دراسة سيميائية لثلاثة تصاوير من مخطوط كليلة ودمنة
(رؤية فنية سيميولوجية مقارنة)

A semiotic study of the Kalila wa Demna manuscripts
(Semiological and artistic view comparing)

م.د/ ممدوح محمد السيد حسنين
مدرس الفنون والآثار الإسلامية – كلية الآثار جامعة أسوان
Assist. Dr. Mamdouh Mohamed Al Said Hasanen
Lecturer of Arts and Islamic Archeology, Faculty of Archeology, Aswan University
mamd7625@gmail.com

ملخص البحث:

يهدف هذا البحث إلي إجراء دراسة فنية مقارنة ذات طابع سيميائي استطيقي بين تصاوير الغراب وملك البوم من مخطوط كليلة ودمنة ، أحدهم محفوظ بمكتبة مركز الملك فيصل بالرياض ، والثاني محفوظ بمكتبة المخطوطات المركزية التابعة لوزارة الأوقاف المصرية ، أما الثالث فمحتفظ به بمتحف المتروبوليتان ، حيث اعتمد البحث علي تلك الدراسة الجديدة من حيث التناول الفني الذي يعد أحد الطرق المستحدثة في استقراء وإدراك المثيرات البصرية للوحات الفنية وكيفية قراءة ما وراء تلك الصور من مقاصد وجماليات فنية أرادها الفنان ، وصارت لغة بصرية مدركة للناقد المتذوق .

إشكالية البحث:

من أهم الأسباب التي دفعتني إلي اختيار تلك التصويرة من هذه المخطوطات الثلاثة - تحديداً - هو التباين الشديد في التناول لكل فنان من الفنانين لنفس الموقف أو المشهد من المخطوط المسجل عن لقاء الغراب الجريح بملك البوم ، ولكن من زاوية فنية تنفيذية مختلفة تماماً سواء من حيث الحركة أو المنظور أو الألوان أو مدي الالتزام بالنص الأدبي للمخطوط أو من حيث التنفيذ ، لذا اعتمدت الدراسة علي المقارنة والمقاربة التحليلية السيميولوجية بين تصاوير المخطوطات وقراءة مفرداتها البصرية الدلائلية قدر الإمكان .

الكلمات الدالة: السيميائية - علم الدلالة – السيموطيقا – السيميولوجية – أنثرة الصورة – كليلة ودمنة – الارتفاع المقدس – المنظور البيضاوي - سيكولوجية الصورة – طفولية الفن القبطي.

Abstract:

Research goal:

This research aims at conducting a comparative technical study of a Semiotic stylistic nature between the images of the crow and the owl from the Kalila wa Demna manuscripts, one of which is kept in the library of the King Faisal Center in Riyadh, the second is preserved in the Central Manuscript Library of the Egyptian Ministry of Awqaf, the third is preserved in the Metropolitan Museum, Where the research was based on the new study in terms of artistic approach, which is one of the methods developed in the extrapolation and perception of the visual stimuli of the paintings and how to read Signs of those images of the purposes and aesthetics wanted by the artist, and became a visual language aware of the critic.

Research problem :

One of the most important reasons that led me to choose these images from these three manuscripts - specifically - is the extreme variation in the approach of each artist to the same

position or scene from the recorded manuscript of the Crow encounter with the king of the Owls, but from a different artistic angle, Or perspective or colors or the extent of commitment to the text of the manuscript or in terms of implementation, so the study relied on the comparison and the semi-analytical approach between the visuals of manuscripts and read the visual evidence as far as possible.

Research importance :

Therefore, a comprehensive analytical comparison will be made between the three manuscripts based on what is mentioned in an attempt to extrapolate new artistic aspects that have not been discussed previously, such as the study of new semiotics aimed at the questionnaire of the relations between the manuscripts technically and aesthetically. The importance of the image as an essential element and an introduction to the study of the three images of the current study in the light of this new science, such as semiotics, image Semiology in Islamic photography, the role of the environment on the work of art, The artistic composition of the image, and finally the concept of Anthropology of the artwork.

Research Methodology :

In the beginning, the research dealt with the concept of semiotics and its origin, and then dealt with the semiotics of the image in Islamic painting, as well as the impact of the image or the artistic work, the technical structure and the nature of the artistic work, the effect of the environment on the work of art, the role of the critic, The comparative Semiological analysis included: the extent of commitment to the literary text, in terms of the distribution of sizes and blocks, psychological state and general expression, color, perspective or composition, realism and abstraction, and finally The most important results and then search plates.

Keywords: Semiotics - Semantics - Symotics - Semimology - Image influence - Calila and Damna - Holy elevation - Oval perspective - Image psychology - Childhood of Coptic art.

مقدمة البحث:

اعتمدت الدراسات الحديثة في مجال الفنون بصفة عامة ودراسة المنمنمات وتصاوير المخطوطات بصفة خاصة علي جوانب وملامح سيميائية جديدة Pan-semiotic Features ذات منظور ورؤى مختلفة من حيث التناول ، لم تعد تقليدية من حيث اتباع قواعد النشر الجديد فحسب بل تعدتها إلى عقد مقارنات ومقاربات واستنباط جوانب أخرى مستحدثة خارج نطاق الدراسة الوصفية ، مثلما هو الحال عند استنطاق التكوين والنسق العام للتصويرة ونظامها البنائي Artistically View واستلهام قواعد المنظور الحركي واللوني والنسب التشريحية لها ، وكذا المعايير والقيم الجمالية Aesthetic Values والفنية المستنبطة من لوحاتها ، ومدي التزام الفنان بتطبيق نص المخطوط مع المنمنمة المنفذة ، بل ومحاولة فهم وقراءة ما هو وراء مكنونات الفنان في تنفيذه أعماله وإخراجها بهذا الشكل ، وما الذي يقصده من دلالات وما رمز إليه بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، وغيرها الكثير من الزوايا والأبعاد الفنية لاستخلاص واستنباط المفردات الدلائلية البصرية للصورة أو العمل الفني .

وهو ما سوف يتم تناوله عند دراسة وتحليل تصاوير الغراب وملك البوم التي وردت بثلاثة مخطوطات لكليلة ودمنة ، المحتفظ بها في كل من المكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية بوزارة الأوقاف المصرية والمسجل تحت رقم عام 1169 ورقم الأصل 1065 * ، ومكتبة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالرياض والمسجل تحت رقم

(3466- فب) كما سيأتي ذكره تفصيلاً ، والثالثة ضمن نفس المخطوط محتفظ به بمتحف المتروبوليتان ، يرجع للقرن الثاني عشر الهجري - الثامن عشر الميلادي ينسب إلى مصر أو سوريا ، منفذ على الورق بالحبر والألوان المائية المعتمة ، ومسجل تحت رقم 1981.373.69 ، نضف إلي ذلك ما يمكننا أن نستخلصه من سمات المدرسة العربية في التصوير كالتجريد مثلاً Abstraction ، والذي بات أهم المعطيات التي أثرت - بلا شك - في مقومات الفن الأوربي الحديث ، وعليه سيتم عقد مقارنة تحليلية وافية بين المخطوطات الثلاثة بناءاً علي ما تقدم ذكره في محاولة لإستقراء جوانب فنية جديدة لم يتم التطرق إليها من قبل ، كدراسة سيميائية جديدة تهدف إلي استبيان العلاقات القائمة بين المخطوطات فنياً وجمالياً ، لذا وجدت من الأهمية بمكان التعرض إلى عدة نقاط بالغة الأهمية كركيزة أساسية ومدخلاً للإنطلاق نحو دراسة التصاوير الثلاث محل الدراسة الحالية في ضوء هذا العلم الجديد ، كمفهوم السيميائية ، وسيميولوجية الصورة في التصوير الإسلامي ، ودور البيئة على العمل الفني ، والتركيب الفني للصورة ، وأخيراً مفهوم أنثرة العمل الفني .

مفهوم السيميائية:

السيميولوجيا Semiology هي علم العلامات أو الدلالة * ، ويرجع هذا المصطلح إلي دي سوسير (1857 – 1913 م) الذي قال أن من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع ويغدو جزءاً من علم النفس الاجتماعي [1] ، وعليه عرف فرديناد دو سوسير Ferdinand de Saussure علم العلامات (علم الرموز) بأنه العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية ، ويرجع أصل كلمة السيميولوجيا إلي الكلمة اليونانية (Semeion) ومعناه العلامة ، وبالتالي فإن كلمة سيميولوجيا تعني علم العلامات ، والعلامات هدفها دراسة المعني الخفي لكل نظام علاماتي ، والسيميائية علم خاص بالعلامات فهي دراسة لغة الإنسان والحيوان وغيرهما من العلامات غير اللسانية باعتبارها نسق من العلامات ، ويذكر الدكتور/ إبراهيم سليمان - أن "السيميولوجيا والسيموطيقا كلمتان مترادفتان لمعنى واحد ، وهو العلم الذي يدرس العلامات رغم وجود بعض الاختلافات في الآراء عند بعض الكتاب" [2] ، وإن كنت أرى أن الدراسة السيميولوجية للصورة ربما تكون أعم وأشمل من السيموطيقا نظراً لتغلغلها الشديد داخل الصورة بغرض الخروج بأقصى قدر ممكن من تأويلها وتفسير سيكولوجيتها – سلباً وإيجاباً - ومفهومها ومحاولة سبر أغوارها الفنية والبيئية بما في ذلك الفنان المنفذ لها ، وذلك خلاف ما قد يرمي إليه علم الاستطيقا (السيموطيقا) من محاولة دراسة الجوانب الجمالية أو النفعية وراء العمل الفني .

وبذلك يمكننا القول أيضاً بأن علم الدلالة يندرج تحت علم الدراسة السيميولوجية وإن اقتصر في مفهومه العام علي علم اللغة لاستبيان دلالة اللفظ ، فيذكر أحد الباحثين أن "علم الدلالة هو ذاك العلم المنوط به دراسة الرموز كافة سواء أكانت هذه الرموز لغوية أم غير لغوية ، فيما يسمى بعلم الرموز ، إلا أنه يهتم اهتماماً خاصاً بالرمز اللغوي ، حتي أنه قد قصر دراساته وتحليلاته علي الرمز اللغوي دون غيره ، ثم اهتمت دراسات أخرى بالرمز غير اللغوي ، ومن ثم يمكننا القول بأن علم الدلالة يعد شقاً من شقي علم الرموز [3] ، فإذا كانت اللسانيات تهتم بشكل الكلمات فإن علم الدلالة يهتم بجوهر هذه الكلمات ومضامينها [4] ، ولقد شهد المصطلح في الساحة العربية عدم استقرار واضح وبخاصة عند محاولة وضع المقابل العربي له ، فتعددت الاصطلاحات من أصوله المعرفية مما أدى إلى تعدد وجهات النظر وظهور عدد كبير جداً من المقابلات ، والتي من أشهرها في ما يقرب من الستة أصول دالة للمصطلح في : السيمياء ، والسيمية ، والسيميائية ، والسيموطيقا ، والسيميولوجيا ، والرموزية [5] .

وليس ببعيد عن هذه الدلالة ، نجد أغلب المعاجم العربية تقدم لنا لفظة "سيمياء" بمعنى العلامة ، ففي "لسان العرب" نجد : " السيمياء: العلامة : مشتقة من الفعل "سام" الذي هو مقلوب "وسم" وهي في الصورة "فعلى" يدل على ذلك قولهم: سمة

، فإن أصلها: "وسمى" ويقولون "سيمى" بالقصر ، وسيمياء بزيادة الياء والمد ، ويقولون "سوم" إذا جعل سمة ، ثم يربطها ابن منظور مباشرة بأهم استعمالاتها عند العرب قديماً حيث يقولون "سوم فرسه : أي جعل عليه السمة ، وقيل : الخيل المسومة ، وهي التي عليها السيمة ، والسومة هي العلامة [6] .

إن البحث عن التاريخ اللغوي للفظة "السيمياء" واستعمالاتها منذ القدم ، يجعلنا نقف على حقيقة مفادها أن وجود هذه اللفظة ضارب في القدم ، حيث وردت هذه اللفظة في كتاب الله العزيز في عدة مواضع ، منها قوله عز وجل : (وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ ۚ وَنَادَوْا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَن سَلَامٌ عَلَيْكُمْ ۚ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ) (46) (وَنَادَىٰ أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُم بِسِيمَاهُمْ قَالُوا مَا أَغْنَىٰ عَنكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ) (48) ، وفي كلتا الآيتين كانت "سيماهم" بمعنى علاماتهم المميزة لهم والتي يعرفون بها ، كما وردت اللفظة في قوله تعالى : (لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِي الْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا ۗ وَمَا تُنفِقُوا مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ (273) ، فتعرفهم بسيماهم أي بعلاماتهم التي ذكرها الله تبارك وتعالى في وصفهم [7] .

وإن كانت هناك العديد والعديد من الآيات القرآنية التي أراها ربما تعرضت للفظ السيميائية أيضاً مؤدية نفس الغرض الوظيفي والدلالي للمعنى ، أري علي تاجها الآية الكريمة من سورة الفتح آية 29 " مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ ۚ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ ۖ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا ۖ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ " ، والتي تؤكد علي دلالة الإيمان والتقوى في معرفة وجوه مقيمي الصلاة من المؤمنين ، وهي تمثل السيميائية في أجل معانيها من حيث قراءة وترجمة تعبيرات وقسمات الوجه أو ما يمكننا تسميته "فقه قراءة وتأويل الصورة" اعتماداً على الرؤية البصرية وذلك لكشف معانيها النفسية ، كما تمثلت السيميائية خير تمثيل أيضاً في الآية الكريمة من سورة محمد آية 29 ، 30 (أَمْ حَسِبَ الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ أَن لَّن يُخْرِجَ اللَّهُ أَضْغَانَهُمْ وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ ۚ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ ۚ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ) .

ولقد رأي دو سوسير أن السيميائية علماً يتخطي الألسنية إلي ميادين مختلفة لأن كل أشكال التواصل البشري تستخدم لغة ما ، لغة المرور ، لغة الشكل ، لغة اللون ، لغة الرمز ، أو أي لغة أخري ، فاللغة نسق علاماتي ليست فقط الألف باء بل قد تكون الثياب التي نلبسها تنقل إلي الآخر (المتلقي) انطباعاً عن لابسها سواء من ناحية مرتبته الاجتماعية أو ذوقه ، وقد تكون اللغة إشارات المرور التي تعين سائقي العربات والمشاة علي التنقل وتجنب المخاطر وهكذا ، وبالتالي فإن كل الظواهر الطبيعية والثقافية لها عناصر علاماتية تدل علي اختيارها للكيفية التي تعمل بها تلك القوانين فالعلامات أو الإشارات في هذا العلم قد تكون كلمات أو صور يمكن استيفاء المعاني منها ، إذ أن التحليل السيميولوجي يعتبر لغة جديدة عبارة عن مجموعة من المفاهيم ويدور حول الكيفية التي تتولد بها المعاني ويتم توصيلها عبر إشارات وعلامات محددة ، تأخذ بالنموذج اللغوي واستخلاص بعض مفاهيمه للتطبيق علي ظواهر أخرى تعدت علم اللغة ، حيث يتم التعامل مع اللغة علي أساس أهمية العلاقات التي تربط بين أجزائه ، وليس علي أساس كون هذه العلاقة مجرد أشياء لا تدل علي شيء [8] .

وهكذا أصبح الصراع بين السيميولوجي واللساني يتمحور حول ما إذا لم تكن سيميولوجيا الصورة سوى نقل حرفي مباشر لمفاهيم اللسانيات وتطبيقها على النماذج البصرية ، أم أن التواصل مع اللغة الطبيعية وبالتالي الحقل المنهجي اللساني لا يعني بالضرورة إسقاط المفاهيم اللسانية على أنظمة التواصل البصرية ... ولما كان المجتمع والثقافة السائدة يميلان على حد تعبير "بارث" إلى تطبيع البعد الرمزي والثقافي والإيديولوجي للصورة ، فإن اللجوء إلى المقاربة السيميائية يعد خطوة هامة في الكشف عن القيم الدلالية ، وإعادة المعنى غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ [9] .

سيميولوجية الصورة في التصوير الإسلامي:

إن السيمياء تعني دراسة أساليب التواصل والأدوات المستخدمة للتأثير في المتلقي قصد إقناعه أو حثه أو إبعاده ، أي أن موضوع السيمياء هو التواصل المراد ، وبخاصة التواصل اللساني والسيميائي ، لذا فإن الوظيفة الخاصة بالبنيات السيميائية التي تسمي بالألسنة هي التواصل ، ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنية وإنما توجد أيضاً في البنيات السيميائية التي تشكلها الأنماط السننية غير اللسانية ، ولذلك يمكن للسيمياء أن تعرف باعتبارها دراسة طرق التواصل ، أي دراسة الأدوات المستعملة للتأثير علي الغير ، فالتواصل هو موضوع السيمياء ، بل إن السيمياء أو "السيموطيقا" * ينبغي عليها أن تهتم بالوقائع القابلة للتواصل [10] ، وهو ما ينطبق علي الصورة كواقع سيميائي غير لساني ، وبذلك فنحن نتلمس في بحثنا هذا دراسة تلك التصاوير من ذلك المنظور الاستطيقي إلي جانب الدراسة السيميائية .

لذا تحول "المنهج السيميولوجي" كأدة ناجعة للكشف عن دلالات الصورة ، لأن السيميولوجيا جاءت لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التجريبية ، وإعادة المعني غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ ، كما أن مجمل الدلالات التي تثيرها الرسالة البصرية ليست وليدة مادة تضمينية دالة ومعان مثبتة في أشكال لا تتغير ، وإنما هي أبعاد أنثروبولوجية واجتماعية وفطرية إنسانية وسياسية [11] .

لقد فتحت السيميائيات أمام الباحثين آفاقاً جديدة في تجديد الوعي الثقافي من خلال إعادة النظر في طريقة التعامل مع قضايا المعني ، لأن كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان أصبحت تشكل موضوعاً للسيميائيات ، فالضحك والبكاء والفرح واللباس وطريقة استقبال الضيوف والأشياء التي نتناولها وكذلك النصوص الأدبية وإشارات المرور والطقوس الاجتماعية كلها علامات نستند إليها في التواصل مع محيطنا ، فكل لغة من هذه اللغات تحتاج إلي الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها [12] .

لذا جاء الخطاب الصوري ليزحزح نظيره المكتوب شيئاً فشيئاً ، ممثلاً أحد أهم الوسائط الحوارية نظراً لما يتميز به من قوة في التأثير وغزارة في المعاني والدلالات ، ومع ذلك فالسيميائيات وفق نبؤة "دوسوسير" أولاً ودراسات "بيرس" فيما بعد قد اشتغلت على مجالات عدة يصعب حصرها ، إلا أنها لم تعمق البحث في بعضها كما هو حال الصورة ، وهذا راجع إما لقصور الإجراءات التحليلية لدى الباحث ، وإما لعدم اكتمال جهازه المفاهيمي والمصطلحي لمثل هذه المقاربات ، إن هذا ما حدا ببعض الباحثين في الشأن السيميائي إلى توسيع البحث في مجال البصريات قصد الإجابة على أسئلتها المهمة : كيف نتواصل بصرياً ؟ وكيف نقرأ رسالة بصرية ؟ وكيف نكون رسالة بصرية ؟ وغيرها من الرسائل التي تصدى لها "رولان بارث" بالإجابة في بحثه عن عناصر السيميولوجيا ، لذا حظي موضوع العلاقة بين السيميولوجيا واللسانيات بجدل واسع ، وبقدر ما أثارت هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة ذات القيمة المعرفية والعلمية وفسحت المجال واسعاً للمزيد من تحديد كل منهما ضمن حقول العلوم الإنسانية ، بقدر ما أضفت على بعض هذه البحوث أحياناً طابع المزايدات والجدالات العقيمة ، لإن الصورة لا تُستقبل للوهلة الأولى بالكيفية الخطية التي يستقبل بها النص ، لكن هذه القراءة المجملة ما تلبث أن تصبح في مرحلة ثانية قراءة خطية ، لأن تركيز بصرنا على الصورة لن يمدنا دفعة واحدة بكل الرسالات والدلالات الممكنة ، حيث يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات العمودية والأفقية والدائرية ، ولذلك يكون استقبال الصورة في المرحلة الأولى مجملاً ، فالعين تمسح الصورة ولكن تثبتها على نفس الإطار [13] .

هذا التحليل السيميولوجي للصورة أول من جاء به هو رولان بارث Roland Barthes وطبقه من أجل استنباط دلالات الصورة وفضح معانيها غير المصرح بها ، ويساعدنا التحليل السيميولوجي للمنمنمات علي استنطاق العناصر الجمالية للوصول إلى دلالاتها العميقة التي تتجاوز جاذبيتها وجمالها الظاهريين ، وتتشكل في جملتها الرسالة الثقافية والحضارية التي يمكن أن تؤديها اللوحة الفنية كنتاج إبداعي خاضع لخصوصيات بيئته ، ويقول لوران جير فيرو : ما يهم

السيميولوجي (الباحث في السيميولوجيا) هو معني الصورة ، وما الذي أراد أن يعبر عنه الفنان وما هي الرموز التي استعملها من أجل ذلك ، وبالتالي الباحث يدخل الصورة في شبكة تحليل بحيث يهتم بمكونات هذه الصورة ودلالات هذه المكونات وعلي هذا فالسيمولوجيون يتجاوزون في دراستهم ما نسميه بـ "الدال" أي المعني الأولي القاعدي إلي المدلول الإسقاطي ، وشبكة التحليل – السيميولوجي - التي يقترحها جير فيرو تقوم علي عدد من الخطوات ، هي : أولاً : الوصف الأولي ، ثانياً : دراسة بيئة اللوحة ، ثالثاً : التأويل أو القراءة الثانية (التضمينية) ، رابعاً : نتائج التحليل [14] .

ففيما يختص بأولاً فسوف نتعرض له لاحقاً عند وصف التصاوير موضوع الدراسة الحالية ، أما ثانياً : ونقصد بدراسة بيئة اللوحة أو السياق الذي أنتجت فيه اللوحة ، والذي يسمح لنا دراسته بتفادي التأويلات الخاطئة التي قد يحدثها الوصف الأولي لعناصر اللوحة ، وهذا ما يدفعنا إلى معرفة الوعاء التشكيلي الذي تنتمي إليه اللوحة ، أي إلى أي الاتجاهات الفنية تنتمي هذه اللوحة ، وفي المقام الثاني نبحث في علاقة اللوحة بالتاريخ الشخصي لصاحبها وذلك بغرض الكشف في مستوى لاحق عن ما الذي دفعه إلى إنتاجها ، وهو ما يرتبط أساساً بنشأته وطبيعة ميوله النفسية ومحيطه الاجتماعي الذي يعيش فيه . ثالثاً : التأويل أو القراءة الثانية (التضمينية) : وفي هذه المرحلة نصل إلى الهدف المنطقي من خطوات التحليل السابقة والمتمثلة في الوصف الأولي ودراسة سياق اللوحة أو بيئتها ، ففي هذا المستوي تتلخص عملية التحليل السيميولوجي للوحة أو لأي صورة كانت إذ يتعلق الأمر في هذه القراءة التضمينية بالدلالة الحقيقية للدليل بحيث أنها تربط بين هذا الأخير وواقعه الخارجي ، أما رابعاً : أو ما يعرف بنتائج التحليل فهي المرحلة الأخيرة في شبكة تحليل جير فيرو وهي الحوصلة التي نخرج بها بعد دراستنا لمختلف خطوات التحليل السابقة [15] .

أنثرة الصورة "أنثرة العمل الفني" *: *"Anthoro-image" or "Anthoro-art work"* :

إذا كان علم الأنثروبولجيا (anthropology) * يهتم بتشريح وتحليل كافة العوامل المؤثرة في تكوين الإنسان سواء داخلياً من تكوينه البشري ونشأته ومراحل تطوره ، أو خارجياً بما في ذلك الظواهر الثقافية والدينية والسياسية والاجتماعية وغيرها ، لذا استخدمت لفظة "أنثرة المخطوط" إسقاطاً مني علي ما ارتأيته ضرورة لازمة عند دراستي للمخطوط ، كمحاولة لدراسة واستبيان كافة الظواهر الحضارية الواردة به والتي يمكن استخلاصها من المخطوط ، ومدي تأثيرها وتأثرها علي أرض الواقع به وتحليلها قدر الإمكان ، وهو ما قصدته من إطلاق واشتقاق هذا اللفظ [16] ، وإذا كانت تصاوير المخطوط جزءاً هاماً وأصيلاً من هذا الكيان ، فهي أولى أيضاً بإسقاط لفظ الأنثرة عليها ، أي إسقاط الكل على الجزء بالتبعية ، وأظنها هي السيميائية بكل معانيها .

التركيب الفني للصورة وماهية العمل الفني :

تمثل الصورة سواء في العصور القديمة أو الحديثة والمعاصرة إحدى أهم العلامات غير اللغوية أو غير اللسانية ابتداءاً من الرمز وانتهاءاً بالصورة الحقيقية ففي سنة 1964 م أصدر رولان بارث كتابه الشهير تحت اسم (عناصر السيميولوجيا) وبه نشهد فعلاً نشأة السيميولوجيا غير اللغوية أو غير اللسانية ويعتبر مؤلف هذا الكتاب أول من طبق منهجية في التحليل السيميولوجي للصورة ، حيث أوضح فيه هدف هذا العلم الذي أطلق عليه (سيموطيقا) وقال بأن "كل النظم الرمزية أياً كان جوهرها أو مضمونها أو الصور والإشارات والرموز التي نجدها في الأساطير والأصوات النغمية والعروض ، نعتبرها جميعاً لغات أو علي الأقل نظاماً للمعني ، ويري البعض أن الصورة ارتبطت وظيفتها سواء كانت إخبارية أو رمزية أو ترفيهية بكل أشكال الاتصال والتواصل ، فالصورة بشكل عام هي بنية حية تزخر بتشكيل ملتحم التحاماً عضوياً بمادتها ووظيفتها المؤثرة الفاعلة ، ويرتبط هذا المعني بالتعريف الدلالي للصورة في كونها وسيلة تعبيرية ، ونستدل من هذا بأن الصورة تشكل علامة أو علامات متعددة ذات مفهوم سيميائي كما يذكر دي شامب Des

Champ ، لذا تعد الصورة أداة تعبيرية – أو أنها نظام للعلامات - سلكها الإنسان منذ زمن بعيد لتجسد المعاني والأفكار والأحاسيس وبالتالي فهي تعد أحد العلامات الاتصالية غير اللغوية[17] .

والصورة الفنية تعرف اصطلاحاً علي أنها كل مساحة مسطحة رسمت فيها يد الفنان خطوطاً وأشكالاً وألواناً وضمنها عقله قيماً وأفكاراً وأهدافاً ، تتحدث مع المتذوقين بلغة العيون والأبصار مترجمة لهم أحاسيس الفنان ومشاعره ورؤاه في فترة زمنية معينة ، ولكل لوحة فنية تشكيلية - أياً كان انتماءها المدرسي – شكل ومضمون ، ويتكون الشكل من مجموعة من العناصر وهي : مساحة فارغة محاطة بإطار عام يحدد شكلها وأبعادها ، مجموعة من الخطوط المتقاطعة والمتشابكة المرسومة في هذا الفراغ ، مجموعة من الأشكال والتكوينات التي تخلقها هذه الخطوط والفراغات ، وأخيراً مجموعة الألوان المفروشة علي سطح هذا الفراغ ، أما بالنسبة لمضمون اللوحة فهو تلك الأفكار والرؤى والعواطف التي يسكبها الفنان علي سطح اللوحة ، وهي نتاج لثقافة الفنان وعقائده وعاداته وتقاليده في الحياة والمجتمع والطبيعة [18] ، وأظن أنها مجمل تخيلاته وتصوراته المختزن بها في عقله الباطن لمجموع خبراته ورؤاه الحياتية والذهنية ، ليس هذا فحسب بل ومما لا شك فيه فإن للنشأة والبيئة التي ترعرع فيها الفنان تأثيرهما علي الأعمال الفنية التي ينتجها ويبدعها .

