سيميولوجيا الشكل الخيالي في الرسوم المصرية القديمة كمدخل لتأصيل الهوية الثقافية

Semiology of the imaginary form in ancient Egyptian drawings as an approach to rooting cultural identity

أ.م.د. سعيد محمد حمدى القطان
أستاذ مساعد كلية التربية النوعية – جامعة بورسعيد
Assist.Prof.Dr. Said Mohamed Hamdy El Kattan
Assistant Professor, Faculty of Specific Education - Port Said University
saidelkattan@hotmail.com

الملخص

تعد الهوية إحدى آليات التعبير عن ثقافة المجتمعات الإنسانية عبر العصور التاريخية المتعاقبة. فالفنان المصري القديم ترك لنا إرثا تاريخيا عظيما من خلال التعبير عن ممارسات الحياة اليومية على جدران المعابد والمقابر والبرديات، حيث يعتبر ذلك سجلا وثق من خلاله حياته الثقافية والاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية. والشكل الخيالي في رسوم مصر القديمة يُعد وسيلة لنقل المعنى، لما يحمله من دلالاتٍ رمزية تساعد على التواصل الاجتماعي بين العصور، لما يطرحه من أبعادٍ دلالية وأيديولوجية، شكلت ركيزة هامة في التعبير الفكر الإنساني والهوية الثقافية. ومن ثم تعتمد الدراسة على التحليل السيميولوجي لتفسير دلالات الشكل الخيالي في الرسوم المصرية القديمة لاستخلاص المعنى الدلالي وتحليل أسس بنائيته بما يتضمنه من قيمٍ جمالية وتعبيرية تتوافق مع اتجاهات الأعمال الفنية المعاصرة، حتى تعطي رؤية أكثر عمقاً، بما يساهم في تعزيز الهوية الثقافية. من هنا، يصبح لدينا فرصة هائلة لإعادة تسجيل ثقافتنا الإنسانية بطريقة جديدة ومفيدة من خلال هذه الثقافة البصرية. فالصورة لغة عصرية تشكل أحد أهم مكونات الثقافة المعاصرة اليوم، وهي ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي، وليس مجرد ترفيه أو محاكاة فنية فقط دون تفسير. وعلى ذلك يفترض البحث أنه يمكن الإفادة من التحليل السيميولوجي للشكل الخيالي في الرسوم المصرية القديمة كمدخل لتأصيل الهوية الثقافية.

الكلمات المفتاحية

السيميولوجيا، الشكل الخيالي، الرسوم المصرية القديمة، الهوية الثقافية

Abstract

Identity is one of the mechanisms for expressing the culture of human societies throughout successive historical eras. The ancient Egyptian artist left us a great historical legacy by expressing the practices of daily life on the walls of temples, tombs and papyri, as this is considered a record through which he documented his cultural, social, religious, political and economic life. The imaginative form in ancient Egyptian paintings is considered a means of conveying meaning, because of the symbolic connotations it carries that help social communication between eras, and because of the semantic and ideological dimensions it presents, which formed an important pillar in the expression of human thought and cultural identity. Then the study relies on semiological analysis to interpret the connotations of the imaginary form in ancient Egyptian drawings to extract the semantic meaning and analyze the foundations of its structures, including the aesthetic and expressive values that are compatible with the trends of contemporary works of art, in order to give a deeper vision, which contributes to strengthening cultural identity. From here, we have a tremendous opportunity to re-record our human culture in a new and useful way through this visual culture. Image is a modern

language that constitutes one of the most important components of contemporary culture today. It is culture, thought, economic and technological production, and not just entertainment or artistic simulation without explanation.

Keywords

Semiology, imaginative form, ancient Egyptian drawings, cultural identity

المقدمة

تُعدّ الفنون من أهم الوسائل المستخدمة لتنمية الوعي وتأصيل الهُوِيَّة الثقافية، بالإضافة إلى كونها مؤشرًا أكيدًا على ازدهار الشعوب والأمم؛ لذلك اكتسبت خصوصية ومكانة متميزة في مواكبة التغيرات الثقافية العالمية التي امتدت في ظل العولمة إلى التنميط الثقافي للعالم واغترابه تمهيدًا لجعله قرية كونية واحدة تخضع لمفاهيم الكوكبة والهيمنة والتبعية الثقافية، مما يؤثر بلا شك على هُوِيَّة المجتمع ككيانٍ متكامل يتبلور وينشأ عن طريق التراكم الجمالي والمعرفي الممتد إلى أصوله الحضارية، خاصةً وأننا نعيش في ظِلّ النظام العالمي الجديد الذي يتميز بالثورة المعلوماتية الرقمية في مختلف المجالات، لذلك أصبح من الضروري العمل علي ترسيخ هُوِيَّة المجتمع المصري، التي تميزت على الدوام بشخصية ثقافية ودينية وثروة فكرية مميزة. وبحسب رأى الباحث فإن المقاربة السيميولوجية للشكل الخيالي المتمثل في مضامين منجزات الفن المصري القديم تمثل منظومة الوعي الجمالي والثقافة الإبداعية للمجتمع المصري باعتبارها مصدرًا من مصادر الخصوصية الثقافية المتجسدة في مجالات الفنون البصرية، والتي يمكن من خلال تقديمها لأفراد المجتمع تحرير وتوسيع آفاق ثقافتهم لتأصيل هويتهم. وفي ذات السياق، حرص الفنان المصري القديم على إبراز الخيال بواسطة الأشكال التي رسمها على العديد من البرديات وجدران المعابد والمقابر، والتي تُعدّ بمثابة رموزًا مبتكرة جعلت من الجانب الميتافيزيقي ظاهرًا مرئيًا. فكانت هذه الرموز انعكاسًا مباشرًا لفكر وثقافة الإنسان المصري القديم، وهو فكر ثنائي شغل ذهنه منذ البداية، فالعالم في تصوره كان له جانبان واقعي وروحي، وكذا الإنسان فله جسد فانٍ وروحٌ خالدة. ومن ثم كان عليه أن يبتكر رموزًا لبناء العالم الآخر. والملاحظ أن المصري القديم قد ربط بين الظواهر الطبيعية وعقيدته التي تقوم على الاهتمام بالحياة الأخرى عن طريق حياته اليومية، مما دفعه إلى التعبير عن مضمونه الفكري ورؤيته البصرية لما حوله في هيئة رموز لترجمة الْقُوَى الغيبية التي تكمن وراء الظواهر الطبيعية. لذلك اتجه بكل قواه نحو العالم الآخر، وتركزت أفكاره بشكل أساسي على البعث والخلود. فالعالم المادي في نظره ليس إلا مظهرًا من مظاهر الْقُوّيِ الإلهية. ومن هذا المنطلق كان الفكر الأيديولوجي والظواهر الكونية هي المحرك الأساسي لجميع الأنشطة اليومية، ومن ثم كان عليه أن يصوغ رموزًا ذات دلالاتٍ وصيغٍ فلسفية، فرسم أشكالًا خيالية متداخلة بين الإنسان والحيوان والطيور والزواحف، وحاول التعبير عنها عن طريق المضامين الرمزية. ولذلك استخدم المصريون القدماء أشكالهم الخيالية للتعبير عن نظرتهم في عمل الطبيعة، ولتصوير الحقائق التي عجزت ألسنتهم عن وصفها (Wilkinson 2017, P.26).

إن الرُّسُوم المصرية القديمة تزخر بالعديد من الأشكال الخيالية المدهشة التي تعبر عن مفاهيم أكثر اتساعًا في المدى الجمالي والفلسفي عن التعبير الفني المباشر، فالفن المصري القديم ينقلنا إلي عَالِمٍ من السيميولوجيا والمفاهيم التي تجسدت في صيغٍ جمالية ورموزٍ إبداعية تحمل دلالاتٍ فلسفية وجمالية ترتبط بما وراء الزمن وما وراء الطبيعة (الميتافيزيقا)، ممزوجة بالقيم الأخلاقية والتاريخية والمعتقدات والشعائر الدينية، باعتبار كل ذلك مزيجًا ثقافيًا شديد التداخل والتعقيد، عبّرت عنه الفنون المصرية القديمة في صيغٍ جمالية تشير إلى المعاني بالرموز التي اكتسبت بدورها مضامين جمالية، كما اكتسبت طاقة روحية إيحائية تشير إلى الفكر الجمالي الفلسفي المستتر وراء الشكل الخيالي، والمعبر عن جوهره، الذي ينقلنا من عالم الواقع إلى ما وراء الواقع، ويتخطى حاجز الزمان والمكان. وهذا ما نلاحظه - على سبيل المثال - في هيئاتٍ مركبة لأشكالٍ من الإنسان والحيوان والطيور وحتى النباتات والزواحف؛ كإنسانٍ برأس (كبش، أو ثعبان، أو تمساح، أو طائر، أو كلب، أو قرد، أو جعران، أو صقر، أو بقرة)، أو كإلهٍ يمتزج بزهرة اللوتس الأبدية ويبزغ منها ليمثل ميلادًا جديدًا، أو كالإلهة حتحور الأم الكبرى وراعية المرأة والنشوة والحب في هيئة سيدة لها أذنا وقرنا بقرة بينهما قرص الشمس، أو مثل إله القمر تحوت بجسد إنسان ورأس أبو منجل ، أو له رأس قرد البابون، أو كإله الموت أنوبيس الذي يجلس على ميزان الحساب بعد الموت، ممثلاً في هيئة رجلًا له رأس (ابن آوى)، أو كإلهة الحرب سخمت بجسد امرأة ورأس لبؤة (Pinch 2004, p.99). هذا بالإضافة لأشكالٍ عديدة لطيورٍ وحيواناتٍ تحمل رؤوسًا آدمية كصقر يحمل رأس إنسان وثعبان برأس إنسان وطائر له رأس إنسان، وأشكالًا لحيواناتٍ تحمل رؤوسًا مزدوجة وأجنحة وأقدامًا كثعبان برأس مزدوج ويقف على جسده طائر، وثعبانًا يحمل جناحًا وأقدامًا مزدوجة، كما هو موضح بالشكل رَقْم (١).

وهكذا نري أن المصريين القدماء لم يميزوا بين طبائع الأشياء، فالإنسان والبيئة والآلهة من طبيعة واحدة. لقد كان التفكير في أصل الكون والطبيعة والقوى المهيمنة سببًا في تكوين الأساطير التي أدت إلى ظهور الشكل الخيالي للآلهة والمعبودات التي تجمع بين أجزاء متعددة سواء من الشكل الإنساني، أو الحيواني، أو الطيور، أو الجمع بين اثنين أو ثلاثة أو أكثر من ذلك، مما دفع الفنان المصري القديم إلى الربط بين كل تصور وخبرة فلسفية وأيديولوجية وتحويلها إلى خبرة جمالية إبداعية.

لذلك فإن الشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة يُعدّ وسيلة لنقل المعنى، فهو يحمل دلالاتٍ رمزية تساعد في التواصل الاجتماعي والثقافي بين العصور، وذلك لما يطرحه من أبعادٍ دلالية وأيديولوجية يمكن الاستفادة منها في ترسيخ الهُوِيَّة الثقافية. لذلك يتخذ الشكل الخيالي حيزًا تحليليًا كدالٍ متكامل ومكثف، حيث نجد أنه قادر على توليد سلسلة من الدلالات الرمزية، التي عن طريقها نستطيع التعبير عن روح العصر وتقديم رؤى فنية تعبر عن الهُوِيَّة المصرية. ومن ثم يُعد أحد آليات التعبير عن ثقافة المجتمعات الإنسانية عبر العصور التاريخية المتعاقبة. لهذا فإن الأشكال الخيالية بصفتها موروثًا ثقافيًا في الرُّسُوم المصرية القديمة - حسب رأي الباحث - تشكل ركيزة مهمة في التعبير عن الفكر الإنساني والهُوِيَّة الثقافية. وهنا يذكر راسل (Russell 2010) "أنه بدون الموروث الثقافي لا يمكن بناء الهُوِيَّة". لذا تمثل التقاليد المصرية القديمة لهذا الفن تراثًا مرجعيًا يساهم في تأصيل الهُوِيَّة الثقافية. ومن الجدير بالذكر أن التحاور مع هذه التقاليد الفنية كان سببًا في القيام بالعديد من عمليات إعادة تشكيل المذاهب والاتجاهات الفنية المعاصرة في فنون العالم. ومن هنا يتجه البحث الحالي

شكل (١) حورس يقود (آني) إلى عرش أوزوريس، (فصل المحاكمة) من كتاب الموتى. ١٢٥٠ ق.م.
من المصدر: (The British Museum. A.).

نحو دراسة سيميولوجيا الشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة لاستخلاص المعنى الدلالي، بما يتضمنه من قيمٍ جمالية وسماتٍ فنية تساهم في تأصيل الهُوِيَّة الثقافية، وتعميق مجال الرؤية الإبداعية لدى دارسي وممارسي الفن.

وبناءً على ما تقدم، يذكر عطية (٢٠٠٧) أن العالم الآن لم يعد يتقبل تفسيرًا واحدًا مطلقًا، فتفسير معني العمل الفني يتطلب معرفة واسعة بتاريخ الأفكار والمعتقدات المعاصرة لأن التفسير يرتبط بمستوي الاستيعاب المعرفي لثقافة العصر، وبالتالي يصل العمل الفني إلى مرحلة ما بعد المرئي. لذلك اعتمد البحث على استخدام المقاربة السيميولوجية نظرًا لأهميتها في تفسير وتحليل السمات الفنية للشكل الخيالي وتفكيك مفرداته (أجزائه) من أجل الكشف عن المعاني والدلالات التي يخفيها. ومن هذا المنطلق يمكن تفسير الجوانب الغامضة في الشكل الخيالي، فالسيميولوجيا تمثل ثقافة العلامات والرموز للواقع الاجتماعي، وما تحمله من تأثيرات ودلالات، مما يساهم في تصميم أشكالٍ جديدة من التواصل وظهور معاني جديدة ترتبط بشكلٍ تفاعلي بلغة وثقافة العصر في مزيج من الأنظمة المختلفة سواء كانت مرئية أو غير مرئية، لفظية أو صوتية. إن المقاربة السيميولوجية هي تصور نظري ومنهج تطبيقي في مختلف المعارف والدراسات الإنسانية والفكرية والعلمية. ومن هنا يصبح لدينا فرصة كبيرة لإعادة تسجيل ثقافتنا الإنسانية بطريقة جديدة ومفيدة عن طريق هذه الثقافة البصرية. ولذلك تشكل الصورة بصفتها لغة عصرية أحد أهم مكونات الثقافة المعاصرة اليوم، وهي ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي، وليس مجردّ ترفيه أو محاكاة فنية فقط دون تفسير أو تأويل.

مشكلة البحث

إن تشكيل الهُوِيَّة الثقافية للمجتمع المصري تتأثر سلبًا في ظل غياب الوعي الجمالي بتراثه وثقافته الإبداعية وفي ظل هيمنة الثقافة الغربية على ثقافة المجتمعات الأدنى اقتصاديًا، والتي تحمل في طياتها أصولًا وخلفيات ومضامين بعيدة كل البعد عن المضامين الذاتية الثقافية لفنوننا، وهو ما قد يساهم في التشويش على هُوِيَّة أفراد المجتمع إذا تركناهم نهبًا لها، بما تتضمنه من سلبيات كالعنف والجنس، بالإضافة إلى الاستعلاء الثقافي الذي يغرس فيهم الشعور بالنقص. وبطبيعة الحال لا يمكن عزل المجتمع عن الاتجاهات الثقافية الوافدة، فأفراد المجتمع اليوم بارعين في استخدام التكنولوجيا ووسائل الاتصال المختلفة التي تمدهم بكل ما هو مستورد ودخيل. إن التبني الكامل لهذه الثقافات المستوردة ليس هو السبيل إلى التقدم، وإنما البحث في الخصوصية الثقافية للتراث الفني ولا سيما الشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة، ومن ثم يمكن أن يصبح الفن أحد أهم أشكال الحفاظ على الكيان الثقافي للأمة وتوفير التوازن الداخلي عن طريق تعبيره عن الذاتية الثقافية. كما يمكن أن يؤدّي الفن دورًا هامًا في بلورة وتشكيل هُوِيَّة المجتمع بما يعبر عنه من قيم ومضامين جمالية يمكن أن تساهم في تأصيل الهُوِيَّة بين أفراد المجتمع وإثرائها برؤية خاصة متميزة تنبع من هُوِيَّة الثقافة المحلية، يتعايش بداخلها الفرد المتلقي أو دارس الفن والفنان الذي يساهم في بلورتها عن طريق إبداعاته الفنية بهدف تفاعل ثقافتنا مع التغيرات المعاصرة في العالم. لذا فإن تأصيل الهُوِيَّة الثقافية والحفاظ عليها يتطلب فهمًا أعمق للدلالات الرمزية والسمات الفنية لسيميولوجيا الشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة. ومن هذا المنطلق يمكن تحديد مشكلة البحث في التساؤل التالي:

- إلى أي مدى تساهم دراسة سيميولوجيا الشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة في تأصيل الهُوِيَّة الثقافية؟

أهداف البحث

- دراسة سيميولوجيا الشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة.
- الكشف عن السمات الفنية والدلالات الرمزية للشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة.

