استعمال الصور: مشاهد الولادة في الفن الإسلامي من المرحلة المغولية في الهند(*)

عبد الله كحيل

يتعرَّض هذا البحث لمسألة استعمال الصورة في الفنون البصرية الإسلامية، ويتناول في النقاش أربع لوحات من الفن المغولي في الهند أُنتجت خلال حكم «أكبر» (١٥٤٢-١٦٠٥) وابنه وخليفته «جاهانغير» (١٦٠٥-١٦٢٧). تُمثِّل هذه اللوحات مشاهد ولادة أفراد من السلالة المغولية في الهند ومن الحكام الإلخانيين في إيران. تجدر الإشارة أولاً إلى بعض الأمور التي ربما تفيد البحث ومنها أن معرفة القارئ العربي بالإنتاج الفني الإسلامي ناقصة لعدة أسباب أهمها غياب هذه الأعمال عن عينه، بسبب أن الأعمال الفنية الإسلامية هي في متاحف ومجموعات خاصة في بلاد أوروبا وشمال أميركا. والأعمال الأربعة التى أُناقشها هنا تنتمي إلى فترة فنية غزر خلالها الإنتاج وتنوَّعت أساليبه وتعددت مصادره. ورغم أن ثقافة الهند المعاصرة تبدو بعيدة عن شرق المتوسط فإنها كانت أقرب إلى ثقافة هذه المنطقة خلال الفترة التي تعنينا هنا. وكان الإنتاج الفني يتبادل التأثيرات بين عدد من مراكز الإنتاج وخاصة بين أغرا ودلهي في الهند وكابل في أفغانستان وإصفهان في إيران، وتمّ ذلك عبر تنَقُّل الرسامين

(*) يعتمد هذا البحث على دراسة أوسع لأوجه من التمثيل البصري في فنون الهند المغولية. والدراسة هي نتيجة ورقة قدمتها أولاً في حلقة دراسية في مركز الفنون الجميلة في جامعة نيويورك بمناسبة المعرض الكبير لفنون الهند في متحف المتروبوليتان في مدينة نيويورك عام ١٩٨٦.

من مركز فنيّ إلى آخر وامتلاك الأعمال الفنية من مدينة في مدينة أخرى.

ما يجمع اللوحات الأربع ويؤَطِّر تمَيُّزها هو موضوعها، فتمثيل موضوع ولادة فرد حقيقي وخلال حياته هو موضوع نادر في الفنون البصرية الإسلامية.[١] فيما عدا ذلك فإن هذه اللوحات لها صفات وميزات اللوحات المغولية الهندية من فترتي «أكبر» وابنه «جاهانغير». وهي تشارك لوحات هاتين الفترتين في امتدادها لفن التصوير الإسلامي من المرحلة التيمورية وتأثرها بالأعمال الصفوية وكذلك فن التصوير الأوروبي من القرن السادس عشر. تتعاكس ظاهرة تمثيل موضوع الولادة في هذه اللوحات مع أنه ليس لموضوع الولادة مقام خاص لا في حيّز الدين ولا في القصص بما فيها الدينية والأسطورية. وظهور هذه المشاهد وندرة تمثيلها تستجدي دراستها ومحاولة فهمها. وترتكز ملاحظة هذه الجِدة والندرة إلى المقارنة بتمثيل موضوع الولادة في الفنون البصرية الأوروبية في فترات ما بين العصور الوسطى وبين بدايات العصر الحديث، وكذلك بالمقارنة مع الفنون البوذية في الهند حيث يحتل موضوع ولادة البوذا مكانة خاصة. ولا يُقصد من هذه المقارنة مفارقة بلاغية بل تعود إلى أن صور ولادة عيسى ابن مريم وصور ولادة البوذا كانت متوافرة للمغول الهنود، وربما ساعدت على توفير أشكال تُستوحى.

ورغم أن أحد مصادر التأثير على فن الرسم في الهند في هذه الفترة هو لوحات ومحفورات أوروبية فإن الظهور المفاجئ لهذه المشاهد في هذه الفترة يعود لأسباب عدة أقلها أهمية هو التطور في أساليب الفن في الفترة المغولية الهندية. ذلك أن ظهور تمثيل هذا الموضوع يتعدّى تعرُّض الفنانين لموضوع أوروبي مواز ويعود إلى شروط وسياقات تاريخية وإثنية ومعتقدية وسياسية كما يُحاول هذا البحث أن يُبَيِّن. وبذلك نكون قد تعرَّضنا إلى مسألة قلّ نقاشها في دراسات تاريخ الفن الإسلامي وهي محاولة فهم لماذا وكيف يظهر تمثيل موضوع مّا في زمن ويغيب في آخر، أي ما يستوجب إظهار الصورة أو غيابها.

تُناقَش اللوحات الأربع في سياق تتابعها الزمني بدءاً بلوحة «ولادة الأمير سليم» (صورة ١) و«ولادة الأمير مراد» (صورة ٢)، وهما ولدي الملك «أكبر»، وهاتان اللوحتان هما من مخطوطة «أكبر نامة» لمؤلفها أبو الفضل وهو المؤرخ الرسمي

(١) لا يُقدم هذا البحث جردة شاملة لمشاهد الولادة في فن التصوير الإسلامي ولا في الفن المغولي في الهند خاصّة. هناك العديد من هذه المشاهد التي تُنشر والتي لم تُتَناول في إطار موضوعها. لكن الأعمال الأربعة المُنَاقشة هنا تُمَثِّل عينة من المجموع. والأعمال التي لا أناقشها هنا وكان قد أُتيح لي الاطلاع عليها بعد إنجاز النص الأصلي بالإنكليزية لا تُغيِّر من استنتاجاته، بل هي تُؤكدها.

لـ «أكبر»، وتاريخ المخطوطة هو ١٥٩٠، وتوجد هاتان اللوحتان حالياً في متحف فيكتوريا وألبرت في لندن.(٢) واللوحة الثالثة تُمَثِّل ولادة «غازان خان» وهي من مخطوطة أُنتجت خلال حكم «أكبر» لكتاب «جامع التواريخ» لمؤلفه رشيد الدين وزير «غازان خان» وخلفه «أبو سعيد» في نهاية القرن الثالث عشر الميلادي ومطلع القرن التالي. وهذه اللوحة هي في متحف «وورسستر للفن» في ولاية «ماسّاشّوستس» الأميريكية، ويعود تاريخ إنتاجها إلى سنة ١٥٩٦. و«غازان خان» كان الحاكم الإيلخاني الذي حكم فارس والعراق من ١٢٩٥ إلى ١٣٠٤. أمّا اللوحة الرابعة فهي تُمثِّل ولادة «جاهانغير» (الاسم الذي اتخذه لنفسه الأمير سليم بكر «أكبر» عند توليه العرش) بحسب إجماع الباحثين في الفن الإسلامي في الهند. وهي حالياً مستقلة ولا نعرف ما إذا كانت من ضمن لوحات مخطوطة أو كانت قد أُنتجت كلوحة مستقلة، وهذا النوع من الإنتاج كان معتاداً خلال حكم «جاهنغير». أما إذا كانت في مخطوطة فأغلب الظن أنها كانت من نسخة لمذكرات «جاهانغير» وعنوانها «تُزُكِ جاهانغيري». ويسرد الملك في بداية مذكراته ظروف وساعة ولادته. وهي في متحف مدينة بوسطن، ومن المرجح أنها أُنتجت في العقد الأول من القرن السابع عشر.

