السيميولوجية الجمالية لمشهد الحمامة المطوقة من مخطوط كليلة ودمنة محفوظ بمكتبة المخطوطات المركزية التابعة لوزارة الأوقاف المصرية الواردة (دراسة سيميولوجية في علم الجمال)

أسماء محمد السيد حسنين (*)

ملخص البحث: يهدف هذا البحث إلي إجراء دراسة فنية ذات طابع سيميائي استطيقي بين بعض تصاوير مخطوط كليلة ودمنة محفوظ بمكتبة المخطوطات المركزية التابعة لوزارة الأوقاف المصرية والمسجل تحت رقم عام ١١٦٩ ورقم الأصل ١٠٦٥ - تحديداً باب الحمامة المطوقة - 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.

مقدمة البحث: تتركز أهداف البحث على استنباط الحكم والمواعظ التي تحمل الدلالات الأخلاقية والجمالية - سيميائياً وسيميولوجياً - لمضمون وفلسفة كتاب كليلة ودمنة ، في ضوء ما ورد به من حكم ومواعظوأخلاقيات ظهرت جلية بالكتاب محل الدراسة الحالية ، والذي يوضح بالتبعية فلسفة الفيلسوف بيدبا الهندي الأخلاقية :

فأخلاقياً : يهدف البحث إلى تحليل النص الأدبي لباب الحمامة المطوقة من مخطوط كليلة ودمنة ودراسة ما وراء القصص الحيوانية التي وردت به لمعرفة مقاصد تلك الروايات من حكم أخلاقية وعظات ونصائح ثمينة لكل ذي عقل ، حيث تميزت مواضيع الحكايات بالتنوع ، ومن أبرزها ما يتعلق بما تضمنه من بداية تواصل إخوان الصفا واستمرار المودة بينهم في "حكاية الحمامة المطوّقة" ، وغيرها الكثير من المواعظ والحكم ذات الطابع الأخلاقي ، التي تحمل دلالات أخلاقية مما ستتعرض له الدراسة لاحقاً ، هذا غير التعرض

(*) هذا البحث مستل من رسالة الماجستير الخاصة بالباحثة، وهي بعنوان: [فلسفة بيدبا الهندي رؤية سيميائية سيميولوجية مقارنة في الأخلاق والجمال(في ضوء كتاب كليلة ودمنة)]، وتحت إشراف أ.د. محمود حميدة محمود – كلية الآداب – جامعة أسيوط & أ.م.د. ضياء الدين حيدر عبد الحكيم - كلية الآداب- جامعة أسيوط.

بالتحليل الفني السيميولوجي لبعض التصاوير المختارة الواردة بهذا الباب والخاصة بذات الموضوع ، أي تناول تلك التصاوير من الناحية الجمالية ، من خلال التركيز على الدراسة السيميولوجية الجمالية لتلك التصاوير لاستنباط القيم الجمالية والفلسفية وراء تلك التصاوير والمنمنمات الإسلامية كأحد جماليات الفن الإسلامي في العصور الوسطى ، واستبيان فلسفة الفن الإسلامي جمالياً ، وما دمنا نعتبر الدراسات السيميائية والسيميولوجية هي محور دراستنا ، فإنه مما لا شك فيه أن استنباط مجالات الدلالة الأخلاقية وكذا الرؤى الجمالية السيموطيقية تعد من أهم أهداف الدراسة على الإطلاق ، وهو ما سوف تتناوله الدراسة ، وغيرها من الدلالات الأخلاقية السامية التي تعبر عن مقاصد الفيلسوف الهندي بيدبا .

حيث اعتمدت الدراسات الحديثة في مجال الفنون بصفة عامة ودراسة المنمنمات أو تصاوير المخطوطات بصفة خاصة علي جوانب وملامح سيميائية جديدة Pansemiotic Features ذات منظور ورؤي مختلفة من حيث التناول ، لم تعد تقليدية - كما كان متبعاً - من حيث اتباع قواعد النشر الجديد فحسب بل تعدتها إلى عقد مقارنات ومقاربات واستنباط جوانب أخري مستحدثة خارج نطاق الدراسة الوصفية ، مثلما هو الحال عند استنطاق التكوين والنسق العام للتصويرة ونظامها البنائي Artistical 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 يرمز إليه بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، وغيرها الكثير من الزوايا والأبعاد الفنية لاستخلاص واستنباط المفردات الدلالية للصورة البصرية ، هذا غير الملامح السيميائية الدلالية الأخلاقية المستنبطة والمستخلصة من النص

الأدبي من حكم وعظات ونصائح وردت على ألسنة الحيوانات ، وهو المغزى الأخلاقي الأسمى ، وما له من دلالات في صور التشبيه البلاغية [١].

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 وفلسفة الفن الأوروبي الحديث ، وأحد مرتكزات علم الجمال من ناحية أخرى .

وعليه سيتم التركيز على الدراسة السيميائية اللسانية فيما يختص بالنص الأدبي محاولة استخلاص الفلسفة الأخلاقية للفيلسوف الهندي بيدبا من خلال باب الحمامة المطوقة لمخطوط كليلة ودمنة ، إلى جانب عقد مقارنة تحليلية وافية في محاولة لإستقراء جوانب فنية جديدة لم يتم التطرق إليها من قبل كدراسة سيميائية سيموطيقية جديدة تهدف إلي استبيان العلاقات القائمة بين تصاوير تلك المخطوطات فنياً وجمالياً وأخلاقياً .

<u>مفهوم السيميائية</u> : السيميولوجيا Semiology هي علم العلامات أو الدلالة * ، ويرجع هذا المصطلح إلي دي سوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣ م) الذي قال أن

---

[١] ممدوح محمد السيد : دراسة سيميائية لثلاثة تصاوير من مخطوط كليلة ودمنة ، (رؤية فنية سيميولوجية مقارنة) ، مجلة العمارة والفنون ، صادرة عن الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية ، العدد الثالث عشر ، يناير ٢٠١٩ م ، ص ٤٤٠ .

* 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 ٢٠١٤ م ، ص ١٥٥ - ١٥٨ . 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 ، ٢٠٠٩ – ٢٠١٠ م ، ص ٧٩ . انظر أيضاً : برنار توسان : ما هي السيميولوجيا ، ترجمة محمد نظيف ، إفريقيا الشرق ، الطبعة الأولى ، المغرب ، ١٩٩٤ م ، ص ٩ .

