العددِ 21A ايار 2026
المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
NO.21A May 2026 Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN2790-1254

التفكيكية في خزفيات العصر السلجوقي الإسلامي

د. جنان علي محمد الحميري
قسم الفنون التشكيلية /كلية التربية الفنية /جامعة بابل
الايميلdrjinanali2@gmail.com

مخلص البحث

يُعدّ الخزف الإسلامي من أبرز الفنون التي عبّرت عن التحولات الفكرية والجمالية في الحضارة الإسلامية، إذ لم يكن مجرّد وعاء نفعي، بل شكّل بنية رمزية تحمل دلالات ثقافية وروحية وفلسفية. ومن بين المدارس الخزفية التي برزت بقوة في التاريخ الإسلامي يأتي الخزف السلجوقي بوصفه تجربة فنية اتسمت بالتنوّع التقني والانفتاح الجمالي، الأمر الذي يجعله قابلاً للقراءة وفق المنهج التفكيكي بوصفه منهجًا نقديًا يسعى إلى تفكيك البنى الثابتة والكشف عن التناقضات الكامنة داخل النص أو الأثر الفني،تقوم التفكيكية، بوصفها اتجاهًا فلسفيًا ونقديًا ارتبط بأفكار جاك دريدا، على زعزعة المركزيات وكشف تعدد المعاني داخل البنية الواحدة، بحيث لا يعود النص أو العمل الفني مغلقًا على دلالة واحدة. وعند تطبيق هذا المفهوم على الخزف السلجوقي، فإن القطعة الخزفية تتحول من عنصر زخرفي جامد إلى خطاب بصري مفتوح يشتبك فيه الشكل مع الرمز، واللون مع الوظيفة، والفراغ مع الامتلاء،يظهر الخزف السلجوقي في ظل الدولة السلجوقية خلال القرنين الحادي عشر والثالث عشر الميلاديين، وقد تميّز بتطور تقني ملحوظ في صناعة الخزف ذي البريق المعدني، والخزف المينائي، والخزف ذي الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية. إلا أن القراءة التفكيكية لهذا الفن لا تنظر إلى هذه العناصر بوصفها وحدات متجانسة، بل تحاول الكشف عن التشظي البصري والعلاقات المتداخلة التي تنتج دلالات متعددة داخل العمل الواحد، ففي العديد من النماذج السلجوقية تتجاور الزخارف الهندسية الصارمة مع الرسوم الآدمية والحيوانية، مما يخلق نوعًا من التوتر بين المقدس والدنيوي، وبين التجريد والمحاكاة. وهذا التوتر يمثل في المنظور التفكيكي انزياحًا عن النسق الواحد، حيث تتعايش الأضداد داخل البنية الفنية دون أن تُلغِي إحداها الأخرى. فالخط العربي، على سبيل المثال، لا يؤدي وظيفة كتابية فقط، بل يتحول إلى عنصر تشكيلي يذيب الحدود بين اللغة والصورة.

الكلمات المفتاحية، التفكيكية ، التمركز ، الاختلاف ، الخزف السلجوقي

Abstract:

Islamic ceramics is considered one of the most prominent arts that expressed the intellectual and aesthetic transformations in Islamic civilization. It was not merely a utilitarian vessel, but rather constituted a symbolic structure bearing cultural, spiritual, and philosophical connotations. Among the ceramic schools that emerged strongly in Islamic history, Seljuk ceramics stands out as an artistic experience characterized by technical diversity and aesthetic openness. This makes it amenable to interpretation through deconstruction, a critical method that seeks to dismantle fixed structures and reveal the contradictions inherent within the text or artwork. Deconstruction, as a philosophical and critical approach associated with the ideas of Jacques Derrida, aims to destabilize centralities and reveal the multiplicity of meanings within a single structure, so that the text or artwork is no longer confined to a single meaning. When this concept is applied to Seljuk ceramics, the ceramic piece transforms from a rigid decorative element into an open visual discourse where form intertwines with symbol, color with function, and space with fullness. Seljuk ceramics emerged under the Seljuk state during the 11th and 13th centuries CE and were characterized by remarkable technical development in the production of lusterware, enamelware, and ceramics with geometric, floral, and calligraphic motifs. However, a deconstructive reading of this art does not view these elements as homogeneous units, but rather seeks to reveal the visual fragmentation and overlapping relationships that produce multiple meanings within a single work. In many

Seljuk examples, rigid geometric patterns are juxtaposed with human and animal figures, creating a kind of tension between the sacred and the profane, and between abstraction and imitation. From a deconstructive perspective, this tension represents a departure from a single pattern, where opposites coexist within the artistic structure without one negating the other. Arabic calligraphy, for example, does not merely serve a writing function; it becomes a visual element that blurs the boundaries between language and image.

