اللقاءات المجازية (الخيالية) ودلالتها في ضوء نماذج من تصاوير المخطوطات والألبومات الإسلامية المصورة دراسة آثارية فنية مقارنة

د/ صالح فتحي صالح حسين

أستاذ الاثار الإسلامية المساعد– كلية الأداب– جامعة المنيا

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى التأصيل والتعرف على تصاوير اللقاءات المجازية التي حدثت بين أشخاص حقيقين يفصل بينهم الزمان والمكان أو أشخاص حقيقين وآخرين خياليين، وقد ظهرت هذه اللقاءات من قبل في الفن الساساني، وتأثر بها الأمويون في الفكرة فقط، وليس التنفيذ فطبقوها في الصور الجدارية بطريقة الفريسكو في قصير عمرة في التصويرة المشهورة بعنوان "ملوك الأرض المنهزمين" أو " صورة أعداء الإسلام" حيث جمعت بين حكام العالم في ذلك الوقت مع الحاكم الأموي في وقت واحد. ثم ظهرت هذه اللقاءات في مخطوطات المدارس الإيرانية المصورة المتنوعة مثل المدرسة الإليخانية، والجلائرية، والتركمانية، والتيمورية، والصفوية، والقاجارية. وكانت هذه اللقاءات انعكاساً لنصوص أدبية مثل مخطوط الشاهنامة الذي يُعد أقدم مخطوط إيراني ظهر به هذه اللقاءات، وكذلك مخطوط خمسة نظامي، وخمسة أمير خسرو الدهلوي، وخمسة خواجو كرماني، وحيدر نامة، وخمسة نوائي للشاعر على شيرنوائى، وغيرها من الكتب الأدبية، كما ظهرت في المدرسة التركية العثمانية، ومدرسة السلطنة متمثلة في مدرسة البنغال، وكانت أيضاً انعكاساً لنصوص أدبية. ولم يستخدم رعاة الفن في المدارس الإيرانية، والمدرسة التركية العثمانية، ومدرسة البنغال صورهم الشخصية في لقاءات مجازية. أما في المدرسة المغولية الهندية فظهرت بها اللقاءات المجازية في البداية متأثرة بالمدارس الإيرانية، وخاصة في النصوص الأدبية مثل الشاهنامة في لقاءات الإسكندر مع أشخاص يفصل بينهم الزمان والمكان مثل لقاء الإسكندر بإلياس والخضر، ولقاءه بأفلاطون، ولقاءات بين أشخاصاً حقيقيين وأخرين خياليين مثل لقاء السلطان سنجر السلجوقي بالمرأة العجوز، ثم حدث تطور في هذه اللقاءات بعد اتصال البلاط المغولي الهندي بالأوربيين عن طريق البعثات التبشيرية التي أحضرت معها العديد من التصاوير المجازية التي أعجبت رعاة الفن المغول، واستخدموها لتمجيد أنفسهم كحكام عالميين، فأمروا فنانيهم برسم هذه التصاوير. على عكس رعاة الفن في المدارس الإيرانية، والتركية العثمانية ظهر رعاة الفن في المدرسة المغولية الهندية في لقاءات مجازية مع أشخاص حقيقيين معاصرين لهم مثل الشاه عباس، وملك عمبر، والسلطان العثماني، والملك جيمس الأول ملك انجلترا، وأشخاص حقيقين يفصل بينهم الزمان والمكان مثل الخضر، وسعدي الشيرازي، ومعين الدين چشتي. للتأكيد على عظمة وقوة حكمهم ومملكتهم، وأيضاً البحث عن الصورة الإمبراطورية المثالية.

الكلمات الدالة

اللقاءات المجازية– مخطوطات– ألبومات– المدارس الإيرانية– المدرسة المغولية الهندية

تمهيد

بدأت فكرة اللقاءات الخيالية بين الأشخاص الذين يفصل بينهم الزمان والمكان في قصير عمرة، ولعل شهرة قصير عمرة[i] ترجع إلى وجود الصور الحائطية في مثل هذا الوقت المبكر من الإسلام، وكراهية التصوير عامة عند المسلمين. وما يهمنا هنا هي الزخارف التي تُزين قاعة الاستقبال، حيث تُزينها رسوم بالألوان المائية بأسلوب الفريسكو، ذات ألوان متنوعة، وتبدو هذه الرسوم الجدارية لأول وهلة وكأنها زخارف ليس إلا. ومع ذلك فإن البعض منها يُظهِر في مثل هذه الصفة أهمية فنية كبيرة. فهناك منظران تالفان الآن –لسوء الحظ– وهما ذوا أهمية كبيرة. ففي نهاية الرواق الأوسط لقاعة الدخول الكبرى، والتي يحتمل أنها كانت معدة للاستقبال أو للاجتماعات، يُحلى صدر حنية أو مقصورة العرش صورة الوليد بن يزيد يظهر جالساً على عرشه يتم تهويته بواسطة خادمين يحملان مخفقات الذباب، وتُحيط برأسه هالة، كما تعلو رأسه مظلة محمولة على عمودين حلزونيين، وصف من الطيور الصغيرة. وأسماك في البحر أدناه[ii]. يُشير النقش الموجود فوق العرش إلى الوليد على أنه أمير، وليس خليفة، ومع ذلك، فهذه صورة الحاكم[iii]، التي تُقدم الأمير ليس كإمبراطور أرضي فحسب، بل كإمبراطور كوني[iv]. أما المنظر الآخر وهو المتعلق ببحثنا، وهو يُثير دهشة أكبر، فقد رسم في الجانب الأيسر لقاعة المدخل، ونُشاهد فيه تصاوير ست شخصيات ملكية في شكل مواجهة تامة للمُشاهد، مرتبة في صفين، كل شخصية تمد يديها مع رفع راحتيها إلى الأعلى[v]. تم وضع من هم أكثر أهمية من بينهم في الصف الأمامي، في حين وضع أقلهم شأناً في الصف الخلفي. وهناك كتابات عربية ويونانية تميز أربعة أشخاص منهم، وهم الإمبراطور البيزنطي(قيصر)، في ملابس من الحرير المنسوج[vi]، وشاه إيران الساساني(خسرو)، وهو الشخصية الأكثر سلامة، والتي تم تحديدها على أنها آخر ملوك الساسانيين العظماء، خسرو الثاني، يرتدي تاجًا على الطراز الساساني مع هلال في الأعلى[vii] و ورودريق آخر ملك قوطي غربي في أسبانيا، والنجاشي ملك الحبشة الذي يقف في الصف الخلفي، ويحدد الاستدلال التاريخي أيضاً الشخصين الآخرين بأنهما إمبراطور الصين وأحد الحكام[viii] الأتراك[ix]، الذين حاربهم قتيبة بن مسلم الباهلي قبل أن يفتح سمرقند سنة ٩٣هـ/٧١٢م، وربما كان داهر ملك السند الذى قتله محمد بن القاسم سنة ٩٣هـ/٧١٢م حين فتح تلك الأقاليم[x]، وما يهمنا في التصويرة هي وجود كسرى على الرغم من هزيمته قبل العصر الأموي، فنجد الفنان هنا جمع ستة حكام على اختلاف مكان حكمهم وزمن حكمهم فهو لقاء خيالي من وحى الفنان. وما يهمنا أيضاً هو غرض الفنان من موضوع وشكل اللوحة والذي اختلف فيه العلماء فيما بينهم من حيث دلالة هذه اللوحة الجدارية، وأنها كانت تخدم غرضاً معيناً. ففسر إرنست هرتزفلد أن اللوحة هي نسخة أموية من نسخة «ملوك الأرض» الساسانية[xi] الموجودة في كرمانشاه حيث يقدم ملوك الأرض ولاءهم لخسرو على عرشه[xii]. كما سجل ياقوت الحموي[xiii] في كتابه معجم البلدان: "وبقرميسين الدكان الذي اجتمع عليه ملوك الأرض، منهم فغفور الصين، وخاقان ملك الترك، وداهر ملك الهند، وقيصر ملك الروم عند كسرى أبرويز"[xiv]. كذلك فسر إتنجهاوزن أن هذه الصورة تُمثل مشهداً رمزيًا منقولاً عن صورة فارسية تُمثل ملوك العالم وهم يحيون سيدهم. وكأن أولئك الملوك قد هزموا جميعاً على يد الخليفة في بداية القرن الثامن الميلادي، فالخليفة يعتبر هؤلاء الحكام أعضاء في ((أسرة الملوك)) التي هو قائدها، في حين يعترف الحكام الستة بسلطانه، ويخضعون له، فهذه العلاقة الودية من جانب الخليفة مع ممثلي سلالات حاكمة قامت منذ عهد طويل، من شأنها أن تخدم الخليفة نفسه لأنها تضفي صفة الشرعية على حكمه

الجديد [xv]. بينما تذكر باتريشيا بيكر، إن الكلمة اليونانية(Νίκη) والتي ترجمتها(النصر) التي تظهر في مكان قريب تُشير إلى أن الصورة كانت تهدف لاقتراح تفوق الخليفة على أعدائه[xvi] بينما اقترحت بيتسي ويليامز أن ظهور الأشخاص الستة كان للتضرع أو للتوسل نحو المكان الذي كان من المفترض أن يجلس فيه الخليفة في القاعة[xvii]. بينما فسر ماكس فان بيرشم(Van Berchem) ونقل عنه هذا التفسير واتفق معه كريزول أن الحكام الستة يمثلون أعداء الإسلام المهزومين، وأنها تمثل انتصارات الوليد[xviii] واستنتج أن البناء قد تم بين ٧١١م (معركة غواداليت Guadalete) أو ٧١٢م (انتصار سمرقند) وبين ٧١٥م (عام وفاته) [xix]. وقد وافقه البعض من العلماء هذا الرأي[xx] كما كتب فودن على نطاق واسع عن الموضوع، وتوصل إلى نتيجة مفادها أن هذا التمثيل لـ "الملوك الستة" يجد إلهامه في المفهوم الساساني للإمبراطورية في مركز الأرض تُحيط بها ست مناطق جيوسياسية (الهند وأفريقيا جنوب الصحراء الكبرى، شبه الجزيرة العربية، وشمال أفريقيا، وأسبانيا والروم، وآسيا الوسطى التركية والصين). والتي تتوافق في رأيه مع الملوك الممثلين في اللوحة. وكان من الممكن أن يتم الاستيلاء على هذه النظرة الساسانية للعالم من قبل الأمويون لتعريفهم الخاص للملكية[xxi]. بينما رفض مؤرّخ الفن أوليج جرابار هذه التفسيرات معللاً: "أنه في الفن الساساني تُظهِر تصويرة الأعداء المهزومين وما بها من رمزية سمات محددة غائبة في قصير عمرة، ولا يمكن للمرء أن يتصور أن الحكام الأمويين قد طوروا تصاوير رمزية خاصة بهم في ذلك الوقت". ويذكر أن تفسير هرتزفلد يعتمد كثيرًا على الخنوع النظري للفنانين الأمويين في افتراض أن: "الرسام الذي عمل لدى الوليد الأول في قصير عمرة احتفظ بسذاجة بالأصل الساساني، على الرغم من أنه لم يعد يناسب تلك الفترة". والملوك الستة ليسوا ملوك الأرض الذين وصفهم ياقوت، بل كل واحد منهم يُمثل مرحلة معينة من التاريخ الأموي. وأن هذه اللوحة هي توضيح لفكرة أموية، تم استعارة جزء منها من الساسانيين، ولكنها تم تكييفها مع الوضع التاريخي للأمويين. وذكر أن هناك سطر من قصيدة منسوبة إلى يزيد الثالث بن الوليد بن عبد الملك، أحد آخر الخلفاء الأمويين، الذي حكم لفترة وجيزة خلال عام ١٢٦هـ/ ٧٤٤م، يقدم فكرة ربما يمكن أن تفسر لوحة قصير عمرة. وهي موجودة في مروج الذهب للمسعودي ونصها كما يلي: "أنا ابن كسرى وأبي مروان وقيصر جدي وجدي خاقان"[xxii]. يتضمن هذا البيت من الشعر مفهومًا جديدًا: يؤكد يزيد حقه في العرش من خلال أصل مُتخيل. ربما كتب هذا البيت قبل أن يصبح يزيد خليفة، لكنه كان دائما طموحاً ومتلهفاً لاحتلال العرش الذي يعتقد أن له حقوقاً فيه. كما أن رأي إتنجهاوزن الذي يذكر أن الخليفة الأموي هو سليل ووريث الملوك الذين هزمهم العرب، وهم أسلافه فلم يكن مفهوم "عائلة الملوك" مفهوماً أصلياً لدى الأمويين. يبدو من الممكن تفسير لوحة قصير عمرة للحكام الستة على أنها نتيجة محاولة أموية لتكييف الموضوع الفني الساساني للملوك الستة حيث اجتمع "ملوك الأرض" لتكريم سيدهم[xxiii]. حيث أن جميع الألقاب المنقوشة لا تُشير إلى شخصيات محددة، ولا يوجد أي أثر لنقوش تصف اللوحة بأنها لوحة لحدث تاريخي حقيقي يشمل شخصيات حقيقية وتاريخية. وهذا من شأنه أن يعزز قراءة اللوحة باعتبارها فكرة لملوك العالم الذين اجتمعوا رمزيًا في قصير عمرة، وهم يبجلون أو يرحبون بالحاكم العربي الإسلامي الجديد، في اجتماع مثالي يحضره الحكام المشهود لهم بألقاب الحكام المختلفة. يمتلك التجمع أفقًا عالميًا، من إسبانيا إلى إيران وربما إلى شرق الصين والهند، وجميع المناطق التي لمسها العرب المسلمون أثناء عملية الغزو وجميع الأراضي التي شهدت نظامًا متجذرًا للسيادة أصبح الآن يذعن رمزيًا للإسلام[xxiv].

اللقاءات المجازية (الخيالية) في المدارس الإيرانية

أ- اللقاءات المجازية في المدرسة الإيلخانية[xxv] (٦٥٤-٧٥٨هـ/ ١٢٥٨- ١٣٥٧م): -

تُعد المدرسة الإيلخانية من أقدم المدارس الإسلامية للتصوير التي احتوت على تصاوير تُمثل لقاءات مجازية أو خيالية ومن أمثلة ذلك **تصويرة تُمثل الملكة قيدافة[xxvi] ملكة بلاد الأندلس تتعرف على الإسكندر، من مخطوط الشاهنامة[xxvii]، يؤرخ بعام ٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م. محفوظ بمكتبة شيستر بيتي بدبلن تحت رقم (104.46r)[xxviii].** (لوحة ١). لم يثبت تاريخياً أن الاسكندر توجه إلى بلاد الاندلس[xxix]. وبالتالي فلقاءه مع ملكتها لقاء خيالي من صنع خيال الفردوسي. تظهر الملكة قيدافة وهي تجلس على كرسي العرش وأمامها الإسكندر الأكبر يجلس على تخت، ويظهر وجهه بشكل نصفي ذو لحيه وشارب، ويرتدى تاجاً ملكياً وأمامه تجلس الملكة قيدافة، وإلى جانبها العديد من المزهريات التى تخرج منها الزهور، وتنقسم خلفية التصويرة إلى ثلاثة عقود أوسعها العقد الأوسط وهو عبارة عن عقد نصف دائري ترتكز رجلي العقد على عمودين، وقد زينت كوشتي العقد بنسرين[xxx] أحدهما على اليمين والأخر على اليسار فى وضع تقابل (شكل ١).

ب-اللقاءات الخيالية في المدرسة الجلائرية[xxxi] (٧٣٨- ٨٣٥هـ / ١٣٣٧- ١٤٣٢م):-

احتوت المدرسة الجلائرية على لقاءات خيالية ومن أمثلة ذلك **تصويرة تُمثل المرأة العجوز[xxxii] والسلطان السلجوقي ملكشاه[xxxiii] من مخطـــوط روضة الأنوار[xxxiv] لخواجو كرماني نُسخ في بغداد، ويؤرخ بعام٧٩٨هـ/١٣٩٦م، محفوظ بالمتحف البريطاني. تحت رقـــم حفظ: (Add18113). ورقة (f.85b).** تم نسخ المخطوطة على يد الخطاط الشهير مير علي بن إلياس التبريزي. اثنتان من المنمنمات تحملان توقيع الرسام جنيد الذي ربما يكون هو من رسمها كلها[xxxv]. لا توجد أصل لهذه القصة في كتب التراث التي تحدثت عن السلاجقة، وخاصة في فترة حكم السلطان السلجوقي ملكشاه، وهو لقاء خيالي ويبدو أنها (القصة) من اختراعات خواجو كرماني الذي قلد نظامي في منظومته مخزن الأسرار، وسار على نهجه، ولكنه استبدل سنجر بملكشاه ليدلل بها على أهمية العدل لدى حكام السلاجقة. يحد التصويرة إطار عريض باللون الذهبي، ونُلاحظ أن مقدمة التصويرة اتسعت على حساب المؤخرة، وتُمثل المقدمة منطقة صحراوية ذات لون رملي ونُشاهد على يسار مقدمة التصويرة مجموعة من الصخور بألوان متنوعة ما بين الأزرق والذهبي والأبيض بالإضافة الى رسم شجرة تخرج وسط الصخور ذات جذع وفروع وأوراق بدون ثمار، وتنتهي الأرضية من أعلى اليمين برسم جدول مائي رُسم مياهه باللون الأزرق وضفتيه باللون الأخضر، ويخرج من على أحد ضفتيه رسوم لبعض الزهور والحزم النباتية بألوان متنوعة وتنتهي المقدمة من أعلى اليسار برسوم صخور تُشبه الصخور أسفل يسار مقدمة التصويرة، أما أعلى منتصف التصويرة فيحتلها الموضوع الرئيس في التصويرة حيث نُشاهد السلطان ملكشاه ممتطياً صهوة جواده الذي يظهر بوضع جانبي واقفاً على أرضية التصويرة رافعاً قدمه اليسرى الأمامية ليدل على حركة الجواد، ويظهر الجواد ملجم، ومسرج باللون الذهبي، ويظهر ملكشاه بثلاثة أرباع وجهه القريب من الوجه الأنثوي أمرد، يعلو رأسه تاجاً مفصصاً باللون الذهبي، أما ملابسه فعبارة عن قباء طويل ذو أكمام طويلة باللون الأخضر، يعلوه قفطاناً أيضاً باللون الأخضر ذو أكمام طويلة حيث نُلاحظ أن الكم الأيسر متدلي بشكل كبير، وياقة باللون الأسود، ويظهر ملكشاه وهو يتحدث إلى امرأة عجوز تقف أمامه يظهر ذلك من خلال ملامح وجهه وحركات يديه، وتظهر المرأة العجوز أمام ملكشاه معترضة موكبه واقفةً على أرضية

التصويرة بوضع جانبي، ووجه ثلاثي الأرباع بانحناءة بسيطة تجاه ملكشاه لتُمسك بلجام جواد السلطان رافعة يديها الى أعلى متحدثةً مع ملكشاه يظهر ذلك على انفعالات وجهها. وترتدي المرأة العجوز رداءً طويلاً ينزل إلى أسفل القدم، مشقوق من أسفل ذا كمين طويلين باللون الأزرق، وتُغطي رأسها بمنديل باللون الأبيض، وتنزل ضفيرة من شعرها باللون الأسود على أرضية التصويرة. ونُشاهد أمام وخلف ملكشاه وكذلك على يمينه ويساره وفي أعلى يسار التصويرة مجموعة من جنوده وأتباعه يحملون السيوف والطبر والدبابيس بالإضافة الى سائس في مقدمة يمين التصويرة يمتطي صهوة جواده ينظر خلفه يُشاهد ما يحدث بين العجوز وملك شاه، ويُمسك بجواد ملجم ومسرج لا يمتطيه أحد وهو ما يُعبر عما ذكره خواجو بأن السلطان كان على وشك النزول وتغيير الخيول عندها اندفعت امرأة عجوز وأمسكت بلجامه.

ج-اللقاءات المجازية(الخيالية) في المدرسة التركمانية (٧٨٠هـ- ٩١٤هـ/١٣٧٨- ١٥٠٨م): -

تعددت وتنوعت التصاوير التي تُمثل لقاءات خيالية في المدرسة التركمانية[xxxvi] على النحو التالي: **تصويرة تُمثل الإسكندر[xxxvii] يجد إلياس[xxxviii] والخضر[xxxix] عند ينبوع[xl] ماء الحياة[xli]. من مخطوط خمسة نظامي[xlii]، منظومة إسكندر نامة[xliii] ورقة 419b. نسخ في شيراز، ومؤرخ بين عامي٨٦٩-٨٨٠هـ/ ١٤٦٥-١٤٧٥م. ومحفوظ بمتحف فيتزوليام. جامعة كامبريدج. تحت رقم Acc. No. MS.1-1969[xliv]. (لوحة٣)** يحد التصويرة إطار مستطيل الشكل باللون الذهبي ويوجد أعلى وأسفل التصويرة أربعة أعمدة من الكتابات الفارسية توضح موضوع التصويرة. ونُشاهد في مقدمة التصويرة سيدنا إلياس على يسار التصويرة جاثياً على أرضية التصويرة يظهر بثلاثة أرباع وجهه بلحية وشارب أسود متصل باللحية مرتدياً رداءً طويلاً ذا أكمام طويلة، وأساور واسعة باللون الأزرق، ويعلو رأسه عمامة بيضاء تلتف حول قلنسوة حمراء يظهر متحدثاً مع سيدنا الخضر يظهر ذلك من خلال حركة يديه وتقاسيم وجهه الذي يظهر جاثياً أيضاً على أرضية التصويرة بثلاثة أرباع وجهه بلحية بيضاء مرتدياً رداءً طويلا باللون الأخضر الداكن ويعلو رأسه عمامة باللون البني الداكن تلتف حول قلنسوة حمراء كلاهما لهما هالات لهب بمزيج من اللونين الذهبي والأحمر، ونُشاهد بينهما طبقاً يحمل سمك كما نُشاهد سمكتان أخريتان تسبحان في نهر في مقدمة التصويرة، ونُلاحظ أن الأرضية أسفل سيدنا إلياس والخضر تحولت الى اللون الأخضر، كما نُلاحظ خلف كل منهما جواده نوع الفنان في ألوانهما بين البني والأبيض. ونوع في سرجيهما ما بين الأخضر الفاتح للجواد الخاص بالخضر أسفله لباد باللون الأحمر وما بين اللون البنفسجي المُزين بزخارف الأرابيسك باللون الذهبي أسفله لُباد باللون الأخضر الداكن، ويظهر عليه الحركة من خلال رفعه لقدمه اليسرى الأمامية بالنسبة لجواد النبي إلياس. ونُلاحظ أن الأرضية اتسعت على حساب المؤخرة ولونها الفنان باللون الأسود، ويحدها من أعلى رسوم صخور نوع الفنان في ألوانها ما بين الأزرق والبنفسجي والأخضر. ونُشاهد خلف الصخور في أعلى منتصف التصويرة الإسكندر يواصل بحثه في الخلفية عن ينبوع الحياة ففي نص نظامي يبحث الإسكندر والنبي الخضر عن ينبوع الحياة. على الرغم من أنهما بدأ الرحلة معاً، إلا أنهما انفصلا ولم ينجح إلا الخضر. يظهر الإسكندر بثلاثة أرباع وجهه بشارب أسود، ويعلو رأسه تاجاً باللون الذهبي، ويرتدي رداءً باللون الأزرق ممتطياً صهوة جواده الذي يظهر منه الرقبة والرأس فقط بوضع جانبي باللون البني الغامق، ويظهر ملجم بلجام أبيض، ونُشاهد أمام الإسكندر أحد أتباعه يظهر بوجه جانبي بشارب أسود ناظراً للخلف تجاه الإسكندر يعلو رأسه غطاء مخروطي باللون البرتقالي، ويظهر جزء من

ملابسه بنفس لون الغطاء. كما نُشاهد خلف الإسكندر أحد أتباعه أيضاً ممتطياً صهوة جواده الذي يظهر جزء منه من الرقبة والرأس، ويظهر هذا التابع بثلاثة أرباع وجهه أمرد الوجه يعلو رأسه عمامة بيضاء تلتف حول قلنسوة برتقالية اللون، ويظهر جزء من ملابسه بنفس لون القلنسوة، أما خلفية التصويرة فتعبر عن السماء التي رسمها الفنان باللون الأزرق وخالية من رسوم السحب والطيور.

٢- تصويرة تُمثل جبريل يعلن نبوءة على رضي الله عنه، من مخطوط خوار نامة[xlv]، نُسخ في شيراز، ومؤرخ بين عامي ٨٨٥هـ/١٤٨٠م[xlvi]، ومحفوظ بمجموعة خاصة (U.S.A). والتصويرة بيد سلطان محمد[xlvii]. (لوحة ٤). لم يثبت في الكتب الدينية السنية أو التاريخية أن سيدنا على نزل عليه سيدنا جبريل بالوحي أو التقى به، وهذه القصة إحدى خيالات قصص الخوار نامة، وهي إعلان نبوءة سيدنا علي. ونُشاهد على يسار التصويرة سيدنا على كرم الله وجهه واقفاً على أرضية التصويرة بثلاثة أرباع وجهه بعيون ضيقة ولحية وشارب أسود متصل باللحية مرتدياً عباءةً زرقاء اللون أسفلها قباءً أحمر اللون، ويعلو رأسه عمامة بيضاء متعددة الطيات تلتف حول قلنسوة حمراء، وينتعل حذاء مدبب الطرف باللون الأسود، وعلى الجانب الإيسر من الصورة يقف أحد أتباعه، وقد أصابته الدهشة من رؤية الملاك جبريل الذي يظهر محلقاً في أعلاها، مخاطباً علي -رضي الله عنه- ويتضح ذلك من خلال حركة الأيدي التي تُشير إلى علي -رضي الله عنه-ونُشاهد سيدنا جبريل يظهر بثلاثة أرباع وجهه الانثوي الشكل(شكل ٢) مرتدياً عباءةً حمراء نصفية الأردان، بأسفلها قباء أخضر اللون ويخرج من ظهره جناحان باللون الأحمر، ونهايتها باللون الأزرق مع لمسات من اللون الأسود[xlviii].

<u>د-اللقاءات المجازية (الخيالية) في المدرسة[xlix] التيمورية (٧٧١هـ/١٣٧٠م- ٩١٢هـ/١٥٠٦م):-</u>

تعددت وتنوعت التصاوير التي تُمثل لقاءات خيالية في المدرسة التيمورية[l] على النحو التالي:

١- تصويرة تُمثل زيارة الإسكندر لكهف أفلاطون الحكيم في كهفه[li]، من مخطوطة خمسة نظامي، منظومة إسكندر نامة (لوحتي ٦، ٧) وهذه إحدى اللوحات الأربع التي رسمها المعلم العظيم بهزاد (٨٦٤-٩٤١هـ/ ١٤٦٠-١٥٣٥م)، لإسكندر نامة لنظامي للحاكم التيموري حسين ميرزا بايقره (٨٧٣-٩١٢هـ/١٤٦٩-١٥٠٦م) في هرات، وتؤرخ بين عامي ٨٩٩-٩٠٠هـ/١٤٩٤-١٤٩٥م. ومحفوظة في المكتبة البريطانية بلندن تحت رقم(or.6810,fol213[lii]). وقد نُسخ هذا المخطوط من أجل الأمير ميرزا على فارسي بارلاس، أحد قادة السلطان حسين ميرزا بايقرا المقربين، ويشتمل هذا المخطوط على حوالي٢٢ تصويرة ملونة [liii]. تذكر الرواية أنه بعد العديد من المغامرات، يبحث الإسكندر عن الحكيم أفلاطون والذي يقيم في عزلة في الجبال. يذهب الإسكندر لزيارته شخصيًا ويدور حوار بين الملك والحكيم[liv]. وهذا اللقاء بين الإسكندر وأفلاطون هو من وحي خيال نظامي حيث لم يثبت تاريخيا أنهما عاشا في عصر واحد، والذي ثبت تاريخياً أن أرسطو[lv] وحده هو الذي كان معاصراً للإسكندر[lvi]. نُشاهد في مقدمة التصويرة الإسكندر صور في شكل السلطان حسين بايقره[lvii] جاثياً على ركبتيه يظهر بثلاثة أرباع وجهه بلحية وشارب أسود متصل باللحية مرتدياً قباءً طويلاً ذا أكمام قصيرة وأساور واسعة باللون الأخضر، أسفله قميص ذو أكمام طويلة وأساور ضيقة باللون الأزرق، ويشد وسطه بحزام باللون البني يتخلله حليات معدنية باللون الذهبي بشكل وريده مفصصة، ويعلق بهذا الحزام منديل أبيض، كما يعلو رأسه عمامة بيضاء تلتف حول قلنسوة زرقاء اللون. ويظهر الإسكندر وهو يتحدث إلى أفلاطون يظهر ذلك من خلال حركة يده اليمنى في حين يسند يده

اليسرى على ركبته اليسرى، ونُشاهد أمام الإسكندر أفلاطون يظهر جالساً أمام كهف مظلم باللون الأسود ليدل على أن الحدث بالليل، يظهر بثلاثة أرباع وجهه بلحية بيضاء طويلة وشارب أبيض متصل باللحية عاري الجسد إلا من سروال باللون الأخضر، كما يظهر عاري الرأس بشعر أبيض ليدل على الحكمة وكبر السن، ويظهر أفلاطون وهو يتبادل الحديث مع الإسكندر يظهر ذلك من خلال تقاسيم وجهه وحركة يديه. ونُشاهد خلف الإسكندر مجموعة من جنوده منهم حملة سيف وقوس الإسكندر، وحامل العلم، وسائس جواد الإسكندر يظهرون في سحن مختلفة توضح الفروق في أعمارهم من بينهم شخص ذو بشرة سوداء الذي تميز بها الفنان بهزاد في معظم تصاويره، كما نوع الفنان في ملابسهم وخاصة في الألوان وكذلك أغطية الرؤوس ما بين العمائم البيضاء التي تلتف حول قلنسوات وما بين الخوذات التي تعلوها أعلام وخصلات شعر سوداء كما نُلاحظ في منتصف مقدمة التصويرة أحد أتباع الإسكندر يحمل شعلة نار ليؤكد أن الحدث بالليل، كما نُشاهد في مقدمة يمين التصويرة مجرى مائي تظهر على حافتيه رسوم صخور بشكل زخرفي بالإضافة إلى رسم شجرة ضخمة ذات جذع وأغصان وفروع تخرج منها أوراق نباتية ذات ألوان متنوعة، كما نُشاهد في أعلى منتصف التصويرة مجموعة من الصخور رسمها الفنان بطابع زخرفي بعيد عن الطبيعة بألوان متنوعة، كما نُشاهد فى خلفية التصويرة خلف الصخور منظر لمدينة يُحيط بها سور غير منتظم الشكل يتخلله أبراج أسطوانية الشكل تنتهي هي والسور بشرافات على هيئة عقد مدبب، كما فُتح بالسور مدخل مستطيل الشكل فُتحت به فتحة باب معقودة بعقد مدبب، ويعلوها فتحات لصب المواد الحارقة على من يحاول اقتحام المدينة، وينتهي المدخل من أعلى بشرافات على هيئة عقد مدبب، تُشير أسوار الحصن في المسافة إلى أن اللقاء بين الملك والناسك يجري بعيدًا عن سكن البشر.[lviii] ونُلاحظ أن الفنان بالإضافة إلى تزيينه سور المدينة ومدخلها بالزخارف النباتية والهندسية لم يغفل عن زخرفتها بالزخارف الكتابية التى وزعها الفنان ما بين أحد أبراج سور المدينة، وما بين مدخل السور وهى عبارة عن آيتين من سورة الفجر(آية ٧، ٨) **" إرم ذات العماد. التى لم يُخلق مثلها فى البلاد"** داخل منطقة مستطيلة باللون الأبيض على أرضية زرقاء(شكل٤). والقارئ لأول وهلة يتعجب من ورود هذه الآية على الخلفية المعمارية الوارد عليها هذه الآية في التصويرة، ولكن بالرجوع لبعض كتب التفسير وجدت بعض المفسرين [lix] يذكرون أن المقصود بإرم هي مدينة الإسكندرية، والصورة يظهر بها الإسكندر، ونحن نُعرف أن الإسكندر هو من بنى هذه المدينة [lx]، ولذلك الخلفية المعمارية إذاً تمثل مدينة الإسكندرية، وبالتالي نجد أن مضمون هذه الآية يتناسب مع الخلفية الواردة عليها. وتنتهي التصويرة من أعلى بالسماء الزرقاء يبرز منها هلال القمر وبعض السحب في أعلى اليمين.

٢- تصويرة تُمثل الشاعر نظامي يرحب بالشاعر نوائي، الذي قدمه له الجامي في حديقة الأحلام لشعراء الفرس العظماء في الماضي. من مخطوطة سدي إسكندري (Sadd-i Iskandar)، من خمسة نوائي، للشاعر على شيرنوائى تؤرخ بعام ٨٩٠ هـ /١٤٨٥م ومحفوظة بمتحف مكتبة بودليان، بجامعة أكسفورد، تحت رقم حفظ (MS. Elliott 339, fol. 95v.). من عمل الفنان قاسم علي. (لوحة ٥) وهو لقاء خيالي حيث توفي نظامي عام ١٢٠٩م والجامي عام ١٤٩٢م ونوائي عام ١٥٠١م[lxi] . يحد التصويرة إطار غير منتظم الشكل، ونُلاحظ أن التصويرة تنقسم الى مقدمة ومؤخرة أما المقدمة فاتسعت على حساب المؤخرة تخرج منها بعض رسوم الأزهار بألوان متنوعة بالإضافة الى بعض الحزم النباتية باللون الأخضر. كما نُشاهد في مقدمة التصويرة مجرى مائي ينساب من

أعلى التصويرة إلى أسفل مُقسماً مقدمة التصويرة نصفين، والتي تتمثل في الأرضية على جانبي المجرى المائي الذي تخرج من على جانبيه رسوم زهور وأوراق وحزم نباتية بألوان متنوعة بالإضافة إلى رسوم أشجار متنوعة الأشكال والألوان. ونُشاهد في منتصف مقدمة التصويرة الشعراء الثلاث نظامي ونوائي والجامي يجلسون على سجادة مستطيلة ذات لون ذهبي غفل من الزخرفة حيث نُشاهد على اليسار نظامي لأنه هو الذي يستقبل الجامي ونوائي يظهر بثلاثة أرباع وجهه بلحية بيضاء وشارب أبيض متصل باللحية تدل على الوقار وكبر السن مرتدياً رداءً طويلاً فضفاضاً ذو أكمام طويلة وأساور واسعة باللون الأحمر، ويضع على كتفيه شال باللون الأزرق يتدلى جزء منه على السجادة، ويعلو رأسه عمامة بيضاء تلتف حول قلنسوة زرقاء اللون، ويظهر نظامي وهو يتحدث إلى اثنين من الشعراء هما الجامي ونوائي يظهر ذلك من خلال حركة يديه، ويظهران بثلاثة أرباع وجهيهما بلحية بيضاء وشارب أبيض متصل باللحية يرتديان ملابس فضفاضة ذات أكمام طويلة نوع الفنان في ألوانهما مابين الأخضر والبرتقالي، ويعلو رأسيهما عمامة بيضاء تلتف حول قلنسوة، ونُشاهد على السجادة بين هؤلاء الشعراء الثلاث مجموعة من الكتب ذات أغلفة متنوعة الألوان ما بين الأزرق والأسود والبني ربما تمثل مؤلفاتهم، بالإضافة إلى محبرة صغيرة ذات بدن كروي عليها زخارف دقيقة باللون الأزرق، وإلى جوارها قلم بالإضافة إلى مجموعة من الأقلام داخل جرابها ذو اللون البني(شكل ٣). كما نُشاهد خوان صغير مستدير الشكل مُقام على ثلاثة أرجل مُزين بزخارف دقيقة باللون الأسود، ويعلو الخوان إبريق باللون الأبيض ومُزين بزخارف دقيقة باللون الأسود. كما نُشاهد على يمين نظامي مجموعة من ثلاث شعراء جاثيين بركبهم على سجادة مستطيلة باللون الذهبي يظهرون بثلاثة أرباع وجوههم بلحى وشوارب نوع الفنان في ألوانها ما بين الأسود والأبيض يرتدون ملابس طويلة فضفاضة ذات أكمام طويلة بعضها متدلى نوع الفنان في ألوانها ما بين الأخضر والبني، والأزرق، والبرتقالي، والأسود. ونُشاهد أمام أحدهم على يمين نظامي كتاباً ذو غلاف باللون الأسود، والثاني بجواره يُمسك بكتاب ذو غلاف أزرق اللون، وهو يتحدث إلى الشاعر الثالث على يساره يظهر ذلك من خلال تقاسيم وجهه وحركة أصبع يده اليسرى، كما نُشاهد إلى جوار هؤلاء الشعراء الثلاث شاعراً أخر يظهر على يسار مقدمة التصويرة جاثياً على ركبتيه على أرضية التصويرة يظهر بثلاثة أرباع وجهه بعيون لوزية بلحية وشارب أسود متصل باللحية، ونُلاحظ أن الشاعر يُمسك بيده كتاباً ذا غلاف باللون الأسود ويضعه على فخذه الأيمن، كما نُشاهد على يمين مقدمة التصويرة اثنين ربما من الشعراء جاثيين بركبيهما على أرضية التصويرة أحدهما في المقدمة يظهر بوضع جانبي بلحية وشارب أسود متصل باللحية، أما الشاعر الأخر فيظهر بثلاثة أرباع وجهه بلحية سوداء وشارب أسود متصل باللحية بعيون لوزية، كما نُشاهد في أعلى منتصف التصويرة خلف الجامي شاعراً أخر يقف على أرضية التصويرة بثلاثة أرباع وجهه بلحية وشارب أسود متصل باللحية يبدو على وجهه الدهشة، ونُلاحظ أن الشاعر يُشبك بين يديه بحيث تغطيهما الأكمام، وهذه الظاهرة وجدت كثيراً في التصاوير التي تُنسب الى المدرسة التيمورية، أما خلفية التصويرة فتتمثل في السماء باللون الأزرق يظهر بها هلال القمر وهو ما يُعبر على أن الحدث كان ليلاً.

هـ-اللقاءات المجازية (الخيالية) في المدرسة الصفوية[lxii] (٩٠٧هـ/١٥٠١م- ١١٤٥هـ/ ١٧٣٢م):-

تنوعت وتعددت التصاوير التي تُمثل لقاءات خيالية في المدرسة الصفوية ومن أمثلة ذلك **تصويرة تُمثل الإمام علي يحارب يأجوج ومأجوج، من مخطوط حيدر نامةlxiii، محفوظ بدار الكتب المصرية في القاهرة، تحت رقم (٨٠-**

تـاريخ الفارسـي)، يـؤرخ بـالقرن١١هـ/ ١٧م[lxiv].(لوحـة ١٣) يكشف العنوان الموضوع الرئيس الذي يتمثل في الأعمال البطولية للإمام علي، الملقب أيضًا بحيدر في العديد من النصوص الفارسية الشيعية. مع انتشار المعتقدات الشيعية وتأثيرها الموازي في الفن الإسلامي، أصبحت شخصية الإمام علي ذات أهمية كبيرة لخيال فناني المنمنمات المسلمين[lxv]. كان يأجوج ومأجوج يرمزون إلى قوة الشيطان في عقيدة فناني التصاوير المسلمين، وبصرف النظر عن تمثيلهم كمخلوقات غير مألوفة ذات سمات غريبة، فإن الانتصار المحقق عليهم كان رمزًا للقوة والفخر، مثل المنمنمات الخيالية التي وصفت الإمام علي حينها يقاتل يأجوج ومأجوج، حيث لم يُصوَّر على الإطلاق ذي القرنين، وكان الإمام علي صاحب القوة الزائدة كما يصفه نص هذه المخطوطة، يتم تمثيله بينما يقتل هؤلاء الناس بسيفه الأسطوري. يظهر جسد الإمام علي محجوبًا بالكامل بلهب من نار[lxvi] بينما بدت أجساد وملامح يأجوج ومأجوج في هذا المشهد غير مألوفة أيضًا، مع آذان كبيرة. إن مفهوم اعتبار هؤلاء الناس من يأجوج ومأجوج قوة شريرة، هو تأثير واضح لسورة الكهف على الرسوم التوضيحية الإسلامية، على الرغم من أن الإمام علي لم يقابل هؤلاء الأشخاص أبدًا، لكن الفنان تخيل أن قوته قادرة على التغلب عليهم مثل ذي القرنين الذي يتطابق مع جوهر مخطوطة حيدر نامة نفسها[lxvii].

<u>و-اللقاءات المجازية (الخيالية) في المدرسة القاجارية (١١٩٣-١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩-١٩٢٥م):-</u>

ظهرت في المدرسة القاجارية تصاوير تمثل لقاءات مجازية أو خيالية ومن أمثلة ذلك **تصويرة تُمثل المرأة العجوز والسلطان السلجوقي ملكشاه من مخطـــوط روضة الأنوار لخواجو كرماني من مدرسة أصفهان، تؤرخ بالربع الأخير من القرن ١٢هـ/ ١٨م، لوحة ذات لمسات ذهبية على ورق، محفوظة بمعهد الدراسات الشرقية التابع للأكاديمية الروسية للعلوم بسانت بطرسبورغ[lxviii]. (لوحة٣٢)**. يحد التصويرة إطار غير منتظم الشكل، ونُلاحظ أعلى وأسفل التصويرة سبعة أعمدة من الكتابات الفارسية، ومقدمة التصويرة تتمثل في أرضية رملية متسعة باللون الذهبي تخرج منها بعض الحشائش باللون الأخضر بالإضافة إلى رسوم الأشجار المتنوعة، وتنتهي من أعلى اليسار برسوم تلال مغطاة بالحشائش ذات اللون الأخضر، كما نُشاهد في يمين مقدمة التصويرة مجرى مائي رسم الفنان مياهه باللون الأزرق تسبح به بعض الطيور باللون الأبيض، وهو هنا يمثل نهر زايندة رود(Zayandeh-rud) الذي يمر عبر أصفهان، حيث ذكر خواجو كرماني أن ملكشاه كان على وشك النزول عنده وتغيير الخيول عندها اندفعت امرأة عجوز وأمسكت بلجامه[lxix]. ونُشاهد على المجرى المائي جسراً مقام على عقود مدببة مفتوحة تعمل على عبور المياه أسفل الجسر، ويعلو هذه العقود فتحات سور الجسر معقودة بعقد مدبب رسم الفنان فتحاتها باللون الأبيض، ويتخلل الجسر أبراج مضلعة، ونُشاهد أمام مدخل الجسر المرأة العجوز وهي تعترض موكب السلطان ملكشاه تظهر بهيئة فتاة صغيرة قصيرة تظهر بثلاثة أرباع وجهها مرتدية رداءً قصيراً باللون الأحمر ذو أكمام طويلة وأساور ضيقة مشقوق من على الصدر أسفله قميص باللون الأزرق يظهر من فتحة الصدر وأسفل الرداءان سروال طويل باللون الأزرق، ويعلو رأسها طرحة طويلة باللون الأبيض تغطي الرأس وتنسدل خلف ظهرها، كما تنتعل بحذاء ذو رقبة قصيرة باللون الأسود، ونُشاهد خلفها أحد أبنائها الصغار تُمسك يده اليمنى بيدها اليسرى، في حين تُمسك بيدها اليمنى بلجام السلطان ملكشاه الذي يظهر بهيئة شاهات آل قاجار بوجه ثلاثي الأرباع بلحية كثة طويلة سوداء وشارب أسود متصل باللحية يعلو رأسه تاجاً مفصصاً باللون الذهبي يعلوه ثلاث خصلات من الشعر الأسود. أما

ملابسه فعبارة عن قباء طويل ذو أكمام طويلة وأساور ضيقة باللون الذهبي مُزين بزخارف نباتية دقيقة باللون الأسود، ومفتوح من الأمام أسفله قميص باللون الذهبي، ويشد وسطه ببند كما ينتعل في قدميه بحذاءً ذو رقبة طويلة (بوتين) باللون الذهبي، يظهر السلطان ملك شاه ممتطياً صهوة جواده الذي يظهر باللون الأسود ماعدا جبهته باللون الأبيض في وضع جانبي ملجم ومسرج ويظهر عليه الحركة من خلال حركة أقدامه يمسك السلطان اللجام بيده اليمنى في حين يحرك يده اليسرى لتدل على تبادل الحديث مع المرأة العجوز. ونُشاهد خلف ملكشاه مجموعة من أتباعه منهم البازدار، وحامل الچتر، يظهرون بثلاثة أرباع وجوههم ويرتدون ملابس طويلة ذات ألوان متنوعة، وكذلك أغطية رؤوس متنوعة الأشكال والألوان يمتطون صهوات جيادهم ذات الوضع الجانبي والمتنوعة الألوان أيضاً. كما نُشاهد أيضاً على يمين السلطان مجموعة من أتباعه، نُشاهد اثنين يمتطيان صهوة جواديهما واخر يسير على قدميه يصطاد بالكلب يجري أمامه باللون الأبيض، وأمامه شخص يمتطي صهوة جواده الذي يركض سريعاً أمام الكلب، كما نُشاهد خلف المرأة العجوز أحد أتباع السلطان وهو يحمل على كتفه الأيسر دبوساً، كما نُشاهد في أعلى يمين التصويرة رسم لقصر ربما يكون قصر السلطان ملكشاه يتكون من عدد من الأبراج ذات السقف المخروطي بالإضافة الى برج مستطيل ذو سقف مسطح يتخلله مجموعة من النوافذ المستطيلة الشكل، ويُحيط بالقصر سور كبير غير منتظم الشكل بداخله حديقة بها مجموعة من الأشجار المتنوعة الأشكال والألوان ونُلاحظ غلبة التأثيرات الأوربية وخاصة التعبير عن العمق والبعد الثالث. وتنتهي المؤخرة بالسماء باللون الذهبي تتخللها مجموعة من السحب البيضاء ومجموعة من الطيور التي تحلق بها.