فلم تعد الصورة لحظة زمنية جامدة ، ولا حالة ثقافية محايدة ، إننا - كما يقول ريجيس دوبري – أمام اكتظاظ تأويلي ، حيث تفتح آفاق التأمل على وقع الإشعاعات الثقافية المنبعثة من مسامات الصورة ، لا بوصفها ذاتاً محنطة أو تسجيلاً محايداً للحظة زمنية بل بكونها حافظة لمعانٍ مضغوطة ، تنبث لحظة بلوغها نقطة المشاهدة ، أي أنها تصبح خاماً حين تفقد وظيفتها ، باعتبارها مادة للإبصار ، فهي عمياء لا ترى لأن غرضها أن تمنح رؤية ، وهي تجهل ذاتها ما لم تلق من يكتشفها ليحولها إلى مصدر معرفي ، وهنا تفقد الصورة عذريتها وتزول حياديتها ، لأنها تكون خاضعة تحت تأثير المعاني المتعددة المستخرجة منها وفق النزوعات الإيديولوجية لقراءة الصورة [19] .

وكما يذكر محمد العماري "على اعتبار خاصية المماثلة التي تميز الصورة عن بقية الأنساق التعبيرية الأخرى ، يعرف روبير Robert الصورة بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل ، أو تمثل مشابه لكائن أو لشيء ، ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة" [20] ، وأختلف تمام الاختلاف مع هذا التعريف الناقص وغير المطابق لتعريف الصورة ، فالأمر ليس مجرد استنساخ كما يُفهم ، لكنه قد يرتبط تمام الارتباط بنواحي أكثر عمقاً تفرزها الإبداعات الذاتية للفنان ، فضلاً عن التأثيرات البيئية والاجتماعية والسياسية وغيرها الكثير من مؤثرات الحياة المختلفة التي قد تمتزج معاً بالعمل الفني .فالعمل الفني الذي نتعايش معه هو موضوع كلي له تركيبته البنائية وعناصره الأساسية ، فيفترض علماء الجمال أن العمل الفني يشتمل علي ثلاثة عناصر أساسية هي المادة ، والموضوع ، والتعبير ، فالمادة تمثل المادة الخام التي يشكل منها الفنان موضوعه ، ويمثل الموضوع العنصر الثاني من عناصر العمل الفني وهو يعبر عن الموضوع الممثل في العمل ، ويعد التعبير هو العنصر الثالث من عناصر بناء العمل الفني ، والفنان الأصيل هو الذي يستطيع أن يخلع علي أعماله تعبيرها الذي يأثر القلوب ، فالإنسان سرعان ما ينسي الخطوط والألوان عند رؤية العمل الفني ، لكن تعبيره وحده هو الذي يظل ماثلاً أمامه [21] ومن التوافق بين الشكل والمضمون ، يأتي العمل الفني كفعل إيجابي متشكل في هيئة متفردة متكاملة [22] .

أثر البيئة على العمل الفني :

إن المضمون أو المضامين الدلالية للصورة هي نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلي البعد الإيقوني (التمثيل البصري الذي يشير إلي المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء) ، وبين ما ينتمي إلي البعد التشكيلي مجسداً في أشكال من صنع الإنسان وبتصرفاته في العناصر الطبيعية ، وما تراكمها من تجارب أودعها أثاثه وثيابه ومعماره وألوانه وأشكاله

وخطوطه ، إذن فالصورة تشتمل علي علامات ورموز وقواعد ودلالات لها جذور في التمثلات الاجتماعية والفكرية السائدة في المجتمع ، وتكمن سيميائية الصورة هنا في فهمنا لهذه الرموز والقواعد والدلالات الموجودة في الصورة ، وبالتالي إمكانية قراءتها ومعرفة دلالاتها ، أو بمعنى آخر التعرف علي سيميائية الصورة [23] .

فالناظر إلى تاريخ الفن القبطي – على سبيل المثال لا الحصر – قد يلحظ منذ الوهلة الأولى أنه فن بدائي ركيك كما ذكر ذلك باحثون كُثر ، إلا أن أهم ما يميزه أنه فن طفولي * ، لماذا ؟ لأن تلك الطفولية نابعة من طفولية السيد المسيح – عليه السلام - التي تأثر بها الفنان المسيحي بصفة عامة والفنان القبطي بصفة خاصة ، ذلك الطفل الذي – بمعجزته الإلهية - تحدث في المهد ، فكانت معجزته هذه بمثابة صدمة عند اليهود آنذاك ، فتأثر به البعض بالدرجة التي وصل بها الحال إلى تأليهه ، لذا أعتقد أن تلك الطفولية ما هي إلا جينات وراثية لدى العقل الباطن للفنان القبطي ، بل باتت أهم (سيماته) على الإطلاق .

نضف إلى ذلك بشأن البيئة أيضاً – على نفس القياس وعلى سبيل المثال - قيام الفنان الإفريقي برسم السيد المسيح كرجل إفريقي أسمر اللون وأجعد الشعر ، وهكذا بالنسبة للفنان الأوربي الذي رسم السيد المسيح بوجه أوربي ، وذات الأمر بالنسبة للفنان الياباني أو الصيني رسمه أشبه وأقرب ما يكون إلى صورته وشكله ، لأنه متأثر بطبيعة الحال بالبيئة التي حوله ، وهو نفس الأمر الذي يفعله فنان البادية من استلهام شخوص لوحته من بيئته التي يعيش فيها ، فنراه يسجل الجبال والإبل والصحراء والشمس والقمر ، وكذا الفنان في الغابة الذي يستلهم رسومه منها كالأشجار والحيوانات والأنهار وغيرها مما هو متاح ببيئته ، وهو ما يعرف بتأثير البيئة على الفنان ، أو سيكولوجية الصورة النابعة من سيكولوجية الفنان المنفذ المتأثر بالبيئة وطريقة تلقيه للنص الأدبي وتطبيق الصورة الشارحة له .

إن القدرة الاتصالية للصورة الفنية تتمثل في كونها وسيلة للتعبير يستغلها الفنان من أجل مشاغله ومواقفه تجاه القضايا التي تهمه والتي تعكس بدورها البيئة التي تحيط به ، وهي زيادة علي ذلك مسلحة ومشحونة بالرسائل التي تستهدف الجمهور المتلقي وتحاول التأثير فيه ، وذلك باستخدام لغة خاصة بالصورة هي لغة الدلائل البصرية بما فيها من أشكال وخطوط وألوان ، وهي في مجملها حقل خصب غني بالدلالات والمعاني المبطنة التي تحتاج إلي من يسلط عليها الضوء ويكشفها [24] .

ليس هذا فحسب بل تعد الألوان كذلك شأناً ثقافياً ، وهذا يعني أن لتربة المحلية الأثر الوازن في حمل المعاني والدلالات للألوان ، فلا يمكن مقاربة اللون إلا من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي نشأ فيها ، لهذا وجب علينا اختيار ألوان الصورة بتفعيل مبدأين مهمين هما مبدأ هارمونية الألوان ، ومبدأ تباينية الألوان ، فهارمونية الألوان هي التي تعمل على تدرجه لتوليد لون من لون آخر ، أما تباينية الالوان فهي من تخطط وتنظم إدراكنا لعناصر الصورة ، ولو عمقنا بحثنا في الألوان لوجدنا أنها تشكل عالماً متفرداً بدلالاته وتفريعاته [25] ، وبهذا تكون الألوان هي الأخرى أحد أهم العوامل والموروثات البيئية المؤثرة في اختيار الفنان لها عند تنفيذ لوحته ، وهو ما يعني أن لكل فنان "بوصلته اللونية" إن جاز لي التعبير .

نضف إلى ذلك التنظيم في العمل الفني ، وهو إحداث ضرب من التآلف والانسجام بين عديد من العناصر المختلفة التي تعد بالنسبة للفنان مادة أولية ، يصيغ منها – كعناصر جزئية – عمله الفني ، فيكسبها دلالة تعبيرية ، وتلك الدلالة التعبيرية لا تتأتي عن علاقات الأشكال الأولية في صراعها مع بعضها البعض أو توافقها في تناغم ، وإنما تتأتي عن طريق تلك العمليات التي يقوم بها الفنان من اختزال وتحوير وإضافة وتركيب وصياغة تفضي في النهاية إلي ذلك النسق الشكلي التعبيري ... وذلك يختلف في نتيجته النهائية من فنان لآخر ، حتي وإن تشابهت ظروف التناول ، ومنظور الرؤية وقدرات الأداء التقني ، لأن الأمر مرتبط أساساً بالفنان ذاته من الداخل وبقدراته الخاصة علي التنظيم والصياغة [26] .

وهو الأمر الذي نلمسه تماماً بالنسخ الثلاث من مخطوط كليلة ودمنة – محل الدراسة الحالية - وفي أي تصاوير مشابهة لهم ولنفس القصة ، بل ولنفس الموقف الماثل بين الغراب وملك البوم في كل مخطوطات كليلة ودمنة عبر العالم ، فعلي الرغم من ثبات النص الأدبي في جميعها إلا أن تناول الفنان وتعبيره عن تلك المواقف جاء بصورة مختلفة التنفيذ من فنان لآخر ، علي الرغم من تطابق النص الأدبي كما سبق القول .

دور الناقد المتذوق :

يذكر الدكتور/ عفيف البهنسي أن الناقد هو المتذوق في أعلي مستوياته ، لا يسعي إلي قراءة اللوحة كما يقرأ صحيفة يومية ، بل هو يستعيد رؤية الفنان وينظر إلي العمل من خلال هذه الرؤية ، والواقع بالنسبة للناقد هو واقع العمل الفني وليس واقع الأشياء في حد ذاتها ... فالمتذوق يريد أن يقرأ العمل الفني وأن يفهمه ، فيفهم الجمال من خلال جمال الطبيعة ويفهم المضمون من خلال دلالة الشكل الواقعي ، والنقد لا يعني كشف الأخطاء والنواقص ، وإنما يعني التبصير العميق والتأمل الواعي بالعمل المبدع ، فالغرض الأساسي من النقد الفني هو غرض تقييمي لذا فهو يخضع إلي النسبية في القراءة والنقد [27] .

فالمتذوق أو المشاهد يتعمق في تأمله ويستند إلي عقله ، في حين أن عملية الخلق الفني التي تتأثر بصورة مباشرة برغبة التنفيذ ، والتي تحول الفنان إلي طاقة من الفعل والحركة يستطيع بها التأثير علي المحيط الخارجي ، فيرسم صورة أو ما شابه ذلك من شتي أنواع الفن ، أما شعور المتذوق فإنه يمكن أن يكون شعوراً كلياً أو استطيقياً لأنه يتعلق بأي موضوع يستشعر المتذوق حاله بالقيم الجمالية [28] ، وتتواصل زوايا النظر للمشاهد بربطنا بين العين والموضوع المنظور له أو فيه ، فالقاريء المشاهد ليس بالضرورة أن يركز على نفس زاوية النظر الذي نركز عليها في الموضوع ، ولا نفس الموقع الذي يتخذه المصور أو الفنان حالة تصويره أو رسمه ، فمحاولة قراءة الصورة تحتاج إلى وضع آليات وأدوات قراءتها وذلك باتباع قاعدة تحتكم إليها ، وهي الانفتاح والمرونة في تقبل قراءات الآخرين ، فليس الفنان من يحتكم على مفاتيح الصورة أو اللوحة ، بل إن القاريء من امتلك مفاتح ومغالق هذه الصورة ، فهي دائماً تحتاج إلى مؤول يكلمها لتظل التأويلات مستمرة مع استمرار الصورة ، وربما هذا السر الذي جعل كل حضارة لها طريقتها الخاصة في قراءة الصورة [29] .

لذا يقف المتذوق إزاء الجماليات والفنون في محاور ثلاثة ، فهو حين يفكر ويحلل موقف ما ويتأمله عقلياً يكون فيلسوفاً ، وعندما يتذوق الفن أي يحدس إبداع الأعمال الفنية ويستمتع بما تنطوي عليه من لمسات سحر وبهاء يكون عندئذ متذوقاً ، وحين يعبر عن آرائه في شتي أنواع الإنتاج الفني محاولاً تقييمه وإلقاء الضوء عليه ، ففي هذه الحالة يكون ناقداً [30] .

فبعد إدراك الصورة – من جانب المتذوق والمشاهد - تأتي عملية البحث عن الدلالات التي تتضمنها ، فمن أبرز سماتها قابلية التأويل ، ويصرح بذلك "دوبري" حين يقول أنه ليس ثمة من إدراك من دون تأويل ، ولا من درجة صفر للنظر ، مؤكداً أن "الصورة علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل" حيث تمنح نفسها للتأويل بل وتدعو إلى ضرورته ، منفتحة على جميع الأعين التي تنظر إليها ، متقبلة في ذات الوقت لتأويلات متعددة ومتباينة حول الرسائل التي تحملها ... إلا أن هذه الميزة تضعنا أمام مأزق أو استحالة تتمثل في كونها غير قابلة للقراءة ، فهي لا تستطيع الحديث عن ذاتها من جهة ، ومن جهة أخرى لأن أدوات قراءة الصورة وآلياتها غير متوفرة بل غير موجودة تماماً ، وهذا ما يجعل الصورة منفلتة وهاربة على الدوام ، تؤثر بقوة عجيبة على مشاهديها ، وتوجههم وتسعى سعياً حثيثاً إلى انتزاع الثقة منهم بها [31] .

ومع ذلك فإن للمتذوق الناقد أو المشاهد شخصيته المنفردة في التأويل أو التفسير أو قراءة الصورة ، تلك الشخصية التي تتأثر بعوامل بيئية ومؤثرات حياتية وعملية سرعان ما تقفز مباشرة عند المتذوق عند تناوله للدلالات البصرية للصورة ، فإذا كان للفنانين مشاربهم المختلفة في تنفيذ أعمالهم الفنية فإن للنقاد المتذوقين مشاربهم المختلفة أيضاً عند قراءة وتأويل الصورة .

التحليل السيميولوجي :

في واقع الأمر وبناءاً علي ما تقدم يمكننا تناول الدراسة السيميائية المقارنة لكل من التصاوير الثلاث بالقاهرة والرياض والمتروبوليتان من عدة زوايا ، بما يجعلنا في حاجة إلي قراءتها سيميولوجياً بشكل ومنظور مختلف ، وليكن علي النحو التالي:

أولاً: الوصف العام (الأولي): ويقول لوران جير فيرو : قد تبدو مرحلة الوصف مرحلة ساذجة ولكنها تبقي أساسية ، فانطلاقاً من العناصر المتحصل عليها عن طريق الوصف البسيط يُبنى التحليل الناجح ، فأن تصف معناه أنك تفهم [32] ، وحتى تسهل عملية الوصف هذه يضع فيرو مجموعة من الخطوات التي يري أنها قاعدية ضرورية وهي :

أ - (الجانب التقني) ونعني به كل المعطيات والمعلومات المادية عن الصورة مثل : صاحب اللوحة وتاريخ الصناعة والتقنية المستخدمة كنوعية الورق أو القماش وكذلك طبيعة الألوان الموظفة زيتية كانت أم مائية ، هذا إلي جانب شكل إطار اللوحة وحجمها العام .

ب - (الجانب التشكيلي) ويبقي التحليل التشكيلي ضرورياً بغض النظر عن القيمة الفنية ، ويستند هذا التحليل علي عدة نقاط أولها عدد الألوان المستعملة في اللوحة ودرجة انتشارها ، وهو ما يساعدنا فيما بعد علي حسن التأويل ، فالألوان قفزت من وظيفتها كمادة بصرية إلي وظيفة رمزية فلكل لون دلالته ، في حين تستند النقطة الثانية إلي التمثيلات الإيقونة التي جاءت باللوحة المتعلقة بالهيئة الإنسانية والحيوانية والنباتية وكذا الهندسية ، وهذه الإيقونات تسمح لنا بالتعرف علي الخطوط الرئيسية في اللوحة مع العلم أن لكل شكل من الخطوط دلالته ، فبينما الخطوط المستقيمة الأفقية والشاقولية (الرأسية) توحي بالثبات والصرامة نجد أن الخطوط المائلة توحي بالديناميكية والحركة ، أما الخطوط المنحنية فتعطينا الإحساس بالنعومة والأنوثة [33] .

لذا فإن البحث في طبيعة النموذج البصري ، يفرض علينا ضرورة التنقيب عما يميزه عن باقي الظواهر الأخرى ، أي البحث عما يجعل منه كياناً يمتلك طرقاً خاصة في إنتاج المعنى ... فالقضية المركزية في تحديد الصورة تتلخص في معرفة الطريقة التي من خلالها تأتي هذه الصورة إلى العين وتستوطنها ، ومن ثم فإن الصورة الذهنية ليست سوى نتاج لإرادة موجهة نحو الموضوع ، لذا فإن الاستقبال الصحيح لرسالة بصرية ما يفترض وجود رصيد اجتماعي وثقافي ومكتسبات فكرية ... إن المعرفة الأولية هي التي تساعد الذات المدركة على فك رموز الصور الرمزية وربطها بالتجارب الواقعية التي تحيل عليها ، لتصبح بذلك بمثابة المفتاح السري الذي يقودنا إلى تحديد المفهوم الخاص للنموذج الإدراكي ... لذا فإن اللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة هي لغة بالغة التعقيد والتنوع [34] .

ج - (الموضوع) وما يهمنا في هذه الخطوة من الوصف يتعلق بشكل أساسي بالقراءة الأولى للوحة ، وهذه القراءة تتطلب منا بداية معرفة علاقة النص بالصورة ، فالعنوان سواء وضع من طرف صاحب العمل الفني أم لا ، يبقي ركيزة أساسية في تشكيل المعنى ، وفي هذه المرحلة علينا أن نبحث فيما إذا كان العنوان يعكس حقيقة التمثيل الأيقوني في اللوحة أم لا ، وفي كلتا الحالتين نكون أمام معنى مغاير تماماً إذا اتخذنا بعين الاعتبار ما للعنوان - كرسالة لسانية – من دور توجيهي في قراءة الصورة ، ثم تأتي في المرحلة التالية القراءة الأولية لعناصر اللوحة ، وهو ما يعرف بسيميولوجيا المستوى التعييني ، أي أننا نعاين عناصر اللوحة بإعطائها معناها الأولي البسيط ، وذلك حتي نتمكن في مرحلة لاحقة من التحليل من الإسقاط الحسن للمعاني الضمنية ، وكما يقول Hjemslev – نقلاً عن ماري كلود - فإننا نستخرج أمرين من العملية السيميولوجية (التعيين ، والتضمين) ، فالتعيين يعتبر الأبسط ، أما التضمين فهو أشد الإثنين تعقيداً " ، وهو يتموقع علي المستوى الرمزي ، بمعنى أنه يحيل إلي كون الصورة توحي بما هو أبعد مما تمثله [35] .

الوصف العام للتصاوير الثلاث :

قبل أن نتطرق إلى الوصف العام للتصاوير الثلاث يجب النظر في النص الأدبي للقصة ككل كما وردت بمخطوط كليلة ودمنة ، والتي يمكننا إيجازها في الهجوم المتبادل بين ملك البوم وجنوده وبين ملك الغربان وجنوده والذي بدأه الأول على موطن الغربان ، واستتبع ذلك قيام ملك الغربان بالاجتماع مع وزراءه لمشاورتهم في الأمر وماذا هم فاعلون ؟ فاستتب الأمر على رأي أحد الوزراء بقيامه بخديعة ملك البوم عن طريق إيهامه هو وباقي البوم على أنه قد تم تعذيبه ونتف ريشه ونقر رأسه من قبل الغربان وملكهم ، وذلك بعد أن أدلى برأيه إليهم طالباً منهم الصلح مع البوم وبذل الفدية لهم اتقاءاً للحرب والشر ، وأنه بهذا الرأي ظنوا به أنه يخطب ود البوم واعتبروه خائناً ، فعذبوه وتركوه وارتحلوا عنه ، وهي القصة التي خدعوا بها البوم وملكهم الذي صدقها ورفض الاستماع إلى نصائح أحد وزراءه بأن هذا الغراب المصاب ربما ما يرويه يعد نوعاً من الخداع فوجب التخلص منه بقتله ، إلا أن الملك رأي الأخذ برأي وزير آخر بالإبقاء عليه والإحسان إليه والأخذ بنصيحته ضد عشيرته من الغربان ، وهو ما حدث بالفعل فاستطاع الغراب أن يكتسب ثقة ملك البوم وتوغل بحياتهم وعلم مواطن الضعف والقوة لديهم ، فسار إلى ملك الغربان وأبلغه بكل ما علمه عن حياة البوم وملكهم ، واستطاعت الغربان الانتصار في نهاية الأمر على البوم وملكهم [36] . وهو ما سوف نتعرض له عند وصف الحالة النفسية لكل من التصاوير الثلاث

أولاً: تصويرة القاهرة:

وهي تصويرة ضمن مخطوط كليلة ودمنة محتفظ به بمكتبة المخطوطات المركزية التابعة لوزارة الأوقاف المصرية تحت رقم عام (1169) ، ونشاهد قيام الفنان بتمثيل ذلك المشهد الذي التقى فيه ملك البوم مع باقي البوم عندما ذهبوا لمهاجمة الغربان عند شجرتهم للمرة الثانية ولكنهم لم يجدوا منهم أحد سوى ذلك الغراب الجريح - أسفل الشجرة - الذي سمعوا أناته قبل رحيلهم ، وبدأوا في الاستماع إليه وعما آل إليه حاله ، فقام الفنان هنا برسم الشجرة باللون الأخضر الزيتوني الداكن بمنتصف اللوحة تماماً ، في حين نفذت أرضية الصورة باللون الزيتوني الفاتح ، وهي شجرة محورة ذات شكل كروي أقرب لشكل البيضة المقلوبة ، ينطلق منها غصنان يميناً ويساراً ويخرج من كل منهما فرع نباتي صغير ، ويتوسطهما فرع نباتي آخر ينطلق من أعلى الشكل الكروي للشجرة ، ويلتف حول تلك الشجرة أسراب البوم من الجانبين بشكل يوحي للمشاهد وكأنهم يحومون حول الغراب الجريح ، وهو ذكاء يحسب للفنان المنفذ .

ورسمت أسراب البوم باللون الأحمر الدموي ، بواقع ستة على يمين اللوحة وستة على يسارها ، ونفذت جميعها في أوضاع مختلفة ما بين المحلق والمستعد للنزول والواقف حول الغراب الجريح ، في حين نفذ الغراب القابع بأرضية اللوحة باللون الأسود ، تلك الأرضية التي رسمت بشكل متموج أو متعرج على مستويين ، السفلي نفذ باللون الزيتوني الداكن ، والعلوي باللون الزيتوني الفاتح ، وكأنه ترديد لوني مقصود من الفنان كصدى للون الشجرة والأرضية العامة "الخلفية العامة" للتصويرة ككل ، وهو ما يعني توزيع الفنان لألوانه – الزيتوني بدرجاته - بشكل منسجم في مقدمة التصويرة ووسطها وأعلاها ، وهو ما يعني أيضاً قيام الفنان بتنفيذ لوحته بأقل الألوان الممكنة (لوحة 1) .

كما يحسب للفنان قيامه بوضع عنوان أعلى للتصويرة المنفذة ما نصه "صورة الشجرة والغراب تحتها وقد نُتف ريشه وسال دمه وقد ورد عليه البوم" ، كما يحسب له أيضاً قيامه بتسجيل النص الأدبي الخاص بهذا المشهد أسفل التصويرة ، حيث سجل من أسفل ما نصه "فأقبل إليه ملك البوم وقال له من أنت وأين موضع الغربان فقال له الغراب أيها الملك أنا فلان بن فلان ، وقد ترى ما نزل بي من البلا الذي ارتكبته من الغربان وأنا قد بليت منهن بما تراه ولا أدري بمكانهن ولا موضعهن" ، حيث قام الفنان بتقسيم إطار التصويرة ككل إلى ثلاث مساحات رأسية * ، الأول اشتمل على العنوان ،

والثاني اشتمل على التصويرة ذاتها ، وإن ميز الفنان إطارها من أعلى وأسفل بأنه عبارة عن صف من المثلثات الصغيرة المنفذة باللون الأحمر بشكل مقلوب تارة ومعدول تارة أخرى ، أما الثالث فهو المشتمل على النص الأدبي المشير لموضوع التصويرة السابق ذكره .

ثانياً: تصويرة الرياض:

أما بالنسبة لتصويرة الرياض فهي ضمن مخطوط محفوظ بمكتبة مركز الملك فيصل بالرياض تحت رقم (3466- فب) ، ومؤرخة بعام 747 ه / 1346 م ، كتبه محمد بن علي بن سالم بن أحمد الحنفي ، احتوى على 156 صفحة اشتملت على 96 منمنمة تمثل المدرسة المملوكية في التصوير ، ويعد ثاني أقدم نسخة مصورة من كليلة ودمنة ، وترجع أقدم نسخة إلى القرن الثالث عشر الميلادي محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس مسجلة تحت رقم 3465 [37] ، ولقد اتسمت بالبساطة الشديدة في تنفيذها ، حيث اقتصر الأمر على رسم كل من ملك البوم الواقف على يسار الصورة مرتفعاً على بعض الأغصان بما يليق بوضعه كملك للبوم ، والغراب الماثل أمامه على يمين الصورة واقفاً على الأرض وبحجم صغير نسبياً إذا ما قورن بحجم ملك البوم وهو تمييزاً له لم نره بمخطوط القاهرة ، كما أن الفنان قد ميزه بغصن نباتي ينتهي بشكل رمحي من أعلى ومائل بشكل يجعله وكأنه غصن يعلو ويظلل كرسي العرش أو مكتنفاً لحضرة الملك بأقصى يسار اللوحة ، أما في أقصى اليمين فكانت الشجرة التي وجد بأسفلها الغراب مرتفعة وذات ثلاثة أغصان نفذت باللون البني الشاحب أو الطوبي الباهت ، ويتفرع منها أوراق منفذة باللون الأخضر الزيتوني ، وهما نفس اللونين اللذين اكتسى بهما الغصن المتوج لملك البوم .

في حين اكتسى جسد ملك البوم وجناح الغراب بنفس اللون البني الشاحب أو الطوبي الباهت ، أما باقي جسد الغراب فنفذه الفنان باللون الأزرق السماوي أو الفيروزي ، وهو اللون الذي نلحظ أن الأرضية أو خط الأرض الواقف عليه الغراب قد اختلط به أيضاً إلى جانب اللون الأخضر الزيتوني وكأنه ترديد لوني مقصود من الفنان لهذه الألوان وتوزيعها توزيعاً متناظراً بين عناصر يمين اللوحة ويسارها من ناحية وأرضية اللوحة من ناحية أخرى ، أي أن الفنان قد استخدم ألواناً قليلة جداً بلغت ثلاثة ألوان لتنفيذ لوحته تلك لإيصال فكرة المشهد (لوحة 2) .