Keywords: deconstruction, centricity, difference, Seljuk pottery

الفصل الأول : الاطار المنهجي للبحث

اولاً : مشكلة البحث

الفن بشكل عام والتشكيلي منه بشكل خاص ، وسيلة للتعبير عن مشكلات الانسان الاجتماعية والنفسية والاقتصادية ، وقد شهدت الحقب التاريخية للفن انتقالات واضحة في ميدان المعرفة والتطور الجمالي ، والذي كان يقترن بخصوصية الظواهر التي تحمل مدلولات جمالية وفنية ، وعلى هذا الاساس كانت النتاجات الاولى للفن هي تفسير صادق عن عمق الارتباط بالدوافع والمؤثرات الفكرية السائدة آنذاك ، تؤشر ارتباط حالة التعبير الفني بالجانب النفسي المرتبط بالخوف من الظواهر الطبيعية ، والحيوانية المفترسة ،فالعمل الفني المفاهيمي يمكن فهمه كبنية ذات مجموعة من الخصائص المتأصلة التي تتمتع بإمكانية التوالد والإنتاج،يمكن للمتلقي اكتشافها من خلال تأمل العمل الفني ومحاولة إدراك أهدافه واستيعاب مراميه على اعتبار انه ينظر إلى نظام متماسك من القواعد تقدم شفرة للتوليد الدلالي،لما لاحصر له من الأفكار المرتبطة بالواقع،وهكذا تبدأ عمليات الربط بين البنية والحياة،بين الموضوع والإبداع وفقاً لتصورات آلية عملية البناء نفسها.وبما أن الفن والعمل الفني علامة على الواقع الخارجي وليس نقلاً دقيقاً له،فانه يرمي إلى تحقيق أهداف لايمكن تلقينها مباشرة،بل عن طريق الغوص إلى عمق دلالي يشترك فيه كل من الفن والتربية،وإنشاء علاقة حميمية بين بنية الفن والموضوعات التربوية ، وأن التكوينات الزخرفية في الخزف السلجوقي تقوم على التكرار، غير أن هذا التكرار لا ينتج تطابقًا كاملاً، بل يخلق اختلافات دقيقة داخل الوحدة الزخرفية ذاتها. ومن هنا يظهر مفهوم "الاختلاف" عند دريدا، إذ تصبح كل وحدة زخرفية مؤجلة المعنى، لا تستقر على دلالة نهائية، بل تستدعي قراءات متجددة بحسب زاوية التلقي وتبرز التفكيكية أيضًا في العلاقة بين الوظيفة والجمال؛ فالإناء السلجوقي لم يعد مجرد أداة استعمالية، بل غدا فضاءً بصريًا مستقلاً. فالسطح الخزفي يُحمَّل بطبقات من الرموز والعلامات التي تتجاوز الاستخدام اليومي إلى التعبير عن السلطة والهوية والذوق الثقافي. وبهذا تتفكك الحدود التقليدية بين الفن التطبيقي والفن الجمالي، ومن هنا نشأت مشكلة البحث من خلال الاجابة عن التساؤل الاتي : **ما هي التفكيكية في خزفيات العصر السلجوقي الاسلامي؟**

ثانياً : اهمية البحث والحاجة اليه :تنطلق اهمية البحث وحاجة الخوض فيه ، في كونه .

1. يفيد المهتمين بمجال الفن التشكيلي بوجه عام والمهتمين بالخزف الاسلامي بشكل خاص ، من خلال بيان التفكيك كقيمة جمالية منعكسة بأثرها على العمل الخزفي.
2. اغناء المكتبة العربية بمصدر يسلط الضوء على عنصر محدد في التشكيل الفني الخزفي بحدود البحث.
3. يمثل البحث الحالي محاولة لمعرفة اشتغالات للتفكيكية في الخزف الاسلامي

ثالثاً : هدف البحث :يهدف البحث الحالي الى التعرفَ على التفكيكية في خزفيات العصر السلجوقي.

رابعاً : حدود البحث

تحدد البحث الحالي بالاتي :

1. الحدود الموضوعية : التفكيكية في خزفيات العصر السلجوقي(تحفيات خزفية وأواني)
2. الحدود المكانية : العصر السلجوقي
3. الحدود الزمانية : القرن السادس الهجري/ القرن الثالث عشر الميلادي

خامساً : تحديد مصطلحات البحث

التفكيكية :

لغة : عرفه ابن منظور : فكك: الليث: يقال فَكَكْتُ الشيء فانْفَكَّ بمنزلة الكتاب المختوم تَفُكُّ خاتَمه كما تَفُكُّ الحَنَكَيْنِ تَفْصِل بينهما. وفَكَكْتُ الشيء: خَلَّصْته. وكل مشتبكين فصلتهما فقد فَكَكْتَهما، وكذلك التَّفْكِيك. ابن سيده: فَكَّ الشيءَ يفُكُّه

فَكّاً فانْفَكَّ فصله. وفَكَّ الرهنَ يَفُكُّه فَكّاً وافْتَكَّه: بمعنى خَلَّصه. وفَكاكُ الرهن وفِكاكُه، بالكسر: ما فُكَّ به. الأَصمعي: الفَكُّ أَن تَفُكَّ الخَلْخال والرَّقَبة. وفَكَّ يدَه فَكّاً إذا أزال المَفْصِلَ [1].