فرض البحث

- المقاربة السيميولوجية للشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة يمكن أن تسهم في تأصيل الهوية الثقافية.

أهمية البحث

- إضافة مدخل جديد لتأصيل الهوية الثقافية من خلال دراسة سيميولوجيا الشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة.
- إلقاء الضوء على سمات الأشكال الخيالية بما تتضمنه من أيديولوجيات ودلالات تفسر طبيعة وثقافة المجتمع المصري القديم.

حدود البحث

- الحدود الموضوعية: دراسة سيميولوجيا الشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة.
- الحدود الزمنية: عصر الدولة الحديثة في الفترة ما بين ١٠٤٧ و١٤٢٠ ق.م. والأسرة (١٨)، حوالي ١٤٧٩-١٤٢٥ ق.م.
- الحدود المكانية: المتحف البريطاني بلندن. والمتحف المصري بالقاهرة. والمتحف الملكي للفنون والتاريخ ببروكسل. ومقبرة تحتمس الثالث (KV34)، في وادي الملوك بالأقصر.

مصطلحات البحث

السيميولوجيا Semiology :

في الاصطلاح النقدي الحديث أجمعت مختلف المعاجم اللغوية والسيميائية على أن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس العلامات ودلالاتها. حيث جاء في قاموس النقد الأدبي أن السيميولوجيا بمعناها الضيق (في الطب)، أو الواسع (في العلوم الإنسانية) ليست سوى دراسة للعلامات داخل نظام معيّن (Gardes et Hubert 2004, p.279). ويذكر في معجم السيميوطيقا Sémiotique تعريفًا لسوسير * أنها العلم الذي يدرس حياة العلامات ودلالاتها داخل الحياة الاجتماعية (Rey-Debove 1992, p.129). وفى قاموس أكسفورد تعني حدثًا، أو فعلًا، أو ظاهرةً تشير إلى وجود شيء ما، أو حدوثه، أو إمكانية حدوثه في المستقبل، وهي دراسة العلامات، التي يطلق عليها مصطلح السيميائيات semiotics بشكل أكثر شيوعًا. (Hornby et all 2000, p.1245). والسيميولوجيا كعلم ترتبط بكلمة السيميوزيس semiosis، وهو "مصطلح يستخدم في السيميائية للإشارة إلى إنتاج المعني وتفسيرالعلامة" (Busmann 2006, p.1053).

الشكل الخيالي Imaginary Form

هو أحد المصطلحات الثقافية التي تستخدم لوصف أي عمل يبعث على الدهشة أو الغرابة أو الغير طبيعي، فهو ليس وليد عصر من العصور، ولا حكرًا على فن ما من الفنون الشائعة، بل هو قديم قدم الإنسان، ويبحث في جوهر الأشياء الخفية والغامضة والمثيرة. ويعرفه قاموس أكسفورد بأنه "أحد الأشكال الرمزية البصرية التي شاع استخدامها في ممارسات الفنون القديمة، والتي تغوص بنا داخل عوالم أسطورية لما يمثله من قصص خيالية تحاكي بعض التصورات الخاصة بقصص الآلهة والموتى والحوريات والمردة والعمالقة والخيالات الشخصية والتصورات الإنسانية" (Stevenson 2010, p.752). ويقصد به في هذا البحث تلك المعالجات التشكيلية التي تتم بطريقة تكون فيها صياغة الأشكال قائمة على الجمع

بين شكل الإنسان والكائنات الحية؛ شريطة أن تضفي شعورًا بالغموض، والغرابة، وحيرة للعقل البشرى كونها تمتلئ بالانحرافات ذات الصعوبة في تحققها لآنها مبتعدةً عن الواقع الطبيعي المألوف للإنسانية.

الـهُوِيَّة Identity

تشتق كلمة هُوِيَّة من الضمير (هو)، ويشير لفظ الهُوِيَّة إلى عدة معاني ويرتبط بعدة مجالاتٍ فكرية منها الفلسفة والميتافيزيقا والمنطق والعلوم النفسية والاجتماعية. وتعني وحدة الذات عبر التطورات والمظاهر المختلفة، أي أن الهُوِيَّة هي ما يجعل الشيء مطابقًا لذاته على الرغم من التغيرات والتطورات التي تحدث حوله. وتعرف الهُوِيَّة أيضًا بأنها مزيج من عناصر مرجعية ومادية وذاتية مصطفاة تسمح بتعريف خاص للتفاعل الاجتماعي (الحمد ٢٠٠١، ص٢٥). وقد وردت الهُوِيَّة في قاموس إلياس (Elias 2000) بمعنى الذاتية؛ فهي تعنى الهُوِيَّة للشعوب والجماعات، وتتشكل مما يستمده الفرد من المجتمع والتراث، والمجتمع هو الذي يفرض عليه هُوِيَّته عن طريق تفاعل الاتجاهات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وكل هذه الاتجاهات تنصهر داخل الكيان الذاتي والجمعي لتحقق نوع من الخصوصية المميزة للأفراد والجماعات.

الـهُوِيَّة الثقافية Cultural Identity

تعرفها منظمة اليونسكو بأنها مجموعة من السمات التي تنتمي إلى الجماعات المحلية أو الإقليمية أو الوطنية، بما لها من قيم تميزها، ويتضمن ذلك أيضًا الأسلوب الذي تستوعب به تاريخ هذه الجماعة وتقاليدها وعاداتها وأساليب حياتها والإحساس بالخضوع أو المشاركة (عطية ٢٠٠٨، ص.٣٥). ويمكن تعريفها من حيث أنها المُعبر الحقيقي عن الوجود الإنساني، وهي ليست أحادية البنية، أي لا تتشكل من عنصر واحد، بل هي شبكة يتداخل فيها العرق واللغة والدين والثقافة والأخلاق والوجدانيات والخبرة الذاتية والعلمية للأفراد، فهي محصلة لتفاعل كل هذه العناصر معاً (العالم ١٩٩٨، ص٣٧٦)، وهي أيضًا مفهوم اجتماعي نفسي يشير إلى كيفية إدراك شعب ما لذاته، وكيفية تمايزه عن الآخرين، وهي تستند إلى مسلماتٍ ثقافية عامة، مرتبطة تاريخيًا بقيمة اجتماعية وسياسية واقتصادية للمجتمع (عيد ٢٠٠١، ص١١٠). وفي السياق ذاته هي مجموعة من السمات الثقافية التي تتصف بها جماعة من الناس في حِقْبَة زمنية معينة، والتي تولد لدى الأفراد شعورًا بالانتماء لشعب معين (الفقي ١٩٩٩، ص٢٠٥).

منـهج البحث

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي لتفسير الأعمال الفنية المختارة بهدف تصنيف الأشكال الخيالية ومحاولة مقاربتها سيميولوجيًا لاستخلاص المعنى الدلالي وإيجاد العلاقات بين كل مجموعة لتحديد السمات الجمالية وربطها بالبيئة الثقافية، وذلك عن طريق الخطوات المنهجية التالية:

- ماهية السيميولوجيا ودورها في تحليل العمل الفني.
- مداخل المقاربة السيميولوجية وفق مفهوم العلامة.
- رمزية الشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة.
- تصنيف الشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة.
- نتائج التحليل وأهم السمات الفنية التي تميز الشكل الخيالي
- استمرارية

ماهية السيميولوجيا ودورها في تحليل العمل الفني

إن تحليل المعاني الباطنية للشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة يتطلب توافر أدوات للقراءة والتحليل تلائم خصوصية الفن المصري القديم، ولا يُقتصر فقط على الفنون الغربية وأدواتها النقدية الغربية التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بتقسيمات فنونها إلى حركات واتجاهات مختلفة مرتبطة بالسياقات العلمية والسياسية والاقتصادية التي تعكسها هذه الفنون. إن تحليل الأعمال الفنية المصرية القديمة كالرسم والتصوير قد يعتمد على أساس بناء العمل الفني وشرح أسس التكوين، ولكن عند التعرض للشكل الخيالي ينبغي أن يكون هناك أسس مغايرة للتحليل، وفهم العمل الفني كإبداعٍ فني تميز في زمنٍ سابق. إن تفسير النتائج الحضارية يتطلب تحديد الأبعاد الموضوعية والسيميولوجية التي تسهم في فهم ما حدث في الماضي، خاصة وأن العصر الحالي يزودنا بالعديد من الأحكام والمصطلحات والمعاني التي قد لا تتناسب عند تطبيقها في الحكم على هذه الأعمال الفنية. فمثلًا لا يمكن تطبيق مصطلح مثل السيريالية Surrealism* على الأشكال الخيالية، فرغم وجود بعض صلات الارتباط الظاهرية، إلا أن استخدام هذا المصطلح سيغلق مجالات عدّة لإدراك معنى الشكل الخيالي في عصر سبق ظهور هذا المصطلح. ولابد من الأخذ في الاعتبار أن المعتقدات والظروف البيئية والتأثيرات الطبيعية التي أحاطت بالفنان في ضوء ثقافة عصره تشكل مدخلًا هامًا في فهم وتحليل معاني تلك الأشكال التي أنتجها. والسيميولوجيا Semiology مجال متشعب على مستوى المفاهيم والاتجاهات بل والمجالات التطبيقية، إذ تُعدّ حقلًا من حقول المعرفة، ومنذ نشأته اهتم بتفسير معاني العلامات والإشارات والرموز. وهو كمصطلح يتركَّب من مقطعين يونانيين: سيميو semeion وتعني العلامة أو الإشارة، ولوجيا logos وتعني الخطاب أو الدراسة أو العلم. ويشير هذا المصطلح إلى مفهوم عام مشترك يُطابِق معنى الإشارة والعلامة لكلٍّ من السيميائية بمفهومها الغربي، والسيمياء بمفهومها العربي القديم المُتعلِّق بلفظ (سِمَة). ويرتبط تاريخها الأوروبي في بداية القرن العشرين باسم عالم اللسانيات دو سوسير، الذى انقسم أتباعه إلى اتجاهين: اتجاه محافظ حصر السيميولوجيا في دراسة الاتصال الإداري باستخدام رموز معروفة ومحدودة مثل اللغات وإشارات المرور...، أي سيميولوجيا الاتصال، ومن أنصاره: بريتو Prieto**، مارتينيه Martinet***، بويسنس Buyssens****، ومونان Mounin*****؛ والاتجاه الثاني مَرّن يدرس كل الأنظمة الدلالية المفتوحة، ويعرف باسم سيميولوجيا الدلالة، ومن أنصاره: جاكوبسون Jakobson******، وهيلمسليف Hjelmslev*******، علمًا بأن بارت Barthes********، وميتز Metz********* يُعدّان من أبرز ممثلي هذا الاتجاه عند الفرنسيين الأوائل (دليو ٢٠١٩). أما في أمريكا، في نفس زمن دي سوسير، ارتبط هذا العلم بالتوجهات النظرية للعالم تشارلز بيرس Charles Pires*، الذي أطلق عليه اسم السيميوطيقا Semiotics، وقسمه إلى أيقونات، ومؤشرات، ورموز (تشاندلر ٢٠٠٨، ص.٦٩). وقد استخدم علماء اللسانيات العرب هذا الاسم (السيميوطيقا)، وترجموه تارَةً باسم علم الرموز، وتارةً باسم علم الدلالة، ونقلوا عن موريس Morris** أن علم السيمياء يهتم بمعاني العلامات/ الإشارات قبل استخدامها في قولٍ أو منطوق معين. ووفقًا لموريس، فإن علم الدلالة يؤدي إلى دراسة ما أسماه دي سوسير: الترابطات، وما أسماه علماء السيميائية اللاحقون قوائم التبادل (شولز ٢٠١٨، ص٢٤٨). ومن ثم، يبدو أن تعريف مونان Monan هو الأكثر شمولًا بين هذه التعريفات؛ إذ يحدد السيميولوجيا بأنها "العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات أو الرموز التي يتم من خلالها التواصل بين الناس" (الشيباني ٢٠٠٨، ص٣٥).

وفي ضوء ما سبق نستنتج أن العلامات بمفهومها الأعم والأشمل والأكثر تنوعاً وتعدداً تتضمن الرموز بمعناها الجمالي والدلالي في نطاقها، باعتبار أن الرمز إحدى أنواع العلامات، وصورة من صورها وحالة من حالاتها، وهي إلى ذلك "تُعد نظامًا رمزيًا يتفق عليه كل من المرسل والمتلقي. ولكل علامة مظهران: الأول يتعلق بالوجود المادي المتجسد في العمل الفني؛ والثاني يتعلق بالوجود الذهني المشترك على مستوى الجماعة" (عبد الحميد ٢٠٠١). كما يمكننا القول إن علم الدلالة

يندرج تحت علم الدراسات السيميولوجية. وهو "العلم المنوط به دراسة جميع الرموز، سواء كانت هذه الرموز لغوية أو غير لغوية، فيمَا يسمى علم الرموز. وأنه يولي اهتمامًا خاصًا بالرمز اللغوي، وعلى هذا يمكننا القول إن علم الدلالة يُعدّ فرعًا من فروع علم الرموز" (محمد ٢٠٠٢، ص ١٤). وإذا كانت اللسانيات تهتم بشكل الكلمات، فإن علم الدلالة يهتم بجوهر هذه الكلمات ومضامينها (عبد الجليل ٢٠٠١، ص ٢١). ومن الواضح أن ما تقوم به هذه الحالة هو الاستخلاص للمعلومات الدلالية أو السيميولوجية الخاصة بالمعنى. فعندما ننظر إلى عمل فني يكون هناك ميل لدى الناس عمومًا إلى تحديد المعاني الإشارية والدلالية أو التعبيرية للأشكال والرموز الفنية البصرية (عبد الحميد ٢٠٠١).

وعلي هذا الأساس تُشكل السيميولوجيا منهجًا للبحث والتحليل يتم تطبيقه في العديد من المجالات، ومن بينها مجال الفنون البصرية، خاصة الأشكال الخيالية في الرُّسُوم المصرية القديمة، بوصفها خطابًا بصريًا مكونًا من الرموز المكونة من رابطة الدال والمدلول. وأيضًا على اعتبار أنها صورًا تحمل في مضمونها علاماتٍ ذات دلالاتٍ رمزية يمكن الوقوف على المعاني الكامنة فيها. وبحسب رأى الباحث يصبح الشكل الخيالي رسالة بصرية أو ملفوظًا بصريًا (لغة غير كلامية)، تمكن المتلقي أو دارس الفن من اكتشاف معنى هذه اللغة البصرية عن طريق فك الشفرات والألغاز والرموز والعلامات الموجودة في هذه الرسالة البصرية؛ حتى تعطي رؤية أكثر عمقًا، مما يساهم في تعزيز الهُوِيَّة الثقافية. إن وراء الصورة الظاهرية لمعطيات الأشكال الخيالية يكمن نسقًا كاملًا من المعاني والدلالات التي تثير في فكر وذهن ووجدان المتلقي عمليات التأويل استنادًا إلى الخبرات السابقة المكتسبة من المحيط الثقافي المجتمعي؛ وإلى الحالة الوجدانية الشعورية الآنية (وقت إدراك الشكل الخيالي). ووفقًا لذلك يذكر سانتيانا (٢٠٠١) إن كل استدلال وربط وتمييز إنما يطرأ فجأة أمام الذهن، ويكون في طبيعته وفي حقيقته الفعلية بمثابة معطى أولي لما يجوز لنا أن نسميه حسًا (معني).