اللقاءات المجازية (الخيالية) في مدرسة بخارى[lxx](ق١٠هـ/ ١٦م): -

أمدتنا مدرسة بخارى ببعض التصاوير التي تمثل لقاءات مجازية أو خيالية منها **تصويرة مزدوجة من اللقاءات الخيالية تتمثل في قصة المرأة العجوز والسلطان السلجوقي سنجر، وهي من مخطوط خمسة نظامي، مثنوية مخزن الأسرار، كتبه في بخارى سنة ٩٤٤هـ/ ١٥٣٧م الخطاط المشهور مير علي، ولكن التصويرة عليها تاريخ سنة ٩٥٣هـ/ ١٥٤٦م، ومحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس [lxxi]. تحت رقم (sup. perse.985) [lxxii]، وتُنسب للفنان محمود مذهب [lxxiii]. لوحة (٩).** لا توجد أصل لهذه القصة في كتب التراث التي تحدثت عن السلاجقة، وخاصة في فترة حكم السلطان السلجوقي سنجر، وهو لقاء خيالي ويبدو أنها (القصة) من اختراعات نظامي ليدلل بها على أهمية العدل في المجتمعات الإنسانية [lxxiv]. وذكر نظامي هذه القصة في منظومته مخزن الأسرار[lxxv]، وهي أولى منظوماته[lxxvi]، وقد اتم الشاعر هذه المنظومة[lxxvii] في حدود سنة ٥٦١هـ/ ١١٦٥- ١١٦٦م، وقدمها لفخر الدين بهرامشاه بن داود حاكم "أرزنجان"[lxxviii]. تقع التصويرة في صفحتين متقابلتين الصفحة اليمنى تشتمل على السلطان سنجر والعجوز إذ يحدها إطار مستطيل من عدة مستويات، وتتكون التصويرة من مقدمة عبارة عن أرضية متسعة باللون الأبيض نثر عليها الفنان بعض الحزم النباتية، باللون الأخضر الباهت، وتنتهي المقدمة بخط الأفق الذي صور عليه من أعلى برسم صخور على هيئة رءوس حيوانات[lxxix] بألوان متداخلة ما بين الأسود، والأبيض، والبني، وتعلو هذه الصخور رسم لطائر بوضع جانبي، كما نُشاهد خلف الصخور رسم لثلاثة أشجار واحدة ذات جذع وفروع باللون البني، وخالية من الأوراق، وأثنين من أشجار الدلب ذواتي جذع باللون البني، وأوراق باللون الأخضر، كما نُشاهد أيضاً على يمين التصويرة رسم لشجرتي فل ذواتي جذع وفروع باللون البني، وأوراق من خمس

بتلات باللون الأبيض. ونُشاهد في أعلى أرضية التصويرة السلطان سنجر يظهر بثلاثة أرباع وجهه بلحية خفيفة سوداء وشارب أسود، يمتطي صهوة جواده الأرقط، وهو يُشير بيده اليمنى المفتوحة تجاه المرأة العجوز متحدثاً معها، في حين يُمسك بيده اليسرى بلجام جواده، ويرتدي سنجر قباءً طويلاً ذا كمين طويلين باللون الأزرق الفاتح، ويتمنطق بحزام يُعلق به على اليسار جعبة بها قوسه، ورسم الفنان الجعبة باللون البني خالية من أي زخارف، بالإضافة إلى سيفه المقوس داخل غمده باللون الأسود تتخلله مناطق ذهبية، ومن على اليمين جعبة بها سهام، ويعلو رأسه عمامة بيضاء تلتف حول قلنسوة حمراء. أما الجواد الذي يمتطيه سنجر فيظهر باللون الأرقط بوضع جانبي في وضع وقوف، ويعلو ظهره سرجاً باللون الأسود ينزل منه حزام عريض حول البطن باللون الذهبي، كما ينزل منه أيضاً ركاب يضع به سنجر قدمه، وأسفل السرج لباد باللون البنفسجي يحده إطار باللون الذهبي، ويُعلق من رقبته خفاقة من الشعر باللون الأبيض.(شكل ٦)، ونُشاهد أمام سنجر المرأة العجوز تعترض موكبه واقفة على أرضية التصويرة محنية الظهر تظهر بثلاثة أرباع وجهها، وتجذبه من ثيابه بيدها اليسرى في حين تُمسك بيدها اليمنى بعصاة تتوكأ عليها باللون الأسود، وترتدى المرأة العجوز رداءً طويلاً ذا كمين طويلين باللون الأسود، ويعلو رأسها خماراً باللون الأزرق يلتف حول الرقبة وينسدل على الظهر، وتنتعل في قدميها حذاءً أسود اللون. كما نُشاهد خلف سنجر تابعين يمتطيان صهوة جواديهما، يظهر أحدهما بوضع جانبي وهو ممسك بچتر بكلتا يديه يعلو رأس السلطان سنجر، ويعلو رأسه قبعة بالشكل المخروطي باللون الوردي، ولها حافة باللون الأسود، أما الچتر الذي يحمله فذو قائم طويل باللون الأسود، وهو عبارة عن قبة من القماش بشكل مخروطي باللون الأسود، ومُزينة ببخاريات باللون الذهبي بداخلها رسوم زهور باللون الأسود، وللچتر رفرف باللون الأخضر خالي من الزخارف، وينتهي القائم من أعلى بسنان رمح.(شكل ٦) وإلى جوار هذا التابع تابعاً آخر يظهر بثلاثة أرباع وجهه، وهو ينظر تجاه المرأة العجوز مندهشاً مما تفعله مع السلطان سنجر يظهر ذلك على قسمات وجهه، ويظهر هذا التابع ممتطياً صهوة جواده. كما نُشاهد أمام سنجر وخلف المرأة العجوز، تابعاً لسنجر مترجلاً يُمسك بعصا معقوفة، وهو ينظر خلفه مشاهداً ما تفعله المرأة العجوز مع السلطان سنجر، ويعلو رأسه غطاء مخروطي الشكل باللون الأخضر، تخرج منه من الأمام ريشة معقوفة باللون الأبيض. كما نُشاهد في يمين مقدمة التصويرة اثنين من أتباع سنجر يمتطيان صهوة جواديهما، أحدهما يظهر بثلاثة أرباع وجهه بلحية وشارب أسود، ويعلو رأسه عمامة بيضاء تلتف حول قلنسوة زرقاء اللون، ويظهر هذا الرجل وقد أمسك بيده اليمنى بلجام فرسه، في حين يُمسك بيده اليسرى بعصا سوداء يضرب بها جواده، كما نُشاهد إلى جوار هذا التابع تابعاً آخر يظهر بثلاثة أرباع وجهه وهو يشير بيديه أمامه، ويُغطي رأسه بعمامة بيضاء تلتف حول قلنسوة حمراء. ويوجد أمام هذين التابعين حارساً ممسكاً بدبوس له يد باللون الأسود ورأسه لأسفل، ويتقدم هذا الحارس آخر ممسكاً بقوس بيده اليمنى، ويضع سيف داخل غمده على جنبه الأيسر باللون الأسود وتتخلله مناطق باللون الذهبي، ويعلو رأسه غطاء مخروطي الشكل باللون الأزرق، وينتعل حذاءً ذو رقبة طويلة باللون البني.

<u>اللقاءات المجازية (الخيالية) في المدرسة التركية العثمانية[lxxx]</u>:-

ظهرت تصاوير تمثل لقاءات خيالية في المدرسة التركية العثمانية[lxxxi] ومن أمثلة ذلك **تصويرة تُمثل الإسكندر يقابل الملاك إسرافيل[lxxxii]. من مخطوط الشاهنامة، حبر، ألوان مائية غير شفافة، وذهب على ورق[lxxxiii]، يؤرخ بين عامي٩٦٩- ٩٩١هـ/١٥٦٢-١٥٨٣م[lxxxiv].(لوحة ١٠)** هذا اللقاء بين الإسكندر وإسرافيل لقاء خيالي من وحي

خيال الفردوسي وملخص القصة أن الإسكندر عندما خرج من أرض الظلمات رأى جبلاً وحينما اقترب منه شاهد إسرافيل ينفخ في الصور فلما أبصر الإسكندر ناداه قائلاً " أيها العبد لاتكن طماعاً هكذا فسوف تسمع ذات يوم صوته"[lxxxv] وهذا القول يُمثل دلالة التصويرة. يحد التصويرة إطار مستطيل الشكل ونُشاهد أعلى واسفل يمين التصويرة أربعة أعمدة من الكتابات الفارسية، ونُشاهد في مقدمة التصويرة سيدنا الخضر[lxxxvi] وإلياس، يظهران جاثيين على أرضية التصويرة يتحدثان مع بعضهما البعض يظهر ذلك من خلال حركة يديهما وتقاسيم وجهيهما يظهر الخضر على يسار التصويرة يُعرف ذلك من خلال ملابسه، ويظهر بثلاثة أرباع وجهه بلحيته الكثة البيضاء التي تدل على الحكمة وشاربه الأبيض المتصل باللحية، وتحيط برأسه هالة نارية باللون الذهبي، وأمامه سيدنا إلياس يظهر بثلاثة أرباع وجهه بلحية خفيفة سوداء وشارب أسود متصل باللحية. ونُلاحظ على يسار مقدمة التصويرة جواديهما رسمهما الفنان ملجمين ومسرجين نوع في لونهما مابين الأبيض والبني أحدهما في وضع حركة حيث يقوم بقضم بعض الحشائش من على الأرض، في حين يظهر الأخر في وضع ثبوت وسكون، كما نُشاهد في أعلى يمين التصويرة الإسكندر يظهر واقفاً وسط الجبال يظهر بثلاثة أرباع وجهه بلحية سوداء وشارب أسود متصل باللحية مرتدياً قباءً قصيراً ذو أكمام طويلة وأساور ضيقة باللون الأصفر أسفل سروال طويل باللون البرتقالي ومُزين بزخارف دقيقة باللون الذهبي، ويشد وسطه ببند أو حزام يعلق به سيفه المقوس الشكل، كما يعلو رأسه تاجاً مفصصاً باللون الذهبي ونُشاهد الإسكندر وهو يتحدث مع سيدنا إسرافيل يظهر ذلك من خلال حركة يديه وتقاسيم وجهه الذي يظهر أمامه بحجم كبير في شكل أنثوي له جناحين بشكل زخرفي بمزيج من ألوان متعددة مابين الذهبي والبرتقالي والأسود مرتدياً رداًء باللون الأصفر مفتوح من على الصدر، أسفله رداء باللون الأزرق يظهر من فتحة الصدر، ويعلو رأسه غطاء باللون الذهبي، كما نُلاحظ أنه يُمسك بيديه الاثنتين بوق باللون الذهبي كبير يتفرع منه سبعة أبواق صغيرة باللون الذهبي، واعتقد أنها تمثل الأقاليم السبعة المكونة منها الكرة الأرضية والتي ستزول بالنفخ في الصور(البوق). ونُشاهد على يسار وخلف الإسكندر مجموعة من أتباعه منتشرون عبر مساحات شاسعة من الوديان والتلال التي رسمها الفنان بشكل زخرفي تنوعت ألوانها ما بين الأسود والبرتقالي والذهبي. يرتدون ملابس متنوعة الأشكال والألوان، وكذلك أغطية رؤوسهم معظمهم يمتطون صهوات جيادهم ويحملون المشاعل لتدل على دخولهم الى أرض الظلمة، والتي تمثلت في أسفل التصويرة، وخلف الخضر وإلياس باللون الأسود، كما نلُاحظ خلف الإسكندر سائسه، وشجرة يجثو عليها طائرين، وتنتهي التصويرة بالمؤخرة التي تمثل السماء الزرقاء اللون يتخللها رسوم للسحب باللون الذهبي.

<u>اللقاءات المجازية (الخيالية) في مدرسة البنغال[lxxxvii]:-</u>

امدتنا مدرسة البنغال وهي إحدى مدارس السلطنة بالهند بتصاوير تُمثل لقاءات مجازية أو خيالية ومن أمثلة ذلك تصويرة تُمثل لقاء الإسكندر بالملك الروسي، من مخطوط شرفنامة لنظامي[lxxxviii]، وهو لقاء خيالي حيث لم يحارب الإسكندر الروس، ولم يلتق بملكها. تم عمل هذا المخطوط لناصر الدين نصرت شاه[lxxxix]، ويؤرخ بعام ٩٣٨هـ/ ١٥٣١- ١٥٣٢م، محفوظ حالياً في المكتبة البريطانية بلندن[(1)]. (لوحة ٨) كان من الواضح أن نصرت شاه، كان مهتمًا بالأفكار العالمية للملكية، مع مواءمتها مع العادات والتقاليد المحلية. على الرغم من أنه لم يتبن اسم إسكندر على عملاته المعدنية، مثل أسلافه[xc]، إلا أنه

من الممكن القول بأن قصص إسكندر من المحتمل أن يكون لها صدى لدى هذا الحاكم البنغالي المسلم[xci]. يحد التصويرة إطار مستطيل الشكل ونُلاحظ أن التصويرة يحدها من أعلى وأسفل كتابات فارسية في أربعة أعمدة، وتنقسم التصويرة إلى مقدمة ومؤخرة. أما المقدمة فتتمثل في أرضية رملية مُتسعة طغت على خلفية التصويرة، تخرج منها حزم نباتية صغيرة خضراء بالإضافة إلى شجرة كبيرة في أعلى منتصف التصويرة ذات جذع وفروع باللون البني وأوراق باللون الأخضر تتخللها رسوم زهور باللون الأحمر ذات بتلات باللون الأبيض، ونُشاهد في منتصف يسار التصويرة الإسكندر جالسًا متربعاً على كرسي العرش الذي يأخذ الشكل نصف السداسي وخلفيته باللون الذهبي وله إطار مجدول باللون الأبيض،(شكل ٥)، ويظهر الإسكندر بثلاثة أرباع وجهه بشارب صغير أسود مرتدياً رداءً طويلاً ذو أكمام قصيرة باللون الأزرق، أسفله قميص طويل ذو أكمام طويلة وأساور ضيقة باللون الأبيض، ويعلو كتفيه شال باللون الأحمر، كما يعلو رأسه تاجاً مفصصا باللون الأخضر، وله قمة مضلعة في المنتصف باللون الأبيض، ونُشاهد الإسكندر وقد أمسك بيده اليمنى كأس شراب باللون الأبيض، يظهر خلفه شخصان يراقبان ما يحدث، بينما يجلس أمامه الملك الروسي على كرسي مزخرف ويعلو رأسه تاجاً شبيها بتاج الإسكندر إلا أن لون مقدمة التاج المفصص باللون البني، وهو يهم بالشراب من كأس بيده اليمنى، ومن خلفه يظهر الخدم يحملون أواني الشراب ويقدموها له، وفي الأسفل يظهر اثنان من الخدم يحملون أواني الطعام، وشخصان آخران جالسان على سجادة، ويعزفون على الآلات الموسيقية التي تنتهي بعضها بهيئة رؤوس طيور، ويظهر في الخلف مجموعة من الحيوانات. أما مؤخرة التصويرة فتتمثل في السماء باللون الذهبي تتخللها رسوم سحب باللون الأزرق والأبيض والوردي والأحمر بشكل يبدو عليه الطابع الزخرفي.

<u>اللقاءات المجازية (الخيالية) في المدرسة المغولية الهندية (٩٣٢- ١٢٧٤هـ/ ١٥٣٠- ١٨٥٨م)</u>:-

شعر المغول كحكام للهند، الذين يواجهون اتساع وتعقيد إمبراطوريتهم وتقاليدهم غير المتجانسة، بالحاجة الأكبر إلى إثبات أهميتهم كحاكمين تجاه رعاياهم وحكامهم المنافسين في بلدان أخرى، وللتغلب على الشعور بعدم الأمان للسلالة، ودعم سلطتهم الإمبراطورية مع صورة شيدت بعناية من الحكم. وجد كل ملك طريقته الخاصة في ترجمة هذه الصورة إلى فنون، مع الاعتماد على تقاليد أولئك الذين سبقوه[xcii]. بشكل أساسي يتضح من جميع الحالات التي تمت ملاحظتها هو عدم وجود منع عام بين النخبة الحاكمة المغولية لامتصاص العناصر المختلفة التي ساعدت في تصميم هوية ملكية كانت الأنسب لحكم نطاقاتهم. بغض النظر عن الاختلافات الدينية أو الثقافية أو الإقليمية، إذا كانت الممارسة مناسبة للسرد الحالي لهوية الإمبراطور بحيث يمكن تعزيز هوية الإمبراطور وجعلها أكثر قدسية، فقد تم تبنيها وتكييفها دائمًا لتناسب البيئة. كان الاختلاف هو أن النتائج غالبًا ما تتنوع بناءً على نهج وأذواق كل إمبراطور[xciii]. كانت العمارة، والميداليات، والطقوس، والشعر، واللوحات الشخصية من بين الأدوات المستخدمة لإنشاء الصورة المرغوبة للملك. وأصبحت اللوحات الشخصية لأباطرة المغول أداة سياسية للتعبير عن أيديولوجيتهم وسيادتهم[xciv]. تعكس صورهم الموقف السياسي أو الاجتماعي أو العقلي في أوقات مختلفة،

وتنقل طموحاتهم، ومخاوفهم وأوهامهم[xcv]. وكما تقول ماريانا جينكينز[xcvi] : "ببساطة فإن الغرض الحقيقي من اللوحة ليس التصوير الدقيق ولكن الاستحضار من خلال هذه الصورة لتلك المبادئ المجردة التي يقف من أجلها".[xcvii] يؤكد محمد صالح كانبو[xcviii] (Muhammad Salih Kanbo) (المتوفى عام ١٦٧٤/١٦٧٥م)، الذي كتب تاريخاً في عهد شاه جهان، على أن الحاكم الذي مارس نفسه في مجال التمثيل الفني الذاتي يمكن أن يضمن الولاء والطاعة والاعتراف من رعاياه، وكذلك تقدير حكامه المنافسين[xcix] يقول: "من الواضح أن زيادة مثل هذه الأشياء تخلق احترامًا للحكام في عيون الشعب وتزيد من الاحترام للحاكم وكرامتهم في قلوبهم. في هذا الشكل، يتم تنفيذ الأوامر والمحظورات الإلهية، وتنفيذ المراسيم والقوانين الإلهية التي تمثل الهدف النهائي للحكم والملكية بطريقة أفضل"[c]. ويبدو أنه في البلاط المغولي، كلف الإمبراطور بنفسه كل صوره أنتجت خلال حياته، وبالتالي كان لديه سيطرة كاملة تقريباً على تشكيل صورته، مع استبعاد التأثير التفسيري للفنان[ci]. وفرض الإمبراطور الراعي وجهات نظره وموضوعاته المفضلة على الفنانين، تماماً، ولكن ليس بالضرورة لكل الإنتاج الفني في البلاط[cii]. وأنتج أباطرة المغول نمط من الصور غالبًا ما يطلق عليها "مجازية أو استعارية"، وقد تم تسميتها على اسم نمط الأيقونات الكاثوليكية التي قدمها اليسوعيون إلى البلاط المغولي[ciii]. على هذا النحو، توصف بأنها مسلية، وغريبة، وحتى كوميدية لأن الإمبراطور في هذه الصور يظهر ويؤدي أعمالًا تبدو خيالية للغاية. سواء تم اعتبارها رمزية أو هزلية، فإن القليل من الدراسات تتجاوز وصف هذه الصور على أنها إيديولوجية ودعائية. تتجاهل مثل هذه القراءات حقيقة أن هذه اللوحات تم إنتاجها للمجموعة الخاصة للإمبراطور، وتم الاحتفاظ بها في ألبومات مجلدة، ولم يتم نسخها إلا بعد قرون وهي بالتأكيد استراتيجية غير لائقة للنشر الأيديولوجي. يكفي أن نقول، على الرغم من كل الاهتمام الممنوح لهذه الأعمال الفنية، فإن غرضها ووظيفتها في مؤسسة الملكية المغولية المقدسة لا تزال موضع تقدير كامل[civ]. بدأ هذا النوعِ مِنْ الصور ذات اللقاءات الخياليةِ أو المجازيةِ بالظُهُور بكثرة بعد عام ١٦١٥م، في هذا العام وَصلَ السّيرِ توماس رو إلى البلاط كسفير للملكِ البريطانيِ جيمس الأول (حكم من ١٦٠٣-١٦٢٥م) جَلبَ مَعه أمثلةِ من الصورِ المجازيةِ الإنجليزيةِ التي فَتنتْ جهانگير [cv] على ما يبدو، الذي أَمرَ فنانيه لتَبنّي الفكرةِ[cvi] بالنسبة لمحتواها الروائي[cvii]. ومن أهم التصاوير المجازية أو الخيالية في المدرسة المغولية الهندية[cviii] ما يلي: -

١- تصويرة تُمثل الإسكندر الأكبر (٣٥٦- ٣٢٣ق م)[cix] والحكماء[cx] السبعة، من مخطوطة[cxi] خمسة نظامي[cxii]، تؤرخ بعام ١٠٠٣هـ/ ١٥٩٥م، محفوظة في المكتبة البريطانية بلندن [cxiii].(لوحة ١١) تُمثل هذه الصورة حادثة جمْع الإسكندر لسبعة من الحكماء الفلاسفة، اشتهروا بالعلم والمعرفة، وهم وزيره " أرسطو" و"بلیناس" الشاب، و"سقراط" الشيخ، و" أفلاطون" و" أليس" و"فرفوريوس" الذين جاوزت شهرتهم عنان السماء، و" هرمس" وهو سابعهم وكان عاقلاً، اشتهر في الآفاق برزانته، فجمعهم الملك كالدائرة حوله، وهو مركز الدائرة. وسألهم عن: أصل العالم، والمادة الأولى، فأجاب الحكماء، مبتدئين بأرسطو، فأليس، فبلیناس، فسقراط، ففرفوريوس، فهرمس، فأفلاطون. لم يثبت تاريخياً أنهم عاشوا في عصر واحد هو عصر الإسكندر، والذي ثبت تاريخياً أن أرسطو وحده هو الذي كان

معاصراً للإسكندر[cxiv]. يحد التصويرة إطارين مستطيلين باللون الذهبي يضمان بينهما حاشية مُزينة بزخارف نباتية على أرضية باللون الذهبي، ونُشاهد في التصويرة " الإسكندر" جاثياً بركبتيه على كرسي عرش مسدس الشكل يرتكز على أقدام قصيرة داخل جوسق، يعلوه مظلة من القماش باللون الأزرق ولها رفرف قماشي باللون الذهبي، ويظهر الإسكندر بثلاثة أرباع وجهه بلحية سوداء وشارب متصل باللحية مرتدياً قباءً طويلاً حابكاً على الصدر ذو أكمام قصيرة باللون الرصاصي، أسفله قميص ذو أكمام طويلة وأساور ضيقة باللون الذهبي، ويشد وسطه ببند من القماش باللون الذهبي يتدلى طرفاه من الأمام، ويضع به خنجر على وسطه، ويعلو رأسه عمامة تلتف حول قلنسوة حمراء وتخرج منها ريشة من الأمام. ونُشاهد على يساره مائدة عليها أواني الطعام والشراب ومزهرية. ويقف من خلفه الخادم الذي يحمل المذبة، وإلى جواره يقف شخصان. وفى الجانب الأيمن يظهر مجموعة من أتباعه منهم حامل سيف الإمبراطور، وحامل قوسه، وخلفهما اثنين من الأتباع. كما نُشاهد في المقدمة حامل الباز (البازدار) وحامل أدوات الشراب ومجموعة من الأتباع الواقفين في وضع الانصات لما يقوله الإسكندر الذي يتناقش مع مجموعة من سبعة حكماء، يظهر ذلك من خلال حركة يديه وتقاسيم وجهه ويجلس الحكماء السبعة يتناقشون معه أسفل ظلة محصورة بين بائكتين مفتوحتين كل بائكة من ثلاثة عقود مقامة على عمودين تحمل سقفاً مسطحاً، ويظهر الحكماء السبعة في أوضاع مختلفة من بينهم حكيم يحمل كتاباً في يده، ويرتدون ملابس نوع الفنان في ألوانها ما بين البرتقالي والذهبي والرصاصي، والأحمر، والوردي والأخضر. كما نوع أيضاً في أغطية رؤوسهم. أما دلالة هذه التصويرة فتبين إبراز علاقة الإسكندر بالعلم والمعرفة خاصة الفلسفة للتعرف على خبايا الكون وأصل الخليقة، وذلك من خلال تصويره يتلقى المعرفة ليس على يد أستاذه "أرسطو" بل على يد أشهر الحكماء وفلاسفة العالم؛ ليمنح المعرفة المطلقة التي جعلت منه بطلاً أسطورياً عالماً بكل شيء[cxv].

٢-تصويرة تمثل خاقان الصين[cxvi] يقدم التحية للإسكندر الأكبر (٣٥٦- ٣٢٣ق م)، من مخطوط خمسة أمير خسرو الدهلوي[cxvii]، مؤرخ بين عامي ١٠٠٥-١٠٠٦هـ/ ١٥٩٧- ١٥٩٨م، ومحفوظ بمتحف والترز للفنون[cxviii].(لوحة١٢) اهتم الفنان المسلم بتصوير "الإسكندر" كقائد عظيم فتح العالم كله حتى الدول التي لم يصل لها أصلاً، ولم يرد ذكرها في الأدب اليوناني والروماني، وهو ما يؤكد أنهم نظروا له كقائد عظيم لم يترك مكاناً إلا وفتحه، فهو تجسيد لملكهم العظيم، منها دخوله الصين وروسيا، مع الاهتمام بتجسيد علاقته بخاقان الصين كما ورد في بعض المخطوطات التي جسدت هذا الموضوع[cxix] مثل التصويرة التي نحن بصددها فهي لقاء مجازي بين الإسكندر وخاقان الصين. يحد التصويرة إطار مستطيل الشكل، ونُشاهد في منتصف التصويرة تقريباً الإسكندر الأكبر جالساً جلسة متربعة على عرش سداسي الشكل، له أرجل ذهبية اللون، ترفعه عن الأرضية، ويتقدمه درجة أو كرسي صغير يصعد عليه على العرش أو يضع قدميه عليه أثناء الجلوس. والعرش موضوع على منصة تأخذ الشكل السداسي أيضاً مُغطاة بسجادة كبيرة زرقاء اللون مُزينة برسوم زهور متنوعة وأفرع نباتية متنوعة الألوان، ولها إطار باللون الذهبي مُزين بزخارف أفرع نباتية متشابكة تنتهي برسوم زهور بألوان متنوعة، ونُشاهد الإسكندر يظهر بثلاثة أرباع وجهه بهيئة ملوك مغول الهند بلحية سوداء وشارب أسود متصل بها، مرتدياً قباءً طويلاً ذو أكمام طويلة وأساور ضيقة باللون الأخضر، يعلوه قفطان طويل قصير

الأكمام مفتوح من الأمام باللون الأحمر، ومُزين برسوم زهور باللون الذهبي، ويشد وسطه ببند من القماش تدلى طرفاه إلى الأمام، كما يعلو رأسه عمامة بيضاء ويُزينها من الأمام عقد من حبات صغيرة، وتنتهي من أعلى بخصلة شعر باللون الأسود، كذلك ينتعل ببوتين ذو رقبة طويلة باللون البرتقالي، ونُشاهد أمام الإسكندر خاقان الصين يظهر بوضع جانبي وهو ساجد ويُشير إليه الإسكندر بيده اليمنى، ويظهر خاقان الصين وهو مرتدياً رداءً طويلاً باللون الأحمر ذو أكمام قصيرة، مُزين بزخارف دقيقة باللون الذهبي على الظهر، أسفله رداء ذو أكمام طويلة وأساور واسعة باللون الأزرق، ونُشاهد خلف الإسكندر أتباعه منهم حامل المذبة، وحامل السيف، وحامل القوس والسهام، وحامل الترس، كما نُشاهد في مقدمة التصويرة مجموعة من أتباع خاقان الصين، وهم يحملون الهدايا المُقدمة للإسكندر، كما نُشاهد أيضا خلف خاقان الصين مجموعة من أتباعه يرتدون قبعات سوداء تخرج من مقدمتها رياش اثنين منهما يحاولان قلعها تحية للإسكندر، كما نُلاحظ أنه يعلو الإسكندر مظلة من القماش تأخذ شكل القبة من أعلى باللون الذهبي تزينها أفرع نباتية، ورسوم زهور بألوان متنوعة، كما نُشاهد خلفها مجموعة من المظلات، ونُشاهد خلف المظلات على يسار الصور رسم لشجرة ذات جذع ضخم وفروع وأغصان وأوراق باللون الأخضر، ويُحيط بالشجرة والمظلات مضم أو سور قماشي (قاناتqanats) [cxx] وتنتهي الصور من أعلى بخط الأفق الذي عبر عنه الفنان باللون الذهبي.

٣- تصويرة تُمثل ملاك يُمسك بركاب جهانگير، تؤرخ بحوالي ١٠٢٠هـ/١٦١١م. ومحفوظة بالمكتبة البريطانية بلندن. تحت رقم (Or. 7573, f.218v)، من عمل الفنان جوفاردان[cxxi]. (لوحة ١٤) تعتبر هذه التصويرة هي أقدم تصويرة من سلسلة من اللوحات المجازية أو الاستعارية أو الخيالية العظيمة لجهانگير، والتي أمر فيها فنانوه برسم ما يُعبر عن رغباته الداخلية وحالاته العاطفية[cxxii]. يحد التصويرة إطار مستطيل باللون الذهبي، وتنقسم التصويرة إلى مقدمة ومؤخرة تتمثل المقدمة في أرضية رملية متسعة تنتهي برسوم التلال من أعلى التصويرة تجثو عليها بعض الطيور وتخرج منها في البعض بعض الحشائش النباتية باللون الأخضر، ونُشاهد في منتصف يمين التصويرة الإمبراطور جهانگير يظهر ممتطياً صهوة جواده يظهر بوضع جانبي ممسكاً بيده اليسرى بلجام جواده في حين يحمل على رسغه الأيمن صقراً، ونُلاحظ أن رسغه مغطى بقفاز مذهّب ليحميه من مخالب الصقر، ويرتدي جامة قصيرة الأكمام مرفوعة لأعلى كاشفة عن قميص داخلي أرجواني، ويشد ووسطه بباتكا أو حزام من القماش باللون الخضر بها علاّقة سيف مزخرفة للغاية وعلبة سكين إلى جانبه، ويُزين صدره عقد من حبات صغيرة باللون الأبيض، أما غطاء رأسه فعبارة عن عمامة باللون البرتقالي مُزينة من الخلف بحلية عمامة باللون الأسود، ويمتطي جهانگير جواد باللون الأبيض مسرج وملجم يظهر بوضع جانبي في وضع حركة. ونُشاهد أمام جهانگير ملاك مجنح يظهر بوضع جانبي عاري الرأس يرتدي رداءً قصيراً ذو أكمام طويلة وأساور ضيقة باللون البرتقالي، ويشد وسطه بباتكا بمزيج من اللونين الأخضر والأسود. ونُشاهد خلف جهانگير حامل المذبة، وأمامه مجموعة من أتباعه واقفين ينظرون في دهشة باتجاه جهانگير مُشيرين إلى أنه توقف بشكل غير متوقع، ومن الواضح أنهم لا يستطيعون رؤية الملاك الذي أمسك

بركاب جهانگير. كما نُشاهد في مقدمة التصويرة اثنين من كلاب الصيد مع صياد، ونُشاهد في الخلف مناظر طبيعية جميلة تمتد إلى ما لا نهاية مع بحيرة وبلدة وسماء زرقاء تخللها السحب البيضاء. الهدف من الصورة هو إظهار طبيعة جهانگير المنفصلة، وأنه هو الوحيد الذي يتمتع بامتياز بكونه قادرًا على رؤية الملاك[cxxiii].

٤-تصويرة تمثل لقاء خورم (شاه جهان)[cxxiv] مع النبي[cxxv] خضر[cxxvi]، ألوان مائية وفضية وذهبية على الورق تؤرخ بين عامي ١٠٢٤-١٠٢٥هـ/ ١٦١٥-١٦٢٠م، لوحة (١٥). يحد التصويرة إطارين عريضين الداخلي باللون الذهبي وُمزين بزخارف نباتية باللون الأزرق والخارجي باللون الأحمر، ومُزين بزخارف نباتية باللون الذهبي، ويُحيط بالإطارين حواشي مُزينة برسوم غزلان بعضها يعدو والبعض الأخر في حالة سكون ورسوم طيور تقف على فروع نباتية بالإضافة إلى رسوم زهور وحزم نباتية باللون الأخضر على خلفية باللون الذهبي، ونُشاهد في مقدمة التصويرة شرفة أرضيتها باللون الأبيض، ولها سياج حجري تطل هذه الشرفة على حديقة بها رسوم أشجار وحزم نباتية باللون الأخضر، ونُشاهد في منتصف مقدمة التصويرة الأمير خورم (شاه جهان[cxxvii]) يظهر واقفاً بثلاثة أرباع جسده بوجه جانبي بشارب تُحيط برأسه هالة باللون الذهبي مرتدياً جامة ذات أكمام طويلة وأساور ضيقة باللون الذهبي يرتدي أسفلها بشواز شفاف يظهر أسفله سروال طويل باللون الذهبي مُزين برسوم زهور منتشرة على كافة السروال، ويشد وسطه بباتكا من القماش مُزينة بحليات معدنية على هيئة رسوم زهور، تتدلى طرفاها الى الأمام، ويُزين صدره عقود من حبات من اللآلئ باللونين الأبيض والأحمر ويعلو رأسه عمامة باللون الأحمر مُزينة في المنتصف بشريط من عقدين من اللآلئ، ومن الخلف بحلية عمامة باللون الأخضر تتدلى منها حبات باللون الفضي، كما ينتعل بحذاء مفتوح من الخلف باللون الأحمر، ونُشاهد في التصويرة الأمير خورم وهو يهم بتلقي ربما عقود من حبات باللونين الأبيض والأحمر من الياقوت واللآلئ. يقدمها له الخضر[cxxviii] الذي يظهر مرتدياً رداءً طويلاً باللون الأخضر ذو أكمام طويلة وأساور واسعة. ويضع على كتفيه شالاً من الصوف باللون الأسود، كما يعلو رأسه عمامة ضخمة خضراء اللون أيضاً. كذلك ينتعل بحذاء ذو رقبة قصيرة باللون الأخضر يظهر واقفاً أمام خورم بهيئة أقصر منه في وضع انحناءه بسيطة يظهر بوضع جانبي بلحية كثة بيضاء لتدل على الحكمة والوقار تُحيط برأسه هاله باللون الذهبي. أما خلفية التصويرة فتمثل السماء باللون الأزرق تتخللها غيوم بمزيج من ألوان متعددة يظهر من وسطها ملاك بهيئة طفل صغير وهو يسكب النور ذو اللون الذهبي على الأمير خورم. على الرغم من أن هذه اللوحة قد تم توسيعها واثرائها، ربما على يد محمد باقر واسع الانتشار وغزير الإنتاج إلا أن الأشكال ذات جودة ممتازة، وربما تعزى إلى أحد فني البلاط البارزين[cxxix].

٥- تصويرة تُمثل جهانگير يستقبل الشيخ سعدي[cxxx]، في قاعة الحضور، تصويرة مزدوجة تؤرخ[cxxxi] بين عامي (١٠٢٤-١٠٢٥هـ/ ١٦١٥-١٦١٦م)، الصفحة اليمني محفوظة بمتحف الفرير جالاري للفن بواشنطن. تحت رقم (Accession No.: 46.28.). والصفحة اليسرى محفوظة في متحف والترز للفنون ببالتيمور تحت رقم (W.668, f.37) من عمل الفنان أبو الحسن. لوحتي (١٦، ١٧). هذا اللقاء مجازي أو خيالي فإن جهانگير (حكم من ١٠١٤-١٠٣٧هـ/١٦٠٥-١٦٢٧م). لم يكن معاصراً للشاعر سعدي الذي ولد عام ٥٧١هـ/١١٧٥م وتوفي عام٦٩١هـ/١٢٩١م، ودفن في شيراز، حيث يوجد مزاره اليوم في شرقيها[cxxxii]. نُشاهد في التصويرة

الإمبراطور جهانگير جالساً على عرش مستطيل، تحت مظلة حمراء تحوم فوقها ملائكة ثلاثة مع تاج في أيديهم كما نُشاهد اثنين من الملائكة على المظلة السفلية يحملان ميدالية عليها نقش "جهانگير شاه. " ويضع جهانگير قدميه على الكرة الأرضية[cxxxiii] التي وضعت[cxxxiv] على حامل أقدامه على شكل أوراق نباتية باللون الذهبي، ليرمز إلى سيطرته وسيادته على العالم، ورسم الفنان الكرة باللون البني، والتضاريس عليها باللون الأسود. ويظهر جهانگير بوضع جانبي بشارب أسود، بجسد يبدو عليه القوة والنشاط، وضعه الفنان في مركز التصويرة، مرتدياً رداءً طويلاً ذا كمين طويلين باللون الأصفر، ومُزين بزخارف نباتية باللون الأخضر، أسفله بشواز شفاف باللون الأبيض يظهر من أسفله سروال طويل باللون الأخضر، ومُزين برسوم زهور باللون الذهبي، ويشد وسطه ببانكا من القماش العريض يتدلى طرفاه إلى الأمام باللون الأحمر ومُزين بأشرطة بألوان متنوعة ما بين الذهبي والأخضر، ونُلاحظ وجود مفتاح صغير مُعلق بالباتكا أو الحزام، الذي يتناسب مع ثقب المفتاح في الكرة الارضية[cxxxv] ليرمز أن مفتاح النصر على العالمين معه، ويرمز أيضاً إلى سيطرة جهانگير العالمية[cxxxvi]. أما غطاء الرأس فعبارة عن عمامة متعددة الطيات باللونين الأصفر والأسود، كما يرتدي في رقبته عقد من اللؤلؤ ذا حبات باللون الأبيض، تتخلله أحجار كريمة باللونين الأحمر والأخضر، ونُشاهد جهانگير وهو يتحدث إلى الشاعر سعدي، يظهر ذلك من خلال حركة يديه، وقسمات وجهه، ونُشاهد حول جهانگير مجموعة من أتباعه[cxxxvii]. وأقاربه، معروفون لنا من صور أخرى. من المحتمل أن يكون الولد الصغير بجوار جهانگير هو حفيد الباد شاه بجانبه يقف الأمير بارفيز (Parviz)، خلفه، يفترض، مرتضى خان، حاكم البنجاب؛ يوجد بجانبه الأمير الراجبوتي كاران سينغ[cxxxviii] (Karan Singh) من ميوار، يرمز إلى الهندوسية. ويمكن التعرف عليه من خلال بشرته الداكنة وشاربه الأسود الرفيع. الأمير خورم (شاه جهان)، في الوقت نفسه، يمكن رؤيته على يسار جهانگير. على الجانب الآخر من العرش، إلى أقصى اليمين، تظهر صورة شخص ملتحي خارج الصورة، ويبدو أن أبو الحسن قد نسخه من لوحة أوروبية. حدد مؤرخ الفن ريتشارد ايتنجهاوزن، الذي قام في عام ١٩٦١م بتحليل هذه الصورة مع صورة جهانگير على عرشه على ساعة رملية"، النقش على حزام الرجل الملتحي باسم بادشاه روم دار زمان القديم (إمبراطور بيزنطة في الأزمنة القديمة). افترض ايتنجهاوزن[cxxxix] أن هذا يمكن أن يكون بمثابة تصور للإمبراطور المسيحي للقسطنطينية، مانويل الثاني باليولوجوس (Manuel II Palaeologus) (المتوفى عام ١٤٢٥م)، الذي كان يأمل أن يستقبل جد جهانگير تيمور بتكريم كتابي. وإذا كان افتراض ايتنجهاوزن صحيحاً فإن لقاء جهانگير به مجازياً وهو يذكرنا بلوحة أعداء الإسلام في قصير عمره. يشكِل الإمبراطور البيزنطي النظير المسيحي للأمير الهندوسي كاران، الذي اضطر إلى الاستسلام لجيش جهانگير تحت قيادة شاه جهان. وبالتالي، يُشير إلى أن المسيحيين والهندوس خضعوا للإمبراطور المغولي وأطاعوا حكمه. في النصف الأيسر من الصفحة المزدوجة، يقود خواجة جهان (توفي عام ١٦٢٠م)، أحد أصهار جهانگير وحاكم أجرا، وصادق خان، صهر جهانگير، مجموعة من الزوار نحو العرش. بصفته بخشي، كان صادق خان مسؤولاً عن البروتوكول الدقيق الواجب اتباعه، بما في ذلك السير على الضيوف في الوقت المناسب. من بين الزوار أنفسهم، فإن الشخصية المركزية التي تتقدم نحو العرش رجل عجوز ذو لحية بيضاء وعمامة كبيرة. ليس من الواضح ما إذا كان قد انحنى حسب العمر أو احتراماً لجهانگير، الذي يحمل كتاباً، على غلافه اسم الشاعر الفارسي الشهير والصوفي السعدي. أدى هذا إلى ايتنجهاوزن إلى استنتاج أن الزائر يجب أن يكون سعدي[cxl] نفسه،

وهو يسلم ديوانه شخصيًا[cxli]. ونُلاحظ اهتمام جهانگير[cxlii] فقط بالشاعر سعدي الذي يُمثل الجانب الروحي، ونُشاهد حول سعدي مجموعة من دراويش أربعة يدعون خلف سعدي غير معروفين. أخيرًا، في الهامش السفلي من الصورة، هناك شخصان مستمدان من الأعمال الفنية الغربية. الشخص الذي على اليسار يقول اتنجهاوزن يحتوي على نقش بصيغة " صورة يلدريم بايزيد"[cxliii] . يظهر بوضوح بإيماءات من الشكر والخنوع. وذا كان ايضاً تفسير اتنجهاوزن صحيحا فهذه هي الشخصية المجازية الثالثة التي يلتقي بها جهانگير وفي الواقع حتى الحاكم المعاصر له في اسطنبول لم يلتق به. أعلن جهانگير، الساخط من "غطرسة معاصره العثماني": "منذ ذلك الوقت (٨٠٤هـ/١٤٠٢م) حتى الآن، على الرغم من المزايا، لم يأت أحد من الأباطرة (القياصرة)، ولم يتم إرسال أي سفير". يمكن التعرف على جار بايزيد في الصورة الحالية من قبل شكل العمامة كصفوي، وربما كان من المفترض أن يكون الشاه الصفوي ويكون بذلك الشخصية الرابعة المجازية التي يلتقي بها جهانگير. في حين أن جهانگير يرحب بالسعدي المتمركز في الوسط مع وضع سعدي بأذرع مفتوحة، إلا أن الملوك على الحافة السفلية للصورة يبدو مهمشين، بالمعنى الحقيقي للكلمة. في ضوء التقدير العالي لسمات جهانگير للرجل العجوز، فهي ذات أهمية ثانوية فقط. لذلك، للوهلة الأولى، "زيارة سعدي" تكرس تقديس جهانگير للشاعر الكبير والاحتقار المصاحب للملوك الدنيويين. فسر ايتنجهاوزن هذه الصورة على أنها تدل على التفضيل الروحي على الدنيوي. يمكن أيضًا اعتبار التفسير الذي يتجاوز ذلك: وجود شخصيات متوفاة لفترة طويلة يدل على مستوى خاص من الواقع. يجب اعتبار الشاعر من شيراز، كمبعوث من العالم الخارجي، في مجال المعنى. الدراويش الذين يقفون وراءه ربما يكونون أيضًا متوفين لفترة طويلة ويشكلون حاشيته الرسمية. العمل الرئيسي لهذه الصورة ينطوي على تقديم كتاب[cxliv]. لمنع أي شك، يوجه أبو الحسن المُشاهد إلى الكتاب ليس فقط من خلال وضعه لسعدي، ولكن أيضاً من خلال اشارة خواجه جهان[cxlv]. هنا لا يُقصد بالكتاب أن يكون مجرد طبعة خاصة من أعمال سعدي، بل ربما رمز للسلطة الروحية التي تكمل العلمانية بالنسبة لجهانگير[cxlvi]. ما نراه في الجزء الأيسر من الصفحة المزدوجة هو وفد سماوي، أرسل بلا شك بأمر من الرب نفسه، واسقاط القوة الروحية إلى جهانگير. من بين المواقف المتدنية للأباطرة العثمانيين والصفويين، قد يستنتج المشاهد أنهم ليسوا سوى مارة. بوصفهم حاملي القوة الزمنية أو الدنيوية، يمكنهم فقط مشاهدة الأحداث الحقيقية من بعيد. يبدو أن أهم رسالة لأبي الحسن هي أن جهانگير هو أقوى إمبراطور، معترف به من قبل شخصيات عالمية من جميع الطوائف، وكذلك من قوى طبيعية فائقة. هو الشخص الوحيد الذي يمتلك السلطة في الصورة، وفي المعنى[cxlvii] ونجد في الصورة كتابات فارسية مُحيطة باللوحة تؤكد ذلك المعنى: " نظرًا لحيازته للصورة والمعنى، فإن جهانگير يتفوق على جميع الملوك الآخرين، الذين لا يزيد عددهم عن التلاميذ على عتبته:

- أي ملك آخر يملك مثل الصورة والمعنى.
- كانوا سيسجدون بأنفسهم أمامه مئة مرة في كل مرة يرونه فيها
- جاء مئة ملك مثل الإسكندر إلى العالم
- فقط لينظروا إلى شخصية أو صورة شاه جهانگير
- ملوك الروم والصين يقفان منتظرين عند الباب

وعند تحليلنا للتصويرة نجد أنها صورة مجازية تعبر عن مشهد خيالي للبلاط، يُقدم كما لو كان حقيقة تاريخية، يحتوي على شخصيات حية وغير حية، خيالية وحقيقية، ويبرز مرة أخرى قدرة جهانگير على أن يكون مركزًا للعوالم الروحية والزمنية، شهادة على حيازته على جسدين[cxlviii]. وأن بلاطه محط أنظار الحكام من شتى البلاد، كما أنها تُعبر عن لقاء مستحيل بين جهانگير والشاعر سعدي الذي توفي في عام ٦٩١هـ/١٢٩١م، ولكن وجود سعدي يجسد تجسيدًا مثاليًا للعالم الروحي الصوفي الذي أراد جهانگير أن يربط نفسه به من خلال ثقب المفتاح على الأرض والكرة الأرضية تحت قدميه[cxlix]. كما يُعطي له القوة أو الشرعية الروحية، ويُعطيه القدرة على تجاوز الحدود الزمنية، والكرة تُعطية القوة الزمنية، كما نُلاحظ أنه ربط بين لقبه المدون على الظلة التى تعلو جهانگير وبين الكرة الأرضية التى ترمز إلى لقبه وهي السيادة والسيطرة على العالم.

٦-تصويرة تُمثل جهانگير (كما هو يحلم[cl]) يُنهي حياة ملك عمبر[cli]. تصويرة من ألبوم منتو[clii]، تؤرخ بين عامي (١٠٢٤- ١٠٢٩هـ/ ١٦١٥- ١٦٢٠م)[cliii]، ومحفوظ بمكتبة شيستر بيتى بدبلن. تحت رقم (CBL in .07A.15)[cliv]. وهي من عمل الفنان أبو الحسن (نادر الزمان)[clv]. لوحة (١٨). تصويرة جهانگير يطلق النار على رأس ملك عمبر هي واحدة من التراكيب الاستعارية أو المجازية الأكثر تعقيداً من عهد جهانگير، تجمع بين المراجع البصرية، والنصوص الرمزية، ومتألقة مع التفاصيل المجازية الدقيقة وتحتوي على معان مزدوجة، مماثلة تماماً إلى وقت لاحق، على حد سواء متعددة المعاني مع الصور الرمزية للملكة إليزابيث[clvi]. نُشاهد في التصويرة الإمبراطور جهانگير محاطاً بزخارف الملكية، يستخدم ببراعة القوس والسهم، ويقف على قمة الكرة الأرضية المُزينة بالحيوانات، وبالتالي يعلن وضعه كحاكم للعالم[clvii]، وهي بدورها مدعومة بثور[clviii] فوق حوت[clix] كبير في الماء[clx]. لون بمزيج من اللونين الرصاصي والأبيض، والحوت موضوع على الماء التى رسمها الفنان باللون الأسود، ويظهر بها بعض التموجات يستعد لإطلاق السهم الذي، في المرحلة التالية من السرد، يخترق الرأس المقطوعة رأس ملك عمبر العالقةً على رمح[clxi]. ترقد على رأسه بومة ونظيرتها ميتة تحتها، في إشارة إلى الحدث البديع الذي كتبه جهانگير في مذكراته[clxii]، عندما أطلق النار على بومة في ظلام دامس في اليوم الذي شرع فيه الأمير خورم (شاه جهان) بهزيمة جيش عمبر:"البندقية، مثل مرسوم السماء، سقطت على هذا الطير المنمق ولفته إلى أشلاء". وخروج اثنين من الملائكة[clxiii] مجنحين على الطراز الأوروبي من الغيوم[clxiv](putti)[clxv] وبيدهم أسلحة إضافية للإمبراطور يعبر عن النصر، والظفر، ورمزاً للدعم الإلهي[clxvi]. يظهر انشغال جهانگير المستمر مع الشرعية الأسرية مرة أخرى في تصوير هيكل ذهبي طويل من خلفه يحمل ميدالية كبيرة بأسماء أسلافه، يعلوها تاج وقطيع من طيور الجنة[clxvii]، ويتجه طائر نحو تاج الإمبراطور كما لو كان يضيف ريشة خاصة إليه مع النقش:" أسلاف جهانگير التسعة توجت بواسطة الله ". في النقوش الموجودة في اللوحة، يتم الإشادة بالإمبراطور كمصدر للضوء، أدبياً يعادل هالة النور التي عادة ما تنبع منه لكنه غائب في هذه اللوحة خاصة، في حين يوصف ملك عمبر على أنه مصدر للظلام؛ وصفه بأنه "مغتصب الليل" و "البومة التي هربت من الضوء". في الواقع، فإن الأساس المجازي لانتصاره على ملك عمبر هو مفهومه عن نفسه كمبعوث للضوء[clxviii]. ويظهر جهانگير بوضع جانبي مقدماً قدمه اليمنى على اليسرى، بشارب أسود، مرتدياً قرطاً ذهبياً في أذنه اليسرى، أما ملابسه فهي عبارة عن رداء طويل قرمزي اللون ذا كمين طويلين وأساور ضيقة مُزين بزخارف نباتية دقيقة باللون الذهبي، ويشد وسطه بباتكا من القماش تدلت طرفاها إلى

الأمام باللون الذهبي، ومُزينة برسوم نباتية دقيقة، وأسفل الرداء سروال يظهر منه الجزء السفلي، باللون البرتقالي، كما ينتعل بحذاء ذا رقبة قصيرة باللون الأبيض، أما غطاء رأسه فهو عبارة عن عمامة بيضاء متعددة الطيات يحليها من الأمام عقد من اللؤلؤ باللون الأبيض، ويتدلى منها من الخلف ريشة سوداء. 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 مثبت في الأرض، وقد اخترق السهم فم ملك عمبر حتى خرج من رأسه، كما نُلاحظ فوق رأسه رسم لطائر البومة تقف على رأسه ناشرةً جناحيها، كما نُشاهد بومة أخرى برقبة منحنية معلقة فوق البندقية الملكية التي أنهت حياتها. باللون الذهبي، كما نُشاهد خلف جهانگير طائراً ناشراً جناحيه يُسمى بطائر الفينيق(huma) باللون الذهبي. كما نُشاهد أسفل جهانگير سلسلة ذهبية مربوط أحدى طرفيها في الحربة أمام جهانگير، والطرف الأخر متصل بالكرة الأرضية، ومُعلق بهذه السلسلة مجموعة من الأجراس، كما نُلاحظ أنه يتوسطها ميزان باللون الذهبي مُعلق بالسلسلة، كتب أسفله كتابات فارسية باللون الأسود في ثلاثة سطور ترجمتها: "عدالة الإمبراطور نور الدين جهانگير تجعل تدفق اللبن من حلمات كل أسد"[clxix]. كما نُشاهد أيضاً أسفل يسار التصويرة بندقية للإمبراطور جهانگير لها مقبض باللون الذهبي، كما نُلاحظ بجوار الحامل توقيع أبو الحسن بصيغة (عمل كمترين مريد زاد باي باخلاص أبو الحسن). وترجمتها (عمل التلميذ المخلص أبو الحسن). وعند تحليلنا للتصويرة نجد أنها أن هذا الحدث مجازى غير حقيقي، لأن ملك عمبر الحبشي لم يُقتل على يد جهانگير، ولكن كان ذلك من أمنيات وأحلام جهانگير التى عجز عن تحقيقها في الواقع فحققها عن طريق تصوير هذا الحدث، حاول جهانگير أن يلعن ويقتل ملك عمبر من خلال لوحة تعويضية. يجدر التأكيد على أنه في اتباع مثل هذه الممارسات "السحرية"[clxx]، لم يكن جهانگير يتصرف من مجرد خرافات. بدلا من ذلك، كان يدين بمؤسسة الملك المقدس التي جسّدها.