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 ٢٢ من سورة الأعراف (فَدَلاهُمَا بِغُرُورٍ) الآية ١٢ القصص (وَحَرَّمْنَا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعَ مِن قَبْلُ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَاصِحُونَ) الآية ١٢٠ من سورة طه (قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ) الآية ٤٥ الفرقان (أَلَمْ تَرَ إِلَىٰ رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا) الآية ١٤ 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 ٧ سورة سبأ (وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا هَلْ نَدُلُّكُمْ عَلَىٰ رَجُلٍ يُنَبِّئُكُمْ إِذَا مُزِّقْتُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ إِنَّكُمْ لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ) الآية ٤٠ 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 ، ٢٠٠١ م ، ص ٢٧ . 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 ٢٠ ، ٢٩ . أنظر: إبن منظور (أبو الفضل جمال الدين) : لسان العرب ، تعليق علي شيري ، دار إحياء التراث العربي ، الطبعة الأولي ، ١٩٨٨ م ، ص ٣٩٤ – ٣٩٥ . انظر أيضاً : ممدوح السيد : دراسة سيميائية لثلاثة تصاوير من مخطوط كليلة ودمنة ، ص ٤٤١ .

Breal (M.): Les grands courrants de la linguistique moderne. Le Roy Maurice-Paris, 1897, p. 46.

من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع ويغدو جزءاً من علم النفس الاجتماعي [٢] ، 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" [٣] وإن كان يرى البعض 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 [٤].

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 ،

---

[٢] رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ م ، ص ١١.

[٣] إبراهيم محمد سليمان: مدخل إلى مفهوم الصورة ، ص ١٥٩ ، ١٧٤ . انظر كذلك : آن اينو وآخرون : السيميائية ، دار مجدلاوي للنشر ، عمان ، ٢٠٠٨ م، ص ٣٣. قدور عبد الله : سيميائية الصورة ، مؤسسة الورق للنشر والتوزيع ، الأردن ، ٢٠٠٧ م ، ص ١٠٠ . فردنان دي سوسير : دروس في الألسنية العامة ، تعليق صالح القرمادي ، الدار العربية للكتب ، القاهرة ، ١٩٨٥ م ، ص ٣٧ .

[٤] ممدوح السيد: دراسة سيميائية لثلاثة تصاوير من مخطوط كليلة ودمنة ، ص ٤٤١ .

ومن ثم يمكننا القول بأن علم الدلالة يعد شقاً من شقي علم الرموز [٥]، فإذا كانت اللسانيات تهتم بشكل الكلمات فإن علم الدلالة يهتم بجوهر هذه الكلمات ومضامينها [٦]، 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 [٧].

أما عن التحليل السيميولوجي للصورة فأول 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 [٨].

---

[٥] عبد الجليل منقور: علم الدلالة ، ص ٢١ .

[٦] بدرة كعسيس: سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص ٨٠ . انظر : عزت محمود جاد : نظرية المصطلح النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ م ، ص ٣٢٥ .

[٧] المرجع السابق ، ص ٨١ .

[٨] إيمان عفان : دلالة الصورة الفنية ، دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم ، رسالة ماجستير بكلية العلوم السياسية والإعلام ، جامعة الجزائر ، ٢٠٠٥ م ، ص ٥ ، ١٣ . 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

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 [٩].

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

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 ١٠٩ .

[٩] بدرة كعسيس: المرجع السابق ، ص ٤١ . انظر أيضاً : فؤاد إبراهيم : وعي الصورة وصورة الوعي ، مؤتمر فلادلفيا الثاني عشر (ثقافة الصورة) ، ٢٠٠٨ م ، ص ١٥ ، ١٦ . 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 Baticle 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 ١٧٢ . 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.

والألوان عند رؤية العمل الفني ، لكن تعبيره وحده هو الذي يظل ماثلاً أمامه [١٠]، ومن التوافق بين الشكل والمضمون ، يأتي العمل الفني كفعل إيجابي متشكل في هيئة متفردة متكاملة [١١].

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 ، 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

---

[١٠] راوية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية) ، دار النهضة العربية ، الطبعة الأولي ، القاهرة ، ١٩٩٨ م ، ص ٣٢٩ وما بعدها .

[١١] فاروق بسيوني : قراءة اللوحة في الفن الحديث ، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو ، دار الشروق الطبعة الأولي ، القاهرة ١٩٩٥ م ، ص ٢٣ . 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 . انظر: بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص ١٤٤ . انظر : محمد الهجاني : التصوير والخطاب البصري – تمهيد أولي في البنية والقراءة – مطبعة الساحل ، الرباط ، الطبعة الأولى ١٩٩٤ م ، ص ١٧٥ .

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

يكون شعوراً كلياً أو استطيقياً لأنه يتعلق بأي موضوع يستشعر المتذوق حاله بالقيم الجمالية [١٢].

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 ، 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 [١٣].

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

---

[١٢] راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن ، ص ٢٠٩ . بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص ١٤٣ . ممدوح السيد: دراسة سيميائية لثلاثة تصاوير من مخطوط كليلة ودمنة ، ص ٤٤٧ .

[١٣] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص ١٤٣ . راوية عبد المنعم عباس : المرجع السابق ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

يجعل الصورة منفلتة وهاربة على الدوام ، تؤثر بقوة عجيبة على مشاهديها ، وتوجههم وتسعى سعياً حثيثاً إلى انتزاع الثقة منهم بها ، 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 [١٤].

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 ، وحتى تسهل عملية الوصف هذه يضع فيرو مجموعة من الخطوات التي يري أنها قاعدية ضرورية وهي : الجانب التقني والجانب التشكيلي والموضوع ، 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 [١٥].

---

[١٤] بدرة كعسيس : سيميائية الصورة ، ص ٤٠ . ريجبيس دوبري : حياة الصورة وموتها ، ترجمة فريد الزاهي ، أفريقيا الشرق ، المغرب ٢٠٠٢ م ، ص ٤٥ . ممدوح السيد: دراسة سيميائية لثلاثة تصاوير من مخطوط كليلة ودمنة ، ص ٤٤٧ .