إن غياب تمثيل ولادة البطل أو الرمز الديني من الفنون المرئية الإسلامية لا يعني غياباً تاماً لتمثيل مشاهد ولادات في الرسوم العربية والفارسية والمغولية الإسلامية، فهناك عددٌ من اللوحات التي تتناول هذا الموضوع بصفات مختلفة. بعض هذه المشاهد يعرض لسياق سردي، وبعضها يهتم بتقنية عملية الولادة بذاتها. وموضوعات هذه اللوحات لا تهدف إلى الروحانية أو التبشيرية. أقدم هذه اللوحات فيما تسنّى لي الاطلاع عليه هي لوحة من نسخة المكتبة الوطنية في باريس لمخطوطة مقامات الحريري، وتاريخ إنتاجها هو ١٢٣٧.(٣) وهي تُصوِّر المقامة التاسعة والثلاثين، وتتضمّن مشاهد تمثِّل إحداها لحظة الولادة حين تتلقى المُوَلِّدة المولود من أمه، ويعلو ذلك مشهد فيه رجل يجلس منتظراً. أما اللوحة الثانية فهي إحدى لوحات مخطوطة «الآثار الباقية عن القرون الخالية» للبيروني وتاريخها عام ١٣٠٧ وهذه تمثِّل ولادة «قيصر» بالطريقة التي أخذت اسمه.(٤) بالإضافة إلى هاتين اللوحتين هناك العديد من اللوحات التي تمثِّل ولادة «رُستَم» أحد أبطال الملحمة الفارسية الـ «شاهنامه»، والذي كانت ولادته القيصرية أمراً جليلاً بحسب النص الملحمي، وغالباً ما تتضمن هذه

(٢) Michael Brand and Glenn Lowery, *Akbar's India*, New York, 1986, p. 14.

(٣) Richard Ettinghausen. *Arab Painting*. New York, 1977: pp. 120-21.

(٤) Priscilla Soucek. "An Illustrated Manuscript of al-Biruni's Chronology of the Ancient nations," in *The Scholar and the Saint*, Peter J. Chelkowski (ed.). New York, 1975: pp. 103-168.

ولادة «رستم» القيصرية

اللوحات مشهد الولادة ذاتها حيث يولد البطل بعملية قيصرية بحضور الطائر الخرافي «سيمورغ» (العنقاء) الذي علّم صَحْبَ أمّ «رُستَم» هذه الطريقة. ومن بين لوحات هذا النوع واحدة من مخطوطة لكتاب «جامع التواريخ» وهي الآن في مكتبة جامعة «إدنبره» في سكوتلاند، وهي تُمثِّل ولادة النبي محمّد، وتمّ إنتاجها عام ٧٠٦هـ/١٣٠٦م في المرحلة الإيلخانية في فارس والعراق.(٥) وتمثيل هذا الموضوع حتى زمن هذه اللوحة نادر وربما كانت هذه اللوحة هي أول مرة يُمَثَّل فيها هذا الموضوع.(٦)

(٥) David Talbot Rice, *The Illustrations of the "World History" of Rashid al-Din*. Edinburgh, 1976: p. 97, pl. 29.

(٦) هناك لوحة تمثل ولادة ملوكية، ولكن من الصعب معرفة اسم المولود وتاريخ اللوحة لأنها كانت قد قُطِعَت من أصلها، ولا تتضمن اللوحة أية عناصر خاصّة تسمح بقراءة مصدرها وزمنها
M. S. Ipsiroglu. *Saray-Alben: Diezsche Klebenbane aus den Berliner Sammlungen*. Wiesbaden, 1964: pp. 15, 26, Abb. 12 oben.

على تنوّع السياقات التاريخية والإثنية لا تُمَثِّل هذه اللوحات مشاهد ولادة أشخاص وُلِدوا وعاشوا زمن إنتاج اللوحة. فالأشخاص إما هم شخصيات تاريخية وإما شخصيات أسطورية، بما فيها لوحة ولادة النبي محمد والتي تأتي في سياق سرد تاريخي. ولم يستمر تصوير هذا الموضوع في فترات لاحقة. كذلك فإن أيّاً منها لم يهدف إلى تكوين واسطة بين واقع المشهد وبين تلقّي إيماني أو بين عرض دعائي. وهذه الصفات تُعاكس صفات اللوحات التي هي موضوع هذا البحث. إن اللوحات المغولية الهندية تُمثِّل ولادات أشخاص كانوا أحياء في زمن تصويرها، كذلك فإن بعض هذه اللوحات تصف أمكنة حدوث الولادات مما يضيف إلى تاريخيّتها. وإن أتت بعض اللوحات لتُمثِّل نصوصاً في سِيَرهم لتكون تدويناً بصرياً للحدث والنص إلا أنها في الوقت نفسه تنساق في صيغة أيقونوغرافية بصفة تتجاوز دورها التدويني.

نسَب مغول الهند و«ألان قُوا»

نفترض هنا أن هناك أمرين أساسيين ساهما في ظهور هذا النوع من المواضيع في التصوير المغولي في الهند. أولهما هو انشغال ملوك المغول بمسألة شرعية حكمهم للهند، والثاني شرعية نَسَبهم وكيفية ربط تحدرهم إلى الأصل المغولي الشرعي وهو جنكِز خان وقبيلته. وهو هاجس كان قد شغل تيمورلنك (١٣٧٠–١٤٠٥) من قبلهم، وهذا الاهتمام بوصف حَسَبهم مردّه إلى الشك في صحّته. لذلك يُفيد أن نعرض لبعض النقاط التي تُقرب هذا الافتراض لمواضيع اللوحات.

يُعتبر الملك «أكبر» (١٥٤٢–١٦٠٥) أهم حكام المغول في الهند والمؤسس الفعلي لمملكة استمرت قروناً. وهو يتحدَّر من أحد الحكام المحليين لمقاطعة في بلاد ما بعد النهر (جيحون) من المرحلة التيمورية. وتكون صلته الوحيدة مع بيت جنكِز خان عبر جدة أبيه كُتْلُغ نِغار خانم وهي ابنة يونس خان الذي يتحدر من شغاتاي خان (ت. ١٢٤٢) وهو الابن الثاني لجنكِز خان، وكان قد ملك على بلاد ما بعد النهر. وجاء حكم «أكبر» للهند بعد فشل جده «بابور» وأبيه «هُمايون» بالسيطرة على تركة التيموريين وتحوّلهم جنوباً واحتلالهم المناطق الشمالية من الهند.

إحدى ميّزات حكم «أكبر» هي أنه استطاع أن يبسط سلطانه على مناطق جغرافية واسعة يسكنها شعوب وإثنيات مختلفة وهي ذات ديانات مختلفة أيضاً، وغالباً ما كانت على خلاف وتناحر فيما بينها. وإحدى محاولاته لإضفاء الوئام بين رعيته كان تأسيس نوع من مجلس شورى في بلاطه يتكون من ممثلين عن مقاطعات مملكته. وبالإضافة إلى اعتماد بعض الأساليب التقليدية في الحكم لتدعيم سطانه كتخفيف الضرائب أحيانا والاستفادة من التناحرات الفئوية وتغذيتها أحياناً أخرى.