٧- تصويرة تمثل جهانگير[clxxi] يستضيف الشاه عباس[clxxii]. ألوان مائية، جواش، فضة وذهب على الورق. من ألبوم سان بطرس برج، تؤرخ بحوالي ١٠٢٧هـ/ ١٦١٨م، ومحفوظة بمتحف الفرير جالاري بواشنطن. (مجموعة وآرثر م.ساكلر تحت رقم حفظ، Acc. F1942.16a). (لوحات ١٩، ٢٠، ٢١). لم يكن هذا اللقاء من إملاء الواقع، بل من إملاء الخيال. ولعل ما أوحي به ما انطوت عليه نفس جهانگير من رغبة في أن يلتقي بالشاه عباس. ويؤكد ذلك النقش الفارسي الذي يقع في أعلى وأسفل التصويرة من أربعة خراطيش وترجمته " شاه جهانگير وشاه عباس هما ملكان شابان شجاعان قبضا بكلتا يديهما على كأس العالم، يلبيان الهاتف بأن يتحدا لتكون لهما الهيمنة على شعوب العالم أجمع حتى يعيش العالم في سلام. اللهم امنحهما النصر"[clxxiii].

يحد التصويرة إطارين مستطيلين الخارجي صغير مُزين بزخارف مجدولة باللون الذهبي على أرضية باللون الفضي أما الداخلي فهو عريض ومزين بزخارف نباتية من فروع ملتوية ورسوم زهور باللون الذهبي على أرضية باللون الأزرق. ونُشاهد في منتصف التصويرة الإمبراطور جهانكير والشاه عباس يجلسان على كرسي عرش مستطيل الشكل يرتفع عن أرضية التصويرة عن طريق أقدام الكرسي التي اختفت خلف رسوم الأشخاص في التصويرة، ويزين واجهة الكرسي زخارف نباتية من رسوم فروع نباتية ملتوية ورسوم زهور باللون الذهبي والأحمر على أرضية تنوعت مابين الأحمر والذهبي والبرتقالي والأزرق، وكرسي العرش مغطي بغطاء من القماش أحمر اللون خالي من الزخرفة

ويظهر جهانگير أعلى قليلاً وأكثر ثقة بالنفس من ضيفه جالساً بركبتيه على العرش يظهر بثلاثة أرباع جسده ووجه جانبي بشارب فقط أسود اللون وهو يتحدث إلى معاصره الشاه عباس يظهر ذلك من خلال تقاسيم وجهه وحركة يديه ويظهر جهانكير وهو يرتدي جامة طويلة ذات أكمام طويلة وأساور ضيقة باللون الأبيض ومزينة بزخارف نباتية دقيقة باللون الذهبي ويشد وسطه بباتكة من القماش يتدلى طرفاها الى الأمام ومزينة برسوم زهور بألوان متنوعة، ونُلاحظ أنه يعلق خنجراً داخل غمده بهذه الباتكة ويُزين صدر جهانگير مجموعة من العقود ذات حبات باللون الأبيض بالإضافة إلى عقد صغير بحبات صغيرة من اللونين الأزرق والأحمر، كما يُزين أصابعه مجموعة من الخواتم الذهبية بالإضافة الى أسورتين في يديه، كما يرتدي في أذنه اليمنى قرطاً باللون الفضي، ويعلو رأسه عمامة باللون الذهبي مُزينة بريشة بيضاء من الخلف، ونُشاهد خلف جهانگير وسادة كبيرة باللون الأحمر تُزينها رسوم زهور باللون الذهبي، ونُشاهد إلى جوار جهانگير الشاه عباس يجلس على ركبتيه في انحناءه بسيطة تجاه جهانگير، ويظهر جهانگير ومنافسه الشاه الإيراني كما لو كانا في سلام[clxxiv] ويظهر الشاه عباس بثلاثة أرباع جسده بوجه ثلاثي الأرباع أيضاً بشارب أسود معكوف لأسفل وهو منصتاً لحديث جهانگير واضعاً يده اليسرى على يده اليمنى احتراماً وتبجيلاً ل جهانگير، مرتدياً رداءً طويلاً ذو أكمام طويلة وأساور ضيقة باللون البرتقالي، وخالي من الزخرفة له ياقة باللون الأزرق ومفتوح من على الرقبة يظهر من هذه الفتحة جزء من رداء باللون الأبيض، ويشد وسطه ببند من القماش يعلق به خنجراً داخل غمده ظهرت يده باللون الأبيض، ويعلو رأس الشاه عباس عمامة متعددة الألوان ما بين البرتقالي والذهبي والأزرق والأخضر، كما نُلاحظ أن يرتدي في قدميه جورب باللون الأبيض، كذلك نُلاحظ أنه يعلو رأس الشاه عباس كتابة فارسية بصيغة "شبيه برادرم شاه عباس" وترجمتها "صورة أخي الملك عباس"، الذي يُشير إلى الإحساس بالاعتماد على جهانگير من قبل الشاه عباس[clxxv]. ويقال إن جهانگير هو الذي خطها[clxxvi]. ونُشاهد أمام جهانگير وشاه عباس طاولة عليها مجموعة من التحف النفيسة (لوحة ٢١) استطاع مؤرخ الفن ريتشارد إتنجهاوزن أن يحدد مصادرها، فقال إن المائدة والإبريق الأبيض مجلوبان من إيطاليا، وإن الكأس الخزفي البني مجلوب من الصين، وإن الزجاجة مجلوبة من البندقية، ومن هنا كان عهد جهانگير من أكثر العهود تأثراً بالفن[clxxvii] الأوربي[clxxviii]. ونُشاهد أمام شاه عباس على الجانب الأيمن للطاولة صورة النبيل خان عالم – سفير جهانگير في البلاط الإيراني[clxxix] – واقفاً على أرضية التصويرة بثلاثة أرباع وجهه حاملاً على يده اليمنى صقراً، ونُلاحظ أنه يلبس قفازاً من الجلد في يده اليمنى لتحميه من مخالب الصقر، أما يده اليسرى فيحمل بها تمثالًا ذهبياً من أوجسبرج بألمانيا (Augsburg) لديانا وهي تمتطي صهوة ظبي خلال القرن السادس عشر [clxxx].(لوحة٢٠) ونُلاحظ أنه تعلو كتفه الأيسر كتابة فارسية بصيغة "شبيه خان عالم" وترجمتها " صورة شخصية لخان عالم"، كما نُشاهد على الناحية الأخرى من الطاولة أمام جهانگير صورة آصف خان[clxxxi] شقيق نورجهان زوجة جهانگير ووالد "ممتاز محل" زوجة ابنه شاه جهان. وتعلو رأسه كتابة فارسية بصيغة " شبيه آصفخان" وترجمتها " صورة آصف خان" يظهر واقفاً على أرضية التصويرة بوضع جانبي حاملاً بيده اليسرى دورق باللون الذهبي، وبيده اليمنى طبقاً صغيراً مستديراً باللون الذهبي يعلوه كأساً صغيراً باللون الذهبي، وكأنه يهم بتقديمه لضيف جهانگير، كما نُشاهد في مقدمة التصويرة اثنتين من المباخر، بأشكال متنوعة باللون الذهبي، واحدة على اليمين ذات بدن كروى والأخرى على اليسار ذات بدن مضلع، ونُلاحظ أنه يتدلى من بدنهما سلسلة باللون الذهبي تنتهي بملقاط لمسك جمر البخور باللون الذهبي أيضاً،

كما نُشاهد في مقدمة التصويرة أيضاً أطباق مستديرة ومستطيلة كبيرة وصغيرة تحمل أنواع متنوعة من الفاكهة نُلاحظ من بينها فاكهة الأناناس[clxxxii]. والتي تعبر عن كرم ضيافة جهانگير المرتبط بتكريم الملك عباس[clxxxiii]. كما نُشاهد في أعلى الصورة نقشاً يقع في نصف دائرة ذهبية يحمل نسب الأسرة المغولية المالكة، للتأكيد على سلالة جهانگير الممجدة، تضمن، مع ذلك، أنسابه حتى تيمور، يظهر أصله أو انحداره من (تيمور أو تيمور لنك)، وجعلها مثل الشمس أو الختم السماوي محمولة من قبل اثنين من الملائكة من طراز كيوبيد الأوروبي[clxxxiv] يظهران من وسط الغيوم ذات اللون الأبيض. وهو مبرر قوي لمطالبته بالحكم.[clxxxv] وفوق هذا النقش آخر فارسي بصيغة " شبيه حضرت نور الدين جهانكير بادشاه" وترجمتها" صورة شخصية لصاحب الجلالة نور الدين جهانگير باد شاه".

٨-تصويرة تمثل جهانگير يفضل شيخ صوفي على السلطان العثماني وملك انجلترا. من ألبوم سان بطرس برج، ألوان مائية، جواش، فضة وذهب على الورق. موقعة بـ" عمل العبد المخلص بيشتر[clxxxvi]"، تؤرخ ببن عامي١٦١٥- ١٦١٨م[clxxxvii]. ومحفوظة بمتحف الفرير جالارى بواشنطن[clxxxviii]. (لوحة ٢٢). تُمثل هذه التصويرة لقاءً مجازياً[clxxxix] حيث يظهر أمام جهانگير ملوك لم يقابلهم شخصيًا. يحد التصويرة إطار عريض مستطيل الشكل مُزين بزخارف رسوم زهور وأوراق نباتية باللون الذهبي على أرضية باللون الأزرق، وتوجد أعلى التصويرة كتابات فارسية عبارة عن شعر باللغة الفارسية داخل خرطوشين الخرطوش الأول بصيغة " پادشاه صورت ومعنى اسپت از لطف آله" ترجمته: ملك المجالين الخارجي (الصورة) والداخلي الجوهري (المعنى) بحمد الله، الخرطوش الثاني بصيغة " شاه نور الدين جهانگير ابن أكبر بادشاه" وترجمته " الملك نور الدين جهانگير بن الملك أكبر". ومن أسفل كتابات فارسية في خرطوشين الأول بصيغة " لرچه در صورت شهان وارپد درثث قيام" والثاني بصيغة "ليك در معنى بدر ويثان كند وايم نكاه" وترجمتها "على الرغم من أن الملوك يقفون أمامه ظاهريًا (dar surat)، وداخليا (دار معنىdar ma‘ni) دائما يوجه نظره نحو الدراويش[cxc]. ونُشاهد في منتصف التصويرة جهانگير يظهر بجسد ثلاثي الأرباع ووجه جانبي جاثياً بركبتيه على عرش بوضع جانبي بشارب أسود. وتُحيط برأسه هالة ضخمة، من الشمس باللون الذهبي وهلال القمر باللون الفضي[cxci]. هذه الهالة مبهرة للغاية لدرجة أن الشخصيات الملائكية في الأعلى تبتعد عن الحماية الذاتية[cxcii].(شكل٧) مرتدياً جامة طويلة ذات أكمام طويلة وأساور ضيقة باللون البرتقالي، ومُزينة برسوم زهور يعلوه رداء من الشاش الشفاف، ويُزين صدره مجموعة من العقود بالإضافة إلى أساور ذهبية تُزين رسغه وخواتم ذهبية تُزين أصابعه وتعلو رأسه عمامة مُزينة من الخلف بحلية عمامة، ومن الأمام بحجرين كريمين باللونين الأبيض والأحمر، ونُشاهد جهانگير وهو يجلس على عرش قاعدته عبارة عن ساعة رملية أما جلسة العرش نفسها فتأخذ شكل مستدير له إطار ذهبي بارز مُزين بأحجار كريمة بألوان متنوعة مابين الأحمر والأزرق ومفتوحة من أمام أقدام جهانگير ويعلو هذه الجلسة غطاء باللون الأخضر خالي من الزخارف يجلس عليه جهانگير، أما قاعدة العرش فعبارة عن ساعة رملية كبيرة من الزجاج تنتهي من أسفل بإطار ذهبي والقاعدة موضوعة على منصة مرتفعة مستديرة باللون الذهبي تحتوى على غطاء خالي من الزخرفة باللون الأسود، ونُشاهد على هذه المنصة زوج من الملائكة. أحدهما على اليمين يُمسك بمحبرة بيضاء بيده اليسرى، ويقومان بالكتابة على النصف السفلي من الساعة الرملية. (شكل ٧) حيث نُشاهد سطرين من الكتابة باللون الأسود السطر العلوي بصيغة "الله أكبر" والسطر الثاني عبارة عن دعاء كتبه الملاكان بشكل مشترك. وفيه قد يكون لدينا

دليل على أهمية الساعة الرملية. بصيغة "أيها الملك، عسى أن تكون فترة حكمك ألف[cxciii] سنة[cxciv]"، يُشير النقش الموجود على الساعة الرملية إلى أن الإمبراطور المغولي وريث الإمبراطور أكبر، حيث إن " الله أكبر" هي تحية السلام التى فرضها أكبر عندما قام بتأليف دين جديد سماه الدين الإلهي، إن هذا الميراث المقدس هو الذي يوفر الأساس لرغبة "قد يدوم حكمك ألف عام"[cxcv]! جنبًا إلى جنب مع صيغة التحية "الله أكبر"، تُشير إلى جهانگير ككائن من جيل الألفية. جهانگير، الذي يُزين عرش الزمن، يفتتح الألفية الإسلامية الجديدة. تظهر رمال الساعة الرملية الجارية أن الألفية قد بدأت بالفعل. انتهى الكفاح من أجل إحلال النظام في العالم. مع ملوك العالم عند أقدام جهانگير، يبارك الإمبراطور الألفية الجديدة كما يبارك العام الجديد، من خلال رعاية الرجال المقدسين[cxcvi]. كما نُشاهد أعلى جهانگير اثنين من الملائكة بهيئة أطفال عرايا يمثلون كيوبيد أو بوتي (putti) يطيران في الزوايا العلوية من التصويرة أحدهما على اليمين واضعاً يده على عينيه إما بسبب الحزن على شيخوخة الإمبراطور، أو، على الأرجح، للحماية من التألق المسبب للعمى من هالة الشمس والقمر.[cxcvii] والثاني على اليسار يحمل سهماً مكسوراً وقوس، مع أوتار ممزقة في حالة من اليأس[cxcviii]. ويرى جهانگير وهو ينفرد بالحديث مع شيخ صوفي[cxcix] ملامحه معروفة جيداً من العديد من الصور الأخرى. ولحيته البارزة تجعله يتعرف عليه بسهولة. إنه الزعيم الروحي، الشيخ حسين الأجميري، حارس قبر خواجه معين الدين چشتي[cc] في أجمير وأحد أحفاده. كان معاصرا لجهانگير وأدين له بإعادة تعيينه كرئيس للضريح. وزعيم جماعة چشتي في زمن جهانگير. يظهر أمامه بانحناءة بسيطة بثلاثة أرباع وجهه بلحية كثة بيضاء تدل على الحكمة والوقار مرتدياً رداءً طويلاً ذو أكمام طويلة وأساور واسعة باللون البرتقالي الغامق أسفله رداء ذو أكمام طويلة تظهر من أكمام الرداء العلوي باللون الذهبي، ويضع على كتفيه شالاً باللون الرمادي وهو يُمسك بطرفيه مستقبلاً فيه كتاب[cci] مُهدى إليه من جهانگير وهو يرمز إلى تلقى الشيخ حسين الأجميري سلطته الدينية من جهانگير [ccii]. ويتم فيه التأكيد على وجود صلة بين الدين والسلطة الزمنية. ويعلو رأسه عمامة ضخمة باللون الأبيض والي جوار الشيخ الصوفي نُشاهد سلطان[cciii] تركيا[cciv] يظهر واقفاً بوضع جانبي[ccv] بلحية طويلة كثة سوداء اللون وشارب أسود متصل باللحية ونلاحظ يداه مطوية، لفتة من التواضع[ccvi]. مرتدياً ربما جبة باللون الأخضر وتزينها زخارف نباتية دقيقة باللون الذهبي. ويعلو رأسه عمامة ضخمة بيضاء تلتف حول قلنسة باللون الذهبي ويُزينها من الخلف ريشة بيضاء، كما نُشاهد إلى جواره الملك[ccvii] جيمس الأول[ccviii] ملك إنجلترا[ccix] (لوحة ٢٣) يظهر واقفاً بجسد ثلاثي الأرباع[ccx] ووجه ثلاثي الأرباع أيضاً بلحية ذات شعر خفيف وشارب متصل بها باللون البني مرتدياً رداءً قصيراً ذو أكمام طويلة وأساور ضيقة باللون الأبيض ومزرر بأزة سوداء من على الصدر والأكمام والرداء له ياقة من الفرو اسفل هذا الرداء ربما إزار باللون الوردي مطرز بخيوط بألوان متنوعة ويعلو الرداء والإزار ربما قفطان باللون الوردي ومزين برسوم زهور باللونين الأبيض والأسود، ويشد وسطه بحزام يعلق به سيفه الذي يظهر منه مقبضه باللون الذهبي ويسند عليه ملك انجلترا يده اليسرى، ويعلو رأسه كاب باللون الأسود تزينه حلية ذهبية في المقدمة، ومن الخلف مجموعة من الرياش البيضاء، كما نُشاهد إلى جوار ملك أنجلترا على يسار مقدمة التصويرة المصور بيشتر[ccxi]، يصور أصغر من الأشخاص الثلاثة أعلاه. يظهر بوضع جانبي بلحية سوداء وشارب أسود متصل باللحية مرتدياً رداءً باللون الذهبي ذو أكمام طويلة وأساور ضيقة، ويعلو رأسه عمامة باللون الأحمر، ونُشاهد الرسام يحمل صورة في يده كعلامة على مهنته. تصور جواداً وفيلاً مما وهبه

الامبراطور أياه[ccxii]، ونلاحظ أمام الجواد والفيل رجل برداء ذهبي في وضع انحناءة، ونلاحظ في التصويرة أن الفنان بيشتر[ccxiii] كتب بتواضع اسمه على مقعد مسند القدمين الغريب الذي يصور أمام عرش الساعة الرملية وهو مسند يحمله مخلوق ذو ثلاثة رؤوس[ccxiv]. يقترح التوقيع أنه بمثابة خطوة للوصول إلى منصة العرش العالية. يمكن قراءة توقيع الفنان في هذا المكان كتعبير عن تواضعه عندما يضع اسمه عند أقدام راعيه[ccxv] رسم الفنان كل هذه العناصر على سجادة إيطالية[ccxvi] زرقاء اللون تزينها زخارف نباتية ورسوم زهور بألوان متنوعة بالإضافة إلى زخارف جروتسكية[ccxvii]. هذه الصورة المرئية الخاصة هي بناء واعي وفقًا لرغبات جهانگير. كونه ملكًا صاخبًا، كان يرغب دائمًا في السيطرة على القوى الأخرى. بالنسبة له، غالبًا ما تم استبدال المجد الفعلي أو تجاوزه بالمجد المتخيل. يتم الاعتراف بقوة اللسطان العثماني وملك انجلترا وإخضاعهما بشكل مجازي في نفس الوقت. يُشير حجم الأشخاص إلى تمثيل الضعيف المُتخيل بشكل مجازي. الملك جيمس الأول يحدق مباشرة في المشاهدين، وبالتالي يسعى للحصول على اهتمام خاص[ccxviii]. هنا لدينا بيان صريح بسيادة جهانگير على العالم من جميع جوانبه. شكله المادي والخارجي وكذلك بعده الروحي[ccxix] والداخلي. يكرّمه أعظم ملوك العالم والمتصوفة. في المنافسة على انتباه جهانگير، يصاب الملوك بخيبة أمل بينما يكافأ الصوفي. يوضح التسلسل الهرمي البصري أن الصوفي فوق الملوك وجهانگير فوقهم جميعًا[ccxx].

٩- تصويرة تُمثل جهانگير يلتقي بخصمه الشاه عباس الصفوي[ccxxi] زائراً له. صفحة من ألبوم سان بطرس برج، تؤرخ بين عامي (١٠٢٧- هـ/ ١٦١٨-١٦٢٢م)[ccxxii]، ومحفوظة بمتحف الفرير جالاري للفن بواشنطن. تحت رقم (F1945.9). من عمل الفنان ابو الحسن نادر الزمان[ccxxiii]. لوحة (٢٤)، شكلى (). أبدت مؤرخة الفن أمينة أوكادا(Okada, A.)، الملاحظة التالية حول هذه اللوحة: "المشهد، خالي تمامًا من الحقائق التاريخية، هو تعبير رائع، وإن كان ساذجًا، عن قلق جهانگير [ccxxiv] وانعدام الأمن عند مواجهته بمسألة[ccxxv] قندهار[ccxxvi]". وفقًا للنقوش الفارسية الموجودة على اللوحة، رأى جهانگير[ccxxvii] حلمًا ظهر فيه شاه عباس في منبع من الضوء (chashma-yi nur). أمر فنانه برسم الحلم بسرعة قبل اقتراب رأس السنة الفارسية (نيروز). من أجل تصوير صورة الشاه عباس بدقة، أجرى الفنان مقابلات مع أشخاص زاروا إيران وشاهدوا الحاكم الصفوي[ccxxviii]. لم يلتق جهانگير في الواقع بعباس، خصمه اللدود. وبالتالي، فإن هذا تصوير لتحقيق الرغبة لعلاقة مضطربة[ccxxix]. تصور اللوحة حلمًا كان لدى جهانگير، والذي تم تحويله من قبل الفنان أبو الحسن من حلم إلى حدث خارق للطبيعة[ccxxx]، حيث نُشاهد في التصويرة الإمبراطور جهانگير الشاهق ذو البنية القوية[ccxxxi]، والواقف على الكرة الأرضية بطريقة يحتل فيها نصيباً كبيراً من آسيا[ccxxxii]، بما في ذلك الإمبراطورية الصفوية[ccxxxiii] يظهر محتضناً الشاه عباس الصفوي، الضئيل الذي كاد يختنق في حضن الإمبراطور المغولي جهانگير وهو نوع من التقويض السياسي الدقيق[ccxxxiv]. ونُلاحظ أن أراضي الإمبراطور جهانگير صورت على الكرة الأرضية تحت أقدامه بشكل مُتسع، وتُعتبر هذه الكرة الأرضية هى الخريطة الأكثر دقة في ذلك الوقت، حيث اشتملت هذه الخريطة أنهار الهند المقسومة بيد البرتغاليين[ccxxxv]. كما وضعت عليها أسماء بعض المدن باللغة الفارسية مثل جنوب آسيا، وأوروبا، وأفريقيا[ccxxxvi]، وكذلك الكثير مما نعتبره آسيا الوسطى، وهي جزء من العالم الذي كان تحت سيطرة سلفه تيمور. وبالمقابل، فإن إمبراطورية الصفويين الشاسعة تنقسم إلى بعض الأراضي التافهة حول البحر الأبيض المتوسط[ccxxxvii]. في حين أن شاه عباس حاكم

إيران والمعاصر لجهانگير صور واقفاً على أراضيه التى ظهرت متناقصة بشكل كبير. كما يبدو على جهانگير قوة الجسد بالإضافة إلى الأبهة والفخامة على ملابسه، حيث يرتدى قميص يظهر منه الكمين الطويلين ذات الأساور الضيقة باللون الأصفر، يعلوه رداء قصير ذا كمين قصيرين باللون الأخضر، مفتوح من أسفل، ينتهى من أسفل بشريط قماشي باللون الأصفر، ويرتدي أسفله بشواز شفاف يظهر من أسفله سروال طويل باللون البنفسجى، ويشد وسطه بباتكا (حزام) عريض من القماش، يتدلى طرفاه إلى الأمام، ومُزين بزخارف دقيقة بألوان متنوعة مابين البرتقالي، والأحمر، والأصفر، والأخضر، والأزرق، ونُلاحظ أنه يعلق فى حزامه خنجر صغير داخل غمده، باللون الذهبي، أما غطاء الرأس فهي العمامة المعتادة ذات الطيات المتعددة باللون الأبيض، والتي تُحلى من الأمام بعقد أبيض اللون، ومن الخلف بحليتي عمامة (ساربيج)، وينتعل بحذاء ذو رقبة قصيرة باللونين الأصفر والأحمر، كما يُزين أذنه قرط صغير أبيض اللون، كما يزين رقبته وصدره عقد كبير من حبات باللون الأبيض يتخللها حبات باللون الأزرق، وينتهى العقد من على الصدر بدلاية باللون الأحمر، بينما يظهر الشاه عباس بجسد ضعيف، بلون غامق، وأقل في الطول من جهانگير، ذراعيه غير قادرة على احتضانه، ويظهر بثلاثة أرباع وجهه بشارب أسود طويل مقوس لأسفل مرتدياً قباءً طويلاً ذا كمين طويلين ضيقين، باللون الأحمر، مُزين بزخارف عبارة عن ورقة نباتية ثلاثة باللون الذهبي، أسفله قميص يظهر جزء منه على الصدر باللون الأخضر، ويشد وسطه بحزام أخضر اللون، كما يرتدي من أسفل سروالاً طويلاً باللون الأصفر، أما غطاء رأسه فعبارة عن عمامة كبيرة مستديرة خضراء اللون تلتف حول قلنسوة، تخرج منها من الأمام خصلة شعر باللون الأسود، وفي الوسط ريشتين قائمتين، ومن الخلف ريشتين معقوفتين، كما ينتعل بحذاء ذو رقبة قصيرة باللون الأخضر، كما نُلاحظ أن جهانگير يقف على تجسيد حيواني لإمبراطوريته على شكل الأسد لا يغطي الهند فحسب، بل يُغطي أيضاً إيران[ccxxxviii]، في حين يتم دفع خروف شاه عباس إلى البحر الأبيض المتوسط[ccxxxix]، وفي نفس الوقت إشارة واضحة إلى قوة الإمبراطور المغولي، وضعف نظيره الصفوي بينما الشاه عباس في الجانب الأضعف، يقف على حمل في تلاعب ذكي للاستعارة من أجل السلام[ccxl]. ونُشاهد خلفهما خلفية هالة هائلة تتألف من أشعة الشمس[ccxli] بحجم كبير والقمر في شكل الهلال في وقت واحد، محمولين على أثنين من الملائكة المجنحة (كروبيم)[ccxlii]، ولاشك أن الشمس التى هي مصدر الضوء تُمثل لقب جهانگير نور الدين، وهذا يُعني أن جهانگير رمزياً هو سبب الحياة ومصدر القوة الطبيعية، وهو الشخص الذي يضيء نور الحياة إلى كل الأرض وكل شيء في يده. إن هلال القمر هو التأكيد القوي على القوة الكاملة لجهانگير لأن القمر يحصل على نوره من الشمس. حتى يمكن القول أن تصوير الشمس في شكل دائرة كاملة ضد القمر في شكل هلال وأسفل الشمس يمكن أن يشار إلى المزيد من قوة الشمس وبالتالي ملك المغول. يمكن القول أيضاً أن سلطة الملك عباس ممكنة دائماً تحت رحمة سلطة جهانگير ولا أحد آخر.[ccxliii]. ونُلاحظ وجود كتابات في أعلى الجزء الأيمن من التصويرة باللغة الفارسية بصيغة " ني مون خوابي كه حضرت در حشمئ نور مشاهده نموده بودند " وترجمتها "الحلم[ccxliv] الذي رآه قداسته في ضوء النور"، كما نُلاحظ وجود كتابات فارسية أيضاً أعلى يسار التصويرة بصيغة " واين پست را بز بان معجز پيان فرموده" وترجمتها " كتب هذا البيت بلغة معجزة"، كما نُلاحظ وجود كتابات فارسية أيضاً على الشمس أعلى رأسي جهانگير وشاه عباس بصيغة " شاه ما در خواب آمد بس مراخو شوفت كرد دشمن خواب بست امكس كداز خوابم رمود " وترجمتها "ينام ملكنا لذلك جعلني من فضله

الشخص الذي يصور عدو حلمه". كما نُلاحظ وجود كتابات فارسية تتضمن توقيع الفنان أبو الحسن أسفل يمين التصويرة بصيغة "عمل مريد زاده باخلاص بن آق رضا نادر الزمان" وترجمتها " عمل التلميذ المخلص بن آقا رضا نادر الزمان". كما نُلاحظ أسفل يسار التصويرة كتابات فارسية بصيغة " چون نوروز قريب بود از روى تعجيل ساخته شد" وترجمتها " بسبب أن النيوروز كان قريباً، فإنى اتممتها في عجلة من أمرى"، وأيضا كتابات فارسية بصيغة " وصورت مبارك از جمعى كه ديده بوده اند تحقيق نموده بعدد قياس وقرينة سروري في الجملة صورتي داده كه اكثر مرايتد كه ماتمار برت هو المصور الأعظم" وقد عرضت الصورة المباركة للسيادة على مختلف الناس. لقد أخضعوها للدراسة الدقيقة ومراجعتها ومقارنتها من جميع النواحي. وكانت النتيجة أن الصورة، التي وافقت عليها الأغلبية، تشبه [الأصل]. هو! [الله] المصور الأعظم[ccxlv]. وربما تكون السنة الجديدة قد اقتربت والنيروز كان قريبا فحاول القيام بالعمل بسرعة بحيث يكون قادراً على تقديمها للملك جهانگير[ccxlvi]. وعند تحليلنا للتصويرة نجد أنها تُعبر عن حلم للإمبراطور جهانگير بلقاء نظيره الصفوي الشاه عباس الذى لم يلتقى به قط، رسمه الفنان بحجم أكبر بجسم يدل على الشباب والقوة واقفاً على الأسد الذى يُعبر أيضاً عن القوة، والذى يضغ تحت مخالبه الكثير من الأراضي المتسعة، أن وجود جهانگير ضمان لبقاء أراضيه المتسعة، وكأنهما جسدان لاينفصلان على عكس نظيره الصفوي رسمه بجسم ضئيل يقف على الحمل الذى يظهر تحته مساحة ضئيلة من الأراضي، والذي يدل على الضعف. وتحتوى التصويرة على عدة مميزات منها التماثل متمثلاً في السماء والأرض، الإمبراطور جهانگير والشاه عباس، في الشمس والقمر، الملاك الأيمن والملاك الأيسر، الأسد والحمل واللذان يدلان على السلام[ccxlvii].

١٠–صفحة مزدوجة اعدت لتكون الصفحات الأولية لألبوم إمبراطورى الأولى تُمثل جهانگير يحمل الكرة الأرضية بيده اليمنى، والثانية تُمثل الشيخ معين[ccxlviii] الدين چشتي [ccxlix] يحمل الكرة الأرضية التى يعلوها تاج، تصويرتان في صفحة مزدوجة من ألبوم منتو، ومن الواضح أن موضوع اللوحة هو عرض السيادة الزمنية والروحية للقديس معين الدين چشتي[ccl] على جهانگير أو المطالبة المشروعة بالسلطة الروحية والزمانية من قبل جهانگير [ccli] تؤرخ بعام[cclii] (١٠٢٩هـ/ ١٦٢٠م). عليها توقيع الفنان بيشتر، ومحفوظة بمكتبة شيستر بيتى بدبلن، تحت رقم (In.07A. 4.) [ccliii]، لوحتي (٢٥، ٢٦). يحد التصويرة الأولى إطار مستطيل من عدة مستويات باللون الذهبي، ونُلاحظ أن حاشية التصويرة زُينت برسوم زهور باللون الذهبي على أرضية باللون الأزرق، ونُشاهد في التصويرة جهانگير واقفاً بوضع جانبي، بشارب أسود، مرتدياً جامة ذات أكمام طويلة وأساور ضيقة باللون الذهبي، أسفلها بشواز شفاف، يظهر من أسفله سروال طويل مخطط باللونين الأصفر والأبيض، ويشد وسطه بباتكا طويلة من قماش عريض من النوع المُسمى جهانگيرى باتكا، بألوان متعددة مابين الأخضر، والبرتقالي، والأصفر، والأبيض، والأحمر، وتُزينه زخارف نباتية دقيقة. كما يعلو رأسه عمامة حمراء اللون، ويتحلى بقرط في أذنه اليسرى، كما يتحلى بعقد حول رقبته ويتدلى على صدره تنوعت ألوان حباته مابين الأبيض والأحمر، والأخضر، كذلك حليت يده بأساور، وأصابعه بخواتم، كما ينتعل بحذاء ذو رقبة قصيرة بألوان متعددة مابين الذهبي، والأخضر، والأحمر. كما يُحيط برأسه هالة مشعة باللون الذهبي. ونُشاهد جهانگير وقد حمل بيده اليمنى بثقة كبيرة الكرة الأرضية باللون الأخضر بها غطاء به ثقب مفتاح[ccliv] ومفتاح مُدخل في القفل، باللون الذهبي تُشير إلى استقبال الإمبراطور للمعرفة الروحية

والزمنية[cclv]. مفتاح ، ليدل على سيطرته على العالم الدنيوى. أما يده اليسرى فيضعها على سيفه الموضوع داخل غمده باللون الذهبي. لوحة (٢٥). أما التصويرة الثانية فيحدها إطار مستطيل من عدة مستويات باللون الذهبي، ويُزين حاشية التصويرة زخارف نباتية عبارة عن رسوم زهور باللون الذهبي على أرضية باللون البرتقالى، ونُشاهد في التصويرة الشيخ معين الدين چشتي [cclvi] الذي – على الرغم من أنه قد مات منذ زمن طويل، حيث عاش في القرن الثاني عشر الميلادي، والذي أسس نظام الچشتية في الهند في مدينة أجمير، وهو يحمل نفس الكرة الأرضية التي تظهر في هذه التصويرة مع المفتاح الذي يعلوه التاج التيموري[cclvii].إلا أنه وضع في نفس المساحة الزمنية للإمبراطور جهانگير، وتم محو القرون التي تفصلهم[cclviii]– واقفاً على أرضية التصويرة، بوضع ثلاثى الأرباع بلحيته الكثة البيضاء، يظهر عليه علامات الشيخوخة والكبر، ذو أنف طويل، وفم منحني، وحواجب بارزة كلها تُشير إلى خصائص محددة للغاية. مثل هذا التأكيد القوي على الشخصية لا يحدث دائمًا في مشاهد بيشتر[cclix] لأن الفنان غالبًا ما يكون مستغرقًا في التجسيد المادي البحت لسمات أو تفاصيل الزي، بدلاً من الإيحاء النفسي من خلالها[cclx] يظهر معين الدين مرتدياً رداءً طويلاً باللون الأبيض ذا كمين طويلين، ويعلو رأسه عمامة بيضاء متعددة الطيات تنزل منها ذؤابة على الظهر، واللون الأبيض يدل على الصفاء الروحى، ويضع على كتفيه وشاحاً من القماش العريض باللون الذهبي، ويظهر به بعض الطيات، كما ينتعل بحذاء قصير الرقبة باللون الأحمر، كما نُشاهد حول رأسه هالة مشعة باللون الذهبي، ونُلاحظ أن الشيخ معين يحمل بكلتا يديه الكرة الأرضية باللون الأخضر، وكأنه مستعداً لإعطائها للإمبراطور جهانگير في التصويرة المقابلة، لوحة (٢٦)، ونُلاحظ هنا أن الحق في وراثه العرش مُنح لجهانگير من قبل الصوفي المسلم معين الدين شيستي، ونُلاحظ على الكرة الأرضية كتابات فارسية في سطرين باللون الذهبي ترجمتها (إن مفتاح النصر على العالمين وضع بين يديك)[cclxi]، حيث نُلاحظ أن الكرة الأرضية بها ثقب مفتاح[cclxii]، ويبدو أن الرسام قد لجأ أيضًا إلى التعبير المجازي الذي استخدمه أبو الفضل، الذي كتب: "الشاهانشاه هو مفتاح كل الأقفال الزمنية والروحية"[cclxiii]. كما نُلاحظ عدم وجود علامات إقليمية عليها وقد قيل إن ذلك يمثل انتصار الإمبراطور على كل من "العالمين الزماني والروحي"[cclxiv] كما يوجد أعلى الكرة تاجًا رباعي أحمر مع جواهر تعلوها ريشة باللون الأبيض. (شكل٨) كما نُلاحظ أن تحت يده اليمنى عصا رفيعة وطويلة باللون البنى ماعدا مقبضها باللون الأبيض، ترتكز على الأرض. ونُلاحظ توقيع الفنان بشتر من أسفل يمين التصويرة باللون الذهبي بصيغة (رقم بچتر). وعند تحليلنا للتصويرتين نجد أنهما يمثلان صورة مجازية أو استعارية لأن اللقاء بين الإمبراطور جهانگير والشيخ معين الدين چشتي[cclxv] يُعد مستحيلاً لأن الشيخ معين الدين كان قد توفي في عام ٦٢٧هـ/ ١٢٣٠م. أى قبل ميلاد الإمبراطور جهانگير (٩٧٦هـ/ ١٥٦٩م) بحوالى ثلاثة قرون ونصف. لذلك لم يكن من الممكن أن يحدث الاجتماع بين الاثنين في المكان والزمان العاديين. وبالتالي، فمن الجدير بالذكر أنه في هاتين اللوحتين لا يظهر الشيخ چشتي والإمبراطور على نفس الصفحة. يتم تقديم كل من السياديين بشكل مستقل، كل منهم سيد في مجاله[cclxvi]. كما نُلاحظ وجود هالة حول رأس جهانگير، وأيضاً حول رأس معين الدين شيستى مما يشير إلى الطبيعة القدسية لكلاهما[cclxvii] ومن الجدير بالذكر أيضاً أن العلاقة بين جهانگير ومعين الدين چشتي تختلف تمامًا في فنه عنها في مذكراته. بينما في جهانگير نامه، دعا الامبراطور نفسه عبد وتلميذ الشيخ معين الدين چشتي، نجد في لوحاته انه لم يقدم مثل هذه الرؤية. ووجود الشيخ چشتي مع الكرة والمفتاح يمثل العالم المادي

والروحي. ويمثل أيضاً تخليه عن منصبه كرئيس للعالمين المادى والروحى إلى جهانگير. تحمل هاتان الصورتان أيضًا علاقة معقدة لمذكرات جهانگير. فبدلاً من تمثيل الأحداث أو الصفات الملكية المذكورة في كتابات الإمبراطور، فإنها تضيف إلى النص وتتناقض في بعض الأحيان. في الواقع، إذا كان جهانگير في مذكراته يصرح بأنه ملكًا "عاديًا"، فإنه في هذه الصور المقدسة يُصبح قديس العصر، بكل قوة روحية ينطوي عليها هذا الموقف[cclxviii].

١١- تصويرة تُمثل جهانگير يرمى الفقر بسهم. تصويرة فردية، تؤرخ بين عامي (١٠٢٩- ١٠٣٤هـ/ ١٦٢٠-١٦٢٥م)[cclxix]. ومحفوظة بمتحف مدينة لوس انجلوس للفن، مجموعة(Nasli and Alice Heeramaneck)، تحت رقم (M.75.4.28.). وتُنسب الى الفنان أبو الحسن[cclxx]، لوحة (٢٧). يحد التصويرة إطار مستطيل باللون الذهبي، ويُزين حواشى التصويرة زخارف نباتية من أوراق وزهور باللون الذهبي، وتمثل هذه التصوير لقاءً مجازياً بين جهانگير الذي يقف على الكرة الأرضية، ويظهر بوضع جانبي، بشارب أسود بجسم يظهر عليه القوة، مثلما رأيناه في التصاوير السابقة[cclxxi]، وتحيط برأسه هالة مشعة من دائرتين مستديرتين باللون الذهبي، أما ملابسه فعبارة عن رداء طويل متسع من أسفل ذا كمين طويلين ضيقين باللون الأحمر، تُزينه زخارف دقيقة باللون الذهبي، ويشد وسطه بباتكا (حزام) من القماش العريض تتدلى طرفاه إلى الأمام ويربط به خنجراً صغيراً داخل غمده، وأسفل الرداء يظهر سروال طويل أخضر اللون، أما غطاء الرأس فالعمامة المعتادة التي يلبسها جهانگير، المتعددة الطيات التي تُزينها حلية عمامة من الخلف، كما ينتعل بحذاء باللون الذهبي وبين الفقر الذي جسمه الفنان بهيئة رجل عجوز، بوضع جانبي عاري، هزيل، ذو بشرة داكنة، ضعيف الجسد، قبيح المنظر، بلحية وشعر أبيض، وقد اخترق جبهته سهما من سهام جهانگير الذي صور وهو يطلق عليه سهماً آخر ونُلاحظ أن الفنان رسم الفقر داخل منطقة باللون الأسود الداكن. كما نُشاهد أمام جهانگير ملاك مجنح بهيئة طفل صغير عارى الجسد(الكروبين)، وهو يُعطي لجهانگير ثلاثة أسهم ليدل على الدعم والمساندة الآلهية. يقول النص التوضيحي فوق الهالة التي تُحيط برأس الإمبراطور: هذه "صورة ميمونة لصاحب الجلالة الأعلى [جهانگير] الذي يدمر سهم لطفه دالدار(dalidar) من هذا العالم ويعيد خلق العالم من جديد بعدالته وإنصافه"[cclxxii]. على الرغم من أن التعليق مكتوب بالفارسية، فإن الكلمة المستخدمة لهدف سهم جهانگير هي الكلمة الهندية(dalidar)، المشتقة من اللغة السنسكريتية(daridra)، والتي تُعني الفقر. تعتبر داريدرا في بعض التقاليد الدينية الهندوسية إلهة الفقر والبؤس، وسوء الحظ والأخت المتباينة أو المتناقضة لاكشمي، إلهة الثروة. في مهرجان ديوالي(Diwali)، على رأس كل سنة جديدة ، يقوم الهندوس بترك منازلهم من الفقر (داليدار) (dalidar) من أجل البدء من جديد مع الازدهار (لاكشمي). وبناءً على ذلك، فإن استخدام هذه الكلمة في اللوحة يشير إلى أن جهانگير يؤدي نوعًا من طقوس التجديد. ويدعم هذا التعليق الذي ينص على أن الإمبراطور يعيد خلق العالم (جاهان) من جديد بعدالة. لكن لا هذه اللوحة ولا المذكرات توضح سبب وجوب قيام الملك بطقوس التجديد هذه للعالم. ومع ذلك، يمكن العثور على دليل في ارتباط مهرجان ديوالي بالرمز الرئيسي للملكية الهندوسية: راما. كانت ولا تزال ديوالي في شمال الهند بمثابة إحياء ذكرى تتويج راما على انتصاره على الشيطان رافانا. كانت قصة راما وأهميتها للملك الهندي معروفة جيدًا لدى المغول. كان راما ملكًا إلهًا، وأفاتارًا أو تجسيداً لفيشنو، افتتح دورة جديدة من الزمن بتخليص العالم من الشياطين والفساد والفوضى. ولهذا السبب، أعلن أكبر، في وقت ادعائه الألفي، أنه تجسيد لراما[cclxxiii]. في ضوء هذه الحقائق، قد لا يُشير dalidar هنا ببساطة إلى الفقر ولكن إلى الشر

والظلام والنظام العالمي الفاسد[cclxxiv].إن علامة الكتاب المقدس على السلام المسيحي – الأسد والحمل اللذان يعيشان في وئام – عند أقدام جهانگير، تعزز مرة أخرى أفعال جهانگير لتجديد العالم. أخيرًا، أسفل الكرة الأرضية، نشهد قصة أخرى للولادة الكونية من جديد. تحمل السمكة[cclxxv] –وهي الصورة الرمزية ماتسيا في فيشنو– مانو على مياه الفيضان، والتي، مثلها مثل الطوفان التوراتي أو فيضان الكتاب المقدس، افتتحت دورة زمنية جديدة في علم الكونيات الهندي. لا يبدو أن هناك حدثًا في جهانكير نامة(Jahangirnama) يربط النص بهذه الصورة مباشرة. ومع ذلك، يتضح من مذكراته أن جهانگير لاحظ بقوة العديد من العادات الهندية الهامة للملكية. وشملت هذه الطقوس السنوية مثل طقوس الوزن الشمسي والقمري التي يزن فيها الحاكم مقابل المعادن الثمينة، والتي توزع بعد ذلك على المحتاجين. كما أعطى الصدقات للبراهمانيين كأعمال استرضاء في أوقات الحرب والتمرد. كان لديه مشورة روحية خاصة مع المتسولين الهندوس، وأشهرهم الزاهد جادروب(Jadrup). علاوة على ذلك، شارك جهانگير في المهرجانات الرئيسية للتقويم الهندوسي، بما في ذلك ديوالي وهولي.(Diwali and Holi.) أخيرًا، كان جهانگير مدركًا جيدًا للبعد الدوري للوقت الذي شكل الركيزة الكونية لهذه الطقوس الوراثية الهندية. في وصفه لمهرجان هولي الهندوسي، لاحظ جهانگير أن ""إشعال النيران في الليلة الأخيرة من العام هي استعارة لإحراق العام القديم كما لو كان جثة". يؤدي سهم جهانگير للضوء في اللوحة وظيفة مماثلة لأنه يضع حدًا للفوضى ويفتتح دورة جديدة من الزمن. بشكل عام، من المهم أن ندرك أن فن طقوس جهانگير كان يحمل علاقة مهمة بتجربة وممارسة وتجسيد الملكية المقدسة.[cclxxvi] تصوير جهانگير فوق الكرة الأرضية، مؤطر من قبل الملائكة، ومقرن بشخصيات نبوية ومسيانية. يُشير التشابه بين عناصر لوحات جهانگير التعويضية والطريقة التي تم بها ترتيب حضوره التصويري في هذا العرض الشعبي إلى كيفية استخدام الفنانين المغوليين للأحداث الشعبية، والمشاهد العامة كنماذج لبناء صورهم للصفات المعجزة للإمبراطور[cclxxvii]. كان مزيج الرموز في لوحات جهانگير المقدسة – الحيوانات والملائكة، والرجال المُدانين والمقدسين، وسلاسل العدالة وسهام النور– أكثر من مجرد انعكاسات لمُثُل النخبة، أو نظريات مكتوبة، أو مجازات أدبية للسيادة. بدلاً من ذلك، استمدوا قوتهم من الممارسات الشعبية والمشاهد العامة التي شكلت الأداء وشكلت تجربة الملكية المقدسة. تدل هذه العلامات، من خلال تجسيدها في الثقافة والطبيعة، على السيادة المتجسدة للحاكم. تظهر اللوحة أن جهانگير يتبع تقليد الملكية المقدسة التي نشأت في زمن والده. كان الملك، في هذا التقليد، مصدرًا للقوة الروحية الهائلة التي يمكنه من خلالها أداء المعجزات، والحفاظ على توازن الكون، وافتتاح دورات جديدة من الزمن، وفرض إرادته على العالم بمجرد التلميح. علاوة على ذلك، فإن هذه القوة الداخلية للملك تستمد قوتها من حقيقة ليس تقاليد مقدسة واحدة، بل من العديد من التقاليد المقدسة. وليس فقط من خلال مذاهبهم، ولكن أيضًا من ممارساتهم ورموزهم. بعبارة أخرى، كانت الملكية فوق كل الأديان. ومع ذلك، قد يثير الشك هنا أن هذه اللوحة ليست أكثر من نتاج متملقين من البلاط، ورسامين يتوقون إلى مدح الإمبراطور[cclxxviii].