[١٥] انظر : إيمان عفان : دلالة الصورة الفنية ، ص ١٤ وما بعدها . بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، ص ص ١٣٧ – ١٤١ . 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 ١٣١ . انظر أيضاً : جوديت لازار: الصورة ، ترجمة حميد سلامي ، مجلة علامات ، العدد الخامس ، ١٩٩٦ م .

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

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

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

السيميولوجية الجمالية في تصاوير باب الحمامة المطوقة :

قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف :قد سمعت مثل المتحابين كيف قطع بينهما الكذب وإلى ماذا صار عاقبة أمره من بعد ذلك. فحدثني، إن رأيت؛ عن إخوان الصفاء كيف يبتدأ تواصلهم ويستمتع بعضهم ببعض؟ قال الفيلسوف :إن العاقل لا يعدل بالإخوان شيئا فالإخوان هم الأعوان على الخير كله، والمواسون عندما ينوب من المكروه. ومن أمثال ذلك مثل الحمامة المطوقة والجرذ والظبي والغراب .قال الملك :وكيف كان ذلك؟ (١٦).

كالعادة بدأ هذا الباب بسؤال الملك دبشليم للفيلسوف بيدبا عن فضيلة من الفضائل أو قيمة أخلاقية جديدة ، كيف تكون وكيف يمكن أن يطعن ويفرق في تلك القيم من قبل الكاذب والخئون كما رأينا بأحد أبواب كليلة ودمنة وهو باب "الأسد والثور" ، ولكن جاء استفسار الملك دبشليم هذه المرة عن فضيلة إخوان الصفاء المتكاتفون ، والصادقون في علاقتهم وترابطهم وقت الشدة.

حاول الفيلسوف بيدبا أن يلقي على مسامع الملك دبشليم مجموعة من القيم الأخلاقية الجديدة في كل قصة يرويها ويسردها عليه ، موعظاً إياه ، عسى أن تكون له نبراساً في قيادته لحكم البلاد ، وقد جاءت تلك القيم مبطنة ومغلفة على ألسنة حيواناته كما جاءت من الأهمية بمكان بالدرجة التي تبرز لنا فلسفة بيدبا الأخلاقية ، مع عدم إغفاله لذكر الرذائل البشرية التي قد تحيط به أو بحاشيته ، وما يجب عليه أن يأخذ حذره عند التعامل مع أمثال هؤلاء البشر وما قد يعتري نفوسهم من أمراض وطباع قد تساعد في اتخاذ الملك لقرارات قد توقعه في أخطاء جسيمة وقد تهوي به وتنزلق نحو الإخلال بواجبات ومهام وظيفته كحاكم ، وما قد يستتبع ذلك من ظلم لحاشيته وأفراد شعبه ، ومن ثم الجنوح وفساد حكمه .

ومن مجمل القيم الأخلاقية التي أبرزها الفيلسوف بيدبا وتم استنتاجها من ثنايا قصصه : قيمة الاتحاد ، فالاتحاد قوة (تعاون الفرد مع المجتع) ، قيمة الإيثار لاسيما عند الإنسان المسئول (القائد أو الحاكم) ، الزهد في الدنيا

(١٦) عبد الله بن المقفع : كتاب كليلة ودمنة ، نسخة المطبعة البولاقية ، ص ١٧٧ . عبد الله بن المقفع : كتاب كليلة ودمنة ، نسخة مؤسسة هنداوي ، ص ١٢٣ – ١٣٥ .

والرضا وعدم الطمع (قيمة القناعة) ، اختيار الصحبة الصالحة (قيمة الصداقة ومصاحبة الأخيار) ، قيمة العقل ورجاحته فهي القوة الحقيقية وليس المال ، والإيمان بأن داوام الحال من المحال ، كما أشار بيدبا إلى بعض الرذائل في ها الباب ومنها : عاقبة الطمع والاكتناز ، عاقبة الوثوق بالعدو ، مرارة الحاجة والعوز ، رذيلة اتصاف المرء بالكاذب والخئون ، فساد الذمم وغياب الضمير .

إلا أن من أهم ما رمى إليه بيدبا من قضايا أخلاقية في هذا الباب هي قيمة الصدق ، الصدق في الصداقة ، الصدق في التعامل ، الصدق في الإيثار ، الصدق في الإخاء ، الصدق في النصيحة ، إذن ظهرت علامات الصدق واستشعرنا بها كقيمة في كل القصص التي أنطقها بيدبا على ألسنة حيواناته ، بالدرجة التي جعلتنا نشعر بحالة من الحب في تلك الصداقة .

ولكن ما يهمنا في هذه الدراسة هو استقراء الجانب الجمالي والفلسفي للوحات الواردة بمخطوط المكتبة المركزية لوزارة الأوقاف المصرية المشار إليه آنفاً ، لمعرفة مدى التزام الفنان المصور بالنص الأدبي عند تنفيذ تلك الرسوم من عدمه .

تعتبر الدراسة السيميولوجية من أهم الجوانب الأساسية عند تحليل الصورة أو اللوحة المصاحبة للمخطوطات الإسلامية ، بل أنها تعتبر إحدى ركائز علم الجمال الفلسفي إن جاز لي التعبير ، والواقع أن المتعرض لتلك الدراسة أو ما يعرف بالناقد المتذوق ، ينبغي أن يكون لديه الحد الأدنى من أدوات النقد والتذوق الذاتية ، التي تمكنه من التعرض لتلك المهمة على الوجه الأكمل ، بل وبالشكل الذي يجعله متمكناً عند دراسة أكثر من لوحة تناولت ذات المشهد والموضوع - وإن كان المنفذ مختلف - فيستطيع أن يوصف ويحلل ويقارن وينقد ليبني في النهاية رؤيته السيميولوجية في العمل الفني .

وعليه رأيت اتباعاً لمنهج التحليل السيميولوجي أن أبدأ بالفقرات الواردة بالنص الأدبي الخاص باللوحة محل الدراسة ، ثم دراسة اللوحة الخاصة بذات المشهد ، ومن ثم المقارنة بينها وبين النسخ الأخرى المشابهة لها ، لننتهي في نهاية كل فصل بوضع التحليل السيميولوجي النهائي بما في ذلك مدى التزام الفنان المنفذ بالنص الأدبي الخاص بالمشهد من عدمه .