مداخل المقاربة السيميولوجية وفق مفهوم العلامة

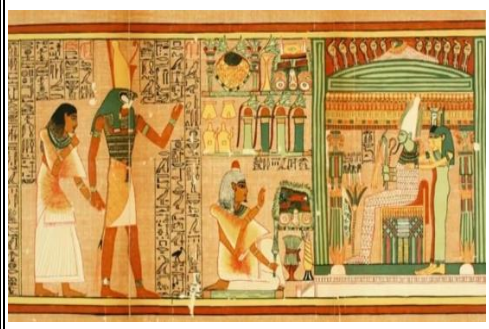
وردّ في الدراسات المتخصصة في المقاربات السيميولوجية عدة مداخل تحليلية لتفسير محتوى الأعمال الفنية، اعتمد معظمها على نظرية بارت Barthes التي ركزت على أن كل العلامات تتكون من دال، وهو الشكل المادي للعلامة كما ندركها من خلال حواسنا؛ والمدلول هو المعنى الذي يتم تفسيره، وبذلك يكون كل نظام سيميولوجي يفترض العلاقة بين الدال والمدلول. ولكن بارت يرى أن أي نظام سيميولوجي يتعامل مع ثلاث مصطلحات وليس اثنين، وهو كيفية ارتباط الدال بالمدلول لتشكيل الوحدة الكلية للعلامة (مبرك، وعمراني ٢٠٢١). وقد قسم بارت في كتابه (عناصر السيميولوجيا)، القراءة الدلالية إلى نوعين، هما:

- **الدلالة الذاتية (المعني التعييني)**؛ وهو المعني الحرفي والمباشر، الذي لا تحتاج إلى عناء التأويل. وهي نسق دلالي يتكون من دال ومدلول والعلاقة بينهما تشكل العلامة.
- **الدلالة الإيحائية (المعني التضميني)**؛ وهو امتداد للنسق الأول، وفيه تكون العلامة بمثابة دال لمدلول ثانٍ. هكذا يكون النسق الإيحائي نسقاً من مستوى ثانٍ، ويأتي لمضاعفة المعني المتحصل عليه من المعني التعييني، ويصبح المعني التعييني المتحصل عليه عبارة عن دال ثانٍ لمدلول ثانٍ، ليشير إلى معني آخر أكثر عمقًا (بوعزيزي ٢٠١٠، ص٧١).

هذا بالإضافة إلى مدخل مارتين جولي Martine Joly*** في تحليل الصورة، الذي يعتمد على عنصري الدليل التشكيلي والدليل الأيقوني اللذين تعكسهما العلامة، التي يمكن النظر إليها من منظورين: الأول يمثل المعنى المباشر/ المرئي؛ والثاني المعنى المتسع/ الكامن/ غير الظاهر، أو النظام الدلالي. وتحليل العمل الفني عندها يتم بواسطة: السياق، الوصف، الرسالة التشكيلية،

الرسالة الأيقونية، والرسالة اللسانية، بالإضافة إلى خلاصة عامة تخص الرسالة الضمنية للعمل الفني (Joly 2014, p.44-45). وأيضًا مدخل لوران جيرفرو L. Gervereau*، الذي يعتمد على تقسيم عملية التحليل السيميولوجي إلى ثلاث مراحل أساسية: أولهم وصف دقيق للعمل الفني في ماديته، استعدادًا للتحليل من حيث الخصائص التقنية (المصدر، الشكل، التقنية)، وأسلوب (التكوين، الألوان، الأضواء...)، إلى جانب وصف موضوع العمل وكيفية تمثيله عن طريق المفردات والأشكال والفراغ؛ والثاني السياق (القبلي، والبعدي) الشخصي للفنان، المجتمعي والتقني للعمل الفني، أي ظروف إنتاجه واستقباله وتأثيراته (عن طريق الاستشهادات، والدراسات...)؛ والثالث التأويل، أي تفسير معناه انطلاقًا من عناصر تكوينه وسياقاته وتحليلات النقاد المعاصرين له ومن تلاهم، وصولًا إلى التعبير عن ذاتية المحلل في شكل خلاصة عامة؛ أي التعبير عن ماذا؟ وكيف؟ ولماذا؟ (Gervereau 2004, p.192).

وبعد عرض هذه المداخل التحليلية لمضمون الأعمال الفنية، نلاحظ أنها تتفق على وجود مستويين: ظاهري مباشر وباطني غير مباشر، ولكنها تختلف في الإجراءات، أو التقنيات، أو الأساليب المستخدمة، وفي بعض العناصر التفصيلية التي يتضمنها كل مستوى. لذا سنحاول تقديم نموذج مبسط ذي بنية مرنة تُستلّهم عناصره مما سبق ذكره، حيث يعتمد على وجود الوصف التاريخي والبيئة الثقافية المحيطة بالعمل الفني (الشكل الخيالي)، ثم ربط ذلك بالدلالة الذاتية (المعني التعييني)، والدلالة الإيحائية (المعني التضميني) عن طريق العَلاقة بين الدال والمدلول. وعليه يمكن للبحث أن يقترح تعريفًا إجرائيًا يوضح به المقصود بالمقاربة السيميولوجية، الذي نعرفه بأنه تحليل يستهدف التعرف على الدلالات الرمزية للبني الأساسية للشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة، والكشف عن معناه الحقيقي ومضمونه الباطني وعلاقته بالبنية الداخلية، مما يساهم في الوصول إلى المعاني الغائبة عن ذهن المتلقي، ورفع القيمة الجمالية والتواصلية بين أفراد المجتمع، عن طريق المقاربة السيميولوجية التي تشكل في حدّ ذاتها مدخلًا يمكن الاستفادة منه في إدراك وفهم وتفسير الرسائل البصرية للشكل الخيالي، مما يساهم في تأصيل وتدعيم الهُوِيَّة الثقافية. وفي الجدول رَقْم (١)، نعرض نموذجًا للمقاربة السيميولوجية لمشهد من مشاهد كتاب الموتى**، شكل (٢)، الذي يتضمن إحدى الأشكال الخيالية. ويُعدّ كتاب الموتى المعروف باسم (الخروج إلى النهار) من أهم الكتب الدينية التي سيطرت على الفكر الديني في الحِقْبَة من الأسرة الثامنة عشر حتى وحتى سقوط الأسرة السادسة والعشرين التي حكمت من ١٥٥٤ ق.م. بعد تحرير البلاد من الهكسوس إلى ٥٢٥ ق.م. ويتألف الكتاب من (٢٠٠) فصلًا ممثلة في كل من: بردية هونفر Hunefer، بردية نخت Nakht، بردية نجمت Nedjmet، بردية نقبد Neqbed، وبردية آني Ani، وقد قام العلماء الأوائل بتقسيمه لأربعة أقسام (بارجيه ٢٠٠٤، ص١٤-١٥).

الأيقونة (الصورة) أو الشكل الخيالي	الدراسة الوصفية والتاريخية	علاقة الدال بالمدلول
 شكل (٢)	يصور المشهد في شكل مستطيل قسم إلى ثلاث مستطيلات من اليسار إلى اليمين في أول مستطيل يظهر فيه الشكل الخيالي لحورس، وآني، ويظهر حولهما أشرطة رأسية من الكتابات تمثل النص الذي يعبر عن المشهد، ويظهر حورس ممسكاً بيد آني، حيث يقوده إلى (أوزوريس) داخل مقصورته الجنائزية، ويظهر أوزوريس	- حورس سيمولوجيًا دلالة على حماية للمتوفي. - ترمز سيميولوجية المعبود أوزوريس إلى عالم الموتى ومحاكمته للمتوفين وللدلالة على السيادة.

يوضح مشهد اجتياز آني للمحاكمة (الفصل ٣٠)، بردية آني، الأسرة ١٩، الدولة الحديثة، حوالي ١٢٥٠ ق.م. المتحف البريطاني. نقلاً عن المصدر: (The British Museum. A.).	فوق رأسه تاج (أتف)، وخلفه تقف أختاه نفتيس وإيزيس. وأمامه يقف علي زهرة اللوتس آلهة الأركان الأربعة (أبناء حورس). أما سقف المقصورة فقائم على أعمدة بشكل زهرة اللوتس، وفي منتصف المقصورة (حورس سكر) محاط به ثعابين ملكية. وأمام المقصورة يركع (آني) ويده اليمني ترتفع في ابتهال.	- تظهر نفتيس خلف أوزوريس لدلالة على المسانده والدعم - سيميولوجيًا ترمز زهرة اللوتس إلى الدلالة على التجديد وولادة الكون. - سيميولوجيًا الثعابين الكونية في المقصورة للدلالة على رمزية البعث والقيامة والخلود.

جدول رقم (١) نوضح نموذجًا للمقاربة السيميولوجية لمشهد من مشاهد كتاب الموتى.

رمزية الشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة

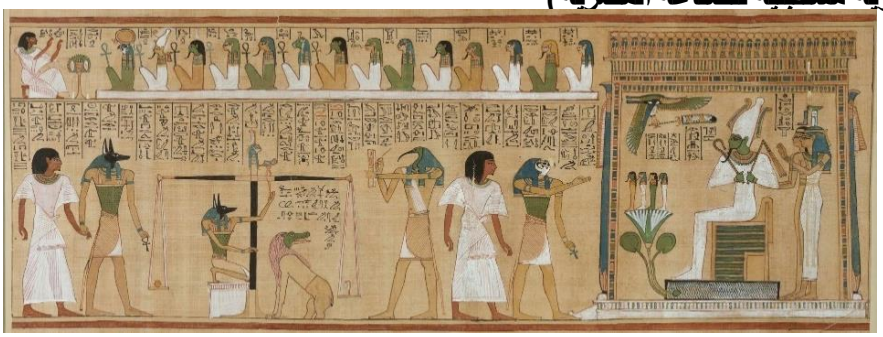
الرموز هي أول وسائل التعبير والتواصل التي استخدمها الإنسان القديم، حيث لم يجد وسيلة أفضل للتعبير عن أفكاره ومشاعره وعواطفه إلا من خلالها. وهي تعبير عن المعتقدات الدينية والمثل والتقاليد. ونظرًا للعَلاقة بين الرموز والعاطفة الدينية والمجتمع، أوضح دوركايم Durkheim* أن العَلاقة بين الأشياء المقدسة هي عَلاقة رمزية وليست طبيعية أو فطرية، وأن المشاعر الدينية تتعزز بالرموز (عطية ٢٠١٠). وهي "بطبيعتها بؤرة التأملات الخيالية أو العواطف التي تنتمي بدورها إلى عالم الأسطورة حتى لو من أصل دنيوي، فالرموز ليست وحدات قائمة بذاتها إنما هي قابلة للامتزاج أو التداخل حتى تخلق أشكالًا معقدة محيرة" (Wilkinson 2017, P.27). وهذا ما يجعل من الرمز الصيغة المناسبة التي تصلح للتعبير عن الحقائق المجهولة؛ كالصقر رمزًا للإله حورس وهو دلالة عن الحماية والقوة، والجعران دلالة على البعث وبداية يوم جديد أو ميلاد جديد لأنه يتكاثر ذاتيًا. وفى هذا الصدد تُعدّ الأسطورة الأساس الأول الذي اعتمد عليه الفنان المصري القديم في تحديد أشكال الرموز ودلالاتها، التي كانت سببًا في ظهور ونشوء رموز الآلهة القديمة التي استمدها من الطبيعة ومعتقداته الدينية كأسطورة نشأة الكون، وأسطورة خلق الأرض، وأسطورة خلق البشر والقمر (...). وتحت ستار هذه الأساطير المتراكمة، اعتقد المصريون القدماء في ثلاثة أسس دينية أساسية، عامة وشاملة في جوهرها: "إيمان غامض ولكنه شائع بإله أعظم، هو خالق كل شيء؛ وإيمان بنظام مقدس أسس منذ بَدْء الخليقة، وبأن الملكية هي الوسيلة الدنيوية لذلك النظام؛ وأخيرًا وفوق كل شيء، إيمان بالحياة بعد الموت" (Henri 2011, p.23).

وبناءً على ذلك اقتضى الفن المصري القديم تجسيد الفكرة الإلهية وتمثيلها في صور مادية تحيل الصور الذهنية إلى رُسُوم مرئية أقرب إلى فهم عامة الناس. ومن هنا ظهرت الأشكال الخيالية للآلهة في الرُّسُوم المصرية القديمة بأجسادٍ آدمية ورؤوس الحيوانات والطيور، كمدلولٍ يحمل دلالاتٍ وصفاتٍ متعددة، مما دفع الفنان المصري القديم إلى الاعتماد على تعددية الرموز، كما في الشكل الخيالي لأبو الهول، الذي اكتسب بُعدًا قيميًا منحازًا للملك كرمزٍ إلهي وتأكيد لمبدأ الخلود واللانهائية. وهناك تفسيران لهذه المعتقدات: "الأول أن المصريين كانوا يميلون بشدة إلى الحفاظ على تقاليدهم وماضيهم، وحاولوا جاهدين إيجاد ارتباط كبير بين آلهتهم المحلية والبيئة التي يعيشون فيها (...)، والثاني هو أن المصريين القدماء، منذ منشأ تفكيرهم الديني، حاولوا توحيد العبادة" (Armour 2016, P.41). ومن هذا المبدأ ترجع تحولات رُسُوم الآلهة المصرية القديمة إلى فكرة التجسيد الذي يرتبط بحالة التقمص، فالجسد قميص الروح، والتحول لغويًا هو تغيير الحال من

حالٍ إلى حال، والتحول الأسطوري يعد تحولًا أكثر تعقيدًا، يتعدى الشكل الظاهري، ويتسع عالم الخيال للوصول إلى عالم اللاواقعي للربط بين الواقع والخيال (Wilkinson 2017, P.42). ويرجع تحول شكل الآلهة للعصر أو الإقليم الذي يمثله، ويتخذ شكل حيوان معين يتشابه بصفاته مع صفات الإقليم، فالإلهة حتحور – مثلًا - صورت على شكل بقرة بصفتها حيوان مقدس في العصور الأولى، ثم اتخذت معبد دندرة مركزًا لعبادتها، وعُدّت حيوانًا مرتبطًا بالسماء والعالم الآخر، واتخذت رمزًا للرغبة في الوجود المستمر ودلالة عن العطاء والأمومة. وكثيرًا ما صورت في الأسرة الثامنة عشرة على هيئة بشرية وهي ترتدي على رأسها قرص الشمس محاطًا بقرني بقرة، رمزًا للحياة المتجددة. إذ كان يعتقد أنها ترفع قرص الشمس حسب إحدى الأساطير القديمة، وأنها ترمز إلى عين الشمس، شكل (٣ -أ، ب، جـ).