كما نلحظ أن اللوحة قد خلت تماماً من وضع إطار لها بل باتت مفتوحة الأفق ربما لتتماشى مع جو الغابة المفتوح ، كما نلحظ وجود العنوان أسفل الصفحة السابقة للصفحة المنفذ فيها التصويرة ، وجاء نصه "صورة الغراب المنتوف عند الشجرة والبومة تسأله" ، كما التزم الفنان بتنفيذ اللوحة أعلى النص الأدبي المشير لذلك المشهد ، والذي نص على " فإني لا أحسَبُكَ تَرَي حال مَن يَعلَمُ الأسرارَ وقد ترى حالي وما صنعن بي ، قالَ مِلِكِ البومِ: هذا وَزيرُ مِلِكِ الغِربانِ فانظروا بأيِّ ذَنبٍ صُنِعَ به ما صُنِعَ ، قالَ الغرابُ سفه رأي صنع بي ما ترى ، قالَ المِلِكِ: وما ذاك ، قالَ الغرابُ: لما كان من ايقاعكم بنا ما كان استَشارَنا مَلِكَنا وكنت من الملك بمكان ، فقلتُ: أرى لا طاقَةَ لكم بقِتالِ البومِ فإنَّهُنَّ أشَدُّ منكم بَطشًا وأحَدُّ قَلوبًا منَّا.." .

ثالثاً : تصويرة المتروبوليتان :

تصويرة من مخطوط كليلة ودمنة محفوظ بمتحف المتروبوليتان ، ومسجل تحت رقم 1981.373.69 توضح مشهد اجتماع الغراب الجاسوس مع ملك البوم ووزراءه [38] ، وتنسب إلى مصر أو سوريا بالقرن الثاني عشر الهجري الثامن عشر الميلادي [39] ، وأول ما نلحظه في تلك التصويرة أن الملمح العام لها هو المغالاة في استخدام الألوان بشكل بات أقرب إلى الزخرفة منه إلى كونه تسجيل حالة أو مشهد قائم بين البوم وملكهم ، الواقف على ربوة عالية أو صخرة مرتفعة ويقف أمامه - وبحجم قليل وعلى أرضية منخفضة - الغراب الجريح المنتوف ريشه ، ويقف خلفه باقي وزراء البوم في

حالة إنصات لما يقوله الغراب الذي اكتسى جسده باللون الأحمر الوردي ، في حين اكتست أبدان البوم وملكهم باللون البرتقالي (لوحة 3) .

وقسمت الصورة إلى ثلاثة مستويات أفقية ، الأدنى مثله بما يشبه النهر في أسفل الصورة ونفذ باللون الأزرق الفيروزي ، وهو ذات اللون الذي التف حول المستوى الثاني ، الممثل في الأرضية التي يقف عليها الغراب والبوم وملكهم وإن كان اللون السفلي داكناً إلى حد ما ، تلك الأرضية التي نفذت بدرجات متداخلة من اللونين الأحمر والبرتقالي فجاءت بشكل باهت ، يلي ذلك المستوى الثالث العلوي والذي يمثل الأفق والذي غُطي باللون الأخضر الزيتوني الفاتح ، كما ملأه الفنان بصف من الأشجار منها شجرة سرو بالمنتصف ، وامتازت سيقانها وأغصانها جميعاً بأنها ذات لون رمادي ، تفرعت منها أوراق متعددة الألوان ما بين الأحمر والأبيض والأخضر الشجري ، كما نلحظ أن الفنان رسم البوم والغراب بشكل محور وبعيد عن الطبيعة ، كما أنه لم يوفق في مساواته لرسم أرجل الغراب بشكل مشابه تماماً لأرجل البوم ، وهو أمر يحسب عليه .

ولقد خلت التصويرة من أية إطارات وإن سجل الفنان بأسفلها النص الأدبي الخاص بهذا المشهد وجاء كالآتي "فلما سمع البوم قول الغراب قال لأحد وزرائه ما ترى في أمر هذا الغراب ، قال ليس في أمره نظر إلا المعاجلة بقتله فإنه من أكابرهم وفي قتله لنا فتح عظيم وراحة من رأيه ومكيدته وفقده على الغربان أشد من كل فقد وقد كان يقال من استمكن من الأمر الجسيم فأضاعه لم يقدر على إدراكه ومن التمس فرصة عمله فأمكنته ثم أغفل عنه فاته الأمر ولم تعد له فرصة ومن تمكن من عدوه جريحاً فلم يقتله ..." .

وواقع الأمر أن مخطوط كليلة ودمنة بالكامل يعد على المستوى الأدبي والمستوى الفني باعثاً قوياً لدراسة السيميائية في مختلف أشكالها الدلالية اللغوية اللسانية وغير اللسانية ، فلم يكن سرد تلك القصص الشيقة على ألسنة الحيوانات برغبة السرد فقط ، ولكنها جاءت بعبر وإلهامات ونصائح غاية في الأهمية لكل ذي عقل ، وتذكرنا بأهم جماليات اللغة العربية وهي "التورية" ، أي مقاصد ما وراء اللفظ وجمعه لأكثر من معنى .

الداسة التحليلية السيميولوجية المقارنة :

بالعودة إلى شبكة التحليل – السيميولوجي - التي يقترحها جير فيرو والتي تقوم علي أربع خطوات ، هي : أولاً : الوصف الأولي ، ثانياً : دراسة بيئة اللوحة ، ثالثاً : التأويل أو القراءة الثانية (التضمينية) ، رابعاً : نتائج التحليل [40] ، أود الإشارة إلى أن الالتزام حرفياً بتلك الخطوات التي وضعها جير فيرو قد يتسبب معه في حالة من القيد وعدم التحرر والإنطلاق نحو تأويل الصورة ، ذلك أنه من الوارد استخدام طرق مستحدثة في عملية التأويل أو اتباع منهجية مغايرة للوصول لحل لغز العمل الفني المراد تأويله ، لذا أرى أنه من الأفضل دراسة وتأويل اللوحة أو العمل الفني تبعاً لما يرتأيه الناقد المتذوق القاريء لهذا العمل أو ذاك ، بغرض تأويله بالكيفية التي يراها المثلى أو الأسلوب الأمثل ، بشرط ألا يترك دراسة العمل الفني من كل جوانبه وزواياه قدر المستطاع ، سواء من خلال دراسة البيئة الخارجية أو سيكولوجية العمل الفني ، بالشكل الذي يذكرنا بعلم الأنثربولوجي المهتم بدراسة الإنسان والظواهر المؤثرة فيه داخلياً وخارجياً وثقافياً واجتماعياً وسياسياً وفيزيائياً وفسيولوجياً وكافة الظواهر الأخرى ، الأمر الذي دفعنا إلى القول بضرورة "أنثرة الصورة" أو "أنثرة العمل الفني" كما سبق الإشارة إلى ذلك آنفاً .

ونستطيع من خلال الوصف الأولي للتصاوير الثلاثة أن نستخرج عدة خصائص لكل منها من عدة نقاط وزوايا لاستبيان الفوارق الفنية في قراءة اللوحات الثلاث ، نرى من الأهمية بمكان الإشارة إليها .

أولاً : من حيث الالتزام بالنص الأدبي :

أو ما يعرف بالانسجام بين النص الأدبي والصورة الرامزة ، وكان الانسجام بين الصورة الأدبية والصورة الفنية مشروطاً بالأفكار الجمالية والأخلاقية المشتركة بين الشاعر والرسام ، وكانت حال الصورة الإنسانية في المنمنمات كالحال في الصورة الأدبية مستنبطة من فكرة تركيبية ذات خصائص ثلاث : الطابع الاصطلاحي ، القاعدة الرسمية ، والتفاصيل الواقعية ، فالرسام كما الشاعر لا يقدم لنا العالم كما يراه بل كما يجب أن يكون عليه وفقاً للأفكار السائدة في عصره لذلك كان عليهما فتح الباب للمثل الخالدة إن كان في الرسم أو في الأدب ، لقد أدت هذه الاعتبارات بالرسام إلي ترك العالم المادي الذي يعيش فيه فلم يعد يحاول أن ينقل أبعاد المكان بدقة ، فأهمل قواعد الحجم والمنظور ، وكذلك قواعد التشريح والنسب ، فانحصر همه في وضع التصاميم الجمالية للعمل أو المثل ، مراهناً علي أن المتلقي المدرب يستطيع التفكير بنفس الطريقة التي يفكر بها الشاعر أو الرسام ، بمعني الاتكال علي فهم المتلقي وإدراكه للرائعة الفنية بروحها لا بشكلها ، فيكفي للرسام أن يصور شجرتين أو ثلاث كي يدرك المتلقي أن أحداث موضوع الصورة تجري في أحضان الطبيعة وهكذا ، وكان التأليف اصطلاحياً أيضاً فهو يتطور من الأسفل إلي الأعلي - كما في تصويرة القاهرة - وهي الطريقة التي يفهم فيها المتلقي المكان والمساحة في اللوحة [41].

فنجد أن فناني مخطوطي القاهرة والمتروبوليتان قد التزما تماماً بنقل النص الأدبي الذي مثلاه في مشهد تجمع البوم وملكهم حول الغراب الجريح طبقاً للنص المذكور آنفاً ، في حين أن فنان مخطوط الرياض قد اقتصرت لوحته على نقل الحوار الثنائي فقط بين ملك البوم والغراب ، دون اهتمامه بالتفاصيل الأخرى فأهمل رسم باقي أسراب البوم التي كانت حاضرة في نفس المشهد ، وهو أمر يحسب عليه ، فالمصداقية الفنية تستدعي الأمانة في نقل وتسجيل ما هو مكتوب بالمخطوط من أحداث وتفاصيل قدر الإمكان لضمان توصيل المعلومة المكتوبة إلى صياغة مرئية وهو ما أسميه (الالتزام الفني) ، وإن كان هذا لا يمنع من وضع الفنان بصمته وإرهاصاته الفنية في لوحته المنفذة ، ومما لا شك فيه أيضاً أن للنشأة والبيئة التي ترعرع فيها الفنان تأثيرهما علي أعماله ولوحاته الفنية .

هنا يذهب "بارث" إلى أن النص اللغوي الذي يحضر إلى جوار الصورة يؤدي إلى إحدى الوظيفتين التاليتين : وظيفة الإرساء أو الشرح أو التثبيت (fonction d'ancrage) ، وإما وظيفة تكميلية أو تناوبية (function du relais) ، ووظيفة الإرساء أو الترسيخ هي الوظيفة الأكثر استعمالاً في الرسالة اللسانية ، وتتمثل هذه الوظيفة في العمل على إيقاف سيرورة تدفق معاني الصورة والحد من تعددها الدلالي من خلال ترجيح أو تعيين تأويل بعينه ، إنها وظيفة تكمن في إيقاف السلسلة الطافية من المعنى ، حيث تتسم الصورة بالتعدد الدلالي ، أي أنها تقدم للمشاهد عدداً كبيراً من المدلولات لا يُنتقى إلا بعضها ويهمل البعض الآخر ، ومن ثم فإن النص اللفظي يوجه إدراك المتلقي ويقود قراءته للصورة بحيث لا يتجاوز حدوداً معينة في التأويل أي أن "النص يقود القاريء بين مدلولات الصورة ، مجنباً إياه البعض منها وموصلاً له البعض الآخر ، ويقوده نحو معنى منتقى مسبقاً" ، في حين تنشط وظيفة الإبدال أو التدعيم حين يقوم النص اللغوي بإضافة دلالات جديدة للصورة ، حيث يلجأ النص إلى الصورة أحياناً لإظهار ما يعجز عن تبليغه ، ومن ثم بالكلام هنا والصورة هما في علاقة مكملة [42] .

وتذكر راوية عباس أن من أهم سمات العمل الفني (الجمالي) أنه ثمرة لنشاط يدوي خاص ، لأنه ينطوي علي محاولة إبداعية بغرض تحويل الطبيعة إلي روح ، حيث يتميز الموضوع الجمالي بظهور الطابع الإنساني لأنه يمثل من قريب أو بعيد صاحبه ، حيث يترك الفنان علي أعماله بصماته الخاصة التي يهتم الباحثون في علم الجمال بدراستها للوقوف علي نوعية الحياة التي يحياها الفنان ، والمؤثرات التي يتعرض لها ، ومدي انطباعها علي أعماله ، في حين يري روجر أنه عندما نكون بصدد تذوق أي عمل فني ، فإننا لا نكون بحاجة إلي إحضار أي شيء من واقع الحياة ليس ذلك فحسب ، بل

ولا حتي مجرد معارف أو أفكار أو انفعالات تتعلق بهذه الأشياء ، لأن الفن يكون نقلة من عالم استطيقي "جمالي" متسام ، فتصبح عند هذا الحد في منأى عن شواغل الحياة ، فالإحساس والانفعال الجمالي مثلاً في التصوير يستمد من التقدير الجمالي للصور المعبرة Significant Form وهي تلك التي تتكون من تركيبات معينة من خطوط وألوان وزوايا وأبعاد تشعرنا بالجمال ، ويرى جون ديوي John Dewey أن المتذوق لعمل فني معين إنما يعيد خلقه من جديد ، علي غرار الطريقة التي خلقها بها الفنان المبدع [43] .

ثانياً : من حيث توزيع الأحجام والكتل:

نجح فنانا مخطوطي الرياض والمتروبوليتان في التلاعب بالأحجام بشكل رائع ، فنجحا في تمييز ملك البوم من حيث الحجم مقارنة بحجم الغراب الماثل أمام كل منهما ، في حين لم ينجح فنان مخطوط القاهرة في تمييز ملك البوم بتصويرته فلم نتمكن من معرفته وسط هذا الزخم من أعداد الغربان فتاهت ملامحه ، وهو أمر يحسب عليه حتى وإن كان الواقع هو مقاربة أحجامهم ، ففي تصويرة القاهرة كان الغراب البطل الأساسي في اللوحة ، لذا ميزه بحجمه الأكبر - أي قام بدور البطولة - فكان مركز اللوحة ، أما في لوحة الرياض فكان ملك البوم هو البطل فميز حجمه ربما لكونه ملكاً ، ولأنه في حالة انتصار ، ليس هذا فحسب بل نجح فنانا مخطوطي الرياض والمتروبوليتان في تمييز ملك البوم بوضعيته المرتفعة على الغصنين النباتيين أو الصخرة المرتفعة ، بخلاف الغراب الواقف على أرضية الصورة أو الخط الأفقي الأرضي دون تمييز ، وهذا الارتفاع أراه مقصوداً ومتفقاً مع الاحترام الواجب لجلالة وحضرة الملك المقدسة ، وهو ما أسميته "الارتفاع المقدس" إن جاز لي التعبير .

وهذا الارتفاع المقدس رأيناه من قبل في تصويرة أخرى من مخطوط كليلة ودمنة وينسب إلي مدرسة إقليم ديار بكر [44] بالمكتبة الوطنية بباريس يؤرخ بحوالي 622 هـ / 1225 م (لوحة 4) ، ومن الصور التي تتناول قصص الحيوان في هذا المخطوط تصويرة مجلس سلطان الغربان ، حيث صور الفنان أربعة غربان تقف منصتة إلي ملكها الذي يقف فوق صخرة صغيرة ، وقد ميزه الفنان بما يشبه التاج علي رأسه ، كما نلاحظ وجود كتابة فوق رأس أحد الغربان تقرأ "وزير" وكتابة فوق رؤوس الباقين تقرأ "باقي الوزرة" وكتابة أخرى فوق رأس السلطان ، وتنطبق علي هذه التصويرة الخصائص المميزة للمدرسة العربية في التصوير [45] ، ليس هذا فحسب بل إن المسافة الفراغية بين الغراب وملك البوم هي مسافة احترام نستطيع أن نطلق عليها أيضاً المسافة المقدسة أو الفراغ المقدس ، وهو ما يتماشى مع الوضع المقدس أو الحضرة المقدسة للملك في مشهد القصة ، عكس ما وجدناه من انتفاء تلك المسافة في تصويرة مخطوط القاهرة ، فضاعت الكتلة المقدسة كلياً بعناصرها .

ونلحظ هذا الارتفاع المقدس والحضرة المقدسة في تصويرة أخرى من نفس مخطوط كليلة ودمنة محفوظ بمتحف المتروبوليتان توضح ملك الغربان يستشير وزراءه ، ومسجل تحت رقم 1981.373.64 ، وهي معنونة بـ "وهذه صورة ملك الغربان يشاور الخمسة في أمره" (لوحة 5) ، ولقد التزم هنا الفنان المنفذ برسم خمسة وزراء من الغربان مع ملكهم ، الذي ميزه الفنان بوقوفه على صخرة أو ربوة مرتفعة كنوع من الإجلال لشأنه ، وهو أمر يحسب له على أية حال .

ثالثاً : الحالة النفسية والانطباع التعبيري العام :

وما أعنيه بهذا هو ما يتفق ويتسق عند رسم عناصر اللوحة – من شخوص وعناصر - مع الحالة العامة لموقف النص الأدبي ، من حزن أو فرح أو غضب أو اضطراب أو قلق أو خوف وغيرها من الأحاسيس المدركة التي قد نستشفها من مضمون النص الأدبي ، ومدى نجاح الفنان في إيصال تلك المشاعر والأحاسيس إلينا كمتذوقين أو كناقدين للعمل الفني خاصته ، فعلى سبيل المثال استشعرنا حالة القلق والتوتر في انفعال وتحركات البوم بتصويرة القاهرة تماشياً مع حالة

الدهشة لرؤية الغراب المصاب ، فوجدنا كيف أن جماعة البوم تتسارع في حركات دائرية وحلزونية بنظرات تملؤها الدهشة لهذا الحدث الجلل ، في حالة من "تراجيديا التوتر" إن جاز لي التعبير [46] .

إلا أنه ومع ذلك نجد أنه في مخطوط الرياض قد أسبغ الفنان علي لوحته هذه نوع من الهدوء المشوب بالفخامة والجلالة ، صورت الغراب الجريح في حالة انكسار تتفق وموقف يجب أن يُتخذ في حضرة ملك البوم ، عكس ما وجدناه ولمسناه في مخطوط القاهرة من زخم وزحام كثيف لا يتفق مع وجود ملك له هيبته ، حيث حجم الملك الطبيعي غير المميز حجماً ولا شكلاً ، وإن طغت الحالة الانفعالية التي أحدثها الغراب الجريح لدي جموع البوم علي الاهتمام بوضعية ملكهم ، وهو ما عبر عنه فنان القاهرة باقتدار ، في حين أن فنان مخطوط المتروبوليتان لم ينجح في إضفاء تلك الحالة الانفعالية في لوحته التي خرجت بشكل جامد إلى حد بعيد ، وإن اقتصرت على التعبيرات الواضحة في نظرات وعيون البوم المنصتين للغراب المكلوم ، وهو ما نلحظه أيضاً عندما أهمل فنان مخطوط الرياض الجموع وركز علي الموضوع الرئيسي الذي قصره على الحوار الثنائي فقط بين الغراب وملك البوم ، في حين اهتم فنانا القاهرة والمتروبوليتان بتفاصيل الصورة ككل دون إهمال لباقي عناصر القصة باللوحة .

رابعاً : الألوان :

للألوان والأضواء دورهما المتغلغل في فسيولوجية الإنسان ، فللأضواء تأثير فسيولوجي علي أجسامنا يتحول إلي تأثير سيكولوجي يحس معه الإنسان بالراحة أو بالقلق وغير ذلك من المشاعر النفسية التي تؤثر في حياة الأفراد ، فإذا ما أخذنا مثلاً علي تأثير الألوان علي الأفراد ، فإننا نجد أن لون الطلاء الهادئ كالأخضر الفاتح مثلاً يدعو إلي الاسترخاء وهدوء الأعصاب ، كما يحدث اللون البرتقالي شعوراً بالحرارة والدفء كما يمثل موضوعياً النار وغروب الشمس التي تشع منها هذه التأثيرات السيكولوجية المعبرة عن التأجج والاحتدام المشتعل ، في حين أن اللون الأزرق الفاتح يذكرنا بالسماء والبحر ويوحي لنا سيكولوجياً بالهدوء والسكينة ، فالألوان توثر علي النفس فتحدث فيها إحساسات ينتج عنها اهتزازات بعضها يوحي بأفكار تريحنا وتطمئنا والأخري تضطرب منها [47] ، لذا نستطيع هنا أن نستنطق روعة الفنان المسلم في مدي تطبيقه واستخدامه لتلك الألوان بالشكل المعبر عن حالة التصويرة التي نفذها باقتدار .

فسيميائية اللون تظهر أن الإنسان يعيش في عالم من الألوان التي تغمره أينما ولى وحيثما وجد ، لتفرض عليه جاذبيتها الخاصة ، وتحمل إليه أنواعاً متضاربة من المشاعر ، فتكون حانية رقيقة باعثة لمشاعر الهدوء والسكينة تارة ، وصاخبة عنيفة تتعالى معها آهات النفس الحزينة تارة أخرى ، ليجد نفسه خاضعاً لسلطتها من حيث يدري ومن حيث لا يدري ، ومن جهة ثانية تكتسب الألوان أهمية إبستمولوجية خاصة من حيث كونها علامات أو دلائل أولية لتعيين هوية الموضوعات المختلفة وتمثلها إدراكياً ، فالإبصار اللوني هو أحد أكثر أنواع الإدراك الحسي أهمية للبشر ، فضلاً عن المغزى السيمانطيقي المتمثل في دلائل المفردات والتصورات اللونية وارتباطاتها السببية ، لهذا لا يأتي اللون إلى الصورة إلا مجسداً في أشياء أو مجسداً في ملابس أو تستوعبه أشكال كالمثلث والمربع والدائرة ، وفي كل حالة من هذه الحالات نكون أمام دلالة بعينها أو دلالات ، فتمازج الألوان بالأشكال سيؤدي إلى خلق دلالة جديدة ، كما أن التقابلات بين الألوان هو ما يمنح الصورة أبعادها الدلالية ، فالمزج أو الربط بين الألوان داخل السياق الواحد يؤدي إلى تغيير في دلالة اللون الواحد [48] .

ويذكر غازي مكداشي أن الألوان العربية قد تميزت بحس خاص يجعل أي مشاهد يتعرف علي شخصية تلك الزخارف وتفردها وتميزها عن أي أسلوب آخر ، ولقد استخدمت الألوان الساخنة والباردة بدرجات مختلفة ، ولم يستخدم اللون مباشرة بل مزجه بألوان أخرى لكي يضيف إلى معطيات اللون غنى وثراء ، ويبين عفيف " بأن الألوان لها دلالة رمزية

عند المسلمين العرب ، فاللون الأبيض دليل النقاء والنور وهو لون ملابس الإحرام ، واللون الأخضر هو لون سكان أهل الفردوس ، ويؤكد ذلك ما عرضه زينهم – كما يقول مكداشي - من أن استخدام عنصر اللون في الزخرفة الإسلامية كان تحقيقاً لمتطلبات جمالية أساسية ، فكثرة استخدام اللون الأخضر والأزرق هو انعكاس لعناصر الطبيعة كالسماء والمطر والسهل الخصيب ، في حين كان استعمال اللون الذهبي تعبير عن مدلول روحاني وانعكاس لأجواء الجنة ، وهي الهدف في الإسلام [49] .

وقد تضمنت بعض آيات القرآن الكريم إشارة إلى عدد من الألوان فيقول الله تعالى في سورة الزمر آية 21 "أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِأُولِي الْأَلْبَابِ" ، وقوله عز وجل في سورة فاطر آية 27 ، 28 " أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا ۚ وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ ... أَلْوَانُهَا ۚ وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ (27) وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالْأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَٰلِكَ" ، ولا شك أن لهذه الآيات – وغيرها – مفعولها في نفس الفنان المسلم فألهمته وحركت مشاعره فانعكس ذلك علي الألوان التي استخدمها في صبغة منتجاته [50].

إذن بات من المقرر أن الألوان تدل علي بعض المعاني الخاصة وأنها تعطي تأثيرات ثابتة ، فاللون الأبيض يستخدم دائماً للتعبير عن النصر والطهارة ، وهو يوحي بالغبطة والسلام ، أما اللون الأسود فهو لون الحداد والبؤس والتشاؤم ، والأصفر يمثل عادة الضعة والغش والخداع ، والأحمر لون أساسي وهو يدل علي القسوة والثورة والغضب والخطر ، وهو يثير الغرائز والهيجانات الرخيصة ، أما البنفسجي فهو لون الطغيان والسلطان والحب مع الحكمة ، وهو لون ذو شدات مختلفة ، ويتوافق مع البني ومع قليل من الأزرق والأصفر ، وعندما يختلط مع الأبيض والأسود فإنه يبدو تشاؤمياً فيه معني الموت والجنائز ، ويعبر اللون في الموسيقي البصرية عن جميع النواحي الجمالية المحضة في انسجام وفق قانون جمالي ، وكذلك الإيقاع الذي يعتبر عملية توفيق للخطوط مع الصورة اللونية وتنسيقها مع شكل مريح يدعو إلي اللذة ، كما أن شدة اللون هي طريق الإيهام بالبعد الثالث ، ويشترك شكل الخط وكثافته ومدي انتشاره في تحديد قوة هذه الحركة ، أما اللون فإنه يمتاز عن الخط بطابع الحياة ، وهو ينقل معني الإنسان والطبيعة ، وهو وسيلة التعبير عن القيم الشكلية والمعاني النفسية والموسيقي البصرية [51] .

وواقع الأمر لم يوفق فناني مخطوطي الرياض والمتروبوليتان في استخدامهما للألوان المعبرة عن الموقف والحالة الانطباعية للحدث ، فتشعر مثلاً في تصويرة المتروبوليتان بأن الألوان المستخدمة بدرجاتها قد تبعث على الفرح والبهجة ولم توحي أبداً أو تتلائم مع طبيعة المشهد ، فجاءت لتُنفذ اللوحة بشكل زخرفي أقرب منه إلى استخدام الألوان للتعبير عن طبيعة الحالة أو المشهد ، فللألوان دور كبير وهام في تأكيد الانطباع العام للوحة الفنية ، ويأتي ذكاء الفنان هنا في عبقريته في استخدام ألوانه للتعبير عن الحالة النفسية لموضوع اللوحة المراد التعبير عنها ، ليس هذا فحسب فعلى الرغم من أن فناني مخطوطي القاهرة والرياض قد زهدا في استخدام الألوان ، وعبرا عن لوحتيهما بالقليل منها ، بلغت ثلاثة ألوان لكل منها ، إلا أن فنان القاهرة قد نجح باقتدار في التعبير عن الحالة الفنية بتلك الألوان الثلاثة ، في حين فشل فنان مخطوط الرياض – مع استخدامه لنفس عدد الألوان – في التعبير الجيد عن موضوع اللوحة المنفذ ، كما نلحظ عدم توافق اللون الفيروزي وتماشيه مع طبيعة طائر الغراب الجريح ، وهو نفس الأمر الذي حدث في تصويرة المتروبوليتان في استخدام اللون البرتقالي الذي اكتست به أبدان البوم وملكهم ، ناهيك عن الألوان الزاهية التي لم تساعدنا في الإحساس بجو التوتر العام السائد المفترض بالنص الأدبي .

لذا نرى أن فنان مخطوط القاهرة قد استطاع وبإمتياز في التعبير عن الحالة النفسية لموضوع اللوحة طبقاً لما ورد بالنص الأدبي ، فلغة الألوان واستخداماتها يعد فن آخر يضاف للقيم الفنية الجمالية للعمل الفني ، فكيف استطاع أن يستخدم ألوان قليلة جداً في التعبير عن الحالة النفسية للصورة ، فنلمس استخدامه للون الأسود [52] في أجسام البوم ، واللون الأحمر [53] الدموي في جسد الغراب للإيحاء بحالة التوتر والدهشة التي تتفق وتنسجم مع موضوع اللوحة طبقاً لما جاء بالنص الأدبي كما سبق وأن ذكرت ، كما استخدم الأخضر الشجري واللون الزيتوني الداكن بخلفية الصورة والشجرة المنفذة كأرضية "خلفية" تتماشي مع لون الغابة السائد ، تلك الألوان التي لها من الإيحاءات والتعبيرات المساعدة في إيصال الحالة النفسية المعبرة عن موضوع اللوحة ، فكان استخدامه للألوان وانعكاساتها وترددتها اللونية بدرجاتها بكل أركان التصويرة دورها في خلق حالة من الهارمونية أو الانسجام بين عناصر اللوحة ، هذا بخلاف ما أوحت به في خدمة الموقف العام للتصويرة والتعبير عن الموضوع بأقل عدد من الألوان .