النص الأدبي للوحة الأولى :

قال بيدبا :زعموا أنه كان بأرض سكاوندجين، عند مدينة داهر، مكان كثير الصيد، ينتابه الصيادون؛ وكان في ذلك المكان شجرة كثيرة الأغصان ملتفة الورق فيها وكر غراب فبينما هو ذات يوم ساقط في وكره إذ بصر بصياد قبيح المنظر سيئ الخلق، على عاتقه شبكة، وفي يده عصاً مقبلاً نحو الشجرة، فذعر منه الغراب؛ وقال :لقد ساق هذا الرجل إلى هذا المكان: إما حيني وإما حين غيري. فلأثبتن مكاني حتى أنظر ماذا يصنع. ثم إن الصياد نصب شبكته، ونثر عليها الحب، وكمن قريبا منها، فلم يلبث إلا قليلا، حتى مرت به حمامة يقال لها المطوقة، وكانت سيدة الحمام ومعها حمام كثير؛ فعميت هي وصواحبها عن الشرك، فوقعن على الحبِّ يلتقطنه فعلقن في الشبكة كلهن؛ وأقبل الصياد فرحاً مسروراً. فجعلت كل حمامة تضطرب في حبائلها وتلتمس الخلاص لنفسها .قالت المطوقة :لا تخاذلنا في المعالجة ولا تكن نفس إحداكن أهم إليها من نفس صاحبتها؛ ولكن نتعاون جميعاً فنقلع الشبكة فينجو بعضنا ببعض؛ فقلعن الشبكة جميعهن بتعاونهن، وعلون في الجو؛ ولم يقطع الصياد رجاءه منهن وظن أنهن لا يجاوزن إلا قريباً ويقعن .

التحليل السيميولوجي :

نجح الفنان هنا في التعبير عن المشهد الوارد بالنص الأدبي والخاص بنصب الشبكة من قبل الصياد للحمامة المطوقة ورفيقاتها ، فجاءت رسوم الحمام داخل الشبكة في تجمعات حاول الفنان التعبير عن الحركة عبر اختلاف تحرك رأس كل منها وإن جاءت أجسامها جميعاً في اتجاه واحد ، ومع ذلك لم يصلنا الإحساس بمحاولاتها للهرب والفكاك من الشبكة ، كما لم نشعر بالحركة في قيام الصياد بمحاولة الصيد هذه ، فجاءت جلسته هادئة لا تعبر عن موقف الصيد الواجب فيه الحركة الزائدة ، إذن نفذ الفنان المشهد جيداً إلا أن الانطباع النفسي لم يكن بالشكل المطلوب على مستوى الحدث .

النص الأدبي للوحة الثانية :

فقال الغراب :لأتبعهن وأنظر ما يكون منهن. فالتفتت المطوقة فرأت الصياد يتبعهن .فقالت للحمام :هذا الصياد مجد في طلبكن، فإن نحن أخذنا في الفضاء لم يخف عليه أمرنا ولم يزل يتبعنا وإن نحن توجهنا إلى العمران خفي عليه أمرنا،

وانصرف. وبمكان كذا جرذٌ هو لي أخ؛ فلو انتهينا إليه قطع عنا هذا الشرك. ففعلن ذلك. وأيس الصياد منهن وانصرف. وتبعهن الغراب. فلما انتهت الحمامة المطوقة إلى الجرذ، أمرت الحمام أن يسقطن، فوقعن؛ وكان للجرذ مائة حجر للمخاوف فنادته المطوقة باسمه، وكان اسمه زيرك، فأجابها الجرذ من حجره :من أنت؟ قالت :أنا خليلتك المطوقة. فأقبل إليها الجرذ يسعى، فقال لها :ما أوقعك في هذه الورطة؟ قالت له :ألم تعلم أنه ليس من الخير والشر شيء إلا هو مقدرٌ على من تصيبه المقادير، وهي التي أوقعتني في هذه الورطة؛ فقد لا يمتنع من القدر من هو أقوى مني وأعظم أمراً؛ وقد تنكسف الشمس والقمر إذا قضي ذلك عليهما.

<u>التحليل السيميولوجي :</u>

هنا نجح الفنان في التعبير عن النص الأدبي جيداً ، بخلاف ما وجدناه باللوحة السابقة ، فجاءت رسوم الحمام داخل الشبكة هذه المرة معبرة عن الحالة النفسية والانطباعية الواردة بالنص الأدبي ، فشعرنا هنا بالحركة الجماعية المطلوبة والطبيعية في نفس الموقف ، واستطاع الفنان في التعبير عن الحركة جيداً وهو ما لمسناه في تحركات الحمام المختلفة داخل الشبكة رأساً وبدناً ، فوجدنا رؤوس الحمام مختلفة المواضع وكأنها منهمكة بتنفيذ ما قالته الحمامة الملكة ، كما وجدنا حمامة علوية في اتجاه بدني مغاير لباقي الحمام ربما كانت هي الحمامة الملكة بطلة القصة ، كما نجح الفنان في التعبير عن مشهد هروب الحمام داخل الشبكة والوصول إلى جحر الجرذ القابع في جحره أسفل يمين الصورة ، ونجح الفنان في التعبير عن حالة الاندهاش الظاهرة في عين الجرذ ووجهه من منظر الحمام المطوق بالشبكة وإن اختفى الغراب من المشهد كلياً ، كما نجح الفنان ببراعة في التعبير عن مرحلة سقوط الحمام نحو جحر الجرذ كما جاء بالنص الأدبي حرفياً .

<u>النص الأدبي للوحة الثالثة والرابعة والخامسة :</u>

ثم إن الجرذ أخذ في قرض العقد الذي فيه المطوقة .فقالت له المطوقة :ابدأ بقطع عقد سائر الحمام، وبعد ذلك أقبل على عقدي؛ وأعادت ذلك عليه مراراً، وهو لا يلتفت إلى قولها، فلما أكثرت عليه القول وكررت، قال لها :لقد كررت القول عليّ كأنك ليس لك في نفسك حاجة، ولا لك عليها شفقة، ولا ترعين لها

حقاً .قالت :إنـي أخاف، إن أنت بدأت بقطع عقدي أن تمل وتكسل عن قطع ما بقي؛ وعرفت أنك إن بدأت بهن قبلي، وكنت أنا الأخيرة لم ترضَ وإن أدركك الفتور أن أبقى في الشرك قال الجرذ :هذا مما يزيد الرغبة والمودة فيك. ثم إن الجرذ أخذ في قرض الشبكة حتى فرغ منها، فانطلقت المطوقة وحمامها معها .