واحدة من ميزات أفكار وممارسات «أكبر» كانت بُعده عن بعض التعاليم الإسلامية في مملكة أخذت شرعيتها في البدء من الدولة التيمورية الإسلامية. يشير المؤرخون إلى أن علاقة «أكبر» بالعلماء المسلمين كانت غير مستقرة وتتأثر بعوامل أحدها كان مدى حاجته إليهم. ففي بداية ملكه كانت علاقته بهم وطيدة وأحاطهم برعاية واضحة وأعلى مكانتهم في بلاطه. ولكن هذا تغيّر لاحقاً إلى اختزال دورهم ومكانتهم، خاصة بعد أن راح يصوغ رؤية شاملة لمسك أطراف التعدد الإثني والديني في مملكته. فهو سعى إلى إنشاء مذهب جديد وخاص يصهر فيه تعاليم من الديانات المتبعة في الهند. وسمّى هذا المذهب الجديد «الدين الإلهي»، وبنى مكاناً خاصاً في قلعته الجديدة سنة ١٥٧٦ ليلتقي فيه تابعوه، وسمّاه «عبادة خانه»، حيث أقام فيها حلقات نقاش ديني سمّاها ليالي «التنوّر».(٧) ومن بين العلماء الذين اجتمعوا للمناقشة كان هناك هندوسيون، وزرادشتيون وكاثوليك، بالإضافة إلى المسلمين.(٨) وأدخل بعض الطقوس ليمارسها المنضوون في المذهب الجديد بعضها كان أن يُنظر إلى الشمس بأنها مصدر النور الإلهي. وفي البداية كان عدد من التابعين يُعَلِّقون رسم «أكبر» على صدورهم.

أما شرعية ملكه المغولية فإنها كانت بحاجة إلى صياغة جديدة تحيد عن السرد التاريخي بسبب أن «أكبر» لم يتحدّر من جِنكز خان. وهكذا فإنه لجأ، كما كان قد فعل تيمورلنك من قبله، إلى إعادة صياغة أسطورة الأصل المغولي لتلائم ولادته. ففي الـ «أكبرنامه» يؤلف المؤرخ الرسمي لـ «أكبر»، أبو الفضل، نصاً جديداً لنسب «أكبر» ويعيد تقييم تاريخ المغول. ففي حين قسَّم من سبقه هذا التاريخ إلى جاهلية وإسلام، يؤكد أبو الفضل أن اعتناق المغول للإسلام إنما زاد روعة تراثهم ليس إلاّ.(٩) وأثبت في سرده أن «أكبر» هو ليس إلا أحد أبناء الأم الأصلية للمغول، الأميرة «ألان قوا».

اعتبر المغول عامّة أنهم يتحدّرون من «ألان قوا» عبر أصغر أبنائها «بودبصار»، الذي حملت به من «نور». تقول الأُسطورة أنه بعد أن مات زوج «ألان قوا» حملت ثلاث مرات وولدت ثلاثة أبناء. وعندما استفسرها ابناها الأولان من زوجها الراحل عن تَكرُّر حملها بدون زوج أخبرتهما أنه في كل ليلة بعد رحيل والدهما دخل إلى خيمتها من خرقٍ في أعلى الخيمة ضوء أصفر على شكل رجل ، وبعدها كان يدغدغ الضوء بطنها ثم يتركها بصورة كلب أصفر يحمله ضوء الشمس أو القمر. وبعد أن زجرت ابنيها على

(٧) Abu al-Fazl ibn Mubarak. *The Akbar nama of Abu-l-Fazl*. Translated from the Persian by H. Beveridge. Delhi : Low Price Publications, 1989. Vol. 3: p. 555.

(٨) *The Cambridge History of Islam*. Part II, pp. 61-62.

(٩) M.G.S. Hodgson. *The Venture of Islam*. Vol. 3: pp. 77-8

شكوكهما قالت إن ذلك ربما كان إشارة إلى أن إخوانهما هم أبناء السماء.[١٠]

وقصة «ألان قوا» هذه كانت سنداً لنص شرعية تيمورلنك (١٤٠٥) ولكن بطابع «مُؤسلم». بدأ تيمورلنك ملكه بالسيطرة على الأراضي التي كانت في وقت ما تحت سيطرة شاغاتاي خان. ولكونه لا يأتي من بيت مغولي حاكم إتخذ تيمورلنك لنفسه لقب «غورغن» (الصهر الملكي) في إشارة إلى زواجه من «تُكُل خانُم» التي تحدرت من شاغاتاي خان عبر والدها.[١١] لاحقاً، وبعد أن ازداد توسُّع أراضي ملكه أصبحت نصوص وتصويرات نَسَبِه أكثر جرأة بربطه بالخط الشاغاتائي وبجنكِز خان. فمثلاً هناك لُفافة مُصَوَّرة تُمَثِّلُ شجرة عائلة تيمورلنك وموجودة الآن في متحف «توبكَبي» في استنبول توحي بأن تيمورلنك يتحدَّرُ من أصل مغولي وربما أوحت بتحدُّره حتى من الأميرة الشِّبه أُسطورية «ألان قوا» نفسها.[١٢] أتحفّظ حول الجزم بالربط هنا لأن اللفافة فقدت طرفيها، ولكن هناك صورة لـ«ألان قوا» في دائرة كدوائر الأشخاص المصَوَّرين الآخرين. تجلس الأميرة ضمن الإطار الدائري وعلى كتفها اليسرى نرى قرصاً أصفر ربما يُمَثِّل الشمس أو القمر وخارج الإطار الدائري نرى كلباً وكأنه يغادر الدائرة في تمثيل واضح لقصة حَمْلِها بحسب الأسطورة المغولية. بالإضافة الى هذا التمثيل البصري لنسب تيمورلنك هناك أيضاً نص كتابي يربطه بـ«ألان قوا». ففي النص الذي حُفِرَ على قبر تيمورلنك في سمرقند تُستحضَر قصة الأميرة المغولية ولكن بزيادة ذات دلالات أخرى. النص هو بالعربية ويقول إن تيمورلنك هو ابن «ألان قوا»، وبدون أن يُوضّح كيفية تَحدُّره منها، يُعَرِّف النص النور الذي كان يدخل خيمتها بأنَّه علي، ابن عمّ وصهر النبي محمد. ولتأكيد إمكانية حَبَلها من نور أُضيف إلى النص قصة مريم بنت عمران.[١٣]

أما النص المغولي الهندي لقصة «ألان قوا» فلا يذكر تعريف النور التيموري، ويكفي بسرد النص المغولي الأصلي والإشارة إلى مريم بنت عمران. لكن «ألان قوا» هنا تصبح أماً للملك المغولي الهندي «أكبر». ففي الـ«أكبر نامه» أنه بعد أن أصبحت «ألان قوا» أرملة، كانت مستلقية في فراشها ذات ليلة، فدخل نور مجيد إلى خيمتها ثم دخل «فم وحلقوم ذلك المنبع للعلم الروحاني والمجد، وهكذا حملت قبة العفة كما

(١٠) *The Secret History of the Mongols*. Translated and edited by Francis Woodman Cleaves, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1982, p. 4.

(١١) M.G.S. Hodgson. *The Venture of Islam*. Vol. 2, p. 430.

(١٢) O. F. Sertkaya. "Timurlu Seceresi." *Sanat Tarihi Yilligi*, IX-X (1979-1980). Istanbul, 1981, pp. 241-258.

(١٣) Oleg Grabar, Translation of the text is in his review of A. A. Semenov's "Inscriptions on the Tomb of Timur and His Descendants in the Gur-e Amir", *Ars orientalis* II, 1957, p. 553.