وعليه فإن اللون يستخدم لغرضين أساسيين هما الغرض الرمزي والغرض الإنفعالي أو العاطفي ، لغرض الإسهام في إيصال الفكرة وتدعيم التأثير النفسي في المتلقي ، ولذلك أخذ عن اللون الأسود ارتباطه بالموت والحزن ، والأبيض ارتباطه بالطهر والعفة والنقاء ، والأحمر بالحريق واللهب والحرارة والدم والخطر ، والأخضر بالهدوء ، إن اللون وفق هذا السياق هو تصعيد لدلالة الشيء فهو سلسلة من الاختزالات المعنوية التي ترتقي لمستوى الرمز ، كما أن للألوان استعمالات أخرى فهو يعطي حركة في فراغ السطح تساعد على التصوير والرسم من خلال إعطاء قيم متفاوتة في صياغة الهيئة التي يكونها من الأشكال والمنظور ، وإعطاء متعة جمالية في وضعه تكويناً بين الخلفية والمقدمة ، ويجعل ألوانها متوازنة جمالية ، كما يخلق اللون حالات إبداعية تشعرنا بالمتعة الحسية والذهنية ، كذلك يخدم اللون العاطفة الخاصة بالفنان ويساعده على إبرازها للحياة العامة بشكل إجمالي جذاب وغيرها الكثير والكثير [54] .

خامساً : المنظور أو التكوين :

يقصد بالمنظور Perspective الإدراك بالحواس ، وهو يرتبط هنا بعمليات عقلية بعد مرحلة الإحساس التي تحدث ، ثم يعقبها إدراك منظم وإضافة خبرات جديدة ، وهو منهج علمي يقدم للفنان الوسيلة التي تمكنه من تمثيل أجسام ثلاثية الأبعاد علي مساحات مسطحة ذات بعدين بحيث أن الأشياء المتمثلة علي اللوحة تتفق مع رؤيتنا لها ، والصورة المتكونة لدينا عنها ، واستناداً إلي هذا المنظور تبدو الصورة الممثلة كما لو كانت شاشة شفافة موضوعة ما بين الفنان وما يراه ويرسم خطوطه العامة كما تبدو له من نقطة رؤية واحدة ثابتة View Point [55] .

يميز أهل الاختصاص بين معنيين للمنظورية ، معنى واسع يراد به العلم الذي يكمن في تمثيل الموضوعات والأشياء على سطح ما بالكيفية نفسها التي نراها بالبصر ، آخذاً في الاعتبار عنصر المسافة ، ومعنى ضيق عرف منذ بداية عصر النهضة ، بأنه العلم الذي يكمن في تمثيل عدة موضوعات مع تمثيل الجزء المكاني أيضاً الذي توجد فيه هذه الموضوعات بحيث تبدو هذه الأخيرة مشتتة في مستويات المكان ، كما يبدو المكان للعين التي تتموقع في موضع واحد ، إن هذا يدعونا إلى الحديث عن عدة منظورات : منظور جوي ، منظور معكوس ، منظور خطي [56] .

والواقع أن استنباط واستكشاف ذلك المنظور بات من السهولة بمكان لاسيما لدارسي الفنون التشكيلية والفنون الجميلة ، كما بات بالإمكان كذلك استقراء مقومات طراز كل فن من الفنون بشكل شبه معياري ، يخضع لقيم ومؤثرات جعلت له شخصيته الواضحة ، بل وبات له منظوره الخاص الذي يتسم به ، نضف إلى هذا وذاك شخصية الفنان المنفذ وعبقريته الخاصة ، فعندما أخذنا على فنان مخطوط الرياض عدم التزامه بالنص الأدبي المكتوب حرفياً في تنفيذ رسومه ، ذكرنا

أنه أمر يحسب عليه ، من حيث كونه قارئاً غير جيد للنص الأدبي أو أنه قد وضع لمساته الفنية وفكره الخاص في تنفيذ لوحته .

هنا يؤكد أندريه مالرو Malraux بقوله "أن الفن خلق وإبداع وأن للظروف الحضارية والثقافية فضلاً عن شخصية الفرد وصراعه الطويل من أجل الحياة دور أساسي في نشأة الفن ، فالفن يعد ثمرة الجهد الإنساني في البناء والخلق ، كما أن الفن كما يراه هو العمل الذي ينأي عن التقليد أو المحاكاة ، كما لا يمت للتعبيرية الموضوعية بصلة ، ويذهب مالرو إلى التأكيد علي فكرة الإبداع الشخصي والتدخل الإنساني الذي يتمثل في الانفعال والمشاركة في العالم ومحاولة تحقيق الإبداع الفني ، فإن الفن في معناه الحقيقي هو الإنسانية الحرة الطليقة التي تعبر عن نفسها فيما تتبعه وتصنعه من مبدعات ، لذا خلص مالرو إلى أن الفن ما هو إلا أسلوب بشري يسعي إلى خلق عالم يختلف عن الواقع ، ولا يكون مناظراً له كما لا يعبر عنه بصورة حرفية" ، ويستكمل مالرو في مرجع آخر قوله " فالفنان الناضج يعبر عن فنه من خلال قدراته وإلهاماته الخاصة وإرادته كذلك التي تحاول التحكم في المجال الطبيعي الواقعي ومن ثم تعمل علي تعديله وتغييره بالحذف أو الإضافة أي بالابتكار الخلاق الذي يحدث في حرية كاملة وانطلاق روحي لا متناهي ، كما يتم في حالة يقظة وإحساس بالمسئولية نحو العمل ذاته ، وهنا يصبح الفنان الأصيل هو المشاهد والناقد والفنان" [57].

فلكل فنان – كما يذكر عفيف بهنسي - منظوراً فنياً مغايراً للواقع ، هكذا شأن المصور المسلم الذي ترك لنا آثاره الرائعة في مقامات الحريري أو في الشاهنامة أو في كليلة ودمنة ، إلا أننا نتساءل استكمالاً لبناء مفهوم جمالي إسلامي ، لماذا أغفل المصور المسلم جميع هذه الشروط التشبيهية ؟ ثمة تفسير سيميولوجي نستعيره من "رولان بارث" يمكن أن يوضح لنا الجواب ، إن الفن التشكيلي هو صياغة بلغة مرئية ، شأنه في ذلك شأن الكتابة وهي صياغة للغة مكتوبة ، والعلاقة بين اللغة والصياغة هي علاقة سيمولوجية دلائلية ، فالبيان الإلهي إنما يتوضح عن طريق اللغة والكتابة معاً ، كذلك شأن التجريد الفني فهو مرتبط بالمعني المطلق للحق والوجود ، وتبدو أهميته في الدلالة الجمالية الفاضلة التي يقوم بها [58] .

ويرى هيجل أن لذاتية الفنان دور هام في خلق الأعمال الفنية ، فالفنان لا يتقيد بقواعد المنظور الخطي تماماً ، وإلا تحول عمله إلى الهندسة ، ولأن حس التلوين لا يرتبط بقاعدة معينة ، بقدر ما يرتبط بكيفية خاصة في رؤية وتصور الفروق والدرجات اللونية التي تخضع لخيال الفنان وقدرته علي الابتكار [59] " .

وهذا يعني أن الفنان إنما يضع لمساته الساحرة التي تأخذ بمجامع قلوب جمهور المتذوقين ... وهو ما يتفق مع ما ذكره الفيلسوف الاستطيقي الفرنسي Alain من أن عمل الفنان يتحدد في ضوء ممارسته لعمله وتطويقه للمادة أمامه ، فيصبح أول متفرج علي فنه ، وأول مشاهد لإنتاجه ، كما يصبح أول معدل وناقد له قبل أن يظهره لجمهور المشاهدين ... ويستطرد قائلاً: "وتكتمل العبقرية الفنية تدريجياً بفضل المجهود العملي الذي يبذله الفنان تدريجياً ، خط يكمل خط ، أو نغم ينسجم مع الآخر ، أو لون يضاهي الآخر ... وهكذا" [60] .

والشكل في العمل الفني ليس ملامح العناصر التي يستلهمها الفنان أو حتى يؤلفها وليس مجرد قيمة مجموعها ، وإنما هو محاولة تجسيد "موضوع مرئي" مواز للعديد من الأفكار والرؤى التي تعتمل في عقل الفنان ، بناءاً على حواره المستمر مع الطبيعة المرئية من ناحية ، واعتمالات نشاطه الذهني وتصوراته وأحلامه الباطنة من ناحية أخرى ، مكونة بذلك "مدرك بصري" قوامه التناسب والتوافق والإيقاع واللون والملمس وإيحاءات الحركة والسكون ، وما يحمله كل ذلك من شحنات تعبيرية ترتبط بذاتية الفنان ، تلك الذاتية التي تجعل من العمل الفني ليس مجرد شكل خالص ، وإنما موضوعاً تعبيرياً يتشكل في هيئة بنائية [61] ، فالمصور يترك في عمله المحور مجالاً واسعاً لقاريء هذا العمل كي يتدبر معانيه حسب مقتضيات الحال والموقف ، ولقد ابتعد الفنان المسلم عن احترام المنظور الرياضي لأسباب كثيرة أولها أنها ليست

من تقاليده البعيدة ، والسبب الثاني يبدو في أن المنظور المشترك شمل الكتاب الكريم والأدب والفن ، هو منظور روحي وليس منظوراً مادياً [62] .

فالعقيدة الإسلامية كانت الخلفية الأساسية لتكوين مفاهيم الفن الإسلامي ورؤية الفنان للطبيعة وتحديد موقفه منها ، فالنهي عن التشبيه بخلق الله ، حرره من قيود التقليد والنقل ، ووجهه للإبداع والابتكار والتجريب ، فخالف الطبيعة وابتعد عن محاكاتها في محاولة للوصول لكوامن الأشياء للكشف عن باطنها لإدراك التناغم والتناسق بالشكل الظاهري والشكل الباطني ، فواجه الطبيعة وفككها إلى عناصرها الأولية ثم أعاد صياغتها وتركيبها من جديد ، ما أوصله إلى التجريد المطلق [63] .

فإذا ما وضعنا نتائج ومضامين هذه الأحاديث مع تفاسيرها والاجتهادات التي أعطيت في شأنها ، فسوف تكون هذه النتائج القالب التبريري الذي نحي بالفن الإسلامي إلى ذلك المعنى الخاص ، لقد كانت الشريعة هي التي أوحت بما يجب أن تكون عليه الجماليات الإسلامية في حقل الرسم والتصوير والنحت والزخرفة ، وحملت نفس المنظور في جماليات الأدب والفن القولي ، لقد كشفت الشريعة للرسامين كيف يحترمون تحريم محاكاة الكائنات الحية مع الاستمرار في اعتبار الإنسان الموضوع المركزي في الفن الإسلامي الرمزي كما يليق بنظرة الإسلام الإنسانية إلى العالم ، ولتجنب انتهاك قواعد التحريم في عدم تصوير الأشياء الحية كان علي الفنان أيضاً أن يكبح كل رغبة في إعطاء الصورة التي يرسمها شخصية تشير تفردها بوصفها محاكاة يقصد منها التطابق ، وعندها لا يعود هنالك شيء يمنع الفنانين من رسم الإنسان كنوع كلي أو كمفهوم مجرد ، وقد أضاف هذا الاعتبار مبدأ خامساً إلى جمالية الفن الإسلامي هو مبدأ اللا شخصية ، وهكذا سار الفن الإسلامي في طرق قادته إلى تكريس ذاته في ابتكار أشكال مثالية للكائنات الحية تدل عليها من دون أن تأخذ شخصيتها أو فرديتها [64] .

إذن فالمنظور المطلق هو المطبق في الرسم والتصوير الإسلامي ، فنحن لا نستطيع أن نتبين البعد الثالث في أعمال المنمنمات والمرقنات الإسلامية لأنه يستحيل تطبيق قواعد المنظور الخطي التي استنبطها الغرب ، ولقد اعتبر ذلك خللاً في تكوين الفن الإسلامي ، وهو كذلك بمفهوم وقواعد المنظور الخطي النسبي ، ولكنه الأصح والأدق بمفهوم قواعد المنظور الشمسي أو الكوني المطلق ، وأصبحنا نفهم وبوضوح أكثر لماذا صور الفنان المسلم الأشياء وكأنها مرئية من أبعد النقاط ، بل وأصبحنا قادرين علي تفسير ما يسمي "ملء الفراغ" [65] .

والتكوين أراه في كيفية توزيع الفنان لكتل عناصره وشخوصه ووحداته الفنية باللوحة طبقاً لما يرتأيه بالمساحة المتاحة أمامه طولاًوعرضاً بما يتفق ورؤيته الفنية للحدث ، فإذا ما طبقنا هذا المنظور أو التكوين على تصاوير المخطوطات الثلاثة محل الدراسة ، لاستطعنا بسهولة استنباط هذا المنظور أو التكوين العام للكتلة العامة لعناصر اللوحات الثلاث ، وذلك على النحو التالي : بالنسبة لتصويرة مخطوط القاهرة نجد أن الفنان قد استخدم المنظور اللولبي أو الحلزوني [66] في توزيع عناصرها (لوحة 6 ، 7) ، وربما يتفق هذا التكوين تمام الاتفاق مع التكوين الدائري الذي يذكرنا بـ (المائدة المستديرة المتوافقة مع حالة الاجتماع المنعقد بين الغراب الجريح والبوم وملكهم) ، في حين كان التكوين الهرمي أو المثلثي هو الأنسب لتنفيذ تصويرة الرياض كونها قد اقتصر تنفيذ العناصر الرئيسية بها على الغراب وملك البوم وشجرة مائلة نحو الداخل خلف كل منهما (لوحة 8 ، 9) حيث مُثلا بشكل متناظر عبر عنه الفنان أيضاً بتناظر فرعي الشجرة العلويين ، ساعد على ذلك انحناءة الغصن علي ملك البوم ، وكأنه ظل للعرش ، وهذا التكوين الهرمي نلمحه أيضاً بشكل أو بآخر بتصويرة المكتبة الأهلية بباريس السابق ذكرها آنفاً (لوحة 4) .

أما المنظور المطبق بتصويرة المتروبوليتان فنستطيع أن نتلمس ملامح لمنظور جديد أستطيع أن أطلق عليه "المنظور البيضاوي" (لوحة 10) ، وهو أقرب ما يكون للمنظور اللولبي أو الدائري من حيث حركة الخط المستخدم ، وإن كان قد

تأكد لي وجود هذا المنظور بمخطوط المتروبوليتان بشكل ملحوظ في أكثر من تصويرة ، كما في تصويرة "الحمام والشبكة والجرذ يقطعها والملك ينظر إليه" أو كما جاء بعنوانها العلوي (لوحة 11) ، حيث وضع الفنان أسراب الحمام داخل إطار بيضاوي كبير ، يقابله إطار آخر أصغر يأخذ الشكل البيضاوي إلى حد كبير أيضاً ، إضافة إلى التكوين الكلي للتصويرة بما في ذلك الغراب يأخذ نفس التكوين البيضاوي .

سادساً : الواقعية والتجريد في التصاوير الثلاث :

يختلف الجمالي في الفن الإسلامي عن الجمالي في الفنون الأخرى التي تبدو فيها المحاكاة هدفاً ومعياراً ، فالجمالي الإسلامي ليس هو المادة الأكثر تمثيلاً للواقع ، وإنما هو في الشكل الأكثر تعبيراً عن المطلق ، وهكذا تذوب فيه الحدود النسبية ، وتتلاشي الذكريات المحسوسة ، وتتراجع القيم النسبية ، وخلافاً لما يعتقده بعض المحللين من أن التحوير في الفن الإسلامي هو نتيجة لتحاشي الكمال في الفن حسب المذهب الأشعري أو هو نتيجة "الاستحالة" في نقل الواقع ، هذه الآراء التي تنطلق من فكرة قصور الجمالي الإسلامي لتمثل الجمال اليوناني ، دون الانتباه أن الجمالي الإسلامي يختلف عن الجمالي اليوناني أصلاً ونتيجة ، فهو يرتبط بمسببات الأشياء وليس بالأشياء ، إنه يرتبط بالجوهر وليس بالعرضي ، بالمطلق وليس بالنسبي [67] ، كما أنه يرتبط بالفكرة العامة أكثر من اهتمامه بتفاصيلها .

لذا طبق الفنانون المسلمون مضامين الأحاديث النبوية الشريفة بحرفيتها ، فطمسوا الظلال والإشراقات اللونية ، وكل تقنيات التجسيم ، وبذلك خضعوا لإلزامات وفروض القوانين ، فكان أن ظهرت تصاميمهم ورسومهم للأشكال الإنسانية والحيوانية في غاية التسطيح Flatness ، علي هذه المرتكزات الفلسفية التبريرية بنيت جمالية الفن الإسلامي بوصفها "جمالية المفهوم" أو "جمالية الفكرة الكلية" أو "جمالية الأنموذج" ، ولم يعد للفنان المسلم ما يخشاه في رسم الأنواع والكليات والأجناس للكائنات الحية ، لأن هذه المواضيع قوالب تشكيلية من إبداع الذهن لا علاقة لها بالواقع ، وإن كانت تستدعي التفكير فيه ، ونتج عن التطبيق الفعلي لهذه الجمالية من الناحية العملية رسوم ومنمنمات للرجال والنساء والأولاد من كل الأشكال والأعمار والصفات ... إلخ ، وأصبح الفن الإسلامي دراسة طبوغرافية للإنسان والحيوان تبرزهما من خلال أساليب رسم رمزية اصطلاحية [68] ، وهو ما حدث عندما رسم الفنان البوم والغراب بشكل اصطلاحي .

إن الإسلام بالرغم من أنه لم يهاجم الصورة كما فعلت اليهودية ، فهو لم يعطها المركزية التي حظيت بها عند المسيحيين ، وذلك لأن العقيدة الإسلامية أكثر ارتباطاً بالروحي والمتعالي منها بالمادي والمحسوس ، لقد اعتبر الإسلام الصورة مجرد تمثيل جامد لا يمكنه أبداً أن يكرر الأصل ، ولا يعبر عن الحقيقة المتمثلة في الحياة بكل مغازيها وارتباطاتها بخالقها الباريء المصور [69] .

وكشفت هذه الطبوغرافية الإنسانية الفنية Artistic Anthropological Topography عن أساليب مختلفة في إبراز الهوية الحية من خلال خصوصيات العمل الذي تقوم به الأشكال المرسومة ، فتعرفنا علي شخصية الأمير في المنمنمة من خلال جلوسه علي العرش ، وعلي شخصية الصياد من خلال اصطحابه لأدوات الصيد والكلاب ، وبهذه الطريقة دمج الفنان الإسلامي "جمالية المفهوم" مع "جمالية الرمز" [70] ، وهو ما يمكننا تطبيقه علي مخطوطنا محل الدراسة من خلال معرفة ملك البوم من وضعه المرتفع ، وكذا الأمر بالنسبة لملك الغربان .

فمن أهم سمات التصوير الإسلامي كما يراها ثروت عكاشة : احتواء اللوحة علي عدة لقطات أو مفردات أو مشاهد كثيراً ما ينقصها الاتساق وعدم الخضوع إلي المنطق ، وعدم مراعاة النسب ، والحرص علي عدم ترك موضع فراغ في المنمنمة ، عدم احترام قوانين المنظور ، وانقسام الصورة إلي موضوعات مستقلة يكاد كل منها يغني بذاته عن الآخر رغم

أنها تكون في المجموع شكلاً متكاملاً ، لا يكترث الفنان بتوزيع الظل والنور ، وإنما يفرط في توزيع الألوان التي تكسب الصورة حياة أخرى وبريقاً بديعاً وألوان سحرية عجيبة [71] .

فالفنان العربي عندما يخطط للوحة فإنه لا يهتم بقواعد المنظور الخطي ، بل هو يسعي إلي تصوير الأشياء من حيث هي موجودة بذاتها ، إن قوانين الوجود المادي للأشياء التي يحكمها في الغرب علم المنظور وعلوم أخرى يقابلها لدي العرب قوانين روحية . إن تأمل التصوير الإسلامي مهما كان نوعه ، ومن أي عصر كان ، يبين لنا أن هذا الفن لم يعتمد في تأليفه علي أي عنصر من عناصر المنظور الخطي فلا وجود لخط أفق معين ، ولا تحديد لزاوية رؤية ، كما لا محل لنقطة هروب ، بل إن كل عنصر من عناصر صورة ما يقع علي خط أفق خاص ، وإذا جاز لنا أن نتحدث عن أشعة إسقاط ، فإننا في الفن الإسلامي علي العكس نرى نقاط إشعاع تنتشر في أنحاء اللوحة كلها ، فكأنما الأشياء ذاتها هي مصدر الرؤية [72] .

لقد كانت الشخصية الاصطلاحية في فن المنمنمات الإسلامية إحدى الأساليب الرئيسية في خلق الصور ، وكان علي المشاهد أن يلم بفكرة العمل الفني من خلال روحيته وليس من خلال معناه [73] ، والحق – كما يقول جاستون فييت - إن معايير الجمال وقوانينه في الفن الإسلامي مشتركة دائماً بين جمهرة الفنانين ، فهم يتركون اتخاذ المثل العليا في صدق تمثيل الطبيعة ومحاكاتها بدقة وأمانة ، ويتخذون مُثلاً عليا غيرها ، فيُقبلون علي التحوير في الطبيعة والبعد عنها في رسومهم ، وإهمال الحقيقة الطبيعية في إبداع الموضوعات الزخرفية [74] .

لقد كان علي الفنان المسلم – كي يبقي ضمن الإطار الشرعي – أن يطلق كل محاكاة للمظاهر الواقعية للطبيعة وكائناتها الحية علي وجه الخصوص ، وكان هذا يعني استبعاد كل التقنيات التي تتطلب قواعداً للمنظور والعمق والظل والنور والتجسيم والقولبة وإظهار الأحجام والتلاشي والتنقيص مع بعد المسافة ، وكل ما من شأنه أن يظهر التمثل الفني وكأنه ناطق أو حقيقي ، فكان أن أبرز إلي الوجود مرتكزات جمالية جديدة لم يسبق لها مثيل بإتباعه مبدأ التضاد مع الشبه ، ومبدأ التحوير ، ومبدأ عدم إمكان التصديق ، ومبدأ الاستحالة في الواقع ، كل هذه المبادئ تنفي المضاهاة عن العمل الفني وبالتالي تنهي التحريم ، فأظهر من خلال هذه المبادئ عبقرية خلاقة مكنته من ابتكار طرق أصلية في احتواء التشريع مع احتفاظه بنية الخضوع له [75] .

ففي الوقت الذي اتسمت فيه تصويرتي مخطوطي الرياض والمتروبوليتان بالجمود ، ظهرت تحركات البوم في مخطوط القاهرة في حركة إيقاعية مكثفة وتكتل واضح ، نجح بهما الفنان في التعبير عن الحركة إلى حد كبير ، إضافة إلى استخدامه للتكوين الحلزوني المعبر عن حالة التوتر والذعر الواضحة في أعين البوم وتوزيعهم المنتشر في هذا الإطار المحدد للوحة بشكل ينم عن فهم وإدراك جيد من قبل الفنان للنص الأدبي المكتوب ، مع استخدام الفنان للمنظور الروحي الإسلامي ، فعلى الرغم من أن زاوية الرؤية والوضع العام للتصاوير الثلاث قد جاءت أمامية ، إلا أن الأمر لم يخلو من الروح الإسلامية ذات الطابع الخاص ، حيث إهمال النسب التشريحية وقواعد المنظور وعدم الالتزام بالواقعية الرياضية .

ويستدعي هذا المشهد قول عفيف بهنسي "إن هذه الأشياء التي تبدو في خلفيات العمل التصويري ، كثيفة مسطحة ، إنما تساعدنا علي تفسير وجودها المترامي في البعد ، فتتداخل في كون Cosmos الصورة شديدة الاندماج ، فعندما لا ندري مكان المشاهد من هذه الأشياء ، أهو في أقصي البعد عنها أو في أدنى القرب منها ، أو هو في أعماقها ، فإن المسافات والفراغات تنعدم لكي تبدو لحمة في هذا الكون التصويري الجديد ، الذي تشابكت فيه مصادر الرؤية إلي أقصي حد ممكن ، علي أن هذه العناصر المقسمة المستقلة تندمج في وحدة العمل الفني بسبب صغر حجم الصورة في الفن العربي الإسلامي ، وهذا ما ألفناه في المنمنمات وفي الصور الترقينية "الإيضاحية" الموجودة في المخطوطات ، وهكذا فإن المنظور في لوحة مسطحة يبقي حراً مطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث من خلال

زاوية البصر المحددة ، إن هذا التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد العناصر ، وهي متفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي وتكويني ، إن هدف الفنان العربي هو أن يجعل الأشياء مجابهة للناظر من خلال أجمل ما فيها دون أن تشوه قواعد المنظور حقيقتها وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية" [76] .

ومن الملفت للنظر أن رسوم الشخصيات في المنمنمات ليست رسوماً جامدة أو متيبسة بل هي صور تضج بالحياة والحركة ، ويلاحظ بوضوح تركيز نظر الأشخاص علي الموضوع الأساسي بالإضافة إلى حركات الأيدي الطبيعية المدروسة التي تشير إلى مغزى اللوحة وطبيعة الحدث الدائر ، وفي الرسوم المكتظة بالناس نجد توزيعاً طبيعياً لأدوار كل واحد منهم - كالغراب وملك البوم - ويصعب أن ترى شخصية مقحمة دون داع بين هؤلاء ، بل إن الحلقات المنفردة في مختلف مساحات اللوحة تجتمع ضمن وحدة عضوية لا يمكن إنكارها بالرغم من عدم احترام المقاييس البعدية للمنظور ، لذا نجد أن تجوال عين المشاهد في مختلف زوايا اللوحة واصطدامها بمختلف الهيئات والأعمال التي تمثلها صور الأشخاص تزيد من الإحساس بوجود الحركة العفوية في هذه الروائع ، وتجعلها نابضة بالحياة [77] .

ليس هذا فحسب بل إن الخط يلعب دوراً كبيراً في التعبير عن الحدود Shape التي ترسم الشكل Form أو ترسم الكتلة Masse ، وللخط مفردات تعبيرية عندما يكون قاسياً أو مرناً ، هادئاً أو فاعلاً ، خشناً أو ناعماً ، هنا نرى الخط يحقق أدواراً في التناغم والتطابق والتوازن والحركة عندما يسخر للتعبير عن حدود موضوع الصورة وعن حدود خلفية الصورة ، وبصورة عامة فإن الحدود الثابتة تحقق التوازن بينها وبين المحيط ، ولكنها عندما تكون متحركة في الأشكال ذات الزوايا الحادة أو المنحنية فإنها ترفع المشاهد أو توجه بصره إلى الحركة لمتابعة مسار هذه الحدود ، وبذلك تتحقق الحركية في الأعمال الفنية علي الرغم أنها ثابتة مستقرة بطبيعتها ، ويتغير التعبير عن الحركة باختلاف أوضاع الخط المستقيم ، والخط الأفقي أو العمودي يعبر عن الثبات ، بينما نرى الخط المائل غير مستقر ، ولابد من خط آخر يميل عكسه ليساعد علي الاستقرار البصري ، أما الخط المنحني فهو يعبر عن الحركة ، وتتغير قيمة تعبير الخط بحسب ما بداخله من خطوط مساعدة أو معيقة [78] .