شكل (٣ -أ، ب، جـ)، صور مجمعة توضح تحولات الشكل الخيالي للإلهة حتحور، وتعددية دلالاتها الرمزية؛ (أ)، رسم توضيحي من كتاب الموتى لآني. تظهر حتحور بعينها المقدسة، وبصفتها سيدة الغرب (إلهة الحياة الآخرة)، من تل يمثل مقبرة طيبة. وهي مصورة على هيئة بقرة، ترتدي قرونها وترفع قرص الشمس. المتحف البريطاني، (المصدر: The British Museum. C).(ب)، تفصيل لنقش بارز ملون يصور الإلهة حتحور من وادي الملوك، مقبرة سيتي الأول، الدولة الحديثة، الأسرة (١٩). متحف اللوفر، (المصدر:) .(https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010009693 جـ)، جزء من تاج عمود مزين بوجه الإلهة حتحور مع آذني بقرة، من الحجر الجيري، القرن الثالث ق. م. متحف اللوفر، (المصدر: .(https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010011609

إن ما سبق يُعد تحولًا في البناء الرمزي للشكل الخيالي للإلهة حتحور، فالأشكال لا تأخذ معناها إلا من خلال الفلسفة الخاصة بها، حيث برّع الفنان المصري في عملية التلخيص والتركيب الذي استطاع عن طريقها الربط بين الشكل الآدمي والشكل الحيواني، فجاءت صفات الإلهة حتحور مشابهة لصفات البيئة التي تعبر عنها. وفى ذات السياق تُعد عقيدة البعث والخلود المضمون الفكري الأساسي الذي قامت من خلاله الحضارة المصرية القديمة، حيث تعددت الرؤى الجمالية لمشهد الميزان والحساب ووزن قلب المتوفى، منذ الدولة القديمة وحتى نهايات الدولة الحديثة. وقد حظي هذا الموضوع بالعديد من الصياغات الجمالية المختلفة في التكوين والإنشاء، إلا أنها يجمعها نظام داخلي تتسق به أجزاء العمل الفني وعناصره في علاقات جمالية تعكس كيانًا عضويًا مترابطًا. ومن أمثلة ذلك رُسُوم المشهد السردي لمحاكمة (هونفر)، شكل رَقْم (٤)، الفصل ١٢٥ من كتاب الموتى، والتي تحمل العديد من الدلالات الرمزية، بالإضافة إلى احتوائه عددًا من الأشكال الخيالية – موضوع البحث الحالي - مثل الإله تحوت، والإله أنوبيس، والشكل المفترس (عميت)، ملتهم الموتى.



شكل (٤) محاكمة هونفر في حضور أوزوريس، كتاب الموتى لهونفر، حوالي عام ١٢٧٥ ق.م.

الدولة الحديثة (الأسرة التاسعة عشرة، طيبة، مصر). المتحف البريطاني. من المصدر: (The British Museum. B.).

وعن طريق الوصف السيميولوجي للمشهد، نرى من جهة اليسار في الأسفل، روح (هونفر) تظهر برفقة أنوبيس بجسد آدمي ورأس ابن آوى، يقودها نحو ميزان المحاكمة (الحساب). وفي منتصف المشهد، يُصوَّر أنوبيس مرة أخرى راكعًا يضبط أثقال الميزان. كما نرى إلهة الحقيقة ماعت على قمة الميزان. وفي الأسفل قلب هونفر يُوزن على اليسار مصورًا على شكل وعاء مقابل ريشة الحقيقة على اليمين، التي ترمز إلي ماعت إلهة النظام في الكون، ورمز الحق في هذا السياق؛ إذ اعتقد المصريون القدماء أن القلب هو مصدر العواطف والمعرفة والصفات الشخصية في الإنسان، وبالتالي يمثّل الجانبين الخيّر والسيئ في حياة الإنسان. وعلى يمين المشهد نرى إله الكتابة تحوت، بجسد آدمي ورأس أبو منجل، يدون نتائج المحاكمة بريشته على لوح الكتابة. فإذا كان هونفر صالحاً فإنه سيقف بين يدي أوزوريس (الجالس على عرشه على يمين المشهد)، والذي سيسمح له بدخول الجنة، أما إذا كان مذنبًا وقلبه مملوءًا بالخطايا فإن قلبه سيهبط إلى مستوى أدنى من ريشة الحقيقة، وسوف يلتهمه آكل الموتى (عممية)، المتواجد أسفل الميزان ينتظر أوامر الآلهة، ويتربص لنتيجة المحاكمة. ونلاحظ عن طريق المقاربة السيميولوجية أنه صُور في شكلٍ خيالي يجمع بين ثلاث حيوانات مختلفة، حيث كان له رأس تمساح، أما جسده وأطرافه فقد قسمت إلي قسمين: الجزء الأمامي لأسد أو نمر، والجزء الخلفي لفرس النهر، كما بالشكل رَقْم (٤ – أ). ونحو اليمين، نرى الشكل الخيالي للإله حورس، بجسد آدمي ورأس صقر، يرافق هونفر إلى أوزوريس، جالسًا على العرش في ضريحه مع الإلهتين إيزيس ونفتيس وأبناء حورس الأربعة الذين يقفوا على زهرة لوتس كبيرة تنبثق من بركة ماء تحت عرش أوزوريس. وفي الأعلى، نرى هونفر راكعًا في وضعية التعبد أمام مجموعة من الآلهة يشرفون على المحاكمة: رع، آتوم، شو، تفنوت، جب، نوت، حورس، إيزيس، نفتيس، حو وسيا، وطرق الجَنُوب والشمال والغرب (The British Museum. B.).

شكل (٤ – أ)
تفصيلة من محاكمة هونفر، توضح الشكل الخيالي لآكلة الموتى (عممية)، وهي مزيجاً لشكل خيالي يجمع بين رأس تمساح وجسد أسد وجسد فرس النهر.

وفي هذا الصدد - تأكيدًا للوصف السيميولوجي السابق - يذكر هورنونج (١٩٩٦) أن المشهد الأيقوني لكفتي الميزان أصبح شائعًا في (كتاب الموتى)، ورغم أن التفاصيل قد تختلف وقد يظهر أحيانًا الوحش المخيف (ملتهم الموتى)، إلا أن الفكرة الأساسية تبقي كما هي، وهي وجود أنوبيس عند الميزان، الذى أشرف على تجهيز المومياء وبالتالي أطلع على طبيعتها الدفينة، في حين يقوم تحوت ذو رأس الإبيس بتسجيل الحسنات والسيئات، وعلي أحد الجانبين توجد وسادة الولادة رمزًا للبعث وتجديد الشباب إذا اجتاز المَيْت الامتحان،

وعلى الجانب الأخر مهلك الموتى، وهو وحش يجسد أنياب الموت، إذا أسفرت المحاكمة عن الإدانة. ومن هنا ووفقًا لرأي الباحث، كانت العلاقة متبادلة بين الفن والدين، بين الجمال والعقيدة، بين الإبداع والفلسفة، فكل منهما يؤصل للأخر ويؤيده ويعبر عنه، فجاءت الفنون معبرة عن العقيدة والفكر والفلسفة، في صور وإبداعات جمالية، وتأصل للجذور المصرية القديمة في صورة سيميولوجية معبرة عن الهُوِيَّة الثقافية.

تصنيف الشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة

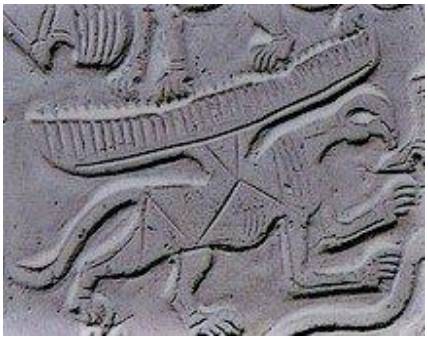
تناول التصنيف بعض الرُّسُوم من البرديات: آنى، هونفر، آنحى، تورين، وبردية بالمتحف المصري، في المدّة ما بين ١٠٤٧ و١٤٢٠ ق.م؛ بالإضافة إلى رُسُوم مقبرة تحتمس الثالث (KV34)، من الأسرة الثامنة عشر بوادي الملوك بالأقصر، حوالي ١٤٢٥-١٤٧٩ ق.م؛ وبعض الأوستراكا. وقد وقع اختيار الباحث علي هذه الأعمال للأسباب الآتية:

- أنها تقع هذه الأعمال في حِقْبَة زمنية متقاربة.
- أن هذه الأعمال ثرية بالأشكال الخيالية.
- أن هناك ارتباط بين الرُّسُوم الموجودة في البرديات وبين رُسُوم مقبرة تحتمس الثالث، التي اعتمدت على رُسُوم خطية ملونة.

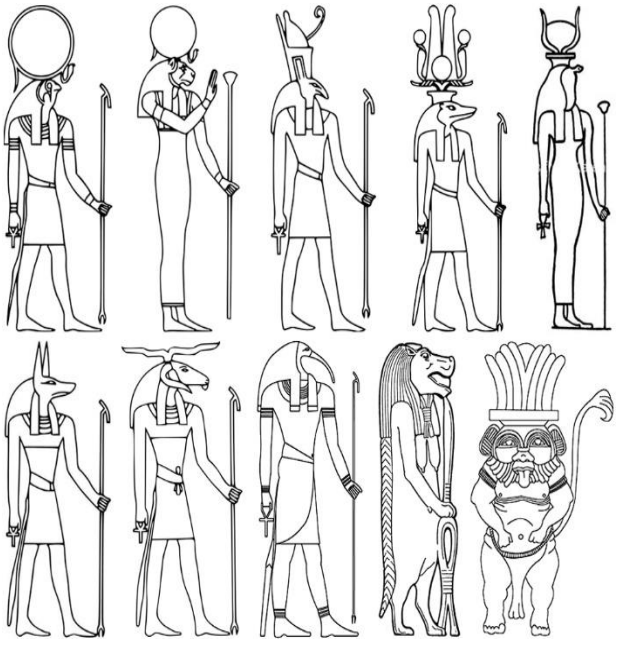
وبناءً على ذلك تبدو الأشكال الخيالية في الرُّسُوم المصرية القديمة في مجملها على أنها نمط من المعتقدات يصعب تصور حدوثها، ومع ذلك فإن جميع الأشكال تتمتع بدرجات متفاوتة من الصدق، حيث نواجه موقفًا متناقضًا. فمن ناحية نجد أن رمزية الشكل الخيالي تتضمن أحداثًا وأفعالًا متباينة، بحيث لا يظهر فيها أي نوع من المنطق أو حتى الاستمرارية. ثم أن شخصيات الأشكال الخيالية قد تتشكل بأشكال عدّة ومتنوعة وتجمع بين خصائص وصفات متنوعة ومتباينة، تتراوح بين الخير والشر، حيث تنشأ كافة أنواع العلاقات التي يمكن تصورها، أي يصبح كل شيء في الإمكان حدوثه مهما كان يبدو غريبًا. لقد كان المصري القديم يتصور أن رمزية (الشكل الخيالي) تتواءم مع الشيء المرموز إليه، بحيث يصبح أحدهما بديلًا للآخر، كما كان سائدًا في الفكر الأسطوري عند المصري القديم (Armour 2016). ولذلك عندما قام الباحث بتصنيف الأشكال الخيالية وجد أن هناك استخدامات عدّة للشكل الخيالي، وقد أمكن تقسيمها علي النحو التالي:

- استخدام جسم إنسان يحمل رأس حيوان (تمساح، فرس النهر، الأسد، ثعبان، بقرة، ابن آوى، قطة).
- إنسان يحمل بعض صفات الحيوان أو الطائر.
- حيوان يحمل صفة طائر (حيوان مجنح، ثعبان له أجنحة وأرجل).
- قرص الشمس يحمل أيدي - أعين لها أيدي.
- طائر له جسم إنسان وأرجل وأذرع آدمية.
- إنسان مع آخر يكون جسمًا واحدًا.
- أشكال حيوانية لها صفة آدمية (قطة تمسك سكينًا - أو تجلس على مَقْعَد مع فأر).
- إنسان يعبر عنه بالسماء (نوت).
- شجرة لها أيدي وثدي ترضع طفلًا.

وقد أتضح أن الأشكال الأدمية برأس حيوان، أو طائر، أو حشرة أو غير ذلك هي أبسط صور هذه الأشكال الخيالية، فهناك أشكالًا خيالية أخرى بصورة أكثر تعقيدًا، مثل الإنسان ذو أكثر من رأس على سبيل المثال. ومن المرجح أن الإنسان ذو رأس سمكة القرموط هو أقدم ما عرفته مصر القديمة بالنسبة للأشكال الخيالية التقليدية؛ ويُعدّ منظر (الجريفين) كأسد مجنح برأس صقر، الممثل على صلاية الكوم الأحمر المصنوعة من حجر الشيست من عصر ما قبل الأسرات، أقدم شكل يمثل كائنًا خياليًا غير تقليدي في مصر القديمة (keshka 2022, p.157)، شكل رَقْم (٥). ثم توالى ظهور مثل هذه الأشكال بعد ذلك. لقد كان تصوير الآلهة في هيئة حيوانات، أو أدميين برؤوس حيوانات من أهم سمات الحضارة المصرية القديمة. وقد توصل الباحث إلى أن الشكل الخيالي لبعض الآلهة المصرية كان على النحو التالي: إرتوتت أو رننوتت سيدة بوجه حية (ربة الحقول والخصب الزراعي)، سخمت سيدة بوجه لبؤه، ست بوجه ابن آوى، سوبيك رجل بوجه تمساح، تحوت رجل بوجه طائر أبو منجل (إيبس)، أنوبيس رجل بوجه كلب، إبت أو إيبت إلهة على شكل أنثي فرس النهر، الإله بس قزم بوجه قطة، خِبْري إنسان بوجه جعران، أبناء حورس الأربعة (إنسان، قرد، ابن آوى، صقر)، حورس مونتو نسر يحمل قرص الشمس، وخنوم بوجه كبش (Wilkinson 2017, p.26-30)، كما في الشكل رَقْم (٦).



شكل (٥)، لوحة الكلبين، فترة ما قبل الأسرات، هيراكونبوليس (نخن)، مصر، حوالي ٣٣٠٠-٣١٠٠ ق. م.
متحف الأشموليان، أكسفورد. من المصدر: (Ashmolean Museum).



شكل رَقْم (٦) مجموعة من الآلهة وقد جمعت بين هيئة الإنسان والمخلوقات الأخرى، (الباحث).

وبعد تصنيف الأعمال لجأ الباحث إلى محاولة تفسير معاني الأشكال قبل تحليلها جماليًا، فوجد في كثير من المراجع التي ارتبطت بشرح النصوص المرافقة للرُّسُوم أنها تثرى المعنى؛ لذا حاول الباحث أن يبني تحليله السيميولوجي والجمالي على أساس فهم بعض الرموز والعلامات، ومحاولة تفسير الأشكال الخيالية. وقد أوضح والس بودج (Budge 2016) في ترجمته لكتاب الموتى مفاهيم جوهرية حول السمات المختلفة للشخصية؛ فمثلًا شخصية الإله الذي صنع كل شيء، روح مختفية، روح لكل المصريين، متحول في الهيئة، أخذ أشكالًا لعديد من الآلهة والإنسان وخليقته من الأشياء ومتعدد في أشكاله. وأيضًا وجد الباحث في تفسيرات لوسي لامي (Lamy 1997) العديد من الرموز التي ارتبطت معانيها ونبعت من البيئة. كما استعان الباحث بالموسوعة المصرية التي عرضت العديد من التقسيمات حول المعتقدات والرموز. وقد استفاد الباحث في تحليله للأعمال من تلك الأفكار التي بِنَى على أساسها استنتاجاته حول أهم السمات الفنية التي ميزت الشكل الخيالي. كما أعتمد على كتاب الرُّسُوم المصرية القديمة لوليم بيك (Peck 1991) في الإفادة من بعض المفاهيم الفنية وكيفية تناولها جماليًا. والجدير بالذكر أن قدماء المصريين لم يقدسوا الحيوان في ذاته، وإنما كان يرمز إلى صفات معبود خفي متجسد في مخلوقات مرئية تحمل صفة من صفاته حتى يتقربوا إلى الإله عن طريق شيء ملموس. وكان يتم تقديس الحيوان إذا توافرت فيه صفات معينة، فكان يقدس بصفته إلهًا، وباسم آخر غير اسمه الحيواني، ومن ذلك (سوبيك) كإله وليس (تمساح) كاسم، وذلك على سبيل المثال. إن الحيوان كان مجرد وسيط يختاره المعبود ليتقمص صورته، وبالتالي فالحيوان ليس إلهًا بل مجردّ صورة تحتوي علي الألوهية، وربما قام المصري القديم بإضافة الشكل الآدمي لرأس الحيوان طبقًا لتخيلاته. لقد اتخذ المصري القديم لآلهة الطبيعة حيوانات تتمتع بخصوبة عالية مثل البقرة، والكبش، كما كان الصقر إله للسماء لقدرته الكبيرة على الطيران، ومن هنا فإن المصري القديم قارب بين الحيوان والمعبود على أسس عدة، أهمها التقارب الشكلي، أو اللغوي، أو الوظيفي (Wiedman 2012, p.178).