حملت مريم...وكان ذلك بداية تجلّي سموّ ملك الملوك (أكبر)، وبعد أن مرّ بتحولات مختلفة، بُعِث للعالم من رحم سموِّها مريم مكاني (أم «أكبر» البيولوجية) من أجل تحقيق أمورالظاهر والباطن».[١٤] تجدر الإشارة إلى أن المشابهة بين والدة «أكبر» ومريم بنت عمران كان قد أملاه على أبي الفضل «أكبر» بنفسه.[١٥]

وتحضر المعجزة مرة ثانية في وصف ولادات ذرية «أكبر» وخاصة في قصة ولادة ابنه البكر سليم.[١٦] تعتبر النصوص المغولية الهندية أن ولادة الأمير سليم لم تكن لتحصل لولا تدخل العناية الإلهية عن طريق الشيخ الصوفي سليم الدين شِستي (١٤٧٩-١٥٧٢). وذلك أنه لم يكن هناك ولي لعهد العرش المغولي في الهند حتى السنة الرابعة عشر من ملك «أكبر» رغم تعدد زوجاته. وكان «أكبر» قد رُزِق بتوأمين ماتا عام ١٥٦٤.[١٧] بعد ذلك سعى «أكبر» لتوسيط صالحين ويوغي (روحانيين هندوسيين). وفي سنة ١٥٦٨ اتصل «أكبر» بالشيخ الصوفي سليم الدين شِستي الذي كان يقيم في منطقة «سِكري»، وتنبّأ الشيخ بأن «أكبر» سيرزق بثلاثة صبيان. وبعد وقت قصير من هذه الزيارة حملت إحدى زوجات «أكبر» وهي أميرة راجستانية، فنقلها الملك إلى جوار خانقاه الشيخ سليم حيث بنى لها قصراً أقامت فيه حتى وَلَّدت في سنة ١٥٦٩، وسُمِّي القصر بـ«رنغ محل» (القصر الملون أو قصر البهجة).[١٨] وتيمّناً بالشيخ سمّى «أكبر» ابنه سليماً. كذلك فإنه أعطى زوجته لقباً جديداً وهو «مريم زماني»، بالإضافة الى تسميته لأمه بـ«مريم مكاني». وتمت نبؤة الشيخ سليم بأن وُلد لأكبر لاحقاً ولدان آخران وهما مراد في سنة ١٥٧١ ودانيال في سنة ١٥٧٢. وكان أنه بعد ولادة مراد أن زار «أكبر» الشيخ وقرر بناء قلعته الشهيرة «فتح بُّور ـ سِكري» في ناحية خانقاه الشيخ سليم.

الفن الأوروبي في الهند المغولية

صاحَبَ الاهتمام المغولي الهندي بقصص «ألن قوا» ومريم بنت عمران اطلاع مباشر على أعمال فنية أوروبية ذات مواضيع دينية بعضها يُمثِّل ولادة المسيح. ففي

(١٤) *The Akbar nama of Abu-l-Fazl*. Vol. 1. pp. 179-180.

(١٥) Hodgson, *The Venture of Islam*. Vol. 3. p. 75.

(١٦) «تشستر بيتي» يشير هـ. غوتز إلى أكبر كان في النص الإيضاحي تحت لوحة تُمثِّل ولادة الأمير سليم، من مخطوطة في مكتبة يتوقّع أن تحمل زوجته بإن سيكون «مسيح الزمان». للأسف لا يشير المؤرخ إلى مصدر هذه المعلومة.
H. Goetz. *India: Five Thousand Years of Indian Art*. New York, 1959. p. 212.

(١٧) *The Akbar nama of Abu-l-Fazl*. Vol. 2. pp. 235-36.

(١٨) S. A. A. Rivzi. And V. J. A. Flynn. *Fatihpur-Sikri*. Bompay, 1975. p. 12.

القرن السادس عشر كانت هناك بعثة تبشيرية يسوعية في منطقة البنغال. ودعا أكبر رئيسهم الأب بريبرا لزيارته في «فتح بور سكري» الذي شجّع «أكبر» على الاتصال بمعهد القديس بولس في «غوا» (سِندابور). وبعدها حلّت بعثة يسوعية في «فتح بور» في سنة ١٥٨٠، وساهم أعضاؤها في ليالي التنوير التي أقامها «أكبر» للنقاش بين الديانات والمذاهب. وفيما يخص موضوعنا فإن حضور اليسوعيين كان ذا تأثير مزدوج، والأول أن ذلك جلب العديد من المطبوعات الفنية المطبوعة من محفورات على النحاس، وربما لوحات زيتية، إلى القصر المغولي ومحترفات الرسم فيه، وهي محترفات كان «أكبر» قد عني بها بشكل خاص. أما الأمر الثاني فهو تأثير اليسوعيين على ابن «أكبر» البكر سليم الذي تولّى الملك بعد أبيه واتخذ لنفسه لقب جاهانغير. وورث سليم من أبيه اهتمامه الخاص بالدين وتابع بشكل أو بآخر النقاشات الدينية التي كان قد أنشأها «أكبر». وبحسب الآباء اليسوعيين فإن جاهانغير كان «موضوعاً واعداً». وفيما يُروى عنه رواية نقلها الأب هنريك، أحد الذين أقاموا في «فتح بور»، وتفيد أن «أكبر» زار الكنيسة التي أقامها اليسوعيون في «فتح بور» عدة مرات. وكانت تُزيّن جدران الكنيسة لوحات ذات مواضيع دينية. وفي إحدى الزيارات وقف الطفل سليم أمام لوحة مريم والطفل يسوع واقترب منها كمن يريد مداعبة وملاعبة الطفل.[١٩] كذلك يقال إن جاهانغير عندما كان ملكاً كان أحياناً يقف رافعاً يديه كالمصلوب محاولاً قياس كم من الوقت يستطيع الوقوف في هذه الوضعية.[٢٠]

(١٩) Brand and Lowry. *Akbar's India*. P. 99.

(٢٠) Milo C. Beach. "The Gulshan Album and its European Sources." *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston*, No. 332, Boston, 1965, pp.63.

صور الولادات

ولادة الأمير سليم (صورة ١)

هذه اللوحة هي إحدى لوحات مخطوطة أكبرنامه التي أُنتجت في سنة ١٥٩٠. في هذه اللوحة نرى ما يمكن أن يكون وصفاً لـ «الرَنْغ مَحَل»، وهو القصر الذي بناه «أكبر» لأم سليم وقت إقامتها بالقرب من خانقاه الشيخ سليم الدين شِستي. تحمل اللوحة توقيعي فنانين تعاونا على إنتاجها، وهذا أمر معتاد في محترفات المغول في الهند، فكثير من اللوحات تعاون على إنتجاها فنّانَان وأحياناً أكثر. يفيد التوقيعان بأن «كيسو الأب» صمّم اللوحة، وقام بتلوينها «دَهِرمداس». إن هذه اللوحة هي نموذج لأسلوب التصوير خلال فترة «أكبر»، ففيها نرى تأثيرات فارسية وأوروبية في صياغة توحيدية وتأليف حيوي. ينقسم التأليف إلى ثلاثة مستويات أفقية رئيسية، يتضمّن كل منها نشاطاً مختلفاً، لكن كل النشاطات في اللوحة تتمحور حول موضوع الولادة. وفي هذه