والواقع أن الحركة تعطي انطباعاً صادقاً للمشاهد بالحياة ، الأمر الذي يقلص إلى حد كبير من الإحساس بتسطيح الصور ، لأن من شأن التسطيح زيادة الجمود والتصلب في الصور ، بينما من شأن الحركة زيادة الحيوية وبالتالي الإحساس بوجود البعد الثالث المفقود ، ومن هذا المنطلق تكون جمالية الحركة هي الوسيلة التي لجأ إليها الفنان المسلم لإبراز الفكرة وإعطاء الصورة قيمة بُعدية ثالثة ، دون اللجوء إلى المنظور الكلاسيكي وتباين النور والظلمة [79] .

وبتطبيق ذلك على التصاوير الثلاث نجد أن الخط المنحني قد ظهر جلياً بتصويرتي مخطوطي القاهرة والمتروبوليتان والذي عبر الفنان عنه من خلال الأرضية المنحنية في كلتا التصويرتين ، وكذا من خلال توزيع عناصر باقي التصويرتين مثل الأشجار والخلفيات النباتية وتعدد أوضاع البوم فلم نجدهم على مستوى خطي واحد ، في حين لاحظنا الخط المستقيم واضحاً بالأرضية الأفقية الثابتة بتصويرة مخطوط الرياض حيث شعرنا بالجمود وعدم الحركة ، فلمسنا حالة من الهدوء الشديد والثبات الذي خيم على مشهد التصويرة ، وإن اتفق مع هيبة وجلالة حضرة ملك البوم المقدسة .

لذا تبين أن في الخط المستقيم صلابة وتكلفاً بعيداً عن الجهد ، وهو ضعيف التعبير عن الجمال ، ناقص المدلول ، فهو يثير الانتباه والرضي ، بعكس المتكسر الذي يثير انتباهاً حاداً ، ولكنه انتباه عنيف إذ يعبر عن الجفاف والجفاء ، أما الخط المنحني فهو خط اللطافة والجمال ، وهو خط الحركة التي تبرز بلا تكلف أو جهد ، والخط في الواقع هو السبيل الوحيد للإيهام بالحركة علي رقعة مسطحة جامدة ساكنة [80] .

إن حركة العمل الفني هذه حركة تعبير عن حياة العمل الفني وقد تحققت بالتقاء الاندفاع والارتداد والظل والنور والثقل والخفة ، وهذه ميزات تحققت عن طريق أجزاء ذات إيقاع خاص ، ونقلات غير متشابهة بالدرجة الأولى ، وهذه الأجزاء تتغير بقوة وباستمرار ، ويمثل هذا حركة درامية قائمة بذاتها في العمل الفني ، مما يشير إلى ثمة توتر وتشنج في أنحاء اللوحة وصدامات بين هذه الأجزاء ، كما نشعر بأن الموضوع الأساسي المرسوم في الوسط يحاول أن يشكل الحركة الكبرى للعمل ، وهي حركة انسلاخه أو تميزه عن القسم الآخر من العمل المسمي بالخلفية ، كما نلحظ تجانس الفراغ مع العناصر الزخرفية الأخرى ، فيمكن القول أن الفنان المسلم يعتبر الفراغ أقصي درجات التجريد في عمله الفني [81] .

وربما نلحظ ذلك بخلفية تصويرة الرياض أو الكتلة الفراغية – إن جاز لي التعبير - فالتصويرة مفتوحة الأفق ليتمشى ذلك مع جو الغابة وطبيعتها المفتوحة ، لذا لاحظنا وجود إطار وهمي مربع يحيط بالتصويرة ، وهو ما أسماه بابادو بولو مجال الراحة والهدوء كما أشير إليه بالهامش ، وذلك بخلاف تصويرة مخطوط القاهرة حيث كانت مؤطرة فعلياً ، فكان الشعور بالضيق والازدحام هو الانطباع السائد عند قراءة تلك اللوحة ، حيث استغل الفنان "الكتلة الفراغية" أو الخلفية بملء هذا الفراغ بزخم أعداد البوم والألوان الكثيفة والشجر الأخضر الكبير .

فإذا كان المنظور الخطي يسعي إلى إبراز البعد الثالث أو العمق بأسلوب رياضي علمي ، فإن المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماماً ، بل انطلق وفق مسيرة مختلفة ، فالعين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة ، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة لولبية ، لذا اهتم المصور المسلم في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله في خلقه ، فلقد درج علي عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه ، لأنه يعني وعاء المضمون الروحي للأشياء [82] .

وننتهي بذلك إلى أنه قد نجح فنان القاهرة في أن يجعلنا ننحني له احتراماً وتعظيماً لما قدمه من مزاوجة رائعة ومؤالفة واضحة بين كل من المنظور الحركي واللوني ، وموائمته كذلك بين النص الأدبي والعمل الفني – حسبما ارتآه – بشكل يستحق عليه الثناء والتقدير ، وحقيقة الأمر أنه مهما تحدثنا عن التزام الفنان المسلم بمعايير البعد الثالث والتجسيم وغيرها – كما نظر إليها الفن الحديث – فإننا لا نكون مبالغين إذا ما قلنا أن ما استخدمه هذا الفنان من معايير المنظور المختلفة من حيث الحركة واللون ، قد كسر تلك القاعدة الرتيبة بشكل مبتكر وبديع لأعماله الفنية ، التي لا تُخطئها عين المتذوق مطلقاً ، شاهداً بإسلاميتها الفنية ، وهو الأمر الذي تأتى وفق مهارة أداء الفنان الذاتية ودرجة ملكاته الحسية في صياغته وتناوله للعمل الفني .

وأخيراً وليس آخراً وبعد تطبيق المنهج السيميائي "السيميولوجي" للتصاوير الثلاث نستطيع إضافة تعريف آخر ومفهوم جديد لعلم السيميائية في ضوء تطبيق مفرداتها البصرية الدلائلية بالشكل الذي يتطابق ودراستنا لفنون التصوير الإسلامي بشتي مجالاته ، وعليه فإنه يمكننا تعريفه علي أنه "*علم الإستقراء البنائي للمفردات البصرية الدلائلية للصورة فيما يعرف بفقه تأويل وتفسير معاني الصورة*" . وهو المفهوم الذي يتطابق مع ما سبق وأن أشرت إليه في بحث سابق عند دراسة علم المخطوطات ووضع مفهوم جديد مختصر يذهب إلي "أنثرة المخطوط" ، وأردت أن أؤكد عليه أيضاً من إسقاط نفس اللفظ عند دراسة منمنماتنا الإسلامية أو غيرها ، وهو "*أنثرة الصورة*" أو "*أنثرة العمل الفني*" – اختصاراً لتعريف السيميائية - أي في ضوء تطبيق مفردات علم الأنثربولوجي عند دراسة التصوير الإسلامي ، وذلك من حيث التكوين العام والمنظور والحركة والخطوط واستبيان القيم الجمالية الحسية والبصرية واللونية المستخدمة ، مع استنتاج وإدراك مفردات الصياغة الذاتية للعمل الفني ودلالاتها ، وظروف البيئة والنشأة المؤثرة فيها وكذا معرفة مواطن القوة والضعف في العمل المنفذ ، فلكل عمل فني بوصلة سيميائية سيميولوجية مدركة ، وهو ما يمكن أن نسميه بفقه تأويل وتفسير الصورة – سلباً وإيجاباً – مع دراسة كافة المؤثرات المحيطة بها .

وخلاصة القول أن "السيميائيات علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا ، وبالتالي فإن موضوع السيميائيات غير محدد في مجال بعينه ، فهي تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني : إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاءاً بالأنساق الايديولوجية الكبرى ، وهي من خلال ذلك تطمح إلى أن تتشكل علماً للدلالة يهدف إلى فهم سيرورات إنتاج المعنى من منظور تزامني ، وهي بذلك متعددة الاختصاصات على اعتبار أن حقلها يعني بفهم ظواهر متعلقة بإنتاج المعنى في أبعاده الإدراكية والاجتماعية والتواصلية" [83] .

شبكة التحليل السيميولوجي الخاصة بالبحث			
التحليل السيميولوجي المقارن	**مخطوط وزارة الأوقاف المصرية**	**مخطوط الرياض**	**مخطوط المتروبوليتان**
1 – مدى الالتزام بالنص الأدبي	التزم فنان تصويرة مخطوط القاهرة بما جاء بالنص الأدبي تماماً ، حيث مثله في مشهد تجمع البوم وملكهم حول الغراب الجريح طبقاً للنص المذكور .	لم يلتزم فنان تصويرة مخطوط الرياض بالنص الأدبي ، حيث اقتصرت لوحته على نقل الحوار الثنائي فقط بين ملك البوم والغراب ، دون اهتمامه بالتفاصيل الأخرى ، فأهمل رسم باقي أسراب البوم التي كانت حاضرة في نفس المشهد .	التزم فنان تصويرة مخطوط المتروبوليتان بنقل ما جاء بالنص الأدبي المذكور تماماً ، مثلما التزم فنان مخطوط القاهرة .
2 – توزيع الأحجام والكتل	لم ينجح فنان مخطوط القاهرة في تمييز ملك البوم بتصويرته في مشهد القاهرة ، فكان الغراب هو البطل الرئيسي في اللوحة ، لذلك ميزه بحجمه الأكبر ، وجاء بمركز اللوحة كبطل للقصة .	نجح الفنان في تمييز ملك البوم بوضعيته المرتفعة على الغصنين النباتيين ، بخلاف الغراب الواقف على أرضية الصورة أو الخط الأفقي الأرضي دون تمييز ، وهذا الارتفاع مقصود ومتفق مع الاحترام لجلالة وحضرة الملك المقدسة ، وهو ما أسميته "الارتفاع المقدس" .	نجح الفنان في تمييز ملك البوم بوضعيته المرتفعة على الصخرة المرتفعة ، بخلاف الغراب الواقف على أرضية الصورة أو الخط الأفقي الأرضي دون تمييز مع باقي مجموعات البوم .
3 – الحالة النفسية والانطباع التعبيري العام	نجح الفنان في أن يشعرنا بحالة القلق والتوتر في انفعال وتحركات البوم بتصويرة القاهرة تماشياً مع حالة الدهشة لرؤية الغراب الجريح ، فوجدنا كيف أن جماعة البوم تتسارع في حركات دائرية وحلزونية بنظرات تملؤها الدهشة لهذا الحدث الجلل ، في حالة من "تراجيديا التوتر" .	لم ينجح فنان الرياض في إظهار الحالة الإنفعالية الواردة بالنص الأدبي ، حيث أسبغ الفنان علي لوحته هذه نوع من الهدوء المشوب بالفخامة والجلالة ، صورت الغراب الجريح في حالة انكسار تتفق وموقف يجب أن يُتخذ في حضرة ملك البوم ، دون إظهار باقي التفاصيل .	لم ينجح الفنان في إضفاء تلك الحالة الانفعالية في لوحته ، التي خرجت بشكل جامد إلى حد بعيد ، وإن اقتصرت على التعبيرات الواضحة في نظرات وعيون البوم المنصتين للغراب المكلوم .
4 – الألوان	نجح فنان مخطوط القاهرة في التعبير عن الوضع الفني للوحته الفنية باستخدام عدد قليل من الألوان ، بلغ ثلاثة ألوان فقط ، بالشكل الذي استطاع به أن يوصل الحالة النفسية الواردة بالنص الأدبي باقتدار .	لم يوفق فنان مخطوط الرياض في التعبير عن الحالة الفنية والحالة الانطباعية للحدث في لوحته على الرغم من استخدامه نفس العدد من الألوان ، كما أن اللون الفيروزي غير متوافق مع حالة الغراب الجريح .	لم يوفق الفنان هنا في استخدام الألوان التي تعبر عن الحالة الانطباعية للنص الأدبي ، فمجمل الألوان المستخدمة بدرجاتها قد تبعث على الفرح والبهجة ولم توحي أبداً أو تتلائم مع طبيعة المشهد ، فجاءت لتُنفذ اللوحة بشكل زخرفي مبالغ

			فيه ، تلك الألوان الزاهية التي لم تساعدنا في الإحساس بجو التوتر العام السائد المفترض بالنص الأدبي .
5 – المنظور أو التكوين العام	بالنسبة لتصويرة مخطوط القاهرة نجد أن الفنان قد استخدم المنظور اللولبي أو الحلزوني في توزيع عناصرها ، وربما يتفق هذا التكوين تمام الاتفاق مع التكوين الدائري الذي يذكرنا بـ "المائدة المستديرة" المتوافقة مع حالة الاجتماع المنعقد بين الغراب الجريح والبوم وملكهم.	كان التكوين الهرمي أو المثلثي هو الأنسب لتنفيذ تصويرة الرياض كونها قد اقتصر تنفيذ العناصر الرئيسية بها على الغراب وملك البوم وشجرة خلف كل منهما ، حيث مُثلا بشكل متناظر عبر عنه الفنان أيضاً بتناظر فرعي الشجرة العلويين ، ساعد على ذلك انحناءة الغصن علي ملك البوم ، وكأنه ظل للعرش .	أما المنظور المطبق بتصويرة المتروبوليتان فنستطيع أن نتلمس ملامح لمنظور جديد أستطيع أن أطلق عليه "المنظور البيضاوي" ، وهو أقرب ما يكون للمنظور اللولبي أو الدائري من حيث حركة الخط المستخدم ، وإن كان قد تأكد لي وجود هذا المنظور بمخطوط المتروبوليتان بشكل ملحوظ في أكثر من تصويرة .
6 – الواقعية والتجريد	على الرغم من أن زاوية الرؤية والحالة العامة للصور الثلاث جاءت في وضعية أمامية ، إلا أنها لم تكن خالية من الروح الإسلامية ذات الطابع الروحي الخاص ، متجاهلة النسب التشريحية وقواعد المنظور وعدم الالتزام بالواقعية الرياضية ، حيث ظهرت حركات البوم في مخطوطة القاهرة في حركة إيقاعية مكثفة وتكتل واضح ، نجح الفنان في التعبير عن الحركة إلى حد كبير ، بالإضافة إلى ذلك استخدم التكوين اللولبي للتعبير عن حالة التوتر والهلع الواضح في عيون البوم وتوزيعها في هذا الإطار الخاص باللوحة بطريقة تعكس الفهم والتصور والإدراك الجيد للفنان للنص الأدبي المكتوب ، كما كان الخط المنحني مرئياً بوضوح في مخطوطة القاهرة ، التي عبر عنه الفنان من خلال الأرضية المنحنية ، وكذلك من خلال توزيع عناصر بقية اللوحة مثل الأشجار والخلفيات النباتية والعديد من حالات البوم.	لاحظنا الخط المستقيم واضحاً بالأرضية الأفقية الثابتة بتصويرة مخطوط الرياض ، فشعرنا بحالة من الجمود وعدم الحركة ، كما لمسنا حالة من الهدوء الشديد والثبات الذي خيم على مشهد التصويرة ، وإن اتفق مع هيبة وجلالة حضرة ملك البوم المقدسة . كما نلحظ تجانس الفراغ مع العناصر الزخرفية الأخري ، فيمكن القول أن الفنان المسلم يعتبر الفراغ أقصي درجات التجريد في عمله الفني كما لاحظنا ذلك بخلفية تصويرة الرياض أو الكتلة الفراغية ، فالتصويرة مفتوحة الأفق ليتمشى ذلك مع جو الغابة وطبيعتها المفتوحة ، لذا لاحظنا وجود إطار وهمي مربع يحيط بالتصويرة ، وهو ما أسماه بابادو بولو مجال الراحة والهدوء .	اتسمت تصويرة مخطوط المتروبوليتان بالجمود ، وكان الخط المنحني مرئياً بوضوح في تلك التصويرة ، الذي عبر عنه الفنان من خلال الأرضية المنحنية ، وكذلك من خلال توزيع عناصر بقية اللوحة مثل الأشجار والخلفيات النباتية وتعدد أوضاع البوم .

أهم النتائج :

1 – هدف هذا البحث إلى إجراء دراسة فنية مقارنة ذات طابع سيميائي استاطيقي ، بين تصاوير الغراب وملك البوم من مخطوط كليلة ودمنة ، أحدهم محتفظ به بمكتبة مركز الملك فيصل بالرياض ، والثاني محتفظ به بمكتبة المخطوطات المركزية التابعة لوزارة الأوقاف المصرية ، أما الثالث فمحتفظ به بمتحف المتروبوليتان .

2 – اعتمدت الدراسة الحالية كما هو الحال بالنسبة للدراسات الحديثة في مجال الفنون بصفة عامة ودراسة المنمنمات وتصاوير المخطوطات بصفة خاصة علي جوانب وملامح سيميائية جديدة ذات منظور ورؤي مختلفة من حيث التناول ، كعقد مقارنات ومقاربات سميولوجية واستنباط جوانب أخرى مستحدثة خارج نطاق الدراسة الوصفية ، مثلما هو الحال عند استنطاق التكوين والنسق العام للتصويرة ونظامها البنائي واستلهام قواعد المنظور الحركي واللوني ، والنسب التشريحية لها ، وكذا المعايير والقيم الجمالية والفنية المستنبطة من لوحاتها ومدي التزام الفنان بتطبيق نص المخطوط مع المنمنمة المنفذة ، بل ومحاولة فهم وقراءة ما هو وراء مكنونات الفنان في تنفيذه أعماله وإخراجها بهذا الشكل ، وما الذي يقصده من دلالات وما رمز إليه بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، وغيرها الكثير من الزوايا والأبعاد الفنية التي يمكن من خلالها استخلاص واستنباط المفردات الدلائلية البصرية للصورة أو العمل الفني .

3 – أكدت الدراسة على التأثير الواضح للبيئة على الفنان ، في إشارة إلى أن سيكولوجية الصورة النابعة من سيكولوجية الفنان المنفذ المتأثر بالبيئة وطريقة تلقيه للنص الأدبي وتطبيق الصورة الشارحة له ، واستشهدت الدراسة في ذلك بالفنان القبطي والإفريقي أو الأوربي أو الأسيوي المنفذ لأيقونة السيد المسيح ، وذلك على سبيل المثال لا الحصر ، وهو ما لمسناه أيضاً في تصاوير المخطوطات الثلاثة لكليلة ودمنة ، فعلي الرغم من ثبات النص الأدبي في جميعها إلا أن تناول الفنان وتعبيره عن تلك المواقف جاء بصورة مختلفة التنفيذ من فنان لآخر ، علي الرغم من تطابق النص الأدبي ، كما أكدت الدراسة على أن الألوان تعد هي الأخرى أحد أهم العوامل والموروثات البيئية المؤثرة في اختيار الفنان لها عند تنفيذ لوحته ، وهو ما يعني أن لكل فنان "بوصلته اللونية" المتأثرة ببيئته التي نشأ فيها .

4 – أكدت الدراسة على أن السيمياء ربما تكون أعم وأشمل من السيموطيقا نظراً لتغلغلها الشديد داخل الصورة بغرض الخروج بأقصى قدر ممكن من تأويلها – سلباً وإيجاباً - وتفسير سيكولوجيتها ومفهومها ومحاولة سبر أغوارها الفنية والبيئية بما في ذلك الفنان المنفذ لها ، وذلك خلاف ما قد يرمي إليه علم الاستطيقا (السيموطيقا) من محاولة دراسة الجوانب الجمالية أو النفعية وراء العمل الفني .

5 – أشارت الدراسة إلى وجود العديد من الآيات القرآنية التي ربما تعرضت للفظ السيميائية بشكل مباشر ، ومؤدية نفس الغرض الوظيفي والدلالي للمعنى ، رأت علي تاجها الآية الكريمة رقم 29 من سورة الفتح ، والآية رقم 29 ، 30 من سورة محمد ، وهي الآيات التي تمثل السيميائية في أجل معانيها ، من حيث قراءة وترجمة تعبيرات وقسمات الوجه أو ما يمكننا تسميته "فقه قراءة وتأويل الصورة" اعتماداً على الرؤية البصرية وذلك لكشف معانيها النفسية ، وهو ما رأته الدراسة أسبقية القرآن الكريم في الإشارة إلى علم السيميائية بدلالته قبل إثارته في العصر الحديث بمئات القرون .

6 – استعارت الدراسة ما سُمي بـ "أنثرة المخطوط" "Anthoro-Manuscript" ، ذلك اللفظ الذي قُصد منه وضع تعريف أكثر ثباتاً وتحديداً لعلم المخطوطات ، وتم إسقاطه بالتبعية عند دراستنا لتصاوير مخطوطاتنا الإسلامية أيضاً ، ورأت الدراسة أن المقصد من مصطلح "أنثرة المخطوط" قد لا يبعد كثيراً - إن لم يتطابق تمام الإنطباق - مع مصطلح "أنثرة الصورة" أو "أنثرة العمل الفني" ، وهو ما رأته الدراسة أنه يعني السيميائية في أجل معانيها .

7 – اختلفت الدراسة تماماً مع التعريف القائل بأن الصورة ما هي إلا إعادة إنتاج طبق الأصل ، أو تمثل مشابه لكائن أو لشيء ، ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة ، وأكدت أن هذا التعريف ناقص

وغير مطابق لتعريف الصورة ، فالأمر ليس مجرد استنساخ كما يفهم ، ولكن الأمر يرتبط تمام الارتباط بنواحي أكثر عمقاً تفرزها الإبداعات الذاتية للفنان المنفذ ، فضلاً عن التأثيرات البيئية والاجتماعية والسياسية وغيرها الكثير من مؤثرات الحياة المختلفة التي قد تمتزج معاً بالعمل الفني .

8 – أشارت الدراسة إلى أن للمتذوق الناقد أو المشاهد شخصيته المنفردة في التأويل أو التفسير أو قراءة الصورة ، تلك الشخصية التي تتأثر بعوامل بيئية ومؤثرات حياتية وعملية سرعان ما تقفز مباشرة عند المتذوق عند تناوله للدلالات البصرية للصورة ، فإذا كان للفنانين مشاربهم المختلفة في تنفيذ أعمالهم الفنية فإن للنقاد المتذوقين مشاربهم المختلفة أيضاً عند قراءة وتأويل الصورة .

9 – أشارت الدراسة كذلك إلى أن الالتزام حرفياً بتلك الخطوات السيميولوجية التي وضعها رولان جير فيرو في تحليله للصورة قد يتسبب معه في حالة من القيد وعدم التحرر والإنطلاق نحو تأويل الصورة ، ذلك أنه من الوارد استخدام طرق مستحدثة في عملية التأويل أو اتباع منهجية مغايرة للوصول لحل لغز العمل الفني المراد تأويله ، لذا رأت الدراسة أنه من الأفضل دراسة وتأويل اللوحة أو العمل الفني تبعاً لما يرتأيه الناقد المتذوق القاريء ، بغرض تأويله بالكيفية التي يراها الأمثل ، بشرط ألا يترك دراسة العمل الفني من كل جوانبه وزواياه قدر المستطاع .

10 – أكدت الدراسة على أهمية معرفة مدى التزام الفنان في تطبيقق لوحاته بالنص الأدبي ، مع الوضع في الاعتبار أن لكل فنان بوصلته الفنية الخاصة ، فالمصداقية الفنية تستدعي الأمانة في نقل وتسجيل ما هو مكتوب بالمخطوط من أحداث وتفاصيل قدر الإمكان لضمان توصيل المعلومة المكتوبة إلى صياغة مرئية وهو ما أسمته الدراسة (الالتزام الفني) ، وإن كان هذا لا يمنع من وضع الفنان بصمته وإرهاصاته الفنية في لوحته المنفذة ، كذلك أشارت الدراسة إلى أهمية قيام الفنان بتوزيع الأحجام والكتل لشخوصه وعناصر لوحته بالشكل الذي يبرز أبطال قصته أو أبطال النص الأدبي ، مثلما وجدناه في تنفيذه لشخصية الملك في مخطوط كليلة ودمنة من حيث تمييزه بالحجم أو بالارتفاع ، وهو الارتفاع المقصود والمتفق مع الاحترام الواجب لشخصية وجلالة وحضرة الملك المقدسة ، وهو ما أسمته الدراسة "الارتفاع المقدس" ، أو وضع فراغ أو مسافة مقصودة بين الملك وبين غيره ، وهو ما أسمته الدراسة "المسافة المقدسة" أو "الفراغ المقدس" ، وكذا مدى نجاح الفنان في نقل الحالة النفسية والانطباع التعبيري العام الوارد بالنص الأدبي ومدى نجاحه في إيصال تلك المشاعر والأحاسيس إلينا كمتذوقين أو كناقدين للعمل الفني خاصته .

11 – أشارت الدراسة إلى منظور أو تكوين آخر جديد وهو "المنظور البيضاوي" والذي ظهر جلياً وبصورة واضحة بتصاوير مخطوط كليلة ودمنة المحتفظ به في متحف المتروبوليتان ، والذي استطاع الفنان استخدامه بنجاح كتكوين استطاع من خلاله توزيع كتل عناصره وشخوصه ووحداته الفنية باللوحة طبقاً لما يرتأيه بالمساحة المتاحة أمامه – طولاً وعرضاً - بما يتفق ورؤيته الفنية للحدث ، حيث تأكد وجود هذا المنظور بمخطوط المتروبوليتان بشكل ملحوظ في أكثر من تصويرة كما تم ذكره آنفاً .

12 – حاولت الدراسة إضافة تعريف آخر ومفهوم جديد لعلم السيميائية في ضوء تطبيق مفرداتها البصرية الدلائلية بالشكل الذي يتطابق ودراستنا لفنون التصوير الإسلامي بشتي مجالاته ، فقامت بتعريفه علي أنه " *علم الإستقراء البنائي للمفردات البصرية الدلائلية للصورة فيما يعرف بفقه تأويل وتفسير معاني الصورة* " ، أو - اختصاراً - هو علم "*أنثرة الصورة*" أو "*أنثرة العمل الفني*" "Anthoro-image" or "Anthoro-art work" في ضوء تطبيق مفردات مفهوم علم الأنثربولوجي عند دراسة التصوير الإسلامي .

13 – أكدت الدراسة على أن مخطوط كليلة ودمنة بالكامل يعد على المستوى الأدبي والمستوى الفني باعثاً قوياً لدراسة السيميائية في مختلف أشكالها الدلالية اللغوية اللسانية وغير اللسانية ، فلم يكن سرد تلك القصص الشيقة على ألسنة

الحيوانات برغبة السرد فقط ، ولكنها جاءت بعبر وإلهامات ونصائح غاية في الأهمية لكل ذي عقل ، وتذكرنا بأهم جماليات اللغة العربية وهي "التورية" ، أي مقاصد ما وراء اللفظ وجمعه وحمله لأكثر من معنى .

14 – كما تم تذييل البحث بجدول خاص بشبكة التحليل السيميولوجي المقارن للتصاوير الثلاث المستخدمة بمنهجية البحث ، لاستبيان أوجه المقارنة والمقاربة فيما بينهم من حيث التناول ، بالشكل المبين أعلاه .