اما الجوهري : فَكُّ الرهن وفَكاكُه: تخليصه من غَلَق الرهن. ويقال: هَلُمَّ فَكاكَ وفِكاكَ رَهْنِك. وكل شيء أَطلقته فقد فَكَكْتَه. وفلان يسعى في فِكاكِ رَقبته، وانْفَكَّت رقبته من الرق، وفَكَّ الرقبةَ يفُكُّها فَكّاً: أَعتقها، وهو من ذلك لأَنها فصلت من الرق.[2].

اصطلاحاً : أرست الدراسات المنهجية المعاصرة بعض المفاهيم التي مارست سلطتها الاصطلاحية بصيغتها المنظمة على العمل ، حيث كان لها دورٍ فاعلٍ في تكوين حقول المعرفة،لان المصطلح يشير في ابسط تعريفاته الى" خلاصات العلوم...وأبجدية التواصل ومفاتيحه الأولى"[3]. فهو يكتسب مفهومه ودلالته من الحقل المعرفي الذي يتشكل فيه ومن هذا الفهم فإن شكل المصطلح يتعدد تبعا "لتعدد حقول المعرفة من جهة وتبعا للإرث التاريخي الذي يتطور في خدمة ذلك الحقل "[4]. لذا فان هذه الإشكالية تنطلق من أهمية المصطلح بوصفه ضرورة ملحة تبنتها الدراسات الأدبية والمنهجية والجمالية في محاولة الكشف عن الحقيقة عبر التحديد والترجمة .

ومن بين تلك المصطلحات المنهجية التي اقترنت بتوجهات (ما بعد الحداثة) Post modernity يندرج مصطلح (التفكيكية) الذي شاع في بيئة المنشأ(فرنسا) ومن ثم شاع في بيئة الاستيطان الجديد (امريكا) منذ اوائل السبعينات من القرن الماضي كرد فعل لطروحات (الحداثة). فهو يقع ضمن المصطلحات الأكثر تعددية وتعقيداً واختلاطا بأخرى تنتمي الى حقل معرفي واحد ، فضلا عن كون عد ظهوره تحولا مهما في سلم تطور المصطلحات المنهجية المعاصرة على مستوى قراءة العمل وتحليله ، بوصفه الأكثر تطوراً في " جدل المنهجيات وصراعها" [5] ، لذا فان المصطلح " بحاجة الى الكثير من التحليلات الجديدة"[6]والدراسة خصوصا وانه مصطلح غير ناجز من حيث اشكاليته المنهجية ، ذلك ان المفهوم مازال يعاني من هذه الإشكالية في المنهج الغربي والعربي بشقيه النظري والتطبيقي ،لما يحمله من رؤى وأفكار تتصف بالتشعب والتعقيد والغموض.ومن هذا المنظور يمكن عده أهم مرحلة نقدية في مضمار نقد العمل وتحقيق إنتاجيته، التي أثارت فضول الباحثين والدارسين والنقاد على حدٍ سواء لما يكتنفه من غرابة في الطرح،وتبعا لهذا الفهم ينشأ غموض مصطلح (التفكيكية) في مشروع (دريدا) الفكري من عملية تكثيف معنى العمل وإفراغه من قصديته ،فهو يقول في هذا الخصوص " لقد اخترت أن أقيم خارج الحدود الاصطلاحية :أدب / فلسفة ... أي خارج الحدود المعرفية المعهودة.فرغبتي تتمثل في رفض غائية المشروع وتحديد وجهته ،... "[7]

والحال "ان مصطلح (deconstruction) في أصله الهجائي يتكون من أربعة مقاطع داله هي :

1 . السابقة (de) وهي سابقة لاتينية تتقدم في كثير من التراكيب الفرنسية،وتفيد النفي والانتهاء والقطع والتوقيف والتفكيك والنقض .

2 . كلمة (con) وهي كلمة مرادفة لسوابق أخرى (co,col,com) تتصدر كلمات كثيرة ،لا تتعدى معانيها عن الربط والترابط والمعية (arce).

3 . كلمة (struct) : بمعنى البناء .

4 . اللاحقة (ion) : وهي لاحقه مماثلة للاحقة (tion)، وتدل كلتاهما على شكل من أشكال النشاط والحركة (action) .

التعريف الأجرائي

---

[1] ابن منظور ، جمال الدين ابن ابي الكرم ، لسان العرب ، دار الاعلمي ، بيروت ، د.ت، مادة (فكك) ، ص214

[2] الجوهري ،إسماعيل بن حماد ، الصحاح ، دار التراث العربي ، بيروت ، (فكك) ص378.

[3] يوسف وغليسي،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ط 1 (بيروت : الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2008) ، ص 11.

[4] عبد الله إبراهيم ، المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية ، ط1 (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2004) ، ص 559.