التحليل السيميولوجي :

لحظة قيام الجرذ بقرض الشبكة جاءت لتعبر هي الأخرى عن جزء من النص الأدبي ، حيث استطاع الفنان إلى حد ما من إسباغ حالة من التوتر على تراجيديا الحدث ، وهو ما ظهر جلياً في حالة التوتر الواضحة على الحمام المطوق داخل الشبكة ، وتحركاتهم المتسرعة في انتظار نجاح الجرذ في إنهاء مهمته من قطع الشبكة بسرعة خشية لحاق الصياد بهم ، كما نجح الفنان في التعبير عن سيميائية نظرة الغراب أعلى الشجرة المترقب لما يحدث ويجري ، إذن حالة من الحركة حاول الفنان أن يسبغها على المشهد متوافقاً مع طبيعة النص الأدبي ، تلك الحركة التي أيدها بخطوطه المنحنية في خلفية الصورة وأرضيتها وفي أغصان وأفرع الشجرة المنطلقة إلى يمين اللوحة بأفرعها وأغصانها المتشعبة ، مما خلق في مجمل اللوحة حالة من البعد الثالث للصورة والمشهد ككل .

نأتي لتصويرة أخرى من نفس المخطوط ولنفس المشهد السابق لكنها محفوظة بمتحف المتروبوليتان بأمريكا ، ونلحظ هنا اكتمال عناصر اللوحة الفنية طبقاً للنص الأدبي المذكور بوجود الغراب والجرذ والحمام المطوق ، ونلحظ استخدام الفنان هنا لما يعرف بالتكوين أو المنظور البيضاوي في شبكة تجمع الحمام في جحر الجرذ وفي تكوين اللوحة ككل ، كما حاول الفنان التعبير عن الحركة في اللوحة وهو ما كان واضحاً في أجنحة الحمام المرفرفة وحركة أرجلها كذلك ، كما ظهرت الحركة في وضعية تحفز الجرذ لقرض الشبكة ، وكذا في وضعية وقفة الغراب المنكب على رؤية ما يحدث من أعلى الشجرة ، ومع ذلك شاب اللوحة واعتراها بعض الجمود الي ربما كان سببه الأرضية ذات الخط الأفقي وخلفية الصورة الهادئة ذات الانحناءات الطفيفة بألوانها المستخدمة فيها ، وإن حاول الفنان من خلالها التعبير عن البعد الثالث .

التحليل السيميولوجي :

هنا عبر الفنان عن لحظة هروب الحمام المطوق من الشبكة بشكل رائع ، فاستطاع تصوير الحمام محلقاً في السماء بعيداً عن براثن الشبكة والصياد الذي وضح عليه علامات الدهشة من إفلات الحمام من الشبكة ، وهو ما نجح الفنان في التعبير عنه سيميولوجياً ، وهو ذات الأمر الذي ينطبق سيميولوجياً على نظرة الغراب القابع فوق الشجرة متابعاً انطلاق الحمام وما حل بالصياد جراء ذلك ، كما جاءت الانحناءات الظاهرة في رسم التلال وأرضية الصورة وتوزيع النباتات والشجرة الواقف عليها الغراب بخلفية الصورة لتساعد من الإحساس بالحركة داخل اللوحة ، كما كان للشبكة الطائرة هي الأخرى لتأكيد ذات الأمر مع ملاحظة جلسة الصياد النصفية وحركة يديه ممسكاً بالشبكة قد عمقتا الإحساس بالحركة كذلك ، نضف إلى ذلك استخدام الفنان للمنظور الدائري أو الحلزوني في الصورة والذي يعبر عن الحركة بامتياز .

النص الأدبي للوحة السادسة :

فلما رأى الغراب صنع الجرذ، رغب في مصادقته، فجاء وناداه باسمه، فأخرج الجرذ رأسه، فقال له :ما حاجتك؟ قال :إني أريد مصادقتك .قال الجرذ :ليس بيني وبينك تواصل، وإنما العاقل ينبغي له أن يلتمس ما يجد إليه سبيلاً، ويترك التماس ما ليس إليه سبيلٌ، فإنما أنت الآكل، وأنا طعام لك .قال الغراب :إن أكلي إياك، وإن كنت لي طعاماً، مما لا يغني عني شيئاً؛ وإن مودتك آنس لي مما ذكرت ولست بحقيق، إذا جئت أطلب مودتك، أن تردني خائباً. فإنه قد ظهر لي منك من حسن الخلق ما رغبني فيك، وإن لم تكن تلتمس إظهار ذلك :فإن العاقل لا يخفي فضله، وإن هو أخفاه؛ كالمسك الذي يكتم ثم لا يمنعه ذلك من النشر الطيب والأرج الفائح. قال الجرذ .إن أشد العداوة عداوة الجوهر :وهي عداوتان: منها ما هو متكافئ كعداوة الفيل والأسد. فإنه ربما قتل الأسد الفيل أو الفيل الأسد، ومنها ما قَوَّته من أحد الجانبين على الآخر كعداوة ما بيني وبين السنور وبيني وبينك :فإن العداوة التي بيننا ليست تضرك، وإنما ضررها عائد عليَّ :فإن الماء لو أطيل إسخانه لم يمنعه ذلك من إطفائه النار إذا صب عليها، وإنما مصاحب العدوّ ومصالحه كصاحب الحية يحملها في كمه، والعاقل لا يستأنس إلى العدو الأريب .

التحليل السيميولوجي :

مثل هذا المشهد رغبة الغراب في مصادقة الجرذ بعد أن شاهد جميل صنيعه مع الحمامة المطوقة ورفيقاتها ، فنجح الفنان في إيصال الحالة الانطباعية للمشهد بجدارة ، عبر نجاحه في التعبير عن الدراما الحوارية كعادته بين الغراب والجرذ الناظر إليه متحدثاً ، كما نجح الفنان في الحفاظ على التوازن الطبيعي والفارق في حجم كل من الغراب والجرذ محاولاً الوصول إلى الواقعية في تلك المرة ، كما نجح الفنان في التعبير عن الحركة والابتعاد عن الجمود عبر عمل عدة مستويات لأرضية العمل الفني وخلفيته من تلال صخرية وأخرى نباتية نفذها بالتبادل هذا غير أفرع الشجرة المتشابكة المرسومة في الخلفية بأغصانها المنطلقة وارفة الظلال .