١٢– شاه جهان يتناول أكسير أو مصدر الحياة من يد القديس الخضر[cclxxix]، ألوان مائية، جواش وذهب على الورق تؤرخ بين عامي ١٠٣٤– ١٠٣٩هـ/ ١٦٢٥–١٦٣٠م. من ألبوم سان بطرس برج، محفوظ بمتحف التاريخ الديني تحت رقم (M–7992–vii– recto) [cclxxx] .من عمل الفنان بالجند[cclxxxi].(لوحة ٢٨).

يحد التصويرة إطارين عريضين الخارجي باللون الأحمر ومُزين بزخارف من أوراق نباتية باللون الذهبي والداخلي مُزين برسوم زهور وأوراق نباتية بمزيج من اللونين الأزرق والوردي على أرضية باللون الأبيض ورسم الفنان مقدمة التصويرة عبارة عن مجرى مائي يرمز إلى عين الحياة رسم الفنان مياهه باللون الأسود، ونُشاهد في منتصف التصويرة شاه جهان رسمه الفنان بهيئة شاب، مسلح مثل المحارب بالدرع والسيف الذي يعلقهما على جانبه الأيسر والرمح الذي يُمسكه بيده اليمنى، يظهر بجسد ثلاثي الأرباع ووجه جانبي بلحية وشارب أسود متصل باللحية، تحيط برأسه هالة مستديرة باللون الأخضر مع حواف باللون الذهبي، واقفاً على جواد أبيض اللون يظهر بوضع جانبي يخوض به المجرى المائي، ويظهر شاه جهان مرتدياً قباءً قصيراً باللون الأخضر ومُزين برسوم زهور مكررة باللون الذهبي، ويشد وسطه بباتكا من القماش مُزينة برسوم زهور وتتدلى طرفاها إلى الأمام، ونُشاهد أسفل القباء سروال طويل مخطط باللونين الأحمر والذهبي، ويعلو رأسه عمامة حمراء يزينها من الأمام عقد من حبات صغيرة باللون الأبيض ومن الخلف حلية عمامة، ونُشاهد شاه جهان وهو يمد يده اليسرى ليأخذ كأس ماء الحياة من الخضر الذي يقف أمامه على عكس شاه جهان، لا يحتاج إلى حصان يقف عليه، لأنه، كما هو موضح هنا، كان من المفترض أنه كان قادرًا على المشي على الماء[cclxxxii] يظهر بوضع جانبي بلحية بيضاء كثة، وتحيط برأسه هالة ذات أشعة باللون الذهبي، مرتدياً رداءً طويلاً ذو أكمام طويلة واسعة باللون الأخضر كما يضع على كتفيه شالاً عريضاً طويلاً باللون الأخضر أيضاً ويعلو رأسه عمامة خضراء وينتعل بحذاء ذو رقبة قصيرة باللون الأخضر. ونُشاهد الخضر وهو يحمل بين يديه وعاء أو كأس يحتوي على إكسير الحياة أو الخلود. كما نُشاهد خلف شاه جهان ثلاث شجرات تنبت على حافة المجري المائي ذات جذوع باللون البني وأوراق باللون الأخضر وزهور باللون الوردي، كما نُشاهد أسفل الإمبراطور وعلى يساره سفينة صغيرة مصممة على الطراز الأوروبي ذات أشرعة[cclxxxiii]، أما خلفية التصويرة فاامثل في السماء الزرقاء التي تتخللها غيوم وسحب بمزيج من الأبيض والأسود، بالاضافة الى طائرين يحلقان في السماء.

١٣- تصويرة تُمثل جهانگير يستقبل الأمير خورم (شاه جهان).-على عودته من حملة في الدكن- في أجمير في ديوان الأمم في ١٠٢٤هـ/ أبريل عام ١٦١٦م، من مخطوط بادشاه نامه، ورقة (192B) تؤرخ بعام ١٠٤٤هـ/ ١٦٣٥م، ومحفوظة المجموعة الملكية، بالمكتبة الملكية بقلعة ويندسور، وتُنسب إلى الفنان عبيد[cclxxxiv] (لوحة ٢٩). من المرجح أن يكون هذا الحدث حدثًا مجازياً متخيلاً بتكليف من شاه جهان، باعتباره حدثًا مسجلاً في عهد والده، حيث يتم استقباله كأمير خورم بحفاوة[cclxxxv]. نُشاهد في التصويرة الإمبراطور جهانگير جالساً في الجهاروكة في ديوان الخاصة يظهر بوضع جانبى محيياً ابنه بوضعه يده على صدره في حين يضع يده اليسرى على حافة المنصة العليا التي توجد بها الجهاروكة المغطاة بفرش متنوعة الألوان، مرتدياً قباءً ذا كمين طويلين باللون الذهبي، ويشد وسطه بحزام، يضع به خنجر صغير، ويُغطى رأسه عمامة خضراء اللون، يحليها من الخلف حلية عمامة، ونُشاهد أمامه ابنه شاه جيهان واقفاً يحيي والده بوضعه يده اليمنى أعلى رأسه، مرتدياً جامة ذات كمين طويلين باللون الأصفر، أسفلها بشواز شفاف باللون الأبيض، ويشد وسطه بحزام من القماش العريض يتدلى طرفاه إلى الأمام، ويعلو رأسه عمامة زرقاء، ونُلاحظ وجود هالة حول رأس شاه جيهان باللون الذهبي باعتباره الشخصية الرئيسية في الصورة، كما نُلاحظ وجود سيف داخل غمده، وترس مستدير باللون الأسود على يساره دلالة على عودته من الغزو،

ونُشاهد خلف جهانگير حامل المذبة، كما نُشاهد أسفل القاعة مجموعة من الحاشية[cclxxxvi] وأتباع جهانگير بعضهم يرتدون قلادات تحمل صورة الإمبراطور جهانگير، كما نلاحظ في الحنية الموجودة أسفل العرش مباشرة، على طول المحور المركزي للصورة، مساحة مخصصة للعناصر التي ترمز إلى عالم يوتوبيا، يُمسك شيخ صوفي بالكرة الأرضية، فُسر على أنه النبي الخضر[cclxxxvii] رمز الخصوبة[cclxxxviii] الذى ظهوره يجعل الطبيعة تُصبح خضراء ومخصبة أو مورقة يقدس إدعاء الإمبراطور بحكم العالم، والتى هى ترجمة للقبه شاه جهان في حين يتوجه زوج من الملائكة يحلقان في المركز لجلب المزيد من الاستحسان الإلهي.[cclxxxix]

١٤- تصويرة تُمثل الأمير شاه شجاع[ccxc] يتناول أكسير أو مصدر الحياة من القديس الخضر. ألوان مائية، ذهب وحبر على الورق. تصويرة من ألبوم سان بطرس برج. تؤرخ بين عامي (١٠٤٤- ١٠٥٠هـ/١٦٣٥-١٦٤٠م). ومحفوظة بمعهد الشعوب الأسيوية (Institute for the Peoples of Asia) بأكاديمية العلوم بسان بطرس برج، تحت رقم (MS.E 14, folio 30.)[ccxci]، لوحة (٣٠). يحد التصويرة إطار مستطيل عريض مزين بزخارف نباتية باللون الذهبي على أرضية باللون الأزرق، ويحيط بالإطار حاشية مزينة برسوم زهور بألوان متنوعة. وتنقسم التصويرة إلى مقدمة تتمثل في أرضية خضراء تتقدمها في مقدمة التصويرة مجرى مائي رسم الفنان مياه باللون الأزرق ليعبر عن ينبوع الحياة به حوت أو سمكة تسبح. ونُشاهد في التصويرة الأمير شاه شجاع، ممطياً صهوة جواده الذى رسمه الفنان في وضع جانبي في حالة حركة يظهر ذلك من خلال حركة أقدامه ورسمه الفنان باللون البني الممزوج باللون الأسود ورسمه ملجم ومسرج، ويظهر شاه شجاع بوضع جانبي بلحية سوداء وشارب أسود، تحيط برأسه هالة ذهبية اللون، ممسكاً بيده اليسرى بلجام فرسه، في حين يُمسك بيده اليمنى مفتاحاً[ccxcii]، ويرتدى قباءً طويلاً ذا كمين طويلين ضيقين، باللون الذهبي مُزين بزخارف نباتية دقيقة، ويعلو رأسه عمامة تخرج منها من الخلف خصلة شعر سوداء مُعلق بها حلية عمامة، ونُشاهد على يساره ترس مستدير باللون الأسود به ستة مسامير مستديرة باللون الذهبي، ونُشاهد أمام الأمير شاه شجاع شخصية يذكر النص أنه الخضر[ccxciii]، يظهر واقفاً على أرضية التصويرة بوضع جانبي، بهيئة يظهر عليها الكبر والشيخوخة، بلحية بيضاء كثة، تحيط برأسه هالة تأخذ الشكل اللوزي باللون الذهبي، وهو يُمسك بكلتا يديه بكرة أرضية صغيرة[ccxciv]، رسمها الفنان باللون الأسود، وتضاريسها باللون الأبيض، يعلوها كأس باللون الذهبي يقدمها إلى شاه[ccxcv] شجاع[ccxcvi]، لمنحه الزعامة الروحية والمعرفة الغيبية ويرتدى الخضر[ccxcvii] رداءً طويلاً ذا أكمام طويلة واسعة، باللون الأخضر، ويعلو رأسه عمامة خضراء متعددة الطيات، ينزل منها طرفها على ظهره، وينتعل بحذاء أسود اللون. كما نُشاهد خلف شاه شجاع تابعاً له يظهر بوضع جانبي بلحية سوداء، وهو يُمسك بچتر يعلو رأس دارا شيكوه لوقايته من الشمس، وهو عبارة عن قبة مخروطية من القماش المُزين بزخارف نباتية. أما خلفية التصويرة فتتمثل في السماء تتخللها غيوم بمزيج من ألوان متنوعة.

١٥-تصويرة تُمثل شاه جهان مصحوباً بالأمير دارا شيكوه يزور ضريح خواجه معين الدين شيستى[ccxcviii] في أجمير[ccxcix] في ٢٥ ذو الحجة عام ١٠٦٤هـ/ ٦ نوفمبر ١٦٥٤م، من مخطوط بادشاه نامه، لعبد الحميد لاهورى، ورقة (205v)، يؤرخ بعام ١٠٦٦هـ/ ١٦٥٦م، ومحفوظ بالمكتبة الملكية بقلعة ويندسور[ccc]. وتنسب الى الفنان جلال قلي الرسام الكشميري[ccci] لوحة (٣١). كانت هذه الصورة من بادشاهنامة صورة تذكارية، تصور حدثًا يعود إلى

عام ١٦٢٨م عندما ذهب شاه جهان لطلب البركة في أجمير بعد وفاة جهانگير. توضح هذه الصورة أنه بالحق الإلهي تم نقل مسؤولية العالم إليه[cccii]. نُشاهد في مقدمة التصويرة الإمبراطور شاه جيهان ممتطياً صهوة جوادة، يظهر بوضع جانبي، بلحية وشارب أبيض، وهو يتحدث مع شخصية مجازية وهي الخضر[ccciii] أمامه يظهر ذلك من خلال حركة يديه، ويرتدى شاه جيهان قباءً طويلا باللون الذهبي ذا كمين طويلين ضيقين، ومُزين برسوم زهور باللون الأحمر، ويعلو رأسه عمامة تخرج منها من الخلف خصلة شعر باللون الأسود، وحول رأسه هالة باللون الذهبي، ونُشاهد أمام شاه جيهان شخصية حددت على أنها النبي الخضر السابق ذكره المرتبط بالخلود ومياه الحياة. يقدم لشاه جهان كرة أرضية، كرة أرضية ملحوظة جداً بتشكيلات إقليمية متنوعة[ccciv]. رمز الملكية العالمية، ليضفي عليه الزعامة الدنيوية بالإضافة إلى الزعامة الروحية. واقفاً على أرضية التصويرة بوضع جانبي بلحية وشارب أبيض، يظهر عليه الكبر، ويظهر الخضر مرتدياً رداءً طويلاً ذا كمين طويلين واسعين، باللون الأخضر[cccv]، كما يعلو رأسه أيضاً عمامة خضراء، وينتعل أيضاً بحذاء ذا رقبة قصيرة باللون الأخضر. ونُشاهد حول شاه جيهان مجموعة من أتباعه، بعضهم مترجلين، وبعضهم ممتطيا صهوة جواده، كما نُشاهد على يمين شاه جيهان مدينة أجمير محاطة بسور يتخلله أبراج دفاعية أسطوانية، وينتهى من أعلى بشرافات مسننة، وتحيط بالمدينة مجموعة من الجبال العالية باللون الأسود تتخللها مناطق خضراء.

الخاتمة والنتائج

يمكن اجمال أهم ما قدمته هذه الدراسة فيما يلي:

- محاولة تأصيل فكرة اللقاءات المجازية في التصوير الإسلامي والتي ظهرت في التصوير الجداري في قصير عمره، وفي المدارس الإيرانية، ومدرسة السلطنة في الهند متمثلة في المدرسة البنغالية، والمدرسة المغولية الهندية، والمدرسة التركية العثمانية.
- كانت فكرة اللقاءات المجازية موجودة في الفن الساساني وتأثر بها الفن الأموي، ولكن تأثر بالفكرة وليس التنفيذ.
- بدأت فكرة ظهور اللقاءات المجازية في التصوير الإسلامي في التصوير الجداري بطريقة الفريسكو في قصير عمرة في التصويرة التي تمثل ملوك الأرض المنهزمين حيث جمعت بين ست حكام يفصل بينهم المكان والزمان ولم يلتقوا فعلياً.
- ظهرت اللقاءات المجازية في المدارس الإيرانية وتُعد المدرسة الإيلخانية الإيرانية من أقدم المدارس الإسلامية للتصوير التي احتوت على تصاوير تُمثل لقاءات مجازية أو خيالية كما ظهرت في مدرسة البنغال، والمدرسة التركية العثمانية في النصوص الأدبية مثل الشاهنامة، وخمسة نظامي، وخمسة خواجو كرماني وحيدر نامة، وكتاب الإسكندر وغيرها من النصوص الأدبية، وكانت لأغراض متنوعة مابين ابراز أهمية العدل للملوك وانعكاس ذلك على رعيتهم، أو إظهار قوتهم وأنهم ملوك عالميين فتحوا أماكن متعددة لم يصلوا اليها في الأصل، أو ابرازهم كحكماء يلتقون بحكماء لم يكن معاصرين لهم بل توفوا قبلهم بزمن بعيد، أو ابرازهم بشكل رمزي كملوك خالدين يلتقون بشخصيات خالدة مثل الخضر، أو اظهارهم كقوة خارقة مثل سيدنا علي وقتاله ليأجوج ومأجوج.
- استخدم الشعراء الفرس اللقاءات المجازية في نصوصهم الأدبية للترويج لأفكارهم الإسلامية الإنسانية، وأفكارهم الاجتماعية الفلسفية حول الشخصية المثالية للحاكم، وحول بناء المجتمع.
- كانت اللقاءات المجازية في مدارس التصوير الإيرانية ومدرسة البنغال والمدرسة التركية العثمانية، انعكاساً لما جاء في النصوص الأدبية مثل كتاب الشاهنامة الذي يعد أقدم كتاب ظهر به لقاءات مجازية وغيره من كتب الأدب حيث كان بعض الملوك مهتمين بالأفكار العالمية للملكية، مع مواءمتها مع العادات والتقاليد المحلية. أما في المدرسة المغولية الهندية فتنوعت ما بين انعكاساً للنصوص الأدبية، ومابين رغبة الأباطرة المغول في تشبيه أنفسهم بالملوك العظام مثل الإسكندر الأكبر أو أحلامهم في تصويرهم مع شخصيات قوية معاصرة لهم لم يستطيعوا اللقاء بهم في الواقع فنفذوا ذلك من وحي الخيال، أو تصويرهم مع شخصيات منافسة لهم كانوا يتمنون قتالهم وقتلهم وعجزوا عن ذلك فنفذوا رغباتهم هذه في التصاوير المجازية.
- لم يستخدم رعاة الفن في مدارس التصوير الإيرانية تصاويرهم الشخصية في لقاءات مجازية مع أشخاص أخرين اذا استثنينا تصويرة الإسكندر ولقاءه بأفلاطون والتي رسم الفنان فيها الإسكندر بهيئة السلطان حسين ميرزا بايقرا على عكس رعاة الفن في المدرسة المغولية الذين استخدموا تصاويرهم الشخصية في لقاءات مجازية مع أشخاص اخرين يفصل بينهم المكان والزمان في بعض الأحيان.

- تنوعت اللقاءات المجازية في مدارس التصوير الإيرانية مابين لقاء أشخاص حقيقين ولكن يفصل بينهم المكان مثل لقاء الإسكندر بخاقان الصين، ولقاءه بملك الروس، ومابين أشخاص حقيقين ولكن يفصل بينهم الزمان والمكان مثل لقاء الإسكندر بأفلاطون، ولقاء الإسكندر بالخضر وإلياس، ولقاء الإسكندر بالملاك إسرافيل، ولقاء سيدنا علي بالملاك جبريل، ولقاء نظامي بالجامي ونوائي، وما بين أشخاص حقيقين وأشخاص مجازية أو خيالية مثل لقاء الإسكندر بالملكة قيدافة، ولقاء السلطان سنجر بالمرأة العجوز، أما في مدرسة البنغال فكان اللقاء بين أشخاص حقيقين وآخرين خياليين مثل لقاء الإسكندر بالملكة نوشابة، أو أشخاص حقيقين يفصل بينهم المكان مثل لقاء الإسكندر بملك الروس، أما في المدرسة التركية العثمانية فكان اللقاء بين أشخاص حقيقية يفصل بينهم الزمان والمكان مثل لقاء الإسكندر بالملاك إسرافيل، ولقاء الإسكندر بالخضر، ولقاء الياس بالخضر، ولقاء الإسكندر بفور ملك الهند. بينما في المدرسة المغولية الهندية تنوعت فكان اللقاء بين شخصيات حقيقية ولكن يفصل بينهم المكان والزمان البعيد مثل لقاء الإسكندر بحكماء ستة (بلیناس- سقراط- أفلاطون-أليس- فرفوريوس- هرمس)، ولقاء الإسكندر بأفلاطون، ولقاء شاه جهان بالخضر، ولقاء شاه شجاع بالخضر، ولقاء جهانكير بالشاعر سعدي الشيرازي، ولقاء جهانكير بمعين الدين چشتي، ولقاء شاه جهان ودارا شيكوه بالخضر، أو أشخاص حقيقين معاصرين، ولكن يفصل بينهم المكان فقط مثل لقاء الإسكندر بخاقان الصين، ولقاء الإسكندر بالروس، ولقاء جهانكير بملك عمبر، ولقاءه بالشاه عباس، ولقاءه بالسلطان العثماني، ولقاءه بملك انجلترا جيمس الأول، أو لقاء بين أشخاص حقيقية معاصرة، ولايفصل بينهم لامكان ولا زمان ولكن اللقاء لم يحدث في الأصل مثل لقاء جهانكير بأبنه خورم (شاه جهان) أو لقاء مع أشخاص متجسده رمزية مثل لقاء جهانكير والفقر. أو لقاء بين أشخاص حقيقين وأخرين خياليين مثل لقاء السلطان سنجر السلجوقي بالمرأة العجوز.

- بدأت فكرة اللقاءات المجازية في المدرسة المغولية الهندية متأثرة بالمدارس الإيرانية حيث ظهرت في البداية في النصوص الأدبية أيضاً مثل الشاهنامة وخمسة نظامي والتي تخدم أغراضهم كحكام عالميين، مثل لقاء الإسكندر بالحكماء السبعة أو لقاءه بخاقان الصين، ثم حدث تطور بعد اتصالهم بأوربا وأرسال البعثات التبشيرية التي جلبت معها بعض التصاوير المجازية الأكثر تطوراً التي أعجب بها أباطرة المغول وبمحتواها وأمروا فنانيهم برسمها حيث لم يقم الفنان المغولي بنسخ المفهوم بالكامل فحسب، بل قام بتكييفه حسب التقاليد المغولية المحلية وأصبح أباطرة المغول يطبقونها على أنفسهم مثل لقاء جهانكير بملاك متأثراً ومتشبهاً بالإسكندر الأكبر في لقاءه بالملاك إسرافيل، ولقاءه بالشاه عباس، ولقاءه بالخضر والعديد من اللقاءات المجازية الأخرى.

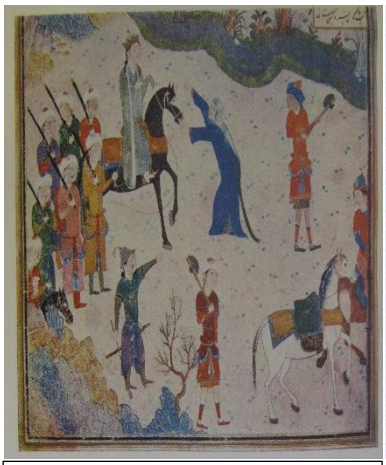
- أصبحت تصاوير اللقاءات المجازية أداة سياسية للتعبير عن أيديولوجية وسيادة أباطرة المغول.

- أصبح ظهور أباطرة المغول مع النساك أو المتوفيين مثل سعدي، ومعين الدين چشتي مثالًا للسلطة الزمنية التي تعترف بتفوق القوة الروحية وسمح لهم ذلك باكتساب الشرعية السياسية والدينية والروحية.

- فضل أباطرة المغول اللقاء مع الخضر ربما لأن الخضر يمثل الخلود، وبالتالي رغبتهم في الخلود في الملك والسلطة، حيث كان الحكام المسلمين عامة يفضلون ختى الأدعية التى تعبر عن خلودهم في الحكم والسلطة مثل "خلد الله تعالى ملكه وسلطانه"، "اللهم خلد دولة السلطان ....."، "خلد الله أيام سلطنته"، " خُلد ملكه " والتي كانت تظهر على العمائر المصورة في المخطوطات الإسلامية المتنوعة.

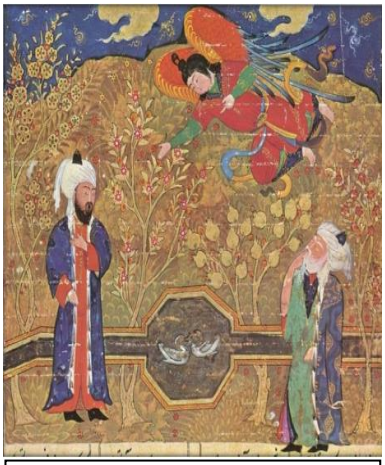
- فضل أباطرة المغول تصويرهم في لقاءات مجازية مع حكام أقوياء، وشيوخ لهم نفوذ ديني لإثبات أهميتهم كحكام تجاه رعاياهم وحكامهم المنافسين في بلدان أخرى.
- اظهرت اللقاءات المجازية في المدرسة المغولية رغبة أباطرة المغول في السيطرة على القوى المعاصرة لها والتي عجزوا عنها في الواقع فتم استبدالها بالسيطرة المتخيلة.
- قام اباطرة المغول بتصوير انفسهم مع شخصيات متنوعة على الرغم من المسافة التي تفصل بينهم في المكان والزمان. للتأكيد على عظمة وقوة حكمهم ومملكتهم، وايضاً البحث عن الصورة الإمبراطورية المثالية لكل حاكم والصورة التي يرغبون في نقلها صورة الحاكم الشرعي، والخالدي، والقوي لكل العوالم الروحية والزمنية.
- يمثل عصر الإمبراطور جهانگير العصر الذهبي لتصاوير اللقاءات المجازية وخاصة بعد احتكاكه بالفن الأوربي. وتم استخدام هذه التصاوير لخدمة الدعاية المرئية من أجل تمجيد شخصه المهيب. وكان من الواضح أنه على الاخص كان مهتمًا بـ الأفكار العالمية للملكية، مع مواءمتها مع العادات والتقاليد المحلية.
- على الرغم من تأثر الفنانين المغول بالتصاوير المجازية الأوربية إلا أنهم كيفوها حسب التقاليد المغولية الهندية وحذفوا منها مايتعارض مع الشريعة الإسلامية مثل رسوم الصلبان وغيرها من الرموز المسيحية.
- حدث نوع من التطوير القليل من حيث الأصالة أو الابتكار لتصاوير اللقاءات المجازية في العهود التالية لعهد جهانگير. حيث تم إعادة استخدام نفس العناصر والتراكيب الرمزية إلى درجة أن هذه الابتكارات أصبحت اتفاقية متكررة.
- كانت قصص الاسكندر الأكبر من أكثر القصص التي وردت بها لقاءات مجازية وأحب الحكام المسلمين تمثيلها والتشبه به، لأنه كان يُنظر إلي الإسكندر على أنه "فاتح العالم، والملك المثالي، الفيلسوف، والصوفي، والنبي".
- اكدت الدراسة أن اللقاءات المجازية سواء كانت في التصوير الجداري في قصير عمرة أو مدارس التصوير الإسلامية المتنوعة كانت موجهة لنخبة من الجمهور محدد للغاية عادة من رجال البلاط.
- تنوعت دلالات تصاوير اللقاءات المجازية سواء في التصوير الجداري في قصير عمره أو في مدارس التصوير الإسلامية المتنوعة مثل المدارس الإيرانية (الاليخانية- الجلائرية- التركمانية- التيمورية- الصفوية- القاجارية)، ومدرسة البنغال، والمدرسة التركية العثمانية والمدرسة المغولية الهندية. مابين تقديم الولاء والاعتراف بالسلطة والخضوع للخلفاء والملوك والأباطرة، أو اضفاء الشرعية السياسية أو الدينية أو الروحية على الحكام، أو تفوق الحكام على اعدائهم، او للتضرع والتوسل للحكام الأقوياء.

لوحة (١): تصويرة تمثل الإسكندر وقيدافة، من المخطوط: الشاهنامة الصغيرة، بغداد، ورقة 200r، تؤرخ بعام٦٩٩هـ/ ١٣٠٠م.
مكان الحفظ: مكتبة شيستر بيتي بدبلن.
رقم الحفظ: (ms.104.46r)
المصدر:
Mehran, F. (2006). The Break-Line Verse: The Link between Text and Image in the First Small Shahnama. Shahnama Studies I, 151-169.p.8,9.



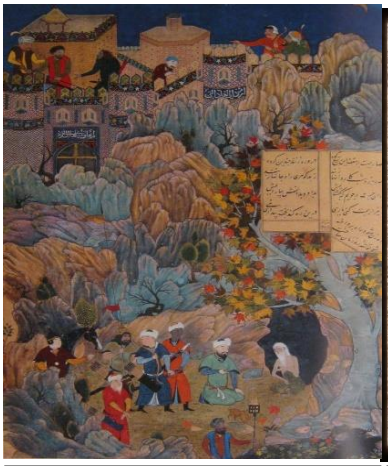
لوحة (٢): تصويرة تمثل المرأة العجوز والسلطان ملكشاه.
المخطوط: روضة الأنوار، يؤرخ بعام٧٩٨هـ/ ١٣٩٦م
مكان الحفظ: المتحف البريطاني.
رقم الحفظ: (Add18113,f.85b).
المصدر:
Meredith-Owens, G. M. (1965). Persian illustrated manuscripts. *(No Title)*.p.9.

لوحة (٣): تصويرة تمثل الاسكندر يجد إلياس وخضر عند ماء الحياة.
المخطوط: خمسة نظامي، ورقة 419b. نسخ في شيراز، ومؤرخ بين عامي٨٦٩-٨٨٠هـ/ ١٤٦٥-١٤٧٥م.
مكان الحفظ: متحف فيتزويليام. جامعة كامبريدج. تحت رقم Acc. No. MS.1-1969.
المصدر:
Hasanzade, J., Goyushov, N., Vasilyeva, O., & Yastrebova, O. The Magic of the Pen.p.165.

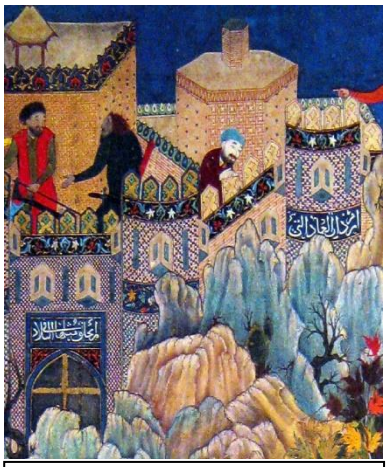


لوحة (٤) تصويرة تمثل جبريل يعلن نبوءة على رضي الله عنه،
المخطوط: خوار نامة، نسخ في شيراز، ومؤرخ بعام ٨٨١هـ/١٤٧٦-١٤٧٧م.
مكان الحفظ: مجموعة خاصة،
الفنان: فرهاد.
الأبعاد: ١٨,٤ x ٢١,٩سم.
المصدر:
Gray, B. (1995). Persian painting. Genesis Publishing Pvt Ltd.p.107, pl.42

لوحة (٥) تصويرة تمثل الشاعر نظامي يرحب بالشاعر نوائي، الذي قدمه له الجامي في حديقة الأحلام لشعراء الفرس العظماء في الماضي.
المخطوط: سدي إسكندري Sadd-i Iskandar ، لنوائي، يؤرخ بعام ٨٩٠ هـ/١٤٨٥م
مكان الحفظ: مكتبة بودليان، جامعة أكسفورد، تحت رقم حفظ MS. Elliott 339, fol. 95v. .
المصدر:
Melville, Charles, "The 'Arts of the Book' and the diffusion of Persian Culture", in Susan Scollay (ed.), Persian Cultural Crossroads. The La Trobe Journal 91 (June 2013), pp. 6-21. p.13



لوحة (٦): تصويرة تمثل الاسكندر يزور أفلاطون الحكيم فى كهفه.
المخطوط: خمسه نظامي، هراة، تؤرخ بين عامي ٨٩٩هـ/ ١٤٩٤-٩٠٠هـ/ ١٤٩٥م.
مكان الحفظ: المكتبة البريطانية بلندن. تحت رقم حفظ (Or.6810,fol,213).
المصدر:
Grabar, O. (2009). Masterpieces of Islamic art: The Decorated page from the 8th to the 17th Century. Prestel p86, Pl 43.



لوحـــــة (٧): تفاصـيل مـن اللوحـة السابقة.

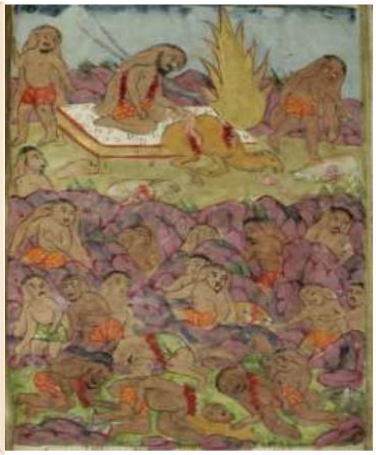
لوحـــــة (٨): تصويرة تمثل الإسكندر يقابل الملك الروسي، البنغال غور.
المخطـــــوط: شرفنامه عملت لناصر الدين نصرت شاه، تؤرخ بعام ٩٣٨هـ/١٥٣١-١٥٣٢م.
مكـــان الحفظ: المكتبة البريطانية بلندن
الأبعـــــاد:٤٦,٥x ٢٨,٤سم.
المصـــــدر:
https://imagesonline.bl.uk/asset/11342
دويدار، إيمان حسين يوسف محمود(٢٠٢٣م)، الاسكندر الأكبر في الفنون الأوربية والإسلامية دراسة فنية مقارنة، رسالة ماجستير، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ، صورة٩٠.

لوحـــــة (٩): المرأة العجوز والسلطان سنجر.
المخطوط: خمسة نظامى، يؤرخ بين عامي ٩٤٥- ٩٥٣هـ / ١٥٣٨-١٥٤٦م.
مكان الحفظ: المكتبة الاهلية بباريس.
رقم الحفظ: (sup.perse.985. fol40v)
الفنان: محمود مذهب
المصـــــدر:
Blochet, E., (1929). *Les enluminures des manuscrits orintaux, arabes, Turk ET persans ds la Bibliotheque nationale Paris musulman painting*, London. pl.lii

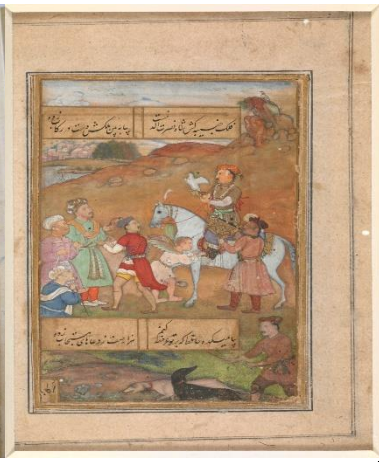
لوحـــــة (١٠): تصـــويرة تمثـل الاسكندر يقابل الملاك إسرافيل. في أعلى التصـويرة واسـفل اليـاس والخضـر
المخطـوط: تصـويرة فرديـة يـؤرخ بـين عامي ١٥٦٢-١٥٨٣م.
المصـــــدر:
Robinson, B. W. (1974). Islamic paintings from the 11th to the 18th century in the collection of hans p. kraus. By Ernst J. Grube. pp. 293, 54 pl., 198 figs, in text. New York, HP Kraus, 1972. *Journal of the Royal Asiatic Society*, *106*(1), 68-71.pl.184.

لوحـة (١١): تصـويرة تمثـل تصـويرة تمثـل الإسـكندر والحكمـاء السـبعة، تؤرخ بعام (١٠٠٣هـ / ١٥٩٥م).
مكان الحفظ: المكتبة البريطانية بلندن.
الفنان:
الابعاد: ٥٧,٢ x ٣٧,٩ سم.
المصدر:
Titley, N., M.,(1977) Miniatures from Persian Manuscriots a Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and the British Museum, British Museum Publications Limited, London, , P.142.

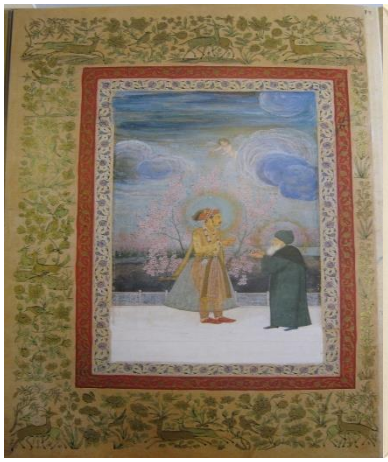
لوحة (١٢): خاقان الصين يقدم التحية للإسكندر الأكبر.
المخطوط: خمسة أمير خسرو دهلوي، يؤرخ بين عامي ١٥٩٧-١٥٩٨م
مكان الحفظ: متحف والترز للفنون تحت رقم حفظ (W.624).
المصدر: محمد، فاطمة سيد(٢٠٢٢م)، تصاوير قصة الإسكندر الأكبر في مدارس التصوير الإيرانية والتركية والمغولية الهندية دراسة مقارنة للأساليب الفنية والتكوينات، رسالة ماجستير، كلية الأداب، جامعة المنيا ، لوحة ٧٠.



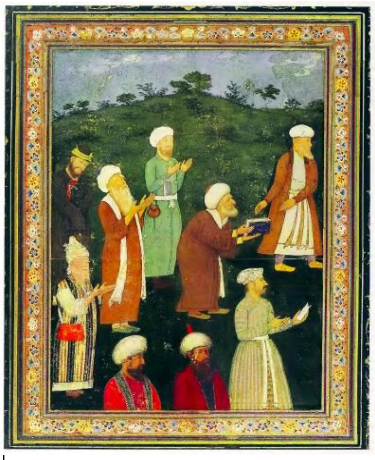
لوحة (١٣): تصويرة تمثل سيدنا علي كرم الله وجه يحارب قوم يأجوج ومأجوج. من مخطوطة حيدر نامة تؤرخ بالقرن١١هـ/ ١٧م.
مكان الحفظ: المكتبة الوطنية المصرية بالقاهرة. تحت رقم (٨٠ فارسي)
الأبعاد: ٢٥ × ١٧ سم
المصدر:
Elassal, I. (2018). Stories of Sūrah Al-Kahf in Islamic Miniatures. International Journal of Heritage, Tourism and Hospitality, 12(1), 1-21.p.21, pl.16.



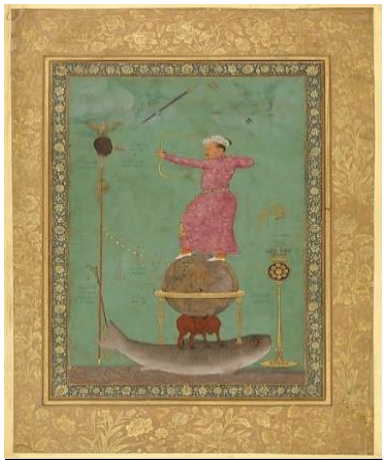
لوحة (١٤): تصويرة تمثل ملاك يمسك بركاب جهانجير، تؤرخ بحوالي ١٦١١م.
مكان الحفظ: المكتبة البريطانية بلندن.
تحت رقم Or. 7573, f.218v,
الفنان: جوفاردان.
الابعاد: ٩,٧ x ٥,٧ سم.
المصدر:
Jaykrushna, D. (2021). PAINTINGS OF JAHANGIR'S ERA. *Towards Excellence*, *13*(1).p.338, fig.3.



لوحة (١٥): لقاء خورم (شاه جهان) مع النبي خضر، الوان مائية وفضية وذهبية على الورق
تؤرخ بين عامي ١٦١٥-١٦٢٠
الحجم: ١٦,٤× ٢٠,٦ سم.
المصدر:
von Habsburg, Vrancesca, 'Imād al-Ḥasanī, and Francesca von Habsburg. *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*. Leonardo arte, 1996., p.73,pl.68.



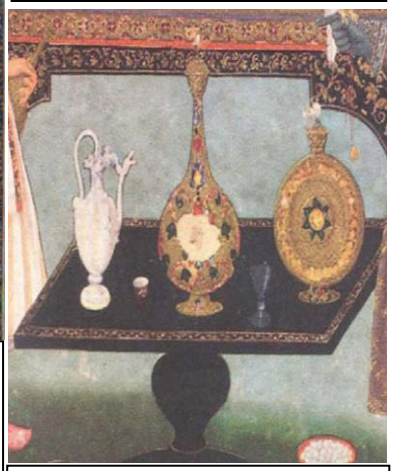
لوحتي (١٦، ١٧): تصويرتين في صفحتين تمثل جهانگير يستقبل الشيخ سعدي، في قاعة الحضور، ألوان مائية معتمة، ذهب وحبر على الورق، تؤرخ بين عامي ١٠٢٤-١٠٢٥هـ/ ١٦١٥-١٦١٦م.
مكان الحفظ: متحف الفرير جالارى للفن بواشنطن. تحت رقم (Accession No.: F1946.28).
الأبعاد: ١٦,٩x ١٢,٣سم.
الفنان: ابو الحسن.
المصدر:
Dempsey, C. (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.68, 69, figs.18,19.



لوحة (١٨): 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, 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),

لوحة (١٩): تصويرة تمثل جهانگير يستضيف الشاه عباس. ألوان مائية، جواش، فضة وذهب على الورق.
تصويرة من البوم سان بطرس برج، تؤرخ بحوالي ١٦١٨م).
مكان الحفظ: الفرير جالاري بواشنطن.
مجموعة وآرثر م.ساكلر ، Acc. رقم: F1942.16a
الفنان: أبو الحسن.
الابعاد: ٢٥x ١٨,٩ سم.
المصدر:
Thackston, Wheeler McIntosh, ed. (1999), *The Jahangirnama: Memoirs of Jahangir, Emperor of India*. Oxford University Press, p.263.

لوحة (٢٠) تفاصيل من لوحة ١٩. على اليمين توضح آلة الذهب الألية لديانا على الآيل، أوغسبورج تؤرخ بحوالي ١٦٠٠–١٦١٠م، أبعاده ٢٦.٤ x٣٤ سم.
مكان الحفظ: متحف أونتاريو الملكي، تورونتو. على اليسار خان علام ممسكاً بألة أوربية لديانا تركب على ظهر آيل .
المصدر:
https://www.thebritishacademy.ac.uk/blog/closer-look-mughal-emperor-jahangir-depicted-hourglass-throne/



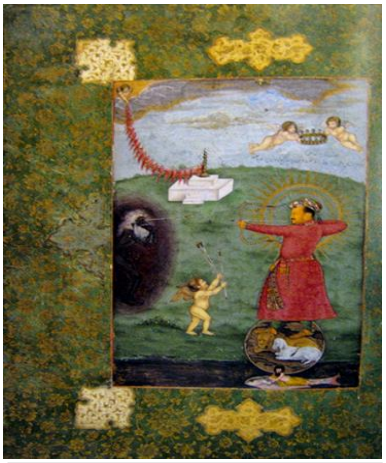
لوحة (٢١) تفاصيل من لوحة ١٩.

لوحة (٢٢): جهانگير يعتلي عرشه على ساعة رملية. مفضلا صحبة الملا على mullah . على السلطان التركي وجيمس الأول ملك إنجلترا ، ألوان مائية، جواش، فضة وذهب على الورق. البوم سان بطرس برج وتؤرخ بعام ١٦٢٠م.
مكان الحفظ: الفرير جالاري للفن، معهد Smithsonian ، واشنطن. تحت رقم F1942.15a.(حفظ☹)
الحجم: ٢٥,٣ xالحجم: ١٨,١ سم.
الفنان: التوقيع: " عمل العبد المخلص بيشتر".
المصدر:
Gascoigne, B., & Gascoigne, C. (1971). *The Great Moghuls*. Vintage.p.128.

لوحة (٢٣) تصويرة تمثل الملك جيمس الأول، لوحة زيتية. تؤرخ بعام ١٦٠٨م، من عمل الفنان جون دي كريتز الأكبر.
John de critz the elder
الحجم: ١١٣ × ٨٣سم.
مكان الحفظ: معرض أوفيزي.
Galleria degli Uffizi
المصدر:
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).fig.27.

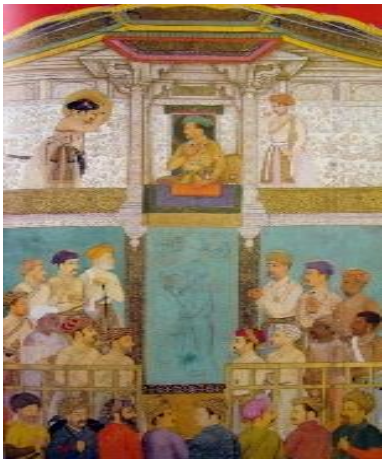
لوحة (٢٤) جهانگير يحلم بمجئ خصمه شاه عباس زائراً له. ألوان مائية غير شفافة وذهبية وحبر على ورق
صفحة من البوم سان بطرس برج، تؤرخ بين عامي (١٠٢٧- ١٠٣١هـ/ ١٦١٨-١٦٢٢).
مكان الحفظ: متحف الفرير جالارى للفن بواشنطن. تحت رقم (F1945.9).
الأبعاد: ٢٣,٨x ١٥,٤ سم.
الفنان: وقعت بيد نادر الزمان(ابو الحسن) ابن آقا رضا
المصدر:
Beach, M. C. (2013). The Gulshan Album and the workshops of Prince Salim. *Artibus Asiae*, *73*(2), 445-

لوحتي (٢٥، ٢٦): تصويرتين تمثل جهانگير يحمل الكرة الأرضية يلتقي ب الشيخ معين الدين شيستى الذي يحمل الكرة الأرضية أيضاً.
تصويرة من البوم منتو، جواش على الورق، تؤرخ بعام (١٠٢٩هـ/ ١٦٢٠ م).
مكان الحفظ: مكتبة شيستر بيتى بدبلن، تحت رقم (.07A. 4)، (07A.5).
الفنان: بيشتر.
الابعاد:تصيرة جهانكير ١٢,٨x ٢٠,٦ سم، تصويرة معين الدين:: ١٢,٩٥x ٢١,٨سم.
المصدر:
Okada, A. (1992). *Imperial Mughal painters: Indian miniatures from the sixteenth and seventeenth centuries*. Editions Flammarion, p.43, fig.43.

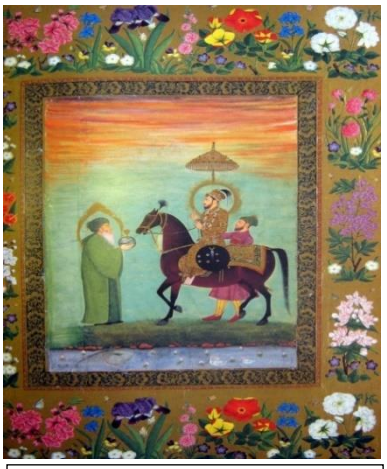


لوحة (٢٧): جهانگير يرمى الفقر بسهم.
تصويرة فردية تؤرخ بين عامي (١٠٢٩- ١٠٣٤هـ/ ١٦٢٠-١٦٢٥م).
مكان الحفظ: متحف مدينة لوس انجلس للفن، مجموعة
Nasli and Alice Heeramaneck ، تحت رقم (M.75.4.28.).
الأبعاد: ٢٣,٨ × ١٥,٢ سم.
الفنان: تنسب الى ابو الحسن.
المصدر:
Pal, P.(1993). *Indian painting: a catalogue of the Los Angeles County Museum of Art collection*. Vol. 1. Los Angeles County Museum of Art, p.263.

لوحة (٢٨): شاه جهان يتناول أكسير أو مصدر الحياة من يد القديس الخضر ألوان مائية، جواش وذهب على الورق تؤرخ بين عامي ١٦٢٥-١٦٣٠م. من ألبوم سان بطرس برج.
مكان الحفظ: متحف التاريخ الديني تحت رقم حفظ (M-7992-vii- recto).
الحجم: ١٨,٣x ١١,٧ سم.
الفنان: بالجند
المصدر:
Franke, H. (2014). Emperors of ṣūrat and maʿnī: Jahangir and Shah Jahan as Temporal and Spiritual Rulers. *Muqarnas Online*, *31*(1), 123-149.p.142, fig.9.