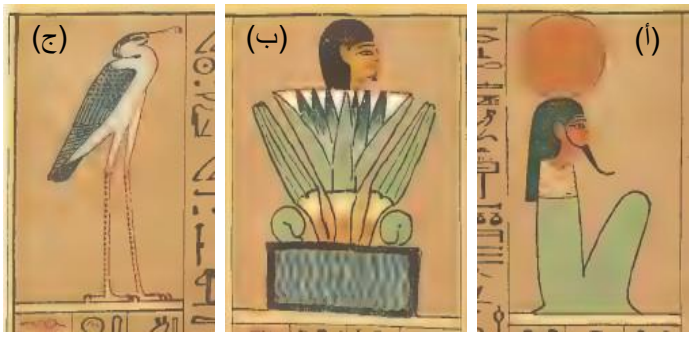
نتائج التحليل وأهم السمات الفنية التي تميز الشكل الخيالي

وبناءً على التصنيف السابق للأشكال الخيالية لجأ الباحث إلى المقاربات السيميولوجية والجمالية وفقًا لما أسفرت عنه المعطيات السابقة، حيث حاول الباحث أن يبني تحليله السيميولوجي على أساس فهم تلك الأبعاد الجمالية التي على أساسها بني الفنان المصري القديم أعماله الفنية، كما وضع الباحث تصوره الخاص بالمقارنة وتحليل محتوى الأشكال للوصول إلى سماتها الفنية وأبعادها السيميولوجية وفقًا للتصور التالي:

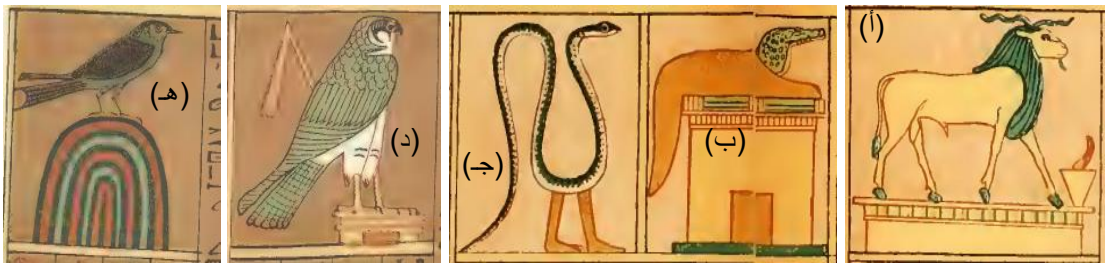
سيميولوجيا التحول في الشكل والارتباط بالبيئة

وبعد تحليل بعض رُسُوم البرديات (آنى ١٢٥٠ ق.م، هنوفر ١٢٧٥ ق.م، وآنحي ١١٠٠ ق.م)، والموجودة بالمتحف البريطاني بلندن قسم المصريات، وجد أن أشكالًا متعددة قد تكون الهيئة الأساسية لإنسان أضيف إليها رأس طائر أو حيوان. وقد نظمت هذه الأشكال في تكوينات خاصة أحيانًا نجدها اصطفت في شريط بشكل عرضي أو تتكرر في شريط بطول البردية في علاقة بالكتابة وقد نظمت داخل مستطيلات كل منفرد يشكل وحدة خاصة. وهذه الأشكال بالرجوع إلى نصوص البرديات اتضح إلى أنها ترمز لتحولات في شكل واحد فقد يكون (آني) جالسًا يؤدى طقسًا للتعرف على الأرواح المختلفة بينما (أولاد حورس الأربعة) يكملون بقية الشريط، وهذه الأشكال المتنوعة والمنظومة في إيقاعات جمالية بنيت على أساس وحدة الهيئة وتنوع في اللون وتغيرًا في شكل هيئة الرأس فقط. وقد نجد أن الفنان خلق نوعًا من التجانس يقارب فكرة التحول من شكل إلى شكل آخر، وقد أتى التجانس عن طريق حذف الأيدي والأرجل في الشخص الآدمي وعمل شكلًا أو نمط يستمر

في مراحل متعددة. يتحول (آنى) من شكله عند وفاته إلى روح (البا) حيث يأخذ شكل طائر برأس إنسان، ثم يتحول إلى صقر، ثم صقر مقدس، ثم يتحول إلى (الحية سيتو) وهي إلهة قديمة استطاعت أن تطوق العالم، وتشاهد أحياناً ذات أرجل آدمية، ثم يتحول الشكل إلى تمساح، ثم إلى بتاح الإله الذي أوجد منف، ثم إلى كبش ربما يرمز إلى أوزوريس، ثم في طائر بينو رمزًا سيميولوجيًا للولادة الجديدة المتوقعة في العالم السفلي، ثم في زهرة اللوتس ليؤكد معني الولادة من جديد، ثم إلى إله ينير الظلمات، والشكل رَقْم (٧) يوضح تلك الفكرة. ونلاحظ في أجزاء كلًا من الشكلين رَقْم (٧ - ب)، ورَقْم (٨ – ج) أن الفنان أضاف أرجل لشكل الثعبان وأضفى عليه مَسْحَة آدمية، بينما أضاف رأس آنى فوق زهرة اللوتس التي انبثقت من الماء وحذف بقية أجزاء جسمه.



شكل رَقْم (٧ – أ، ب، جـ) رُسُوم من بردية (آنى)، المتحف البريطاني، ١٢٥٠ ق.م.
توضح التحول في الشكل وظهور الأشكال الخيالية، (تفصيلات من المصدر: The British Museum. E)



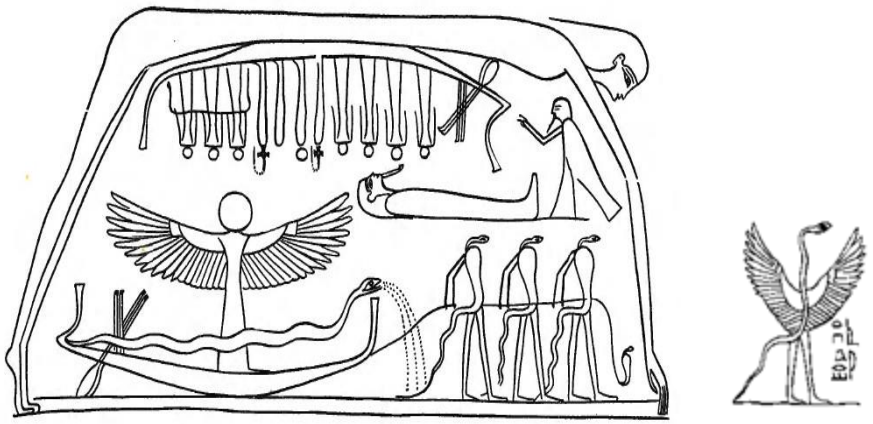
شكل رَقْم (٨ – أ، ب، جـ، د، هـ) يوضح فكرة التحول في الشكل، (تفصيلات من المصدر: The British Museum. E)

إن فكرة سيميولوجيا التحول توضح الارتباط الوثيق بالبيئة الطبيعية، فاستعارة مخلوقات بيئية متعددة يمرّ خلالها روح أمر يظهر مدى تعمق الإنسان وارتباطه العقيدي بها وعدم انفصاله عنها. فقد أمدت البيئة الفنان القدرة على الملاحظة الدقيقة لتفاصيل متعددة استطاع أن يلخصها في أشكال سلسة معبرة تمثل الملامح الرئيسية للشكل الذي يرسمه الفنان، وفى الوقت نفسه ظهرت براعة الفنان في نقل الأفكار والمعتقدات مترجمة في علاقات شكلية جمالية. وبالإضافة إلى ذلك، أتاحت دلالات البيئية المحلية لصاحب البردية أن يتنقل في صور مختلفة من المخلوقات ليحقق فكرة فلسفية تقضى بامتزاج الإنسان بالكائنات الأخرى ومحاولة أن يتخذ نفس طبيعتها. ويبدو للباحث أن هذه الاستعارات قد تمت بطريقة مقصودة وفق رؤية عميقة للبيئة المحيطة، ومحاولة استخلاص السمات الفنية لتلك الأشكال والتعبير عنها في أقوى صورة ممكنة لتكون ذات وظيفة شعائرية. والأشكال المتحولة هي نتيجة جمالية لأنها غالبًا ما تكون حلولًا لأشكال داخل إطار محدد يحيط بالشكل، وعليه، فالفنان يحاول أن يضع حلًا جماليًا للشكل داخل الإطار المحيط به، بالإضافة إلى الشكل العام وعلاقته ببقية الأجزاء. وعملية المزج بين عناصر إنسانية وحيوانية وغيرها تتم في شكل استبدال أو إضافة؛ فالأرجل أضيفت للثعبان في موضع يعطى إحساسًا بالالتزام، ولا تبدوا غريبة على الشكل، فإعادة البناء والتشكيل أتاحت للفنان ابتكار توافق شكلي خاص بتلك الأشكال الجديدة.

ومن ثم فإن تلك الأشكال المتحولة يمكن أن نطلق عليها أشكالًا خيالية لأن الفنان جمع بين الشكل الطبيعي، وأضفى عليه صفة متخيلة أعطته هذا البعد الجمالي المبتكر.

سيميولوجيا التبادل الشكلي واستخدام عناصر متجمعة في وظيفة مغايره

وقد وجد الباحث نتيجة لتصنيفه لمجموعة من الأعمال الفنية من البرديات والرُّسُوم الموجودة في مقبرة تحتمس الثالث، وبعض برديات المتحف المصري بالقاهرة، أن هناك بعض الأشكال يتم فيها تبادل العناصر المستخدمة بغرض إكسابها دلالاتٍ سيميولوجية خاصة أو بغرض إضفاء نوع معين من البناء الشكلي يتفق مع الموضوع. ففي الشكل (٩) بردية من المتحف المصري في الدولة الحديثة رَقْم (١٢١٥٩)، والتي توضح رحلة المتوفى في أثناء الليل. نلاحظ أن الفنان رسم الإلهة نوت (السماء) على شكل سيدة منحنية فوق العالم السفلي دلالة على قبو السماء، في حين يطفو المركَب على جسدها بطريقة عكسية وغير معتادة، دلالة عن الحركة الدورية حول العالم السفلي، صعودًا وهبوطًا. وفي أسفل البردية، نلاحظ إضافة أجنحة للشخص المَرّسُوم الذي يركب مركبًا يحميه ثعبًا ضخمًا يبصق النار. ويجرّ المركَب ثلاث حيات (كوبرا)، وقد أضاف الفنان يدان يتجهان للخلف لسحب المركَب بالحبال. وفي الجانب الأيمن نلاحظ حية أخرى أخذت شكل أجنحة وأرجل أدمية. وبالمقاربة السيميولوجية نجد أن الأشكال الثمانية المتجمعة في المركَب بالأعلى هي أشكال (أشخاص) تبادلت في الوظيفة لتصبح مرة كأشخاص، ومرة أخرى كثدي لنوت ربة السماء. وأن الشخص المجنح يبدوا أحيانًا وكأن الرأس قرص شمس، ومرة أخرى كرأس آدمي، والشكل كله يبدو كإله آدمي مجنح، وقد يبدو كالقائد (حورس) ناشرًا جناحيه، حتى الثعابين الثلاثة (الكوبرا) ظهروا كثلاث أشخاص يسحبون الحبل لشد مركَب جاهز للإبحار، وهذا ما يؤكد البعد السيميولوجي للدلالة على التبادل الشكلي واستخدام العناصر لتؤدي دورها في وظيفة غير وظيفتها الأساسية.



شكل رَقْم (٩) بردية رحلة المتوفى خلال ساعات الليل، المتحف المصري بالقاهرة، الدولة الحديثة، الأسرة (١٨).
وهي توضح التبادل الشكلي واستعارة أعضاء من الإنسان والطير للحيات.

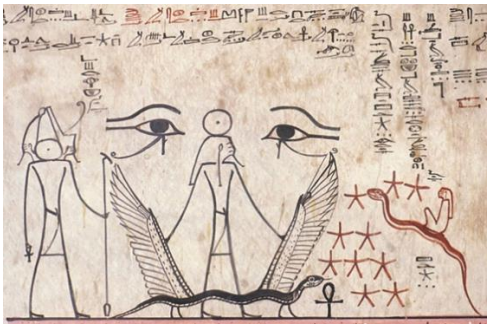
وفى الشكل رَقْم (١٠) وهو رسم تخطيطي من قطعة من الحجر الجيري (أوستراكا) موجود بالمتحف المصري بالقاهرة. حيث يوضح الشكل جسم أنثى حيوان مجنح ورأس إنسان يرتدي تاجًا وقلادة. إن إضافة الأجنحة للحيوان وكذلك الرأس دلالة سيميولوجية توضح التبادل في الوظيفة، ومن ثم فإن الشكل الخيالي يمكن أن يستخدم في التعبير عن رموز ومعاني محددة وفق العقائد التي يلتزم بها الفنان. ويمكن استنتاج مدى دِقَّة الفنان في مراقبته للطبيعة وأخذه عنها التفاصيل الدقيقة لأشكال الحيوانات والطيور والإنسان ... الخ، مما أعطاه الفرصة في إتقان عملية الدمج وإعادة التشكيل وتجميع الأشكال وتركيبها وفقًا لتفهم طبيعة الأشكال وأهم سماتها المميزة.

شكل رَقْم (١٠) أوستراكا توضح رسم حيوان مجنح برأس إنسان، الدولة الحديثة، الأسرة (٢٠)، المتحف المصري بالقاهرة. من المصدر: (Wilkinson 2017, p.139).

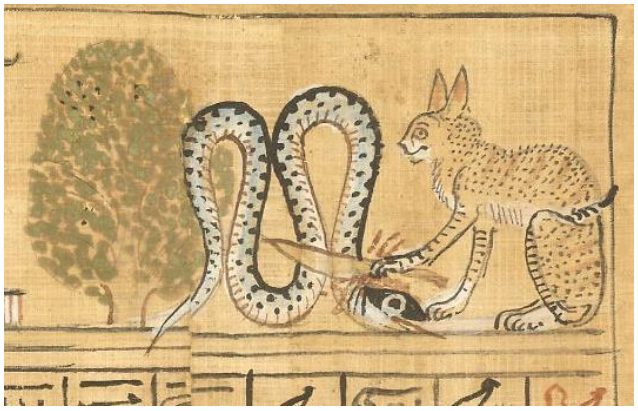
سيميولوجيا ارتباط الشكل الخيالي بالمعنى والرمز

لجأ الفنان المصري القديم إلى الشكل الخيالي للتعبير عن العديد من الرموز الموجودة في العقيدة المصرية القديمة، وكلما زادت معلوماتنا عن الرموز زاد فهمنا عن تلك الرُّسُوم. ففي الشكل (١١) تفصيل من بردية (آني)، نلاحظ رسمًا لمومياء مستلقية على سرير، في حين يحلق فوقها طائر برأس إنسان (البا) للدلالة علي روح (آني). وقد لعبت (البا) دورًا هامًا في العقيدة وكان يقصد بها الروح التي تفارق الجسد عند الموت، لكنها تظل تحوم حوله دائمًا، ولا تغادر مكان القبر. وفي الشكل رَقْم (١٢) رسمًا من مقبرة تحتمس الثالث لشخص برأسين يقف وأمامه ثعبان مجنح وعينان ومجموعة من النجوم. ودلالة المعنى من وراء تلك الأشكال يرجع إلى سيميولوجيا الرمز التي استعان بها الفنان في التعبير عن (أبو فيس)؛ هذا الثعبان الضخم الذي يهدد إله السماء (رع) عندما ينتقل في قاربه الشمسي من الشرق إلى الغرب في أثناء النهار، وعندما ينتقل من الغرب إلى الشرق في أثناء الليل، ولكن معبودًا قويًا آخر يساعد (رع) في هذه المحنة ويدافع عنه ضد (أبو فيس) نظرًا لأن المصري القديم يتصور أن الثعبان يتبعه في رحلة (رع) في قارب الليل، وأيضًا لشدة هجمات ذلك الثعبان. وقد امتلأت نصوص الموتى، البرديات والرُّسُوم بكثير من الفقرات التي تحذرهم من هذا المعبود، وتدلهم على طرق النجاة منه (Budge 2016, p.18)، فمَا هو إلا رمزًا يحمل معنى الحماية والقوة والدفاع والطيران وسرعة الحركة. وفي الشكل (١٣) تفصيل من بردية (هونفر)، نجد قطة تمسك سكينًا لتقتل الثعبان بجوار شجرة البرساء (إشد) المقدسة، وهي دلالة على الحياة والمصير، وسيميولوجيًا تمثّل القلب المقدّس للمعبود حورس (حرّ). والقطة دلالة رمزية عن الإله (رع) الذي يقطع رأس الحية التي تعبر عن الظلام، وتعوق المتوفى من مواصلة تعرفه الصحيح على الآلهة التي تحميه. وقد استلهم الفنان المصري من ملاحظته الدقيقة للطبيعة مدى قدرة القطة على مهاجمة الأفعى والانتصار عليها، ومن ثم فقد اختار الرمز وفقًا لما يراه في الحياة اليومية. وفى الشكل (١٤) رسم جداري من مقبرة تحتمس الثالث، حوالي (١٤٧٩-١٤٢٥ ق.م)، ويمثل الرسم الملك يرضع من شجرة في حين ظهرت للشجرة يد تمسك بالملك وثدى يرضع منه، مثل الإلهة إيزيس. ويرى وليم بيك (Peck 1991) أن العَلاقة من وجهة نظر المصري القديم، وفقًا لثقافة عصره، هي عَلاقة طبيعية بين الملك والإلهة إيزيس (الأم). وسيميولوجيًا يري الباحث أن الارتباط بالطبيعة والفهم الحقيقي للبيئة يجعل الإنسان يصل إلى حقيقة الكون؛ فالشجرة بالنسبة له هي التي توفر الغذاء، ومن ثم فهي شيء مقدس يصل إلى حدّ كونها إلهة ترعى الملك وتعتني به.