صورة ١ ـ ولادة الأمير سليم

اللوحة يحتل المشهد الرئيسي المستوى الأعلى، حيث نرى الأم تستلقي ويقوم على خدمتها فتاتان إحداهن إلى اليمين وتبدو أنها هندية أصلية فيما يشير غطاء رأس الفتاة التي إلى اليسار إلى أنها مغولية شاغاتية. وفي مقدمة هذا المستوى نرى مجموعة من النساء تحمل إحداهن المولود ملفوفاً بقماش أبيض وتقابلها حاضنة هندية الملامح تحمل إناء وهي على وشك أن تصب منه ماء لغسل المولود. وتقف امرأة تضرب الدف خلف هذه الحاضنة، وثم يليها امرأة تحمل هدية وهي تبدو وكأنها لتوِّها دخلت عبر الباب الذي يصل الداخل، حيث جرت الولادة، بالخارج الذي هو على المستوى الأوسط من مساحة اللوحة. وإلى الناحية الأخرى من هذا الباب هناك خادمة تتسلم هدية من خادم. وهذه الهدايا ربما قد أرسلها الملك وحاشيته. ولم يكن «أكبر» في القصر وقت الولادة لأن الشيخ سليم الدين كان قد أشار عليه بألاّ يحضر في مكان الولادة وألاّ يرى مولوده لسبعة أيام.(٢١) وإلى يسار ذلك نشاهد رجلين وكأنهما يغادران المكان فيما يبدو وكأنها قد سلّما الهدايا التي حملاها والتي نراها في أيدي الخادمات في الداخل. وفي بقيّة المشهد في المستوى الأوسط نرى جوقة موسيقية مُكوّنة من سبعة عازفين على الطبول والمزامير والصنوج النحاسية. وتوحي طريقة تنظيمهم بأنهم عناصر في فرقة محترفة. في الزاوية السفلى للمستوى الأوسط نرى رجلاً يتناول نقوداً من كيس ويرميها إلى المستوى الأدنى حيث يتجمهر ناس تختلف أدوارهم الاجتماعية. ويلي موزِّع الصدقات رجل آخر يقوم بنشاط مشابه، وهما يُشكلان الوصل بين المجال الملكي الخاص والمجال الخارجي العام، كذلك الوصل بين المستويين الأوسط والأدنى. وإذا ما تذكرنا صفة المنطقة التي بنى فيها «أكبر» قصراً لتسكن وتلد فيه زوجته بجوار خانقاه الشيخ سليم الدين شِستي، يسهل تصوُّر هذا الجمع على أنه الفقراء الذين يعيشون حول الخانقاه من صدقات زوّار الشيخ.

هناك عنصر تأليفي آخر ومهم استعمله مصمم اللوحة بالإضافة إلى استمرارية الحركة والتأليف، وهذا العنصر هو أساسي في عدد من التآليف التصويرية في هذه الفترة في الهند المغولية. يفصل المستويات الثلاثة جداران وثلاثة أبواب. على كل من جهتي أي باب هناك شخص. والشخص الذي يقف على المستوى الأدنى يقوم بنشاط مشابه أو مكمّل لنشاط الشخص الذي يقف على الجهة الأعلى والثانية من الباب. مثلاً على جانبي الباب بين المستوى الثاني والثالث هناك شخص يقوم بتوزيع الصدقات من

(٢١) يقابل لوحة ولادة الأمير سليم في نفس مخطوطة متحف فيكتوريا وألبرت لوحة تصف أكبر يتلقى نبأ الولادة في قلعته بأغرا

Brand and Lowry. *Akbar's India*. p. 139.

ناحية الباب العليا فيما يُوازيه حارس على الجهة السفلى وهو يشكِّل رابطاً بصرياً بين المستويين وفي الوقت نفسه حاجزاً معنوياً بينهما، أي أنهما يربطان ما بين العام والخاص وكذلك يفصلان ما بينهما في آن واحد. نجد الترتيب نفسه على جانبي الباب الذي يصل المستويين الأعلى والأوسط والخادمة التي تتسلم الهدية من الخادم تعكس وتُكمّل وتُشابه الفتاة داخل الباب التي تحمل الهدية باتجاه المولود وأمه.

من صفات التأليف أيضاً أن المستويين الثاني والثالث لا ينحصران ضمن حدود اللوحة، بل يمتدان خارجها. فالخطوط التي تصف حيطان معمار هذين المستويين تبدأ وتنتهي خارج حدود اللوحة، كذلك فإن العناصر البشرية التي تقترب من الحدين العموديين للوحة لا تُمَثّل بكاملها مما يعطي عدداً من النتائج البصرية أولها أنها تُمَيِّز المستوى الأعلى/الداخل و الملكي/ الخاص عن الخارج/العام، كذلك فإن ذلك يقيم نوعاً من التراتبية الهرمية في التأليف ترفع البصر من الأسفل إلى الأعلى. ويقوم على رأس هذا التراتب المكان الملكي. ونتيجة أخرى هي أن هذا الاحتفال والبهجة وتوزيع الصدقات هو أوسع مما تتسع اللوحة لتصويره.

أما من ناحية أسلوب تنفيذ تصوير العناصر البشرية فإن هناك جمعاً لتقليدين من الرسم. الأول في صياغة الحركة وترتيب الصور التي تتبع الطريقة الفارسية التي تطورت في بدايات المرحلة الصفوية، في الوقت نفسه الذي تنضح فيه محاولة جديّة لإعطاء إحساس بحجم كل عنصر بطريقة تصوير الأماكن الفاتحة والقاتمة من كل عنصر، مما يقاربها من تقنيات التصوير الطبيعي الأوروبي. أكثر العناصر وضوحاً لهذه المحاولة هو معالجة المنظر الطبيعي في أعلى اللوحة، حيث نرى أن البيت رُسم ليظهر عمق المنظر الطبيعي وعمق البناء وهذا بالتأثر بقواعد المنظور الخطي الأوروبي، فيما تتجاور الألوان بطريقة تزيينية على سطح اللوحة وليس بطريقة وصفية.

إن تصميم هذه اللوحة ينمُّ عن ذكاء في ترتيب عناصرها في الإيحاء بجوّ البهجة. وبما أن مركز التأليف هو في المستوى الأعلى فإن جوّ الفرح يتولّد من مكان الولادة وينتقل عبر الوصلات البصرية من الداخل إلى الخارج ومن السلطاني إلى العامة ومن رزقة المولود إلى توزيع المال. وهكذا فإن هذه الرمزية تنقلها حركات الأيدي الحيوية وإحناءات الأجساد وخطوط العناصر المعمارية المنحنية.

وأخيراً، من ناحية أقل أهمية ولكن تجدر الإشارة إليها وهي القراءة الرمزية لتصوير المشهد. فالتواصل والحركة المستمرة بين أعلى اللوحة وأسفلها وتتابع المشاهد من الداخل إلى الخارج، من الخاص إلى العام، من الملكي إلى الرعية. فهناك تواصل بين ولادة الأمير الذي كانت ولادة أبيه تجسيداً لعلاقة النور من خيمة «ألان

قوا» بجسدها، وكانت ولادة هذا الأمير أمراً تنبأ به الصوفي الشيخ سليم الدين، فإنه بالإضافة الى الفرح الواقع في اللوحة نرى كيف أن هذه الولادة تصل إلى الخارج (عبر تواصل الحركات والتكوينات المعمارية) لتصبح رزقاً لفقراء الشيخ والعامة.

ولادة الأمير مراد (صورة ٢)

ما يزيد في احتمال القصد الواعي لهذه الرمزية أو ما شابهها، هو غياب هذه الشبكة من العناصر البصرية والتأليفية التي تميز لوحة ولادة الأمير سليم عن لوحة ولادة الأمير مراد، ثاني أولاد «أكبر»، والتي تأتي من المخطوطة نفسها.