[5] المصدر نفسه، ص559.

[6] س.رافيندران ، البنيوية والتفكيك ، ط1 ، ترجمة : خالدة حامد ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 2002) ، ص141.

[7] جاك دريدا ، الإقامة خارج الاصطلاح ، في : مجلة الكر مل ،ع (3) ،بيروت : 1989، ص207.

يكشف جوهر الإشكالية وعلى نحو يؤمن وضوح المصطلح عبر استعماله في ثنايا متن البحث. عرّفها (جاك دريدا) بأنها " حركة بنائية وضد البنائية في الآن نفسه" .[8]

الخزف :-

أ-عرفه (احمد رضا) : "خزف خزفاً : خطر بيده عند المشي... والخزف: ما عمل من الطين وشوي بالنار حتى صار فخاراً... وبائعه وصانعه خزاف ، واحدته خزفه" [2].

ب-في حين أورد (الشال)ان كلمه خزف: "تطلق على الإنتاج الفني مسامي الجسم، والذي يكسى بطبقه زجاجية تسوى في الأفران وتصل درجه حرارتها إلى حوالي الألف درجه مئوية تقريباً"[3].

التعريف الاجرائي : هو المشغولات المصنوعة من المواد الطينية اللازبه ، والتي تكتسب خاصية اللازبيه بالمعالجة الحرارية لبعض المواد ألا رضيه غير العضوية.

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الاول : التفكيكية / المفهوم والنشأة والتنظير

إنمازت التفكيكية بوصفها عصيةً على التحديد عبر مسردها النقدي ، بسبب مواقفها النقدية المتزمتة من طغيان واحدية المعنى في النص ، فهي تسعى دائما إلى إبطال كل الفرضيات والمسلمات التي تدعو إلى الحقيقة الثابتة أو التموضع حول الذات، دون الاهتداء إلى مركز أو هوية محددة ، على نحو يدعم الشك في محمولات النظم والقوانين المؤسساتية المتوارثة عبر تأريخ الفكر الغربي ،هذا مما جعلها في صيرورة دائمة لازمت تحولات الطرح السياسي* والاقتصادي والاجتماعي ، وبما أن التفكيكية في النص هي محور اهتمام فان ملامح دور التفكيك فيها يتمظهر عبر انتشار المعنى فيه وفيضانه لكثرة ما يحتويه من ترسبات معرفية متناقضة .

ومن اجل تحديد ماهية التفكيكية يجب تحديد مجالها أو حقلها كاتجاه من اتجاهات ما بعد البنيوية ، وما بعد الظاهراتية ، وما بعد التحليل النفسي ، وما بعد الحداثة أي بوصفه اتجاها من اتجاهات (الما بعد) ** ولعل الجامع بين هذه الاتجاهات هو إمكانية تقديم قراءة نصية لأطر الكتابة وتخومها عبر مسردها المعاصر والمطمور.

ولعل محاولة تلمس الخصوصية الفكرية لماهية التفكيك فيها من منظور نقدي معاصر يحتم علينا إعادة النظر فيما ذهب إليه (دريدا) في أن تطور المجتمعات والثقافات يرتبط بالنقد الذاتي أو التفكيك الداخلي لمفاهيمها اللغوية ومراكزها التأسيسية وبمعنى آخر إن كل ثقافة إذا أرادت أن تغير نفسها تحتاج إلى عملية من الاستجواب الذاتي بشرط أن تقوم بها بعيدا عن ذاتها فالحقيقة هي التي تستدعي تفكيك الحضارة الغربية والانفتاح على غيرها من الحضارات، سيما وان كل ثقافة محاطة بالغريب (الآخر) المختلف عنها جعلها مجبرة على استجواب نفسها للانفلات من نسيج الآخر الذي يلازمها[9].

والحال إن ممارسة فعل التفكيك لنص ما، لا يقتصر على كشف المعاني والدلالات الخفية التي لم تحضر ببال صاحب النص أو محركه الأصلي فحسب، بل انه يولد نصا جديدا يتطلب بدوره تفكيكا آخر يمكن ان يدحض المعاني

---

(1) حوار مع جاك دريدا ، كريستيان ديكان ، في : مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع (18،19)، بيروت : 1982، ص 254.

(2) رضا ، الشيخ احمد ، معجم متن اللغة ، مجلد 2 ، دار مكتبة الحياة للطباعه والنشر ، بيروت ، 1958 ، ص 269.

(3) الشال ، عبد الغني النبوي ، معجم مصطلحات الفن والتربيه الفنية ، مطابع جامعه الملك سعود – الرياض ، 1984 ، ص 219 .

* لعل من المفيد الإشارة الى ان ظهور التفكيكية رافق الاضطرابات والثورات الطلابية في فرنسا في العام 1968فهي حصيلة مزيج من التفاؤل والتحرر من الوهم والفرح والكوارث. ينظر : حمودة ، عبد العزيز ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1998 ص 294-296.