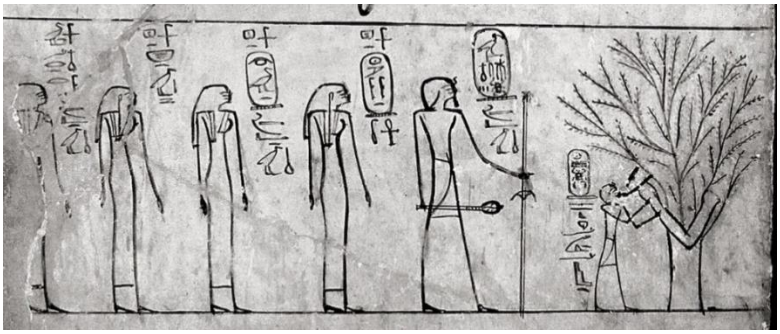
شكل رَقْم (١١)
تفصيل من بردية (آني)، حوالي ١٤٢٠ ق.م. المتحف البريطاني.
(البا) طائر برأس آدمي يحلق فوق المومياء.
(من المصدر: The British Museum. E)



شكل (١٢) رسم ملون من مقبرة تحتمس الثالث، وادي الملوك، الأقصر، حوالي ١٤٧٩-١٤٢٥ ق.م. ويمثل رحلته أثناء الليل، بينما تقوم الحية المجنحة بحمايته. المصدر: (The American Research Center in Egypt, 1998).



شكل رَقْم (١٣) تفصيل من بردية (هونفر)، حوالي (١٢٧٥ – ١٣٠٠ق.م.)، المتحف البريطاني. حيث يصور إله الشمس (رع) على هيئة قطة وهو يقتل ثعبان الظلام (أبوفيس) بسكين. نقلاً عن المصدر: (The British Museum. F).



شكل رَقْم (١٤) رسم ملون، مقبرة تحتمس الثالث (KV34)، وادي الملوك، غرب طيبة، حوالي ١٤٧٩-١٤٢٥ ق.م.
الملك طفلاً ترعاه الإله إيزيس ممثلة سيميولوجياً في هيئة شجرة الجميز ولها أيدي وثدى. نقلاً عن المصدر: (ARCE 1998).

وفى الشكل رَقْم (١٥) نري رسمًا على قطعة أوستراكا من الحجر الجيري في متحف الآثار ببروكسل - حوالي (١٢٥٠-١١٠٠ ق.م)، رَقْم (٤٥) – وهي تمثل فأرًا جالسًا على مَقْعَد ويمسك زهرة لوتس ومنديلًا، في حين تقف قطة لخدمته، تقدم له طعامًا من الطيور وتمسك مروحةً. وتعتمد سيميولوجيا الشكل الخيالي هنا على الدلالات الرمزية، وإضافة سمات مستعارة لشخصية الفأر والقطة؛ فالقطة ترتدى ملابس (مآزره)، وتتقلد بالإنسان وتمسك زهرة ومنيلاً، وتجلس على مَقْعَد، في حين تقف القطة على رجليها الخلفيتين، وتؤدي عملها. ورغم العداوة الطبيعية بين الحيوانين، نجد أن الأقوى يخدم الأضعف؛ وسيميولوجياً هو دلالة رمزية على العقاب الذي قد يحل بالشخص في العالم الآخر إذا ما أظهر بأسًا ومعاملة قاسية لعماله.

وقد يكون لهذا النوع من الرسم استخداماته الحقيقية؛ هو وسيلة تعليمية على هيئة شخصيات محببة للأطفال تظهر في صورة هزلية تؤدي إلى نوع من العبرّ التعليمية والأخلاق التربوية. ويمكن استنتاج ذلك بدراسة مجموعة من البرديات والأوستراكا، مثل القطعتين رَقْم (٧٤)، و(٧٥) من البرديات الموجودة بالمتحف البريطاني، والتي تظهر أسدًا يلعب مع غزال ومجموعة من الموسيقيين (حيوانات وطيور... إلخ)، (The British Museum. D). وكذلك بردية تورينو*، رَقْم (٥٥٠٠١)، قسم الحيوانات (الجانب الأيمن)، ويظهر فيها هجومًا قتاليًا لمجموعة من الحيوانات على إحدى القلاع بالأقواس والسهام، ومجموعة أخرى تعزف على عدة آلات موسيقية (Museo Egizio). هذا بالإضافة إلى العديد من البرديات الأخرى في كثير من المتاحف، حيث فيها الحيوانات تؤدى أدوارًا تحاكي سلوك الإنسان. وما يؤكد أن هذه البرديات ارتبطت بقصص الأطفال الرمزية؛ أنها كتبت بلغة عامية (هيراطيقية)، بالإضافة إلى بعض النصوص والتعليقات المصاحبة التي تظهر هذا الجانب (Lichtheim 2006, P.179).

شكل (١٥) أوستراكا من المتحف الملكي للفنون والتاريخ، بروكسل، الدولة الحديثة، الأسرة (١٩-٢٠). وتمثل فأرًا يجلس على مَقْعد يمسك منديلًا وزهرة، في حين تخدمه القطة، وتتضح سيميولوجيا الخيال الرمزي في إظهار العلاقة بين عدوين.
نقلاً عن المصدر: (Royal Museum for Art and History).

وبمقارنة مجموعة الأشكال ١١، ١٢، ١٣، ١٤، و١٥ يتضح أن هناك سمات مشتركة لمجموعة الأعمال الفنية، فهي تتناول أحداثًا لبعض الموضوعات الدينية أو الدنيوية عن طريق سيميولوجيا الرمز، وأن الصياغة الرمزية للشكل تضفي الجانب الخيالي. ثم أن هذه الصياغة تقتضي ابتكارًا في الشكل وإعادة بناءه بما يتسق مع الوظيفة الجديدة، وهذا يتطلب نوعًا جديدًا من التكوين لتحقيق التوافق والتناغم بين الهيئة والفراغ المحيط. وقد استخدم الفنان هذه العناصر الرمزية نتيجة لمعرفته بخصائص دقيقة موجودة في الطبيعة والبيئة المحيطة به؛ مثل نمو شكل الشجرة قبيل فصل الربيع، وبداية ظهور الأوراق، وهو الوقت الذي تبدأ فيه العصارة بالنشاط بعد فترة من الخمول الشتوي، وقد اتخذ من الشجرة رمزًا للحياة والإلهة التي ترضع الملك طفلًا (تحتمس الثالث)، بالإضافة إلى ما أكسبه للشجرة من عناصر آدمية؛ اليد والثدي لتحقيق الجانب الرمزي. وأعتمد الفنان على العناصر الشكلية الطبيعية في بناء أشكاله الرمزية؛ مثل النبات (شجرة)، القائد في شكل (البا)، والحيوان في شكل القط، الفأر، والثعبان، بالإضافة إلى اختيار سمات تعبيرية لهذه الأشكال التي تظهر وفق الموضوع المرموز له.

سيميولوجيا ارتباط الشكل الخيالي بالمكان

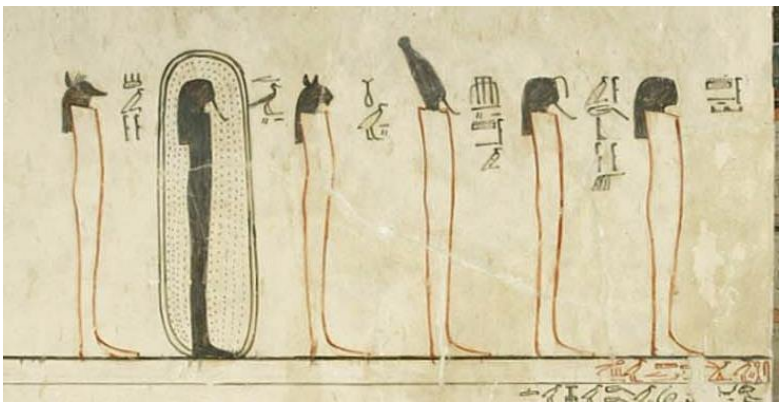
وقد ارتبط الشكل الخيالي بالمكان وحاول الفنان إضفاء ذلك الجو الخاص الذي يؤكد إظهار المعنى فنجد في الشكل السابق رَقْم (١١) أن روح آنى (با) تحلق فوق مومياؤه، في حين هناك مشعلان يحيطان بالمكان لإضاءته، وهنا دلالة سيميولوجية واضحة للتعبير عن ظلمة المكان. ثم أن الشكل السابق رَقْم (١٢) المعبر عن رحلة تحتمس الثالث من الغرب إلى الشرق (في أثناء الليل) يظهر فيه مجموعة من النجوم أمام الحية المجنحة ليؤكد سيميولوجياً أن المكان هو الكون (السماء). والشكل السابق رَقْم (٩) يوضح رحلة المتوفى ليلًا، وقد رمز للمكان هنا على هيئة نوت، وجعل المركَب ملتصقًا بالجسد ليدل عملية الإبحار في السماء. وإذا كان المكان هو حقول الفردوس فإن شجرة الحياة إيزيس هي الرمز الكافي، كما في الشكل السابق رَقْم (١٤). وفى الشكل السابق رَقْم (٧ - ب)، نجد أن فكرة تحول آنى إلى لوتس توضح فكرة المكان؛ فمياه النهر قد طفت فوقه الزهرة وانبثق منها رأس (آني)؛ وفى نص البردية "لقد صنعت بَذْرَة من ذاتك، ووضعتها في زهرة اللوتس، وعندما جاء ماء الفيضان أوصلتها إلى (نون)**، وولدت هناك في شكل طفل" (Lamy 1997, P.10). ورغم الإشارة المكانية في النص فإن الشكل المتعرج (المنكسر) رمزًا سيميولوجيًا يمثل الماء (مياه المحيط الأزلي). وهكذا نجد أن الشكل الخيالي قد ارتبط سيميولوجياً بالمكان البيئي، أو المكان المتخيل (الفردوس، المحيط الأزلي، .....).

سيميولوجيا المعالجة الجمالية للشكل الخيالي

عن طريق مقاربة وتحليل الأعمال الفنية توصل الباحث إلى أن الفنان المصري استطاع أن يجد حلولًا ومعالجات جمالية في الشكل الخيالي، ويمكننا أن نلخص أهمها فيما يلي:

– التلخيص في الشكل

وفي عدد كبير من الأشكال نلاحظ أن الفنان حذف تفاصيل كثيرة ليصل إلى شكل خالص (نقي) يعبر عن صياغة جمالية مبتكرة، كما في الشكل رَقْم (١٦)، وهو تفصيل من مقبرة تحتمس الثالث، ويظهر فيه رسم ملون لمجموعة من الآلهة التي يتعرف عليها تحتمس الثالث في مومياؤه خلال التحول من شكل إلى آخر. وقد أعتمد في التلخيص على تأكيد الخط الخارجي، وإضافة الرأس بلون مختلف (أسود)، والخطوط (أحمر)، وحذفت الأيدي وتفاصيل ملامح الوجه، فظهر نتيجة لذلك معالجة جمالية للشكل. ويمكننا ملاحظة نفس أسلوب التلخيص في رُسُوم عدّة من البرديات، كما في الأشكال السابقة رَقْم (٨ – أ، ب، جـ، د، هـ)، (٩)، (١٠)، (١٢)، و(١٤)، وكذلك في رُسُوم الأوستراكا، التي وصل فيها الفنان المصري القديم عن طريق التدريب والدراسة إلى أسلوب خاص في معالجة الشكل والوصول به إلى تلك المعالجة الفنية.



شكل رَقْم (١٦) رسم تفصيلي من مقبرة تحتمس الثالث (KV34)، وادي الملوك، غرب طيبة، حوالي ١٤٧٩-١٤٢٥ ق.م.
ويظهر التنوع في الإيقاع عن طريق المحافظة على الشكل العام وتغير شكل الرأس. نقلاً عن المصدر: (ARCE, 1998).

– الإيقاع للوصول الى الشكل الخيالي

هناك سمة واضحة في تلك الأعمال وهي تكرار الشكل المتنوع، كما في الشكل السابق رَقْم (١٦) حيث يتكرر الشكل الثابت للجسم الإنساني ويتنوع شكل الرأس. وهذه الحركة الإيقاعية المتجانسة تؤدي إلى قَبُول الأشكال الإبداعية (الشكل الخيالي) داخل التكوين. وكذلك في الشكلين السابقين (١٢)، و(١٤) حيث نجد تكرار الأجزاء (الأقواس التي تشكل الحية، الأيدي التي تشكل الأشخاص، الأعين، وكذلك إيقاع الأرجل والنجوم والكتابة). وقد لجأ الفنان إلى تكرار الرأس في وضع معكوس لإظهار الشكل الجديد الذي يعبر عنه. وفى الشكل السابق رَقْم (١٤) نجد تكرارًا لأشخاص (أسرة تحتمس الثالث)، وهو بنفسه يقود هذا التكرار السلس إلى الشجرة التي اتخذت رمزًا سيميولوجيًا (إيزيس) ترضع الملك الطفل. إن وجود الشجرة في هذا المكان هو إنهاء للإيقاع بإيجاد مغايرة مضافة مع المحافظة على نفس الأشكال السابقة للأشخاص في صيغة مصغرة (تحتمس الثالث طفلًا).

– الحلول الجمالية للفراغ

يتعامل الفنان المصري القديم مع الفراغ بطريقة مبتكرة، ولا يمكن إنكار فهمه العميق للحلول الجمالي. ففي الشكل السابق رَقْم (١٦) نلاحظ معادلة الشكل الأسود (الثاني من اليسار) لمساحة البقع السوداء الأخرى المحيطة بالشكل، وذلك لإفساح المجال لظهور المجال الخارجي. وقد أستطاع الفنان أن ينوع من هذا الفراغ في شكل مساحة محيطة بالأشكال، أو أحيانًا يحيط الفراغ داخل شكل ويضع عليه نقاطاً لتنويع ذلك الفراغ المحدود. وفى الشكل السابق رَقْم (٩) نجد أن الفراغ قد تم تحديده بإطار الإلهة (نوت)، وقد تشكّلَ داخل السطح الموجود على هيئة قبو (قوس)، وأعاد صياغة الأشكال وفق تنظيم خاص ارتبط بالفراغ المقلق. في حين الشكل السابق رَقْم (١٢) نجد أن الفراغ المفتوح أتاح فرصة انطلاق شكل الجناحين على شكل حرف (Y)؛ مما أعطى إحساسًا بالخيال.

