تصاوير من مخطوط الراجامالا بمدرسة التصوير المحلية ميوار بإقليم راجستان في شبه القارة الهندية

Paintings from the Ragamala manuscript at the local painting school, Mewar, Rajasthan, in the Indian Subcontinent

عاطف سعد محمد محمود

أستاذ الآثار الإسلامية ووكيل كلية الآثار جامعة جنوب الوادى

حنان مصطفي حجازى

أستاذ الآثار الإسلامية المساعد ورئيس قسم الآثار –كلية الآداب جامعة الوادى الجديد

Atef Saad Mohamed Mahmoud

Professor of Islamic Archeology and Vice Dean of the Faculty of Archeology, South Valley University

Hanan Mostafa Hegazy

Assistant Professor of Islamic Archeology and Head of The Department of Archeology

Faculty of Arts, New Valley University.

محمد عبد اللطيف راغب إبراهيم

حاصل على درجة الماجستير في الأثار الإسلامية

Mohamed Abd El-Latif Ragheb

master's degree in Islamic antiquities

MLotfy1761996@Gmail.Com

الملخص:

يتناول البحث مخطوط الراجامالا من خلال مدرسة التصوير المحلية ميوار Mewar في إقليم راجستان، وتعد الراجامالا لوحات مستوحاة من الموسيقى والألحان الهندية الأصيلة، التي ازدهرت ما بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر الميلاديين، ونفذت تلك اللوحات تحت الرعاية الملكية السامية لاكبر ملوك وشاهات ولايات الهند في تلك الفترة مثل منطقة الدكن في جنوب الهند وإقليم ماديا براديش في وسط الهند وولاية راجستان في شمال غرب الهند، وسهول البهاري وجامو في شمال الهند.

ويهدف البحث إلي دراسة أهمية الراجامالا و تاريخها الأدبي والشعري وارتباطها بالموسيقى وذلك من خلال النظر في أنماط مدرسة ميوار من التصاوير التي تحتوي علي معاني وتفسيرات رمزية داخل الراجامالا، وذلك من خلال التصاوير المحفوظة في المتاحف سواء كانت داخل الهند أو خارجها.

كذالك يعالج البحث نوع جديد من التصاوير الهندية التي ظهرت في فترة دراسة البحث وتحليلها من حيث الأنماط الموسيقية التي تتبع في شكلها أنظمة معينة، مُتبعا في ذلك المنهج الوصفي التحليلي ومراعياً لعنصر الزمان أي بالترتيب التاريخي من الأقدم إلي الأحدث.

الكلمات الدالة:

مخطوطات؛ راجامالا؛ مدارس محلية؛ ميوار؛ راجستان.

Abstract:

The research deals with the Rajamala manuscript through the local school of photography, Mewar in Rajasthan. Such as the Deccan region in southern India, the region of Madhya Pradesh in central India, the state of Rajasthan in northwestern India, and the plains of the Bahari and Jammu in northern India.

The research aims to study the importance of Rajamala and its literary and poetic history and its connection, by using animation in Mewar from designs that contain meanings and symbolic interpretations within Rajamala, through depictions in existence inside or outside the existing.

Likewise, the research deals with a new type of perceptions that emerged during the period of the study study, following in that descriptive analytical method and its location.

Key words:

Manuscripts, Ragamala, Local Schools, Mewar, Rajasthan.

مقدمة:

تُعد مدرسة ميوار من أهم مدارس التصوير المحلية في إقليم راجستان؛ يحد ميوار من الشمال اجمير، ومن الشمال الشرقي جاييور وبوندي، ومن الشرق كوتا وتونك، ومن الجنوب بانسوار ودونجابور وبراتابجرا، وفي الغرب يفصلها تل أرافالي Aravali عن سيروهي وجودبور[١].

والراجامالا Ragamala هي كلمة هي كلمة مترجمة من السنسكريتية وتعني إكليل من الألحان الموسيقية، وتتكون من مقطعين؛ (راجا Raga) وهي مشتقة من الجزر السنسكريتية رانج Rang بمعني المصبوغة أو الملونة اي ان كلمة راجا تدل علي كل ما يلون او يغلف العقل وصولًا لإرضاء عقول الناس، وقد تمت ترجمتها خطأ بإنها تعني لحن أو مفتاح، وكلمة (Mala) بمعني إكليل[٢]، والراجامالا أيضًا "نظامًا موسيقيًا متكاملًا تتميز فيه كل وحدة من وحداته بتصوير منظور يرتبط بها وحدها حيث تكون سمة مقابلة عضوية بين اللون والنغم"[٣]

---

[1] SHARMA, N., *A Critical Study of Ragamala Paintings of Gujarat Rajasthan and Central India*, Department of History/ Gujarat University 1995, 26.

[2] RAY, S., *Representation of Architecturein in Indian Paintings With Reference to Rajasthani Miniature Paintings*, Department of Textile Designing / University of Banasthali Vidyapith, 2016, 17-23

[٣] عكاشة، ثروت، *موسوعة التصوير الإسلامي، سلسلة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن تري*، ط.١، لبنان: مكتبة لبنان، ٢٠٠١م، ٢٦٧.

. TOPSFIELD, A., *Court Painting at Udaipur: Art under the Patronage of the Maharanas of Mewar*, Vol. 44, Artibus Asiae Publisher, 2002, 30, Fig.11

جاءت الراجامالا في شكل عائلات حيث مُثلت الراجا علي انهم الذكر ولكل منهم مجموعة من الأزواج (الراجيني) ومن الجدير بالذكر يُعد تتبع هذه الأشكال المرئية أو الرسوم الإيضاحية المختلفة أمرًا معقدًا للغاية، ومع ذلك فإن وجود النصوص والأيات المنقوشة باللغة السنسكريتية نستطيع من خلالها معرفة انتماء كل لوحة إلي اي من الأزواج والعائلات.

أولًا: الدراسة الوصفية لتصاوير الراجامالا في مدرسة ميوار بإقليم راجستان.

لوحة : (١)

موضوع التصويرة : متعبدة تؤدي عبادة البوجا أمام لنجه سيفا.

الوضع الموسيقي : بهارافي راجيني Bhairavi Ragini

تاريخ التصويرة : ٩٧٢ – ٩٤٧هـ / ١٥٢٠ – ١٥٤٠م.

مقاسات التصويرة : ٢١,٢ × ١٦,٤ سم.

مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.

رقم الحفظ : IS,110-1955

المركز الفني : أودايبور – ميوار.

النشر العلمي :

الوصف :

تصويرة تمثل متعبدة تجلس على ركبتيها على سجادة بيضاوية أمام الضريح الذي به لينجام سيفا، وهي تؤدي عبادة البوجا الهندوسية، وتمسك بيدها بعض أدوات أداء طقوس العبادة.

جاء خلفية التصويرة عبارة عن جزء من سور ضريح سيفا باللون الأحمر يعلوه الحيوان الأسطوري ماكارا وهو يحمل رآيه، وخلف السور تل كبير يمتد حتى الأفق، أما مقدمة التصويرة فهي عبارة عن جدول مائي صغير لا يظهر منه إلا البط السابح به وأزهار اللوتس التي تنمو فيه، أما خط الأفق فقد عبر عنه باللون الأزرق المتموج الذي يحده خط أبيض، بينما جاءت ملابس السيدة العلوية غير واضحة حيث إنها لونت مع لون بشرتها باللون الأصفر، ومن أسفل ترتدي لاهنجا مزخرفة بمربعات باللون البنى والأبيض مربوطة بنطاق من الأمام، وعلي رأسها دوبتة شفافة طويلة.

يعلو التصويرة نقش كتابي باللغة الهندية السنسكريتية ترجمته: "متعبد يتعبد في ضريح، ذو بشرة عادلة، يعبد سانكارا، في المعبد البلوري للبحيرة، ويقدم اللوتس مع الأغاني".

لوحة : (٢)

موضوع التصويرة : سيدة تلعب إحدى ألعاب الحظ بالزهور.

الوضع الموسيقي : مالاشري راجيني Malashri Ragini

تاريخ التصويرة : ١٠١٤هـ / ١٦٠٥م.

مقاسات التصويرة : الورقة: ٢١,٢٧ × ١٩,٠٥ سم.

الصورة: ١٧,١٤ × ١٧,١٤ سم.

مكان الحفظ : متحف مقاطعة لوس أنجلوس للفنون بالولايات المتحدة.

رقم الحفظ : M.77.19.16

المصـور : ناصر الدين[٤].

المركز الفني : تشاوند – ميوار.

النشر العلمي :

الوصف:

مشهد تصويري يمثل ثلاث سيدات في ساحة المنزل، حيث تقوم إحداهن بقطف بتلات الزهرة حيث انها تمارس لعبه الحظ المعروفة (يحبي ولا يحبني)، وهي تتحدث إلى إحدى صديقاتها التي تظهر علامات الدهشة عليها من خلال حركة يدها التي تطرق بها علي صدرها، وتقف خلفهم جارية ممسكة بمنشة الذباب.