** لم تكن تفكيكية دريدا منذ بدايتها توجهاً لمقولات (لما بعد) فحسب وانما توجهاً ايجابياً صوب موضوعات معينة في التحليل النفسي للادب ولما كان الاستقبال الامريكي الاول مقتصرا على من يجيدون قراءة الفرنسية لم يحدث الانتشار الواسع لفكره الا في اواخر السبعينيات عندما اخذت ترجمات عديدة لفكر دريدا بالظهور . ينظر: رامان سلدن ، النظرية الادبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور (القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، 1991) ، ص125.

(9) ريتشارد كيرني، جدل العقل حوارات آخر القرن ، ط1 ، ترجمة : الياس فركوح وحنان شرايخة ، ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2005) ص174-175.

والدلالات المكتشفة ، مما يؤدي الى توليد نص جديد ينبغي تفكيكه هو الآخر، وذلك الى ما لا نهاية ،أي انه ليس حقيقة أبدية للنص ولا حتى قيمة سببية بما فيها التفكيك نفسه . إذ ينطلق (دريدا) في تحديد ماهية التفكيك من مسعاه لهدم الزعم القائم "بوجود معنى موحد له هوية متطابقة مع ذاتها"[10]. ومن هنا جاء اعتراض التفكيك "على سلطة النص المطلقة ونفي إمكانية قراءته قراءة صحيحة أو وحدة للنص وأطلقت العنان للقراءات التي بدورها سببية وغير يقينية وقابلة للتفكيك اللاحق أيضا " [11]. فالتفكيك معرفة مشاعة يمكن ان يمارسها المتلقي بعيداً عن سلطة النص أو المؤلف المطلقة .

ويصف (دريدا) ماهية تفكيك النص بأنها قبل كل شيء دلالة حب واحترام وذلك من خلال الخطة التي يتبعها لتفكيك نص ما فهو يسعى في البداية الى التوجه نحو الآخر واستكشافه وفهمه ومن ثم السؤال عما يصنع تفرد النص وسلامة النص والإنسان أو الأمة التي يدرسها. فهو يقول في هذا الخصوص بأنه " لا يعني الهدم ، وهو ليس مسعى سلبيا، بل هو تحليل جينالوجي لبنية متشكلة تريد نزع طبقتها المترسبة" [12] .

والحق ان (دريدا) أعار انتباها خاصا لماهية التفكيك وفعلها في النص ويتجسد هذا الانتباه في رصد التناقضات أو الحقائق المتناثرة التي يزخر بها النص إذ أن " خطاب التفكيك يمارس إعادة تركيب على نحو مضاعف ، نحوي ودلالي ومفهومي ، أي من حيث ترتيب الكلام أو اجتراح الدلالة أو بناء الحقل والمفهوم أو صياغة المنهج أو الطريقة... "[13].

على وفق ذلك تعد فعالية التفكيك مبدءاً في " المناظرة والمنافسة الحرة غير المقيدة التي لا تفترض مسبقا نتيجة نهائية ، والتي تقترن بأن كل وجهة بالمنافسة تنبع من إطار عقائدي ، وتمثل رؤية معينة للعالم " وبهذا الوصف فان التفكيك ليس نقدا ثيماتيا للنص الأدبي كما هو موجود في النقد الماركسي (الصراع الطبقي) أو النقد الفرويدي (الغريزة الجنسية) ،أي مجرد عملية تصنيف النص (ميتافيزيقيا الحضور) ضمن حدوده القارة، بل هو طريقة للوصول إلى ما يحدث فعلا داخل النص على نحو لا يفعله النقد الماركسي أو الفرويدي للنص، وبحسب هذه الرؤية ينأى التفكيك بنفسه عن كونه مجرد نوع يضاف الى النقد الثيماتي للنص .[14] وبذلك يرتبط التفكيك بتحليل شيء ما مبني سلفا (ثقافة ، مؤسسة، لغة ،نص) فهو يتوجه الى الآخر لاستكشافه وفهمه،لتحقيق ماهيته وثرائه دون استهدافه أو تهميشه.

وتكمن الدافعية الحقيقية لفعل التفكيكية* عند (دريدا) من العلاقة المكتسبة بين الذات واللغة التي تشكل طابعا شموليا يمثل الشك في الحدود المتقابلة التي يفرزها تأريخ الميتافيزيقيا الغربية، إذ تتجسد هذه الفعالية من علاقة الإنسان باللامفكر فيه وعن رفضه الإرادي لتماهي ذاته مع ذاته التي تمثل المجال الخصب لتعدد الأفعال وتنوعها ومن هذا الطرح فان الثنائيات اللغوية المتضادة مثل: (التعددية / الأحادية)، (الفوضى /النظام)،(المنطوق /المضمر) تدعو إلى صقل وتأصيل التجربة الأساسية لفكر دريدا التفكيكي.