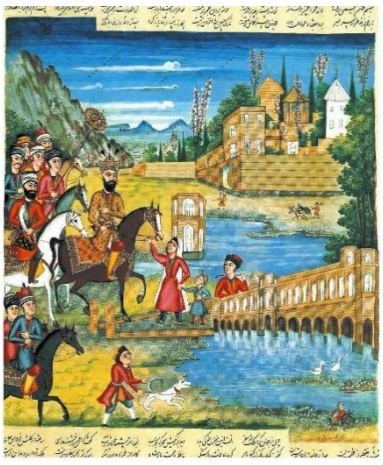


لوحة (٢٩): تصويرة تمثل جهانگير يستقبل الأمير خورام.
المخطوط: بادشاه نامه، تؤرخ بعام (١٠٤٤هـ/ ١٦٣٥م).
مكان الحفظ: المجموعة الملكية بالمكتبة الملكية بقلعة ويندسور.
الأبعاد: ٣٥,٩x ٢٤,١ سم.
الفنان: تُنسب إلى عبيد.
المصدر:
Guy, J, and Jorrit B. (2011). *Wonder of the Age: Master Painters of India, 1100-1900*. Metropolitan museum of art, p79, fig 32.



لوحة (٣٠): الأمير شاه شجاع يستلم أكسير الحياة من الخضر. ألوان مائية، ذهب وحبر على الورق. تصويرة من من ألبوم سان بطرس برج. تؤرخ بين عامي ١٦٣٥-١٦٤٠م.
الحجم: ١٦,٢x ٢٤ سم
مكان الحفظ: معهد الشعوب الاسيوية، بأكاديمية العلوم بسان بطرس برج، تحت رقم (, MS.E 14, folio 30).
المصدر:
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.90, pl.119.

لوحة (٣١): تصويرة تمثل شاه جيهان مصحوباً بالأمير دارا شيكوه يزور ضريح خواجه معين الدين جشتى في أجمير في ٢٥ ذو الحجة عام ١٠٦٤هـ/ ٦ نوفمبر ١٦٥٤م.
المخطوط: بادشاه نامه، لعبد الحميد لاهورى، ورقة 205v تؤرخ بعام ١٦٥٦م.
مكان الحفظ: المكتبة الملكية بقلعة ويندزور.
المصدر:
Khan, I., & Begley, W. E., The Shah Jahan Nama of' Inayat Khan,pl. 10.



لوحة (٣٢): المرأة العجوز تعترض موكب السلطان ملكشاه السلجوقي، من مخطوط روضة الأنوار لخواجو كرماني يؤرخ بالقرن ١٢هـ/ ١٨م.
الأبعاد: ٢٢.٩× ١٤ سم..
المصدر:
Loukonin, V., & Ivanov, A. (2014). *Persian miniatures*. Parkstone International.,p.246,247.

شكل (١): عقد نصف دائري ترتكز رجلي العقد على عمودين وقد زينت كوشتي العقد بنسرين أحدهما على اليمين والأخر على اليسار فى وضع تقابل. لوحة (١).

شكل (٢) يوضح الملاك جبريل بهيئة انثوية. لوحة (٤).

شكل (٣): يوضح ملابس الشعراء نظامي والجامي ونوائي ومجموعة من الأدوات الكتابية. لوحة (٥).

شكل (٤): يوضح كتابات أعلى برج ومدخل سور يحيط بقلعة عبارة عن اية من سورة الفجر ارم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد. لوحة(٧).

شكل (٥): يوضح شكل عرش الاسكندر والألات الموسيقية ذات رؤوس الطيو، لوحة (٨).

شكل (٦) يوضح ملابس السلطان سنجر والمرأة العجوز والچتر الذي يعلو رأس السلطان ورسوم الخيل. لوحة (٩).

شكل (٧) يوضح الهالة حول رأس جهانكير، وملابسه وحُليه، وعرشه الذي على هيئة ساعة رملية، ورسوم الملائكة المجنحة بهيئة أطفال صغيرة. لوحة (٢٢).

شكل(٨): يوضح الكرة الأرضية والتاج التيموري الذي يعلوها. لوحة (٢٦).

حواشي البحث

i – يقع المبنى في البادية الشرقية (شبه الصحراوية) في الأردن، على بعد ٨٠ كم شرق عمان، وهو جزء من مجمع أكبر يضم قصرًا وبرج مراقبة ومباني أخرى غير مُنقبة. واكتشفه العالم التشيكي ألويس موزيل (Alois Musil) في يونيو ١٨٩٨م. وقد اثبتت الدراسات الحديثة أن القصر يعود للأمير الأموي الوليد بن يزيد، بناه في عهد خلافة عمه هشام بن عبد الملك، على الأرجح بين عامي (١١١–١٢٥هـ/ ٧٣٠ – ٧٤٣م)، قبل وصوله إلى الخلافة بناءً على نقش تم اكتشافه كجزء من أعمال الترميم عام ٢٠١٢م، والذي يحتوي على اسم الأمير الذي كلف بالبناء، الوليد بن يزيد الذي أصبح خليفة عام١٢٦هـ/ ٧٤٣م.

Taragan, H. (2008). Constructing a Visual Rhetoric: Images of Craftsmen and Builders in the Umayyad Palace at Qusayr ʻAmra. Al-Masaq (Al-Masaq: Islam and the Medieval Mediterranean), 20(2), 141-160. p.141; Aldeiri, S. (2022). Kusayr Amra Sarayı Fresklerinde Zanaatkâr Sahneleri. Akademik İncelemeler Dergisi, 17(1), 48-72. p.49.

ii - Pinto, K. (2018). Fit for an Umayyad Prince: An Eighth-Century Map or the Earliest Mimetic Painting of the Moon? The Medieval Globe, 4(2), 29-68. p.55.

iii – ربما كان جمهور أيقونات قصير عمرة محدودًا للغاية، حيث كانت هذه التأكيدات موجهة إلى نخبة من الجمهور، عادة من رجال البلاط. نظرًا لأنه من المعروف الآن أن القصير قد تم تشييده بينما كان الوليد بن يزيد يدافع عن وضعه باعتباره ولي العهد، فربما كان الغرض الأساسي هو تأكيد أوراق اعتماده الملكية بين أنصاره.

Marsham, A. (2018). “God’s Caliph” revisited’. Power, Patronage and Memory in Early Islam, Perspectives on Umayyad Elites, 3-37, p.28.

iv - Leal, B. (2017). The Symbolic Display of Water in the Qusayr Amra Bathhouse, Jordan. p.241.

v - Guidetti, M. (1898). the Long Tradition of the Cycle of Paintings of Qusayr ʻAmra. Eurasiatica: Quaderni di studi su Balcani, Anatolia, Iran, Caucaso e Asia Centrale, 4, 185-200, p.194.

vi – رايس، دافيد تالبوت(١٩٧٧م) الفن الإسلامي، ترجمة منير صلاحي الأصمعي، دمشق، ص٢٦.

vii - Pinto, Fit for an Umayyad Prince,p.36.

viii – في عهد هشام بن عبد الملك(١٠٥–١٢٥هـ) سنة ١١٨هـ غزا أسد بن عبد الله القسري بلاد الترك، وقتل خاقان ملكهم في جماعة كثيرة من قومه، وغنم المسلمون منهم غنيمة عظيمة. وغزا نصر بن يسار بلاد ما وراء النهر، وقتل ملك الترك ثم مضى إلى فرغانة من بلاد الترك فسبى سبياً كثيراً. القلقشندي(٧٥٦–٨٢٠هـ)، مآثر الأنافة في معالم الخلافة، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، عالم الكتب، ج١، ص١٥١.

ix– ايتنجهاوزن، ريتشارد (١٩٧٣) ، فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان، سليم طه التكريتي، بغداد، وزارة الإعلام،ص١٣.

x– حسن، زكي محمد (١٩٨٠م) فنون الإسلام، دار الرائد العربي ص٤٦، ٤٧.

xi – اللوحة الجدارية للملوك الستة هي الوحيدة التي تعرض التأثير الساساني، وأنها "فارسية فقط في الإلهام، وليس التنفيذ.

Vibert-Guigue, C. (2008). Quṣayr'Amra. Art and the Umayyad elite in late antique Syria. p.296.

xii – وفقًا لنصيحة الملوك (١١٠٥ –١١١١م) للغزالي، جمع الملك الساساني أنوشيروان (حكم من ٥٣١ إلى ٥٧٩م) بين قيصر روما وإمبراطور الصين وخاقان الأتراك وملك الهند على قدم المساواة.

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.24.

xiii- Grabar, O. (1954). the Painting of the Six Kings at Quṣayr'Amra. Ars Orientalis, 185-187. p.185.

xiv – الحموي، شهاب الدين أبي ياقوت بن عبد الله (ت ٦٢٦هـ) (١٩٩٠م)، معجم البلدان، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ج٤، ص٣٧٦؛ ك. كريزول(١٩٨٤م)، الاثار الإسلامية الأولى، ترجمة عبد الهادي عبلة، دار قتيبة، دمشق، ص١٣٥.

xv– ايتنجهاوزن، التصوير عند العرب، ص ١٣–١٥.

xvi - Baker, P. (1980). the Frescoes of Amra. Saudi Aramco World. 22-25.

xvii - https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/byzantium-and-islam/blog/where-in-the-world/posts/qusayr-amra

xviii – يقصد هنا الوليد بن عبد الملك وقد ثبت كما ذكرنا من قبل أن القصر للوليد بن يزيد.

xix – كريزول، الاثار الإسلامية الأولى، دمشق، ص١٣٠.

xx – حسن، فنون الإسلام، ص٤٦، ٤٧.

Almagro Basch, M., Caballero Zoreda, L., Zozaya Stabel-Hansen, J., & Almagro, A. (2002). Quṣayr'Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania. Legado Andalusí.p.157; Masseti, M. (2015). The early 8th century AD zoomorphic iconography of the wall decorations in Qasr al-Amra, Hashemite Kingdom of Jordan. Anthropozoologica, 50(2), 69-85. p.3.

[xxi] - Palumbo, G. (2017). Images of Piety or Power? Conserving the Umayyad Royal Narrative in Qusayr ʿAmra. The Making of Islamic Heritage: Muslim Pasts and Heritage Presents, 91-108. p.100-101.

[xxii] – كانت أمه شاهفرند بنت فيروز ابن كسرى. المسعودي، أبو الحسن على بن الحسين بن علي (ت ٣٤٥هـ) (١٩٧٣م)، مروج الذهب، تصحيح وتنقيح شارل پلا، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، ج٤، ص٦٣.

[xxiii] - Grabar, The Painting of the Six Kings at Qusayr'Amrah,p.185-187; Drayson, E. (2006). Ways of Seeing: The First Medieval Islamic and Christian Depictions of Roderick, Last Visigothic King of Spain. Al-Masaq, 18(2), 115-128. p.121.

[xxiv] - Guidetti, The Long Tradition of the Cycle of Paintings of Qusayr ‘Amra, pp.195-197.

[xxv] – احتوت المدرسة الإيلخانية على تصاوير تمثل لقاءات خيالية منها على سبيل المثال تصويرة تُمثل طاينوش (Taynush) يقابل الإسكندر من مخطوط الشاهنامة لأبي القاسم الفردوسي نسخ في تبريز، يؤرخ بين عامي ٧٣٠– ٧٤١هـ/١٣٣٠– ١٣٤٠م. ومحفوظ بمجموعة (Arthur M. Sackler) إذا كان لقاء الاسكندر بوالدة طينوش خيالي فمن المنطقي أن يكون لقاءه بأبنها أيضاً خيالي، وبالتالي فإن لقاء الإسكندر بأبنها هو من وحي خيال الفردوسي أيضاً. كذلك تصويرة تُمثل الإسكندر يقتل فور ملك الهند، من مخطوط الشاهنامة نسخ في تبريز، ويؤرخ بعام٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م، ومحفوظة في متحف دالاس للفنون.

Komaroff, L., & Carboni, S. (2002). The legacy of Genghis khan. Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353. p.163, fig.190; Milstein, R. (2018). Picturing the Archetypal King: Iskandar in Islamic Art. Romance and Reason, Islamic Transformations of the Classical Past, 48-63., p.52.

[xxvi] – هي كانداس (Candace) في رومانسية الإسكندر اليونانية (Pseudo–Callisthenes). التي ظهرت في القرن الثالث الميلادي – كاليسثنيس (Callisthenes) هو مؤرخ يوناني عاش في الفترة ما بين ٣٧٠–٣٢٧ قبل الميلاد. لقد كان أرسطو عمه الأكبر، وكان تلميذًا له، وبفضله دخل قصر الإسكندر– تمت ترجمتها إلى اللغات السورية والإثيوبية والعربية والتركية، واعتبر العديد من العلماء هذا العمل المصدر الرئيسي لسير الأحداث في الرواية التي كتبها الإسكندر في الشرق. وقد تحولت إلى تقليد سرد متعدد الثقافات والأشكال يمتد عبر القرون، والأديان، واللغات، والأنواع الأدبية. برز الفرع الفارسي العربي لهذا التقليد باعتباره خصبًا ومؤثرًا بشكل خاص، مما أدى إلى انتشار مادة الإسكندر من إثيوبيا إلى جنوب شرق آسيا. يُشير هذا النشر الواسع إلى قابلية الترجمة السهلة للزخارف والقصص التي تتألف منها تقليد الإسكندر إلى بيئات ثقافية وأدبية متنوعة، والتي بدورها تسمح بفحص هادف للتحولات والتشعبات السردية المحتملة على طول الخطوط بين الأنواع وبين النصوص. وقد استخدم حكام العصور الوسطى شخصية "الإسكندر" الأكبر بشكل خاص لبناء مطالبهم وتطلعاتهم السياسية من خلال إعادة صياغة متعمدة للمصادر الكلاسيكية والأيقونات المرتبطة.

Allahverdiyeva. (2021). Z. NIZAMI GANJAVI'S “ISKENDER-NAMEH”. NIZAMI GANJAVI ALMANAC, 108. pp.112-115; Rubanovich, J. (2022). Telling a Different Story: Redeployment of the Narrative Alexander Tradition in a Medieval Persian Dāstān. Iranian Studies, 55(4), 837-856, p.837.

ولمزيد من المعرفة عن قصة قيدافة مع الاسكندر يُنظر.

Mehran, F. (2006). The Break-Line Verse: The Link between Text and Image in the First Small Shahnama. Shahnama p.845,846. p.8,9; Rubanovich, Telling a Different Story,Studies I, 151-169.

[xxvii] – أصبح الإسكندر شخصية رئيسية في الأدب الفارسي، بدءًا من كتاب الشاهنامة (كتاب الملوك) للفردوسي الذي نقل قصته إلى آسيا الوسطى وخارجها.

Müller, S. (2012). Stories of the Persian bride: Alexander and Roxane. The Alexander Romance in Persia and the East, p.304.15, 295.

[xxviii] - Mehran, The Break-Line Verse,p33,fig.3; Adamova, A. T. (2008). Mediaeval Persian painting: The evolution of an artistic vision (No. 3). Bibliotheca Persica. p.18.

[xxix] – حسنين، شرين عبد النعيم محمد، (٢٠١٤م) قصة الاسكندر المقدوني في الأدب الفارسي، المكتب العربي للمعارف، ص٥٥؛ محمد، فاطمة سيد(٢٠٢٢م)، تصاوير قصة الإسكندر الأكبر في مدارس التصوير الإيرانية والتركية والمغولية الهندية دراسة مقارنة للأساليب الفنية والتكوينات، رسالة ماجستير، كلية الأداب، جامعة المنيا، ص٦٢.

[xxx] – 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(١٩٩١م) التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ص١٦٠.

[xxxi]– احتوت المدرسة الجلائرية على تصاوير تمثل لقاءات خيالية منها على سبيل المثال تصويرة تُمثل لقاء المرأة العجوز بالسلطان السلجوقي سنجر. تتضح فيها سمات المدرسة الجلائرية، من مخطوط خمسة نظامي، مؤرخ بين عامي (٧٨٨-٧٩٠هـ/١٣٨٦-١٣٨٨م)، ومحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن، تحت رقم (or13297,fol 164)

Grube, E. J. (1978). Persian painting in the fourteenth century. IST. Orientale., pp.1-57., fig.58; Jeffery, C. (2009). Images of Thought: Visuality in Islamic India 1550-1750. Cambridge Scholars Publishing., p143.

[xxxii] – مفاد القصة أن ملكشاه بن ألب أرسلان خرج من أصفهان في رحلة صيد. وعلى ضفة نهر زايندة رود(Zayandeh-rud) الذي يمر عبر أصفهان، كان على وشك النزول وتغيير الخيول عندها اندفعت امرأة عجوز وأمسكت بلجامه. ووبخت السلطان ببلاغة على أنانيته. كل ما كان يهتم به هو الصيد بينما كان رعاياه يعانون من الحرمان الشديد بسبب سوء حكمه. استجوبها ملكشاه. فأخبرته أنها أرملة ولها أربعة أطفال أيتام. وكان مصدر رزقهم الوحيد هو حليب البقرة التي كانت حاشية الملك تطاردها بقسوة. ولم يهتم هؤلاء بما فعلوا، لأن السلطان كان بعيدًا ومنعزلًا، لا يعلم شيئًا عن سيئات حاشيته. قالت: أنت شبه سكران من خمر الإهمال، وليس لديك علم بما يحدث. تأثر ملكشاه كثيرًا بالقصة وحصلت العجوز على التعويض على الفور. روى العطار قصة مشابهة في منطق الطير مفادها أن السلطان ملكشاه في عودته الى أصفهان من رحلة صيد توقف على طريق في قرية. ووجد عبيده بقرة على الطريق، فذبحوها وأكلوها. وكانت البقرة تخص امرأة عجوز وأطفالها، وكانت وسيلتها الوحيدة للمعيشة. وتقف المرأة بنفسها على الجسر. حيث يجب أن يمر ملكشاه، وتطلب منه العدالة وأنه سوف تقتص منه يوم القيامة. فيعطيها ملكشاه سبعين بقرة كتعويض. فشكرته المرأة ودعت له. بعد وفاته رؤي ملكشاه في رؤية بأنه لم ينُقذ إلا فقط من خلال دعاء المرأة العجوز له.

Ritter, H. (2012). The Ocean of the Soul: Men, the World and God in the Stories of Far? d Al-D? n ‘At? t?? r (Vol. 69). Brill. P.127; Owens, G. M. M. (1965). Persian Illustrated Manuscripts. Trustees of the British Museum. p.13.

[xxxiii] – لمعرفة المزيد عن السلطان السلجوقي مَلكْشَاه ينظر. الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان (ت ٧٤٨هـ)، تهذيب سير أعلام النبلاء، هذبه أحمد فايز الحمصي، مؤسسة الرسالة، ١٩٩١م، ج٢، ص٤٤٣.

[xxxiv]– تدين القصيدة الثالثة من قصيدة خواجو المثنوي، روضة الأنوار، (حديقة الأزهار)، بشكلها وموضوعها شكل وموضوع مخزن الأسرار لنظامي، أول عمل للخمسة. قلد خواجو كرماني المتوفى عام ٧٤٢هـ/١٣٤١م، في منظومته روضة الأنوار (حديقة الأزهار) نظامي في قصة المرأة العجوز وسنجر، ولكن استبدل سنجر بملكشاه فسماها قصة المرأة العجوز وملكشاه، ذكرها في المقالة الثلاثين المسماة (على الملوك أن ينُصحوا لممارسة العدالة). وهو مثنوي صوفي تم الانتهاء منه في ٧٤٣هـ/١٣٤٢م، ويتكون من ٢٠ خطابًا حول متطلبات الحياة الصوفية وأخلاقيات الملك.

, p.11,13; Sims, V. P. E. G., Sims, E., Marshak, B. I., Grube, E. J., & Boris Owens, Persian Illustrated Manuscripts , p.138, fig.73Marshak, I. (2002). Peerless images: Persian painting and its sources. Yale University Press. , p.138, fig.73., p.9, 13; Sims, Peerless images - Owens, Persian Illustrated Manuscripts[xxxv]

[xxxvixxxvi] – احتوت المدرسة التركمانية على العديد من التصاوير التي تُمثل لقاءات خيالية لمزيد من المعرفة عن هذه التصاوير ينُظر.

Schulz, P. W. (1914). Die persisch-islamische Miniaturmalerei: bd. Texte (Vol. 1). KW Hiersemann, pl.40; Robinson, B.W., (1965). Persian paintings (No. 6). HM Stationery Office., p10, pl6; Smithsonian Institution, & Binney, E. (1966). Islamic Art from the Collection of Edwin Binney 3rd. Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service. fig.36. Suleiman, H., & Suleimanova, F. (1983). Miniatures Illuminations of Amir Hosroe Dehlevi's Works. Tashkent: Fan Publishers.pl.34; Atıl, E., 1990. Islamic art & patronage: treasures from Kuwait. Rizzoli Intl Pubns., p.179; Haral, H. (2006). Osmanlı minyatüründe kadın :(Levni öncesi üzerine Bir Deneme) (Doctoral dissertation, Marmara Universitesi (Turkey)). Resim 8; McWilliams, M. (2013). In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art: [exhibition, Cambridge, Arthur M. Sackler Museum, January 31-June 1, 2013]. Harvard art museum., p.218;

Suleimanova, F (1985). miniatures illuminations of nisami's "hamsah",fan publisher of the Uzbek ssr,first edition,pls.64, 66; Hasanzade, J., Goyushov, N., Vasilyeva, O., & Yastrebova, O. The Magic of the Pen, p.81, 96,101,105,113,167,312,316. Wright, E. J. (2012). The look of the book: manuscript production in Shiraz, 1303-1452. (No Title). p.122, fig.74.

عكاشة، ثروت (٢٠٠١م) موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان–ناشرون، بيروت– لبنان، لوحة ٢٤١م؛ بركات، هبة نايل، روائع المخطوطات الفارسية المصورة بدار الكتب المصرية، دار الكتب المصرية، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٨٧؛ أبو ناب، أسامة كمال إبراهيم، المدرسة التركمانية في التصوير الإسلامي دراسة آثرية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠١٥م، لوحات ١٣، ٢٩، ٨٩، ٢٣٦، ٢٣٨، ٢٧٦، ٣٤٢، ٣٥٠؛ محمد، تصاوير قصة الاسكندر، لوحات٦٦، ٨٧؛ روحانى راورى, سخاوت& , آزاده. (٢٠١٦). معرفى وبررسى خمسه اى مصور از دوره تركمانان متعلق به موزه هنر هاى اسلامى كوالالامپور. نشريه هنرهاى زيبا–هنرهاى تجسمى .64–53 , (3)21، ص٥٤، ٥٥، ٦٣، لوحة ٥٢؛ إبراهيم، إيهاب أحمد، عبد الرحيم، أسماء حسين، عبد الرحمن، جهاد السيد، تصاوير قصة الإسكندر يذهب إلى أرض الظلمات بحثاً عن ماء الحياة في ضوء التناص بين الأدبين الفارسي والتركي، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، العدد العاشر، ٢٠٢٢م، لوحة (٤).

[xxxvii] – تأثرت لوحات الخضر في المنمنمات الإسلامية بالنظريات التي تربط الخضر بإلياس، على الرغم من عدم وجود علاقة بينهما في العقيدة الإسلامية الصحيحة. لم يبد فناني المنمنمات اهتمامهم بحلقات القصة كما ورد ذكرها في سورة الكهف مع الروايات الثلاث المختلفة للأحداث والدروس التي علمها الخضر للنبي موسى، لكنهم تأثروا بالروايات الأدبية. والتقاليد الإسلامية التي ربطت الخضر بالنبي إلياس وذكرت على نطاق واسع أساسه للخلود مع الإسكندر الأكبر.

Elassal, I. (2018). Stories of Sūrah Al-Kahf in Islamic Miniatures. International Journal of Heritage, Tourism and Hospitality, 12(1), 1-21. p.9.

xxxviii – يذكر المؤرخ ورجل الدولة البيزنطي كانتا كوزينوس Kantakouzenos (ت ١٣٨٣م) أن المسلمين يبجلونه على أنه خضر– إلياس(Khidr-Elijah) هو الاسم الذي يستخدمه المسلمون للنبي إيليا يتم الاحتفال به في ٦ مايو في المناطق الريفية في تركيا. يعتقدون أنه لم يمت ولكن تم نقله مباشرة إلى الجنة. في الكتاب المقدس، يقول سفر الملوك الثاني الاصحاح ٢: الآية ١١ (نسخة الملك جيمس): " وَفِيمَا هُمَا يَسِيرَانِ وَيَتَكَلَّمَانِ إِذَا مَرْكَبَةٌ مِنْ نَارٍ وَخَيْلٌ مِنْ نَارٍ فَصَلَتْ بَيْنَهُمَا، فَصَعِدَ إِيلِيَّا فِي الْعَاصِفَةِ إِلَى السماء. يبدو أن إيليا أرسل في وقت لاحق رسالة إلى الملك يهورام. يُشير إلى أن اختفاءه في العاصفة لم ينه حياته على الأرض، بل خدمته فقط. ولكن المهم في هذا السياق هو أن إيليا مثل الخضر يعتبره البعض خالدًا.

Christensen-Ernst, J. St George, Khidr (Khadir, Hızır), Zeus, Elijah and Baal. p.8-10.

[xxxix] – أُختلف في الخضر في أسمه ونسبه ونبوته وحياته، ويقال إن الخضر هو أحد الأنبياء الأربعة الذين يعتبرهم التقليد الإسلامي أنهم "أحياء" أو "خالدون". الثلاثة الآخرون هم إدريس (أخنوخ) وإلياس (إلياس) وعيسى (يسوع). الخضر خالد لأنه شرب من ماء الحياة. لكن هناك من أكد أن هذا الخضر هو نفسه إيليا.Elijah. في الأدب الشعبي الإسلامي، يجد المرء مجموعة متنوعة من الأسماء والألقاب المرتبطة بالخضر. يقول البعض أن الخضر هو لقب. ذكر آخرون انه نعت او صفة. كما دعا العلماء ووصفوه= =بأنه "قديس" ونبي قديس ومرشد نبي غامض وما إلى ذلك. لا يذكر القرآن الخضر بالاسم، ويعتقد المسلمون عمومًا أن سورة الكهف (سورة ١٨ الآيات ٦٥–٨٢) تُشير إليه. يُرشد موسى بواسطة "عبد الله"، الذي يُشير إليه المفسرون باسم الخضر، الذي يقال إن مسكنه يقع على جزيرة أو على بساط أخضر في وسط البحر. ولكن ذكر اسمه صراحة الخضر في الأحاديث النبوية الشريفة باسم الْخَضِرُ. وإنه لما لقيه سيدنا موسى كان جالساً على طِنْفِسَة خضراء، وذكر الرسول صلى الله عليه وسلم أن سبب تسميته بالخضر " أنه جلس على فروة بيضاء، فإذا هي تهتز من خلفه خضراء". والفروة الحشيش الأبيض وما أشبهه يعني الهشيم اليابس. وقيل الفروة الأرض البيضاء التي لا نبات فيها. وروى أبو هريرة – قال النبي: سمي الخضر بذلك لأنه جلس على أرض قاحلة، تحولت إلى اللون الأخضر بالزراعة بعد أن جلس عليها. وقيل سمي الخضر خضراً لحسنه واشراق وجهه. إن النصيريين العلويين (Nusayri Alawites) في أنطاكية وما حولها يعتقدون أن لقاء بين موسى وخضر قد حدث في منطقة ساماناداغي Samandağı على شواطئ البحر الأبيض المتوسط. حتى أنهم بنوا هناك ملاذاً يسمى زيارة (ziyaret)، ومن المعتاد أن يأتي الأشخاص هناك ليمشوا أو يتجولوا حولها ويؤدون ما يسمى باللغة العربية "الطواف". بن كثير، أبو الفداء الحافظ (ت٧٧٤هـ)، البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٩٠م، ج١، ص ٣٢٧–٣٢٨.؛ العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (ت ٨٥٢هـ)، فتح الباري بشرح صحيح الإمام ابي

عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، المكتبة السلفية، ١٣٧٩هـ، كتاب العلم، باب ما ذكر في ذهاب موسى صلى الله عليه وسلم في البحر إلى الخضر وقوله تعالى (هل أتبعك على أن تعلمني مما علمت رشدا)، ج١، رقم الحديث ٧٤، ص١٦٧-١٦٩ ، وباب الخروج في طلب العلم، رقم الحديث ٧٨، ص١٧٤؛ عمر سليمان عبد الله الأشقر، صحيح القصص النبوي، دار النفائس، الأردن، ١٩٩٧م، ص٧٦، ٧٨، ٨٢.
Coomaraswamy, Khwājā Khadir, p.3; Christensen, St George, Khidr (Khadir, Hızır), Zeus, Elijah and Baal. p.4, 5; Annemarie Schimmel, Mystical Dimensions of Islam, (Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1975), p. 202; George K. Anderson. The Legend of the Wandering Jew (Providence: Brown University Press.1965), p.409. (Alexander H. Krappe. The Science of Folklore (New York: Barnes and Noble Inc., 1930), p. 103. Elassal, Stories of Sūrah Al-Kahf, p.9.

[xl] – يمكن إرجاع هذه القصة إلى ثلاثة مصادر قديمة، ملحمة جلجامش (Gilgamesh)، وملحمة الإسكندر الرومانية، والأسطورة اليهودية لإيليا والحاخام جوشوا بن ليفي (Elijah and Rabbi Joshua ben Levi) ولمزيد من المعرفة عن الثلاث قصص يُنظر.
Najafzade, A. (2019). SAGA 'GILGAMISH'& NIZAMI GANJAVI'S EVERLASTING KHAMSA. MANUSCRIPTS DON'T BURN, 89. p.90; Coomaraswamy, Khwājā Khadir, p.3; Christensen, J. St George, Khidr, Zeus, Elijah and Baal. p.9.

[xli] – في شرف نامة، الجزء الأول من اسكندر نامة، يصف اتصال خضر بينبوع الحياة بالطريقة التالية: "عندما تعرف خضر على الينبوع، اشتعلت عينه من النور. نزل وخلع ملابسه بسرعة، غسل رأسه وجسده في ذلك الينبوع النقي. شرب منه بقدر ما يليق، وصار صالحاً للحياة الأبدية. كما أنه غسل الفرس الرمادي (الخينج khing) وجعله متخمًا، وضع خمرًا نقيًا (أي ماء الحياة) في الفضة النقية (أي الفرس الرمادي) عندما ألقى نظرة على الينبوع من عينه ذلك الينبوع اختفى. من خلال استخبارات الخضر علم أن الإسكندر سيُحرم من الينبوع. بسبب خيبة أمله، وليس بسبب غضبه، اختفى عن عينه هو نفسه مثل الينبوع". تبرز هذه النسخة من الأسطورة عن غيرها من خلال حقيقة أنها تقدم تفسيراً ليس فقط لطول عمر الخضر، ولكن أيضًا لعدم رؤيته. كما أن خصوصية أن خضر قام بغسل حصانه في الينبوع لا توجد في أي نسخة أخرى من الأسطورة. هل أراد نظامي أن يلمح بهذا التفصيل الجديد إلى أنه لم يكن خضر نفسه فحسب، بل أيضاً شيبته التي أصبحت خالدة في ينبوع الحياة؟ مع إضافة هذه التفاصيل، ربما أراد أن يُقدم تفسيرًا أسطوريًا لحقيقة أنه في العديد من تقارير المواجهات، يظهر خضر كخيال يمتطي على جواد رمادي. على أي حال، أصبح ينبوع الحياة سمة ثابتة من سمات الخضر في التقاليد الإسلامية. في الشعر الفارسي والتركي على وجه الخصوص، غالبًا ما يحدث هذا الشكل مرتبطًا بخضر دون شرحه بشكل موسع. كان لرومانسية الإسكندر في نسخها العربية والفارسية والتركية وحتى الملايو (Malay) تأثير حاسم على الصورة الشعبية لخضر في بلاد الإسلام.
Friedlaender, I. (1913). Die Chadhirlegende und Der Alexanderroman: Eine Sagenge-schichtliche und Literarhistorische Untersuchung. BG Teubner. p.314; Franke, P. (2011). 5 Drinking from the Water of Life–Nizāmī, Khizr and the Symbolism of Poetical Inspiration in Later Persianate Literature. A Key to the Treasure of the Hakīm, p.109-112.

[xlii] – يسرد نظامي هذه القصة بقوله " هنا يقوم بالسعي إلياس وخضر، اللذان يجلسان بجانب الينبوع ليأكلوا طبقهم المكون من السمك المجفف؛ فالسمك الذي يسقط في الماء يحيا فيدرك الباحثون أنهم قد وجدوا ينبوع الحياة الذي يشرب منه كلاهما. ثم ينتقل نظامي إلى النسخة القرآنية، ويفسر الينبوع على أنه واحداً من النِعم، وماء الحياة الحقيقي هو معرفة الله. ينسب نظامي فشل إسكندر إلى شغفه، بينما في حالة خضر "وصل ماء الحياة بالصدفة"، في إشارة إلى أنه ينكشف بشكل غير مباشر بتأثيره على السمكة، حيث لم يكن لدى خضر شك في أنه قد وصل بالفعل.
Coomaraswamy, A. K. (1970). Khwājā Khadir and the fountain of life, in the tradition of Persian and Mughal art. Studies in Comparative Religion, 4(4), 1-7. p.3; Hasanzade, the Magic of the Pen. p.362.

[xliii] – تحظى قصيدة "اسكندرنامة"، وهي آخر أعمال سلسلة "خمسة" للشاعر الأذربيجاني الكبير نظامي الكنجوي، بمكانة خاصة في تاريخ الثقافة العالمية باعتبارها خاتمة الإبداع المتعدد الأوجه للفنان الكبير. وعلى الرغم من أن موضوع القصيدة وحبكتها مأخوذة من السجلات والأساطير والروايات التاريخية الموجودة حول حياة وحملات الإسكندر الأكبر، إلا أن نظامي الكنجوي خلق عملاً جديداً من حيث المحتوى والأفكار، وخلق نموذجاً مثالياً للملحمة في الأدب الشرقي. يختلف عمل "اسكندرنامة" عن قصائد نظامي الكنجوي السابقة حول موضوعات الفلسفة الإسلامية التعليمية والحب. تتجسد البطولة والكمال في هذه القصيدة، وتوضع الأفكار الإنسانية في جانب أوسع. كما أن الهدف الأساسي للشاعر لم يكن الترويج لتاريخ غزو الإسكندر الأكبر، بل لأفكاره الإسلامية الإنسانية، وأفكاره الاجتماعية الفلسفية حول الشخصية المثالية للحاكم، وحول بناء المجتمع. كتب نظامي الكنجوي حياة الإسكندر وحملاته وصورته الفنية كشخصية مثالية لأول مرة بمهارة فنية عالية وخلق نموذجًا رائعًا للفن ذو قيمة أيديولوجية وفلسفية أصلية. "إسكندر نامه" هو أعظم عمل للشاعر. يحتوي على ١٠ آلاف و٤٦٠ بيتاً. الجزء

الأول من العمل يُسمىَ "شرف نامة" والجزء الثاني "إقبال نامة". تاريخ كتابة "إسكندر نامه" غير معروف لأن نظامي لم يذكر أي شيء عنه في هذا العمل. إلا أن بعض المستشرقين يعتبرون أن العمل كتب في الفترة ما بين ١٢٠٠-١٢٠٣م. أهدى نظامي الكنجوي كتابه "إسكندر نامة" إلى أحد أبناء مؤسس دولة أتابك الأذربيجانية محمد جهان بهلوان، الذي كان يحكم أذربيجان وأران في ذلك الوقت، وهو السلطان نصرت الدين أبو بكر بن محمد بيشكين. (Bishkin) في هذا العمل، كانت مهمة الشاعر تهدف إلى حل المشاكل الأكثر تعقيدًا للمجتمع البشري، وفي هذا الصدد، كان "إسكندر نامة" النتيجة الحكيمة لإبداع نظامي العظيم. وكما قال الشاعر، فإن "الوقت الممتع" قد انتهى بالفعل.

Allahverdiyeva, NIZAMI GANJAVI'S, p.108-112.

[xliv] - Hasanzade, The Magic of the Pen. p.165.

[xlv] – خوار نامة لابن حسام، حياة ملحمية للإمام الشيعي علي، صهر النبي محمد، وهي تقليد للشاهنامة.

Gray, B. (2020). Khawar-nama of Khawar Ibn Husam, Shiraz, c. 1480: Gabriel announces the Apotheosis of Ali. p.10.

[xlvi] – يؤرخها welch بعام ١٤٧٧م بينما يؤرخها Gray، Sheikh بعام ١٤٨٠م.

Welch, S. C. (1972). A king's book of kings: the Shah-nameh of Shah Tahmasp. Metropolitan Museum of Art., fig.8; Gray, B. (1995). Persian painting. Genesis Publishing Pvt Ltd.p.107, pl.42; Sheikh, S. Z. (2017). Persian Allegory of Chinoiserie Motifs-Peonies, Lotuses, Clouds and Water. Int. J. of Multidisciplinary and Current research, 5. p.1009, pl.7.

[xlvii] - Welch, A king's book of kings,fig.8.

xlviii – توجد من هذا المخطوط تصويرة أخرى تمثل لقاء خيالي تُمثل جبريل عليه السلام يبين للنبي محمد صلى الله عليه وسلم براعة على رضى الله عنه، ورقة ١١٢. Gray, Persian painting, p.105

xlix – ظهرت لقاءات خيالية عديدة في تصاوير المدرسة التيمورية منها تصاوير تُمثل لقاء نوشابة والإسكندر، الخضر والإسكندر، المرأة العجوز والسلطان السلجوقي سنجر، الإسكندر وإلياس والخضر، الإسكندر يُقابل الملاك إسرافيل، الإسكندر والحكماء السبعة، الإسكندر وخاقان الصين.

Robinson, B. W., & Robinson, B. W. (1958). A descriptive catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Library (p. 180). Oxford: Clarendon Press, pl.129; Abolala, S. (1992). Art of the Persian Courts. Selections from the Art and History Trust Collection. New York, p.77, fig.27i. Robinson, B. W. (1993). Fifteenth-century Persian painting: problems and issues. NYU Press., fig.17. Bahari, E., 1996. Bihzad, master of Persian painting. IB Tauris & Company Limited., pl.72. Grabar, O. (2009). Masterpieces of Islamic art: The Decorated page from the 8th to the 17th Century. Prestel. p.222, fig123; - Loukonin, V., & Ivanov, A. (2014). Persian miniatures. Parkstone International. p.52, 53. Canby, S. R. (1993). Persian painting: Eastern art series. p.73; Daneshvari, A. (2005). Cup, Branch, Bird and Fish: An Iconographical Study of the Figure Holding a Cup and a Branch Flanked by a Bird and a Fish. na.pl.10; Hillenbrand, Robert (2005). image and meaning in Islamic art, altajir trust, pl 10; Wright, The look of the book, p.123, fig.75; hamid&Fazila,amir, Amir Hosrov,p.52,pl.33.

عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، لوحات ٢٤٠م، ٢٤٢م، ٢٤٤م؛ أبوناب، المدرسة التركمانية، ص٢٥٩، لوحة ٣٤٢.

[l] – من الجدير بالذكر، أن فكرة اللقاءات المجازية كانت موجودة أيضًا على اللوحات الجدارية التي طلبها تيمور لأجنحة حديقته في سمرقند حيث، تبعًا للمؤرخ الدمشقي والرحالة ابن عرب شاه (المتوفى ١٤٥٠م): "صاحب قيران" مثَّل نفسه في حديث مع الملوك، وفي صحبة السلاطين من كل ناحية يكرمونه ويقدمون له الهدايا ".

Gommans, The Mughal Empire from Jahangir to Shah Jahan p. 24.

[li] – يبرز وجود الملك في منزل الرجل المقدس بدلاً من زيارة الناسك للملك الأهمية التي يتم دفعها إلى الناسك من قبل الإسكندر في التقاليد الإسلامية، يتعلق الحدث بالنوع المحدد، وعادة ما يكون بعنوان الوعظ ("العتاب الروحي"). في الترجمة الفارسية–العربية أو التركية للنسخة الزائفة– Callisthenes، تكون حلقة زيارة الإسكندر للرجل المقدس حاضرة دائمًا. يمثل الحدث حوارًا بين الملك والناسك، حيث يوجه الناسك اللوم إلى الملك بسبب شهوته للسلطة لكي يفكر الملك في وفاته. في النسخ المصورة من آسيا الوسطى لهذه الرواية، الأمير دائمًا، بشكل مباشر أو غير مباشر، على غرار نموذج الإسكندر الأصلي. جادل العلماء بأن "الملك والناسك" كان موضوعًا متكررًا كثيرًا وجد في عدد لا يحصى من المخطوطات المرسومة في عهد الحكام التيموريين

Singh, A. K. (2019). Dialogue of civilizations: India and Greece, Pp.206, 207.

[lii] - Grabar, masterpieces of Islamic art, p.86, Pl 43; Singh, Dialogue of civilizations, P.203.fig.2.

[liii]– فرغلي، أبو الحمد محمود (١٩٩١م) ، التصوير الإسلامي، نشأته، موقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، القاهرة، ص٢٧٨.

[liv] - Singh, Dialogue of civilizations, P.207.

[lv] – تتلمذ الإسكندر على يد الفيلسوف الكبير أرسطو وتأثر به كثيرا ويبدو أن أرسطو من عزز في عقل الشاب حماسه الكبير إلى الوحدة مما أدى إلى رفع قدرات الإسكندر، وكذلك مطامع أبيه التي ظلت تجري في عروقه. حسين، عباس، شخصية الاسكندر المقدوني في الأدب الفارسي، ص٣٠١، ٣١٧.

[lvi] – دويدار، الإسكندر الأكبر، ص٢٦٦.

[lvii] – لاحظ العلماء أن شكل الإسكندر يُشبه صورة السلطان بايقره وهذه الحقيقة تؤكدها دراسة منفصلة لصورة السلطان، ولكن في نفس وضعية الركوع، منسوبة في الهامش العلوي لبهزاد، ومحفوظة في متحف هارفارد للفنون.

Singh, Dialogue of civilizations, P.205.

[lviii] - Singh, Dialogue of civilizations,P.205.

lix– الطبري (ت ٣١٠هـ)، ابي جعفر محمد بن جرير(٢٠٠١م)، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، مركز البحوث والدراسات العربية والإسلامية بدار هجر، القاهرة، ج٢٤، ص٣٦١.

[lx]– قادوس، عزت زكى حامد(٢٠٠٩م)، آثار مصر في العصرين اليوناني والروماني، الاسكندرية، ص٣ ،٤.

[lxi] - Melville, C, (2012). The ‘Arts of the Book’ and the Diffusion of Persian Culture, p.13.

[lxii] – احتوت المدرسة الصفوية على العديد من اللقاءات الخيالية مثل لقاء الإسكندر والخضر، السلطان سنجر السلجوقي والمرأة العجوز، الإسكندر الأكبر يستمع إلى محادثة بين أفلاطون وأرسطو، الاسكندر يزور افلاطون في كهفه، الإسكندر وخاقان الصين، الإسكندر والحكماء السبعة، والإسكندر ونوشابة لمزيد من هذه التصاوير يُنظر.

Guest, G. D. (1949). Shiraz painting in the sixteenth century. (No Title). p.III, pls.24, 27; Stchoukine, I. (1966). Les peinture Turque d'après les manuscrits illustés. (No Title). p.12; Welch, S. C. (1976). Persian painting: five royal Safavid manuscripts of the sixteenth century. (No Title). p.80, pl.224; Grabar, Masterpieces of Islamic art, fig.120; Wright, E. (2009). Islam: Faith, Art, Culture: Manuscripts of the Chester Beatty Library. Scala Books, p.211, pl.164; Rubanovich, J. (2018). The Alexander Romance. Romance and Reason: Islamic Transformations of the Classical Past, 26-47., p.32; Gharipour, M. (2009). Pavilion structure in Persianate gardens: reflections in the textual and visual media (Doctoral dissertation, Georgia Institute of Technology),p.207,fig .78; Elassal, Stories of Sūrah Al-Kahf p.18,19,pls.9,11,12;https://art.thewalters.org/detail/81253/alexander-the-great-at-the-fountain-of-life-with-the-prophets-khidr-and-ilyas/; Milstein, Picturing the Archetypal King,p.59.fig.8-3; Hasanzade, The Magic of the Pen.p.115,128, 132, 154,156, 171, 180, 195, 202,217,224, 237, 238, 246, 328,333; Loukonin & Ivanov, Persian miniatures,p.184.185.

عكاشة، موسوعة التصوير، لوحة ٢٤٤م؛ إبراهيم وآخرون، تصاوير قصة الإسكندر، لوحات ٥،٦، ٧؛ محمد، تصاوير قصة الاسكندر، لوحتي ٤٨، ٩١؛ دويدار، الإسكندر الأكبر، ص٢١٢، صورة رقم ٨٨.

[lxiii] - Elassal, I., & Hosny, Y. (1999). Understanding of Aniconism in Islamic art through some miniatures of Imam ʿAlī. Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality, 23(1), 127-145. p.133, 138.

[lxiv] - Elassal, Stories of Sūrah Al-Kahf, p.21,pl.16.

[lxv] - Elassal, & Hosny, Understanding of Aniconism in Islamic art, p.132.

[lxvi] – تستخدم تقنية جديدة في تغطية أجساد الشخصيات الدينية في الفن الإسلامي، وهي تغطية الجسم كله بلهب من نار. في هذه الحالة يظهر جسد الإمام علي محجوبًا بالكامل بلهب من نار هذه الشعلة التي تحل محل جسد الإمام علي، لا تظهر في أي منمنمات أخرى من المخطوطات الإسلامية في العصور الوسطى، والتي يمكن اعتبارها تفسيرًا مختلفًا عن Aniconism التقليدي في الفن الإسلامي الذي يتمثل في الحجاب بطرق مختلفة ومتنوعة. لأوجه الشخصيات الدينية. بشكل عام، يبدو أن استخدام فكرة Aniconism في تاريخ الفن الإسلامي لم يكن معتادًا. ومع ذلك، فقد تم استخدامه في كثير من الأحيان في الدراسات المتعلقة بتاريخ الفن المسيحي. تم استخدام كلمة "aniconic" لأول مرة في عام ١٩٧٣م من قبل Oleg Grabar للإشارة إلى بعض التمثيلات التصويرية. في عام ١٩٨٦م، بدأ مؤرخان تركيان للفن الإسلامي، وهما كاغمان وتانيندي (Cagman and Tanindi)، بدراسة تلك التأثيرات الدينية في الرسامين المسلمين.

Elassal, & Hosny, Understanding of Aniconism in Islamic art.p. 128.

[lxvii] - Elassal, Stories of Sūrah Al-Kahf, p.10.

[lxviii] - Loukonin, Persian miniatures,p.246,247.

[lxix] - Owens, Persian Illustrated Manuscripts,p.13.

[lxx] – ظهرت في مدرسة بخارى تصاوير أخرى تمثل لقاءات خيالية منها على سبيل المثال تصويرة تُمثل الإسكندر والخضر من مخطوط خمسة نظامي، إسكندر نامة، يؤرخ بعام ١٦٤٨م، ومحفوظ بمكتبة سالتيكوف تشدرين بسان بطرسبرج. عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، لوحة ٢٤٥م.

[lxxi]- Blochet, E. (1929) Les enluminures des manuscrits orientaux: turcs, arabes, persans. (No Title). pl.lii; Dani, A. H., & Masson, V. M. (Eds.). (2003). History of civilizations of Central Asia: development in contrast: from the sixteenth to the mid-nineteenth century (Vol. 5). Unesco. p.583, Fig. 11.

حسن، زكى محمد (١٩٣٦م)، التصوير في الإسلام عند الفرس، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والنشر، لوحة ٣٠، شكلي ٤٠، ٤١، أطلس الفنون، شكل ٨٥٠.

[lxxii]– محمد، مصطفى جابر. (٢٠٠٥م). مدرسة بخارى في التصوير الإسلامي خلال القرن العاشر الهجري (١٦م)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص٢٨١.

[lxxiii] – لمزيد من المعرفة عن أعمال محمود مذهب. ينظر. محمد، مدرسة بخارى، ص٤٥٤؛ الطائي، أثر الفنون الأوربية على التصوير الإسلامي، ص١٣٥؛ بهاري، كمال الدين بهزاد أصول فنه وفروعه، ص١٢٠، ١٢٣.