15 – البحث مدرج ضمن الدراسات السيميائية الجديدة التي بحاجة إلى مزيد من الدراسات والأبحاث المستقبلية ، وعلى الرغم من أن الدراسات السيميولوجية حديثة في مصر إلا أنها في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا ودول المغرب العربي منتشرة منذ فترة ليست بالقليلة ، لذا أردت التعريف بماهية السيميائية حتى تكون مدخلاً لدراسات أخرى لزملائي من الباحثين في مصر والوطن العربي ، وذلك بعد اطلاعي على العديد من المخطوطات الإسلامية المحتفظ بها بالمتاحف المصرية والإقليمية والعالمية نستطيع التحدث عن عشرات - إن لم يكن المئات أو الآلاف – من الدراسات السيميائية ، التي في حاجة إلى إعادة تناول ودراسة بناءاً على هذا المنظور والرؤية الجديدة لعلم السيميائية ، ما يفتح المجال أمام الباحثين لدراستها وإعادة وضع منهجيات أخرى جديدة ، أو عمل دراسات ثابتة ومحددة طبقاً لما جاء بالدراسة الحالية ، وهو ما يمكننا تحقيقه أيضاً عند دراسة أي من المخطوطات واللوحات الفنية أو غيرها من مجالات الفنون التطبيقية الأخرى ، وبذلك يكون أمام الباحثين والدارسين لبنات ابتكارية وخلاقة جديدة تمكنهم من الانفتاح على مجالات أرحب وأوسع دون إنغلاق على الدراسات الوصفية فقط ، أو القول الشائع عند البعض بأن تلك المخطوطات أو اللوحات أو هذه التحف الفنية أو تلك قد قتلت بحثاً ، اعتماداً على نشرها أو توصيفها فقط ، وهو ما توصي به الدراسة الحالية .

اللوحات:

(لوحة 1) تصويرة الغراب والبوم من مخطوط كليلة ودمنة نسخة المكتبة المركزية لوزارة الأوقاف المصرية

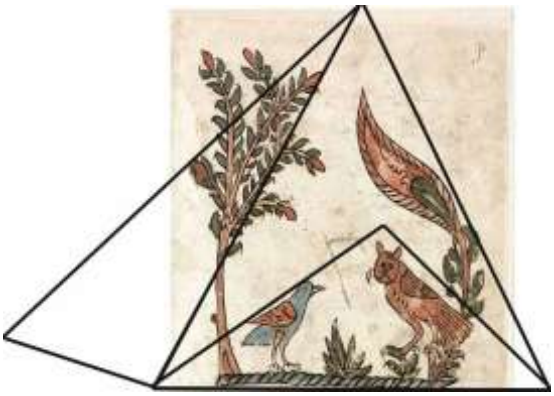
(لوحة 2) تصويرة الغراب وملك البوم من مخطوط كليلة ودمنة نسخة مكتبة الملك فيصل بالرياض

(لوحة 3) تصويرة الغراب وتجمع البوم من مخطوط كليلة ودمنة نسخة متحف المتروبوليتان (30 Oct, 2017)

(لوحة 4) تصويرة ملك الغربان مع وزرانه من مخطوط كليلة ودمنة نسخة المكتبة الأهلية بباريس

(لوحة 5) تصويرة ملك الغربان مع وزرانه من مخطوط كليلة ودمنة نسخة متحف المتروبوليتان (30 Oct, 2017)

(لوحة 6 ، 7) التكوين الحلزوني لتصويرة الغراب وتجمع البوم نسخة وزارة الأوقاف المصرية (عمل الباحث)



(لوحة 8 ، 9) التكوين الهرمي المثلثي ظهر علي مستويين بالصورة ، السفلي خاص بالغراب وملك البوم ، والعلوي المحتضن لكل من الشجرة والغصن

(عمل د. ثناء علي أبو طالب)

(لوحة 10) التكوين البيضاوي بمخطوط المتروبوليتان
(عمل الباحث)

(لوحة 11) تكوين بيضاوي صريح بإحدى تصاوير كليلة ودمنة بالمتروبوليتان

[*] الرقم العام : 1169 – كليلة ودمنة / بيدبا الهندي وزارة الأوقاف: المكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية مكان الأصل: الأحمدى رقم الأصل : 1065 التجليد : قديم المادة : جلد زخرفة التجليد : مضغوطة الحاجة إلى التجليد: ماسة عنوان صفحة العنوان : كليلة ودمنة العنوان فى المقدمة : كليلة ودمنة االعنوان من الخاتمة : كليلة ودمنة اللغة : عربى القياس 15 × 25.5 :سم عدد الأوراق : 121 المسطرة: 22 الشكل: كتاب المادة : ورق النسخة تحتوى على إطارات ، علامات مائية ، رسومات الزخارف و الحليات : ملونة ، مذهبة ، نباتية ، هندسية الفواصل: ملونة ، مذهبة لون المداد فى العنوان الرئيسى : أسود لون المداد فى العنوان الفرعى : أحمر لون المداد فى النص : أسود ، أحمر نوع الخط : رقعة النسخة بها أكل أرضة، تلوث، رطوبة، تآكل أطراف، تفكك الحاجة إلى الترميم: ماسة فاتحة المخطوط : الحمد لله رب العالمين حمداً يوافى نعمه ويكافى مزيده و الصلاة و السلام الأتمان الأكملان الأفضلان على سيدنا محمد النبى الأمى ... وبعد فهذا كتاب كليلة ودمنة وهو سنة عشر باباً ورسالتان .... خاتمة المخطوط : ... وعقلك فيما وصفت مع أنه ليس الآمر بالخير بأسعد منه من المطيع له فيه ولا الناصح باذلاً للنصيحة من المنصوح له ولا المتعلم ... وحسبنا الله ونعم الوكيل ونعم المولى ونعم النصير وهو على كل شيء قدير .... التملكات : 1 – زيد من صلاح بن محمد الدبيانى 2 – محمد القصبى التاريخ: 1290 هـ الموضوعات: الحكايات الملاحظات : 1 – هذا المخطوط نادر ومهم وبه صور جميلة2 – لعل الناسخ زيد بن صلاح بن محمد الدبيانى نسخة نادرة3 – نسخة نادرة العنوان الموثق : كليلة ودمنة مراجع تحقيق العنوان: كشف الظنون لحاجى خليفة ج2 ، ص1507 اسم المؤلف: بيدبا الهندى النسبة: الهندى مراجع تحقيق المؤلف: كشف الظنون لحاجي خليفة ج 2 ، ص 1507 .

[*] إن تاريخ الدراسات الدلالية لم يكن وليد هذا العصر بل نجده موغلاً في القدم حيث تناوله المفكرون والكتاب منذ أكثر من ألفي سنة مضت إذ بدأت دراسة المعنى في اللغة منذ أن حصل للإنسان وعي لغوي ، فلقد كان لليونان أثرهم الواضح في بلورة مفاهيم لها صلة وثيقة بعلم الدلالة ، فحاور أفلاطون أستاذه سقراط حول موضوع العلاقة بين اللفظ ومعناه ، وكان أفلاطون يميل إلي القول بالعلاقة الطبيعية بين الدال ومدلوله ، أما أرسطو فكان يقول باصطلاحية العلاقة ، ويشير إيكو إلي وجود علاقة بين كل أنواع العلامات وكل أنواع السيميائيات ، بحيث لا يكون الأمر قاصراً علي العلامة اللغوية فقط وإنما العلامة المنتشرة في شتي مناحي الحياة الاجتماعية ، والعلامة عند العرب القدامي تتناول اللفظة والأثر النفسي أي ما يسمي بالصورة الذهنية والأمر الخارجي ، كما التصقت السيمياء عند العرب أحياناً بعلوم السحر والطلاسم التي تعتمد أسرار الحروف والرموز والتخطيطات الدالة ، وأحياناً أخري تلتصق السيمياء بالمنطق وعلم التفسير والتأويل ، وهذا كله ليس بعيداً عن حقولها المعاصرة ، وظلت السيمياء القديمة عند الإغريق والعرب والأوربيين مختلطة المفاهيم غير محددة لمجالاتها حتي جاء الرائدان الفعليان لها وهما الأمريكي شارل بيرس ، والسويسري دو سوسير . إبراهيم محمد سليمان : مدخل إلى مفهوم الصورة ، المجلة الجامعة ، العدد السادس عشر ، المجلد الثاني ، جامعة الزاوية ، ليبيا ، أبريل 2014 م ، ص 155 – 158 . يتفق جل علماء السيميائيات على أن كلمة "**Sémiotique**" آتية من الأصل اليوناني " **séméion** " الذي يعني العلامة ، و " **Logos** " الذي يعني الخطاب ، وبامتداد أكبر كلمة " **Logos** " تعني العلم ، هكذا يصبح تعريف السيميولوجيا على النحو التالي : علم العلامات . بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، رسالة ماجستير كلية الآداب والعلوم الاجتماعية قسم اللغة العربية ، غير منشورة ، جامعة فرحات عباس ، سطيف – الجزائر ، 2009 – 2010 م ، ص 79 . انظر أيضاً : برنار توسان : ما هي السيميولوجيا ، ترجمة محمد نظيف ، إفريقيا الشرق ، الطبعة الأولى ، المغرب ، 1994 م ، ص 9 .

ولقد أورد القرآن الكريم صيغة دل بمختلف مشتقاتها في مواضع سبعة تشترك في إبراز الإطار اللغوي المفهومي لهذه الصيغة ، وهي تعني الإشارة إلي الشيء أو الذات سواء أكان ذلك تجريداً أم حساً ويترتب علي ذلك وجود طرفين : طرف دال وطرف مدلول ، مثل الآية 22 من سورة الأعراف (فَدَلاهُمَا بِغُرُورٍ) الآية 12 القصص (وَحَرَّمْنَا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعَ مِن قَبْلُ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَاصِحُونَ) الآية 120 من سورة طه (قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ) الآية 45 الفرقان (أَلَمْ تَرَ إِلَىٰ رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا) الآية 14 سورة سبأ (فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَىٰ مَوْتِهِ إِلا دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَنْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ) الآية 7 سورة سبأ (وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا هَلْ نَدُلُّكُمْ عَلَىٰ رَجُلٍ يُنَبِّئُكُمْ إِذَا مُزِّقْتُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ إِنَّكُمْ لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ) الآية 40 سورة طه (إِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ مَن يَكْفُلُهُ ۖ فَرَجَعْنَاكَ إِلَىٰ أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ) .

انظر : عبد الجليل منقور : علم الدلالة ، أصوله ومباحثه في التراث العربي ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 م ، ص 27 . تلك الآيات التي تحدث عنها علماء الدلالة مستشهدين بها للتأكيد علي ورود الدلالة بصيغ مختلفة بالقرآن الكريم ، للتأكيد علي أن القرآن الكريم كان له السبق في الإشارة إلي علم الدلالة ، ولحقه في ذلك علماء المسلمين في العصور الوسطي قبل المستشرقين في العصر الحديث والمعاصر ، ولقد اعتمدت تلك الآيات جميعها علي ذكر لفظ الدلالة بمعانيها بصورة مباشرة . ويذكر عبد الجليل منقور "أن هذه الجهود اللغوية في التراث العربي لأسلافنا الباحثين وتلك الأبحاث التي اضطلع بها اللغويون القدامى من الهنود واليونان واللاتين وعلماء العصر الوسيط وعصر النهضة الأوربية ، فتحت كلها منافذ كبيرة للدرس اللغوي الحديث وأرست قواعد هامة في البحث الألسني والدلالي ، استفاد منها علماء اللغة المحدثون بحيث سعوا إلي تشكيل هذا التراكم اللغوي المعرفي في نمط علمي يستند إلي مناهج وأصول ومعايير ، وهو ما تجسم في تقدم العالم الفرنسي ميشال بريال **M. Breal** في الربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي (الثالث عشر الهجري) إلي وضع مصطلح يشرف من خلاله علي البحث في الدلالة ، واقترح دخوله اللغة العلمية ، هذا المصطلح هو "السيمانتيك" للدلالة علي علم المعاني . كما أشار إلي ابن منظور قائلاً "إن ابن منظور – بما يجمعه من أمثلة – يرسم الإطار المعجمي للفظ "دل" محدداً المعني الحقيقي الذي ينحصر في دلالة الإرشاد أو العلم بالطريق الذي يدل الناس ويهديهم ، وهذا التصور للدلالة لا يختلف عن التصور الحديث مما يعني أن المصطلح العلمي "الدلالة" يستوحي معناه من تلك الصورة المعجمية التي نجدها في أساليب الخطاب اللغوي القديم" . عبد الجليل منقور : المرجع السابق ، ص 20 ، 29 . أنظر: إبن منظور (أبو الفضل جمال الدين) : لسان العرب ، تعليق علي شيري ، دار إحياء التراث العربي ، الطبعة الأولي ، 1988 م ، ص 394 – 395 . انظر أيضاً :

Breal (M.): Les grands courrants de la linguistique moderne. Le Roy Maurice- Paris, p. 46.

[1] رمضان بسطاويسي : جماليات الفنون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 م ، ص 11 .

[2] إبراهيم محمد سليمان : مدخل إلى مفهوم الصورة ، ص 159 ، 174 . انظر كذلك : آن اينو وآخرون : السيميائية ، دار مجدلاوي للنشر ، عمان ، 2008 م، ص 33. قدور عبد الله : سيميائية الصورة ، مؤسسة الورق للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2007 م ، ص 100 . فردنان دي سوسير : دروس في الألسنية العامة ، تعليق صالح القرمادي ، الدار العربية للكتب ، القاهرة ، 1985 م ، ص 37 .

[3] محمد سعد : في علم الدلالة ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، 2007 م ، ص 14 . إبراهيم محمد سليمان : المرجع السابق ، ص 153 .

[4] عبد الجليل منقور : علم الدلالة ، ص 21 .

[5] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 80 . انظر : عزت محمود جاد : نظرية المصطلح النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2002 م ، ص 325 .

[6] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 81 .

[7] المرجع نفسه ، ص 81 .

[8] إبراهيم محمد سليمان : مدخل إلي مفهوم سيميائية الصورة ، ص 160 .

انظر كذلك : انظر : عصام نصر سليم : استخدام السيميولوجيا في تحليل الصورة التليفزيونية ، مجلة البحوث الإعلامية ، جامعة الأزهر ، العدد الحادي عشر يوليو 1999 م ، ص 134 . " فالسيميائيات تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني بدءاً من الانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاءاً بالأنساق الإيديولوجية الكبرى مرجع 18 ، لقد فتحت السيميائية أمام الباحثين مجالات متعددة وآفاقاً جديدة لتناول الإنتاج الإنساني ، من زوايا نظر جديدة ، بل يمكن القول بأن السيميائية ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعني ، لقد قدمت في هذا المجال مقترحات هامة عملت علي نقل القراءة النقدية من وضع الانطباع والانفعال العرضي الزائل والكلام الإنشائي الذي يقف عند الوصف للوقائع إلي التحليل المؤسس معرفياً وجمالياً ، فالنصوص كل النصوص كيفما كانت موادها يجب النظر إليها باعتبارها إجراءاً دلالياً لا تجميعياً لعلامات متنافرة ، ومنذ الخمسينيات صار المنهج السيميائي سائداً في ميادين علم النفس والاجتماع والأنثربولوجيا والفن والأدب والمسرح والسينما والتصوير . انظر : إبراهيم محمد سليمان : المرجع السابق ، ص 161 .

[9] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 129 .

[*] تتحدد أهم أهداف علم " الاستطيقا " في مجرد البحث في الإحساس الفني أو الجمالي لعمل ما ، وذلك بدراسته لدي الإنسان ، وعند الفنان نفسه بغرض تحليله والوقوف علي الأسس الجمالية والأساليب المتبعة في الإنتاج الفني ... ويقصد به علم الجمال ، وهو أحد فروع الفلسفة الذي يهدف إلي دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال من جهة والإحساس من جهة ثانية ، ثم إصدار الأحكام عليها من جهة ثالثة ، ومن ثم يتحول التعريف بالجمال إلي ثلاث مراحل هامة يكتمل بها تعريفه هي : مرحلة التصور ثم مرحلة الإحساس فمرحلة الحكم ... والحق أن مسألة الإحساس بالجمال كانت هي الهدف من فلسفة الجمال في العصر الحديث ، وتعد " الاستطيقا " امتداداً جذرياً لفلسفة الجمال التي كانت محط بحث الفلاسفة والمفكرين منذ عصر اليونان ، ومنذ أن وضع الفلاسفة القدماء أمثال أفلاطون وأرسطو تساؤلات كثيرة عن معاني الجمال وأصل الفنون وتقسيماتها ، وصاغا في هذين المجالين (الجمال والفنون) نظرياتهما التي مازالت تشغل أفكار الباحثين في علم الجمال حتي هذا العصر ... وكان يقصد به الإحساس أو العلم المتعلق بالإحساسات وذلك طبقاً للفظة اليونانية **Aesthesis** التي كانت تعني " الإدراك الحسي " ، ويقصد به في مجال الجماليات عملية الإحساس بالجمال ، فهو الذي يبحث في الأحكام المتعلقة بالأشياء الجميلة ، ومن ثم فإنه يكون علماً معيارياً **Normative** يمثل مجموعة القيم والمعايير التي يؤسس عليها هذا النوع من الأحكام المتعلقة بكل ما هو جميل ... والواقع فإن العمل الفني في حاجة ضرورية إلي الطبيعة الخارجية ، وإلي الخيال الإنساني فضلاً عن الاعتماد علي العقل والذكاء ، وما ينطوي عليه العمل الذهني من قدرات تسهم في خلقه وتنظيمه وتحقيق التناسق فيه " . للاستزادة انظر : راوية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية) ، دار النهضة العربية ، الطبعة الأولي ، القاهرة ، 1998 م ، ص 199 ، 205 ، 296 .

Cuivillier (A.): Precis de Philosophie, Librairie, Armand Colin, Paris, 1954, pp. 543 – 569.

[10] أحمد جاب الله : الصورة في سيميولوجيا التواصل ،كتاب الملتقي الوطني الرابع (السيمياء والنص الأدبي) ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، 2006 م ، ص 1 .

كانت الصورة الوسيلة الأولى المعتمدة للتواصل ... لذلك اعتبرت الصورة أقدم وجوداً من الكتابة ، وأكثر تجدراً في اللاوعي الإنساني ، مما يجعل منها معطى انفعالياً قوياً ، إن الصورة ومن خلال دورها في عملية التواصل تعتبر وسيلة شديدة الأهمية لنقل الثقافة ... فالتواصل عبر الصورة وبها يتيح الاقتراب من وحدتها الأصلية يجعلها مصدر إبداع ووسيلة تواصل فنية وأنها ترتبط بالثقافة ، وتعتبر في نفس الوقت إحدى مكوناتها ، إذ أنها تنقل المعارف والأنماط الثقافية الأخرى ، خاصة إذ علمنا أنها تسافر أفضل وأكثر من النص ، بالإضافة إلى أن المخزون الدلالي للصورة يجعلها أداة اتصالية عالية التأثير العاطفي والمعرفي ، فالصورة تنعم بقدرة التسلل والإقامة الطويلة في الذاكرة ، فقد ينسى أحدنا كتاباً قرأه لكنه بالتأكيد لن ينسى مشهداً بصرياً أو صوراً سيما تلك التي تحفل بمجموعة عالية من الجاذبية والدهشة . انظر: بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 10 ، 42 . انظر أيضاً : سعاد عالمي : مفهوم الصورة عند ريجس دوبري ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، 2004 م ، ص 8 . محمد أشويكة : الصورة السينمائية ، التقنية والقراءة ، سعد الورزازي للنشر ، الرباط ، المغرب ، الطبعة الأولى ، 2005 م ، ص 19 ، 20 .

[11] آمال منصور : سيموطيقا الصورة سلطة الصورة أم صورة السلطة ،كتاب الملتقي الوطني الرابع (السيمياء والنص الأدبي) ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، 2006 م ، ص 67 .

[12] إبراهيم محمد سليمان : مدخل إلي مفهوم سيميائية الصورة ، ص 154 .

[13] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 128 ، 142 . انظر أيضاً :

Roland Barthes: L'aventure Sémiologique, ed Seuil, Paris, 1985, pp. 17, 85.

Marie Claude, Vettraino Soulard: lire une image, Analyse de contenu iconique, Arland colin, Paris, 1993, P. 107.

[14] إيمان عفان : دلالة الصورة الفنية ، دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم ، رسالة ماجستير بكلية العلوم السياسية والإعلام ، جامعة الجزائر ، 2005 م ، ص 5 ، 13 .

وتذكر بدرة كعسيس أنه "إذا كان المؤول يشير – من بعيد أو من قريب – إلى عملية التأويل التي تسمح للمتلقي بإدراك العلامة ، فإنه لا يتطابق مع الشخص الشارح ، ذلك أن المؤول لا يشترط وجوده الشخص الشارح ، إنه يشكل فقط " الوسيلة التي يستعملها الشخص المؤول من أجل إنجاز تأويله ، وهكذا يمكن أن يعطي شارحون كثيرون تأويلات مختلفة لنفس الشيء أو العلامة إذا كانوا ينطلقون من مؤولات مختلفة ... لذا فإنه ليس هناك من فعل تأويلي قادر على احتواء كل معطيات الموضوع ضمن نظرة شاملة وكلية ، فنحن لا يمكننا أن نعطي واقعة ما تأويلاً واحداً جامعاً مانعاً" . بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 109 .

[15] إيمان عفان : دلالة الصورة الفنية ، ص 15 .

[*] من المفارقات الجديرة بالذكر أن أتوجه برفقة زميلتي الفاضلة د/ أهداب حسني لحضور المؤتمر الدولي السابع "البحث العلمي والمخطوطات ودورهما في البناء الحضاري" في الفترة من 4 – 6 ديسمبر بمدينة إسطنبول التركية مارس 2015 م ، تحت إشراف اتحاد الجامعات الدولي بالتعاون مع جامعة أريس الدولية ، وألقت حينها بحثها الموسوم "تصويرة من مخطوط ديوان قصائد (خمسة خواجوي كرماني) – تكشف مراحل صناعة زهر الرمان في العصر الجلائري – دراسة تحليلية سيميائية" ، تلك الدراسة التي استفزتني لمعرفة المزيد عن السيميائية ، في الوقت الذي ألقيت فيه بحثي الموسوم "قرافات مصر بين المأهول والمخطوط (دراسة وثائقية حضارية) في ضوء رسالة ابن السفطي فوايد في ذكر جبل مصر المقطم" ، ذلك البحث الذي أثرت فيه ما أسميته بـ "أنثرة المخطوط" ، وهو الأمر الذي أردت الوصول من وراءه إلى وضع تعريف أكثر ثباتاً وتحديداً لعلم المخطوطات بعد ما وجدته من خلافات متباينة بين أساتذة المخطوط في هذا الشأن ، وهو ما يمكننا أن نسقطه بالتبعية عند دراستنا لتصاوير مخطوطاتنا الإسلامية أيضاً ، وأرى أن مقصدي من مصطلح "أنثرة المخطوط" قد لا يبعد كثيراً – إن لم يتطابق تمام الإنطباق – مع مصطلح "أنثرة الصورة" إن جاز لي التعبير .

[*] إن لفظة أنثروبولوجيا (**anthropology**) هي كلمة إنكليزية مشتقة من الأصل اليوناني المكون من مقطعين : **anthropos** ومعناها "الإنسان" و **logos** ومعناها "علم". وبذلك يصبح معني الأنثروبولوجيا من حيث اللفظ هو علمُ الإنسان. أي العلم الذي يدرس الإنسان ، كما تعرف بأنها علم دراسة الإنسان طبيعياً واجتماعياً وحضارياً ، أي دراسته في أبعاده المختلفة : البيوفيزيائية والاجتماعية والثقافية بما في ذلك علم التشريح وتاريخ تطور الجنس البشري ، وكذا الأبعاد السياسية والاقتصادية والدينية والقانونية والفكرية وغيرها المؤثرة فيه . للاستزادة انظر : عيسي الشماس : مدخل إلي علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2004 م ، ص 13 .

[16] ممدوح محمد السيد : قرافات مصر بين المأهول والمخطوط (دراسة وثائقية حضارية) في ضوء رسالة ابن السفطي فوايد في ذكر جبل مصر المقطم ، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية ، جمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية ، العدد الخامس ، 2017 م ، ص 320 .

دفعني إلي ذلك ما لمسته عند دراستي واطلاعي لعلم المخطوطات ما وجدته من محاولات عديدة محمودة من أساتذتنا في هذا المجال ، وكانت محاولات جديرة بالاحترام لتنوعها وثرائها ، وإن كان التباين فيما بينها قد شجعني للمحاولة في الإدلاء بدلوي في هذا الأمر ، لاسيما وأنا حديث عهد بهذا المجال الشاق والصعب ، عسي أن أوفق فيما رميت إليه . يذكر الدكتور أيمن فؤاد سيد أن الدراسات الخاصة بالمخطوطات العربية حتي الآن قد اقتصرت علي بحث متون هذه المخطوطات والدراسة الفيلولوجية (أي الدراسة التي تعني بنص الكتاب ومضمونه العلمي) لما تقدمه من مادة علمية ، أما الجانب المادي للكتاب المخطوط باعتباره وثيقة أثرية حضارية فلم يلق بعد ما يناسبه من عناية واهتمام . ثم تحدث سيادته عن نشأة علم الكوديكولوجيا **Codicology** وهو لفظ مكون من مقطعين : **Codex** اللاتينية وتعني كتاب و **Logos** وتعني علم وبحث ويعني بدراسة العناصر المادية للكتاب المخطوط متمثلة في : الورق ، الحبر والمداد ، التذهيب ، التجليد وأيضاً حجم الكراسة والترقيم والتعقيبات ، وكل ما دون علي صفحة الغلاف (الظهرية) من سماعات وقراءات وإجازات ومقابلات ووقفيات ...إلخ ، وكذا ما يسجل في آخر الكتاب فيما يعرف بالكولوفون (**Colophon**) (قيد الفراغ من كتابة النسخة) من إسم الناسخ وتاريخ النسخ ومكانه والنسخة المنقول عنها ومصدرها وما شابه ذلك ، وقد أطلق الأوربيون عليها إسم خوارج الكتب **Ex–Libris**. انظر: أيمن فؤاد سيد : الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات ، الدار المصرية اللبنانية ، الطبعة الأولي ، القاهرة 1997 م ، الجزء الأول ، ص 1 ، 2 .

هذا وقد تعددت الآراء حول وضع تعريف محدد لعلم المخطوطات ذكرها وفندها الباحث الأستاذ / محمود محمد زكي في عرضه الرائع لكتاب (نحو علم مخطوطات عربي) للباحث / عبد الستار الحلوجي ، تلك الآراء التي حامت في معظمها علي دراسة المخطوطات من الناحية المادية دون دراسة ما تضمنه المتن أو العكس ، ولم توفق في وضع تحديد جامع ومانع لهذا العلم أو بمعني آخر تعددت التعريفات الخاصة بعلم المخطوطات – والتي لا مجال هنا لحصرها – وإن كانت قد ركزت علي جانب دون الآخر في دراسة المخطوط ، محاولاً سيادته الوصول لتعريف شامل لهذا العلم علي أنه (العلم الذي يدرس ما يتعلق بالكتاب الإسلامي المخطوط ، مادة ومضموناً ، حفظاً وإتاحة وتاريخاً) انظر : محمود محمد زكي : نحو علم مخطوطات عربي ، مجلة الفهرست ، دار الوثائق القومية ، العدد السادس عشر ، أكتوبر 2006 م ، ص 123 وما بعدها . وحسناً فعل الباحث – بل ووفق إلي حد بعيد – حين أكد علي أن الأنسب استخدام مصطلح (صناعة المخطوط) عند دراسة الكيان المادي للمخطوط وأنه بديل جيد عن استعارة لفظ (كوديكولوجيا) ، كما رأي سيادته أن مفهوم علم (المخطوط العربي الإسلامي) أعم وأشمل للحضارة العربية الإسلامية من اقتصار مفهوم علم المخطوط علي ما خُط باللغة العربية فقط ، وذلك كما جاء في تعريف الأستاذ عبد الستار الحلوجي له .