ومن هنا فقد ألزم التشكيل الاستراتيجي للنص التفكيك في أن يقيم فعله في مواقع تخوم المعنى في مكان لما بين (الفجوات ، الغيابات ، البياضات) أي في الخط المائل مستثمرا مرونته وتشظيه الدلالي ليقارب بين هويات (هوامش) متباينة ومتطورة مع كل قراءة نصية ممكنة.

لقد اهتم فعل التفكيك في الكشف عن التناقضات الداخلية للنص المتمثلة بصراع المعاني والدلالات لذا فهو يحتم على المتلقي أن يقرأ مابين السطور إذ يمكن وصفه رحلة للبحث عن (المسكوت عنه)** أو اللامفكر فيه في ثنايا النص

---

[10] عبد الله إبراهيم ، المصدر السابق ، ص639.

[11] فاضل ثامر ، من سلطة النص إلى سلطة القراءة ، في: مجلة الفكر العربي المعاصر ،ع (48 ، 49)، بيروت : 1988، ص91.

[12] ميشل فوكو– جاك دريدا ، حوارات ونصوص ، ط1، ترجمة : محمد ميلاد ، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع ، 2006، ص156–157.

[13] علي حرب ،هكذا اقرأ ما بعد التفكيك ، ط1 ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2005، ص26.

[14] روتري ، ريتشارد ، البنيوية والتفكيك مداخل نقدية مجموعة من الكتاب ، ط1 ، ترجمة: حسام نايل ، عمان : أزمنة للنشر والتوزيع ،2007، ص206.

* يعد كتاب دريدا (هوامش الفلسفة) 1972 بمثابة الأنموذج التطبيقي للممارسة التفكيكية ، حيث عمل فيه بنقد كل ما يميل إلى المفاهيم الكلاسيكية، للمزيد ينظر : جاك دريدا ، أحادية الآخر اللغوية ، ط1، ترجمة وتقديم : عمر مجيد، (الجزائر :الدار العربية للعلوم ، 2008) ص18–19.

** مصطلح نقدي سكه الناقد ماشيري يشير إلى صراع المعاني والدلالات داخل النص وهو صراع لا يستوعبه الكاتب أو يجسمه في النهاية ، ينظر : محمد شبل الكومي ، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2004) ، ص320 .

والصراع في البحث هنا يأخذ أشكالاً عديدة إذ يمكن أن يكون أيديولوجيا معارضة للايدولوجيا الصريحة أو المعلنة التي تطفو على سطح النص وبمعنى أدق هو صراع بين بنيتين احدهما سطحية والأخرى عميقة .

وعلى وفق ذلك تتجلى ماهية التفكيك في رصده لما هو متناقض ومتنافر في النص عبر الإشارة إلى زيف الدال في أن يحيلنا إلى مدلول ثابت أو مركز ثابت كقوة وسطية مهيمنة تجذب إليها كل الهوامش وبهذا المعنى لا يمكن الحديث عن مركز مستقل وهامش تابع بل يمكن الحديث عن عملية تبادل مستمر (لحظي) بين المركز والهامش حتى يصبح "منطق النص هو منطق التردد (الشيء وعكسه) والتعدد (حقائق متعددة بقدر ما هي مشتتة أو متناقضة) والتمرد (لا يوجد أمانة مطلقة في النص) " [15]. وبالتالي فإن فعل التفكيك يتيح القدرة على التعاطي مع النص بكل تمظهراته وتخفياته، وبهذه الرؤية فإن التفكيك يدعو الى إستراتيجية تبعث في النص روحاً جديدة متغيرة لان النص ملتقى لصراع الأنظمة المعرفية المنتجة للخطابات من جانب وفضاء معرفي يحتوي كل الثقافات والخطابات من جانب آخر ومن هذا الفهم ينهض التفكيك بوصفه خطابا منتجا لمعرفة جديدة وكأن النص ولد لتوه [16]. ولعل هذه الميزة "تمنح تفوقاً للتفكيكية على النظريات الأخرى التي تركز على جماليات الشكل الفني" . ولعل من السليم ان نميز هنا بين (التفكيك السلبي) المضاد للفكر الإنساني والمادح للفراغ والمسرف في التأويل المبطن الذي يدعو الى الضلالة والإساءة في استخدام الحدود وتخوم معنى النص الذي يتمثل بتقويض شخص ما أو قيمة ما وبين (التفكيك الايجابي) الباعث لحياة جديدة للنص وتعرف جديد عبر تعددية السؤال ، إذ يصبح فيه الفهم وعياً نقدياً كاشفاً ومنتجاً لمعاني النص دون ان يكون مجرد تطبيق لنظام جاهز ومغلق [17]. وبالرغم من الانتقادات التي وجهت الى التفكيك في كونه يحمل مفاهيم نقدية تتسم بالتعقيد والغموض في أثناء دراستها للنص وتحليله ، لا سيما النص ، فضلاً عن وصفها بالمراوغة والشك دون اليقين إلا إنها تمتلك "قوة شحذ هائلة للعقل والفكر وهو ما يحقق للإنسان لذة أو متعة عظيمة في تحقيق نفسه كذات مفكرة ومبدعة ".