وقد جاءت مقدمة التصويرة عبارة عن مساحة خضراء تمثل الأرضية؛ بها غزالتان متقابلتان إحداهما في حالة حركة، والأخرى جالسة على الأرض، بينما نري يعض الأواني المتناثرة علي الأرض منها؛ شمعدان ملقى بطريقة عشوائية، وفي اليمين من مقدمة التصوير إبريق، وفي أقصى اليسار منضدة عليها بعض الأواني الفخارية، وأسفل المنضدة توجد قنينة صغيرة.

[٤] نشط الرسام ناصر الدين في بلاط حكام ميوار رنا برتاب سينغ Rana Partap singh (٩٨٠-١٠٠٦هـ / ١٥٧٢-١٥٩٧م)، ورانا عمار سينغ Rana Amar singh (١٠٠٦-١٠٣٠هـ / ١٥٩٧-١٦٢٠م)، ويفترض انه عاد إلي أودايبور بعد ذلك، ولم يكن الرسام المسلم ناصر الدين معروف من قبل إلا من خلال نسخة من مخطوط الراجامالا التي نسخت في تشواند ميوار عام ١٠١٤هـ / ١٦٠٥م، ومن المجهول لمن رسمت هذه النسخة، ولكن من المحتمل انه كان الحاكم رانا عمار سينغ أو أحد رعاة بلاطه حيث كانت قلعة تشواند بمثابة الملاذ الأخير للراجبوت الذين كانوا في تحدي مع حكام المغول، كذلك لم يكن الرسام ناصر الدين مبتكرًا حيث كان أسلوبه مألوف في تقاليد الراجبوت منذ خمسون عام.

GUY, J & BRITSCHGI, J., *Wonder of the Age: Master Painters of India 1100–1900*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011, 99, Pl.45.

بينما قسمت خلفية التصويرة إلي جزئين؛ الجزء الأيسر وهو عبارة عن جزء من مبني معماري يبرز علي واجهته الخارجية عنصر الرفرف (شاجا) محمول علي أعمدة، وبداخل المبني غرفة نوم بها سرير، أما الجزء الآخر وهو الساحة التي تتقدم المنزل وتجلس بها السيدة وصديقتها.

جاء الأفق عبارة عن خط متموج باللون الأزرق به دوائر بيضاء، وقد عبر المصور عن التوقيت برسم جزء من السماء باللون الأسود، إشارة إلي عن ظلام الليل، تتخله بعض النجوم والأشجار التي تهتز من سرعة الرياح، مما اضفي علي التصويرة الحركة وأكسبها البُعد المكاني.

أما ملابس السيدات فجاءت عبارة عن كولي من أعلي يغطي منطقة الصدر، ولاهنجا من أسفل يلتف حولها نطاق من الأمام، وعلي الرأس دوبتة شفافة، بينما تتنوع الحلي بين أساور كرا وكنكن حول اليد، وأساور بازوبند حول مرفق اليد، وأقراط من نوع سهياري تتدلي من الأذن، بينما يلتف حول الأعناق عقود مالا، وسوار لتشها حول القدمين.

ويعلو التصويرة نص كتابي ترجمته كالتالي: "تمسك سيدة بزهرة عباد الشمس وتستنشق عبيرها وتنتظر عودة حبيبها، رسمه ناصر الدين في تشاواند عام ١٦٠٥"

माल श्री रागिणी : مالاشرى راجيني Malashri ragini

भैरव राग : بهَرف راغ Bhairava raga

"اي مالاشري راجيني الزوجة الثالثة للحن بهايرافا راجا"

لوحة : (٣)

موضوع التصويرة : عاشق يترك عشيقته نائمة ويرحل.

الوضع الموسيقي : لاليتا راجيني Lalita Ragini

تاريخ التصويرة : ١٠٨٦هـ / ١٦٧٥م.

مقاسات التصويرة : الورقة: ٢٥,٧ × ٢١,٣ سم.

الصورة: ٢١ × ١٨,٤ سم.

مكان الحفظ : دار بونهامز للمزدات، مجموعة سانجرام سينج، جايبور.

المصـور : ناصر الدين.

المركز الفني : أودايبور – ميوار.

النشر العلمي : تُنشر لأول مرة.

الوصف:

مشهد تصويري داخل غرفة نوم يمثل حبيبًا يترك عشيقته في النهار وهي نائمة في سريرها ويرحل، وتبقى أوراق الخان مبعثرة في الفناء وغرفة النوم، وهي من الرموز التي توحي بأن كانت هناك ليلة عاطفية، وفي الوقت نفسه نرى صديقتها المقربة تحاول أن تستوقفه لأنها تدرك التأثير الذي قد يخلفه غيابه.

صور الفنان هذا المشهد من منظور عين الطائر حيث نري سقف غرفة النوم الذي يقف عليه زوج من العصافير، ونري أيضًا أوراق أشجار الموز والمانجو التي تقع خلف المنزل، بينما تظهر الخلفية خارج غرفة النوم باللون الأحمر، يعلوها خط الأفق باللون الأزرق الذي يعبر عن السماء الصافية.

أما عن الأزياء فقد كانت ملابس الرجل عبارة عن قباء شفاف، يرتدي أسفله سروالاً أزرق اللون، وعلي رأسه عمامة، بينما جاءت ملابس النساء عبارة عن كولي من أعلى يغطي منطقة الصدر، ومن أسفل لاهنجا مربوطة بنطاق من الأمام، وتغطي الرأس دوبتة، بينما جاءت حلي النساء عبارة عن عقود من نوع زنجير تلتف حول الرقبة، وأساور كرا وكنكن حول اليد، وأقراط من نوع سيهاري.

لوحة : (٤)

موضوع التصويرة : عاشق يجلس مع زوجته ويقوم بالعزف لها.

اللحن المستخدم : مالكوس راجا Malkaus Raga

تاريخ التصويرة : ١٠٩١هـ / ١٦١٠م.

مقاسات التصويرة : ١٨,٤ × ١٥,٣ سم.

مكان الحفظ : متحف كليفلاند للفنون بالولايات المتحدة.

رقم الحفظ : 1981.32

المركز الفني : تشواند – ميوار.

النشر العلمي : تُنشر لأول مرة.

الوصف :

تمثل هذه التصويرة زوجين يجلسان في الجزء الخارجي من المنزل المطل على ساحته؛ وقد جلس الزوج على فراش أصفر اللون ممسكًا في بيده آلة الجنتار وهو يمد يده الى سيدة أخرى ليلتقط منها زهرة، وجلست بجانبه على نفس الفراش زوجته ممسكه بالدوبتة التي تتدلى من رأسها وخلفها الخادمة بمنشة الذباب.

أما مقدمة التصويرة فهي عبارة عن مساحة واسعة جاءت باللون الأزرق الداكن؛ وقد شغلها الفنان بثلاثة من الرجال جالسين وأحدهم يقوم باللعب مع غزالة، بينما جاءت الخلفية عبارة عن مبني معماري

مسور، تجلس به الشخصيات التي يدور حولها موضوع التصويرة، يعلوه ثلاثه من الشاتري[٥]، وقد عبر الفنان عن خط الأفق باللون الأزرق الذي يمثل السماء متوجًا بخطوط بيضاء.

جاءت ملابس الرجال عبارة عن عمامة فوق الرأس، ومن أعلي قباء شفاف يصل حتي الركبة، ومن أسفل سروال، أما النساء فكانت ترتدي الدوبتة الشفافة علي الرأس، والكولي من أعلى الذي يغطي منطقة الصدر، وبشواز من أسفل وواحدة منهن ترتدي لاهنجا مربوطة بنطاق من الأمام، أيضًا تنوعت حلي النساء ما بين أقراط سهياري في الأذن، وعقود من نوع زنجير تلتف حول الرقبة، وأساور كرا حول اليدين وبازوبند حول المرفقين.

لوحة : (٥)

موضوع التصويرة : مشهد رومانسي لمجموعة من العاشقين والموسيقيات.

اللحن المستخدم : مالافي راجيني Malavi Ragini

تاريخ التصويرة : ١١٠٧هـ / ١٦٩٥م.

مقاسات التصويرة : ٣٧,٥ × ٢٩,٢ سم.

مكان الحفظ : متحف كليفلاند للفنون بالولايات المتحدة.

رقم الحفظ : 2018.139

المركز الفني : ميوار.

النشر العلمي : تُنشر لأول مرة.