[lxxiv] – حسنين، عبد النعيم محمد. (١٩٧٥م). دولة السلاجقة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص١٧٧.

[lxxv]– تشتمل منظومة (مخزن الأسرار) على مقدمة طويلة، تتلوها عشرون مقالة تُعالج المسائل الأخلاقية. ترمي جميعها إلى هدف واحد تقريباً، هو تمجيد العدل، وذم الظلم، والدعوة إلى أن يسود الإنصاف والوفاء بين الناس وتُعتبر كل مقالة أساساً لقصة تتبعها لتشرح الغرض الذي نُظمت من أجله المقالة، ثم تأتي بعد ذلك خاتمة المنظومة. وقصة المرأة العجوز وسنجر تقع في المقالة الرابعة المسماة "في رعاية الرعية". حسنين، عبد النعيم محمد(١٩٥٤م)، نظامي الكنجوي، شاعر الفضيلة، عصره وبيئته وشعره، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص١٩١، ٢٥٣، ٢٥٤

Chelkowski, P. J. (1975). Mirror of the invisible world: Tales from the Khamseh of Nizami. Metropolitan Museum of Art..p1.

[lxxvi] – مخزن الأسرار عبارة عن سلسلة من القصص المجازية والخرافات ذات الدلالات الأخلاقية.

Minissale, G. (2001). Painting awareness: A study into the use of exotic cultural traditions by the artists of the Emperor Akbar's Khamsa of Nizami. University of London, School of Oriental and African Studies (United Kingdom). p.12.

[lxxvii] – لمعرفة مفاد قصة نظامي، يُنظر نظامي، جمال الدين أبو محمد إلياس بن يوسف. (٢٠٠٣م). مخزن الأسرار، ترجمة عبد العزيز بقوش، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، العدد ٥٣٥، ص١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، حاشية ١٣١ ص٢٧٢؛ رايس، الفن الإسلامي، ص٢٤٣؛

Hasanov, E. L. (2016). About Comparative Research of Poems" Treasury of Mysteries" and" Iskandername" on the Basis of Manuscript Sources as the Multiculturalism Samples. International Journal of Environmental and Science Education, 11(16), 9136-9143. p.9138.

[lxxviii] – بهرام شاه، حاكم أرزينجان (١١٦٦–١٢٢٥م)، وهي إمارة صغيرة في آسيا الصغرى (تركيا الآن)، على الرغم من أنه لا يزال من غير الواضح السبب، حيث لم يلعب بهرام شاه أي دور مهم في الحياة السياسية لأذربيجان أو الدول المجاورة لها. وقد روي أن بهرامشاه كافأه على عمله بسخاء وأرسل مكافأة عبارة عن خمسة آلاف دينار ذهباً، وخمسة خيول مسرجة، وخمسة بغال، وثياباً باهظة الثمن مطرزة بالجواهر. وأعجبه الكتاب كثيراً وقال: "لو كان ذلك ممكناً لأعطيت كامل الخزانة والثروات مكافأة وهدية لهذا الكتاب، وهو مؤلف في أبيات مثل اللآلئ، فإنه سيخلد اسمي في العالم إلى الأبد.

Hasanzade, J., Goyushov, N., Vasilyeva, O., & Yastrebova, O. The Magic of the Pen. p.404, 405.

lxxix– رسم الصخور على هيئة أشكال حيوانية من المحتمل أن يكون مأخوذاً من التصوير الصيني أثناء فترة "سونج" (Song)، وقبل ظهور التصوير الفارسي للصخور المعتمد على نموذج وأسلوب سونج كانت قواعد الرسم على الصخور في التصوير الفارسي عبارة عن زوايا متداخلة، والتي قد تعكس كلاً من تقاليد التصوير الصينية وبلاد ما وراء النهر. لمزيد من المعرفة عن رسوم الصخور وأشكالها في التصوير الفارسي يُنظر:

O'Kane, B. (1995). Studies in Persian art and architecture. (No Title). pp.219-227

[lxxx] – ظهرت في المدرسة التركية العثمانية العديد من اللقاءات الخيالية منها لقاء الإسكندر مع فور ملك الهند، ولقاء الإسكندر وسيدنا الخضر، ولقاء سيدنا إلياس بسيدنا الخضر عند ينبوع الحياة، ولقاء الإسكندر بأفلاطون.

Stchoukine, Les peinture Turque, pl.LVIII; -Robinson, B. W. (1974). Islamic paintings from the 11th to the 18th century in the collection of Hans's p. Kraus. By Ernst J. Grube. pp. 293, 54 pl., 198 figs, in text. New York, HP Kraus, 1972. Journal of the Royal Asiatic Society, 106(1), 68-71.pl.184.; Cagman&tanindi. Ottoman painting, p.54-55, pl.24;

Schmitz, B., Pal, P., Thackston, W. M., & Voelkle, W. M. (1997). Islamic and Indian manuscripts and paintings in the Pierpont Morgan Library. (No Title). p.80, pl.18; Blochet, E. (1914). Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale (Vol. 4). Pour les membres de la société française de reproductions de manuscrits à peintures.pl.cvB; Taner, M. (2018). An illustrated Genealogy between the ottomans and the safavids. Marana's Online, 35(1), 145-173. p.163, fig.20.

عبد الهادي، قدري أحمد عبد الحليم محمد، تصاوير الأساطير في المخطوطات العثمانية، صورة رقم٢٠، ٢١، ٢٢؛ محمد، تصاوير قصة الإسكندر الأكبر، لوحات ٥٠– ٥٢؛ إبراهيم وآخرون، لوحات ٨– ١٠. دويدار، الإسكندر الأكبر، لوحة ٨٦.

[lxxxi] – هناك نص تركي بعنوان "كتاب الإسكندر"، ألفه تاج الدين إبراهيم بن خضر الأحمدي، من أقدم المخطوطات المصورة في الإمبراطورية العثمانية. Milstein, Picturing the Archetypal King, p.60.

[lxxxii] – إسكندر في أرض الظلام: كانت إحدى مغامرات إسكندر الأكثر روعة وإثارة هي رحلته إلى أرض الظلام، حيث خطط، كعالِم ومُكتشِف للعوالم، لجمع مواد مجهولة، وحيث كان يأمل في العثور على مصدر الحياة الأبدية. أحبطت آماله وخزي سعيه، يواجه إسكندر نبوءات عن وفاته، خاصة من إسرافيل، الملاك الذي سيعلن بداية نهاية العالم. صوت بوق إسرافيل، وفقًا للحكايات الأخلاقية الإسلامية الشعبية، سيُخرج البرابرة من يأجوج ومأجوج، الذين سيكسرون جدار إسكندر، وينتشرون في جميع أنحاء العالم، ويسببون كارثة نهاية العالم. وهكذا، فإن قصة أرض الظلام تُنهي دائرة حياة إسكندر، وبالتالي فهي عرضة لمستويات مختلفة من التفسير. يؤكد الفردوسي على البحث المستحيل عن الحياة الأبدية. يعتبرها نظامي وجامي بمثابة قصة رمزية للمسار الغامض. والأدب الديني الشعبي يركز على الجوانب الروحية الإسلامية. Milstein, Picturing the Archetypal King,p.57.

[lxxxiii] – تتشابه هذه التصويرة مع تصويرة تمثل نفس الموضوع من مخطوط الشاهنامة للفردوسي يؤرخ بين عامي٩٦٩– ٩٩١هـ/١٥٦٢– ١٥٨٣م.. Milstein, Picturing the Archetypal King, p.58, fig.3-7

[lxxxiv] - -Robinson, B. W. (1974). Islamic paintings from the 11th to the 18th century in the collection of Hans's p. Kraus. By Ernst J. Grube. pp. 293, 54 pl., 198 figs, in text. New York, HP Kraus, 1972. Journal of the Royal Asiatic Society, 106(1), 68-71.pl.184.

[lxxxv] – الفردوسي، أبو القاسم، الشاهنامة، ص١٨.

[lxxxvi] – مدح الشعراء الأتراك السلاطين العثمانيين مشبهينهم بالخضر، ويمكن العثور على أحد الأمثلة في "قصيدة الربيع" لسفير أفندي(ca'fer) (توفي بعد عام ١٦٢٣م)، كاتب سيرة المهندس المعماري محمد آغا. القصيدة التي تمدح مسجد السلطان أحمد متضمنة في نص رسالة المعمارية للكاتب سفير أفندي، وهي أطروحة معمارية ترجع إلى أوائل القرن السابع عشر الميلادي، وتقدم أيضًا السيرة الذاتية للمهندس المعماري. تمت كتابة هذه الرسالة في عام١٦١٤–١٦١٥م، عندما تم الانتهاء من بناء قبة مسجد السلطان أحمد. تقدم القصيدة وصفًا خفيًا للمسجد، حيث تُشبه أجزاء المسجد بأزهار الربيع والنباتات. وأخيرًا، تمدح القصيدة "الشاه المنتصر والسلطان الحاكم أحمد خان"، وتنتهي بدعاء النجاح ضد "شاه الزنادقة"، قائلة: اللهم أطل في عمره مثل النبي خضر! اجعل الولي العليم رفيقًا لذلك السلطان! يطغى على أعدائه بالعذاب والقهر! أيها القاهر، لا تعطي أهمية لأعدائه! ليكن شاه الزنادقة عاجزًا أمامه دائمًا! فليئن الكفار تحت ضربات سيفه (أحمد خان) فليكن غالبًا منتصرًا، غالبًا وآخذًا للغنائم.

Taner, M. (2018). An illustrated Genealogy between the ottomans and the safavids. Marana's Online, 35(1), 145-173. p.159.

[lxxxvii] – ظهرت تصاوير تُمثل لقاءات خيالية في مدرسة البنغال منها على سبيل المثال تصويرة تمثل لقاء الإسكندر بالملكة نوشابة، من مخطوط شرف نامة، البنغال، يؤرخ بين عامي ١٥٣١–١٥٣٢م، أبعادها ٤٧,٣ x ٢٩,٢سم، محفوظة حاليا في المكتبة البريطانية بلندن تحت رقم حفظ (.Or.13836) ورقة (f.37v)

Shovelton, E. (2021). Revisiting a Royal Sultanate Manuscript from Bengal: The Sharafnama of Nasir al-Din Nusrat Shah of 938/1531–2. Iran, 59(2), 225-244. p.235, fig.10.

[lxxxviii] – يحتوي هذا المجلد الصغير على تسع لوحات نابضة بالحياة تُظهر استيعاب التقاليد الفنية الهندية والفارسية. تعد نسخة نصرت شاه من كتاب شرف نامة لنظامي وثيقة أساسية في فهم جوانب تطور فن الكتاب في جنوب آسيا، كما تقدم نظرة ثاقبة للكلمات المترابطة لسلطنات الهند. وتكشف دراسة أسلوب الرسم المميز لها عن استيعاب معقد للتقاليد البصرية المختلفة التي تعكس البيئة الثقافية لسلطنة البنغال. إنها المخطوطة المصورة الوحيدة الباقية التي تحتوي على نص فارسي من هذه المنطقة في هذا الوقت أو قبله وهي واحدة من عدد صغير يمكن ربطه بحاكم سلطنة. علاوة على ذلك، فقد تم إنتاجه بعد غزو بابر لدلهي مباشرة، ولكن قبل إنشاء مرسم مغولي كبير، لذا فهو يمثل مثالًا لما

يمكن العثور عليه في مكتبة السلطان قبل أي تأثير للمغول. ومع ذلك، منذ العرض الأولي الذي قدمه روبرت سكيلتون للمخطوطة في عام ١٩٧٨م، لم تحظ بأي اهتمام مركز آخر.

Shovelton, Revisiting a Royal Sultanate Manuscript from Bengal, p.225.

[lxxxix] – نصرت شاه حاكم البنغال (حكم من ٩٢٥–٩٣٨هـ/ ١٥١٩–١٥٣٢). تشكلت ولاية البنغال قبل ما يقرب من ستين عامًا من هجوم تيمورلنك على دلهي عام٨٠٠/ ١٣٩٨م، والذي عجل بتشكيل عدد من دول السلطنة المستقلة الأخرى عبر شبه القارة الهندية. وصل سلاح الفرسان التركي إلى البنغال عام٦٠٠هـ/ ١٢٠٤م، ليبدأ قرونًا من حكم السلطنة في المنطقة. ومع ذلك، تمت إزالة البنغال جغرافيًا من دلهي، لذلك على الرغم من أن الحكام المتعاقبين لسلطنة دلهي يليهم السلاطين المستقلين جلبوا معهم دينًا وثقافة جديدة، إلا أن الثقافة الإقليمية لم يتم القضاء عليها، ولكنها كانت في حوار مع هذه التقاليد الثقافية الجديدة. طوال القرن الثالث عشر الميلادي، كان حكام سلطنة دلهي يتمردون بشكل متكرر، مصممين على الاستقلال عن الحكومة المركزية المتمركزة في أماكن بعيدة. وأخيرًا، تأسست دولة سلطنة البنغال عام٧٤٣هـ/ ١٣٤٢م على يد شمس الدين إلياس (حكم من٧٤٣–٧٥٨هـ/ ١٣٤٢ – ١٣٥٧م) واستمرت حتى عام ١٥٧٦م.

Shovelton, Revisiting a Royal Sultanate Manuscript from Bengal, p.225-227.

[(1)] https://imagesonline.bl.uk/asset/11342/ دويدار، الإسكندر الأكبر، لوحة٩٠.

[xc] – يصف مؤسس دولة سلطنة البنغال شمس الدين إلياس نفسه، على عملته المعدنية، بأنه "الإسكندر الثاني، اليد اليمنى للخلافة"..Shovelton, Revisiting a Royal Sultanate Manuscript from Bengal, p.227

[xci] - Shovelton, Revisiting a Royal Sultanate Manuscript from Bengal,p.228.

[xcii] - Koch, E. (2017). Visual Strategies of Imperial Self-Representation: The Windsor Pādshāhnāma Revisited. The Art Bulletin, 99(3), 93-124.p.120.

[xciii] - Thomas, R. (2021). ILLUMINATING AN EMPIRE: SOLAR SYMBOLISMS IN MUGHAL ART AND ARCHITECTURE (master's thesis, Middle East Technical University).p.44.

[xciv] - Donde, D. (2016). The Portrait Image of Emperor Akbar in the Akbar Nama and Beyond.p.2.

[xcv] - 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 (1533-1).p.9.

[xcvi] -Jenkins, M. (1947). "The state portrait: its origin and evolution."p.1.

[xcvii] - Alm, M. (2013). Symbols of Power,p.2.

[xcviii] – محمد صالح كانبو ألف تاريخاً لعهد شاه جهان بعنوان (عمل صالح). أما بالنسبة لعمل كانبو، على الرغم من أنه ليس مؤرخًا رسميًا، إلا أنه كان يتطلع إلى كسب تأييد الباد شاه ولذا فهو أيضًا كتب فقط ما كان سيوافق عليه شاه جهان.

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.

[xcix] – أرسل جهانگير صورته الشخصية إلى الحاكم عادل خان في الدكن، حتى يتمكن من رؤيته روحياً من خلال صورته.

Khare, Meera. "The Wine-Cup in Mughal Court Culture—From Hedonism to Kingship." The Medieval History Journal 8.1 (2005): 143-188. p.158.

[c] - Koch, Visual Strategies of Imperial Self-Representation,p.96.

[ci] – كان الفنانون يعتمدون على إرضاء الحاكم فى صورهم الشخصية من أجل كسب لقمة العيش، وبغض النظر عن موقف الفنان في البلاط، يجب أن تتوافق الصورة بشكل أساسي مع رغبات الملك..Dempsey, Allegory and the Imperial Image, p.47

[cii] - Dempsey, Allegory and the Imperial Image, p.47.

[ciii] – وفقًا لتاريخ عبد الله قطب شاه (حكم من١٠٣٥–١٠٨٣هـ/ ١٦٢٦ – ١٦٧٢م)، تم تزيين قصور سلاطين جولكوندا أيضًا بصور لحكام أجانب وأعضاء من سلالة قطب شاهي. Gommans, The Mughal Empire from Jahangir to Shah Jahan, p. 24

[civ] - Moin, Islam and the Millennium,p.294.

[cv] – اعتمد جهانگير اعتمادًا كبيرًا على الصور المجازية التي تصور الإمبراطور بشكل مبتكر على أنه سيد روحي، حاكم عادل. مِنْ هذا الوقتِ (١٦١٥م) حتى موتِه بعد اثنتا عشرَة سنةً، حَكمَ جهانگير عملياً كرمز ومُعظم القوَّةِ والسلطة كانت بيد ملكتِه الفطنةِ نور جهان. جهانگير ادعى أنه سيد هذا العالم والآخر. قام رسامو جهانگير بمساهمة كبيرة في هذا البناء. في تطور أيقونة مغولية على وجه التحديد للسلطة كما تجلى في هذه السلسلة من اللوحات الاستعارية أو المجازية، أصبح من الواضح أن الرسامين كانوا يحاولون بالتالي التعبير عن الطموحات الإمبريالية في صورهم.

Pal, P. (1993). Indian painting: a catalogue of the Los Angeles County Museum of Art collection (Vol. 1). Los Angeles County Museum of Art.p182; Franke, H. (2014). Emperors of ṣūrat and maʿnī: Jahangir and Shah Jahan as Temporal and Spiritual Rulers. Muqarnas Online, 31(1), 123-149. p.145; Rashid, R. J. (2017). The Text and Subtext of Shah Jahan's Capital City: A Study of the Imperial Iconography of Shahjahanabad.p.47.

[cvi] – يذكر عبد الستار اللاهوري في كتابه مجالس جهانگيري: "وقع الحديث على بعض لوحات التجميع (مجالس تصوير) (majlistaṣwīr) التي قدم جلالة العرش اشتاني (الإمبراطور أكبر) مكافأة عن كل واحدة ألف روبية. وكان من بينها صفحة موعظة (maużi) عليها صور الخلفاء الأربعة، أي الصديق أبو بكر، والفاروق عمر، وعثمان وعلي؛ وفي الصفحة الثانية صورة معاوية الخليفة الأموي (حكم من٤١-٦١هـ/ ٦٦١-٦٨٠م] وبعض الأشخاص الآخرين. على جانب من الصفحة الأخرى، صور لعبد الله خان أوزبك الشيباني (حكم من ٩٩١-١٠٠٦هـ/ ١٥٨٣ – ١٥٩٨م)، حاكم توران، وابنه عبد المؤمن، وميرزا محمد حكيم بن الإمبراطور همايون، وشاه عباس الصفوي. جاءت الكلمات التالية بعد ذلك على لسان الإمبراطور جهانگير: "يجمع هذا التجمع شيوخًا شيعة وسنة. لا يمكن أن يتجمع مثل هذا المجتمع إلا في لوحة تجميعية وفي هذه الصورة. من المثير للاهتمام ملاحظة أن جهانگير قد رعى عددًا لا بأس به من الصور المستقلة للحكام الأجانب. تم تضمين بعضها في مرقعة جولشان، وهو أكبر ألبوم تم إنتاجه خلال فترة حكمه. منذ أيامه كأمير حتى ١٦٢٠م، الصور التي تم تحديدها تمثل أقرب جيران المغول – الصفويين، والأوزبك الشيبانيين، وسلاطين الدكن لأحمد نكر، جولكوندا، وبيجابور – بالإضافة إلى الأمراء البعيدين مثل الفرنسي فرانسوا دي فالوا(ت١٥٣٦م) إلى جانب ذلك، يُشير التوقيع إلى أن جهانگير كتب على هذه الصور: اعتبر لوحة محمد قطب شاه (حكم من ١٦١٢-١٦٢٦م) جيدة، على سبيل المثال صورة شخصية نابضة بالحياة) هي شهادة إضافية على مدى أهمية هذه القطع الأثرية بالنسبة له. من خلال جمعها، شرع رمزياً في إخضاع الشخصيات الأميرية التي صوروها وقهر أراضيهم التي انتشرت في جميع أنحاء العالم. تمامًا مثل تصميمه على تصوير وقياس وتعداد كل شيء لاحظه في مملكته، فإن تكليف الإمبراطور والتفتيش المنتظم لمعرض الصور الملكية "الدولية" هذا يجب أن يُقرأ على أنه بيان قوي لهيمنته المتوقعة على العالم.

Gommans, The Mughal Empire from Jahangir to Shah Jahan. p.24,29. figs.2,3,4

[cvii] - Moin, A. A. (2010). Islam and the Millennium: Sacred Kingship and Popular Imagination in Early Modern India and Iran (Doctoral dissertation), p.295.

[cviii]– ظهرت تصاوير مغولية هندية تمثل لقاءات مجازية أو خيالية منها على سبيل المثال تصويرة تُمثل المرأة العجوز والسلطان السلجوقي سنجر، من مخطوط خمسة نظامي، مؤرخ بـ ١٠٠٣هـ/١٥٩٥م، ومحفوظ بالمكتبة البريطانية بلندن، تحت رقم (or.12208) ، ورقة (15 v) عليها توقيع الفنان "لعل" بصيغة "عمل لعل. كذلك تصويرة تُمثل معركة الإسكندر مع الروس من مخطوط خمسة نظامي، ورقة (f. 273r) تؤرخ بـ ١٠٠٣هـ/١٥٩٥م، ومحفوظة بالمكتبة البريطانية بلندن تحت رقم حفظ (Or.12208). كذلك تصويرة تمثل الإسكندر يزور الحكيم أفلاطون في كهفه الجبلي، من مخطوط خمسة للأمير خسرو دهلوي المُعدة للإمبراطور أكبر بين عامي ١٠٠٥-١٠٠٦هـ/ ١٥٩٧-١٥٩٨م. منسوب إلى باسوان. محفوظة بمتحف المتروبوليتان للفنون، نيويورك تحت رقم حفظ (١٣.٢٢٨.٣٠)

Hasanzade, & Yastrebova, The Magic of the Pen p.243, 254; ZVER, U. (2018). The elephant and the ass: Jesuit mission and political advice between Europe and Mughal India at the turn of the seventeenth century (Doctoral dissertation). p.224, fig.8; Marshall, H. (1981). Painting in Islamic India until the Sixteenth Century. Basil Gray, p.137, fig146; Brend, B. (1995). The Emperor Akbar's Khamsa of Nizāmī. (No Title), p.6, fig 1; Jeffery, C. (2009). Images of Thought: Visuality in Islamic India 1550-1750. Cambridge Scholars Publishing, p. 143.

[cix] – كثيراً ما تم نسخ الشاهنامة للفردوسي، وخمسة نظامي في بلاط مغول الهند. تم توثيق أن القراءات المفضلة للإمبراطور المغولي الأول بابر (حكم من٩٣٢-٩٣٦هـ/١٥٢٦ -١٥٣٠م) تضمنت هذين النصين، بالإضافة إلى خمسة أمير خسرو الدهلوي، والتي تضمنت جميعها قصة رومانسية الإسكندر. غالبًا ما تم رسم صورة الملك الحاكم أو صورة سلفه على شخصية الإسكندر= =في أوراق القصائد المرسومة. في إحدى الرسوم التوضيحية التي رسمها الفنان المغولي بهيم جوجراتي (Bhim Gujrati)، والتي تُمثل تتويج الإسكندر على العرش في برسيبوليس، تم رسم شخصية الإسكندر كصورة لهمايون كتقدير له.

Ahuja, N. P., & Dhanoa, B. (2013). The body in Indian art and thought. Europalia international.p.233, pl.274.

[cx] – قام أباطرة المغول، الذين يتشاركون تراثًا ثقافيًا مشتركًا مع حكام آسيا الوسطى التيموريين، بمحاولة واعية لتطبيق سمات الملك والنبي المثالي المأخوذ من قصة رومانسية الإسكندر، لبناء صورتهم وهويتهم في لوحات المخطوطات. لقد لاحظ المؤرخون أن الرعاة في البلاط المغولي يرغبون في تعزيز وتوثيق المقارنات بين ملكهم وحكامهم بكبار وعظماء القواد مثل "الإسكندر"، فعلى سبيل المثالّ الفنان الفارسي عبد الصمد قد شبه ملكهم "أكبر" عن عمد بالقائد العظيم "الإسكندر" من خلال تحديد موقع رحلة صيد للإمبراطور المغولي في المنطقة التي أسس

فيها "الإسكندر" مدينة " بوسيفالوس". وهذا يرجع إلى أن المغول عندما قدموا إلى الهند من آسيا الوسطى كانوا حريصين على الاحتفاظ بانتماءاتهم الثقافية، واستمراراً لإرث ثقافي مشترك فقد تتبعوا صورة البطل العظيم الملك والنبي من الكلاسيكيات الفارسية لتشكيل شخصهم عليه. كان الضريح الذي بناه جهانگير لوالده أكبر موقعًا لبيان سياسي تم التعبير عنه من خلال الابتكار الفني الاستثنائي، والذي تم رفعه إلى مستوى ضخم لقبر إمبراطوري في عهد الأسرة الحاكمة. يزين جهانگير البوابة الرئيسية للضريح، الواقع في سيكاندرا بالقرب من أجرا، وقد نقش عليه النقش التالي: "جهانگير لديه عظمة داريوس، وانتصارات الإسكندر ... وروعة سليمان". كما توجد تصويرة تُمثل جهانگير يحمل الكرة الأرضية. تصويرة فردية، جواش مع ذهب على القطن الناعم. تؤرخ بعام (١٠٢٦هـ/ ١٦١٧م)، ورسمت بيد الفنان أبو الحسن، محفوظة بمكتبة الصور بدار سوثبي للمزادات بلندن. نُلاحظ حولها أشعار فارسية ترجمتها: "إذا جاء مئة ملك مثل الإسكندر إلى العالم، فإنهم جميعًا يسجدون بأنفسهم مئة مرة في لمحة من وجهه"، وأن "ملوك الروم [تركيا] والصين ينتظرون عند البوابة". وشبه البعض شاهجهان في عدالته بالإسكندر الأكبر يصورونه كواحد يوظف امكانياته غير العادية لضمان العدالة لرعاياه والعمل من أجل أمنهم ورفاهيتهم. علاوة على ذلك، فإن اللقب الذي اعتمده أكبر وجهانگير وخليفتهم شاه جهان في ذكرى سلفهم تيمور، صاحب قيران كان مرتبطًا من الناحية الفلكية بـ "فاتح العالم الإسكندر".

Ramaswamy, S. (2007). Conceit of the globe in Mughal visual practice. Comparative Studies in Society and History, 49(4), 751-782. p.773; Dayyeri, Nayyereh, and Parviz Egbali. "Decoding the Symbolic Elements of the Image of Jahangir Embracing Shah Abbas: An Iconological Approach." Journal of History Culture and Art Research 6, no. 1 (2017), p643, fig13; ZVER, The elephant, p.226; Singh, A. K. (2019). Dialogue of civilizations: India and Greece. P.212, P.203, 210; Joshi, H. (2019). The Politics of Ceremonial in Shah Jahan's Court. p.109.

[cxi] – في "إقبال نامة" لنظامي الكنجوي، يكون الإسكندر دائمًا في دائرة الفلاسفة، وآرائهم ونصائحهم. يتم الجمع بين الشعور بالبطولة والشرف مع الذكاء والكمال. وتعتبر خلوة إسكندر عند سبعة فلاسفة، وحكمة ومشورة الفلاسفة مثل أرسطو، وبوليناس، وسقراط، و"فرفوريوس، وهرمس، وأفلاطون من العوامل الرئيسية في كماله. ومن المثير للاهتمام أن نظامي يضع نفسه في صف هؤلاء الفلاسفة.

Allahverdiyeva. (2021). Z. NIZAMI GANJAVI'S "ISKENDER-NAMEH". NIZAMI GANJAVI ALMANAC, 108.p.120.

cxii – قام الفنانون المغول باستمرار بتكييف الصور من تقاليد الرسم السابقة، ومن المخطوطات المغولية السابقة.

Minissale, Painting awareness, p.10.

[cxiii] - Titley, N. M. (1977). Miniatures from Persian manuscripts: a catalogue and subject index of paintings from Persia, , P.142.India, and Turkey in the British Library and the British Museum. British Museum Publications Limited.

[cxiv] – دويدار، الإسكندر الأكبر، ص٢٦٦.

[cxv] – دويدار، الإسكندر الأكبر، ص٨٩.

cxvi – اعتمد المغول بشدة في بناء صورهم الشخصية على المصادر الأدبية الفارسية، والتي كانت متداولة في جميع أنحاء العالم الفارسي. وكان على الملوك المغول أن يعرضوا بعض الخصائص لإسقاط انفسهم كحكام مناسبين لموضوعاتهم. كانت هذه الخصائص هي: البطل العظيم على أساس شخصية رستم، بطل شاهنامة الفردوسي؛ وملك إنساني قائم على الأدب الصوفي الذي طوره شعراء عظماء مثل كتابات الجامي في بلاطات التيموريين خلال القرن الخامس عشر؛ ملك– نبي – يحاكي شخصية الإسكندر الأكبر، في إسكندر نامة لنظامي. وايضاً الاعتماد على نصوص اللغة السنسكريتية التي ناقشت العديد من الآلهة للمعبود فيشنو، واعتبر الملك، بما في ذلك إمبراطور مسلم مثل أكبر، أن يكون الصورة الرمزية للهندوس المتمثلة في فيشنو..Donde, The Portrait Image of Emperor Akbar, p.9

cxvii – الإسكندر الذي زار الهند ونشط فيها، احتفظ بشعبيته من وقت الامبراطور أكبر إلى مدارس المقاطعات الإسلامية اللاحقة، خاصة في كشمير.

Milstein, R. (2018). Picturing the Archetypal King: Iskandar in Islamic Art. Romance and Reason, Islamic Transformations of the Classical Past, 48-63. p.60.

[cxviii] – محمد، تصاوير قصة الإسكندر الأكبر، لوحة ٧٠.

[cxix] – دويدار، الإسكندر الأكبر، ص٢١٠.

[cxx] – تعد أسوار الخيام، أو كما يسمونه (قاناتqanats) من بين أهم القطع والتي كانت تستخدم لكي توضع على جدران الخيام لتعطى نوعاً من الخصوصية إلى ساكنيها. حسين، صالح فتحي صالح، رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه، كلية الأداب، جامعة طنطا، ٢٠١٣م، ص١٦٧، ١٦٨

[cxxi] - Jaykrushna, D. (2021). PAINTINGS OF JAHANGIR'S ERA. Towards Excellence, 13(1). p.337, 338.fig.3.

[cxxii] - Jaykrushna, PAINTINGS OF JAHANGIR'S ERA,p.338.

[cxxiii] - Jaykrushna, PAINTINGS OF JAHANGIR'S ERA,pp.337,338.

[cxxiv] – يقرر بعض المؤلفين، مثل ليتش، بأن صور شاه جهان المجازية أو الخيالية أو الرمزية لم تكن أبدًا شبيهة بأية أعمال لوالده، وأنه لا يوجد ما يُشير إلى أنه شارك في إنشاء صوره الرمزية، على الرغم من أن كوتش (Koch) يجادل بأنه كان متورطا بشكل مباشر، معتبرا أنه جعل الإشراف على فنانيه جزءاً من روتينه اليومي، وبالتالي تصرف كمخرج فني خاص به بطريقة نموذجية من الكمال الشاهجيهاني. ومع ذلك، فإن مؤلفاته المجازية رمزية أكثر من كونها شخصية، كما أن الرموز المبتكرة لحكم جهانگير مثل الكرات أو الملائكة أو الهالات النورانية المتوهجة أصبحت تُستخدم الآن بشكل تقليدي. سعى شاه جهان إلى تنظيم وتوحيد الرسم، والتلاعب المنهجي للفن باستخدام هذه الوسائل بهدف المثل الأعلى الإمبراطوري، وليس من خلال استخدام الرمزية.

Dempsey, Allegory and the Imperial Image, pp.52, 53.

[cxxv] – كان الخضر يستخدم في كثير من الأحيان كرمز للتفويض الديني.

Franke, P. (2011). 5 Drinking from the Water of Life–Nizāmī, Khizr and the Symbolism of Poetical Inspiration in Later Persianate Literature. A Key to the Treasure of the Hakīm, p.117.

[cxxvi] – الروايات المتعلقة بالمقابلات مع الخضر، خدمت الشرعية الدينية للحكام والسلالات ولعبت دورًا مهمًا في الخطاب التبريري الشيعي وفي الدعاية لمختلف مدارس الدين السنية. وبالمثل، كان الخضر عاملاً هامًا في تقديس المحليات وإضفاء الشرعية على المقدسات. Franke, drinking from the Water of Life, p.117.

[cxxvii] – لم يتم العثور على أي لوحة تصوره بصحبة حاكم منافس حتى يومنا هذا، وعلى الرغم من أنني لم أتحقق بشكل منهجي من محتويات ألبومات شاه جهاني، فإن انطباعي هو أنها تحتوي على صور أقل بكثير لملوك أجانب. هل نستنتج من غياب الدليل هذا أن شاه جهان فقد اهتمام والده بالتعبيرات المرئية للعالمية المغولية وفي الصور الجماعية؟ الجواب على كلا السؤالين هو بوضوح لا. من المؤكد أن شاه جهان استمر في غرس تصاوير رمزية تعبر عن السيطرة على العالم، ولكن لتحقيق هذه الغاية فقد اعتمد بشكل حصري على مجموعتين أخريين من الابتكارات البصرية التي وضعها جهانگير ورساموه: أحدهما هو إدخال الكرات الأرضية المستوحاة من أوروبا كسمات للإمبراطور؛ والآخر هو استيعاب الباد شاه لشكل سليمان عليه السلام من خلال سلسلة من الاقتباسات بما في ذلك الوحوش البرية والمروضة التي امتدت عليها سلطته العالمية – وعرش الملك – النبي بمرافقته من كائنات شبيهة بالملائكة والشياطين والطيور والحيوانات الأخرى.

Gommans, The Mughal Empire from Jahangir to Shah Jahan, p.29, fig.5

[cxxviii] – يرتبط الخضر كمرشد للصوفيين والمسافرين يرتبط بالماء وبالطريق الصوفي. يرتبط بالمباركة، لا يمنح فقط، "الخرقة" (رداء الصوف الصوفي)، بل الخلود..Habsburg, The St. Petersburg Muraqqa, p.73

[cxxviii] - Habsburg, The St. Petersburg Muraqqa, p.73.

[cxxix] - Habsburg, The St. Petersburg Muraqqa, p.73, pl.68.

[cxxx]– شجع المغول فنانيهم على تصويرهم برفقة رجال مقدسين وحكماء. وكان جهانگير مغرماً بتلك الاجتماعات مع العلماء والمتصوفين، وكان يجرى معهم الأحاديث مثل أسلافه، لكنه لم يطلب قط منهم الحصول على المشورة السياسية. وعلى الرغم من ذلك كان يطلب دعم العلماء وقدم عددًا من التنازلات من أجل القيام بذلك. وكان سعدى من المؤلفين المفضلين لجهانگير.

Akimuškin, I., ʿImād al-Ḥasanī, & Max-Gandolph-Bibliothek, S. (1996). The St. Petersburg Muraqqaʿ: album of Indian and Persian miniatures of the 16th-18th centuries and specimens of Persian calligraphy of ʿImād al-Ḥasanī; [Max-Gandolph-Bibliothek Mozartplatz 1, Salzburg, 27 April-14 July 1996; exhibition]. Arch Foundation. p.82; Lefèvre, C. (20007).. "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, no. 4: 452-489., p464, 481.

[cxxxi] – أرخها بال (Pal) بعام ١٦١٦م. بينما أرخها (wheeler M.thacston) بعام ١٦١٥م. وأرخها(Ramaswamy)أيضا ١٦١٥م وذكر أن معظم العلماء يؤرخونها بعام ١٦١٥م. وأرخها (Dempsey) بين عامي ١٦١٥–١٦١٦م.

Pal, P. (1991). Master artists of the imperial Mughal court. (No Title).p.75, pl7; Thackston, W. M. (1999). The Jahangirnama-Memoirs of Jahangir, Emperor of India., pp.170, 171; Ramaswamy, S. (2007). Conceit of the globe in

Mughal visual practice. Comparative Studies in Society and History, 49(4), 751-782..p.765.fig.5; Dempsey, Allegory and the Imperial Image,p.68,69,figs.18,19;Milo, C. (1982). Beach, The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court..,p96, cat.no.31; Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī, p.133,figs.6,7.

[cxxxii]–جمعه، بديع محمد(١٩٨٣م)، من روائع الأدب الفارسي، دار النهضة العربية، ط٢، ص ص١٥٤، ١٥٥.

[cxxxiii]– تُشبه هذه الصورة، وربما تكون فكرتها مأخوذة منها صورة للسيد المسيح في تصويرة تُسمى القرار الأخير في مخطوط من كتاب الساعات، يؤرخ ببداية القرن ٩هـ/ ١٥م، ومحفوظ بمكتبة بودليان بجامعة أكسفورد، تحت رقم (MS. Rawl. liturg.e12).

Dempsey, Allegory and the Imperial Image, p.74, fig.24.

[cxxxiv] – تعتبر هذه التصويرة أقدم تصويرة مغولية تحتوي على رسم للكرة الأرضية. يذكر نقش على الكرة الأرضية أن "أجمير" هو مكان المنشأ.

Findly, E. B. (1992). The Visionary Paintings of Jahangir's Later Years. Contacts between Cultures: West Asia and North Africa, p.206.

[cxxxv] - Ramaswamy, Conceit of the globe,p.773.

[cxxxvi] - Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī, p.133.

[cxxxvii] – ظهور الإمبراطور جالسًا على النمط الأوروبي بمعنى الكلمة يتعامل مع الكرة الارضية كمسند لقدمه، في حين أن الأشخاص التي تمثل الأباطرة المتنافسين (مثل الشاه الفارسي والسلطان التركي) قد تم إنزالهم إلى هوامش الصورة، تمت قراءتها على أنها "بيان واضح لهيمنته على العالم.

Ramaswamy, Conceit of the globe, p.773

[cxxxviii]– ماهارانا كاران سينغ الثاني، ولد في (٧ يناير ١٥٨٤م) كان مهرانا (Maharana) حاكم مملكة ميوار (Mewar) (حكم من ١٦٢٠ – ١٦٢٨م). بعد خضوع مهرانا عمر سينغ الأول للمغول في عام ١٦١٥م. حضر وريثه كاران سينغ الثاني البلاط الإمبراطوري في أجمير. حيث كان يُعامل بشرف كبير من قبل الإمبراطور المغولي جهانگير. الذي اهداه مجموعة من الهدايا من المجوهرات وخنجر مرصع بالذهب، حتى يحافظ على ولاء مملكة ميوار الراجبوتية له. وازدهرت ميوار تحت حكمه.

Crill, R., & Jariwala, K. (Eds.). (2010). the Indian Portrait, 1560-1860. Mapin Publishing Pvt Ltd, p.130.

[cxxxix] - Ettinghausen, R. (1961). the emperor's choice. New York University Press, p.112.

نقلاً عن Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,p.133.

[cxl] – كان المغول يهتمون بأبيات سعدي ويضمونها في ألبوماتهم.

Koch, Visual Strategies of Imperial Self-Representation, p.103.

[cxli] - Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,p.133.

[cxlii] – من المهم أن نُشير إلى أنه من خلال الجسم السياسي للحاكم الذي يعبر عن قوته وسلطانه على كل من النواحي الروحية والزمنية، جسده الطبيعي له القدرة على تجاوز الحدود بين الروحي والزمني بسبب امتلاكه للجسد السياسي. إنه في قلب التكوين، والصورة المركزية التي ليس حولها إمبراطوريته فقط، بل العالم كله منظم. يظهر تصوير الجسم السياسي من خلال التمثيل البصري للجسم الطبيعي أكثر وضوحا من خلال وجود الشخصيات المحيطة به. Dempsey, Allegory and the Imperial Image, p.36.

[cxliii] – بايزيد الأول السلطان العثماني الذي اسر بيد تيمور في معركة أنقرة في عام٨٠٤هـ/ ١٤٠٢م. حيث مات في السجن بعض عدة شهور، الفاتح أعطى المدينة مؤخرا إلى أبناء بايزيد الذين قبلوا سيادته.Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī, p.134

[cxliv] – كانت الكتب جزءًا من الثروة الرسمية للبلاط الإمبراطوري. كانت أيضًا مصدرًا للمعرفة، ولهذين السببين، أصبحت هدايا فخرية مهمة في بعثات السفراء والمناسبات الأخرى.

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.92, pl.124.

[cxlv]- Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī, p.134, 135.

[cxlvi] - Ramaswamy, Conceit of the globe,p.776.

[cxlvii]- Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī, p.135.

[cxlviii]-Dempsey, Allegory and the Imperial Image, p36.

[cxlix] - Dempsey, Allegory and the Imperial Image,p.44.

[cl]– كان جهانگير (حكم من ١٦٠٥–١٦٢٧م)، واحداً من الحكام الذين كانوا ذواقين، وكان مهتماً بالحلم وتفسيره. اعتاد على مشاركة أحلامه مع الآخرين وطلب رأيهم بشأنها. كما اعتاد أن يطلب من رسامين موثوق بهم أن يصوروا أحلامه. جهانگير كان لديه علاقة أخلاقية خاصة مع رسامي البلاط. اعتاد أن يقول لهم مزاجه الذاتي مثل الأحلام والمخاوف وكانوا يصورون هذه المزاجية.

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., pp.627, 628.

[cli]– كان ملك عمبر (Ambar) من الرقيق الأحباش نبيلاً شجاعًا طموحًا في خدمة حاكم نظام شاه الذي كان يحكم سلطنة أحمد نكر في الدكن، والذي لعب دورًا رئيسيًا في مقاومة التحركات المغولية التوسعية عبر جغرافية شبه القارة الهندية حتى وفاته عام١٠٣٥هـ/ ١٦٢٦م، وبسببه تقدم المغول في الدكن كان قد توقف. حاول ملك عمبر استعادة الأراضي التى فُتحت من قِبل الإمبراطور أكبر أثناء الحملات العسكرية لأعوام ١٠٠٣هـ/ ١٥٩٥م، ١٠٠٤هـ/ ١٥٩٦م ،١٠٠٥هـ/ ١٥٩٧م. وتم هزيمته، ولكن لم يتم القبض عليه أو قتله وبهذا المعنى فإن تصوير هذه اللوحة لرأس ملك عمبر المخوزق ليس حدثاً واقعياً وإنما مجازياً أو خيالياً. توفي ملك عمبر بعمر كبير، في عمر ٨٠ سنة، قبل خمسة أشهر فقط من وفاة جهانگير. كانت هذه التصويرة، التي رسمت قبل تسع سنوات من وفاة عمبر، تسجل كحدث تاريخي لتدميره من قبل الإمبراطور المغولي.

Welch, S. C. (1987). The Emperors' Album: Images of Mughal India. Metropolitan Museum of Art.p.153, fig.35; Okada, A. (1992). Imperial Mughal painters: Indian miniatures from the sixteenth and seventeenth centuries. Editions Flammarion, p.50; Moin, Islam and the Millennium, p.296; 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.15; Juneja, M. (2001). On the Margins of Utopia—One More Look at Mughal Painting. The Medieval History Journal, 4(2), 203-240. p.215.

[clii] – تدين هذه التصويرة بالكثير لتصويرة لبيتاس ريجيا (لـ Pietas Regia) (التجسيد الأنثوي لتقوى فيليب الثاني ملك إسبانيا والبرتغال وموضوع صفحة العنوان الثانية للمجلد الأول من الكتاب المقدس (Poly glot) من حيث المفهوم والمحتوى. لم يقم الفنان المغولي بنسخ المفهوم بالكامل فحسب، بل قام بتكييفه. منح اقتناء تقنية الرسم الرمزي الأوروبي جهانگير وفنانيه وسيلة للتعبير في الرسم، عن مفاهيم الحكم التي لم تتم صياغتها حتى ذلك الوقت إلا بالكتابة، على سبيل المثال من قبل خواندامير لـ همايون وأبو الفضل لأكبر. في الواقع، يمثل الرمز السياسي لـ(Pietas Regia) وجهانگير مثالين على طرفي العملية التي لعب فيها اليسوعيون دورًا مهمًا كمحفزين.

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). Wilhelm Fink.pp.200, 209,210.

[cliii] – تم عمل نسخة من هذه التصويرة في مدرسة ألوار، راجستان، تؤرخ ببداية القرن١٢هـ/ ١٨م، وهي منسوخة أو معادة من الأصل المصورة بيد أبو الحسن، أعيد رسمها في ألوار مستخدمة الأسلوب الأصلي، مع أضافة صور أسلاف جهانگير حوله. كذلك نسخة اخرى من نفس التصويرة تؤرخ ببداية القرن ١٣هـ/ ١٩م، ومحفوظة بمتحف الفرير جالارى بواشنطن، تحت رقم (F 48.19b) نقشت بجانب الحامل " الله أكبر" عمل الصغير باخلاص أبو الحسن.

Jain, P. C., Veena Baswani, and RK Dutta Gupta. Indian miniature painting: manifestation of a creative mind. Brijbasi Art Press, 2006, p.214; Welch, The Emperors' Album, p.246, fig.81; Thackston, The Jahangirnama, p.165.

[cliv]- Wright, E. J., & Stronge, S. (2008). Muraqqa: Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library, Dublin. (No Title). p.345, pl.50A; Gascoigne, B. (1971). The Great Moghuls. London: Cape. p.153; Shulman, D. (2019). Ebba Koch Mughal Art and Imperial Ideology: Collected Essays, fig1.4; منى سيد، الصور الشخصية، ص ١٠٦– ١٠٨، لوحة ٢٨

[clv] 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, & Egbali, Decoding the Symbolic Elements, p.628; Dempsey, Allegory and the Imperial Image, p.47.

[clvi] - الملكة إليزابيث الاولى ملكة انجلترا حكمت بين عامي (٩٦٠- ١٠١١هـ/١٥٥٣-١٦٠٣م). على الرغم من أن تأثير الفن الإليزابيثي في بلاط المغول يتم مناقشته في نصوص عامة حول الرسم المغولي، إلا أنه لم يتم توسيعه بشكل كاف، وحيث تتم مناقشته، ينصب التركيز بشكل رئيسي على التأثير فقط، ولا يوجد التركيز بشكل خاص على قوة التكيف المغولي للأفكار والتقنيات الأوروبية، والتي تنافس في النهاية قوة نظرائهم الأوروبيين، وخاصة من حيث التركيبات المجازية المعقدة.

Beach, The Imperial Image, p.30; Dempsey, Allegory and the Imperial Image, pp.6,28.

[clvii] – خسر جهانگير في السنوات الأخيرة من عهده هيمنته تدريجيا. إن إدمانه للكحول والأفيون لم يقلل فقط من قوته البدنية، ولكنه أخذ أيضًا من قدرته على السيادة. لذلك كان تملق الإمبراطور منتشراً في بلاطه. يوجد دليل على التمني والإطراء، والرغبة في الظهور أقوى وأكثر بطولية وأقرب إلى القدسية مما كان عليه في الواقع. وهذا واضح بشكل خاص في هذه الصورة، حيث كان ملك عمبر عدواً قوياً، وفي الوقت الذي أنتجت فيه هذه اللوحة، كان ما يزال يشكل تهديدًا خطيرًا لجيش جهانگير، حقيقة بعيدة كل البعد عن كونها قابلة للفك في هذه التركيبة. هذه الفكرة عن القدسية والشرعية على النحو المنصوص عليه في الحق الإلهي للحكم، وفكرة أن الفجوة بين الواقع وصورة كل حاكم كانت أكثر وضوحا مع اقتراب نهاية حكمه، مما يجعلنا ندرس بدقة مفهوم "جسد الملك"، وهو مفهوم يتم تمثيله على نطاق واسع في صور جهانگير.

Dempsey, Allegory and the Imperial Image, p.32; Dayyeri, & Egbali, Decoding the Symbolic Elements, p.634.