استراتيجيات التفكيكية

1-الاختلاف*

حرص (دريدا) في صياغة مشروعه التفكيكي الى تبني بعض المصطلحات التي لا يمكن اختزالها من حيث دلالاتها الى أي معنى ذاتي أو مفرد من خلال لعبة التعبير النصي هذا مما جعلها وسائل تمنع الاقتران المنهجي الذي يمكن ان يحدد نصوصه [18] ولعل مقولة (الاختلاف) تحتل أهمية استثنائية في مشروع (دريدا) التفكيكي بوصفها إحدى المرتكزات الجوهرية لاستراتيجيات التفكيك ، فهي تقدم آليات جديدة لقراءة النص غايرت ما هو موجود في الدراسات النقدية التي تبحث في إنتاجية معنى النص ، إذ أن الفعل لا يختلف "على الرغم من انه يشير الى التفرد أو التميز فهو يشير من جانب آخر الى تداخل العوامل المؤثرة في عملية التأخير أو الانتظار أو التباعد أو الاطالة في تأجيل المعنى الآن أو فيما بعد"[19]. لذا فإن هذه الاختلاف يجعل النص في حركة مراوغة مستمرة تقود المتلقي الى اللانموذج .

ويقترح (دريدا) مصطلح (الاختلاف) كبديل لفكرة المركزية في الفكر الغربي (العقل ، والكلمة ، والصوت) التي مارست حضورها على كل حقيقة ، فالاختلاف يمثل دعوة لوضع حد لوعي الانسان بوصفه مركز الكون ، كما انه يرتبط ذهنيا بمبدأ الحضور ويتطابق مع مقولاته حتى يتخذ شكل الدلالة والمعنى والهوية ، لذا عوّل (دريدا) على (الاختلاف) ليقوض فكرة المركزية بوصفها المصدر المتعالي الذي لا يخضع لشروط سابقة فهو الأصل دون وجود مركز يعول عليه ،إذ ينطلق (دريدا) في تصوره هذا الى ان العالم لم يعد محدودا بما هو متوارث من أنماط تقليدية

---

(15)الزين ، محمد شوقي ، الإزاحة والاحتمال ، ط1، بيروت : الدار العربية للعلوم – ناشرون ، 2008، ص38.

[16]عبد الغني بارة ، الهرمونطيقيا والفلسفة نحو مشروع عقلي تأويلي ، ط1 (بيروت : الدار العربية للعلوم . ناشرون ،2008) ص42.

[17] . ينظر : احمد فرشوح ، حياة النص دراسات في السرد ، ط1 ، (الدار البيضاء : دار الثقافة ، 2004) ص196.

* مصدر المصطلح هو مذهب العا لم اللغوي (دي سوسير) القائل بأن اهم سمة لغوية هي الاختلاف الدلالي وهو يجعل ذلك. ينظر : عناني ، محمد ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط1 ، بيروت : مكتبة لبنان ناشرون، 1996، ص19.

(18)نورس ، كريستوفر ، التفكيكية النظرية والتطبيق ، ط1 ، ترجمة : رعد عبد الجليل جواد، اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، 2008، ص 39.

[19]جاك دريدا ، الاختلاف المرجأ ، ترجمة : هدى شاكر عياد ، في : مجلة فصول ، ع 3 ، القاهرة : 1986 ،ص52.

للمعنى لذلك فإن نظام العلاقات في النص لا يعمل كنافذة على الواقع بل هو نظام اشاري قائم بذاته ، ومن هذا المنظور فتح (دريدا) الباب الدلالي لمصطلح (الاختلاف) على معان مختلفة لا تعود جميعها الى الأصل نفسه ولا يمكن تحديدها ، حتى أصبح من المجال الجزم فيما إذا كانت الكلمة ايجابية أو سلبية فالمصطلح يجمع معا جميع معاني (الاختلاف) فضلا عن كل دلالات فعل التأجيل والإرجاء لتأكيد العنف اللغوي الذي تقتضيه كل بنيوية اقتصادية فعالة . فهو يرى بأن فكرة (الاختلاف) هي " لا- مفهوم ، وذلك لأنه لا يمكن تعريفها بالاستناد الى مقابل ؛ إنها ليست بهذه و لا بتلك ، إنما هي هذه ، دون أن تتعرض لاختزالات منطق جدلي فانه لا يمكن تعريف مصطلح (الاختلاف) من خلال نظام منطقي - ارسطويا أو حركيا . أي خلال نظام تمركز اللوغوس الفلسفي" وقد وردت مفردة الاختلاف في كتب (دريدا) لتشير الى فعلين ضمن دلالاتها اللغوية والمعجمية هما[20] :

1. differ : بمعنى أن يختلف ، أن لا يكون متشابهاً فالمفردة تدل على الاختلاف وعدم التشابه والمغايرة فهي ذات دلالة مكانية ترتبط بمفاهيم مكانية كالحيز والفضاء .
2. defer : المفردة تدل على التأجيل والإرجاء والتقويض ، فهي تقترن بدلالة زمانية تشير الى التأخير في حركة الزمن ، فإن بنية العلامة تقع تحت تأثير شرطي الاختلاف والتأجيل دون سلطة الدال والمدلول .