الوصف :

مشهد تصويري يمثل سيدة تجلس على كرسي، وتستند بظهرها علي وسادة كبيرة أمام غرفة نومها في ساحة منزلها وهي تستنشق بعض الأزهار التي تحملها جارية علي طبق تقف أمامها وبجانبها أخري تقوم بالتحدث لتلك السيدة، بينما تقف أخري خلفها وهي ممسكة بمنشة الذباب، وخلفها مبني مبني مكون من طابقين؛ الأول مفتوح وبه غرفه نومها والثاني مغلق ويعلوه قبتين أحدهما قبة بنغالية (تشالا) والأخري نصف كروية.

[٥] هو كشك مقبب يرتكز علي أعمدة، كان يوضع في العمارة الإسلامية كزخرفة فوق المساجد والقصور، وتعني هذه الكلمة في العمارة الهندية (المظلة) وهي تدل علي شيئين مختلفين؛ الأول وهو النصب التذكارية وكانت تبني في الأماكن الذي يتم فيها عادة الساتي، اما الثاني فهو عبارة عن أعمدة يرتفع عليها قبة أو سقف وتوضع عند أطراف المباني من اعلي وعند أركان سقف المداخل الرئيسية.

PETERSEN., *Dictionary of Islamic Architecture*, 200.

DOI10.21608/cguaa.2021.60646.1070 | محمد عبد اللطيف راغب إبراهيم

وتأتي في مقدمة التصويرة والتي تمثل باقية الساحة التي أمام غرفة نومها مجموعة من الموسيقيات والراقصات يقمن بدق الطبول والعزف وتحيط بهم أشجار السرو والموز وبعض الأزهار الأخري، ويتوسط الساحة والفرقة الموسيقية أمير يحتضن معشوقته، ويمد يده لتناول إكليل ذي رائحة من الجارية التي تقف بجواره وتحمل الزهور في يديها، وكأن هذا المنظر يمثل تصويرة أخرى مستقلة، وتظهر في مؤخرة التصويرة بعض أشجار السرو والموز والمانجو وعليهم بعض الطاووس، بينما عبر الفنان عن السماء بلون أزرق تظهر وسطه الشمس وقد حدد المصور ملامحها بشكل إنسان.

أما عن الأزياء في هذه التصويرة فجاءت عبارة عن قميص له أكمام قصيرة وبشواز شفاف ، وعلي الرأس قلنسوة بها ريشة وهذا بالنسبة للرجال، أما ملابس النساء فكانت عبارة عن كولي يغطي منطقة الصدر من أعلي، ولاهنجا من أسفل يتقدمها نطاق مربوط من الأمام، وعلى الرأس دوبتة شفافه، بينما جاء الحلي عبارة عن عقود مالا حول العنق، وأقراط سهياري، وأساور كرا حول اليد، وتعويذة حول المرفقين، بينما جاء سوار القدم من نوع لتشها، وكيل في الأنف.

لوحة : (٦)

موضوع التصويرة : اثنتان من السيدات في حالة شوق وانتظار.

اللحن المستخدم : ديسافاراري راجيني Desavarari Ragini

تاريخ التصويرة : ١١٠٧هـ / ١٦٩٥م.

مقاسات التصويرة : ٣٨,١ × ٢٨,٩ سم.

مكان الحفظ : متحف كليفلاند للفنون بالولايات المتحدة.

رقم الحفظ : 2018.136

المركز الفني : ميوار.

النشر العلمي : تُنشر لأول مرة.

الوصف:

تصويرة مكونه من مشهدين أحدهما داخل قصر يعلوه سقف تشالا، تخرج منه امرأة وهي تنظر خلفها الباب تعبيرًا عن الأمل في وصول حبيبها، تذهب في إتجاه السرير الذي وضع في الشرفة التي يحيط بها أشجار المانجو والموز والسرو.

أما المشهد الآخر فجاء داخل جوسق مغطي بسف من نوع تشالا البنغالية في وسط بحيرة من أزهار اللوتس وحولها أشجار الموز والمانجو وبعض الطاووس، يتوسطها قبة بها سيدة تستند علي وسادة كبيرة في

حالة اشتياق إلى عشيقها بينما يقف بجانبها اثنتان من الجاريات إحداهما ممسكة بمنشة والأخرى تحمل الزهور العطرة، بينما تجلس اثنتان من الموسيقيات تعزف إحداهما علي الصنوج والأخرى تدق على طبلة الدولاكا، بينما جاء خط الأفق باللون الأزرق السماوي المائل إلى الرمادي وبه هلال صغير، مما أكسب التصويرة البُعد الزمني.

أما الأزياء فقد جاءت متنوعة حيث الدوبتة الشفافة والقلنسوة علي الرأس، والكولي الذي يغطي المنطقة العليا من الجسم، ولاهنجا من أسفل مربوطة بنطاق من الأمام، والثوب المغلق من الأمام ذو الأكمام القصيرة، بينما جاء الحلي عبارة عن كيل في الأنف، وبينا على الجبهة من الأمام، وعقود مالا وزنجير تلتف حول العنق، وأقراط سهياري وأخري علة هيئة ورق شجرة، وأساور كرا حول اليد، وتعويذة حول المرفقين، بينما جاء سوار القدم من نوع تورا ولتشها.

لوحة : (٧)

موضوع التصويرة : امرأة تتوق إلى حبيبها.

اللحن المستخدم : ديسفاراتي راجيني Desvarati Ragini

تاريخ التصويرة : ١١١٢–١١٦٤هـ / ١٧٠٠–١٧٥٠م.

مقاسات التصويرة : الورقة: ٢٥,٦ × ٢١,٤ سم.

الصورة: ٢٢,٩ × ١٨,٦ سم.

مكان الحفظ : متحف ريكز للفنون بأمستردام.

رقم الحفظ : RP-T-1993-488

المركز الفني : ميوار.

النشر العلمي : تُنشر لأول مرة.

الوصف :

مشهد تصويري يمثل امرأة شابة ترفع ذراعيها أعلى رأسها وتستند على وسادة كبيرة، في حالة اشتياق إلى حبيبها الغائب، تجلس في ساحة منزلها أمام غرفة نومها على فراش أبيض اللون وضع عليه بعض القنينات والكؤوس، بينما تتقدم إليها خادمتها ممسكة بصينية عليها كأس وقنينة وبعض الفواكه.

جاءت مقدمة التصويرة عبارة عن ساحة كبيرة تجلس بها السيدة، وهي عبارة عن مجموعة من البلاطات المسدسة، ويتقدمها جزء من أرضية الحديقة عبر الفنان عنها بشريط صغير أخضر اللون، أما خلفية التصويرة فقد قسمت إلي نصفين؛ النصف الأيمن وهو جزء من مبني معماري يظهر بداخلة غرفة نوم بها

سرير، أما النصف الأيسر فهو عبارة عن حديقة باللون الأخضر به شجرة تقف عليها العصافير، وقد عبر الفنان عن خط الأفق بشريط أزرق صغير يمثل السماء محدد بخط أبيض.

أما عن الأزياء فجاءت عبارة عن دوبتة شفافة تغطي الرأس، وكولي من أعلي يغطي منطقة الثديين، ومن أسفل لاهنجا مربوطة بنطاق من الأمام، بينما تتنوع الحلي بين عقد زنجير يلتف حول العنق، وتيكا حمراء على الجبهة من الأمام، وأقراط تتدلى من الأذن من نوع سيهاري، وأساور كرا حول اليد، وبازوبند حول المرفقين، وسوار تورا حول الأقدام.

يعلو التصويرة مستطيل أصفر اللون بداخله نقش كتابي باللغة الهندية ترجمته:

"سيدة بحالة سيئة تطلب الطعام والفواكه، لا يأتيها النوم، لكن الحرير أصبح قاسيًا وعديم اللون"

ثانياً: الدراسة التحليلة لتصاوير الراجامالا في مدرسة ميوار بإقليم راجستان.

- **ملابس الرجال والنساء.**

السروال (باجامه): وهو لفظ فارسي معرب أصله (شلوار)[٦]؛ يتكون من مقطعين الأول (شل) بمعني الفخذ، والثاني (وار) وهي للنسبة[٧]، ويعرف في الهند باسم بيجامة[٨]، وهو من الألبسة التي يرتديها الرجال والنساء أسفل الملابس، ويشد حول الوسط بشريط، وله أطوال مختلفة ولكن يتميز بأنه يتسع من أعلى ويضيق من أسفل، لوحات (٣، ٤).

القباء: وهو لباس خارجي للرجال من أصل فارسي[٩]، دخل الهند عن طريق الإيرانيين المهاجرين، وهو ثوب يشبه القميص المفتوح ويربط إلي الجانب أسفل الكتف الأيسر، له أكمام تضيق من أعلى وتتسع من أسفل[١٠]، لوحات (٣، ٤).

---

[٦] حسن، سمية محمد إبراهيم، "المدرسة القاجارية في التصوير (دراسة اثرية فنية) ١١٩٣-١٢٤٣ / ١٧٧٩-١٩٢٥م"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار / جامعة القاهرة، ١٩٧٧م، ٢٣٧.