[clviii] – تركيبة اللوحة الرمزية مبنية على المفاهيم الكونية الإسلامية القديمة (التي تتبعها بعض العلماء في إيران وبلاد بابل القديمة، وربما تعود في النهاية إلى الهند)، فقد وضع العالم(الممثل في الكرة الأرضية) على ثور، والذي بدوره يقف على سمكة كبيرة ذات حراشف. يقول أحد النقوش: "من خلال السعادة الإلهية لمجيء الظل الإلهي، ترتفع الأرض على الثور السمكي"، مما يؤكد على قدسية جهانگير ومكانته كـ "ظل الله على الأرض"، كما كان يُشار إليه غالبًا (وكما أشار إلى نفسه في مذكراته "جلالة ظل الله"). يقول الشاعر الصوفي فريد الدين العطار في كتابه منطق الطير (١١١٧م)، قوله إنه من هذا المصدر الأدبي الذي اشتق منه= =هذا التمثيل المجازي: "في بداية القرون، استخدم الله الجبال كأوتاد أو مثبتات لتثبيت الأرض؛ وغسل وجه الأرض بمياه المحيط. ثم وضع الأرض على ظهر ثور، والثور على سمكة، والسمكة على الهواء". ربما تُشير هذه الإشارة، مرة أخرى، إلى موقف جهانگير مرة أخرى على أنه "ظل الله على الأرض"، وهو يقف كما يفعل منتصراً فوق عالم الله الذي خلق حديثًا.

Dempsey, Allegory and the Imperial Image, p.31; Koch, The Symbolic Possession, p.551,552.

[clix] – الحوت والثور هما رمزان لعلم الكونيات الإسلامي لهما جذور في كل من الأساطير الهندية والإيرانية المتعلقة بمركز العالم وتوازنه. خلط بعض العلماء العرب هذه الرموز مع الرموز الإنجيلية لبهيموث وليفياثان (Behemoth and Leviathan)، على التوالي..Moin, "Islam and the Millennium.", p.297

[clx] - Dempsey, Allegory and the Imperial Image, p.28.

[clxi] - Juneja, On the Margins of Utopia,p.212.

[clxii]– وقعت حادثة البومة بينما كان جهانگير في أجمير في ١٠٢٦هـ/ ١٦١٧م. كان ذلك في المساء قبل أن يبدأ الجيش المغولي في الظهور تحت قيادة الأمير خورم (شاه جيهان)، لمواجهة ملك عمبر. لمزيد من المعرفة عن حادثة البومة ينظر

Thackston, the Jahangirnama, p. 201; Moin, Islam and the Millennium, p.296, 297.

[clxiii]– الملائكة هم رسل مجنحين يكونوا وسيلة اتصال بين الآلهة والبشرية. في بعض الأحيان يأخذوا دور المقاتلين والحراس. في هذه الأثناء تأثيرهم أو تكليفهم مختلف. لقد رسمها معظم الفنانين مثل البشر. في المعتقدات الشعبية الملاك هو رمز للنقاء والإحسان. في دين الإسلام، الملائكة هي كائنات غير مادية، وعادة ما يتم ذكرها بالصور والرموز. في القرآن الكريم، يتم تعريف الملائكة بأجنحة مزدوجة وثلاثية ورباعية (الْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ جَاعِلِ الْمَلَائِكَةِ رُسُلًا أُولِي أَجْنِحَةٍ مَثْنَى وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ يَزِيدُ فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ. (آية ١ من سورة فاطر) تعبر عن قدراتها المتعددة.

Dayyeri, & Egbali, Decoding the Symbolic Elements, p.640.

[clxiv] – تُمثل الغيوم في الأساطير الصينية الحظ السعيد والسماء وكتصميم يُشاهد كثيرًا في اللوحات، وعندما تتكرر في نمط فإنها ترمز إلى ثروة لا تنتهي.

Sheikh, S. Z. (2017). Persian Allegory of Chinoiserie Motifs-Peonies, Lotuses, Clouds and Water. Int. J. of Multidisciplinary and Current research, 5., p.1005.

[clxv] – تم إدخال ملاك (putti) إلى الفن المغولي من خلال المواد المصورة التي قدمتها البعثات اليسوعية إلى البلاط منذ حوالي عام ١٥٨٠م فصاعدًا.

Koch, E. (2014). Solomonic Angels in a Mughal Sky: The Wall Paintings of the Kala Burj at the Lahore Fort Revisited and Their Reception in Later South Asian and Qajar Art. In Spirits in Transcultural Skies: Auspicious and Protective Spirits in Artefacts and Architecture Between East and West (pp. 151-171). Cham: Springer International Publishing. p.153.

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

[clxvii] – كانت الطيور والملائكة المجنحة جزءًا تقليديًا من مجموعة الصور التي استخدمها الحكام الإسلاميون لإضفاء المعاني الرمزية للُملك والفردوس على جوانب متنوعة من فنهم وهندستهم المعمارية. Thomas, ILLUMINATING AN EMPIRE, p.74

[clxviii] - Dempsey, Allegory and the Imperial Image,p.28.

[clxix] - Welch, The Emperors' Album, p.246.

clxx– كان جهانگير مهتماً بالتنجيم، والممارسات "السحرية، وتفسير الأحلام، فكان مهتماً بممارسة مراقبة الطيور بالقرب منه ليرى فيها علامات الخير والشر، والتي تُسمى التطير، والتي كانت شائعة في ذلك الوقت. على الرغم من أن الإسلام نهى عنها= =وكانت هذه الممارسات مهمة بشكل خاص للحكام لأنها تشير في اعتقادهم إلى صعود وسقوط السلالات. وهكذا عندما وقع خسوف للقمر، وهو علامة تدل على الشر في اعتقادهم، سجل جهانگير ذلك في مذكراته وذكر أنه تصدق بـ ١٥ ألف روبية – وهو مبلغ ضخم حسب معايير اليوم – لإزالة الأثار المترتبة على ذلك. Moin, "Islam and the Millennium", p.298

[clxxi] – كانت التصاوير المجازية أو الخيالية وسيلة تمكن جهانگير من تهدئة مخاوفه الخاصة وتوفير صورة إمبريالية متقنة للأجيال القادمة، وذلك باستخدام رساميه كأدوات أيديولوجية ورغبة في تحقيق الإمبريالية. كان من المفترض أن يتم استعراض هذه الألبومات من قبل الإمبراطور ودائرة صغيرة جدًا من أصدقائه الموثوقين، وربما الدبلوماسيين الزائرين لبلاط الامبراطور، وكانت مادة تعرض في الاحتفالات الرسمية. في مثل هذه الدوائر المغلقة للثقافة الفنية المغولية، حيث يمكن للقليل من خارج دائرة اختيار الإمبراطور الوصول إلى مثل هذه التأكيدات المعبرة عن السيادة الإمبراطورية، لا يبدو أن هذا التبجيل الواسع الانتشار حدث في بلاط المغول فيما يتعلق باللوحات على الأقل. وهذا يؤدي إلى السؤال عن سبب شعور جهانگير بالحاجة إلى الحصول على صور لنفسه كإمبراطور قوي ومعروف ومسيطر على العالم إذا لم يكن للتأثير على آراء رعاياه ومنافسيه. ربما يكون للأجيال القادمة، أو لطمأنته، ولإعطاء شكل مادي لرغباته وآماله، وهكذا، إذا كان جمهور هذه اللوحات شخصية للغاية، ربما بهذا المعنى، هذه الصور قد زودت بالفعل صورة للأرضية التي أراد كل حاكم وضعها لنفسه. سواء كان الإمبراطور المغولي راعيًا لهذه الصور أم لا، وما إذا كان جمهورهم المقصود واسعًا أم ضيقًا، إلى المشاهد الحديث، فإن هذه الصور الاستهلالية تعلن على قدم المساواة عظمة كل حاكم.. Dempsey, Allegory and the Imperial Image, pp.50, 51

[clxxii] – أمر جهانگير مصوري بلاطه بعمل صور شخصيه له ولأخيه شاه عباس – كما كان يطلق عليه– ولم تكن هذه التصاوير من الواقع وإنما من خيال مصوريه، وبالمثل كانت موضوعاتها أحلاماً أو أماني ورغبة في نفس جهانگير دون أن يتقابل مطلقا مع الشاه. حسن، منى سيد علي، فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٥م، ص١٠.

[clxxiii] - Lewis, B., Ettinghausen, R., Grabar, O., Bridgewater, P., & Schotten, S. (1997). The World of Islam: faith, people, culture. Thames and Hudson. p.317.

[clxxiv] – الصداقة والاحتكاك بين المغول والفرس تعود فى تاريخهم، ربما بسبب أن الحقيقة ثقافياً كانت أكثر بكثير فى الغالب، الأهمية الإستراتيجية والتجارية لقندهار جعلتها مثار نزاع بينهم. كانت الاتصالات الدبلوماسية مع إيران مكثفة في منتصف القرن السابع عشر الميلادي، وسجل جهانگير في مذكراته الإرسال المتكرر للهدايا الرسمية واستلامها. في روايته للسنة العاشرة من حكمه، على سبيل المثال، التي بدأت في مارس ١٦١٥م، كتب الإمبراطور في توزوكي جهانگيري، "عندما غادر التاجر عبد الكريم إيران إلى الهندستان، لقد أرسل لي أخي الممجد شاه عباس بيده مسبحة من كورنيليان (cornelian) من اليمن، وكأس من صنعة البندقية التي كانت جيدة ونادرة". من المحتمل أن يكون هذا الكأس معروض هنا في هذه التصويرة.

Akimuškin, & Max-Gandolph-Bibliothek, The St. Petersburg Muraqqa, p.114, pl.204; Thackston, The Jahangirnama, p.263.

[clxxv] – Dayyeri, & Egbali, Decoding the Symbolic Elements,p..647, figs.19, 20.

[clxxvi] - Srivastava, S. P. (2001). Jahangir, a Connoisseur of Mughal Art. Abhinav Publications.p.31, fig.58.

[clxxvii] – زادت قدرة رسامي جهانگير على تكييف التأثيرات الأسلوبية الأوروبية بدلاً من استعارة الفكرة بشكل كبير، مع تقدم عهد جهانگير.

Jaykrushna, PAINTINGS OF JAHANGIR'S ERA,p.344.

[clxxviii] – عكاشة، ثروت(١٩٩٥م) التصوير الإسلامي المغولي في الهند، ج١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٣٠.

[clxxix] - Lewis and others, The World of Islam,p.317.

[clxxx] - Akimuškin, & Max-Gandolph-Bibliothek, The St. Petersburg Muraqqa, p.114, pl.204; Thackston, The Jahangirnama, p.263.عكاشة، التصوير الإسلامي المغولي في الهند، ص١٣٠

[clxxxi] – كان أبو الحسن، الملقب بآصف خان في عام ١٦١٤م، صهر جهانگير، وبالتالي كان أحد رجال البلاط الملكي المؤثرين بشكل استثنائي خلال الفترة التي تم فيها رسم هذا الرسم. قرب نهاية عهد جهانگير، خلف والده اعتماد الدولة وزيراً. كما أنه زوج ابنته ممتاز محل من شاه جهان، وعندما تفوق هذا الأمير على إخوته وتوج إمبراطورًا، تمت ترقية آصف خان إلى مرتبة وزير، وبالتالي كانت ثروته تقريبًا غير مسبوقة خلال غالبية العهدين عندما كان يُصوَّر باستمرار من قبل أفضل الرسامين. هذه بالتأكيد واحدة من أروع صور الخان، وإن لم تكن واحدة من أكثرها فخامة. إنه رسم أنيق ومصمم بوعي ولم يكن المقصود منه مجرد رسم تخطيطي. بحيث أنه على الرغم من أن الشخص نفسه يقف بهدوء؛ ومع ذلك يبدو أنه على قيد الحياة. على عكس الصور الرسمية الأخرى، اللطيفة إلى حد ما، لآصف خان، فإن هذا التصوير المبكر نسبيًا يبرز ملامحه الوعرة ووجهه الثقيل بحيث يظهر توصيف معين. توفي آصف خان في ١٣ أغسطس عام ١٦٤١م عن عمر يناهز الثانية والسبعين عامًا.

Welch, The Emperors' Album, p.303; Jaykrushna, D. (2020). Portraits and Figurative Paintings of Jahangir's Era. UGC-Human Resource Development Centre, 12(5), 392-412, p.402, 403.

[clxxxii] –كانت الهدايا الطبيعية من الفواكه والخضروات والزهور جزءًا من الهدايا الملكية. الأناناس كما أعلن البرتغاليون أنه تم إهداؤه في البلاط المغولي من قبل البرتغاليين. قدّر جهانگير في مذكراته الرائحة الحلوة للأناناس وأكد أصله في مناطق الموانئ الأوروبية. ان الأناناس جزءًا من الهدايا الملكية حيث تم إحضاره من البرازيل وتم تقديمه لملوك أوروبا. تمت زراعته لاحقًا في حدائق المغول إلى حد كبير خاصة في جول أفشان (Gul-afshan)، أجرا. يمكن أيضًا رصد شكل الأناناس في العديد من الأبنية من عهد الإمبراطورية المغولية.

DAS, S. A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES AND CHRISTIAN THEMES IN IMPERIAL MUGHAL PAINTINGS. s.4.58, 4.59. p.99, 100.fig

[clxxxiii] - Dayyeri, & Egbali, Decoding the Symbolic Elements,p..647, figs.19, 20.

[clxxxiv]- Srivastava, Jahangir, p.31.fig.58.

[clxxxv] - Akimuškin, & Max-Gandolph-Bibliothek, The St. Petersburg Muraqqa, p.114, pl.204; Thackston, The Jahangirnama, p.263.

[clxxxvi]– على الرغم من أنه لم يُعرف أي شيء عن وصوله إلى البلاط، فقد أصبح بشيتر(Bichitr) أحد رسامي جهانگير المؤثرين حوالي عام ١٦١٦م. جنبًا إلى جنب مع رسام المنمنمات المفضل للإمبراطور أبو الحسن الذي كان مسلمًا. بشيتر، وهو هندوسي، أنتج الأعمال المجازية التي غالبًا ما تضمنت إشارات باطنية للإسلام، وكانت من سمات التكليفات المتأخرة للإمبراطور. كان بشيتر رسامًا لمدرسة شاه جهان، التي تنتمي إليها معظم أعماله، ويبدو أنه ظهر لأول مرة فقط في السنوات الأخيرة من عهد جهانگير عندما كان الإمبراطور قد كبر في السن. وظل نشطاً فنياً فيما بين (١٠٥٥– ١٠٦٠هـ/ ١٦٤٥–١٦٥٠م)، واسمه يدل على أنه من أصل هندوسي. وقد برع في رسم الصور الشخصية، وكان من أفضل من عبّروا في تصاويرهم عن عظمة وأبهة الأباطرة المغول.

Krishnadasa, R., & Kabir, H. (1955). Mughal miniatures. (No Title), pl.10; Okada, Imperial Mughal painters, p.165; Jaykrushna, Portraits and Figurative Paintings of Jahangir's Era, p.398.

[clxxxvii] – يؤرخها Akimuškin ، SOUJIT DAS ، Dayyeri ، Dempsey، Juneja بين عامي ١٦١٥–١٦١٨م. ويؤرخها Franke بعام ١٦١٨م. ويؤخها معين و Srivastava بعام ١٦٢٥م.

Akimuškin, & Max-Gandolph-Bibliothek, The St. Petersburg Muraqqa, pl.205; C. T. I. I. M. (2020). A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES AND (Doctoral dissertation, INDIAN INSTITUTE OF TECHNOLOGY ROORKEE).p107. Fig.5-6; Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī, p.139. Dayyeri, & Egbali, Decoding the Symbolic Elements, p.643.fig.12. Dempsey, Allegory and the Imperial Image,p.62,.fig.11; Juneja, On the Margins of Utopia,p.215,fig.3; M-CHIDA-RAZVI, M. E. H. R. E. E. N. (2014). The perception of reception: the importance of Sir Thomas Roe at the Mughal court of Jahangir. Journal of World History, 263-284. p.281. Moin, "Islam and the Millennium", p.314, fig.5-6; Srivastava, Jahangir, fig.59.

[clxxxviii] - Welch, S. C. (1978). Imperial Mughal Painting. George Braziller.pl.22.

عكاشة، التصوير المغولي الهندي، ص٦٤، لوحة ٣٤.

[clxxxix] – كانت هذه اللوحات بمثابة وسيط وسجل لمعجزات جهانگير. كان من المفترض أن يتم عرضها على الدائرة المقربة من التلاميذ الملكيين. على النقيض من ذلك، كانت المذكرات الإمبراطورية وثيقة عامة، تم نسخها في مراحل مختلفة من الكتابة وإرسالها عبر المملكة كنموذج للسلوك الملكي. ما لا يمكن ذكره في المذكرات تم تصويره في هذه اللوحات المعجزة. يتبع هذا المخطط ممارسة صوفية معروفة. تم الكشف عن معجزات القديس فقط لأقرب تلاميذه وأبنائه. على الرغم من أنها قد تصبح جزءً= =من التقاليد الشفوية المحيطة بالقديس في حياته، إلا أنها لم تلتزم بالورق وتم الإعلان عنها في سيرة القديسين (التذكره tazkira) فقط بعد وفاته. Moin, "Islam and the Millennium", p.317.

[cxc] – فسر معين نقلاً عن إيتينجهاوزن بأن اللوحة تظهر أن جهانگير يتحول عن العالم المادي في شيخوخته من أجل إيجاد العزاء الروحي في تبجيل القديسين.Moin, "Islam and the Millennium", p.313.

[cxci] – في ضوء نظرية المغول للقوة الموحاة من الله، فإن وجود الهالة يشير إلى الكمال الروحي والنقاء المقدس للملك، وقداسته التي اختارها الله. بدءًا من عهد جهانگير، أصبحت الهالة عنصرًا إلزاميًا (مع استثناءات نادرة) في الصور الرسمية لأباطرة المغول، واستمر هذا التقليد حتى عهد آخر مغولي بادشاه بهادر شاه ظفر (١٨٣٧– ١٨٥٨م).

Атманова, Ю. Г. (2017). Лучезарный лик Великого Могола, pp.19,26.

[cxcii] - Akimuškin, & Max-Gandolph-Bibliothek, The St. Petersburg Muraqqa, p.114.

[cxciii] – تعلن الكائنات السماوية أنه سيعيش ألف عام – وهذا يعني، طويلا مثل آدم: وبالتالي فهو لا يخضع حتى للوقت، لأنه رب الزمن، وصاحب الزمان. يبدو أن هذا هو سبب عرشه الغريب على شكل الساعة الرملية.

p.139.Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,

[cxciv] - Moin, "Islam and the Millennium", pp.313,315.

[cxcv] - Zver, U. E. (2013). King, Sufi and Messiah: the tomb of Mughal Emperor Akbar (r. 1556-1605), pp.77-78.

[cxcvi] - Moin, "Islam and the Millennium", p.313.p.315.

[cxcvii] - Welch, Imperial Mughal Painting,p.82.pl.22.

[cxcviii] - Moin, "Islam and the Millennium", p.313.p.315.

[cxcix] – تخدم التصويرة غرضًا مزدوجًا. وهي تؤكد تاريخيًا وتسجيل اهتمام جهانگير الخاص بالتصوف والعقيدة الصوفية. لكن سيكون من الخطأ الحكم على أعماله الدينية بأكملها من خلال هذه اللوحة فقط عندما يعرف المرء من السجلات الأخرى حبه الخاص للزهاد الهندوس. على وجه الخصوص، ارتباطه الأسطوري بجادروب (Jadrup) وهو رجل مقدس هندوسي شارك معه في مناقشات طويلة على انفراد. p.117.C. T. I. I. M. A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES,

cc – من الرموز المهمة الأخرى لعدالة حكام المغول مدى الرعاية والحماية والتفاني الذي قدموه لمختلف الطرق الصوفية والمؤسسات الدينية الصوفية الأخرى. من بين أبرز هؤلاء كان مجتمع الصوفيين المتمركز في ضريح القديس الشهير سليم چشتي (١٤٧٨–١٥٧٢م) في بلدة سيكري المجاورة، والتي، كما يُلاحظ تشاندار بهان مؤرخ شاه جهان في كتابه شهر شامان (الحدائق الأربعة) أنها تقع في حدود مقاطعة أجرا. كما يذكر طلب الإمبراطور أكبر في وقت مبكر من حكمه من الشيخ سليم چشتي بالدعاء له عندما لم ينجب بعد وريثًا ذكرًا؛ وهكذا، عندما وُلد الابن الذي طال انتظاره (الذي سيصبح فيما بعد الإمبراطور جهانگير)، أطلق عليه اسم سليم، على اسم القديس، وقرر علاوة على ذلك بناء عاصمته الجديدة (المذكورة أعلاه فتحبور سيكري) في قرية القديس من أجل زيادة قرب البلاط الإمبراطوري من هذا الموقع الميمون. يُحيط شاندر بهان علماً بشكل خاص بالمجمع

الصوفي في سيكري، مذكراً قرائه بأن الأباطرة ذوي المكانة العظيمة مثل جلالة العرش الأشياني [أكبر] وجنة مكاني [جهانگير]، وكذلك جلالة الملك صاحب قيران ثاني والقربان السماوي [شاه جهان] سافروا عدة مرات إلى ذلك المنزل الراسخ ذو التأسيس الجيد لإظهار إخلاصهم. وهناك تصويرة تمثل أكبر يزور ضريح خواجة معين الدين چشتي في أجرا عام٩٧٧هـ/ ١٥٧٠م بعد ولادة= =ابنه سليم عام٩٧٧هـ/١٥٧٠م. من مخطوط أكبرنامة، يؤرخ بين عامي٩٩٨-١٠٠٣هـ/١٥٩٠-١٥٩٥م. بيد الفنان باساوان بمشاركة الفنان إخلاص، ورسمت الوجوه بواسطة الفنان نانها.

Stronge, S. (2002). Painting for the Mughal Emperor: the Art of the Book 1560-1660. (No Title).p.9,pl..1;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.146.

[cci] – إن تقديم الكتاب هو النقطة المحورية التي تجذب انتباه المشاهد. وبالتالي، من المهم للغاية التحقيق في أي عمل نظمه الرسام هنا بطريقة مذهلة. افترض إتنجهاوزن أنه يحتوي على مذكرات جهانگير. بعد أن أنهى الإمبراطور روايته عن السنوات الاثنتا عشرة الأولى من حكمه، أمر بنسخ هذا النص عدة مرات. المجلد الأول، الذي تم الانتهاء منه في ٢٠ أغسطس ١٦١٨م، أعطاه لابنه شاه جاهان، رمزا لمحبته الخاصة. كان من المقرر توزيع عدد من النسخ على أهم خادمي الدولة. إن كتابه يمكن أن يكون كتابًا مقدسًا فقط، يُقدم به كرجل مقدس، مثل هدية من الأعلى إلى عالم البشر العاديين. فقط الأكثر كرامة منهم، واحد من أتباع شيخ چشتي، القادر على فهم المعنى الروحي للكتاب، مؤهل ليكون المتلقي. تحت أي ظرف من الظروف قد يتم لمس هذا الكنز بأيديهم العارية. هذا هو السبب في أن الشيخ يأخذ بوقار الهدية بشاله. السلطان العثماني، الذي يبدو أنه يفهم قيمته، يطلب نسخة. لكن بصفته ملك الصورة، يُرفض الحقائق السامية لهذا الكتاب. وينطبق الشيء نفسه بالنسبة لجيمس الأول. من موقفه، الذي تم إبعاده عن جهانگير، يمكن للمشاهد أن يستنتج أنه لم يستوعب بعد أهمية الكتاب. يبدو أن Bichitr كان لديه هدفين في الاعتبار مع هذه الصورة: إعطاء جهانگير ادعاءات السلطة بشكل مرئي، وعرض الأثر الأدبي بطريقة مناسبة. لم يكن هناك وقت أكثر ملاءمة لإطراء جهانگير نامة من وقت الانتهاء من العمل، في أغسطس ١٦١٨م. Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī, p.141.

[ccii]- p.139. Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,

[cciii] – يبدو أن الشخص الموجود أدناه هو إما يلدريم بايزيد الأول، كما في "سعدي كمبعوث من المعنى " أو على الأرجح حاكم معاصر مثل ملك إنجلترا. من الواضح أن مظهره مستمد من نموذج أوروبي، لأن الموضة التي تصور التاج فوق العمامة تتوافق مع الفكرة الغربية للإمبراطور العثماني في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر.

M-CHIDA-RAZVI, The perception of reception, p.282.

[cciv] – كان الزائر من تركيا نادرًا في البلاط المغولي، وفي عام ١٦٠٨م لاحظ جهانگير أنه لم يكن هناك أي تبادل رسمي بين القوتين. في ذلك الوقت، طرد رجلاً زعم أنه يُمثل السلطان التركي؛ ومع ذلك، يذكر السيد توماس رو أن سفيرًا حقيقيًا قد زار البلاط في عام ١٦١٥م أثناء وجوده في أجمير. ظهرت بعض الصور الأخرى للأتراك في المنمنمات في فترة جهانگير، وقد تم التخمين أن هذه كانت تستند إلى نماذج فنية أوروبية بدلاً من شخصيات فعلية. في هذه الحالة، تبدو أنماط النسيج أوروبية أكثر منها تركية بحتة، وبالتالي قد يكون الموضوع مستوحى من طبعة غربية.

Jaykrushna, Portraits and Figurative Paintings of Jahangir's Era, p.407.

[ccv] – نسخت صورة السلطان العثماني ليس من صورة شخصية تركية، ولكن من عمل أوربي في أسلوب جنتيلي بلليني.

Akimuškin, & Max-Gandolph-Bibliothek, The St. Petersburg Muraqqa,p.114.

[ccvi] - Juneja, On the Margins of Utopia,p.238..

[ccvii] – تم تعريف الملك الأوروبي بالفعل من قبل إيتينجهاوزن باسم جيمس الأول من إنجلترا واسكتلندا. نُسخت هذه الصورة من لوحة قام بها جون دي كريتز (John de Critz)(لوحة ٢٣) –الذي كان يحمل لقب رسام السرجنت (serjeant painter,)، مما يعني أنه أنشأ لوحات رسمية للملك الإنجليزي التي تم إرسالها كهدايا من سفراء– التي يجب أن يكون تم اعطاؤها إلى الإمبراطور بيد سير توماس رو، الذي وصل إلى أجمير في ١٦١٥م في السفارة الإنجليزية الأولى إلى البلاط المغولي. الذي وفقًا لروايته، عُرضت صورة لجيمس الأول خلال احتفالات العام الجديد (النوروز) في ١٦١٦م و١٦١٧م. جيمس الأول بالنسبة إلى جهانگير، لا يمثل انجلترا. بدلا من ذلك، يرمز إلى موضوع أكثر توسعية، يرمز إلى أوروبا تصر باربور (Barbour) على حق بأن جيمس الأول يُمثل كملك "فرانكي" "في المشهد" ، لكن زعمه بأن ضم جيمس الأول يُشير إلى اعتراف المغول الضمني بالتطلعات الإمبريالية الأوروبية والاهتمام بالسلوك الإنجليزي. أود أن أزعم أن هذا التفسير هو المعنى المقابل للمعنى المقصود للرسم. تمثل الصورة رؤية جهانگير العالمية، حيث يتم إخضاع أوروبا إلى البادشاه المغولي، جنباً إلى جنب مع السلطان العثماني، الذي يمثل العالم الإسلامي (الآسيوي). الصورة تعبر عن تمجيد جهانگير الذي يعني اسمه " المسيطر على العالم". يبدو هذا المعنى أكثر وضوحا عندما يُنظر إلى هذه الصورة كجزء من مجموعة أوسع من اللوحات المجازية لجهانكير أنتجت في نفس الوقت، بينما تظهر الأخرى التي تظهر جهانگير كحكم أقوى من شاه عباس ومتغلب على منافسيه في الدكن.. بشكل جماعي في هذه الصور ينظر إلى جهانگير على أنه الملك الأعلى في العالم، يحكم أوروبا، العثمانيين والصفويين، والديكانيين.

Akimuškin, & Max-Gandolph-Bibliothek, The St. Petersburg Muraqqa, p.114; Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,p.138; M-CHIDA-RAZVI, The perception of reception,pp.281,282.

[ccviii] – ربما تم نسخ صور الملك جيمس الأول أو الملك العثماني من مصادر أوروبية. كان الملك جيمس الأول بطبيعة الحال شخصية متخيلة لجهانگير لأنهما لم يلتقيا أبدًا في التاريخ. يمكن الافتراض أن جهانگير أصبح مألوفًا جدًا بقوة الملك الإنجليزي، وهذا التصوير يعني قبوله بسهولة. لابد أن المعرفة حول إنجلترا كانت شاملة للغاية بالنسبة إلى جهانگير حيث واجه عددًا كبيرًا من الإنجليز أمام السفير الرسمي. ويليام هوكينز تبعه روبرت كوفيرت وويليام فينش وجون جوردان وتوماس كوريات وبول كانينج ونيكولاس ويثينجتون وتوماس كيريدج ، كلهم لا بد أنهم كانوا فعالين في تقديم صورة مفيدة للثقافة الإنجليزية (William Hawkins followed by Robert Coverte, William Finch, John Jourdain, Thomas Coryat, Paul Canning, Nicholas Withington, Thomas Kerridge).

C. T. I. I. M. A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES,p.117.

[ccix] – حقيقة وقوف السلطان العثماني والملك الإنجليزي أمام جهانگير ليست سخيفة كما تبدو. تم تمثيل كل من البلاط العثماني والإنجليزي في الواقع من قبل السفراء وكبار المسؤولين في بلاط جهانگير . يقال إن السفير الإنجليزي، السير توماس رو، طور علاقة وثيقة مع الإمبراطور المغولي وزوده بانتظام بالهدايا، بما في ذلك اللوحات، من أوروبا من أجل الحصول على مصلحة الإمبراطورية والحصول على حقوق تجارية مع المغول..313,315..pp,"Islam and the Millennium" ,Moin

[ccx]- ظهور جيمس الأول في هذه التصويرة هو فريد في كونه الملك الأوروبي الوحيد الذي يتمتع بهذا التمييز، فقد تم تمثيل مجموعة صغيرة من الدبلوماسيين ورجال الدين من الدول الأوروبية في اللوحات المغولية.

M-CHIDA-RAZVI, The perception of reception, p.283.

[ccxi] –كان بشيتر من أتباع أبي الحسن اللامعين الذي أصبح واحداً من كبار فناني بلاط شاه جهان. مثل أبو الحسن، كان غزير الإنتاج وشاملًا، قادرًا على رسم كل شيء من العناصر التاريخية المعقدة إلى الحيوانات، والزخارف المبتكرة للغاية، والسمات الفردية الحساسة. هناك حالات أخرى لرسامين يرسمون أنفسهم بالطريقة نفسها، على سبيل المثال، في ثلاث صفحات في بادشاهنامة محفوظة في قلعة ويندسور(Windsor Castle) (الأوراق ٤٣ و ٤٩ أ و ١٩٥ أ) ، حيث خلد كل فنان نفسه على التوالي في زاوية في أسفل اليمين أو يسار الصفحة. في كل هذه الحالات، يميز الرسامون أنفسهم من خلال السمة التي يحملونها معهم.

p.138.Welch, Imperial Mughal Painting, p.82.pl.22; Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,

[ccxii] – C. T. I. I. M. A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES, p.117.

[ccxiii] – إن وجود الرسام في هذا المكان المكشوف يخدم اعتبارًا خاصًا. أعرب Milo Beach عن دهشته في العثور على الرسام هنا، يكتب أن "وجود واختيار الحاضرين قد يكون أقل وعيًا مما يشير إليه انتجهاوزن وإلا فإنه من المستحيل شرح إدراج Bichitr نفسه إلى جانب جيمس الأول والسلطان العثماني. الشخص في الأسفل اليسار يتبع صيغة معترف بها لصور الفنانين، وبالتالي قد تكون رمزية أقل مما كان يعتقد .... "عند الفحص الدقيق ، لا تتبع صورة Bichitr الذاتية بالضبط الصيغة المعترف بها: جميع الرسامين الذين صوروا بتواضع أخذوا مكانًا في زاوية على مسافة مناسبة من إمبراطورهم الملكي. لم يجرؤ أحد على إظهار نفسه بالقرب من الملك ومتاخم لشخصيات عالية أخرى ، وخاصة على المستوى نفسه مع الملوك المهمين. من الصعب تصديق أن الرسام نفسه كان جريئًا جدًا لدرجة أنه أخذ مكانه هناك دون دعوة جهانگير الخاصة. الفحص الشامل لصورة الساعة الرملية قد يكشف ما إذا كان الرسام قد أدخل نفسه لاحقًا في اللوحة.. إذا كان الأمر كذلك، فمن المؤكد أنه كان من المفترض أن يكون مكافأة لصورته البارعة، التي تصورها Bichitr في الأصل بوعي شديد مع الرجل المقدس فقط والملوكين أمام جهانگير.

p.138.Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,

p.138. - Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,[ccxiv]

p.240.. Juneja, On the Margins of Utopia,– [ccxv]

, p.255. - Mumford, J. K. (1902). Oriental Rvgs. Scribner.[ccxvi]

[ccxvii] – لمزيد من المعرفة عن زخرفة الجروتسك في السجاجيد المغولية الهندية ينظر

, p.198.Bérinstain, V. (1996). Great Carpets of the world. (No Title).

[ccxviii] – C. T. I. I. M. A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES,p.117.

[ccxix] – وفقًا لإتنجهاوزن(Et -tinghausen)، كان القصد الأساسي من هذه التصويرة هو إظهار أن الإمبراطور "أعطى الأسبقية للقيم الروحية كتلك التي عرضتها الصوفية، ووضعها في مقدمة مهام الملك ذي السيادة. أعطى شكل وجه جهانگير الضعيف اعتقاد انتجهاوزن أن الصورة يجب أن تكون قد رسمت في ١٦٢٠م، عندما تحطمت صحة الإمبراطور وواجه العديد من الهزائم السياسية. في هذه الحالة، كما يستنتج Et-tinghausen ، أوكل حياته، التي يرمز لها في كتاب، إلى يد الصوفية".

p.139.Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,

[ccxx] – Akimuškin, & Max-Gandolph-Bibliothek, The St. Petersburg Muraqqa,,p.114.

[ccxxi]– أشار جهانگير إلى شاه عباس الأول (حكم ١٥٨٧–١٦٢٩م)، الحاكم القوي والراعي المميز لإيران الصفوية بأنه: "أخي الصغير". بين هذين المتساويين الأقوياء، كانت المشاعر مُعقدة وغامضة. من ناحية، أعجب كل منهما بما يعرفه عن الآخر؛ من ناحية أخرى، كانوا متنافسين على مدينة قندهار، وهي حصن رئيسي ومركز تجاري يعتبره جهانگير جزءً من أوطان المغول. حريصًا على تخفيف التوتر، وإذا أمكن للسيطرة على الحصن والمدينة والأراضي المتنازع عليها عن طريق الدبلوماسية، أرسل جهانگير بعثة مغولية دبلوماسية إلى البلاط الفارسي في أصفهان عام ١٠٢٢هـ/ ١٦١٣م، للحصول على مخطوطات ذات أعمال فنية جميلة، وليكُوّن فكرةَ حول الحاكمِ العظيمِ الشاه عباس الذى لم يجتمع معه ابداً، وكانت البعثة بقيادة، ميرزا بارخوردار(Mirza Barkhurdar)، المسمى خان علام(KhanAlam)، وهو نبيل عظيم في ذلك البلاط. الهدايا التي أحضرها كانت بمقياس يتناسب مع روعة بلاط دلهي. عشرة أفيال على رأس القائمة. وكان معه 1000 خادم ملكي، وخدمه الخاص، و200 من الصقارين والصيادين. كما كان لديه فيلة قوية بزخارف ذهبية وأبراج من أنواع لا حصر لها، وحيوانات هندية ... العديد من الطيور المغردة، والبلقيس palkis الجميل. اليوم الذي دخل فيه خان علام قزوين، الكاتب كان حاضرًا في المدينة، وشاهد هو نفسه روعة قافلة السفير. كما قام

باستفسارات من الرجال المسنين، الذين كانوا قد شاهدوا سفارات أخرى في الأيام الماضية، واتفقوا جميعًا على أنه منذ بداية هذه السلالة المقدسة، لم يأت أي سفير من الهند أو الروم بمثل هذه الأدوات الرائعة والفاخرة. وبقي خان علام حتى عام 1029 هـ/ 1620 م، ولدى عودته كان ينعم بالشرف. وكان من بين هذه البعثة الفنان فيشنو داس (المعروف باسم بشنداس). كان لديه تعليمات لعمل سجل مصور لهذه المناسبة وأخذ صور الشاه عباس وأبرز الشخصيات في البلاط الفارسي. وقد ذكر جهانگير ذلك في مذكراته :" "في ذلك الوقت عندما أرسلت خان علام إلى بلاد فارس، كنت قد أرسلت معه رسامًا يحمل اسم بشنداس، الذي لم يكن له نظير في عمله لأخذ صور للشاه، وكبار رجال دولته. لقد رسم صور شخصية لمعظمهم وأخذ صورة أخي، الشاه بشكل خاص، حتى أنه عندما عرضتها على أي من خدمي، قالوا إنه كان جيدًا للغاية." وبالمثل، أمر عباس رسام بلاطه ورئيس ورش العمل الخاصة به رضا بمرافقته وتصوير لقاءه الودي مع السفير الهندي خان علام، الذي يبدو أنه عامله بلطف شديد. عندما وصلت السفارة ادعى الشاه عباس أنه مشغول، أبقى الشاه خان علام، السفير وحاشيته ينتظرون. في النهاية، استقبلهم، ولكن ليس في أصفهان عاصمته. بدلاً من ذلك، اللقاء كان في قزوين، في حقل بولو polo لهذه المناسبة الكبرى، كان المغول بالزي الرسمي: في المقابل ظهر شاه عباس مباشرة من ممارسة الرماية والبولو، يرتدي الملابس الرياضية غير الرسمية. بعد تحية السفارة رسميًا سمح لفيشنوداس (Vishnu Das) برسمه من الحياة. على الرغم من أن الصورة الصغيرة التي تم تصويرها كانت مختلفة قليلاً عن الصور الصفوية للملك، إلا أن هذه الصورة في ذلك الوقت كانت مفيدة للغاية. ويلاحظ الإمبراطور كذلك عن أحداث عودة السفارة أن "بيشان داس، الرسام تمت مكافأته بهدية" فيل " لكن المهم في هذه المرحلة هو إدراك أن بشنداس كان غائبًا عن الهند خلال سنوات الثراء الفني في عهد جهانگير. مجموعة الصور المشهورة، المنسوبة تقليديا ونقشا إلى بيشانداس، تتعلق بهذه الرحلة، لأنها تضم لوحات لقاء خان علام وشاه عباس بالإضافة إلى صور للشاه وأفراد عائلته. من هذه الرسومات، أو من مثلها، رسم فيشنو داس أو بشنداس عدة صور للحاكم الإيراني. من هذه الرسومات، رسم أبو الحسن هذه الصورة التي نحن بصددها. يخبرنا نقش على حدود مرقعة جولشان أن بشنداس كان ابن شقيق الرسام نانها. النمر، عبد المنعم(١٩٥٩م)، تاريخ الاسلام في الهند، دار العهد الجديد، ص ص٢٣٩ ،٢٤٠.

Robinson, B. W. (1972). Shāh'Abbās and the Mughal Ambassador Khān'Ālam: The Pictorial Record. The Burlington Magazine, 58-63.p.58; Akimuškin, & Max-Gandolph-Bibliothek, The St. Petersburg Muraqqa,p.76,77; Dimand, M. S. (1944). The Emperor Jahangir, Connoisseur of Paintings. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 2(6), 196-200. p196; Pinder-Wilson, R. H. (1976). Paintings from the Muslim courts of India:[catalogue of] an exhibition held in the Prints and Drawings Gallery, British Museum, 13 April to 11 July 1976. World of Islam Festival Publishing Co. Ltd.., p20; Gommans, The Mughal Empire,p.25; Dayyeri, & Egbali, Decoding the Symbolic Elements,p.647.fig.18; Parodi, L. E. (2018). Tracing the Rise of Mughal Portraiture: The Kabul Corpus, c. 1545–55. Portraiture in South Asia since the Mughals: Art, Representation and History. London: IB Tauris.p.63; Annu, Manuja(1995) "Manuscript Illumination in Mughal Painting" Disserfation Submitted in partia) fulfilment of the requirements for the award of the Degree of Master of Philosophy (M. Phil.) in Fine Art, Department of Fine Art AJjgarh Muslim universty Aligarh (india),p.85-88; Welch, The Emperors' Album,p.137.

[ccxxii] – ارخها كل من Beach ، Akimuškin ، Moin ، Ramaswamy بعام ١٦١٨م. بينما أرخها Dempsey، Srivastava بين عامي ١٦١٨–١٦٢٢م وذكر Srivastava من الصعب تحديد التاريخ الدقيق لهذه المنمنمة. إن عمر الإمبراطور أكثر تقدمًا مما هو عليه في المنمنمات التي تعود إلى ١٦١٥–١٦١٦م. من ناحية أخرى، فإن الظروف السياسية بعد الاستيلاء على قندهار تجعل من غير المحتمل أن يخدع الحاكم نفسه بأن الشاه سيأتي كخليفة لعرشه. يُشير هذا إلى الفترة ما بين مهمة خان علام إلى البلاط الإيراني حيث تم استقباله عام ١٦١٨ والاستيلاء على قندهار عام ١٦٢٢م، ربما قرب نهاية هذه الفترة الزمنية، عندما وصل نبأ هجوم محتمل إلى بلاط المغول.

Beach, The Imperial Image,.no.17b; Akimuškin, & Max-Gandolph-Bibliothek, The St. Petersburg Muraqqa,p.113,pl.201; Ramaswamy, Conceit of the globe,p.754,fig1;Beach, M. C. (2013). The Gulshan Album and the workshops of Prince Salim. Artibus Asiae, 73(2), 445-477.p.451, fig.3. Moin, Islam and the Millennium", p.310, fig.5.5; Dempsey, Allegory and the Imperial Image,p.70,fig.20.

[ccxxiii]- Beach, M. C. (1981). The Imperial Image: paintings for the Mughal court. (No Title)., cat.no.17b; Okada, A. (1992). Indian miniatures of the Mughal court. (No Title).p.55; Beach, M. C. (1992). Mughal and Rajput painting (Vol. 3). Cambridge University Press.p.144; Verma, S. P. (2002, January). Sectional President's Address: HUMANISM IN MUGHAL PAINTING. In Proceedings of the Indian History Congress (Vol. 63, pp. 209-242). Indian History Congress.p.240,pl.7;

عكاشة، التصوير الإسلامي المغولي في الهند، لوحة ٧٠، ص١٣١.

[ccxxiv] – يقول Srivastava: "أن الخلفية التاريخية لهذه اللوحة هي التوتر بين الهند وإيران حول قندهار. بعد محاولة الاستيلاء على البلدة من الهنود بعد اعتلاء جهانگير العرش في ١٦٠٦-١٦٠٧م، تم التعامل مع هذه القضية دبلوماسياً من قبل عدة سفارات إيرانية، وعلى وجه الخصوص من قبل بعثة خان علام إلى قزوين وأصفهان. بعد فترة وجيزة من عودة السفير الهندي، استولى الشاه عباس أخيرًا على قندهار في عام ١٦٢٢م. جعلت ثورة شاه جهان على ابيه جهانگير من الاستعادة الفورية أمرًا مستحيلًا. في هذه اللوحة الرائعة يظهر جهانگير جهوده النفسية للتغلب على مخاوفه من هذه المشكلة السياسية. في هذه الرؤية يهدأ التوتر ويأتي الخصم خاضعًا ليتم قبوله ومغفرته كأخ في الحب. كلاهما متحد في الهالة الهائلة المكونة من الشمس والقمر، في إشارة إلى اسم جهانگير نور الدين، الموجود أيضًا في لوحات أخرى. يقترح معين قراءة اللوحة على أنها انعكاس لتوازن القوة الروحية بين السلالتين: بعد قرن من خضوع بابر لشاه إسماعيل، قام القديس الملك جهانگير بأداء "المعجزة الأحادية" لتحويل الصفوي إلى تلميذه. لم يكن مجمع النقص في المغول يتعلق فقط بالمجال السياسي الديني، بل امتد أيضًا إلى المجال الثقافي. كما هو معروف، قبول بابر (حكم ١٥٢٦-١٥٣٠م) وهمايون (حكم ١٥٣٠-١٥٤٠ ؛ ١٥٥٥-١٥٥٦م). للمساعدة الصفوية لاستعادة سمرقند ثم هندوستان إلى تبعية إيديولوجية مهينة لإيران، واضطر كلا الحاكمين إلى الدخول في دائرة تلاميذ الشاه، القيزلباش. لم يخلف خلفاء بابر الراحة حتى نجحوا في تجهيز بادشاه تيموري مع سلطة قضائية دينية وهالة من القداسة تفوق تلك التي لدى الصفويين وكذلك حكام إسلاميين معاصرين آخرين، مثل العثمانيين. تم تحقيق التحول أخيرًا في ظل أكبر: نشر في عام ١٥٧٩ مmahdar (مرسوم) وإكمال اكبرنامة في ١٥٩٠م يُشير إلى نهاية الجهود المبذولة، منذ وقت خضوع بابر لشاه إسماعيل (حكم من ١٥٠١-١٥٢٤م)، لإصلاح شرعية السلالة المتضررة. لذلك كان جهانگير أول من بين المغول يرثون "نظامًا فعالًا تمامًا للملكية المقدسة"، فضلاً عن المطالبة بالقيادة الدينية على كل من الشيعة والسنة. كان جهانگير أيضًا أول من شهد التحول الفعال للصفويين من الملوك إلى أصحاب دعم قويين للشيعة الإمامية. يوضح هذا التباين في تطور النماذج الإيديولوجية في إيران وجنوب آسيا إلى حد كبير التحول المذكور في الخطاب المغولي عن الصفويين. تجسيدًا للدور الرائد الجديد الذي طالبت به الأسرة الهندية في المجال الثقافي، فإن تأكيد المغول على إيران واضح أيضًا في مجالس جهانگير في الانتقادات الموجهة للشيعة بشكل عام وإعادة توجيه الصفويين الإمامية والحصرية الدينية على وجه الخصوص. في حين أن الانتقادات السابقة اتخذت شكلاً واضحًا إلى حد ما، إلا أن الأخيرة انتشرت بمزيد من الحذر. من هذا المنظور، التفسير الجديد لتصويرة جهانكير يعانق شاه"عبّاس الذي طرحه معين هو أمر جذاب بشكل خاص. املى أوامره رسمياً في الحلم الملكي، الذي سجله المغول على هامش اللوحة ("جاء شاهنا في المنام، وجعلنا سعداء")، يمثل عمل أبو الحسن جهانگير وشاه عباس على التوالي على أسد وخروف، جنبًا إلى جنب على قمة الكرة الأرضية. مستندا إلى حجته على نقش حلم المغول والوضع الصفوي التفاضلي تم تصويره، نصًا وبصريًا، مع سلطة روحية تفوق بكثير منافسه الصفوي، كان جهانكير أيضًا حريصًا على نشر تفوقه في الأمور الزمنية، على النحو الذي اقترحته العديد من الحكايات التي تستدعي ظلم

شاه عباس وتجاوزاته القاسية في بعض الأحيان. على الرغم من أن نزوع الأخير إلى القسوة يشهد جيدًا من قبل كل من المصادر الصفوية والأوروبية، إلا أن التأكيد الذي تم التركيز عليه في سجلات المغول المعاصرة كان بلا شك يهدف إلى التأكيد، على النقيض من ذلك، إنصاف جهانگير وشهامته. وفقًا للتمثيلات الخطابية التي روج لها المؤرخ المعاصر لجهانكير عبد الستار اللاهوري عن هندوستان، كمقر لقوة المغول، فقد خلفت إيران كزعيمة للعالم. أخيرًا، نعلم أيضًا من المصادر الأدبية أن الزخرفة الجدارية لقصور وأجنحة المغول غالبًا ما تضمنت صورًا للحكام السابقين والحاليين لأوروبا وآسيا الإسلامية.