– استخدام جماليات التشكيل

يتعامل الفنان المصري القديم مع الشكل الخيالي بقيم تشكيلية خاصة؛ ففي الشكلين السابقين (١٢)، و(١٣) يضفي على الحية بقعًا داكنة اللون عند الرأس، ويؤكد على دائرة العين بخطوط متتالية، ثم يستخدم النقاط والخطوط (التشريطية) المتتالية للتعبير عن الحركة المستمرة للحية. في حين نجده قد تعامل بإيقاعات خطية شديدة الحساسية عند رسم الشجرة في الشكلين السابقين رَقْم (١٣)، و(١٤) مستخدمًا خطوطًا متصلة ومتفرعة. وعندما استخدم اللون في بردية آنى فإنه يأخذ منطقًا خاصًا، حيث يحقق توافقًا سيميولوجيا في رمزية اللون داخل الأشكال، ويتبع ذلك في الأرضية عندما يضيف إليها الكتابة، وهكذا. وعندما يتعامل الفنان مع شكل خيالي فإن هناك مجموعة لونية مختلفة تظهر لتوضح التمايز لتلك الشخصية. واللون له دلالة سيميولوجية يستخدمها الفنان المصري حسب العقيدة، حسب الطقس الذي يعبر عنه، ولكن دائمًا ما نلاحظ استخدامه للون في توزيع إيقاعي يُصعد من الناحية التعبيرية ويضفي نوعًا من الحيوية على الأشكال.

– اتجاهات محاور العمل الفني

تتجه المحاور الرئيسية للأعمال الفنية وفق تنظيم هندسي عام يقسمه الفنان عند بداية العمل في شكل خطوط هندسية، غالبًا ما تكون عرضية وطولية بحيث يتاح فرصة للكتابة وفرصة أخرى للرُّسُوم والصور الملونة. واتجاه المحاور في الرُّسُوم التفصيلية تبنى وفق إيقاع عام للشكل الكلى حيث تتفق مع بعضها البعض في نظام كلى، وغالبًا ما يؤدي الشكل الخيالي إلى

إيقاعات مرتبطة بمحاور الشكل العام مع إظهار اختلافات طفيفة في الحركة والاتجاه، أو في العَلاقة بالمحاور المجاورة. وفى الشكل السابق رَقْم (٩) يتضح أن الشكل (نوت) ذو الأقواس يرددّه شكل المركَب في أسفل الرسم بقوس يختلف في الاتجاه، في حين الشخص الواقف في المركب يردد بجناحيه نفس الإيقاع في محور الجناحين.

الشكل الخيالي ودوره في الحفاظ على الهُوِيَّة المصرية

الهدف الأساسي للبحث هو دراسة سيميولوجيا الشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة لاستخلاص المعنى الدلالي وتحليل أسس بنائها بما في ذلك السمات الفنية والقيم الجمالية التي تتضمنها بشكل يتفق مع اتجاهات الأعمال الفنية المعاصرة، وذلك لتقديم رؤية أعمق تساهم في تعزيز الهُوِيَّة الثقافية. ووفقًا لهذا الهدف، تُعدّ الهُوِيَّة الثقافية نتاج مشترك من العقيدة الدينية واللغة والتراكم المعرفي، وإنتاجات العمل، والفنون والآداب والتراث والقيم والتقاليد، والعادات والأخلاق والتاريخ والوجدان، ومعايير العقل والسلوك، وغيرها من المقومات التي تميز الأمم والمجتمعات، وهي ليست عناصر ثابتة، بل متحركة ومتطورة، باعتبارها مشروعًا آنيًا ومستقبلي يواكب تطورات العصر، وهي عرضة للتأثير والتأثر. وكما أن هناك قدرًا كبيرًا من الثقافة الإنسانية المشتركة نتيجة للتواصل والتفاعل بين ثقافات الأمم المختلفة، فهناك قدر خاص يحفظ هُوِيَّة المجتمع (الحمد ٢٠٠١، ص١٣٨). وعلى ضوء ذلك فإن الفن عنصرًا هامًا من عناصر الهُوِيَّة، وعاملًا من عوامل بنائها، فثمة عَلاقة ارتباط وثيق بينهما، فالفن جزء من الهُوِيَّة ويتبادل التأثير معها، وازدهار الفن في أي مجتمع مرتبط بازدهار هُوِيَّته، وفنون أي مجتمع في واقعها التعبيري الإبداعي هي كشف عن القدرات الإدراكية لهذا المجتمع، باعتبار أن الفن نتاجاً للتجربة الثقافية الإنسانية في الحياة. ولذلك فإن الخلفية الفكرية للأعمال الإبداعية تعتمد بشكل أساسي على عدة مقومات أساسية، تبدأ بالخيال الإبداعي للفنان، ثم التراث الثقافي والإرث الجمالي والتقاليد الموروثة، ثم الظروف الاجتماعية والروحية والاتجاهات الجمالية للفترة التاريخية التي يحدث فيها الإبداع، فكل عصر له ثقافته وفكره وجمالياته ولغته ووسائله، وهذه اللغة هي تنويعات من العناصر الفعلية التي تدخل في إنتاج العمل الفني.

وبناءً على ما سبق، تلعب الأشكال الخيالية دورًا حاسمًا في تأصيل الهُوِيَّة الثقافية، وذلك للأسباب التالية:

- ربط الماضي بالحاضر: تساعد الأشكال الخيالية في ربط المجتمع المصري بآثاره وتراثه، مما يعزز الشعور بالانتماء والهُوِيَّة.
- تعزيز القيم والمبادئ: تجسد الأشكال الخيالية مجموعة من السمات والقيم والمبادئ التي كانت تحكم حياة المصريين القدماء، مثل العدالة والخير والشر، مما يساهم في تشكيل الهُوِيَّة الأخلاقية للمجتمع المصري.
- خلق هُوِيَّة جماعية: تشارك الأشكال الخيالية في خلق هُوِيَّة جماعية تجمع بين أفراد المجتمع المصري، وتساهم في تعزيز الشعور بالوحدة والتضامن.
- توفير إجابات عن الأسئلة الكونية: تساعد الأشكال الخيالية في توفير إجابات عن الأسئلة الكونية التي تشغل الإنسان، مثل الموت والحياة والعالم الآخر، مما يمنح الشعور بالأمان والاستقرار النفسي.

ورغم مرور آلاف السنين، إلا أن تأثير الأشكال الخيالية في الرُّسُوم المصرية القديمة لا يزال حاضرًا في الهُوِيَّة المصرية حتى يومنا هذا، مؤكدًا عمق الجذور التاريخية والحضارية. وفي هذا الصدد نستعرض استدلالًا يوضح إحدى التجارِب المصرية في الفنون البصرية المعاصرة، مما يؤكد على استمرارية استخدام الرموز والعلامات المصرية في الحفاظ على الهُوِيَّة. ومن هذه التجارِب المؤثرة تجرِبة الفنان خالد حافظ*، الذي يستمد مفردات أعماله الفنية من أشكال الأيقونات المصرية القديمة وصور الآلهة المصورة والمطبوعة على هيئة شخصيات رمزية معاصرة تضاف إلى صور وسائل الإعلام، مثل

عارضات الأزياء وأبطال كمال الأجسام في دلالات سيميولوجية توحي بعوالم أسطورية. إذ يحضر في أعماله الإله (أنوبيس) وصورة (سوبرمان) ممزقًا، شكل رَقْم (١٧). ويستخدم الفنان برامج الكمبيوتر والرُّسُوم المتحركة وفن الفيديو لصياغة الصورة المطبوعة وإضافة بعض التغيرات الأسطورية المضافة إلى لوحاته الزيتية. حيث تعبر مجمل أعماله عن المفاهيم الخفية بين فكرة التصنيع والواقع، والتعبير عن التجديد القائم بين الأزمنة، حيث يرى الفنان أن الماضي ليس إلا تكرارًا مستمرًا يحمل في طياته الطمأنينة للزمن الحاضر (اللبان ٢٠١٩).

شكل (١٧)، إحدى مشاريع الفنان خالد حافظ، توضح استمرارية استخدام الرموز والعلامات المصرية في الحفاظ على الهُوِيَّة. من سلسلة ذات مرة في عدن، وسائط مختلطة على قماش، كل منها ٢٠٠ × ١٥٠ سم، ٢٠١٩. (من المصدر: اللبان ٢٠١٩)

نتائج البحث

- إن معطيات الأشكال الخيالية ثرية في محتواها الرمزي والدلالي وبالتالي تعد مدخلاً يساهم في تأصيل الهوية الثقافي للمجتمع المصري.
- أن سيميولوجية الشكل الخيالي تكمن في فهمنا للرموز والقواعد والدلالات الموجودة بالشكل وبالتالي إمكانية قراءته ومعرفة دلالاته.
- أن دراسة مفهوم السيميولوجيا بأنماطها ومجالاتها المختلفة يساعد في ابتكار أبعاد فنية جديدة تواكب العلم والتطور.
- أن المقاربة السيميولوجية للشكل الخيالي في الرُّسُوم المصرية القديمة بما تحتويه من مضامين فلسفية وفنية تعد منطلقاً يثري مجال الرؤية التثقيفية والإبداعية، ومدخلاً لتدريس الفن لطلاب التربية الفنية.
- أن الاستفادة من نظم التحليل الحديثة خاصة التحليل السيميولوجي لإثراء فن التصوير المعاصر.

توصيات البحث

- الاستفادة من نتائج البحث في تدعيم المقررات الدراسية النظرية والعملية لطلاب الفنون.
- التعمق في دراسة المقاربات السيميولوجية وتطبيقه على فنون الحضارات المختلفة.
- أهمية تأكيد الهوية الثقافية المصرية بالحرص على تضمين العناصر والمفاهيم المرتبطة بالموروث الحضاري في الأعمال الفنية المعاصرة.
- ضرورة إقبال الباحثين على تقديم أبحاث بينية للتوصل إلى نتائج جديدة كمصدر للابتكار في الفن التشكيلي.
- الاهتمام بالاتجاهات والنظريات العلمية والأدبية الحديثة والاستفادة منها في جميع مجالات الفنون.

مراجع البحث

1. بارجيه، بول. ٢٠٠٤. كتاب الموتى للمصريين القدماء. ترجمة زكية طبوزادة. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

Barguet, Paul. 2004. ktab almoty llmsryyn al8dma2. trgma zkya 6bozada al8ahra: dar alfkr lldrasatwalnshrwaltozy3.

2. بوعزيزي، محسن. ٢٠١٠. السيميولوجيا الاجتماعية. بيروت، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.

bo3zyzy ،m7sn. 2010. alsymyologya alagtma3ya. byrot ،lbnan: mrkz drasat alo7da al3rbya.

3. تشاندلر، دانيال. ٢٠٠٨. أسس السيميائية. ترجمة طلال وهبة. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

tshandlr ،danyal. 2008. ass alsymya2ya. trgma 6lalwhba. byrot: almnzma al3rbya lltrgma.

4. الحمد، تركي حمد تركي. ٢٠٠١. الثقافة العربية في عصر العولمة (ط٢). بيروت: دار الساقي.

al7md ،trky 7md trky. 2001. alth8afa al3rbya fy 3sr al3olma (62). byrot: dar alsa8y.

5. دليو، فضيل. ٢٠١٩. شبكة تحليل الصور الثابتة: نمذجة بيداغوجية لبعض المرجعيات السيميولوجية [أونلاين]. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية. ١٦(٤): ٢١-٣٣. [استرجع بتاريخ ٢٨ يوليو ٢٠٢٤]. متاح علي: http://search.mandumah.com/Record/1146790.

dlyo ،fdyl. 2019. shbka t7lyl alsor althabta: nmzga bydaghogya lb3d almrg3yat alsymyologya [aonlayn]. mgla aladabwal3lom alagtma3ya. 16(4): 21-33. [astrg3 btary5 28 yolyo 2024]. mta7 3ly: http://search.mandumah.com/Record/1146790.

6. سانتيانا، جورج. ٢٠٠١. الإحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة).

santyana ،gorg. 2001. al e7sas balgmal ،trgma m7md ms6fy bdoy. al8ahra: alhy2a almsrya al3ama llktab (mktba alasra).

7. شولز، روبرت. ٢٠١٨. السيمياء والتأويل. ترجمة سعيد الغانمي. العراق: المركز الأكاديمي للأبحاث.

sholz ،robrt. 2018. alsymya2waltaoyl. trgma s3yd alghanmy. al3ra8: almrkz alakadymy llab7ath.

8. شرجي، أحمد. ١٤ يناير، ٢٠١٨. رولان بارت والمعرفة السيميولوجية [مقال أونلاين]. مجلة ثقافات. [استرجع بتاريخ ٦ يونيو ٢٠٢٤]. متاح علي: (https://thaqafat.com/2018/01/86749).

shrgy ،a7md. 14 ynayr٢٠١٨ ،. rolan bartwalm3rfa alsymyologya [m8al aonlayn]. mgla th8afat. [astrg3 btary5 6 yonyo 2024]. mta7 3ly: (https://thaqafat.com/2018/01/86749).

9. الشيباني، عبد القادر فهيم. ٢٠٠٨. معالم في السيميائيات العامة: أسسها ومفاهيمها. لبنان: دار الاختلاف للنشر والتوزيع.

alshybany٣ ،bd al8adr fhym. 2008. m3alm fy alsymya2yat al3ama: asshawmfahymha. lbnan: dar ala5tlaf llnshrwaltozy3.

10. العالم، محمود أمين ١٩٩٨. الهوية مفهوم في طور التشكيل. العولمة والهوية الثقافية (مؤتمر). في الفترة ١٢ – ١٦ إبريل. سلسلة أبحاث المؤتمرات رَقْم ٧. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.

al3alm ،m7mod amyn 1998. alhoya mfhom fy 6or altshkyl. al3olmawalhoya alth8afya (m2tmr). fy alftra 12 – 16 ebryl. slsla ab7ath alm2tmrat r8m 7. almgls ala3ly llth8afa. al8ahra: alhy2a al3ama lsh2on alm6ab3 alamyrya.

11. عطية، محسن. ٢٠٠٧. التفسير الدلالي للفن. القاهرة: عالم الكتب.

36ya ،m7sn. 2007. altfsyr aldlaly llfn. al8ahra: 3alm alktb.

12. عطية، محسن. ٢٠١٠. الفنون والإنسان. القاهرة: عالم الكتب.

36ya ،m7sn. 2010. alfnonwal ensan. al8ahra: 3alm alktb.

13. عطية، محمد عبد الرؤف. ٢٠٠٨. التعليم وأزمة الهوية الثقافية. لبنان: مركز الدراسات وحدة العربية للنشر والتوزيع.

36ya ،m7md 3bd alr2f. 2008. alt3lymwazma alhoya alth8afya. lbnan: mrkz aldrasatw7da al3rbya llnshrwaltozy3.

14. عيد، محمد إبراهيم ٢٠٠١. الهوية الثقافية العربية في عالم متغير [أونلاين]. مجلة الطفولة والتنمية. المجلس العربي للطفولة والتنمية. ١(٣): ١٠٩ – ١٢٦. [استرجع بتاريخ ١٩ يوليو ٢٠٢٤]. متاح علي: (http://search.mandumah.com/Record/27065).

3yd ،m7md ebrahym 2001. alhoya alth8afya al3rbya fy 3alm mtghyr [aonlayn]. mgla al6folawaltnmya. almgls al3rby ll6folawaltnmya. 1(3): 109 – 126. [astrg3 btary5 19 yolyo 2024]. mta7 3ly: (http://search.mandumah.com/Record/27065).

15. عبد الجليل، منقور. ٢٠٠١. علم الدلالة: أصوله ومباحثه في التراث العربي. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

3bd alglyl ،mn8or. 2001. 3lm aldlala: asolhwmba7thh fy altrath al3rby. dmsh8: at7ad alktab al3rb.