[٧] علي، عاطف عبد الرحيم مرزوق، "مدرسة كشمير في تصاوير المخطوطات الإسلامية في الفترة الممتدة فيما بين القرنين (١٠ – ١٣هـ / ١٦ – ١٩م)"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب / جامعة سوهاج، ٢٠١٠م، ٤٦٢.

[٨] فتحي، صالح صالح حسين، "رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية "دراسة أثريه فنية"، *رساله دكتوراه*، كليه الأداب / جامعه طنطا، ٢٠١٣م، ١٠٦.

[٩] حسن، *المدرسة القاجارية في التصوير (دراسة اثرية فنية) ١١٩٣-١٢٤٣ / ١٧٧٩-١٩٢٥م*، ٢٣٦.

[١٠] حسين، صلاح العبيدي، *الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي من المصادر التاريخية والأثرية*، سلسة دراسات ٢٠٣، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م، ٦٤، فتحي، *رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية*، ٨٧.

بشواز: البشواز في الأصل موضة إيرانية ووسط أسيوية، وعرف البشواز وانتشر في الهند خلال الفترة الوسطي (١٢٠٠-١٥٠٠م)[١١] وهو عبارة عن رداء فضفاض على شكل جونلة تغطي الجزء السفلي من الجسد، ويشف ما تحته من ملابس، وينسدل بشكل ناقوس ويربط من الوسط[١٢]، لوحة (٥).

اللاهنجا: وهي عبارة عن تنورة طويلة فضفاضة، حافتها تصل إلى أسفل حتى تكاد تخفي القدمين والكعبين، حيث تغطي النصف الأسفل من الجسم، وتتسدل باتساع يربط عليها منطقة من الأمام وتتدلى منها، وتكون بلون مخالف للون اللاهنجا[١٣]، أشكال (٦، ١٠)، لوحات (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧).

الكولي: وهو عبارة عن قميص صغير بأكمام[١٤]، لا يغطي سوي الكتفين والثديين، ويكشف منطقة البطن، ، وفي الغالب كان ارتداؤه مرتبطًا باللاهنجا، وأغلب الأحيان كان يتم نسجه من نسيج معتم لا يشف ما تحته، ويصلح لجميع المناسبات[١٥]، أشكال (٦، ١٠)، لوحات (٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧).

الدوبتة: الدوبتة في اللغة الأوردية بمعني طرحة أو وشاح، مصنوعة من القماش ويصل طولها إلي حوالي ثلاثة أذرع، وهي تعد من أكثر أنواع أغطية الرؤوس انتشارًا في الهند وخاصة مع اللاهنجا والكولي[١٦]، أشكال (٦، ١٠)، لوحات (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧).

الزينة والحلي:

قرط سيهاري: كان من أكثر الأقراط انتشارًا داخل تصاوير مخطوط الراجامالا، وهو قرط مستدير يتدلي من الأذن، ويأخذ شكل الأذن أحيانًا، لوحات (٣، ٧).

كيل: وهي حلية للأنف تشبه في شكلها زهرة القرنفل، ولهذا النوع شكلان؛ **الأول** ويوضع في الحاجز الأوسط للأنف من الأسفل، لوحات ، **والثاني** يوضع في جانب من الأنف، لوحات (٥، ٦).

---

[١١] فتحي، *رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية*، ١٣٦.

[١٢] السيد، أحمد الشوكي، "تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية"، *رسالة ماجستير*، كلية الأداب / جامعة عين شمس، ٢٠٠٥م. ٣٤٨، ٣٥٠.

[١٣] ميسرا، ريخا، *المرأة في عصر المغول*، ترجمة: أحمد الجوارنه، الأردن: دار الكندي، ١٩٩٨م، ١٩٩، السيد، *تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية*، ٣٥٦.

[١٤] نصر، ثريا، *تاريخ أزياء الشعوب*، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٨م، ٤٣٩.

[١٥] علي، عاطف عبد الرحيم، "مدرسة كشمير في تصاوير المخطوطات الإسلامية في الفترة الممتدة فيما بين القرنين (١٠ – ١٣هـ / ١٦ – ١٩م)"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب / جامعة سوهاج، ٢٠١٠م، ٤٦٤، السيد، *تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية*، ٣٥٥.

[١٦] السيد، *تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية*، ٣٦٢.

بازوبند: عبارة عن حلية تلبس في الذراع، واشترك في لبسها الرجال والنساء[١٧]، وجاء لها شكلان في تصاوير مخطوط الراجامالا؛ الأول على هيئة أسورة تلتف حول العضد ويتدلى منها دلايات (شراشيب)، والثاني يكون على هيئة سوار يحيط بالعضد، لوحات (٢، ٤، ٧).

تعويذ: وهي نوع من الحلي يحيط بالعضد، وكانت في بعض الأحيان ينقش عليها كتابات تمثل أسماء للآلهة الهندوسية أو كلمات سحرية لحماية من يرتديها[١٨]، لوحات (٥، ٦).

كرا: وهي عبارة عن حلقة (غويشة) توضع حول ساعد اليد فوق الكف مباشرة ولها محبس للفتح والغلق، وكانت ترتدي في مجموعات مختلفة بألوان متعددة، لوحات (٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧).

كنكن: أساور كنكن هي إحدي حلي اليد، وهي عبارة عن سوار عريض مرصع بالجواهر، لوحات (٢، ٣).

عقد زنجير: وهو عبارة عن سلسلة معدنية مكونة من حلقات عديدة ومتراكبة[١٩]، لوحات (٣، ٤، ٦، ٧).

عقد مالا: هو عقد طويل صُنعت حباته من الأحجار الكريمة سواء اللؤلؤ أو الفيروز، وكان يطلق عليه مسبحة الهندوس[٢٠]، لوحات (٢، ٥، ٦).

تورا: عبارة عن سوار عريض يلتف حول القدم، وقد أقبل النساء بمختلف طبقاتهن، لوحات (٦، ٧).

العناصر المعمارية:

الرفرف (شاجا Chajja): الشاجا مصطلح مغولي وهندوسي[٢١] ويعني به الأفاريز البارزة أعلي الواجهات والمنازل، وظهر بشكل مستقيم أعلى واجهات المنازل، أشكال (٥، ٧، ٨، ٩)، لوحات (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧)، ويطلق عليها في العمارة الإسلامية مصطلح الرفرف ويعرف بأنه عبارة عن سقيفة بارزة فوق باب أو جدار أو نافذة لتحمي من المطر، وتكون أحياناً من الحجر الملبس بالرخام[٢٢].

تشاتري Chatri: وهو عبارة قبة ترتكز علي أعمدة، كان يوضع في العمارة الإسلامية كزخرفة فوق المساجد والقصور[٢٣]، وهي تدل علي شيئين مختلفين؛ الأول وهو النصب التذكارية وكانت تبنى في الأماكن التي يتم فيها عادة الساتي، أما الثاني فهو عبارة عن أعمدة يرتفع عليها قبة أو سقف وتوضع عند أطراف المباني من أعلى، أو في أوسطها، وكذلك أعلي الجواسق، أشكال (٤، ٩)، لوحات (١، ٤).

---

[١٧] فتحي، *رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية*، ٣٧٠.

[١٨] السيد، *تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية*، ٣٧٨،٣٨٤.

[١٩] السيد، *تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية*، ٣٨٠.

[٢٠] السيد، *تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية*، ٣٨١.

[21] PETERSEN, A., *Dictionary of Islamic Architecture*, Routledge edition, 1999, 52, 200.

[٢٢] بدر، نعمه محمد محمد،" دراسة مقارنة لرسوم العمائر في مدرسة التصوير الصفوية الثانية وما يعاصرها في المدرسة المغولية الهندية"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب / جامعة طنطا، ٢٠١١م، ٣٣٧.

[23] PETERSEN., *Dictionary of Islamic Architecture*, 200.

القباب البنغالية (تشالا)[٢٤]: هي قباب تتميز باستطالتها المستطرقة حتى قمتها، وأحيانًا تشتمل علي أكثر من قمة، وهذا النوع من القباب يمكن أن يغطي مساحة مستطيلة أو مربعة[٢٥]، أشكال (٧،٨)، لوحات (٥، ٦)

الأعمدة الأسطوانية: ظهرت لنا في تصاوير الدراسة مجموعة من الأعمدة الأسطوانية التي تحمل سقف الفناء الذي يتوسطة باب يؤدي إلي باقي قاعات المنزل، وحمل أسقف بعض الحجرات، لوحات (٢، ٤، ٧).

الألوان:

اللون الأحمر: وهو من الألوان التي تحمل دلالات ذات رمزية عالية عند الهنود، وهو موجود في كل المناسبات والاحتفالات[٢٦]، كذلك كانت تضع النساء تيكا حمراء (نقطة حمراء) على جباهن[٢٧]، واللون الأحمر هوية مزدوجة حيث إنه يرمز إلي الحب والرغبة من ناحية، والحزن والعنف والقوة والدم من ناحية أخرى[٢٨]، لوحات (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧).