وُلِد الامير مراد، ثاني أولاد «أكبر»، في سنة ١٥٧٠، وتوفي باكراً عن عمر ٢٩ سنة بعد سنوات من تناول الكحول بشكل مستمر. وكونه الابن الثاني، فمن المرجّح أنه لم يُربَّى تربية وليّ للعهد وربما يُفسِّر ذلك طريقة تأليف لوحة ولادته. التواقيع في أسفل اللوحة تفيد أن «بهورا» رسم التخطيطات الخارجية للأشكال ولوَّنها فيما نفّذ الفنان «بَسَوان» الوجوه[٢٢].

ينقسم التأليف إلى ثلاثة أقسام، ولا نرى منظراً طبيعياً في خلفية اللوحة كذلك الذي في خلفية اللوحة السابقة. وفي هذه اللوحة ينقسم كل من الأقسام الأفقية إلى قسمين يفصلهما خط عمودي. وتقع غرفة الأم في الجزء الأيمن من المستوى الأعلى. وهي «تقرفص» حاضنة مولودها، ويصاحبها ثماني خادمات يقمن بنشاطات مختلفة، ونلاحظ أن لباس الخادمات يشير إلى أنهن هنديات ولا تضع أية واحدة منهن لباس رأس شاغاتائياً كما هي حال إحدى صاحبات الأم في لوحة ولادة الأمير سليم. وربما كان ذلك إشارة إلى عدم اهتمام المصمِّم بضرورة تمثيل عنصر النَّسب المغولي للأمير. إلى يسار المستوى الأعلى نرى غرفة ثانية تبدو وكأنها مطبخ، حيث نرى خمس نساء ينشغلن بتحضير الطعام والشراب اللذين يبدو وأنهما سيقدمان للمحتفلين في المستوى الأوسط على ما يوحي به وجود خادمات تحملن صواني عليها أوانٍ إلى جانبي الباب الفاصل بين «المطبخ» والفسحة على المستوى الأوسط.

يشغل هذا المستوى بعض النساء اللواتي يعزفن عى الآلات الموسيقية وبعضهن «يرشّنّ» العطور. واحدة منهن ما زالت تزين الحائط بأوراق أشجار، وهناك ثلاثة حراس رجال يقفون في الزاوية اليسرى العليا والزاوية اليمنى السفلى. والاخير يتكئ على عصاه وتُوجهنا نظراته المُركّزة إلى الحيّز المجاور حيث نرى أربعة منجّمين مهتمين برسم طالع المولود. وهم يجلسون ووجوههم تتجه إلى وسط حيّزهم حيث

(٢٢) S. P. Verma, *Art and Material Culture in the Paintings of Akbar's Court*. Pl. XIII.

صورة ٢ ـ ولادة الأمير مراد

توجد كتبهم وإسطرلابهم وتبدو هنا مهارة «بَسَوان» في رسم الوجوه التي تشي بجدية المنجّمين وما يساهم بانعزالهم عن أجواء البهجة في باقي اللوحة. وتحت غرفة المنجّمين نرى الباب الذي يصل صحن المبنى مع خارجه حيث نرى عدداً من النساء والرجال بمن فيهم جوقة موسيقية وعدد من الراقصين ورجل يحمل سرير المولود مما يزيد في تعريف الزمن في المشهد الذي يُمثِّل اللحظة التالية للولادة. ويُلاحظ أن صفة العمارة في هذه اللوحة لا تقدم أي معلومة عن كونها مكاناً محدداً رغم أن معالجة البناء التصويرية حيوية بتعدد الخطوط العمودية والأفقية والمنحنية. ورغم أن التصميم العام للمستويات يقارب ذلك في لوحة ولادة الأمير سليم فإن التأليف لا يشابه تأليف اللوحة الأخيرة بذكاء استعمال عناصر الربط والوصل بين مشهد وآخر، ومستوى وآخر وحلقة

أخرى من الوصف والسرد والرمزية. فعلى سبيل المثال لا نجد هنا استعمال الصورة– الصدى لصورة أساس، والتي استعملت هناك بمهارة تصويرية. ولكن علينا ألا نغفل مهارة الفنان الذي رسم لوحة ولادة الأمير مراد وخاصة مهارته في العناية البالغة التي أعطاها لتصوير تفاصيل النشاطات المختلفة، جاعلاً من ذلك جو احتفال مُقنع.

ولادة غازان خان (صورة ٣)

يبدو أن بعد إنتاج هاتين اللوحتين ارتأى «أكبر» وفنانوه أن يزيدوا في تصوير ولادات أشخاص آخرين، ليشمل ذلك شخصيات مغولية مضت كالملك المغولي غازان خان وولادة تيمورلنك. وما يُناقش هنا هي لوحة ولادة غازان خان فقط. وهذه اللوحة هي إحدى لوحات مخطوطة لكتاب «جامع التواريخ» وقد نُسِخت وصُوِّرت رسومها في ورشة الرسم في بلاط «أكبر» عام ١٥٩٦. وبخلاف لوحة ولادة الأمير سليم، لا تقدم هذه اللوحة أي صفة معمارية لمكان حصول الولادة ولا أية معلومة بصرية تشي بهوية المولود. لكن النص المخطوط على الصفحة يعلم المشاهد القارئ أنها تمثل ولادة غازان خان. وهذا يميز هذه اللوحة عن اللوحتين السابقتين فتصبح وكأنها «صورة نوع» genre أكثر منها محاولة لتقديم صورة عن الحدث ويتأكد ذلك حين نعلم أن كلا الفنانَين اللذين تعاونا على إنتاج هذه اللوحة عمل منفرداً على إحدى اللوحتين السابقتين. فقد صمم هذه اللوحة الفنان «بَسَوان» ورسم وجوه شخوصها «دهرمداس» الذي رسم لوحة ولادة الأمير سليم.(٢٣)

هناك كتابة أفقية على اللوحة تحتوي على وصف ولادة غازان خان من نصّ كتاب «جامع التواريخ». ويقول الخط الأعلى إنه في الشهر الحادي عشر من سنة القرد، وفي «أسوكوم» في ناحية «مسامدارين» ومع طالع العقرب، «وضع غازان خان قدمه الملوكية من مخبئه في العدم إلى خير الموجود، وأضاء العالم بجماله. وقرأ المنجمون طالعه بانتباه فائق ووجدوا أنه سعد». وفي السطر الأسفل، يفصِّل المؤلف توقعات المنجمين بأن المولود سيصبح ملكاً عظيماً ثم سلموه إلى حاضنته.

إن تأليف هذه اللوحة يقارب ذلك في لوحة ولادة الأمير مراد، مع بعض الاختلافات، منها وجود النص على صفحة اللوحة، ومنها أن ألوان هذه اللوحة أزهى من ألوان ما سبقها وهي موزعة بحيث إن عين المشاهد لا تستريح على تفصيل واحد رغم كثرة التفاصيل.

ينقسم التأليف الى أربع مناطق: ١) غرفة الأم وخادماتها، ٢) و٣) ضمن المكان

(٢٣) E. B. Findley. *From the Courts of India*. p. 22.

صورة ٣ ـ ولادة غازان خان

الذي ينقسم إلى حيزين يفصلهما ساتر أحمر اللون، ٤) والمنجمون.

يُلاحَظ أن أحجام العناصر البشرية لا تتسق في نظام معقول. فقياسات الأم والمولود والخادمات والمنجمين أكبر من قياسات الصور الباقية بشكل ملحوظ. وربما كان ذلك مراعاة للنص المكتوب بحيث إن الصور المذكورة في النص تكون قياسات صورها أكبر من الصور «المضافة» لأسباب تشكيلية.