وإن كنت أري أن تسمية هذا العلم بـ " علم المخطوطات " أو " **Manuscriptology** " – إن جاز لي التعبير – دون نسبته لأي حضارة كانت هو المفهوم الأعم والأشمل لدراسة أي مخطوط مهما كانت الحضارة التي استظل بها شرقاً أو غرباً – إسلامية أو غير إسلامية – عربية أو غير عربية – قديماً كان أو حديثاً . وعليه يمكننا تعريف علم المخطوطات علي أنه " العلم الذي يهتم بدراسة المخطوط مادياً وأدبياً " . وأعني بمادياً : كل ما يختص بصناعة المخطوط من أنواع الورق المستخدمة

في صناعته ، والحبر والمداد ، وطريقة التجليد (التسفير) ، وأساليب التذهيب والزخرفة ، وأعني بأدبياً : كل ما يختص بدراسة فحوي ومضمون متن المخطوط من تأريخ ، وتوثيق ، وتحقيق ، وفهرسة ، وترجمة ، وكتابات مسجلة ، وخطوط ، وتصاوير ملحقة (المنمنمات) ، وتحليل كافة الظواهر المستنبطة منه . وهو ما دفعني إلي محاولة ترسيخ وإقرار مفهوم " أنثرة المخطوط " "**Anthoro-Manuscript**" أي تحليل ما يمكن استخلاصه من مظاهر مصاحبة بمتن المخطوط سياسياً وحضارياً ودينياً وثقافياً واجتماعياً وغيرها كما أشرت إلي ذلك آنفاً ضمن الدراسات الأدبية للمخطوط . ومع ذلك فإنه حال نشر أي مخطوط يجب أن يحتوي البحث علي كافة تلك المعلومات المادية والأدبية ، وإن طغي جانب علي آخر في دراسة المخطوط . وهنا أستدعي ما ذكره الأستاذ / عبد الستار الحلوجي حين قال " أنه لا يطلب من المتخصص في علم المخطوطات– بوصفه علماً جامعاً لأكثر من مجال – أن يتقن كلا منها علي حدة إتقان المتخصص فيها ، بل حسبه أن يتقن جانباً أو أكثر ، وأن يكون علي علم بالخطوط الرئيسية للجوانب الأخري ، فكلها تمثل محاور هذا العلم ، وكل منها يؤدي دوره الذي لا غني عنه " انظر : عبد الستار الحلوجي : نحو علم مخطوطات عربي ، الطبعة الأولي ، دار القاهرة للنشر ، **2004** م ، ص **108** . محمود محمد زكي : المرجع السابق ، ص **125** .

أما صيانة المخطوط من عوامل التلف فهو علم مساعد مستقل بذاته يهدف إلي الحفاظ علي المخطوط وترميمه ، وأضمنه مع الدراسات المادية للمخطوط ، لأنه يتطلب معرفة التكوين المادي للمخطوط والتي يمكن إجمالها – كما جاء بكتاب صيانة المخطوطات – إلي مواد كربوهيدراتية : ممثلة في الأوراق ، والبرديات ، واللواصق النشوية . مواد بروتينية : ممثلة في الرق والجلد ، واللواصق الغروية ، ومواد يكتب منها : ممثلة في الأحبار ، وذلك لتفهم العلاقات البيئية المؤثرة علي هذا التكوين كمدخل لصيانة المخطوط والحفاظ علي أثريته باعتباره تراث أمة للماضي والحاضر والمستقبل . للاستزادة انظر : مصطفي مصطفي السيد يوسف : صيانة المخطوطات علماً وعملاً ، عالم الكتب ، القاهرة **2002** م ، الطبعة الثانية ، ص **19** .

[17] إبراهيم محمد سليمان : مدخل إلي مفهوم سيميائية الصورة ، ص **165** ، **166** .

انظر أيضاً : ساعد ساعد وعبيدة صبطي : الصورة الصحفية دراسة سيميولوجية ، المكتب الجامعي الحديث ، القاهرة **2011** م ، ص **16** . آن اينو وآخرون : السيميائية ، ص **33** ، **174**.

G. Graugnard et J. Hugo: L' audio-visuel pour tous, Lyon, Chronique Sociale, 1983, p. 9.

الصورة هي أول لغة مخطوطة ، نعم لقد كان فن التصوير أو الرسم أولي اللغات المكتوبة التي تمخضت عنها أعرق اللغات المخطوطة وخير ما نستشهد به الكتابة الهيروغليفية ، إن التعايش بين الصورة واللغة قديم وضارب بجذوره في عمق التاريخ ، فمنذ ظهور الكتابة والكتاب وقع تلازم بين الصورة والنص ، وقد تعززت وتقوت هذه العلاقة بتطور أشكال التواصل الجماهيري بحيث أصبح من النادر مصادفة صورة ثابتة أو متحركة غير مصحوبة بالتعليق اللغوي ، سواء أكان مكتوباً أم شفهياً ، ومن جهة أخري تنبع أهمية الصورة في أنها تجذب انتباه القارئ بحيث أن حاسة البصر ذات أهمية كبري بالنسبة لشعور الإنسان ودرجة فهمه وكثير مما تعجز الكلمات عن إيصال المضمون إلي القارئ عندما يفتقد لوجود الصورة ، ويمكن القول أيضاً بأن الصورة تقدم دعماً لتزيين النص ، فهي تسهل الشرح وتوضحه من خلال اللون ، والشكل ، والخطوط وغيرها ، وفي بعض الأوقات تكون الصورة أبلغ وأقوي في المعني من الكلمة المكتوبة ، فهي تنقل الحدث وتجسده كما هو ، وغالباً ما تنجح الصورة في تأكيد معلومات عن حدث ما تعجز عنه الكلمات المكتوبة . انظر : إيمان عفان : دلالة الصورة الفنية ، دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم ، ص **39** ، **44** . إبراهيم محمد سليمان : المرجع السابق ، ص **168** . عفيف بهنسي : أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، دار الكتاب العربي ، الطبعة الأولي ، القاهرة **1997** م ، ص **37** . لذا يبدو أحياناً –كما يذكر عفيف بهنسي – أن الوظيفة الأساسية للفن هي الدلالة الفكرية أو الأدبية ، وبهذا المعني يصبح الفن لغة تشكيلية لأفكار عامة ، ولكن الفن العربي يبدو علي النقيض متحرراً من هذه الوظيفة مستقلاً بذاته ، فاللوحة في مخطوطة شأنها شأن موضوع تصويري علي سجادة أو علي جدار بناء أو علي آنية ما تبقي مستقلة عن الواقع بل تحمل واقعاً جديداً ، وهي في نزوع مستمر للتخلص من الدلالة المحددة والسعي نحو التعبير عن الذات كصورة أو كرقش أو كصيغة تصويرية ، فعندما يريد فنان ما أن يباشر عملاً تصويرياً فإنه يبتديء أولاً بوضع المخطط الأولي الذي سيوزع عليه عناصر موضوعه . عفيف بهنسي : المرجع نفسه ، ص **37** .

[18] إيمان عفان : دلالة الصورة الفنية ، ص **20** .

[19] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص **41** .

انظر أيضاً : فؤاد إبراهيم : وعي الصورة وصورة الوعي ، مؤتمر فلادلفيا الثاني عشر (ثقافة الصورة) ، **2008** م ، ص **15** ، **16** . فالتركيبة الأساسية للصورة –كما يذكر إبراهيم سليمان – عبارة عن رموز بصرية ، أشكال ، ألوان ، وحركات تحمل دلالات ومعاني ، فالرمز يحمل معني بحسب الكلمات أو المخططات أو رسوم أو حركات أو إشارات ، وبناءاً علي هذه التفرعات تم تقسيم الرموز إلي ثلاثة أنواع حددها دي شامب التي تتشكل منها الصورة وهي الرموز التشكيلية ، والرموز اللغوية ، والرموز الإيقونة ، وفي هذا الإطار تتحدث باتيك **Batic** عن الرموز الأساسية للصورة ، ومن بينها (الرموز التشكيلية) ، وهي التي تختص بالتكوين التشكيلي للصورة من حيث توزيع للكتل والخطوط والظلال (الرمز اللوني) ، وهو المختص في معرفتنا للدلالات التي تفرزها تلك الألوان . إبراهيم محمد سليمان : مدخل إلي مفهوم سيميائية الصورة ، ص **172** . انظر أيضاً :

Baticle (Y.): Clés et codes du cinéma, Paris, Magnard Université, 1973, p. 37.

Fanny Deschamps: Lire l image au collège et au lycée, Paris, Hatier Pédagogie, 2004, p. 52.

[20] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة ، ص **28** . انظر أيضاً :محمد العماري : الصورة واللغة – مقاربة سيميوطيقية – مجلة فكر ونقد ، عدد **13** ، اليكتروني .

[21] راوية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية) ، ص **329** وما بعدها .

[22] فاروق بسيوني : قراءة اللوحة في الفن الحديث ، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو ، دار الشروق الطبعة الأولي ، القاهرة **1995** م ، ص **23** .

[23] إبراهيم محمد سليمان : مدخل إلي مفهوم سيميائية الصورة ، ص **173** ، **174** . انظر كذلك : قدور عبد الله : سيميائية الصورة ، ص **127** .

* الفن القبطي : فن طفولي بامتياز نظراً لبساطته الشديدة ، حتى في طرق تنفيذ زخارفه ، وربما كانت الطفولية هذه هي أهم ملامح الفن القبطي على الإطلاق ، ولكن ليس معنى أنه فن طفولي أنه فن بدائي أو ركيك – كما أشار البعض إلى ذلك – تلك الطفولية التي ميزت الفن القبطي كفن مصري محلي أصيل عن الفن البيزنطي بصفة عامة ، بل إن تلك النزعة الطفولية شديدة الخصوصية بالفن القبطي المصري المحلي ، تعد من أهم العوامل المؤثرة في نشأة الفن القبطي ، ولكن ما هي مرجعية ملامح تلك الطفولية ؟ لاسيما من الزاوية السيميائية ، أعتقد أن العاملين الديني والتاريخي هما أكثر العوامل تكويناً وتأثيراً لطفولية هذا الفن ، فالقارئ لهذا التاريخ المسيحي يلحظ معي أن مصر كانت الملجأ والحصن المنيع للسيد المسيح والسيدة العذراء عند هروبهما من فلسطين إلى مصر ، وكان السيد المسيح – آنذاك – طفل رضيع ، بكل ما تحمله كلمة طفل هذه من معاني البراءة والبساطة والطبيعة الخالية من مفاسد الحياة ومتاعبها ، وبكل ما تحمله تلك الكلمة من تقديس الأخوة الأقباط لهذا الطفل الرضيع ، وحبهم له حباً وصل لدرجة العبادة والتأليه عند البعض ، حسب ما اقتضت به أناجيلهم وشريعتهم ، لذا أصبحت الطفولية سمة عامة من مظاهر فنهم وأهم مظاهره ، هذا بالإضافة إلى ما أحاطوه به بسياج من الأمن والحب والحماية واحتضانهم له ولأمه العذراء على أرض الكنانة ، حتى ملك هذا الطفل الرضيع أرواحهم وسلب عقولهم واستحوذ عليها ، بالشكل الذي جعلهم ينجذبون لكل طفل رضيع بشكل تلقائي حباً في السيد المسيح الرضيع ، وهو ما يفسر لنا إلى حد كبير السبب في ظهور تلك الطفولية الشديدة في الفن القبطي ، والتي أصبحت إحدى السمات المحلية للفن القبطي في العصر البيزنطي من ناحية ، ويفسر لنا كيف أن العامل التاريخي أصبح لأقباط مصر – وحدهم – أحد العوامل المؤثرة في فنونهم المحلية دون سائر الأقاليم البيزنطية حين قاموا باستضافة السيد المسيح وأمه العذراء على أرض الكنانة مصر من ناحية أخرى ، وربما يفسر لنا هذا الأمر أيضاً صغر حجم الكثير من المنتجات القبطية وكذا عناصرها الزخرفية على طفولية هذا الفن ، حيث تأثر الفنان القبطي بصغر حجم الطفل الصغير "السيد المسيح" فانعكس ذلك على منتوجاتهم من الفنون الصغرى ، بالشكل الذي بات فيه تأثرهم بهذا الطفل واضحاً ضمن جيناتهم الوراثية ، وهو الأمر الذي أرى أنه قد طال تأثيره على العمارة القبطية أيضاً وليس الفن القبطي فحسب ، من خلال صغر حجم الوحدات المعمارية في الكنائس والأديرة . انظر :

Mamdouh Elsayed, Ahmed Elnemr: An Archaeological Study of the two textiles objects of Coptic textiles, at Egyptian Museum textile, Shedet, Annual peer-reviewed journal issued by the Faculty of Archaeology, Fayoum University, Under Publishing, Issue No. 5, 2018.

أكدت الدراسة على النزعة الطفولية شديدة الخصوصية في الفن القبطي ذات المرجعية الدينية والتاريخية ، الخاصة بأقباط مصر فقط دون سائر ولايات الإمبراطورية البيزنطية ، كما ذُكر آنفاً ، بالشكل الذي أثر على منتجات تلك الفترة ، فصارت طفولية الفن القبطي إحدى سماته التي لا تخطئها العين .

[24] إيمان عفان : دلالة الصورة الفنية ، دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم ، ص 6.

لذلك لابد أن يتسم العمل الفني بوحدة عضوية تتأتى من علاقة الشكل الرمزي بمدلوله ، أي علاقة الشكل بالمضمون ، والمضمون يتضح في ذلك "التناول" من قبل الفنان لما يحسه ويراه ويعرفه ويتفاعل معه محولاً إياه وفق تصوراته الخاصة ، وبعد إمراره علي ما يبدو كالمعمل الداخلي إلي شكل قائم علي علاقات الخطوط والألوان والضوء والملامس مؤلفاً من ذلك الشكل وذاك الحسي " كلاً تصويرياً" ، ذلك "الكل التصويري" يبدو ككيان قابل بذاته للحوار مع الآخر ، بل والتأثير فيه ليس كشكل فحسب ، ولا كمضمون ومعني فقط ، وإنما كمدرك حسي وعقلي وبصري معاً ... ومن هنا فإن عملية الإدراك القائمة علي نقل المشاهد الخارجية كما هي بدون تدخل لا تستطيع أن تنتج أكثر من تسجيلات سلبية لواقع قائم بالفعل ، ويصبح بالتالي دور الفنان هنا كالوسيط السلبي ، أو كآلة طبع واستنساخ فحسب . انظر : فاروق بسيوني : قراءة اللوحة في الفن الحديث ، ص 22 .

[25] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 144 .

انظر : محمد الهجاني : التصوير والخطاب البصري – تمهيد أولي في البنية والقراءة – مطبعة الساحل ، الرباط ، الطبعة الأولى 1994 م ، ص 175 .

Dominique Serre-Floersheim: quant les image vous prennent au mot, ed Organisation, Paris, 1993, p. 27, 28.

[26] فاروق بسيوني : قراءة اللوحة في الفن الحديث ، ص 30 .

[27] عفيف البهنسي : النقد الفني وقراءة الصورة ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص 16 ، 19 ، 23 .

[28] راوية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية) ، ص 209 .

[29] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 143 .

[30] راوية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، ص 209 ، 210 .

[31] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة ، ص 40 . ريجيس دوبري : حياة الصورة وموتها ، ترجمة فريد الزاهي ، أفريقيا الشرق ، المغرب 2002 م ، ص 45.

[32] انظر : إيمان عفان : دلالة الصورة الفنية ، ص 14 وما بعدها .

Laurent Gervereau, voir comprendre: Analyser les images, Paris, Editions La découverte, 1997, p. 34, 38, 40.

[33] إيمان عفان : دلالة الصورة الفنية ، ص 14 .

Dominique Serre-Floersheim: Quand les images vous prennent ou mot, ou comment décrypter les images, p 22. Laurent Gervereau, voir: Op. Cit, p. 46.

[34] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص ص 137 – 141 .

كما يخضع الخطاب البصري إلى تغيرات كيفية ، فمفهوم التشابه يختلف من ثقافة لأخرى ، وفي الثقافة الواحدة نعثر على مجموعة من محاور التشابه ، نفس المرجع ص 131 . انظر أيضاً : جوديت لازار: الصورة ، ترجمة حميد سلامي ، مجلة علامات ، العدد الخامس ، 1996 م .

[35] إيمان عفان : دلالة الصورة الفنية ، ص 15 .

Marie-Claude Vettraine-Soulard, Lire une Image, Analyse de contenu iconique, p. 46.
Laurent Gervereau, voir: Analyser les images, p. 75.

[36] بيدبا الهندي الفيلسوف : كتاب كليلة ودمنة ، باب البوم والغربان ، ترجمة عبد الله ابن المقفع ، وزارة المعارف العمومية ، طبع المطابع الأميرية ببولاق 1937 م ، ص 200 .

مع الوضع في الحسبان وجود بعض الاختلافات البسيطة من حيث عدم الالتزام بمنطوق النص تماماً من نسخة لأخرى من نفس المخطوط ، وربما يرجع ذلك إلى أخطاء النساخ .

[*] الإطار : نسمي إطاراً كل تقرير للتناسب أو الانسجام بين الموضوع المقدم وإطار الصورة فلكل صورة حدود مادية تضبطها ، وحتى إن لم تكن موجودة فإن الإحساس بها يظل قائماً ويؤسس غياب الإطار لقيام صورة مُزاحة عن المركز ، ومحفزة على بناء تخييلي تكميلي . انظر : بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 142 .

Martine Joly: introduction a l'analyse de l'image , éd Nathan, université, 2004, p. 82.
[37] **https://www.kfcris.com/en/library/manuscript, Date Nov-7-2018.**
[38] **Look: Atil, Esin: Ibn al-Muqaffa, *Kalila wa Diman: fables from a fourteenth-century Arabic manuscript.* Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1981.**
[39] **https://www.metmuseum.org/ Date: Oct, 30-2017.**

[40] إيمان عفان : دلالة الصورة الفنية ، ص 5 ، 13 .

[41] أنور فؤاد أبي خزام: الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي ، دار الصداقة العربية بيروت ، الطبعة الأولي 1995 م ، ص 100. انظر أيضاً:

Poliakova (E.A), Rakhimova (Z. I): L`Art La Miniature et La Litterature de Lorient Tachkent, 1987, p. 77.

[42] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 133 . انظر أيضاً : رولان بارث : بلاغة الصورة – قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، ترجمة عمر أوكان ، إفريقيا الشرق ، المغرب 1994 م ، ص 97 .

Roland Barthes: l'obvie et l'obtus, essais critiques III, ed, seuil, Paris, 1982, p p. 30, 33.
Martine Joly: introduction a l'analyse de l'image, p. 96.
Jean (G.): approches sémiologiques de la relation texte- image dans les livre et albums pour enfants, in enfants, l'image et récit, éd, minuit, paris, 1963, p3.

[43] راوية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية) ، ص 114 ، 209 ، 226 . انظر أيضاً :

Fry Roger. I: Vision and Design, New York, Meridian, 1956, p. 35.
Dewey, J: Art as Experience, N. Y, 1939, p. 84.

[44] يشمل إقليم ديار بكر منطقة شمال غرب العراق وجنوب تركيا حالياً ، وكانت عاصمتها آمد وتخضع حالياً للسيادة التركية ، وينسب إلي هذا الإقليم بعض المخطوطات ، وذلك بناءاً علي أسلوب فني واحد يجمع بينها ، وتتميز تصاوير مخطوطات ديار بكر بوجود عناصر المدرسة العربية التي تتمثل في البساطة ، وعدم الاهتمام بالخلفية ، والتركيز علي الموضوع الرئيسي . أنظر: صلاح البهنسي ، نادر عبد الدايم : فنون التصوير في العصر الإسلامي ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص 39 .

[45] انظر: صلاح البهنسي ، نادر عبد الدايم: فنون التصوير في العصر الإسلامي ، ص 42 .

مع العلم بأن الفنان في هذه التصويرة لم يلتزم بالنص الأدبي للمخطوط الذي أورد اجتماع ملك الغربان مع خمسة من وزراءه وليس مع أربعة وزراء كما جاء بالتصويرة .

[46] من بين الأحكام التي تطلق علي رسوم المنمنمات القول بأنها تخلو من التعبير عن الوجدان الغنائي العظيم ، والتراجيديا ، والحدث الملحمي . انظر: أنور فؤاد أبي خزام : الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي ، ص 98 . وهو ما ثبت عدم صحته بتطبيقه علي تصويرة القاهرة من حيث تحركات مجموعات البوم الكثيف في حركة تراجيدية ملحمية وفي ظل جو متوتر مشحون .

[47] راوية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، ص 204 .

اهتم الإنسان منذ القدم باللون ، واتسمت علاقته بما حوله من ألوان بالطابع الرمزي ، فكل لون رآه أصبح جزءاً من خبرته الحسية له مدلوله الذي يحيل إلي شيء ، فاللون عنصر حي يعيش في العمل الفني له من الصفات والميزات ما للأحياء جميعا ، فهو قوام العمل الفن وروحه ، وهو الصفة التي تميز أي لون ونتعرف بها علي مسماه ومظهره بالنسبة لغيره ، وقد يمكننا تغيير مدلول أي لون بمزجه بلون آخر ، فإذا مزجنا مثلاً مادة ملونة حمراء بأخري صفراء كان لون المادة الناتجة برتقالياً ، وهذا يعتبر تعبيراً من مدلول اللون أو مظهره ، كما أن هناك درجات معينة للون سواء فاتح أو غامق ، كذلك هو التأثير الفسيولوجي الناتج علي شبكية العين سواء كان ناتجاً عن المادة الصناعية الملونة أو من الضوء الملون . علي خلف: الزجاج ذو البريق المعدني في العصرين العباسي والفاطمي في مصر في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة والمجموعات الأخري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار جامعة سوهاج ، 2016 م ، ص 200 . انظر أيضاً : إبراهيم محمود خليل: ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب ، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد 33 ، عدد 3 ، 2006 م ، ص 441 . سعد المنصوري: معني اللون في الفن ، المجلة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، عدد 44 ، مصر 1960 ، ص 113 . نوري الراوي : فلسفة اللون في الفن ، مجلة الأقلام ، العراق 1964 م ، العدد الأول ، ص 116 . حسن علي حمودة : فن الزخرفة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972 م ، ص 94 . يحي حمودة : نظرية اللون ، دار المعارف ، القاهرة 1979 م ، ص 7 .

[48] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 145 ، 146 ، 150 .

[49] غازي مكداشي: وحدة الفنون الإسلامية ، دراسة جمالية فلسفية ، شركة المطبوعات للطباعة والنشر ، بيروت 1995 م ، الطبعة 1، ص 34.

انظر أيضاً: فوزي سالم عفيف: أنواع الزخرفة الإسلامية ، دار الكتاب العربي ، الطبعة الأولي ، القاهرة 1997 م ، الجزء 3 ، ص 61 . محمد زينهم : التواصل الحضاري للفن الإسلامي ، مطابع الأهرام الطبعة الأولي ، القاهرة 2001 م ، ص 59 . عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، عدد 14 ، 1979 م ، ص 302 .

[50] انظر: عبد الناصر ياسين : الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي) ، دار زهراء الشرق ، القاهرة ، الطبعة الأولى 2006 م ، ص 263 . علي خلف : الزجاج ذو البريق المعدني في العصرين العباسي والفاطمي ، ص 201 .

[51] عفيف البهنسي : النقد الفني وقراءة الصورة ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص 43 ، 44 ، 45 .

[52] اللون الأسود يعد من الألوان التي قد يكون لها معان باطنة ودلالات رامزة ، فهو يرتبط لدي المسلمين بمفهومين أولهما مفهوم أيجابي حيث يرتبط بالحق والعدالة ، وقد يرمز إلي السيادة والمجد والشرف ، ثانيهما مفهوم سلبي حيث يرتبط بوجوه أهل الكفر ، حيث ورد ذكره في القرآن الكريم في قوله تعالي " يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذابَ بِما كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ " آل عمران 106 ، والجدير بالذكر أن لأكثر الألوان أسرار ورموز ، ولكن إذا كان الوقوف علي معانيها الباطنة ميسراً أحياناً ، فهو من الصعب أحياناً أخري ، كما أنه ليس بالضرورة أن كل لون محمل معان باطنة. انظر: عبد الناصر ياسين : الرمزية الدينية ، ص 265 . عبد الناصر ياسين : وسائل السفر عند المسلمين تاريخها وآثارها (دراسة عن الهودج وشاكلاته في ضوء المصادر المكتوبة والأثرية ، زهراء الشرق ، الطبعة الأولي 2005 م ، ص 508 ، 509. انظر أيضاً : نادر عبد الدايم : التأثيرات العقائدية في الفن العثماني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، 1989 م ، ص 95 ، 113 .

[53] يعد اللون الأحمر من أشد الألوان تأثيراً وهيماناً وقوة ، وكان يستعمله القدماء في معالجة الأمراض ، ومن ناحية أخري نلحظ أن هناك من يربط العشق من ناحية واللون الأحمر المتصل بالدم والقتل من ناحية أخري " عبد الناصر ياسين : وسائل السفر عند المسلمين ، ص 517 .

[54] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 151 .

[55] عفت عبد الله عيسي عقيلي : تجريد العناصر النباتية من منظور إسلامي كمصدر لتصميمات نحتية حديثة وتطبيقها علي قطع نفعية ، رسالة ماجستير ، جامعة الملك عبد العزيز ، كلية التربية للاقتصاد ، جدة 2008 م ، ص 9 .

[56] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 142 .

انظر أيضاً : جمال أردان : المنظورية والتمثيل ، مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في فن الرسم ، مجلة فكر ونقد ، العدد 13 (إليكتروني) . شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي – دراسة في سيكولوجية التذوق الفني – مجلة عالم المعرفة ، العدد 267 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 2001 ، ص ص 257 – 259 .

[57] نقلاً عن : راوية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية) ، ص 250 . انظر:

Malraux. A: La Monnaie de L`Absolu, Paris, 1951, p. 631.
Malraux. A: La Creation Artistique, Paris, Gallimard, 1955, p. 132.

[58] عفيف بهنسي : أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، ص 15 .

[59] رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون ، ص 258 .

وحين يتعرض هيجل لدراسة الفن الإسلامي ، فإنه يدرسه من خلال السمات الجوهرية للروح الإسلامية ، ولهذا فهو يوضح أن الفن الإسلامي مطابق لجوهر الدين الإسلامي الذي يرفض التجسيد " ، " ومن أهم أسس فلسفة هيجل الجمالية هي أن فلسفة الفن لا تسعي إلي فرض قواعدها علي الفنانين في تحقيق الجمال ، وإنما عليها أن تبحث في الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه – واقعياً – في الإعمال الفنية دون أن تأخذ علي عاتقها صياغة شروط ما للإنتاج الفني " ، " ولذلك فللفن والدين والفلسفة مضمون واحد – عند هيجل – لكن يختلف الشكل فيما بينها وقد عبر هيجل عن هذا قائلاً " يوجد عنصر الروح الكلي في الفن حدس وصورة ، وفي الدين عاطفة وتمثيل ، وفي الفلسفة فكر خالص وحر " انظر : رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون ، ص 6 ، 9 ، 10.

Hegel`s: Philosophy of Right Trans and with Notes, by T. M Knox, Oxford University Press, 1976, p. 216, 849.

[60] راوية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية) ، ص 252 . انظر أيضاً :

Alain (Ch.): Systeme des Beaux – Arts, Imprimerie Busiere, Editions Gallimard, Paris, 1926, P. 37.

[61] فاروق بسيوني : قراءة اللوحة في الفن الحديث ، ص 12.

[62] عفيف بهنسي : أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، ص 16 .

[63] عفت عبد الله عيسي عقيلي : تجريد العناصر النباتية من منظور إسلامي كمصدر لتصميمات نحتية حديثة وتطبيقها علي قطع نفعية ، ص 1 .