---

[٢٤] تذهب بعض المصادر ان هذا النوع من التغطيات يندرج تحت الأسقف وليست القباب بسبب انها تقوم بدون مناطق أنتقال، ويطلق علي هذا النوع من الأسقف (تشار تشالا Char Chala) تشالا كلمة باللغة المحلية للدولة وتعني (سقف) وقد تأثر المغول بهذا الشكل من القباب البنغالية وللشالا عدة أنواع منها ١- دو تشالا do-chala (مزدوج الطبقة): هو سقف يتكون من جانبين منحدرين مع حافة مركزية أو بمعني أوضح هو سقف ذو أسطح جمالونية منحدرة. ٢- تشار تشالا char chala: سقف ذو أربع جوانب تتلاقي في نقطة مركزية في الأعلي. ٣- آت تشالاat-chala : عبارة عن سقف مكون من أثنين من تشار تشالا فوق بعضهما البعض. ٤- جور تشالا jor-chala : وهي عبارة عن اثنين من دو تشالا متصلين ببعضهما البعض.

SHARMIN, F., & TABASSUM, S., *Archetypal Analysis of Regional-Religious Styles For Temples of Dhaka City Influenced by Indo-Islamic Style*, 2012, 2-4, GUPTA, J .: « Bangla Roof and the various «Chalas » In Bengal Vernacular Architecture », *Journal of Civil Engineering and Environmental Technologyp*, 2018, 321,
TABASSUM, M., *Identification of archetypical vernacular architectural form of Bengal*, International Conference on Green Architecture, 2017, 82, GARY J., *Courtyards houses of Kolkata: bioclimatic, typological and socio-cultural study, Master of Architecture Department of Architecture*, 2006, 45,
BANDYOPADHYAY, A .: « Terracotta temples of Bengal A Culmination of Pre- exiting Architectural Styles», *The Chitrolekha Journal on Art and Design*, 2017, 47, Petersen., *Dictionary of Islamic Architecture*, 32,68,520,

[٢٥] علي، أحمد رجب محمد، *تاريخ وعمارة المساجد الأثرية في الهند*، سلسلة الآثار في شرق العالم الإسلامي، د.م، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٧م، ٢٩٠.

[26] Crandall, D ,*Colors of Worship for Hindus*, SEP 29, 2017,
(Accessed May 5, 2021, https://classroom.synonym.com/colors-of-worship-for-hindus-12085119.html)

[27] Color Therapy (The Colors of Hinduism), Jan 21, 2019,(Accessed May 8, 2021,
https://shirleytwofeathers.com/The_Blog/colortherapy/the-colors-of hinduism/?fbclid=IwAR0tiEekC8z82euG1sBQ2Yv2nK3WdzdJG_h-xpaaviet4b6Oc-y1s3s7SdU)

[28] IMANE M., *Color Symbolism in Islamic Book Paintings*, The American University in Cairo School of Humanities and Social Sciences, 2017, .67,73,93.

اللون الأخضر: إن استعمال الفنان للون الأخضر بدرجاته المختلفة تدل على مدي اتساع مدلول هذا اللون في تصاوير مخطوط الراجامالا، بخاصة في رسوم المناظر والخلفيات الطبيعية، وأيضًا رمز للسعادة والسلام والوئام التي تجلبها الآلهة الهندوسية[٢٩]، لوحات (٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧).

اللون الأزرق: صورت العديد من الآلهة باللون الأزرق مثل كريشناوسيفا وفيشنو علي أنهم ذو بشرة زرقاء، وقد مثل اللون الأزرق الخصائص التي تمتلكها هذه الآلهة مثل الشجاعة والخير والحماية[٣٠] وعمق الشخصية والقدرة على التعامل في المواقف الصعبة[٣١]، لوحات (٢، ٣، ٤، ٥، ٦).

اللون الأصفر: من أكثر الألوان تضادًا في دلالته ورموزه، وهو يشير عند الهنود إلي التضحية والبذخ والثراء لأنه يشبه لون الذهب، كما كان يرمز إلى القفر والبيوت الخاوية ومع ذلك فقد اتخذه الهندوس والزهاد لونًا لثيابهم كإشارة إلي الابتعاد عن متع الدنيا[٣٢]، أيضًا يمثل اللون الأصفر خصائص الشمس من حيث الضوء والدفء والسعادة، ويمثل أيضًا فصل الربيع بسبب وجود الشمس بكثرة فيه[٣٣]، لوحات (١، ٢،٣، ٤، ٥، ٦).

الأوضاع الموسيقية:

تُعرف الراجا علي أنها تركيبة معينة أو علاقة العديد من النغمات التي ترضي الأذن، وهو التعريف الوارد في الكتب السنسكريتية[٣٤]، ويمكن أن نعرفها أيضًا انها عبارة عن تلوين موسيقي، يرتبط هذا التلوين بمزاج أو شعور أو عاطفة معينة، غالبًا ما ترتبط هذه العاطفة بوقت محدد من اليوم[٣٥].

جاءت الراجا والراجيني في شكل عائلات حيث مُثلت الراجا علي أنهم الذكر ولكل منهم مجموعة من الأزواج (الراجيني) ومن الجدير بالذكر يُعد تتبع هذه الأشكال المرئية أو الرسوم الإيضاحية المختلفة أمرًا معقدًا للغاية، ومع ذلك فإن وجود النصوص والأيات المنقوشة باللغة السنسكريتية نستطيع من خلالها معرفة انتماء كل لوحة إلي اي من الأزواج والعائلات.

ولقد اختلفت أنظمة الراجامالا بإختلاف السنين والبلاد والمؤلفين، وحاول العديد على مدار السنين تصنيف تلك الراجا وعائلاتهم، ومن بين الكثير من التصنيفات المختلفة للعديد من المؤلفين ومنهم هو

---

[29] *Color Therapy (The Colors of Hinduism)*, Jan 21, 2019, (Accessed May 8, 2021, https://shirleytwofeathers.com/The_Blog/colortherapy/the-colors-of hinduism/?fbclid=IwAR0tiEekC8z82euG1sBQ2Yv2nK3WdzdJG_h-xpaaviet4b6Oc-y1s3s7SdU)

[30] *Color Therapy* (*The Colors of Hinduism*), Jan 21, 2019, (Accessed May 8, 2021, https://shirleytwofeathers.com/The_Blog/colortherapy/the-colors-of hinduism/?fbclid=IwAR0tiEekC8z82euG1sBQ2Yv2nK3WdzdJG_h-xpaaviet4b6Oc-y1s3s7SdU)

[31] Spiritual Significance of Colors in Hinduism, July 29, 2016, (Accessed May 11, 2021, https://www.newsgram.com/spiritual-significance-colors-hinduism/)

[٣٢] السيد، *تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية*، ٣٠٢، ٣٠١.

[33] Spiritual Significance of Colors in Hinduism, July 29, 2016, (Accessed May 11, 2021, https://www.newsgram.com/spiritual-significance-colors-hinduism/)

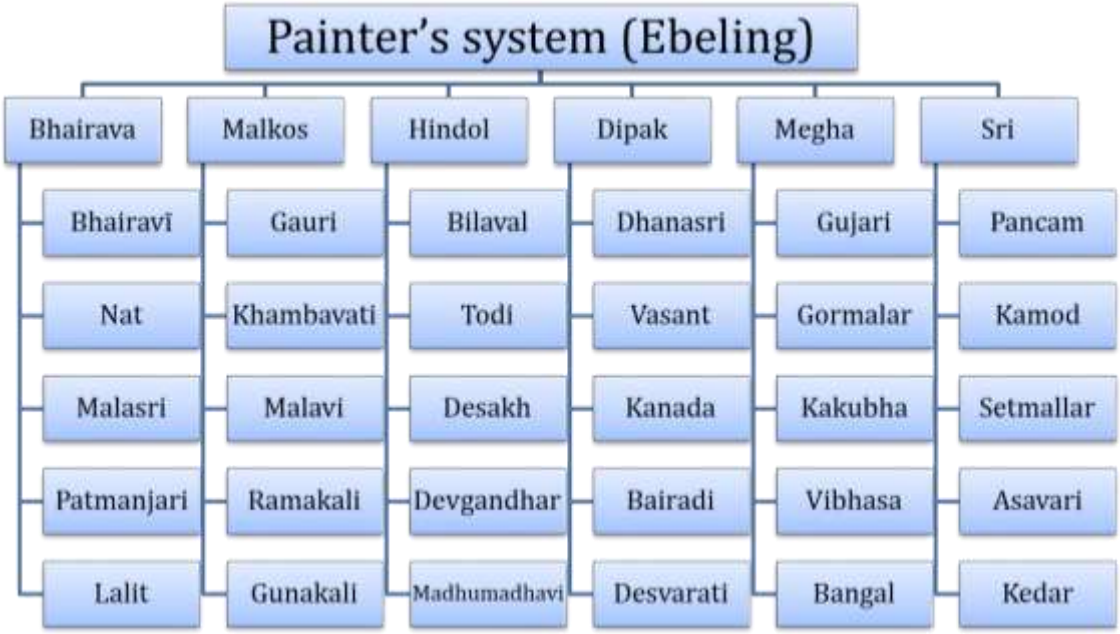
[34] GANGULY, O.C., *Ragas and Raginis*, Nalanda Books, 1935, 4.