ولكن الحيلة التأليفية تشابه تلك الحيلة في لوحة ولادة الأمير سليم. فهناك، عنصر في كل حيِّز يشكل صدىً لعنصر من المنطقة المجاورة، يُسهِّل للعين الانتقال من منطقة إلى منطقة في تتابع تشكيلي. لكن التأليف يزخم بالعناصر وخاصة العناصر المضافة كحاملي الهدايا والخدم والموسيقيين. ورغم كل هذه التفاصيل والزحمة والألوان، فإن العناية الموجهة لدراسة الوجوه والتعابير عليها في تعاكس مع تسطيح المساحات الأخرى.

تشكل اللوحات الثلاث نماذج مما أُنتج خلال فترة الملك «أكبر»، وتعكس اللوحات فروقات في تصوير الولادة باختلاف صاحب الموضوع وخلافته بالملك، وخاصة بناحية القرب الزمني والسياسي/القبلي.

ولادة جاهانغير (صورة ٤)

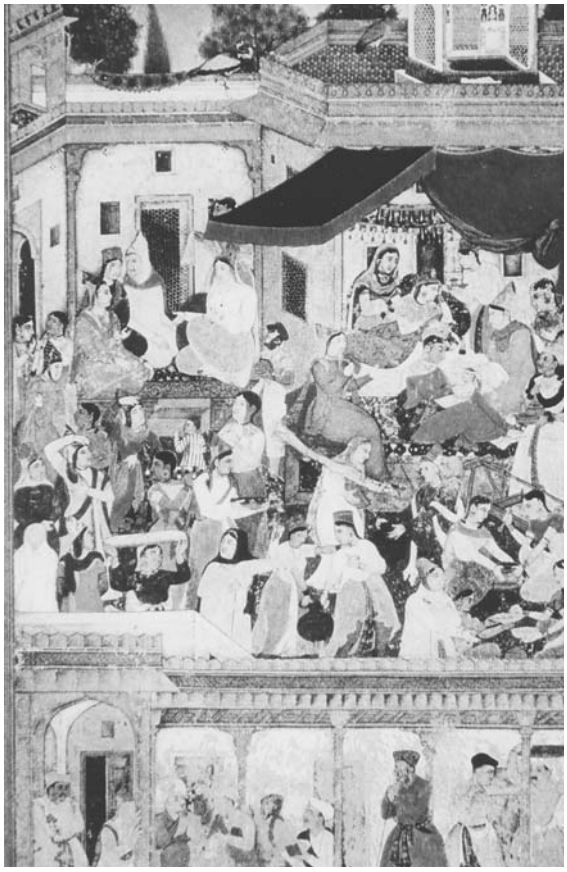
تُمثِّل هذه اللوحة أكثر مشاهد الولادة من التصوير المغولي في الهند شهرة، فهي كانت قد عُرضت في عدد من المعارض في الولايات المتحدة وكانت قد نشرت لأول مرة عام ١٩٣٠.(٢٤) تعرضت هذه اللوحة لبعض التلف، وبخاصة على أطرافها، وهي حالياً مُلصقة على ورقة ثانية مما يجعل من الصعب معرفة ما إذا كانت أوسع من حدودها الحالية وما إذا كانت تحوي عناصر أخرى. كذلك تصعب معرفة ما إذا كانت قد رُسمت لمخطوطة أم أنها رُسمت منفردة. لكنها تحتوي على كل العناصر الأساسية التي عرفناها من لوحات «الولادة» السابقة ما عدا أنها لا تتضمن سماء أو منظراً طبيعياً في أعلاها كما هي حال اللوحات السابقة. وينقسم تأليفها إلى منطقتين أساسيتين، في المستوى الأعلى منهما هناك غرفة للوالدة حيث هي تستلقي ووجهها يُرى من الجانب وتقاسيم وجهها توضح أنها هندية، وتقوم على خدمتها خادمتان هنديتان تظهران خلفها. وفي مقابل الأم تتربع خادمة أخرى أو القابلة وهي تحضن المولود الذي نراه وقد لُفَّ بالأبيض ورأسه على ذراع المرأة، ويُلاحظ أن قياس ساعدها الذي يمتد موازياً لجسم الطفل أكبر مما يجب أن يكون. وخارج غرفة الأم ومولودها هناك جمهرة من النساء يحتشدن في كتلتين إلى اليمين واليسار من باب الغرفة. ويفصل بين الكتلتين مساحة تغطيها سجادة رُسِمت بعناية واضحة. وتتصدر كتلتي النساء امرأتان مغوليتان بحسب ما يدل لباس رأسيهما، وتجلس التي إلى يمين المشاهد على أريكة فيما تركع التي إلى اليسار. ويُحتمل أن تكون السيدة الجالسة هي أم «أكبر» «حميدة بانو بِغام» أو «مريم مكاني» كما لقّبها ابنها.(٢٥)

(٢٤) وقد أعطاها الناشر يومها أ. ك. كوماراسوامي عنوان «ولادة أمير». وفي عام ١٩٦٣ كتب عنها «س. ك. ولش» وعرّفها بأنها تمثل ولادة «خُرّام»، اول أبناء جاهانغير ولاحقاً الملك «شاه جاهان» واقترح ان راسمها هو «بِشِنْداس». ولكنَّ في عام ١٩٧٨، غير «وِلْش» تعريفه لهوية المولود، وكذلك اقترح ميلو بيتش في منشورتين مختلفتين

S. C. Welch. *Imperial Mughal Painting*. p. 70; Milo C. Beach. *The Grand Mogul Imperial Painting in India*. p. 63; S. C. Welch. *The Art of Mughal India*. p. 71.

(٢٥) بين الرجال في الجماعة إلى يمين اللوحة رجل ذو عينين بلون فاتح، اقترح كوماراسوامي أنه ربما يمثل طبيباً [اوروبياً؟].

S. C. Welch. Ibid.



صورة ٤ ـ ولادة جاهانغير

أما في تفاصيل الكتلتين فإننا نرى إلى جهة اليسارالفرقة الموسيقية التي تتكون من فتيات يعزفن على الآلات الموسيقية ويغنين ويصفقن، وهنا نرى مثلاً لمهارة الفنان الذي رسم الوجه في اللوحة إذ نرى بوضوح مقنع أن أفواه بعضهن مفتوحة لتمُثِّل أنهن يغنّين. وإلى اليمين فهناك بعض النساء في اللباسين المغولي والهندي.(٢٦) أما في الزاوية اليسرى في أعلى اللوحة فهناك المطبخ حيث تنشغل نسوة وأخريات يتحدّثن.

في هذه اللوحة لا نرى حشداً للعامّة وطلاب الحسنات في الحيّز العام خارج الحيّز الملكي الخاص، ففي المستوى الأسفل نرى عدداً من الأشخاص تفصلهم عن

(٢٦) A. K. Coomaraswamy. *The Catalogue*. p. 17.

مدخل الحيّز الملكي ستارة حمراء تقف خلفها خمس فتيات في حالات ترقّب كما تدل تعابير وجوههن. وإلى الجانب الأيمن من الفتيات يتحلّق أربعة منجمون يقومون باستقراء طالع المولود، وهم يجلسون في ظل شجرة، وبجانبهم تقف امرأة مغولية وتبدو وكأنها تشافه أحدهم. وفي ما تبقّى من هذا الحيّز نرى عدداً من خدام البلاط يحملون هدايا ربما أرسلها الملك أو أفراد حاشيته.