[64] أنور فؤاد أبي خزام : الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي ، ص 42 – 45 .

[65] عفيف البهنسي : النقد الفني وقراءة الصورة ، ص 58 .

[66] اكتشف بابادوبلو في المنمنمات الفارسية أن ثمة خطاً ذا شكل لولبي **Spiral** يمر من خلال الأشخاص الذين يؤلفون الموضوع ، ولقد تأكد لديه بعد ذلك أن الفنان الفارسي أراد أن يستعيض عن المنظور الخطي – ذو البعد الثالث – الذي قام عليه التصوير في الغرب ، بمنظور لولبي يوحي علي الأقل باختراق البعد الثالث . انظر : عفيف بهنسي : المرجع السابق ، ص 49 .

Papadopoulo, A: L`Islam et I, Art Musulman, Mazenod, Paris, pp. 53 – 56.

[67] عفيف بهنسي : أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، ص 19 ، 20 .

[68] أنور فؤاد أبي خزام : الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي ، ص 45 ، 53 .

[69] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 17 .

[70] أنور فؤاد أبي خزام : الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي ، ص 45 .

[71] ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الإسلامي ، مكتبة ناشرون لبنان ، الطبعة الأولي ، ، لبنان 1999 م ، ص 24 : 27 . انظر: إيمان عفان : دلالة الصورة الفنية ، ص 49.

[72] عفيف بهنسي : أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، ص 38 .

[73] أنور فؤاد أبي خزام : الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي ، ص 96 . انظر أيضاً:

Poliakova, E.A, Rakhimova, Z. I: L`Art La Miniature, p. 77.

[74] جاستون فييت : دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية ، ترجمة زكي محمد حسن ، وزارة المعارف العمومية ، القاهرة ، 1939 م ، ص 33 .

[75] أنور فؤاد أبي خزام : الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي ، ص 42 . في حين يذكر الدكتور فريد شافعي – رحمة الله عليه – أننا "ولكن لا يجب أن ننسب هذا الطابع التجريدي – في الفن الإسلامي إلي الجانب الديني فحسب ، فهناك حقيقة معروفة في تاريخ الفنون لا يصح إغفالها ، وهي أن أساليب التصوير في بلاد الشرق القديم كانت منذ عصورها التاريخية تميل دائماً إلي الأسلوب الرمزي أو الاصطلاحي في الأوضاع والملامح وتكوين المنظور وتوزيع مستوياته" انظر: فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الإسلامية عصر الولاة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، المجلد الأول ، القاهرة 1970 م ، ص 261 .

[76] عفيف بهنسي : أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، ص 45 ، 48 .

[77] أنور فؤاد أبي خزام : الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي ، ص 96 .

[78] عفيف بهنسي : النقد الفني وقراءة الصورة ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص 55 .

[79] أنور فؤاد أبي خزام : الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي ، ص 97 .

[80] عفيف البهنسي : النقد الفني وقراءة الصورة ، ص 37 ، 38 .

[81] غازي مكداشي : وحدة الفنون الإسلامية ، ص 281 ، 276. من جهة ثانية فقد تحدث بابادوبلو عن مساحات أخري فارغة في المنمنمات إلي جانب المساحة المزخرفة ، وهي الخلفية الصافية اللون في المنمنمة العربية ، والمساحات الفارغة والبيضاء الموجودة إلي جانب المساحات المزخرفة الأخري في بعض المنمنمات الفارسية أعطي بابادوبلو أهمية كبري لهذه المساحات الفارغة وسماها (مجال الراحة والهدوء) . انظر: غازي المكداشي: المرجع نفسه ، ص 258 .

Papadopoulo, (A.): L`Islam et I, Art Musulman, p. 108.

[82] عفيف بهنسي : أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، ص 43 ، 46 .

[83] سعيد بنكراد: السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها ، دار الحوار ، الطبعة الثانية ، سوريا 2005 م ، ص 12 ، 16 . جان كلود دومينجور : المقاربة السيميولوجية ، ترجمة جمال بلعربي ، مجلة بحوث سيميائية ، تلمسان الجزائر ، العدد 3 – 4 ، ديسمبر 2007 م ، ص 45 . انظر: بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص 86 .

قائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية :

أولاً : المصادر العربية :

القرآن الكريم

AL QURAAN AL KAREEM

أبو الفضل جمال الدين (إبن منظور) : لسان العرب ، تعليق علي شيري ، دار إحياء التراث العربي ، الطبعة الأولي ، 1988 م .

Abu Elfadl Gamal Eldeen (Ibn Manzoor): *Lesan Alarab*, Dar Ehiaa Altourath Alarabi, 1988.

إبن المقفع (عبد الله) : كتاب كليلة ودمنة للفيلسوف الهندي بيدبا ، وزارة المعارف العمومية ، طبع المطابع الأميرية ببولاق ، القاهرة ، 1937 م .

Ibn Almoqafaa (Abdullah*): Ketab kalila wa Demna lelfailasof Alhindi Baidaba*, wazaret Almaaref Alomomya, Almtabei Alamerya Bolaque, Al-Kahera, 1937.

ثانياً : المراجع العربية والمعربة :

إبراهيم (فؤاد) : وعي الصورة وصورة الوعي ، مؤتمر فلادلفيا الثاني عشر (ثقافة الصورة) ، 2008 م .

Ebrahim (Fouad): *Waie Al-Sora wa Sorat Al-Waie*, Moatamar Feladelfia 12, (Thaqafet Al-Sora), 2008.

أردان (جمال) : المنظورية والتمثيل، مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في فن الرسم ، مجلة فكر ونقد ، العدد 13 (إليكتروني) .

Ardan (Gamal*): Almanzorya walTamtheel, Moqaraba Falsafia Lemafahim Almakan walroaia fi Fan Alrasm*, Magalet Fekr wa Nakd, AlAdad 13, (Electrony).

أشويكة (محمد): الصورة السينمائية ، التقنية والقراءة ، سعد الورزازي للنشر ، الطبعة الأولى ، الرباط - المغرب ، 2005 م .

Ashweka (Mohamed*): Al-Sora Al-Semiaeya, Al-Teqnia wa Alqeraa*, Saad Al-Wazazi lilnashr, Altabaa Al-Ola, Al-Rebat-Al-Maghreb, 2005.

آن اينو وآخرون : السيميائية ، دار مجدلاوي للنشر ، عمان ، 2008 م .

Ann Ainu et al.: *Al-Semyaeia,* Dar Majdlawi Publishing, Amman, 2008.

برنار توسان : ما هي السيميولوجيا ، ترجمة محمد نظيف ، أفريقيا الشرق ، الطبعة الأولى ، المغرب ، 1994 م .

Bernar Tosan: *Ma Hya Al-Semyologia*, Targamet Mohamed Nazeef, Afriqia Al-Sharq, Al-Magheeb, 1994.

بسطاويسي (رمضان) : جماليات الفنون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 م .

Bastawissi (Ramadan): *Gamalliat Al-Fenon,* Al-hayaa Al-Msria Al-Amma lel-Ketab, Al-Kahera, 1998.

بسيوني (فاروق) : قراءة اللوحة في الفن الحديث ، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو ، دار الشروق الطبعة الأولي ، القاهرة ، 1995 م.

Basyouni (Farouk): *Qeraat Al-Loha fi Al-Fan Al-Hadeeth*, Derasa Tatbeqia fi AAmal Bekasso, Dar Al-Sharq, Al-Kahera, 1995.

بنكراد (سعيد) : السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها ، دار الحوار ، الطبعة الثانية ، سوريا ، 2005 م .

Benkrad (Said): *Al-Semyaeiat – Mafahemha wa Tatbekateha,* Dar Al-Hawar, Second Edition, Syria, 2005.

بهنسي (صلاح) ، عبد الدايم (نادر) : فنون التصوير في العصر الإسلامي ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، القاهرة ، بدون تاريخ .

El-Behans (Salah), Abd El-Dayeem (Nader): *Fenoun Al-Tasweer fi Al-Asr Al-Eslami,* Koleiat Al-Adab, Gameaat Ein-Shams, Al-Kahera, without a date.

بهنسي (عفيف) : جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، عدد 14 ، 1979 م .

El-Bahansi (Afifi): *Gamaliat Al–Fan Al-Arabi,* Alam al-Maarefa, al-Kuwait, 1979.

بهنسي (عفيف) : أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، دار الكتاب العربي ، الطبعة الأولي ، القاهرة ، 1997 م .
El-Bahansi (Afifi): *Athar Al-Gamalliah Al-Eslammia fi Al-Fan Al-Hadeeth,* Dar al-Kitab al-Arabi, Cairo, 1997.
بهنسي (عفيف) : النقد الفني وقراءة الصورة ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، بدون تاريخ .
El-Bahansi (Afifi): *Al-Nakd Al-Fani Wa Keraat al-Sora,* Dar al-Kitab al-Arabi, Al-Kahera, bedon Tareekh.
جاب الله (أحمد): الصورة في سيميولوجيا التواصل، كتاب الملتقي الوطني الرابع (السيمياء والنص الأدبي) ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، 2006 م .
Gaballah (Ahmed): *Al Sora Fi Semyologia Al-Tawasol,* Ketab Al-Moltaqa Al-Watani Al-Rabie (Al-Semyaa wa Al-Nass Al-Adabi), Gamaeat Mohammed Khaydar, Biskra, Algeria, 2006.
جاستون فييت : دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية ، ترجمة زكي محمد حسن ، وزارة المعارف العمومية ، القاهرة ، 1939 م.
Veiet (Gaston): *Daleel Moogaz lemaarodaat,* Dar Al-Athar Al-Arabia, Targamet Zaki Hassan, Wazaret Al-Maaref Al-Omomia, Al-Kahera, 1939.
جان كلود دومينجور : المقاربة السيميولوجية ، ترجمة جمال بلعربي ، مجلة بحوث سيميائية ، تلمسان الجزائر ، العدد 3 – 4 ، ديسمبر 2007 م.
Jan Kloud (Domonejo): *Al-Moqaraba Al-Semiologia,* Targamet Gamal Al-Arabi, Magalet Behooth Semiaeya, Telmesan, AlGazaer, al-adad 3-4, Desamber 2007.
جوديت لازار: الصورة ، ترجمة حميد سلامي ، مجلة علامات ، العدد الخامس ، 1996 م .
Godet (Lazar): *Al-Sora,* Targamet Hamed Salamy, Magalet Alamaat, Al-Adad 5, 1996.
حلوجي (عبد الستار) : نحو علم مخطوطات عربي ، الطبعة الأولي ، دار القاهرة للنشر ، 2004 م .
Halwagi (Abd-l-Sattar): *Nahw Elm Makhtotat Arabi,* Dar Al-Kahera Lel-Nashr, 2004.
حمودة (يحيى) : نظرية اللون ، دار المعارف ، القاهرة ، 1979 م .
Hamouda (Yahia): *Nazariet Al-Lown,* Dar Al-Maaref, Al-Kahera, 1979.
خلف (علي) : الزجاج ذو البريق المعدني في العصرين العباسي والفاطمي في مصر في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة والمجموعات الأخري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار جامعة سوهاج ، 2016 م .
Khalaf (Ali): *Al-Zogag Zu Al-Bareq Al-Maadani fe Al-Asraien Al-Abasi wa Al-Fatemi fe Dooe Magmooet Motthaf Al-Fan Al-Eslami Bel-Kahera wal-Magmooat Al_Ohkra,* Resalet Majesteer, Kolyeet Al-Athar, Gaamet Sohag, 2016.
راوي (نوري) : فلسفة اللون في الفن ، مجلة الأقلام ، العدد الأول ، العراق ، 1964 م .
Rawui (Nouri): *Falsafet Al-Lawn fi Al-Fan,* Magallet Al-Aklaam, Al-Adad 1, Al-Iraq, 1964.
رولان بارث : بلاغة الصورة – قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، ترجمة عمر أوكان ، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994 م.
Roland Barth: *Balaghet Al-Sora, Qeraa Gadida Lelbalagha Al-Qadema,* translated by Omar Okan, Africa East, Morocco, 1994.
ريجبيس دوبري : حياة الصورة وموتها ، ترجمة فريد الزاهي ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، 2002 م .
Rigbis Dupre: *Hayat Al-Sora wa Mawteha,* East, Morocco, 2002.
زينهم (محمد) : التواصل الحضاري للفن الإسلامي ، مطابع الأهرام ، الطبعة الأولي ، القاهرة 2001 م .
Zenhom (Mohamed): *Al-Tawasol Al-Hadari lel-Fan Al-Eslami,* Mataabie AL-ahram, Al-Tabaa 1, Al-Kahera, 2001.
ساعد ساعد وعبيدة صبطي : الصورة الصحفية دراسة سيميولوجية ، المكتب الجامعي الحديث ، القاهرة ، 2011 م .
Saaed (Saaed), Obaieda (Sabati): *Al-Sora Al-Sahafia Derasa Semiologia,* Al-Maktab Al-Gaameie Al-Hadeeth, Al-Kahera, 2011.
سالم عفيف (فوزي) : أنواع الزخرفة الإسلامية ، دار الكتاب العربي ، الطبعة الأولي ، القاهرة ، 1997 م .

Salem (Fawzy): *Anwaa Al-Zaghrafa Al-Eslamia*, Dar Al-Ketab Al-Arabi, Al-Tabaa 1. Al-Kahera, 1997

سعد (محمد) : في علم الدلالة ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، 2007 م .

Saad (Mohamed): *Fi Elm Al-Dalalah*, Zahraa Al Sharq Library, Cairo, 2007.

سيد يوسف (مصطفى) : صيانة المخطوطات علماً وعملاً ، عالم الكتب ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، 2002 م .

Sayed (Moustafa): *Seianet Al-Makhtotat Elman wa Amalan*, Alam Al-Kotob, Al-Tabaa 1, Al-Kahera, 2002

شافعي (فريد) : العمارة العربية في مصر الإسلامية عصر الولاة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المجلد الأول ، القاهرة ، 1970 م.

Shafei (Fareed): *Al-Emaara Al-Arabia fe Misr Al-Eslamia Asr Al-welah*, Al-Hayaa Al-Masria Al-Aamma lel-Taaleef wa Al-Nashr, Al-Mogallad 1, Al-Kahera, 1970.

شماس (عيسى) : مدخل إلي علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 م .

Shammas (Essa): Madkhal Ela Elm Al-Ensan (Al-Anthropologia), Manshorat Itehaad Al-Kottab Al-Arab, Demashq, 2004.

عالمي (سعاد) : مفهوم الصورة عند ريبجس دوبري ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، 2004 م .

Aalami (Soaad): Mafhoom Al-Sora Enda Rebgess Dobrey, Afreqia Al-Sharq, Al-Maghreb, 2004.

عبد الحميد (شاكر) : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، مجلة عالم المعرفة ، العدد 267 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 2001 م .

Abdel-Hameed (Shaker): *Al-Tafdeel Al-Gamalli, Derasa fi Saikologyet Al-Tazawok Al-Fanni*, Magallet Alam Al-Maarefa, Al-Adad 267, Al-Majles Al-Watani lel-Thaqafa wa Al-Fonoun wa Al-Adaab, Al-Kuwait. 2001.

عبد الدايم (نادر) : التأثيرات العقائدية في الفن العثماني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، 1989 م .

Abdel-Dayem (Nader): *Al-Taatheraat Al-Aaqaaediea fi Al-Fan Al-othmani*, Resalet Majesteer, Kolyiet Al-Athaar, Gaameet Al-Kahera, 1989.

عبد الله عيسي عقيلي (عفت) : تجريد العناصر النباتية من منظور إسلامي كمصدر لتصميمات نحتية حديثة وتطبيقها علي قطع نفعية ، رسالة ماجستير ، جامعة الملك عبد العزيز ، كلية التربية للاقتصاد ، جدة ، 2008 م .

Abdallah (Effatt): *Tagreed Al-Anaaser Al-Nabaattia min Manzoor Eslami kamasdar le-Tasmeemaat Nahtiah Hadeethah wa Tatbeeqaha Aala Qetaa Nafaeia*, Resalet Majesteer, Gameaat Al-Malek Abdel-Aziz, Kolyiet Al-Tarbia lel-Eqtisaad, Gaddah, 2008.

عبد الله (قدور) : سيميائية الصورة، مؤسسة الورق للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2007 م .

Abdullah (Qadour): *Semyaiat Al-Sora*, Paper Foundation for Publishing and Distribution, Jordan, 2007.

عبد المنعم عباس (راوية) : الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية) ، دار النهضة العربية ، الطبعة الأولي ، القاهرة ، 1998 م .

Abdel Moneim Abbas (Rawia): *Al-Hes Al-Gamali wa Tarekh Al-Fan, (study in aesthetic and artistic values)*, Dar al-Nahda al-Arabiya, first edition, Cairo, 1998.

عفان (إيمان) : دلالة الصورة الفنية ، دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم ، رسالة ماجستير بكلية العلوم السياسية والإعلام ، جامعة الجزائر ، 2005 م .

Affan (Eman): *Dalalet Al-Sora Al-Fania, Derasa Tahlelia Semiologia le Monmnamat Mohamed Rasem*, Resalet Majester, Kolyiet Al-Oloum Al-Syasia wa El_Ealam, Gamaet Al-Gazaer, 2005.

عكاشة (ثروت) : موسوعة التصوير الإسلامي ، مكتبة ناشرون لبنان ، الطبعة الأولى ، لبنان ، 1999 م .

Okasha (Tharwat): *Mawsouet Al-Tasweer Al-Eslami*, Maktabet Nashroun, Lebnan, Al-Tabaa 1, 1999.

علي حمودة (حسن) : فن الزخرفة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972 م .

Ali (Hassan): *Fan Al-Zaghrafa*, Al-Hayaa Al-Masriaa Al-Amma lel-Ketaab, 1972.

عماري (محمد) : الصورة واللغة – مقاربة سيميوطيقية – مجلة فكر ونقد ، عدد 13 ، اليكتروني .

Aammari (Mohamed*): Al-Sora wa Al-Logha, Moqaraba Semioteqia*, Magallet Fekr wa Raai, Adadd 13, Electrony.

فردنان دي سوسير : دروس في الألسنية العامة ، تعليق صالح القرمادي ، الدار العربية للكتب ، القاهرة ، 1985 م .

Ferdinand de Susser: *Deroos Fi Al-Alsonia Al-AAma*, Taaleeq Saleh Al-Qarmadi, al-Dar Al-Arabia lel-Kotob, Al-Kahera, 1985.

فؤاد أبي خزام (أنور) : الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي ، دار الصداقة العربية بيروت ، الطبعة الأولى ، 1995 م .

Fouad Abi Khuzam (Anwar): *Al-Roh Al-Sofia Fi Gamaliat Al-Fan Al-Islami*, Dar al-Sadaka al-Arabiya Beirut, Al-Tabaa 1, 1995.

فؤاد سيد (أيمن) : الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات ، الدار المصرية اللبنانية ، الطبعة الأولي ، القاهرة ، 1997 م .

Fouad (Ayman*): Al-Ketaab Al-Arabi Al-Makhtot wa Elm Al-Mkhtotat*, Al-Dar Al-Masria Al-Lebnania, Al-Tabaa 1, Al-Kahera, 1997.

كعسيس (بدرة) : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، رسالة ماجستير كلية الآداب والعلوم الاجتماعية قسم اللغة العربية ، جامعة فرحات عباس ، سطيف – الجزائر ، 2009 – 2010 م .

Kaasis (Badra): *Semyaet Al-Sora Fi Taalem Al-logha Al-Arabia*, Resalet Majester, Kolyiet Al-Adab wa Al-Oloum Al-Egtmaeia, Gamaaet Farahat Abbas, Steif, Al-gazaer, 2009 - 2010.

محمد السيد (ممدوح) : قرافات مصر بين المأهول والمخطوط (دراسة وثائقية حضارية) في ضوء رسالة ابن السفطي فوايد في ذكر جبل مصر المقطم ، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية ، الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية ، العدد الخامس ، 2017 م .

ElSayed (Mamdouh*): Qarafat Misr bayn Al-Maahool wa Al-Makhtlt (Derasa Wathaeqia Hadaria), fi dooa Resalet Ibn Al-Saffatti Fawayed fi zekr Gabal Misr Al-Moqatam*, Magalet Al-Emaara wa Al-Fonoun wa Al-Eloum Al-Ensania, Al-Gammeiet Al-Arabia lel-Hadara wa Al-Fonoun Al-Eslamia, Al-Addad 5, 2017.

محمد زكي (محمود) : نحو علم مخطوطات عربي ، مجلة الفهرست ، دار الوثائق القومية ، العدد السادس عشر ، أكتوبر ، 2006 م .

Mohamed (Mahmoud): *Nahw Elm Makhtotat Arabi*, Magalet Al-Fehrest, Dar Al-Wathaek Al-Qawmia, Al-Addad 16, October 2006.

محمد سليمان (إبراهيم) : مدخل إلي مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعة، العدد السادس عشر، المجلد الثاني، جامعة الزاوية، ليبيا، أبريل 2014 م .

Mohamed Soliman (Ibrahim) : *Madkhal Ela Mafhom Semyaeiat AlSora*, University Journal, Vol. 16, Vol. II, Al Zawiyah University, Libya, April 2014.

محمود جاد (عزت) : نظرية المصطلح النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، بدون تاريخ .

Mahmoud (Ezzat*): Nazaryiet Al-Mostalah Al-Nakdi*, Al-Hayaa Al-Masria Al-Amma lel-Ketab, Al-Kahera, without date.

محمود خليل (إبراهيم) : ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 33، عدد 3 ، 2006 م .

Mahmoud (Ebrahim): *Alfaaz Al-Alwan wa Dalalateha enda Al-Arab, Derashat Al-Oloum Al-Ensania wa Al-Egtmaaia*, Al-Mogalaad 33, 2006.

مكداشي (غازي) : وحدة الفنون الإسلامية ، دراسة جمالية فلسفية ، شركة المطبوعات للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى ، بيروت ، 1995 م .

Mekdashi (Ghazi): *Wehdat Al-Fonoun Al-Eslamia, Derasa Gamaalia Falsafia*, Sharekat Al-Matbouat lel-Tebaa wa Al-Nashr, Al-Tabaa 1, Bairut, 1995.

منصور (آمال) : سيموطيقا الصورة سلطة الصورة أم صورة السلطة ، كتاب الملتقي الوطني الرابع (السيمياء والنص الأدبي) ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، 2006 م .

Mansour (Amal): *SemoticaAl-Sora Soltit Al-Sora Am Sorat Al-Solta*, Book of the Fourth National Conference (Alchemy and Literary Text), University of Mohammed Khader Biskra, Algeria, 2006.

منصوري (سعد) : معني اللون في الفن ، المجلة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، عدد 44 ، مصر ، 1960 م .

Mansoury (Saad): *Maana Al-Lawn fi Al-Fan*, Al-Magalla, Al-Hayaa Al-Masria Al-Amma lel-Taalef wa Al-Nashr, Addad 44, 1960.

منقور (عبد الجليل) : علم الدلالة ، أصوله ومباحثه في التراث العربي ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 م .

Mankorr (Abdelgalil): *Elm Al-Dalalah – Osoloh Wa Mabahesoh Fi Al-Torath Al-Arabi*, Manshorat Etihad Al-Kotab Al-Arab, Demashq, 2001.

نصر سليم (عصام) : استخدام السيميولوجيا في تحليل الصورة التليفزيونية، مجلة البحوث الإعلامية ، جامعة الأزهر ، العدد 11 ، يوليو ، 1999 م .

Nasr (Essam): *Estekhdam Al-Semiologia fi Tahlil Al-Sora Al-Telefozonia*, Magalet Al-Behooth Al-Ealamia, Gaameat Al-Azhar, Aladdad 11, Youlio, 1999.

هجاني (محمد) : التصوير والخطاب البصري – تمهيد أولي في البنية والقراءة – مطبعة الساحل ، الرباط ، الطبعة الأولى 1994 م .

Hagani (Mohamed): *Al-Tasweer wa Al-Khetaab Al-Basari, Tamheed Awali fi Al-Benia wa Al-Qeraa*, Matbaaet Al-Sahel, Al-Tabaa 1, 1994.

ياسين (عبد الناصر) : الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، دار زهراء الشرق ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، 2006 م .

Yasseen (Abdel-Nasser*): Al-Ramzia Al-Deenia fi Al-Zaghrafa Al-Eslamia, Dersa fi Metafiziqa Al-Fan Al-Eslami*, Dar Zahraa Al-Sharq, Al-Tabaa 1, Al-Kahera, 2006.

ياسين (عبد الناصر) : وسائل السفر عند المسلمين تاريخها وآثارها (دراسة عن الهودج وشاكلاته في ضوء المصادر المكتوبة والأثرية ، زهراء الشرق ، الطبعة الأولى ، 2005 م .

Yasseen (Abdel-Nasser): *Wasael Al-Saffar enda Al-Moslemeen, Tarekhha wa Atharha, Derasa ani El-Howdag wa Shakelatoh fi dooa Al-Masader Al-Maktouba wa Al-Atharia*, Dar Zahraa Al-Sharq, Al-Tabaa 1, Al-Kahera, 2006.

ثالثاً : المراجع الأجنبية :

Alain, (Ch.): Systeme des Beaux – Arts, Imprimerie Busiere, Editions Gallimard, Paris, 1926.

Atil, Esin: Ibn al-Muqaffa, Kalila wa Diman: fables from a fourteenth-century Arabic manuscript. Washington (D. C.): Smithsonian Institution Press, 1981.

Baticle (Y.): Clés et codes du cinéma, Paris, Magnard Université, 1973.

Breal M: Les grands courrants de la linguistique moderne. Le roy Maurice- Paris, 1963.

Cuivillier, (A.): Precis de Philosophie, Librairie, Armand Colin, Paris 1954.

Dewey, (J.): Art as Experience, N. Y, 1939.

Fanny Deschamps: Lire l image au collège et au lycée, Paris, Hatier Pédagogie, 2004.

Fry Roger. I: Vision and Design, New York, Meridian, 1956.
Graugnard (G.), Hugo (J.): L' audio-visuel pour tous, Lyon, Chronique Sociale, 1983.
Hegel`s: Philosophy of Right Trans and with Notes, by T. M Knox, Oxford University Press, 1976.
Jean (G.): approches sémiologiques de la relation texte- image dans les livre et albums pour enfants, in enfants, l'image et récit, éd, minuit, paris, 1963.
Laurent Gervereau, voir comprendre: Analyser les images, Paris, Editions La découverte, 1997.
Malraux. (A.): La Creation Artistique, Paris, Gallimard. 1955.
Malraux. (A.): La Monnaie de L`Absolu, Paris, 1951.
Mamdouh Elsayed, Ahmed Elnemr: An Archaeological Study of the two textiles objects of Coptic textiles, at Egyptian Museum textile, Shedet, Annual peer-reviewed journal issued by the Faculty of Archaeology, Fayoum University, Under Publishing, Issue No. 5, 2018.
Dominique Serre-Floersheim, quant les image vous prennent au mot, ed organisation, Paris, 1993.
Marie-Claude Vettraine-Soulard: Lire une Image, Analyse de contenu iconique, Paris, Armand Colin Editeur, 1993.
Martine Joly: introduction a l'analyse de l'image, éd Nathan, université, 2004.
Papadopoulo, (A.): L`Islam et I, Art Musulman, Mazenod, Paris, 1979.
Poliakova,(E. A.), Rakhimova,(Z. I.): L`Art La Miniature et La Litterature de Lorient Tachkent, 1987.
Roland Barthes: L'aventure Sémiologique, ed Seuil, Paris, 1985.
Roland Barthes: l'obvie et l'obtus, essais critiques III, seuil, Paris, 1982