[35] GANGULY., *Ragas and Raginis*, 5.

تصنيف هانومان[٣٦] Hanuman وتصنيف ميساكارانا[٣٧] Mesakarna والتصنيف الذي أطلق عليه إبيلنج Ebling نظام الرسامين Painter's System

نظام الرسامين Painter's System

وهو الأكثر استخدامًا في اللوحات، وهو نظام يتألف من ست وثلاثين راجا وراجيني، قسمت إلي ست راجا لكل منها خمسة زوجات (راجيني) وكلها تتعلق بالوقت من اليوم والموسم والعاطفة[٣٨]، وهم كالتالي:



شكل (أ) شكل يوضح نظام الرسامين في ترتيب الراجا والراجيني (عمل الباحث).

وعلي الرغم من أن نظام الرسامين يتبعه أكثر من نصف الراجامالا اليوم، لا يمكن إنساب هذا النظام إلي سلطة موسيقية أو أدبية محددة مثل غيره من الأنظمة مثل نظام هانومان ونظام ميساكارانا Mesakarna[٣٩]، وهذا يعني أن لا احد يعرف من أين جاء بالضبط نظام الرسامين.

ومن الجدير بالذكر أحيانًا نجد تطابقًا تامًا للوضع الموسيقي مع الرسم وأحيانًا لا تتطابق بشكل كامل، ولكن تربطها على الأقل قواسم مشتركة، وهذا يرجع إلى انخفاض معرفة الفنانين وقلة خبرتهم في الموسيقي

[٣٦] في عام ١٥٧٠م قام ميساكارانا Mesakarna بتصنيف الموسيقى على أنها تتكون من ست راجا رئيسية، ولكل راجا خمس زوجات من الراجيني المؤنث وثمانية أبناء.

SHARMA., *A Critical Study of Ragamala Paintings*, 55.

[٣٧] قام هانومان Hanuman في القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي بتصنيف الموسيقى على أنها تتكون من ست راجا رئيسية، ولكل راجا خمس زوجات من الراجيني المؤنث.

[38] EBELING K., *Ragamala Painting*, 1st ed, Ravi Kumar, 1973, 14.

[39] EBELING., *Ragamala Painting*, 18-19.

DOI10.21608/cguaa.2021.60646.1070 | محمد عبد اللطيف راغب إبراهيم

أو القصائد الذي كانوا يوضحونها، بالرغم من حرفية هؤلاء الرسامين مما أدي إلى أخطاء وعدم تطابق النقش مع اللوحة[٤٠]، إما أن الفنان اعتمد علي النسخ والتقليد فقط بدلًا من الرجوع إلي المصدر الأصلي، فلو كان اتبع نظامًا معينًا في رسمه كان من الممكن أن نجد معظم اللوحات تتطابق مع النصوص[٤١].

في الواقع يجب أن نضع في الاعتبار ان معرفتنا بالراجا والراجيني قد تخضع لتغيرات ويتم معرفة هذه التغيرات مع كل اكتشاف لمخطوط جديد من مخطوطات راجامالا المصورة، ويجب أن نكون حذرين من التعامل مع الموضوع بحدود ثابتة أو نطلق التعميم بناءً علي ما وقعت عليه أيدينا فقط.

بهايرافي راجيني Bhairavi Ragini : لوحة (١).

عادة ما يتم تمثيلها بواسطة بطلة شابة تجلس أمام معبد صغير أو قبة أسفلها لينجا سيفا وهي تؤدي طقوس عبادة البوجا وتردد التراتيل تكريمًا له، وأحيانا نجد ثورًا أو بقرة تجلس بجانبها خارج الضريح.

مالاشري راجيني Malashri Ragini : لوحة (٢).

يصور مشهد مالاشري علي أنها امرأة نبيلة تنتظر حبيبها؛ ويظهر بجانبها غرفة النوم المجهزة حيث السرير وعليه وسادتان مزينتان، وهي تحمل زهرة لوتس في يدها، والمزاج العام لها هو سخط وشوق علي غياب عشيقها الغائب.

لاليتا راجيني Lalit Ragini : لوحة (٣).

وهي المرأة التي تظهر في تصاوير الراجامالا علي السرير منهمكة في النوم عند الفجر أو شروق الشمس، بينما يغادر عشيقها في صمت وخفة بعد قضاء ليلة عاطفية معها[٤٢] وهو يحمل في يده أكاليل الزهور، وتظهر أحيانًا خادمة السيدة وهي تحاول تستوقفه حيث إنها تعلم مدي ألم سيدتها علي فراق عشيقها.

مالكوس راجا Malkos raga : لوحة (٤).

وهو يمثل رجلاً يجلس علي عرشه مرتديًا قلادة كبيرة، ويستنشق بعض أوراق الزهور بينما تجلس حبيبته بجانبه أحيانًا و أحيانًا أخري تقف جارية خلفه ممسكه بمنشة الذباب، وهو يستمع إلي ألحان بعض العازفين[٤٣].

[40] ORSINI, F., & BUTLER, K., *Tellings and Texts: Music*, Literature and Performance in North India, 2015, 390, EBELING., *Ragamala Painting*, 14.

[41] EBELING., *Ragamala Painting*, 48,54.

[42] VED BHATNAGAR, *Shringar The Ras Raj A Classical Indian View*, Abhinav Publications, 1st ed., 2001, 115.

[43] GHOS, R., *Aspects of Seventeenth Century Rajasthani Paintings a Study of its Cultural Sources*, Ph.D, Department of Arts / University of Calcutta, 1975, 139.

مالافي راجيني Malavi Ragini : لوحة (٥).

عاشقان في ساحة المنزل يمشيان باتجاه حجرة النوم وهما في حالة سكر، ويحملان أكاليل من الزهور البيضاء المعطرة، ويعكس الفنان في هذه الراجيني ببراعة مزاج الإثارة.

ديسفاراتي راجيني Desvarati Ragini : لوحة (٦، ٧).

ديسفاراتي راجيني هي امرأة منزعجة من غياب حبيبها، تجلس ويدها مشدودة لأعلي دلالة علي شدة أشتياقها لعشيقها، وتجلس أمامها صديقتها التي تعرف شوق البطلة لعشيقها، واحيانًا تقف خادمة بمنشة الذباب خلف سيدتها.

النتائج وتتضمن أهم المميزات الفنية لتصاوير الراجامالا بمدرسة ميوار:

– جاءت جميع تصاوير الراجامالا في مدرسة ميوار مفردة؛ اي لم ترد أي منها علي صفحتين متقابلتين، كما لم ترد أي من التصاوير كجزء من المتن أو بين سطورة الكتابية؛ إذا وردت في صفحات لا تحتوي إلا علي تصاوير فقط، والنص الشارح لهذه التصاوير جاء داخل الإطار المحدد للتصويرة ولم تخرج أي من تصاوير هذا المخطوط عن الإطار الذي يحددها.

– أثبتت الدراسة أن هناك علاقة قوية بين النص واللوحة، وذلك من خلال ترجمة العديد من النقوش الهندية الواردة على التصاوير، والذي كان لها ارتباط وثيق بموضوعها والأحداث الجاريه بها.

– أوضحت الدراسة أن الفنانين الذين قاموا بتنفيذ تصاوير الراجامالا، لم يوقعوا علي أعمالهم، وعلي هذا فقد كان غياب توقيعات الفنانين احدي السمات الواضحة علي تصاوير المخطوط.

– أوضحت الدراسة أنظمة الراجامالا التي تكونت من عائلات بها ذكور وإناث (راجا وراجيني) وأبناءهم.

– بينت الدراسة أن من اهم سمات ميوار الجمع والمزج بين عدة مناظر في التصويرة الواحدة، وكانت تلك المشاهد تتمثل في المشاهد الغرامية.

– كشفت الدراسة عن نوع جديد من أساليب التسقيف، وهي استخدام أسقف تشالا البنغالية، ومعرفة أنواعها.

– استخدام الكولي واللاهنجا والدوبته والسروال كملبس رئيسي للنساء.

– استخدمت النساء مجموعة كبيرة من الحلي مثل عقد مالا، وأساور تعويذة، وجنكي وكرا وكنكن، وأقراط سيهاري وجهلنان.