النص الأدبي للوحة السابعة :

قال الرجل :لا تندمي على شيءٍ أطعمناه وأنفقناه: فإن الجمع والادخار ربما كانت عاقبته كعاقبة الذئب. قالت المرأة وكيف كان ذلك؟ قال الرجل :زعموا أنه خرج ذات يوم رجل قانصٌ، ومعه قوصه ونشابه فلم يجاوز غير بعيد، حتى رمى ظبياً، فحمله ورجع طالباً منزله، فاعترضه خنزير بريٌّ فرماه بنشابةٍ نفذت فيه، فأدركه الخنزير وضربه بأنيابه ضربة أطارت من يده القوس، ووقعا ميتين، فأتى عليهم ذئب فقال :هذا الرجل والظبي والخنزير يكفيني أكلهم مدةً، ولكن أبدأ بهذا الوتر فآكله، فيكون قوت يومي، فعالج الوتر حتى قطعه فلما انقطع الوتر طار القوس فضربت حلقه فمات. وإنما ضربت لك هذا المثل لتعلمي أن الجمع والادخار وخيم العاقبة .

التحليل السيميولوجي :

انقسمت صفحة المخطوط هنا إلى لوحتين جاءت العلوية منها موضحة النص الأدبي الخاص بقيام الصياد باستخدام قوسه ونشابه لصيد الظبي ، والواقع أنه على الرغم من نجاح الفنان في التعبير عن حركة الصياد في إمساكه بأدوات صيده تعبيراً قارب الواقع إلى حد ما موجهاً سهامه نحو الظبي المتمركز على تل عالي وقد غرزت في جسده النشابة السوداء ، إلا أنه لم يوفق كليةً في التعبير عن المشهد الثاني الخاص بقتل الذئب لنفسه ، كما هو في الصورة السفلية ، بل لم يلتزم بما جاء بعنوان الصورة "صورة الرجل والظبي والخنزير والذئب

والقوس قد قتل الذئب" ، وذلك لأنه طبقاً للنص الأدبي من المفترض أن الذئب قد قتل نفسه بالخطأ عقب مقتل الخنزير والصياد معاً ، أما المشهد السفلي المتحدث عن مقتل الذئب - المستلقي على ظهره ورافعاً أرجله لأعلى – نجد الصياد واقفاً على قدميه الظبي أمامه كل من الظبي والخنزير ، دون استطاعتنا التمييز بين كل منهما حجماً وشكلاً ، وهو أمر يحسب على الفنان وليس له للأسف ، فتاهت وضاعت تفاصيل النص الأدبي في اللوحة ولم نلحظ التوافق أو المصداقية في نقل النص الأدبي كما جاء للأسف ، كما نلحظ وقوع الفنان في خطأ آخر وهو عدم التزامه بتثبيت زي الصياد في كلا المشهدين أو حتى شكل الحيوانات المصاحبة للمشهد في كل من اللوحتين .

<u>النص الأدبي للوحة الثامنة :</u>

وقد كنت رأيت الضيف حين أخذ الدنانير فقاسمها الناس، فجعل الناسك نصيبه في خريطة عند رأسه ولما جنّ الليل، فطمعت أن أصيب منها شيئاً فأرده إلى جحري، ورجوت أن يزيد ذلك في قوتي، ويراجعني بسببه بعض أصدقائي. فانطلقت إلى الناسك وهو نائم، حتى انتهيت عند رأسه، ووجدت الضيف يقظان، وبيده قضيب، فضربني على رأسي ضربة موجعة، فسعيت إلى جحري. فلما سكن عني الألم، هيجني الحرص والشره، فخرجت طمعاً كطمعي الأول، وإذا الضيف يرصدني، فضربني ضربة أسالت مني الدم، فتقلبت ظهراً لبطن إلى جحري، فخررت مغشياً عليّ، فأصابني من الوجع ما بغض إلى المال رعدة وهيبة. ثم تذكرت فوجدت البلاء في الدنيا إنما يسوقه الحرص والشره، ولا يزال صاحب الدنيا في بلية وتعب ونصب، ووجدت تجشم الأسفار البعيدة في طلب الدنيا أهون عليّ من بسط اليد إلى السَّخيِّ بالمال، ولم أر كالرضا شيئاً، فصار

<u>التحليل السيميولوجي :</u>

حاول الفنان هنا التعبير عن مشهد ضيف الناسك اليقظان والجرذ يحاول خطف الدنانير التي بجواره ، إلا أن الفنان ربما لم يشأ التعبير عن الحركة في اللوحة عن قصد ، فسادت حالة من الجمود لاسيما في وضعية الضيف المستلقي على الأريكة وممسكاً بالقضيب في يده ، فلم نشعر بتحفزه لضرب الجرذ ، ذلك الجرذ الذي نجح الفنان في إظهار سيميائية وجهه وتحفزه لعملية السرقة خلسة ، حيث رسمه مطلاً من جحره ناظراً للضيف وبجواره الدنانير في جرة دائرية

أسفل يسار اللوحة ، وربما يكون الفنان قد تعمد إسباغ تلك الحالة الهادئة اعتماداً على حدوث المشهد ليلاً ، مؤكداً ذلك بنجاحه وتوفيقه في استخدام الألوان الموحية بذلك ببراعة تحسب له .

كما نلحظ استخدام الفنان للتكوين البيضاوي في اللوحة كذلك ، لكن الأمر الغريب هو رسم صورة أخرى للجرذ جاءت أعلى اللوحة ، ورسمه بشكل طائر أسفل الأزهار الخارجة من الزهرية على يمين الصورة ، وفي الواقع أنه أمر غريب ولا نعلم دوافع الفنان للإتيان بتلك الحالة ، وإن كنت أرجح أنه ربما تعمد عمل مشهد مزدوج للجرذ ، مرة وهو خارج من جحره ، ومرة أخرى حينما حاول الضيف ضربه بالقضيب الذي في يده ، وكأن الفنان أراد توفير إعادة رسم المشهد مجدداً ، فاكتفى بعمل لوحة واحدة لذات المشهد دون إعادة لرسم تفاصيله مرة أخرى ، وهي ربما تكون ميزة جديدة تضاف لسمات التصوير الإسلامي وجمالياته الفنية .