Srivastava, Jahangir,, p.40; Moin, "Islam and the Millennium", pp.134,137.; Lefèvre, C. (2012). The Majālis-i Jahāngīrī (1608-11): Dialogue and Asiatic Otherness at the Mughal Court. Journal of the Economic and Social History of the Orient, 55(2/3), 255-286.p.264-271.

[ccxxv] – p.55 Okada, Indian miniatures,

[ccxxvi] – أراد الإيرانيون السيطرة على هذه المدينة بسبب عدة أغراض عسكرية واستراتيجية، من ناحية أخرى كانت هذه المدينة مهمة لمغول الهند أكثر من غيرها: لذلك، يمكنك أن تفهم فخر جهانگير وثقته بنفسه ضد ملك قوي مثل شاه عباس. منذ أن كان شاه عباس على علاقة ودية مع جلال الدين أكبر إلى الحد الذي كان يقول الأب له، تجنب الهجوم على قندهار. فقط في رسالة وجهت إليه تناولت قضية قندهار بشكل غير مباشر. لكن جلال الدين أكبر تجاهل هذا التذكر الذكي وطلب الصداقة من شاه عباس، ولم يعيد قندهار كان عباس يحترم أكبر مثل الأب ولم يقل ولم يفعل أي شيء في الوقت الذي كان على قيد الحياة. عندما اعتلى جهانگير العرش، كانت هناك علاقة جيدة بين شاه عباس وجهانگير، كانا يكتبان بواسطة الموظفين أو بنفسهما الرسائل الرسمية الودية معا بشكل متواصل وكان لها طلب. كان الشاه عباس الذي أرسل السفراء يتحدث بشكل مباشر عن استعادة قندهار، لكن جهانگير لم يحظ بالاهتمام. كانت إدارة وبلاط جهانگير مثل وقت أكبر ولكن تركيز الإدارة كان أقل وكانت قوة الحكام والحكام المحليين أكثر. لقد أصبح نظام البلاط أكثر رقياً وازدواجية، وكانت الدسائس والفساد أكبر من ذي قبل. الإيرانية نور جهان بعد زواجها من جهانگير، بمساعدة أخيها آصف خان، تولى منصبه بطريقة لم يكن لدى جهانگير أي شيء فيها سوى اسمه. لم يضف جهانگير أي شيء إلى إقليم أكبر وحافظ على الأراضي فقط بما في ذلك الحدود الشرقية لإيران حتى الحدود الغربية لأسام وبورما (Assam and Burma). من ناحية أخرى تمكن شاه عباس بالإضافة إلى الهيمنة على الظروف الداخلية وتحسين السياسة الخارجية من جعل المناطق تشمل تبريز (أول عاصمة صفوية) وأذربيجان ويريفان ونخشوان وماكو وبادكوبهي ودربند وشماخي التي تم الاستيلاء عليها. من قبل الأتراك العثمانيين وإضافتهم مرة أخرى إلى إيران. وبعد ٣ سنوات من رسم هذه التصويرة أعادوا قندهار إلى إيران أيضاً. بهذا القول، إذا قلنا أن معنى التنافس وربما الحسد والتفوق (بسبب وجود قندهار) لجهانگير المرتبط بالشاه عباس واضح في هذه الصورة ، فإننا لم نكن نرفض الخطأ..Dayyeri, & Egbali, Decoding the Symbolic Elements,pp.649-650

[ccxxvii] – لقد قيل إن جهانگير حول مخاوفه وخيباته إلى هذه الصور القوية لطردها. في الواقع، يتمتع حب جهانگير للرسم بكل خصائص الهروب من الواقع. كان جهانگير مدمنًا على الأفيون والكحول مما أعاق بشكل طبيعي هذه القدرة على الحكم. خاض جنرالات الأمير خورم وجهانگير معظم معاركه وتولت زوجته نور جهان العديد من الواجبات الإمبراطورية، تاركًا وقت جهانگير للانغماس في الفن وغيرها من الملذات. على النقيض من المطبوعات المجازية الإمبراطورية الأوروبية الدعائية، كانت اللوحات المجازية المغولية عبارة عن لوحات ألبومات ذات طبيعة أكثر خصوصية؛ كان من الممكن أن يحظى بإعجاب الإمبراطور أولاً ثم من قبل الدوائر الأكثر حميمية في البلاط. من ناحية أخرى، قام الفنانون بعمل نسخ وتعديلات من اللوحات التي دخلت البازارات وتم توزيعها على عملاء مختلفين. يبدو أن محتوى اللوحات يعكس هذا الجمهور المزدوج – في الأصل البلاط الإمبراطوري ثم السوق الأوسع. يتسم المحتوى الأصلي أولاً بأحلام ورغبات الإمبراطور الشخصية؛ هذه لها معنى محدد يلمح أحيانًا إلى أحداث فعلية من حياة الإمبراطور، ولكنها قد تعرض أيضًا فضائل إمبراطورية مقصودة في النهاية لجمهور أوسع.

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.114.

[ccxxviii] – Moin, Islam and the Millennium,p.310.

[ccxxix] - Beach, the Gulshan Album, p.451, fig.3.

[ccxxx] – تكوين التصويرة أمر مبتكر هنا. أفضل مثال لمثل هذا التكوين لا يأتي من الأعمال المغولية أو الإيرانية السابقة، ولكن من الرسم الإنجليزي: صورة ديتشلي(Ditchley) العظيمة للملكة إليزابيث الأولى، بواسطة ماركوس غيرارتس،(Marcus Gheerarts) الأصغر (١٥٦١– ١٦٣٦م). حوالي ١٥٩٢م، على سبيل المثال. كان غيرارتس رسامًا فلمنكيًا نشأ في إنجلترا وفقًا لتقليد الرسم الفلمنكي. لم يتم تشجيع الرسم في إنجلترا في القرن السادس عشر بسبب التحول نحو البروتستانتية، وبالتالي تم جلب الرسامين من الخارج ، وكان الهولنديون والألمان هم الخيار الأول.

Dempsey, Allegory and the Imperial Image, p.37, 70, fig.20; Ehnbom, D. (2020). Portraiture in South Asia since the Mughals: Art, Representation and History Edited by Crispin Branfoot.p.96.

[ccxxxi] – كان التضخيم تقليدًا في النحت والرسم الهنديين. في مدرسة ماثورا، تُمنح الأسبقية لبوذا، الذي يتم تكبير حجمه وفقًا للتقاليد القائلة بأنه يتمتع بمكانة خارقة، أو أحيانًا للتعبير عن عظمته الخارقة للطبيعة. علاوة على ذلك، في رسم اجانتا Ajanta، تم عرض صور بوذا وبوديساتفا والحكام كبيرة الحجم بشكل واضح في التجمعات أو مجموعات الرجال والنساء. ربما لم يكن الرسام المغولي على علم بذلك، لكنه استمر في استخدام هذا الاسلوب من الأيقونات الهندية الكلاسيكية جنبًا إلى جنب مع الرموز الأوروبية، مثل الكروب، والبوتي ، والكيوبيد (cherubs, putti, cupids)، وما إلى ذلك لترمز إلى قوة ومجد الأباطرة المغول والنبلاء رفيعي المستوى.

Verma, Sectional President's Address, p.223.

[ccxxxii] – لاحظَ (Joseph Schwartzberg)، تمثيلات آسيا وأفريقيا وأوروبا في هذه التصويرة يُلهمُ بشكل واضح بالخرائطِ الأوروبيةِ المُعاصرةِ، بالرغم من أن فنّ رسم الخرائطِ الهندية ' يَظْهرُ لدَمْج المعرفةِ الكثيرةِ لَيستْ من ثمّ متوفرة إلى الأوربيين ' لكن مثل هذا التحديدِ الإقليميِ غير عاديِ. كما لاحظُ سوزان Gole بأنّ الهند ظَهرتْ هكذا في هذه اللوحة في الخرائطِ الأوروبيةِ للمرة الأولى في ١٥٠٢م، مباشرة بعد رحلة فاسكو دي جاما البحريةِ إلى كاليكوت.

Harley, J. B., Woodward, D., Schwartzberg, J. E., Tibbetts, G. R., & Karamustafa, A. T. (1992). Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies. (No Title).p.408-409; Ramaswamy, Sumathi. "Visualising India's geo-body: Globes, maps, bodyscapes." Contributions to Indian Sociology 36, no. 1-2 (2002): 151-189.p.160, 164.

[ccxxxiii] – Juneja, On the Margins of Utopia,p.213.fig.2.

[ccxxxiv] – Parodi, L. (2010). Portraits and Albums. Treasures of the Aga Khan Museum: Arts ofthe Book and Calligraphy in the Islamic World. Ed. Margaret S. Graves et al. Istanbul: Sakip Sabanci University & Museum, 308-315.p.325.

[ccxxxv]– كان البرتغاليون أول الأوروبيين الذين لديهم وجود مستمر في جنوب آسيا مع غزو جوا في عام ٩١٦هـ/ ١٥١٠م وإقامة مراكز تجارية بالهند. ولذلك كانوا في صراع مباشر مع الرغبات الإنجليزية للعلاقات التجارية مع المغول.

M-CHIDA-RAZVI, The Perception of Reception, p.263.

[ccxxxvi] - Dayyeri, & Egbali, Decoding the Symbolic Elements, p.636.

[ccxxxvii]- Ramaswamy, Conceit of the globe, p.754.

[ccxxxviii]– كانت هذه التصويرة مرسومة في الوقت الذي كان فيه جهانگير والشاه عباس يتنافسان معاً للاستيلاء على قندهار. حرس الحدود الشمالية الغربية الضعيفة للمغول وكان جهانگير خائفًا من الخسارة المحتملة لقلعة قندهار الاستراتيجية على يد الصفويين، حيث كان هناك تنافس عليها من قبل الصفويين والمغول منذ فشل همايون إعادتها إلى شاه طهماسب. في عام ١٦١٣م، أرسل جهانگير خان علام سفيراً لشاه عباس للمرافعة في قضية المغول. لكن فشلت المهمة. وفي شتاء عام ١٦٢٢م حاصر الجيش الفارسي قندهار. هُزمت حامية المغول سيئة الإعداد واضطرت إلى تسليم القلعة والمدينة إلى الصفويين. بينما كان جهانگير أيضًا منشغلاً بتمرد شاه جهان والإمبراطور المغولي أراد أن يُسيطر ويستولى على هذه المدينة الهامة. هيمنت حكومة

الهند في بداية عهد الشاه عباس على قندهار بعد لجوء حاكم قندهار إلى بلاط الهند في ١٠٠٢هـ/ ١٥٩٤م. كانت قندهار مركز نقل قوافل التجارة بين الهند، وبلاد ما وراء النهر، وإيران، والقوافل العربية، والتركية، والهندية، والتجار اليهود والأرمينيين، وكان الكثير من التجار من البلدان الأخرى يمرون من هذه المدينة. في الواقع كانت قندهار النقطة الرئيسية في التجارة البرية بين إيران والهند. وتم الاستيلاء عليها أخيراً من قبل الصفويين عام ١٠٣١هـ/ ١٦٢٢م، بعد وقت قصير من اكتمال هذه اللوحة.
Welch, Imperial Mughal Painting,p.81; Ramaswamy, Conceit of the globe, p754; Dayyeri,& Egbali, Decoding the Symbolic Elements, p.648,649; Lee, D. WHKMLA.(2010): National Historiography: Heroes and Villains in the History of the Republic of India.p.249.fig.9-16.

[ccxxxix] – Koch, The Symbolic Possession ,p.557.

- Dempsey, Allegory and the Imperial Image, p.37; Dayyeri,& Egbali, Decoding the Symbolic Elements,p.636.ccxl

[ccxli] – يتم الربط بين الشمس وجهانگير، الذي اتخذ لقب "نور الدين" لقبه الشرفي. تم توضيح هذه العلاقة الرمزية بين الإمبراطور والشمس في تواريخ ملوك المغول، ونعلم أن جهانگير استخدم رمزية الضوء وصور الشمس بشكل متكرر لتسليط الضوء على ملكيته.,Gommans, The Mughal Empire,.p.90

[ccxlii] – أصبحت هذه الكروبيم(cherubim) مفضلة بشكل كبير مع جهانگير. تظهر بشكل خاص في اللوحات المرتبطة مباشرة بالإمبراطور. لا تدعم رؤوس الملائكة المجنحة هالة الشمس والقمر العظيمة لجهانگير فحسب، بل تظهر أيضًا في شكل دقيق كزخرفة ذهبية على صدريته الخضراء. تفسر الكائنات المجنحة فيما يتعلق بالحكام المسلمين على أنها رموز للنصر والقوة تعود إلى فيكتوريا في العصور الكلاسيكية. كما أنها تعتبرهم تعبيرًا عن الحكم في البحث عن بركات الملائكة، وككائنات مجنحة تحمي الحاكم وتخدمه. جهانگير كان لديه ميل عام للتصوير بصحبة ملائكة بالشكل الأوروبي. Koch, Solomonic Angels in a Mughal Sky, p.156.

- Dayyeri, & Egbali, Decoding the Symbolic Elements,p.643.[ccxliii]

[ccxliv] – كان الحلم في زمن جهانگير وسيلة للمعجزات والنبوءات. بشكل عام، كان الحلم في الثقافة الإسلامية، سواء أكان علميًا أم شعبيًا، جزءًا من النبوءة ووسيلة للمعجزات. كان تلقي رسالة حلم واضحة علامة على قدرة المرء على النبوة. وهكذا كانت الأحلام مصدرًا رئيسيًا للرؤى لأولئك الذين يبحثون عن لمحة عن الحقيقة المطلقة. كان مظهر الحلم بالله، أو النبي محمد، أو الحلم بقديس أو ملك، مصدرًا للبركة. والأهم من ذلك، أن محتوى الحقيقة لمثل هذه الرؤى الهدية المقدسة كان أعلى من محتوى التقرير الوارد في حالة اليقظة. على سبيل المثال، في مذكراته، ذكر جهانگير حلمًا ظهر فيه والده الراحل وأمره بتحرير ميرزا عزيز كوكا، وهو رجل نبيل كان في ذلك الوقت مسجونًا في حصن جواليور المخيف. يتبع جهانگير تعليمات والده الميت وأطلق سراح الرجل. باختصار، كانت الأحلام أحداثاً كبيرة وحقيقية لعبت دوراً هاماً في الخطاب الاجتماعي. يؤكد تأكيد جهانكير على إظهار حلمه بشكل واقعي هذه النقطة. كان الناس والعناصر في حلمه حقيقيين، ليسوا خياليين أو مجازيين، حتى لو كانوا قد اجتمعوا فقط في عالم روحاني أعلى فتحه الحلم. تجدر الإشارة مع ذلك إلى أن هذا الحلم الخاص لم يرد ذكره في مذكرات جهانگير. وهذا أمر مهم لأن جهانگير أشار إلى الحاكم الإيراني مرات عديدة، واصفا إياه بلطف بأنه "أخي" (بارادارام baradaram) وحتى أنها تضمنت نسخًا من الرسائل التي أرسلها الشاه عباس. هذه الفجوة بين المذكرات واللوحة تقوي الانطباع بأن جهانگير قد حجز هذا النوع المرئي الجديد للتعبير عن أعمق أفكاره وتصرفاته الغامضة. من العبارة الواردة في شعر جهانگير "أعطانا الفرح" أو بالمعنى الحرفي "بارك وقتنا" (خشوت كارد khushwaqt kard) يبدو أنها زيارة ودية. من وجهة نظر الشاه عباس، يبدو الأمر وكأنه خضوع أخوي. ومن الجدير بالذكر أن شاه طهماسب الصفوي في نص رسالته إلى همايون، كما وردت في اكبر نامة، حث الإمبراطور المغولي على اعتباره "الأخ الأصغر" (بردار خرد). (barādar-i khurd). ما إذا كان التعبير حقيقي أم لا يمكن الاستدلال من هذه الإشارة على أن هذه هي الطريقة التي يُنظر بها إلى الشاه الصفوي من الجانب المغولي. شاه عباس اصبح الآن تلميذ جهانگير .

Moin, Islam and the Millennium,pp..311,312.; 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).p.148.

[ccxlv] – Akimuškin, & Max-Gandolph-Bibliothek, The St. Petersburg Muraqqa,p.113,pl.201.; Dayyeri,& Egbali, Decoding the Symbolic Elements ,pp.636-638.

[ccxlvi]-Dayyeri, & Egbali, Decoding the Symbolic Elements,p.638.

[ccxlvii] – العناصر الرمزية مثل الشمس والقمر والملائكة المجنحة والأسد والضأن هي عناصر مسيحية دخلت إلى الفن المنغولي في الهند، وبالطبع كانت جميع العناصر المذكورة موجودة في أسطورة الحضارات السابقة مثل إيران والهند وبالتأكيد من خلال ظهور المسيحية، عناصر دخلت إلى الفن. وعلاوة على ذلك، يبدو أن العناصر التصويرية الرمزية التي تتطابق مع حلم جهانگير، بسبب مهارة الرسام، قد اختارت بمهارة، وتوضع بجانبها من الناحية الفنية لتوضيح الإحساس بالانتقام وسيادة جهانگير المتعلقة بالشاه عباس. من ناحية أخرى، تظهر بيئة العناصر الرمزية للصورة وطريقة وضعها بعد ذلك بوضوح أن العلاقة السياسية بين إيران والهند كانت مظلمة بسبب النزاع على السيطرة على قندهار.,Dayyeri,& Egbali, Decoding the Symbolic Elements, pp.650,651.

[ccxlviii] – يُعتقد أن العديد من لوحات جهانگيري Jahangiri هذه تعود إلى أو بعد الفترة التي انتقل فيها جهانگير إلى بلاطه في أجمير لمدة ثلاث سنوات (١٦١٥–١٦١٨). من المعقول أن المحتوى الروحي والمقدس لهذه اللوحات المنفذة في أجمير قد يكون مستلهمًا من كاريزما القديس چشتي المدفون هناك. ومع ذلك، من الجدير بالذكر أيضًا أن العلاقة بين جهانگير ومعين الدين چشتي تختلف تمامًا في فنه عنها في مذكراته. بينما في جهانگيرنامة، دعا الامبراطور نفسه العبد والتلميذ للقديس چشتي في القرن الثالث عشر الميلادي، بينما في لوحاته لم يقدم مثل هذا التصور..Moin, Islam and the Millennium,p.289,fig.5-2

ccxlix– الشيخ معين الدين حسن السجزى الجشتي: هو الشيخ الخواجة معين الدين بن السيد غياث الدين حسن بن السيد طاهر حسن بن السيد عبد العزيز بن السيد إبراهيم بن الامام على موسى رضا بن الامام موسى كاظم بن الامام جعفر الصادق بن الامام محمد باقر بن الامام زين العابدين بن الامام حسين بن أمير المؤمنين على بن ابي طالب كرم الله تعالى وجوههم الكريمة، ولد سنة ٥٣٧هـ/ ١١٤٢م في سجستان، وهي جزء من خراسان وهي التي تقع أكثرها الآن في إيران وجزء منها في أفغانستان، ثم توجه الى الهند فاختار أجمير موطناً له، وأثناء إقامته فيها تزوج من بنت حاكم أجمير، ورزق منها ثلاث أولاد ذكور كما تزوج من بنت ملك هندوسي، قتل أبوها في إحدى المعارك مع المسلمين وقبضت عليها، وأهديت الى الشيخ الأجميري فأسلمت وتزوجها، رزق منها ثلاثة أولاد معين الدين چشتي ، كان مولى مشهوراً في مدينة أجمير، وكان مؤسس الطريقة الجشتية في الهند في أجمير، توفي في عام ٦٢٧هـ/ ١٢٣٠م. وقيل في رجب ٦٣٣هـ وكان عمره آنذاك ٩٧ سنة. ومدة اقامته في أجمير ٣٩ سنة. يعتبر ضريحه في أجمير من أهم مزارات الحج للمسلمين الهنود. وله مولد في كل عام يحج إليه مئات الآلاف مسلمون وهندوس. وكان معين الدين چشتي الصوفي الراعي للمغول يعتقدون فيه اعتقاداً كبيراً مما حدا بأباطرة المغول أن يزوروا ضريحه في أجمير للتبرك، وطلب الشفاعة، فعلى سبيل المثال عندما تزوج أكبر في ٩٦٩هـ/ ١٥٦٢م من أميرة راجبوتية من عمبر (Amber) كانت تُدعى مريم زماني. توقع أكبر لها بأن تحمل ابنه الذي سيكون المهدى المنتظر للعصر. ولكن تأخر الحمل لمدة سبع سنوات مما أدى إلى قلق أكبر خوفاً من أن يموت دون أن يترك وريثاً ذكراً، فاستمر بالتردّد على قبر الشيخ معين الدين چشتي للزيارة والتبرك. على أية حال وُلِد الإمبراطور جهانگير بعد سبعة سنوات في عام ٩٧٦هـ/ ١٥٦٩م، –وتسمى على اسم حفيد الشيخ معين الدين سليم– مما حدا بالإمبراطور أكبر أن يبنى على ضريح معين الدين چشتي مدينة جميلة سماها فتح بورسيكرى. كذلك كتب جهانگير في مذكراته: بالرغم من أنّنا عندنا السلطة الملكية والقوة، إلا أننا كلّ لحظة نعتقد ونعتمد أكثر وأكثر على الدراويش. فإذا استطعنا أن نجعل قلب درويشنا فرحاً(معين الدين چشتي) فإن ذلك سينعكس على سلطتنا وملوكيتنا. وفي إحدى المرات، عندما كان مريضاً بشكل خطير،

كتب كيف كانت صلواته في ضريح چشتي في أجمير هي التي عالجته – وهي نعمة دفعها بارتداء قرط اللؤلؤ كعلامة على الإخلاص لشيخه المدفون هناك (معين الدين چشتي). كما روى أيضاً في مذكراته أن الشيخ معين الدين چشتي نزع عمامته ووضعها على رأسه، وهكذا يجعل معين الدين الإمبراطور جهانگير وريثه الروحي. النمر، تاريخ الاسلام في الهند، ص٢١٨، حاشية رقم٢؛ البغدادي، أنوار أحمد خان (٢٠١٨م) سلسلة مشاهير أعلام الهند، بركات الصوفية في شبه القارة الهندية،دار أشرف البركات للنشر والتوزيع، حيد أباد– لكنو، الهند، ص ص ١، ٢، ٥، ٩.

Okada, Imperial Mughal painters, pp.39, 43; Goetz, H. (1959). India: five thousand years of Indian art. (No Title)., p212; Moin, Islam and the Millennium, p.289; Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,p.133.

[ccl] – عاش القديس قبل ثلاثة قرون ونصف من مولد جهانگير، وكان اللقاء مجازياً. من الملاحظ أن القديس والملك لا يظهران في نفس الصفحة في هذه اللوحات. تعمل هذه التقنية التركيبية على تجنب مسألة التسلسل الهرمي. يتم تقديم كلا الملكين بشكل مستقل، كلّ سيّد في مجاله. يُشار إلى أنها أشخاص متكافئة أيضًا من خلال كيفية ظهورها في مكان مقدس مماثل، صورة ظلية مقابل ظلام مهيب يخترقها ضوء الهالات المعنية فقط. أخيرًا، ما يقدمه القديس إلى جهانگير ليس دعاء. بدلا من ذلك، هو مفتاح لإتقان عالمين، المادة والروح. واللفظ المستخدم في شرح هذه المعاملة، المسلم، يعني التكليف، والوصاية، والتخلي عن الحيازة، والتصالح. إنه يشتهي إحساسًا بالديمومة. وهكذا، يتخلى القديس الصوفي البارز في الهند عن منصبه كسيد لعالمين إلى جهانگير. في الجوهر، هذا الزوج من الصور ليس مجرد يصور صوفي يقدس ملكاً. بدلاً من ذلك، فهو يشكل فعلاً وخلافة من معين الدين چشتي إلى جهانگير: استبدال كائن قديس بآخر. لم ينته طموح المغول في تجسيد المفاهيم الإقليمية المشتركة للمقدس وإثبات وجودهم كقوة روحية شرعية في شبه القارة الهندية بتحالفهم مع الچشتيين(Chishtis)، بل شكّل ارتباطات مع متصوفة آخرين لتكملة شخصيتهم المقدسة.

Zver, King, Sufi and Messiah,pp.52-55; Thomas, ILLUMINATING AN EMPIRE,p.34.

[ccli] - Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī, p.132.

[cclii] – أرخ Dempsey لوحة جهانگير بين عامي ١٦١٤– ١٦١٨م. ولوحة معين الدين بين عامي ١٦١٠–١٦١٨م.

Dempsey, Allegory and the Imperial Image,p.60,61,fig.9,10.

[ccliii] Leach, L. Y. (1995). Mughal and other Indian paintings from the Chester Beatty Library (Vol. 1). Scorpion Cavendish.p387.

[ccliv] – تم تسجيل منمنمة أخرى تظهر جهانگير مع وجود مفتاح في حزامه وقدميه موضوعة على كرة أرضية بها ثقب مفتاح، تم إنتاجها بالفعل في أجمير. نظرًا لأن تصور الكرة الأرضية مع ثقب المفتاح هو الذي أسعد الإمبراطور، فقد تم استخدامه كثيرًا خلال فترة حكمه..Jaykrushna, Portraits and Figurative Paintings of Jahangir's Era, p.398

[cclv] – صور شاه جهان نفسه وهو يتلقى مفتاح المعرفة من معين الدين تشيشتي في سيرته الذاتية بادشاه ناما. في عام ١٦٣٢/١٦٣١م، عامه الأربعين، طلب هذا الإمبراطور من بيشتر أن يرسم صورة له ويداه ممدودة، ثم تم تركيبها على الجانب الآخر من تصويرة بيشتر السابقة لمعين الدين..Jaykrushna, Portraits and Figurative Paintings of Jahangir's Era,p.398

[cclvi] – تم التعبير عن تدين جهانگير الشخصي من خلال إخلاصه الملحوظ لخواجة معين الدين چشتي في أجمير وضريحه.

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.p.448.

[cclvii] - Jaykrushna, Portraits and Figurative Paintings of Jahangir's Era, p.398.

[cclviii] – Ramaswamy, Conceit of the globe,p.774.

[cclix] – يبدو أن الرسام شعر بحرية أكبر في التعبير عن نفسه في القيام بموضوعات غير سياسية، وعلى الرغم من كونه هندوسيًا، فقد أصبح بارعًا في التقاط السمات الإسلامية..Jaykrushna, Portraits and Figurative Paintings of Jahangir's Era, p.400.

[cclx] - Jaykrushna, Portraits and Figurative Paintings of Jahangir's Era, p.400.

[cclxi] –تُشير الآية التفسيرية الهامة المنقوشة على هذه الصورة إلى مفتاح يمكن أن يفتح العالمين، المادي والروحي، وكان بأمر من مؤسس الچشتية. يرتبط اهتمام جهانگير بمثل هذه الرمزية بالإيمان الذي حافظ عليه خلال حياته في مختلف الزهاد والرجال المقدسين الذين يعتقد أنه يمكن أن يوفروا له إرشادات نفسية فريدة من نوعها. من المحتمل أن يكون ارتباط الكرة الأرضية وثقب المفتاح بطائفة الچشتية قد استحوذ على خيال جهانگير خلال السنوات من ١٦١٣ إلى ١٦١٦م، عندما أقام بلاطه في أجمير وشارك عن كثب في أنشطة الصوفيين هناك..Jaykrushna, Portraits and Figurative Paintings of Jahangir's Era, p.398

[cclxii]– تذكر (Leach) إن رمزية الكرة الأرضية وثقب المفتاح بها كان مرتبطاً بالطائفة الچشتية، وبالتالي يجب أن يكون من هذا المصدر وليس من المصدر الأوروبي الذي نشأت فيه هذه الأداة الرمزية أو الأستعارية، بينما يذكر (Dempsey) أنه على الرغم من عدم وجود مصادر أوروبية معروفة لعنصر القفل والمفتاح في هذه الصور الشخصية، يمكن للمرء أن يجادل بأن أحد المصادر التي قد تكون الفكرة قد تطورت أيضا هي صورة البابا أو القديس بطرس مع مفاتيح الجنة، وهو الرمز الذي يعود أيضا إلى العصور المسيحية في وقت مبكر. وربما جاءت مثل هذه الصورة عبر المهمات اليسوعية، لكن الفنانين المغول عبروا بصراحة عن هذا العالم بدلاً من ترك العالم الروحي في ذهن المشاهد، كما هو الحال بالنسبة للمشاهد الأوروبي لصورة القديس بطرس. ربما حتى جهانگير كان لديه حق الوصول إلى قطع خشبية من أعمال وآثار جون فوكسي (John Foxe's) (١٥٦٣م) ، والمعروفة أكثر باسم كتاب الشهداء لفوكس، والذي يصور إليزابيث جالسةً على عرش داخل الحرف 'C' (لقسطنطين، الكلمة الأولى من التفاني إلى إليزابيث، حيث تتم مقارنة نهاية معاناة الكنيسة الإصلاحية في عهدها إلى نهاية اضطهادات الكنيسة الأولى من قبل قسطنطين) تحمل الكرة الأرضية المصلبة أو التي عليها صليب في يدها. تدحرج تحت قدميها. البابا مع مفاتيحه إلى السماء، مكسورة الآن، معلقة من حزامه الخاص. هناك توازي غريب بين هذه الصورة ودربار جهانگير، ولكن مع عدد قليل من التعديلات. وبالمثل يجلس جهانكير على العرش (على الطريقة الأوروبية)، مع الكرة الأرضية وليس البابا المحروق تحت قدميه، وبدلا من ذلك هو من يمتلك المفتاح. لقد أدرج أبو الحسن حتى شخصية غربية إلى يسار الإمبراطور، الذي يفسرها أوكادا على أنه رمز لسيطرة جهانگير ليس فقط على ملكه الخاص بل على العالم المسيحي أيضًا، تمامًا، مثلما تُصوَّر إليزابيث على أنها تملك السيادة على العالم المسيحي في مظهرها الجديد باسم قسطنطين الجديد، ومع ذلك، فإن الكتاب الذي اشتقت منه هذه القطعة الخشبية الصغيرة لم يكن سيأتي إلى البلاط من خلال اليسوعيين، حيث أنه كتاب يقدم روايات الشهداء المسيحيين عبر التاريخ الغربي، مع إيلاء اهتمام خاص لأولئك الذين استشهدوا من أجل القضية البروتستانتية، وهكذا إذا تم إحضارها إلى البلاط، كان يجب أن يحضرها توماس رو، يسافر تحت رعاية البروتستانتي جيمس الأول. لا يوجد أي ذكر لهذا الكتاب في مجلته، ولكن إذا كان البلاط الإنجليزي قد سمع روايات عن الانفتاح الديني والفضول للإمبراطور السابق أكبر، والأخبار عن الاهتمام بالأديان العالمية وصل إلى أوروبا عن طريق اليسوعيين، أليس من الممكن أن يكون رو قد جلب معه سلسلة من الكتب البروتستانتية، بما في ذلك هذا الكتاب الشعبي الذي تم وضعه في كل كنيسة بروتستانتية في إنجلترا؟

Leach, Mughal and other Indian paintings,p388; Dempsey, Allegory and the Imperial Image,p.44,45

[cclxiii]– p.133. Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,

[cclxiv] – Ramaswamy, Conceit of the globe,p.774.

[cclxv] – هناك تصويرة أخرى تمثل لقاء مجازي بين كل من جهانگير وخورّم (شاه جهان) وثلاثة من الحكماء من بينهم القديس معين الدين جشتي، ألوان مائية وجواش على ورق من ألبوم سان بطرس برج تؤرخ بحوالي ١٦٢٥م. من عمل الفنان أبو الحسن نادر الزمان..Akimuškin, & Max-Gandolph-Bibliothek, The St. Petersburg Muraqqa, p.81, 82, pl.91

[cclxvi]- Moin, Islam and the Millennium, p.292.

[cclxvii]- Okada, Imperial Mughal painters, p.39.

[cclxviii]- Moin, Islam and the Millennium, pp.275, 293.

[cclxix] – يؤرخها Jaykrushna بعام ١٦٢٥م. Jaykrushna, Portraits and Figurative Paintings of Jahangir's Era, p.393.

cclxx- Pal, Indian painting, p.263

[cclxxi]– تقترح إلين رايت استخدام نمط وجه مماثل لبورتريهات جهانگير، حيث يظهر نفس التصوير لجهانگير في العديد من اللوحات التي يرجع تاريخها ما بين ١٠٢٤هـ/ ١٦١٥م و ١٠٢٩هـ/ ١٦٢٠م، مما يوحي بأن فنانين مختلفين نسخوا سماته من نفس الطراز، على سبيل المثال، تظهر نفس الطيات نفسها في العمامة، نفس درجة انحسار الشعر، ونفس طول الشارب. في العديد من الصور الشخصية لجهانگير..Wright, & Stronge, Muraqqa, p..336

[cclxxii]- Ramaswamy, Conceit of the globe, p.772.

[cclxxiii] – كلف أكبر بترجمة فارسية مصورة للملحمة الهندية رامايانا، وهي أول ترجمة كاملة من نوعها اكتملت في عام ١٥٨٠م، والتي رويت قصة راما، الذي اعتبره أكبر ملكًا هنديًا مثاليًا.

p.32Moin, Islam and the Millennium, p.303; Thomas, ILLUMINATING AN EMPIRE,

[cclxxiv]– p.32 Moin, Islam and the Millennium,p.303; Thomas, ILLUMINATING AN EMPIRE,

[cclxxv]– ترمز السمكة في الأساطير الهندية إلى فشنو في تجسيدِه الأولِ لماتسيا Matsya، (السمكة)، التى حملت مانو على ظهرها، وانقذته من مياه الفيضان العظيم، والذى افتتح دورة جديدة من الزمن في علم الكون، وهذا يدل على أنه في ظل جهانگير، كانت هناك شعائر هندوسية مُحترمة..Moin, Islam and the Millennium, p.304; Ramaswamy, Conceit of the globe,p.777

[cclxxvi] – Moin, Islam and the Millennium,p.304.

[cclxxvii] – Moin, Islam and the Millennium,p.306.

[cclxxviii] – Moin, Islam and the Millennium,p.309.

[cclxxix] – صور هذا الموضوع كثيراً منها تصويرة مشابهة تمثل نفس الموضوع من ألبوم شاه جهان.محفوظ بمجموعة ديموت، وتؤرخ بعام ١٦٤٥م. وتصويرة أخرى تمثل نفس الموضوع تؤرخ بين عامي ١٦٤٠–١٦٦٠م.

Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī, p.143, fig.10; Maharajas & Mughal M., Christie's LOT 210 New York 19 June 2019, p.495, pl.345.

[cclxxx] – Akimuškin, & Max-Gandolph-Bibliothek, The St. Petersburg Muraqqa, p.142, fig.9.

[cclxxxi] – كان بالجند(Balchand) فنانًا امتدت مسيرته المهنية من أواخر فترة أكبري إلى عهد شاه جهان. قام برسم صورة شخصية لجهانگير تؤرخ بعام ١٦٢٠م، وهي واحدة من العديد من صور جهانگير، والتي يجب أن تكون قد تم إنتاجها خلال فترة حكمه، كما قام بعمل صورة رائعة لشاه جهان وأبنائه بعد حوالي عشر سنوات من الصورة السابقة، كما قام بعمل صورة للوزير آصف خان في ألبوم Wantage.

Leach, Mughal and other Indian paintings,p.467.; Jaykrushna, Portraits and Figurative Paintings of Jahangir’s Era,,p.404.

[cclxxxii] – Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,p.141.

[cclxxxiii] – Habsburg,The St. Petersburg Muraqqa, p.73, pl.69.

[cclxxxiv] – Beach, M. C., Koch, E., Thackston, W. M., & Arthur, M. (1997). King of the world: the Padshahnama, an imperial Mughal manuscript from the Royal Library, Windsor Castle. (No Title), p.92, fig.37; Guy, John, and Jorrit Britschgi. Wonder of the Age: Master Painters of India, 1100-1900. Metropolitan museum of art, 2011, p79, fig 32.

[cclxxxv] – Juneja, On the Margins of Utopia,p.231.

[cclxxxvi] – العديد من النبلاء الحاضرين هنا قد تم تحديدهم من قبل ميلو كليفلاند بيتش– يتم تمثيلهم في الوضع الجانبي، وهو شكل مميز لقدرته على إظهار الإيقونة. يقدم الوضع الجانبي للمشاهد وجهًا يمكن النظر إليه ولذلك فهو يعمل على تأسيس علاقة التسلسل الهرمي. علاوة على ذلك، هو وجه ثنائي الأبعاد. مثل هذا الشكل لا يسمح بالكشف عن شخصية الإنسان، ولا يُظهر وجهًا متحركًا أو ديناميكيًا. كان هذا هو المزاج السائد في مشهد البلاطات..Juneja, On the Margins of Utopia, p.231

[cclxxxvii] – الروايات المتعلقة بالمقابلات مع الخضر، خدمت الشرعية الدينية للحكام والسلالات ولعبت دورًا مهمًا في الخطاب التبريري الشيعي وفي الدعاية لمختلف مدارس الشريعة السنية. وبالمثل، كان الخضر عاملاً هامًا في تقديس المحليات وإضفاء الشرعية على المقدسات..Franke, Drinking from the Water of Life,p.117

[cclxxxviii] – كان خواجة خضر يحمل الكرة السلطانية أو الجرم السماوى إلى جهانگير الذي كان يحتفظ به في الجهاروكا (jharoka) (شرفة العرض) فوقه وهو ينتظر أن يرحب بابنه الأمير خورم، الذي لاحقًا أصبح خليفة له باسم شاه جهان. يبدو أن سلطان الإمبراطور الذي تدل عليه الكرة الأرضية، يحصل على تأييد الرجل المقدس.Ramaswamy, Conceit of the globe,p.775

[cclxxxix] – Juneja, On the Margins of Utopia,p.231.

[ccxc] – ذكر Khare أنه الأمير دارا شيكوه وليس شاه شجاع..Khare, The Wine-Cup in Mughal Court Culture,p.180,pl.7

[ccxci]-Habsburg, The St. Petersburg Muraqqa, p.90,pl.119; Khare, The Wine-Cup in Mughal Court Culture,p181, pl7.

[ccxcii] – يرمز المفتاح لفتح الكون باعتباره الحاكم العالمي أو لكشف أسرار العالم.

Khare, The Wine-Cup in Mughal Court Culture, p.180; Ramaswamy, Conceit of the globe, p.755.

[ccxciii] – كان خضر، المعروف باسم "الرجل الأخضر"، مرتبطًا بشكل ميمون بالمياه والسفر، مما يشير إلى أن اللوحة الحالية كرمت رحيل الأمير إلى البنغال، حيث شغل منصب الحاكم. .Habsburg, The St. Petersburg Muraqqa, p.17

[ccxciv] –إن فكرة القديسين والصوفيين الذين يقدمون حكم العالم إلى الحكام، التي يرمز إليها بالكرة الأرضية، هي سمة شائعة في الأيقونة المغولية. لكن المثير هنا هو أن الكرة الأرضية التي يقدمها خضر للأمير لها كأس يطفو عليها. ليست هذه الرمزية فقط هي التي تحدد الكرة الأرضية بالكأس، بل تعني أيضاً أن النبي، الذي تم تحديده مع إكسير الحياة، هو في نفس الوقت يمنح صفات الخلود مع تلك السيادة أيضاً.Ramaswamy, Conceit of the globe,p.755

[ccxcv] – Khare, The Wine-Cup in Mughal Court Culture,p.

[ccxcvi] – يقدم خواجة خضر إكسير الحياة في الكأس يحفظ توازن قمة الكرة الأرضية. والشخص المنتظر الحصول عليها هو شخصية تم تحديدها على أنه إبن شاه جهان، شاه شجاع، الذي تم تعيينه مؤخراً حاكماً للبنغال. Ramaswamy, Conceit of the globe,p.755

[ccxcvii] – كان الخضر الذي صادف غالبًا في التصاوير المجازية الرمزية الإمبراطورية معروفًا بشكل شعبي باسم "الرجل الأخضر" أو "عبد الله." كان مفيدًا بشكل خاص للمسافرين، وفي هذه الرؤية المجازية، يقدم إكسير الحياة، وربما الماء الذي ارتبط به، للأمير شاه شجاع (١٦١٦–١٦٦٠م).طالما أن شاه شجاع عين حاكم ولاية البنغال من قبل والده، شاه جهان، فمن المغري أن نعتقد أن هذه اللوحة الممتازة أعدت كعودة" بصرية، قبل رحيل الأمير. صورة أخرى من منمنمات المرقعة تصور أيضًا أميرًا، خورم (شاه جهان) مع الخضر، يُشير إلى أن هذا القديس كان مناسبًا أيضًا للشباب الذين يشرعون في رحلة الحياة.

Habsburg, The St. Petersburg Muraqqa, p.90, 91.pl.119.

[ccxcviii] –يُنسب إلى معين الدين تشيشتي منح الشرعية بالإضافة إلى هيمنة المعرفة على سلالة المغول إلى حد كبير بسبب نبوءة الشيخ سليم تشيشتي في وقت لاحق بأن أكبر سيكون له ثلاثة أبناء. على الرغم من أن أكبر كان قد قام في السابق بالحج إلى أجمير، إلا أن موقع طائفة تشيشتي كأوصياء روحيين للسلالة أصبح ثابتًا مع ولادة الأمير سليم.

Jaykrushna, Portraits and Figurative Paintings of Jahangir's Era, p.399.

[ccxcix] – كانت أجمير مكانًا ذا أهمية روحية عظيمة للمغول بسبب ضريح معين الدين چشتي (ت ١٢٣٠)، شفيع الأسرة الحاكمة..Moin, Islam and the Millennium,p.289

[ccc]– النصّ الذي يرافق هذا الإيضاح يصف زيارة إمبراطورية إلى أجمير في ١٠٤٥هـ/ ١٦٣٦م، لكن الظهور المسن للإمبراطور يقترح بأنّ المشهد يجب أن يشير إلى زيارة تالية، في١٠٦٤هـ/ ١٦٥٤م، حيث أن الإمبراطور كرّس بشكل غير عادي نفسه لزيارة أضرحة رجال الدين العظماء والمشهورون بالصلاح، خصوصاً ضريح خواجه معين الدين چشتي ، وفي يوم الجمعة (١٠٦٤هـ) (٦ نوفمبر ١٦٥٤م) دخل القصر من على السدّ على بحيرة (Ana Sagar) حيث متنزه جميل. وفي نهاية اليوم ذهب إلى ضريح الشيخ الموهوب. بموجب عادة أسلافه النبلاء،

ترجّل في باب الضريح وأدّى مناسك الزيارة. بعد أن اكتسب النعمة السماوية والبركات الأبديّة. وزار الضريح مرة أخرى في (١٩ نوفمبر ١٦٥٤م)، أدّى صلاة العصر في مسجد الرخام الذى اسسه بنفسه، وعاد إلى القصر. على هذا اليوم، بالطلب الإمبراطوري الشاه جهاني، تم ذبح ١٤٠ nilgai (غزال)، وتم طبخها بالتوابل ووهبت إلى الضريح، وتم توزيعها على الفقراء. عندما صلى جدّ الشاه جيهان، الإمبراطور أكبر، من أجل ولادة إبنه الأول، أقسم بأنّ يمشي من العاصمة في أجرا إلى ضريح الشيخ معين الدين چشتي في أجمير لتقديم الشكر إلى القدّيس. جهانگير، تباعا، عاش في أجمير لتقريبا ثلاث سنوات، بينما الأمير خورم، شاه جهان المستقبلي، كان يجري حملته ضدّ رنا من ميوار (Mewar)، وفي مذكراته يسجّل بأنّه جعل تسع زيارات إلى ضريح الشيخ معين الدين أثناء هذه الفترة. بعد موت جهانگير خارج لاهور في ١٦٢٧م، توقّف شاه جهان أيضاً في أجمير على موكبه من الدكن إلى أجرا لتأسيس نفسه كوريث. ثمّ زار أيضاً ضريح الشيخ معين الدين چشتي. في وقت غزوه السابق لرنا، أقسم جلالته بأنّه سيبني مسجد قرب ذلك القبر المنار وأنجز ذلك القسم وأمر أن يبنى مسجد الرخام إلى غرب قبة ضريح قدسيته.

Koch, E. (1997). King of the world: the Padshahnama: an imperial Mughal manuscript from the Royal Library, Windsor Castle. Azimuth Ed., p.100, 101, fig 41; Khan, I., & Begley, W. E., The Shah Jahan Nama of' Inayat Khan,pl.10.

[ccci] – DAS, A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES, p.96,fig.4-51; Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,p.144,pl.11.

[cccii] – DAS, A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES, p.96.

[ccciii] – امتنع نجل جهانگير وخليفته رسميًا عن أيديولوجية الدين الإلهي وسلم بسلطة أكثر وضوحًا لرجال الدين المسلمين، يبدو أنه على الأقل عدد قليل من لوحاته تكشف عن ادعائه لتوحيد القوة الروحية والزمانية في شخصه. لهذا الغرض، عاد رساموه إلى الفكرة التي تبين، بعد فحص دقيق، أن تكون مرتبطة بالموضوع الخاص بـ "الصورة" و "المعنى"، وقد صور الرسامون لقاء بين الفاتح العالمي الإسكندر، يحملون هنا تشابهًا مع شاه جهان، والنبي الغامض خضر، الذي شرب من مصدر الحياة. هناك العديد من الصور التي تتميز بمثل هذا الاجتماع. ربما ثلاثة منها تحمل إشارة إ إلى نوع معين من قصيدة مكتوبة وجدت في أكبرنامة وغيرها من الكتب المعروفة جيدا للرسامين الملكيين، أي مساواة الملك مع الخضر والأسكندر في نفس الوقت، والتي حاول الفنانون إدراكها كرسومات..Franke, Emperors of ṣūrat and maʿnī,p.141

[ccciv] . - Beach and Koch 1997: pl. 41

[cccv] – كان يوم الجمعة، يرتبط بكوكب الزهرة (Nahid)، وكان اباطرة المغول يرتدون الملابس ذات اللون الأخضر وقد علق الكثير من العلماء على أن اللون الأخضر مرتبط بالأنبياء وعائلة النبي (اهل البيتahl-i bait). النبي خضر سمي بهذا الاسم (الأخضر) لأنه أينما جلس، الأرض تندلع في المساحات الخضراء يقال أنه بمجرد أن يجلس على الجلد الأبيض يتحول إلى اللون الأخضر. ويرتبط المؤرخون أيضاً أنه في الوقت الذي كان فيه الخليفة العباسي المأمون قد جعل الإمام رضا (الإمام الشيعي الثامن) خليفته في الخلافة، قام بتغيير الزي الأسود ورايات العباسيين إلى اللون الأخضر. قال الامبراطور همايون نفسه إنه عندما يرى النبي في حلم، فإنه يراه يرتدي ملابس خضراء. ويذكر خواندمير صراحة اللون الأخضر باعتباره اللون المفضل لهمايون، نظرًا لارتباطه بالنبي محمد وبالخضر لهذا السبب، ووفقًا للاعتبارات الفلكية، اعتاد همايون على ارتداء ملابس خضراء أو بيضاء يومي الاثنين والجمعة. كما طُلب من المشاركين في رحلة نوروز التي سبقت وليمة ختان أكبر، والمتصلة بها، ارتداء ملابس خضراء يُشير مقطع في مذكرات جولبادان بيجيم إلى الحلم الذي تم فيه التنبؤ بميلاد أكبر من قبل القديس أحمد الجام، الذي يرتدي ملابس خضراء، والمعروف باسم زيندا بيل أو الفيل الكبير الغاضب. القديس كان جد همايون وأكبر لأمهاتهما، مما يجعل العلاقة أكثر أهمية. وظل اللون الأخضر وشخصية الخضر ذا أهمية في ظل خلفاء همايون.

Beach, , Koch, Thackston, & Arthur,King of the world,p.204-205; Parodi, Humayun’s Sojourn at the Safavid Court,p.143; Moin, Islam and the Millennium,p.188; Parodi, L. E., & Wannell, B. (2011). The Earliest Datable Mughal Painting: An Allegory of the Celebrations for Akbar’s Circumcision at the Sacred Spring of Khwaja Seh Yaran near Kabul (1546 AD)’. Asianart. Com, 129-58.