– تميزت رسوم النساء في مدرسة ميوار بالوجوه البيضاوية الجامدة، والشعر المنسدل علي الظهر غطاء الرأس، والعيون اللوزية مع بروز الخصر قليلًا، بينما تميزت رسوم الرجال بالشوارب الطويلة الملتوية في نهايتها، وعدم توفيق الصور في إبراز تعابير الوجوه.

– استخدمت النساء مجموعة كبيرة من الحلي مثل عقد مالا، وأساور تعويذة، وجنكي وكرا وكنكن، وأقراط سيهاري وجهلنان.

– ظهور نوع جديد من أساليب التسقيف، وهي أستخدام أسقف تشالا البنغالية، والتي أطلق عليها عامة القباب البنغالية، ومعرفة أنواعها.

ثبت المصادر والمراجع:

أولاً: المراجع العربية:

– بدر، نعمه محمد محمد، "دراسة مقارنة لرسوم العمائر في مدرسة التصوير الصفوية الثانية وما يعاصرها في المدرسة المغولية الهندية"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب / جامعة طنطا، ٢٠١١م.

–Badr, Niʿma Muḥammad Muḥammad, " Dirāsa Mū kārna Lirisū m al-ʿaMāʾir Fī Madrasat al-Taṣwīr Al-Ṣafawīya al-ṯānya Wa mā yuʿāṣirha Fī al-Madrasa al-Maġwlīya al-Ḥindīya", *Ph. D thesis*, Faculty Of Arts / Tanta University, 2011.

– حسن، سمية محمد إبراهيم، "المدرسة القاجارية في التصوير (دراسة اثرية فنية) ١١٩٣–١٢٤٣ هـ/ ١٧٧٩–١٩٢٥م"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار / جامعة القاهرة، ١٩٧٧م

- Ḥassan ،Sūmaya Muḥammad ʾIbrahīm ، "al- Madrasa al-Qāğārya Fī al-Taṣwīr (Dirāsa Aṯarīya Fanīya) 1193-1243 A.H / 1779-1925 A.D", *Master Thesis*, Faculty Of Archeology / Cairo University, 1977.

– حسين، صلاح العبيدي، *الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي من المصادر التاريخية والأثرية*، سلسة دراسات ٢٠٣، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق: دار الرشيد للنشر

- Ḥūsīn, Ṣalāḥ al-ʿUbaydī, *al-Malābīs al-ʿarbīya al-Islāmīa Fī al-ʿaṣr al-Aʿbāsy Mn al-Mṣādīr al-tāryẖyh wʾal- aṯarīya*, Sililat Dirāsāt 203, Manšūrāt Wazārat al-Ṯqāfa Waʾl-Iʿlām, Iraq: Dār al-Rašīd liʾl-našr.

– السيد، أحمد الشوكي، "تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية"، *رسالة ماجستير*، كلية الأداب / جامعة عين شمس، ٢٠٠٥م.

- al-Saīd, Aḥmad al-Šūkī, "Taṣāwīr al-mraʾa Fī al-madrasa al-Mġūlīya al-Hindīya", *Master Thesis*, Faculty Of Arts /Ain Shams University, 2005.

– عكاشة، ثروت، ، تاريخ الفن العين تسمع والأذن تري *موسوعة التصوير الإسلامي* ، ط.١، لبنان: مكتبة لبنان، ٢٠٠١م.

- ʿUakāša, Ṯarwat, *Tārīẖ al-Fan, al-ʿAyn Tasmaʿ waʾl-uḏun Tarā, Mawsuʿat al-Taṣwīr al-Islamī*,1st ed., Lebanon: Maktbat libnān, 2001.

– علي، أحمد رجب محمد، *تاريخ وعمارة المساجد الأثرية في الهند*، سلسلة الآثار في شرق العالم الإسلامي، د.م، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٧م، ٢٩٠.

- ʿAlī, Aḥmad Rağab Muḥammad, *Tarih wa ʿimārat al-masāgid al-aṯarīya fī al-Ḥind*, Silsilat al-Aṯār fī Šarq al-ʿalam al-Islāmī, D.M, al-Dār al-Miṣrīya al-libnānīya, 1997.

– علي، عاطف عبد الرحيم مرزوق، "مدرسة كشمير في تصاوير المخطوطات الإسلامية في الفترة الممتدة فيما بين القرنين (١٠ – ١٣هـ / ١٦ – ١٩م)"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب / جامعة سوهاج.

- ʿAlī, ʿAṭif ʿAbd al-Raḥīm Marzūq, "Madrasat Kašmīr fī taṣāwīr al-maḫṭūṭāt al-Islāmīya fī al-fatra al-mūmtda fīmā Bāyn al-Qarnīn (10 –13 A. / 16 – 19 A.D)", *PhD thesies*, Faculty Of Arts / Sūhag University.

– فتحي، صالح حسين، "رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية "دراسة أثريه فنية"، *رساله دكتوراه*، كليه الأداب / جامعه طنطا، ٢٠١٣م.

- Fatḥī, Ṣālaḥ Ḥūsīn, "Risūm al-Funūn al-taṭbīqīya fī taṣwīr Maḫṭūṭāt al- Midrasa al-Mġūlīya al-Hindīya" Dirāsa aṯarīya fanīya", *PhD thesies*, Faculty Of Arts/Tanta University, 2013.

– ميسرا، ريخا، *المرأة في عصر المغول*، ترجمة: أحمد الجوارنه، الأردن: دار الكندي، ١٩٩٨م.

- Maysrā, Rīḫā, *al-Maraʾa fī ʿAṣr al-Mġūl* ،Translated by: Aḥmad al-Ǧawārna. Jordan: Dār al-Kīndī, 1998.

– نصر، ثريا، *تاريخ أزياء الشعوب*، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٨م

- Naṣr, Ṯurīyā, *Tārīḫ* Azyāʾ al-šuʿūb, Cairo: ʿAlam al-Kūtub, 1998.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- BANDYOPADHYAY, A.: «Terracotta Temples Of Bengal A Culmination Of Pre- Exiting Architectural Styles », *The Chitrolekha Journal On Art And Design*, 2017, 47.

- BHATNAGAR, V., *Shringar*, *The Ras Raj A Classical Indian View*, 1st ed., Abhinav Publications, 2001.

- EBELING K., *Ragamala Painting*, 1st ed., Ravi Kumar, 1973.

- GANGULY, O.C., *Ragas And Raginis*, Nalanda Books, 1935, 4.

- GARY J., *Courtyards Houses Of Kolkata: Bioclimatic, Typological And - Socio-Cultural Study*, Master thesis, Architecture Department Of Architecture, Kansas State University 2006.

- GHOS, R., *Aspects Of Seventeenth Century Rajasthani Paintings A Study Of Its Cultural Sources*, Department Of Arts / University Of Calcutta, 1975.

- GUPTA, J.: «Bangla Roof And The Various» "Chalas" In *Bengal Vernacular Architecture*, J*ournal Of Civil Engineering And Environmental Technologyp*, 2018.

- GUY, J & BRITSCHGI, J., *Wonder Of The Age: Master Painters Of India 1100–1900*, New York: The Metropolitan Museum Of Art, 2011.

- IMANE M., *Color Symbolism In Islamic Book Paintings*, The American University In Cairo School Of Humanities And Social Sciences, 2017.

- ORSINI, F., BUTLER, K., *Tellings And Texts: Music*, Literature And Performance In North India, 2015.

- PETERSEN, A., *Dictionary Of Islamic Architecture*, Routledge Ed, 1999.

- RAY, S., *Representation Of Architecturein In Indian Paintings With Reference To Rajasthani Miniature Paintings*, Ph.D, Department Of Textile Designing / University Of Banasthali Vidyapith, 2016.

- SHARMA, N., *A Critical Study Of Ragamala Paintings Of Gujarat Rajasthan And Central India*, Ph.D, Department Of History/ Gujarat University 1995.

- SHARMIN, F., & TABASSUM, S., *Archetypal Analysis Of Regional-Religious Styles For Temples Of Dhaka City Influenced By Indo-Islamic Style*, 2012.

- TABASSUM, M.: «Identification Of Archetypical Vernacular Architectural Form Of Bengal», *International Conference On Green Architecture*, 2017.

- TOPSFIELD, A., *Court Painting At Udaipur: Art Under The Patronage Of The Maharanas Of Mewar*, Vol. 44, Artibus Asiae Publisher, 2002.