16. عبد الحميد، شاكر. ٢٠٠١. التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. عالم المعرفة (٢٦٧). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

3bd al7myd ،shakr. 2001. altfdyl algmaly: drasa fy sykologya altzo8 alfny. 3alm alm3rfa (267). alkoyt: almgls alo6ny llth8afawalfnonwaladab.

17. الفقي، إسماعيل محمد. ١٩٩٩. إدراك طلاب الجامعة لمفهوم العولمة وعلاقته بالهوية والانتماء: دراسة أمبريقية [أونلاين]. كتاب المؤتمر القومي السنوي الحادي عشر [العولمة ومناهج التعليم]. القاهرة: الجمعية المصرية للمناهج وطرق التدريس. ١٩٩ - ٢٣٩. [استرجع بتاريخ ١٩ يوليو ٢٠٢٤]. متاح علي: (http://search.mandumah.com/Record/33188).

alf8y ،esma3yl m7md. 1999. edrak 6lab algam3a lmfhom al3olmaw3la8th balhoyawalantma2: drasa ambry8ya [aonlayn]. ktab alm2tmr al8omy alsnoy al7ady 3shr [al3olmawmnahg alt3lym]. al8ahra: algm3ya almsrya llmnahgw6r8 altdrys. 199 - 239. [astrg3 btary5 19 yolyo 2024]. mta7 3ly: (http://search.mandumah.com/Record/33188).

18. محمد، محمد سعد. ٢٠٠٢. في علم الدلالة. القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.

m7md ،m7md s3d. 2002. fy 3lm aldlala. al8ahra: mktba zhra2 alshr8.

19. اللبان، إيهاب. ٢٠١٩. خالد حافظ: حدث ذات مرة في عدن (كتيب). قطاع الفنون التشكيلية، القاهرة: وزارة الثقافة.

allban ،eyhab. 2019. 5ald 7afz: 7dth zat mra fy 3dn (ktyb). 86a3 alfnon altshkylya ، al8ahra:wzara alth8afa.

20. مبرك، نصيرة عيسى، وعمراني، عبد المجيد. ٢٠٢١. الأسطورة المعاصرة كبنية سيميائية لدي رولان بارت [أونلاين]. مجلة الإحياء. ٢١(١). [استرجع بتاريخ ٢٠ يوليو ٢٠٢٤]. متاح علي: (https://journals.univ-batna.dz/index.php/elihyaa/article/view/397).

mbrk ،nsyra 3ysy،w3mrany٣ ،bd almgyd. 2021. alas6ora alm3asra kbnya symya2ya ldy rolan bart [aonlayn]. mgla al e7ya2. 21(1). [astrg3 btary5 20 yolyo 2024]. mta7 3ly: (https://journals.univ-batna.dz/index.php/elihyaa/article/view/397).

21. هورنونج، إريك. ١٩٩٦. وادي الملوك أفق الأبدية: العالم الآخر لدى قدماء المصريين. ترجمة محمد العزب موسى. مراجعة محمود ماهر طه. القاهرة: مكتبة مدبولي.

22. hornong ،eryk. 1996.wady almlok af8 alabdya: al3alm ala5r ldy 8dma2 almsryyn. trgma m7md al3zb mosy. mrag3a m7mod mahr 6h. al8ahra: mktba mdboly.

23. Ashmolean Museum. (c. 3300–3100 BC). Two dog palette [online]. [cited 24 July 2024]. Available from: https://www.ashmolean.org/two-dog-palette

24. Armour, Robert A. 2016. Gods and myths of ancient Egypt. Egypt: American University in Cairo Press.
25. Busmann, Hadumod. 2006. Rourledge dictionary of language and linguistics. Eds.: K. Kazzazi, & G. Trauth. London: Taylor & Francis e-Library.
26. Budge, E. A. Wallis. 2016. The Egyptian Book of the Dead: The Papyrus of Ani in the British Museum. Sweden: Wisehouse Classics.
27. Elias, Elias Antoon. 2000. Elias' Modern Dictionary Arabic-English Hc. Cairo: Elias Modern Publishing House & Co.
28. Gervereau, Laurent. 2004. Voir, comprendre, analyser les images [en ligne]. Bulletin des bibliothèques de France (BBF). n° 5. [cité le 21 juin 2024]. Disponible sur: (https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-05-0134-006 ISSN 1292-8399).
29. Hornby, Albert Sydney, Michael Ashby, and Sally Wehmeier. 2000. Oxford Advanced Learner's Dictionary. 6th ed. New York: Oxford University Press.
30. Henri, Frankfort. 2011. Ancient Egyptian Religion: An Interpretation. Mineola: Dover Publications. INC.
31. Joly, Martine. 2014. Introduction à l'analyse de l'image. Collection 128. Paris: Armand Colin.
32. Keshka, Ahmed Mashhot Ahmed. 2022. The Significance and Symbolism of Grifon in Ancient Egypt till the Greco-Roman Periods [online]. مجلة كلية الآثار. جامعة القاهرة. 12(25): 151-172. [cited 20 July 2024]. Available from doi: 10.21608/jarch.2022.212061
33. Lichtheim, Miriam. 2006. Ancient Egyptian Literature. Volume II: The New Kingdom. USA: University of California.
34. Lamy, Lucie. 1997. Egyptian mysteries: New light on ancient spiritual knowledge. London: Thames & Hudson.
35. Museo Egizio. 1190١٠٧٧– BCE. The so-called "Turin Satirical-Erotic Papyrus". Torino: The Papyrus Collection. [cited 28 July 2024]. Available from: https://collezioni.museoegizio.it/en-GB/material/Cat_2031
36. Pinch, G. 2004. Egyptian mythology: A guide to the gods, goddesses, and traditions of ancient Egypt. USA: Oxford University Press.
37. Peck, William H. 1991. Egyptian drawings. London: Thames & Hudson Ltd.
38. Rey-Debove, Josette. 1992. Sémiotique, édition trimestre, Presses Universitaires de France - PUF.
39. Royal Museum for Art and History. Cat and mouse [online]. [cited 28 July 2024]. Available from: https://www.artandhistory.museum/en/egypt.
40. Russell, Ian. 2010. Heritages, identities and roots: A critique on arborescent models of heritage and identity. In G. S. Smith, P. M. Messenger, & H. A. Soderland (Eds.), *Heritage values in contemporary society* (pp. 29–41). Walnut Creek, CA: Left Coast Press. Available from: https://scholar.google.com/citations?user=rYj1d9gAAAAJ&hl=en
41. Stevenson, Angus, ed. 2010. Oxford Dictionary of English (3 ed.). USA: Oxford University Press.
42. Gardes-Tamine, Joëlle, et Marie-Claude Hubert. 2004. Dictionnaire de critique littéraire. Armand Colin. Paris: Collection Dictionnaire.

43. The British Museum. A. (fl. c. 1250 BCE). Papyrus: "Book of the Dead" of Ani (frame 4). Museum number: EA10470,4. [cited 28 July 2024]. Available from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA10470-4
i. The British Museum. B. (fl. c. 1300 BCE). Papyrus: "Book of the Dead" of Hunefer (frame 3). Museum number: EA9901,3. [cited 28 July 2024]. Available from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA9901-3.
44. The British Museum. C. (fl. c. 1250 BCE). Papyrus: "Book of the Dead" of Ani (frame 37): Spell 185 continued. Museum number: EA10470,37. [cited 25 July 2024]. Available from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA10470-37.
45. The British Museum. D. (1250BC-1150BC). Papyrus: Papyrus with satirical vignettes. Museum number: EA10016,1. [cited 28 July 2024]. Available from: https://www.britishmuseum.org/collection/image/434736001.
46. The British Museum. E. (fl. c. 1250 BCE). Papyrus of Ani. [cited 28 July 2024]. Available from: https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=Papyrus&keyword=Ani
47. The British Museum. F. (fl. c. 1300 BCE). Papyrus: "Book of the Dead" of Hunefer (frame 8) Spell 17. Museum number: EA9901,8. [cited 28 July 2024]. Available from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA9901-8
48. The American Research Center in Egypt (ARCE). 1998. [cited 28 July 2024]. Available from: https://thebanmappingproject.com/tombs/kv-34-thutmes-iii.
49. Wilkinson, Richard H. 2017. Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt. Reprint edition. London: Thames & Hudson.

---

i

i

* فرديناند دي سوسير أو فردينان دو سوسور، بالفرنسية: Ferdinand de Saussure، (١٨٥٧ - ١٩١٣)، عالم لغوي سويسري يُعدّ بمثابة الأب للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات، وعدّه فرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية، حيث اتجه بفكره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية. فاللغات كانت تدرس دراسة تاريخية. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/en/articles/Ferdinand_de_Saussure).

* السريالية أو الفوق واقعيّة Surrealism، التي تعني حرفياً (فوق الواقع)، هي حركة ثقافية في الفن الحديث والأدب تهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق وحسب مُنظّرها أندريه بْريتُون André Breton فهي آليّة أو تلقائية نفسية خالصة. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/en/articles/Surrealism).

** لويس خورخي پرييتو Luis Jorge Prieto، (١٩٢٦ - ١٩٩٦)، عالمًا لغويًا وسيميولوجيًا بارزًا من أصل أرجنتيني، معروف بشكل خاص بنظريته حول الصلة والفعل اللفظي. من المصر: (https://www.wikiwand.com/es/articles/Luis_Jorge_Prieto_(ling%C3%BCista)).

*** أندريه مارتنيه André Martinet، (١٩٠٨ – ١٩٩٩)، عالمًا لغويًا وأستاذًا جامعيًا فرنسيًا، مؤثرًا بسبب عمله في اللغويات البنيوية. وفي النظرية اللغوية، يُعرف مارتينيه بشكل خاص بدراساته حول الاقتصاد اللغوي والنطق المزدوج. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/en/articles/Andr%C3%A9_Martinet).

**** إيريك بويسنس Eric Buyssens، (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)، لغوي بلجيكي حصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة و الآداب، تأثر بأفكار سوسير واشتهر كعالم لسانيات بعد نشره لكتاب عنوانه مقال عن اللسانيات الوظيفية في إطار السيميولوجيا، والذي طور من خلاله أفكاره عن العلامة. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/de/articles/Eric_Buyssens).

***** جورج مونان Georges Mounin، (١٩١٠ - ١٩٩٣)، لغوي فرنسي، وأستاذ اللسانيات والسيميولوجيا بجامعة أكس أون بروفانس، وله إسهامات مميزة في سيميولوجيا التواصل، من المصر: (https://www.wikiwand.com/en/articles/Georges_Mounin).

****** رومان جاكبسون Roman Jakobson، (١٨٩٦ – ١٩٨٢)، لغوي روسي الأصل أمريكي الجنسية، وناقد أدبي من رواد المدرسة الشكلية الروسية، ويعد أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر والفن. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/en/articles/Roman_Jakobson).

******* لويس ترول هيلمسليف Louis Trolle Hjelmslev، (١٨٩٩ – ١٩٦٥)، علم لسانيات دنماركي، شكلت أفكاره أساس مدرسة كوبنهاغن للسانيات. وعمل على تطوير نظرية بنيوية للغة، وأطلق عليها الجلوسيماتيكية Glossematics، والتي طورت بشكل أكبر النظرية السيميائية لفرديناند دي سوسير. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/en/articles/Louis_Hjelmslev).

******* رولان بارت Roland Barthes، (١٩١٥ - ١٩٨٠)، فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي. درس في بوخارست، ومصر، وأصبح أستاذا للسيميولوجيا عام ١٩٧٦ في الكولج دي فرانس. له العديد من الكتابات السيميولوجية، وهو أحد مؤسسي المغامرة السيميولوجية والبنيوية الفرنسية. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/en/articles/Roland_Barthes).

******** كريستيان ميتز Christian Metz، (١٩٣١ - ١٩٩٣)، عالم اجتماع وناقد سينمائي فرنسي، اشتهر بريادته في مجال علم العلامات السينمائية، وهو تطبيق نظريات الدلالة على السينما. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/en/articles/Christian_Metz_(theorist)).

* تشارلز ساندرز بيرس Charles Sanders Peirce، (١٨٣٩ – ١٩١٤)، فيلسوف وعالم منطق وعالم رياضيات أمريكي. يحظى بتقدير كبير بسبب مساهماته المؤثرة في كل من علم المنطق والرياضيات والفلسفة والمنهجية العلمية والسيموطيقا (علم العلامات). بالإضافة إلى تأسيسه للبرجماتية. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/en/articles/Charles_Sanders_Peirce).

** تشارلز ويليام موريس Charles William Morris، (١٩٠٣ – ١٩٧٩)، فيلسوفًا وعالمًا أمريكيًا في علم العلامات (semiotic). قام بإضفاء طابع خاص على البرجماتية، عن طريق تطوير نظرية سلوكية للعلامات (أي علم العلامات)، وذلك بتوحيد الوضعية المنطقية مع التجريبية السلوكية والبرجماتية. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/en/articles/Charles_W._Morris).

*** مارتين جولي Martine Joly، (١٩٤٣ – ٢٠١٦)، كانت أستاذ في الجامعة الفرنسية. وتتمحور أعمالها بشكل أساسي حول تحليل الصورة، والنهج الدلالي للصورة، وتفسير الصورة. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/fr/articles/Martine_Joly).

* لوران جيرفرو Laurent Gervereau، من مواليد ١٩٥٦ في باريس. وهو فنان وروائي وفيلسوف ومخرج أفلام فرنسي. مؤسس علم التاريخ البصري Visual History، أو الهيستيكونولوجيا Histiconologia، نشر العديد من الأعمال حول فك رموز جميع أنواع الصور: رؤية الصور وفهمها وتحليلها. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/en/articles/Laurent_Gervereau)

** كتاب الموتى Book of the Dead هو مجموعة من الوثائق الدينية والنصوص الجنائزية التي كانت تستخدم في مصر القديمة، لتكون دليلاً للميت في رحلته للعالم الآخر، أستخدمت من بداية العصر الحديث للدولة المصرية القديمة (حوالي ١٥٥٠ قبل الميلاد) إلى حوالي ٥٠ قبل الميلاد. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/en/articles/Book_of_the_Dead).

* دايفيد إميل دوركايم David Émile Durkheim، (١٨٥٨ - ١٩١٧)، فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي. ويُعدّ أحد مؤسسي علم الاجتماع الحديث، وقد وضع لهذا العلم منهجية مستقلة تقوم على النظرية والتجريب في آن معًا. من المصدر: (https://www.wikiwand.com/en/articles/%C3%89mile_Durkheim).

* يشير مصطلح بردية تورينو، أو (تورين) إلى أي مخطوط لبردية موجودة في مجموعة المتحف المصري في تورينو بإيطاليا. ومن أشهر هذه المخطوطات: قائمة ملوك تورينو؛ وخريطة بردية تورينو؛ وبردية تورينو الإيروتيكية؛ وبردية تورينو القضائية (المصدر: https://www.wikiwand.com/en/articles/Turin_Papyrus).

** (نون) معبود كان يمثل المحيط الأزلي الذي كان يقلق العالم، وأول العناصر الثمانية التي جاء منها كل الخلق في عقيدة الأشمونين. وتقول إحدى الاساطير أنه كان المحيط الذي خرجت منه زهرة اللوتس، وكان فيها الإله أتوم.

* خالد يحي حافظ دنيا، فنان مصري معاصر، من مواليد القاهرة (١٩٦٣)، حصل علي بكالوريوس كلية الطب قسم طب وجراحة من جامعة الأزهر بالقاهرة ١٩٨٧، ثم قام بعمل دراسات بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة قسم التصوير بالقاهرة ١٩٨٤- ١٩٨٩. وشارك في العديد من المعرض الجماعية المحلية والدولية، والعديد من المعارض الخاصة؛ كان آخرها معرض بعنوان (جسر القاهرة ونيويورك) بجاليرى (سافيرا وفنتورا) في نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية، فبراير ٢٠٢٤ (من المصدر: https://www.fineart.gov.eg/arb/cv/cv.asp?IDS=788).