تتميز هذه اللوحة بوجود عناصر تأليفية وتصويرية جديدة منها رسم هالة حول رأس المولود ووضعه في متوسط التأليف، ووضع شجرة في المستوى السفلى من اللوحة. فالتأليف يبرز مواجهة العناصر وترتيبها للمشاهد بتوسيط مكان المولود. ولو استعملنا بعض طرائق استنباط الخطوط البصرية التي تجمع عناصر التأليف، فإننا نرى أن خطاً عمودياً يجمع ما بين مكان المولود ومركز دائرة المنجمين. ولا نعلم ما إذا كان ذلك مقصوداً أم جاء عفوياً، فتأكيد ذلك ينقصه وجود تقليد أو دراسات تُعرّف وجود تقليد باستعمال تآليف مبنية على «سقالة» هندسية في فن التصوير الإسلامي عامة.(٢٧) وعلى أية حال فإن هذه الأوجه التأليفية تضيف من فخامة وهيبة المناسبة المصورة. أما وجود الشجرة، فيمكن قراءته على أنه ربما كان رمزاً للحياة.(٢٨) وهناك أيضاً عنصر آخر في التأليف يضفي على اللوحة بلاغة نادرة إذا ما كان متعمّداً، ففي أسفل اللوحة وفي جانبها الأيمن السفلي نرى فقط الأقسام العليا من أجسام حاملي الهدايا والحراس مما يصف اتساع الحيز الخارجي وجمهرة الأشخاص باستعمال أشكال مختزلة، لكنه لا يمكن بناء استنتاجات على ذلك لأننا لا نعرف ما إذا كانت حدود اللوحة بحالتها الآن هي حدودها الأصلية.

من الناحية الأسلوبية تُذَكِّر هذه اللوحة بالعديد من اللوحات الصغيرة التي أنتجت في فترة حكم جاهانغير. تتميز أعمال هذه الفترة ببساطة هيئة التأليف، وتُقسم المساحات خطوط مستقيمة واضحة. وتعالج الصور البشرية بطريقة تقارب الطبيعة مع الاعتناء برسم الوجوه وتعابيرها، كذلك الاهتمام بإبراز أحجام ثنيات وتموجات الأقمشة، فيما نرى أن تفاصيل العناصر المعمارية أكثر تبسيطاً وأقل زخرفة، وأن الألوان «مُطفأة» ينقصها الزهو، لكنها ما زالت ألواناً قوية.

(٢٧) هناك بعض المحاولات لدراسة ما إذا كان الرسامون في العصور والثقافات الإسلامية قد استخدموا «سقالات» هندسية لتآليف لوحاتهم. لكن استنتاجات معظم هذه الدراسات ما زالت عشوائية وهي مبنية على اختيارات انتقائية لا يأمن الواحد لاعتمادها قواعد للتحليل البصري. بعض هذه الدراسات هو ما جاء به منذ فترة مؤرخ الفن الفرنسي بّابّادوبّولو في كتابه «الإسلام والفن الإسلامي».

(٢٨) هذه الشجرة تبدو غريبة على التآليف المغولية الهندية، وأقرب مثل لها هو شجرة في الجزء الأسفل من حفر ناتئ على «إسطبة آمارافاتي» وهي تُمثِّل «حلم مايا وولادة بوذا» وهي من حوالي سنة ١٠٠ ميلادية.

والمصادر الأسلوبية للوحات من فترة ملك جاهانغير هي نفسها مصادر الأعمال الفنية من فترة حكم «أكبر». لكن طريقة صهر هذه المصادر تختلف. فخلال حكم «أكبر»، وخاصة في العقد الأخير من القرن السادس عشر، تميزت اللوحات المغولية الهندية بمجاورة وصهر عناصر فارسية وأوروبية في أسلوب موحّد. على صعيد التأليف مثلاً يتجلّى ذلك في طريقة معالجة مسألة الإيهام بالعمق في اللوحة، كما في لوحة ولادة الأمير سليم (صورة ١). أما في الفترة الجاهانغيرية، فإن هناك مجاورة لأسلوبين أولهما هو تسطيح المساحات التي تمثل عناصر معمارية، وثانيهما هو إعطاء أحجام للعناصر البشرية والتصويرية الأخرى.

* * *

وفي الختام يمكننا صياغة بعض الاستنتاجات حول عدد من محاور دراسة الفنون البصرية الإسلامية من خلال ما تقدم. ولكن تجب الملاحظة أولا أن نقاش اللوحات الإسلامية التي اتجه بشكل غالب لدراسة علاقة اللوحة بالنص من ناحية وبتطور أسلوب التمثيل من ناحية أخرى. وما تدعو إليه هذه الورقة هو التوسع في تعريف سياق العمل الفني الإسلامي حيث أمكن. تأتي اللوحات التي ناقشتها أعلاه من مخطوطات تتضمن نصوصاً توازي اللوحات، والنصوص الموازية فيها معلومات تاريخية أو سردية تتعلق بمواضيع اللوحات. يبدو هذا بوضوح في لوحة ولادة «غازان خان» حيث كُتب النص على اللوحة نفسها، وهذا أمر مألوف في لوحات عدد من فترات التصوير في الإسلام. ولكن النصوص التي توازيها لوحات قليلة العدد من مجموع نصوص المخطوطة. ومن الطبيعي أن لا يختار الفنانون وصاحب المخطوطة («أكبر» و«جاهانغير» في هذه الحالة) كل النصوص لكي توازيها لوحات، وهذا ما يجعل الاختيارات موضوعاً للاستقصاء والنقاش. ما حاولت تقديمه في ما سبق هو أن اختيار موضوع ولادات الملوك المغول يعود بشكل أساسي لعوامل خارج النص، أو عوامل تحكم النص والصورة على السواء. ولو لم يتم اختيار الولادة كموضوع للصورة لبقي نص الولادة نصاً تدوينياً أو سردياً. وهكذا فإن انشغال ملوك المغول في الهند بمسألة شرعية نسبهم أنتجت نصاً أسطورياً وتمثيلاً بصرياً ينحو نحو الطبيعية.

وكما لاحظنا من نقاش التآليف السابقة وعناصرها، فإن تمثيل هذه المشاهد لم يكن سرداً تسجيلياً لحدوث الولادة، بل إن التصوير أدخل عناصر وصف تُتاح قراءتها بشكل أوضح في ضوء هاجس النسب والشرعية. فالتأليفات غالباً ما أظهرت العلاقة التراتبية بين الحاكم والمحكوم، وفرح الأخير ورزقته من ولادة الأول دائماً في حضور المنجمين يتوسطون بين عوالم الغيب والحياة، وبذلك يُوفرون قراءة «الحق المكتوب».

وعندما اقتضى الأمر أوضح الرسامون خطوط النسب الشاغاتائي المغولي لولي العهد الأمير سليم وغيّبوه من مشهد ولادة الابن الثاني الأمير مراد.

على مستوى آخر، إن التمثيل البصري المواضيع الولادة له استقلاله بحيث رأينا أن قراءة عناصر تأليف اللوحات أدت الى معان لم يقدمها السرد التاريخي. فكما يتضح من مقارنة «ولادة الأمير سليم» بـ«ولادة غازان خان» نرى أن الأخيرة هي تدوين بصري للعناصر الأساسية في مناسبة كهذه، فيما تتضمن الأولى عناصر وافية لرسم العلاقة بين ولادة ولي العهد والرعية. إن التمايز بين هاتين اللوحتين يؤكد وعي الفنانين وصاحب المخطوطة لأهمية الصورة ومعناها في «تجسيد» الحدث.