النص الأدبي للوحة التاسعة :

فلما سمع الغراب كلام السلحفاة للجرذ وردها عليه وملاطفتها إياه فرح بذلك وقال :لقد سررتني وأنعمت عليّ، وأنت جديرة أن تسرّي نفسك بمثل ما سررتني به. وإن أولى أهل الدنيا بشدّة السرور من لا يزال عنده منهم جماعة يسرهم ويسرونه، ويكون من وراء أمورهم وحاجاتهم بالمرصاد :فإن الكريم إذا عثر لا يأخذ بيده إلا الكرام: كالفيل إذا وحل لا تخرجه إلا الفيلة .

التحليل السيميولوجي :

نجح الفنان في التعبير عن حالة المشهد الانطباعية والنفسية جيداً ، حيث استطعنا تلمس حالة من المودة والصحبة في حديث الأصدقاء الثلاثة (السلحفاة – الجرذ – الغراب) طبقاً لكا جاء بالنص الأدبي من حالة التعارف والود التي جرت لثلاثتهم ، وتجاذب الحديث فيما بينهم ، وكذا حالة الإنصات الواضحة على الغراب ، كما جاء التعبير عن الحركة جيداً إلى حد ما ظاهراً في تموضع السلحفاة في الماء وارتفاع رأسها لأعلى نحو كل من الغراب والجرذ ، وكذا في موقف الأخيرين وتموضعهما ونظرتهما نحو السلحفاة بالأسفل ، كما دلت على الحركة خطوط التلال الصخرية وأرضية الغابة في الخلفية ، وخط النهر بأسفل اللوحة ، وكذا الشجرة الخلفية وارفة الظلال ذات الأفرع والأغصان المتعددة .

النص الأدبي للوحة العاشرة :

قال الظبي :هل يغني الكيس مع المقادير شيئاً، فبينما هما في الحديث إذ وافتهما السلحفاة فقال لها الظبي .ما أصبت بمجيئك إلينا .فإن القانص لو انتهى إلينا وقد قطع الجرذ الحبائل استبقه عدواً، وللجرذ أحجارٌ كثيرة، والغراب يطير وأنت ثقيلة .لا سعى لك ولا حركة وأخاف عليك القانص .فقالت :لا عيش مع فراق الأحبة وإذا فارق الأليف أليفه فقد سلب فؤاده، وحرم سروره، وغشى بصره، فلم ينتهي كلامهما حتى وافى القانص، ووافق ذلك فراغ الجرذ من قطع الشرك، فنجا الظبي بنفسه، وطار الغراب محلقاً ودخل الجرذ بعض الأحجار ولم يبق غير السلحفاة، ودنا الصياد فوجد حبالته مقطّعة، فنظر يميناً وشمالاً فلم يجد غير السلحفاة تدب، فأخذها وربطها، فلم يلبث الغراب والجرذ والظبي أن اجتمعوا فنظروا القانص قد ربط السلحفاة فاشتد حزنهم .

التحليل السيميولوجي :

للأسف لم يستطع الفنان المسلم هنا أن ينفذ النص الأدبي كما هو ، فبداية نلحظ عدم وجود الظبي باللوحة من ناحية ، ومن ناحية أخرى لم يوفق في إظهار قيام الصياد بربط السلحفاة ، فربما كان المشهد قبل قيامه بربطها وأثناء رؤيته لها ، لذا لم ينجح الفنان في تصدير المشهد لنا لحظة حدوثه أو كما وضع عنواناً له بالمخطوط ، وإن نجح في إظهار حالة الترقب والمشاهدة لكل من الجرذ الراقد في جحره ، والغراب الناشر جناحيه والمحلق عالياً ناظراً نحو الصياد الممسك بعصاه ، والسلحفاة المسكينة التي وقعت في براثنه ، كما نجح الفنان في التعبير عن البعد الثالث عبر عدة مستويات ملأت التصويرة بالكامل ، بدءاً بأرضية النهر السابح فيه السلحفاة وما يليه من أرضية الغابة الخضراء وتلالها ذات المستويات المنحنية المتعددة ، أو الأشجار والأغصان التي ملأت أرجائها ، وهو ما ساهم في نجاحه في التعبير عن الحركة بالتبعية .

وتخلص الدراسة في نهاية المطاف إلى أن فلسفة الفن الإسلامي في تنفيذ تلك اللوحات المصاحبة للكتب والمخطوطات العلمية أو الأدبية لم تكن لتهدف للجمال المجرد فحسب أو اتخاذ الفن لمجرد الفن ، بل كانت هناك فلسفة أعمق وهدف أسمى متمثلاً في الجانب التعليمي والإيضاحي لمضمون المتن .

أهم النتائج:

- **أشارت الدراسة لعلم السيميائية والدراسات السيميولوجية الحديثة في دراسة أحد أشهر المخطوطات الإسلامية وهو كليلة ودمنة ، متخذة من تصاوير باب الحمامة المطوقة أنموذجاً تطبيقياً.**
- **تعرضت الدراسة لاستقراء مدى التزام الفنان المسلم في تطبيق النص الأدبي عند تنفيذه للوحات المصاحبة للمخطوط ، مع التأكيد على أن عمليات الاستقراء هذه قد تختلف من متذوق لآخر.**
- **حاولت الدراسة استنباط القيم الجمالية ونقاط الضعف والقوة في تلك اللوحات المنفذة.**
- **أكدت الدراسة على أن أهم ما تهدف إليه فلسفة الفن الإسلامي من تنفيذ تلك اللوحات المصاحبة لكتبه الأدبية أو العلمية هو الجانب الإيضاحي التعليمي ، كعامل مساعد في تفسير المتن .**

المصادر والمراجع العربية والأجنبية:

أولاً المصادر:

- **القرآن الكريم**
- **إبن المقفع (عبد الله) : كتاب كليلة ودمنة للفيلسوف الهندي بيدبا ، وزارة المعارف العمومية ، طبع المطابع الأميرية ببولاق ، القاهرة ، ١٩٣٧ م .**
- **إبن منظور (أبو الفضل جمال الدين) : لسان العرب ، تعليق علي شيري ، دار إحياء التراث العربي ، الطبعة الأولي ، ١٩٨٨ م .**

ثانياً المراجع العربية والمعربة:

- **إبراهيم محمد سليمان: مدخل إلى مفهوم الصورة ، المجلة الجامعة، العدد السادس عشر، المجلد الثاني، جامعة الزاوية، ليبيا، أبريل ٢٠١٤ م .**
- **آن اينو وآخرون : السيميائية ، دار مجدلاوي للنشر ، عمان ، ٢٠٠٨ م .**
- **إيمان عفان : دلالة الصورة الفنية ، دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم ، رسالة ماجستير بكلية العلوم السياسية والإعلام ، جامعة الجزائر ، ٢٠٠٥ م .**

- بدرة كعسيس : سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، رسالة ماجستير كلية الآداب والعلوم الاجتماعية قسم اللغة العربية ، غير منشورة ، جامعة فرحات عباس ، سطيف – الجزائر ، ٢٠٠٩ – ٢٠١٠ م .
- برنار توسان : ما هي السيميولوجيا ، ترجمة محمد نظيف ، إفريقيا الشرق ، الطبعة الأولى ، المغرب ، ١٩٩٤ م .
- جوديت لازار: الصورة ، ترجمة حميد سلامي ، مجلة علامات ، العدد الخامس ، ١٩٩٦ م .
- راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية)، دار النهضة العربية، الطبعة الأولي، القاهرة ، ١٩٩٨ م .
- رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ م .
- عبد الجليل منقور : علم الدلالة ، أصوله ومباحثه في التراث العربي ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ م .
- عزت محمود جاد : نظرية المصطلح النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ م .
- فاروق بسيوني : قراءة اللوحة في الفن الحديث ، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو ، دار الشروق الطبعة الأولي ، القاهرة ١٩٩٥ م .
- فردنان دي سوسير : دروس في الألسنية العامة ، تعليق صالح القرمادي ، الدار العربية للكتب ، القاهرة ، ١٩٨٥ م .
- فؤاد إبراهيم : وعي الصورة وصورة الوعي ، مؤتمر فلادلفيا الثاني عشر (ثقافة الصورة) ، ٢٠٠٨ م .
- قدور عبد الله : سيميائية الصورة ، مؤسسة الورق للنشر والتوزيع ، الأردن ، ٢٠٠٧ م .
- محمد الهجاني : التصوير والخطاب البصري – تمهيد أولي في البنية والقراءة – مطبعة الساحل ، الرباط ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ م .
- ممدوح محمد السيد : دراسة سيميائية لثلاثة تصاوير من مخطوط كليلة ودمنة ، (رؤية فنية سيميولوجية مقارنة) ، مجلة العمارة والفنون ،

صادرة عن الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية ، العدد الثالث عشر ، يناير ٢٠١٩ م .

ثالثا المراجع الأجنبية:

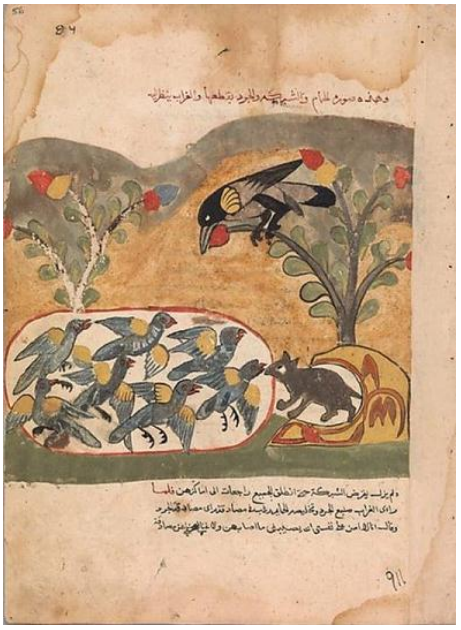
- **Baticle (Y.): Clés et codes du cinéma, Paris, Magnard Université, 1973.**
- **Breal (M.): Les grands courrants de la linguistique moderne. Le Roy Maurice– Paris, 1897.**
- **Dominique Serre–Floersheim: quant les image vous prennent au mot, ed Organisation, Paris, 1993.**
- **Fanny Deschamps: Lire l image au collège et au lycée, Paris, Hatier Pédagogie, 2004, p. 52.**
- **Laurent Gervereau, voir comprendre: Analyser les images, Paris, Editions La découverte, 1997.**
- **Marie–Claude Vettraine–Soulard, Lire une Image, Analyse de contenu iconique, Armand Colin, Paris, 1993.**

اللوحات

(لوحة ١) الحمامة المطوقة ورفيقاتها في شبكة الصياد ص ٧١

(لوحة ٢) الحمامة المطوقة والجرذ ص ٧٢

(لوحة ٣) صورة الحمامة والجرذ يقرض الشبكة ص ٧٣



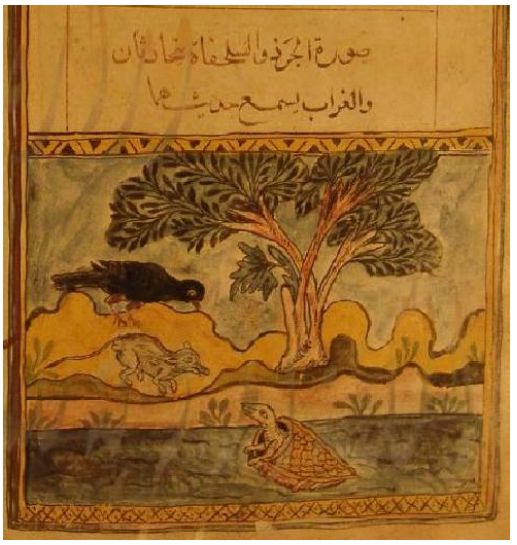
(لوحة ٤) الحمامة المطوقة والجرذ والغراب مراقباً بإحدى تصاوير كليلة ودمنة بمتحف المتروبوليتان

(لوحة ٥) الحمامة المطوقة لحظة الهروب والصياد والغراب يتابعان ص ٧١

(لوحة ٦) حديث الغراب والجرذ ص ٦٩

(لوحة ٧) نلاحظ عدم الالتزام بملابس الصياد في الصورتين على الرغم من ذات المشهد ص ٧٣

(لوحة ٨) صورة الناسك والجرذ ولاحظ وجود جرذ في الإطار ص ٧٨



(لوحة ٩) السلحفاة والجرذ يتحادثان والغراب يستمع ص ٦٩

(لوحة ١٠) صورة الصياد وقد أخذ السلحفاة وربطها والغراب والجرذ ينظران ص ٧١