ثالثاً: المواقع الإلكترونية:

- Spiritual Significance Of Colors In Hinduism, July 29, 2016, (Accessed May 11, 2021, Https://Www.Newsgram.Com/Spiritual-Significance-Colors-Hinduism/)

- CRANDALL, D, *Colors Of Worship For Hindus*, SEP 29, 2017, (Accessed May 5, 2021, Https://Classroom.Synonym.Com/Colors-Of-Worship-For-Hindus-12085119.Html)

- COLOR THERAPY ,*The Colors Of Hinduism*, Jan 21, 2019, (Accessed May 8, 2021, Https://Shirleytwofeathers.Com/The_Blog/Colortherapy/The-Colors-Of Hinduism/?Fbclid=Iwar0tieekc8z82eug1sbq2yv2nk3wdzdjg_H-Xpaaviet4b6oc-Y1s3s7sdu)

ملحق الصور:

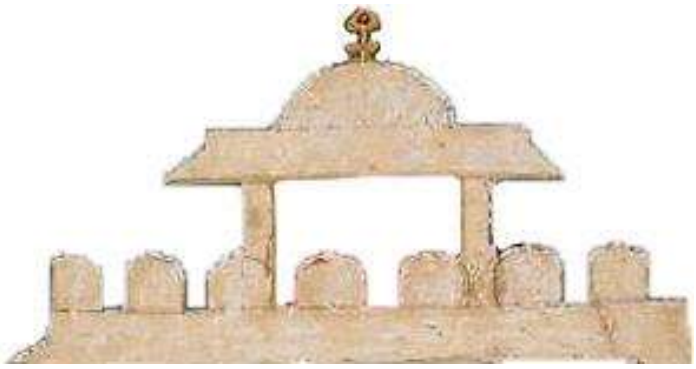
شكل (١): خريطة توضح شبه القارة الهندية في القرن ١١هـ / ١٧م.

عن: Daniel Walker, *Flowers* Underfoot

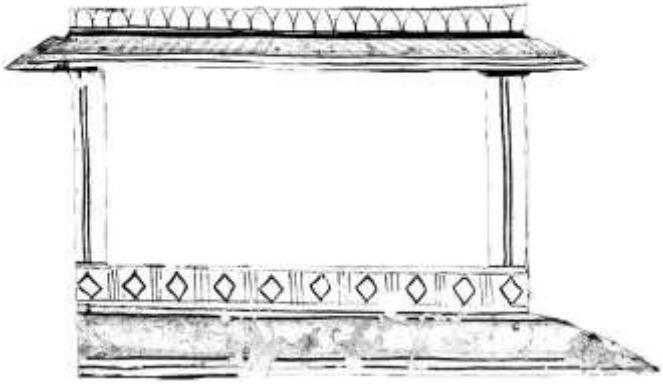
شكل (٢): خريطة توضح المدارس المحلية الكائنة بإقليم راجستان

عن: SHARMA, *A critical study of ragamala*

شكل (٣): لينجا سيفا، لوحة رقم (١).
(عمل الباحث)

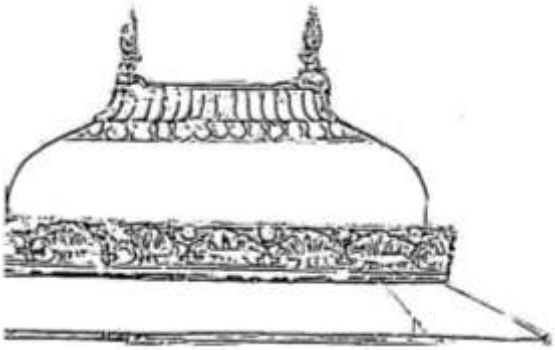


شكل (٤): عنصري الشاتري والشرفات المعمارية
من لوحة رقم (١). (عمل الباحث)



شكل (٥): عنصر الشاجا المعماري،
لوحة رقم (٢). (عمل الباحث)

شكل (٦): سيدة مع زهرة اللوتس، لوحة رقم (٦٠).
(عمل الباحث)

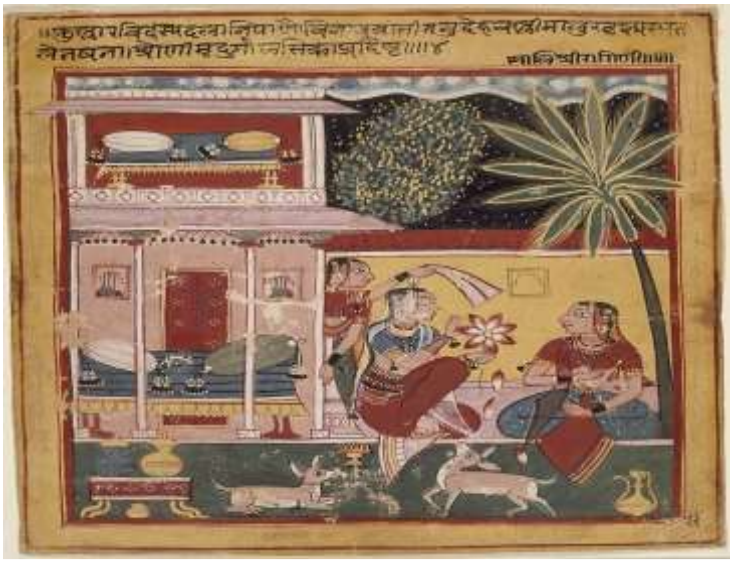


شكل (٧): قبة بنغالية،
لوحة رقم (٦). (عمل الباحث)

شكل (١٠): تفاصيل الخادمة من اللوحة
رقم (٧). (عمل الباحث)

لوحة (١) متعبدة يؤدي العبادة بوجا لنجه سيفا، الوضع الموسيقي بهارافي راجيني، أوداييور – ميوار، ٩٧٢ – ٩٧٤هـ / ١٥٢٠ – ١٥٤٠م، متحف فيكتوريا وألبرت بلندن IS,110-1955

ANDREW TOPSFIELD, *Court Painting at Udaipur*, 30, 11.



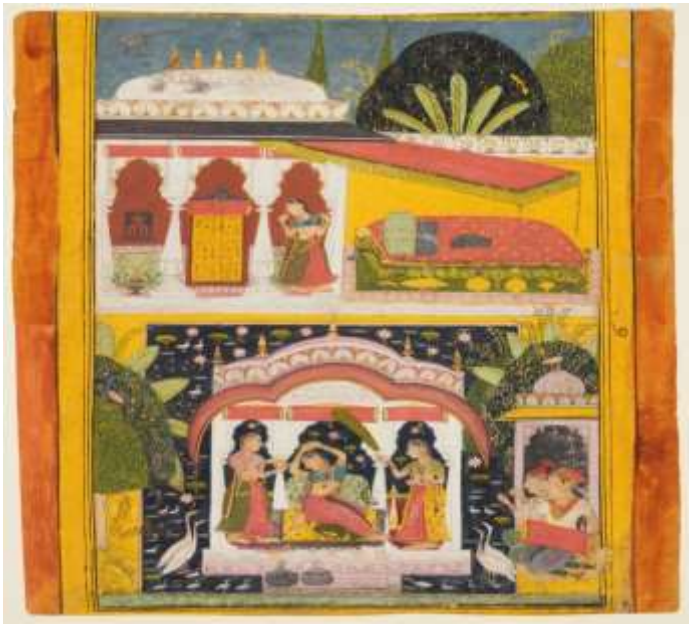
لوحة (٢) سيدة تلعب احدي العاب الحظ بالزهور، الوضع الموسيقي ملاشري راجيني ، تشواند – ميوار، ١٠١٤هـ / ١٦٠٥م، ناصر الدين، متحف مقاطعة لوس أنجلوس للفنون بالولايات المتحدة M.77.19.16

GUY & BRITSCHGI, *Wonder of the Age*,.99, l.45.

لوحة (٣) عاشق يترك عشيقته نائمة ويرحل، الوضع الموسيقي لاليتا راجيني، أوداييور – ميوار، ناصر الدين، ١٠٨٦هـ / ١٦٧٥م، دار بونهامز للمزدات، مجموعة سانجرام سينج، جاييور.

لوحة (٤) عاشق يجلس مع زوجته ويقوم بالعزف لها، لحن مالكوس راجا، تشواند – ميوار، ١٠٩١هـ / ١٦١٠م، متحف كليفلاند للفنون بالولايات المتحدة 1981.32

لوحة (٥) مشهد رومانسي لمجموعة من العاشقين والموسيقيات، الوضع الموسيقي مالافي راجيني، ميوار، ١١٠٧ / ١٦٩٥م، متحف كليفلاند للفنون بالولايات المتحدة 2018.139



لوحة (٦) اثنتين من السيدات في حالة شوق وانتظار، لحن ديسفاراتي راجيني، ميوار، ١١٠٧هـ / ١٦٩٥م، متحف كليفلاند للفنون بالولايات المتحدة 2018.136

لوحة (٧) امرأة تتوق إلى حبيبها، الوضع الموسيقي ديسفاراتي راجيني، ميوار، ١١١٢ – ١١٦٤هـ / ١٧٠٠ – ١٧٥٠م، متحف ريكز للفنون بأمستردام RP-T-1993-488