ومن هنا شدد (دريدا) على أهمية القراءة التفكيكية للنص التي تعتمد على مبدأ الارجاء والتأجيل ذلك أن كل علامة يحتويها النص تؤدي وظيفة مزدوجة من حيث دلالاتها المعرفية .

على هذا النحو استنبط (دريدا) في أعماله النقدية الأولى للنص فكرته الأساسية عن البنية المتعذر اختزالها بـ (الاخـ (ت) لاف) فهو يشير من خلال هذه المفردة الى معنيين هما (الاختلاف) و(التأجيل) وبيّن عن طريق هذه المفردة كيف يمكن تفكيك التعريفات الرئيسة للكينونة بوصفها هوية الذات الخالدة أو الحضور مثل (ousia telos , logos , ...,) والتي سيطرت على الفكر الغربي منذ عهد (أفلاطون) وحتى الآن وبهذا التوجه بيّن (دريدا) ان (الاختلاف) في كل مرحلة يسبق الحضور وليس العكس.

ويشير (دريدا) الى ماهية الاختلافات في النص بوصفها نتاج أحداث سابقة لجدلية مستوطنة لا حل لها تتمثل في دلالات لعبة الاختلاف نفسها إذ يدعوها (دريدا) بـ (التنقل) والتي تعني الاختلاف والتأجيل ـ كما أشارت الباحثة ـ أي التردد بالنسبة للسلبية والايجابية الذي لا يمكن تنظيمه والحكم فيه[21]. ومن هذا المعنى يرى (دريدا) أن (الاختلاف) يمثل " الحركة أو اللعبة التي لا حل لها ولا فصل والتي تولد التمايزات والعزوفات الى ما لا نهاية " ، لذلك منح دريدا صفتي الضرورة والشمول لمبدأ الاختلاف بوصفهما شرطين اساسيين للأفكار الموضوعية في النص وبهذا التوجه يصبح الاختلاف شاملاً كلياً " يطال بروحه الأشياء كلها دون ان يعفى منه شيئا في الوجود "كما يرى (دريدا) في هذا الخصوص ان مضامين ودلالات مفردة (الاختلاف) تتضح من خلال سلسلة من المفردات الأخرى المجاورة لها والتي تعمل معها ، مثل "الكتابة" أو "الأثر" أو " الزيادة " أو"الملحق" إذ تتمتع كل حلقة بالاستقلالية النسبية إلا إنها تتكرر فيها الحلقة المجاورة فهي كلمات مزدوجة القيمة أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين وغير قابلة للفصل عن اللغة[22] وهي ما ينعتها دريدا بـ(سمات الملتبس) إذ يشير لها بمصطلح (الأثر) Trace ، ليس هو الدال /وهو ليس المدلول . وهو ليس الحضور كما انه ليس الغياب . و(الفرمكون) : ليس هو السم وهو ليس الدواء ولا الترياق . انما هو الاثنان معا[23]، على هذا النحو فان الإرجاء في المعنى ينشأ من رفض عملية إحلال احد أطراف الثنائية أو يغيب النقيض عن الأخر فمعنى النص يبقى مثالاً للاختلافات والتعدد والانتهاك والخروج او الالتباس والتعارض بالقدر المتوازي لإمكانية إعادة البناء والتركيب على نحو من الترتيب النحوي أو الدلالي للنص. وبذلك تكون فعالية الاختلاف في القراءة التفكيكية للنص " قوة كونية كلية الحضور قوة التمييز الأولى الفاعلة التي تتغلغل في كل وجود ومفهوم هذا العالم ... وان فعل هذه القوة سلبي لأنه يتجلى في الأساس في عملية تحريف الأشياء جميعا وتقسيمها بصمت . لاشيء يسبقه ولا شيء يهرب منه " ابتدع دريدا مصطلحا خاصا بالاختلاف مكملا لاستراتيجياته في تفكيك النص وهو

---

(3). س . رافيندران ، المصدر السابق ، ص 151.

(21) . ستروك ، جون ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس الى دريدا ، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (206)، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، 1996، ص219 –220 .

[22]جاك دريدا ، الكتابة والاختلاف ، ص53 .

[23]عبد العزيز بن عرفة ، جاك دريدا اسلوب وكتابة نواقيس المختلف ، في : مجلة كتابات معاصرة،ع (5 2)، بيروت : 1995 ، ص9 .

(الشطب ـ المحو) underevasure للاستدلال على مفهوم الأثر في العلامة، من خلال الإشارة الى عدم كفايتها ونقصها في تحديد هوية المعنى. لذا فان دلالة العلامة يجب ان تفهم على وفق مبدأ الشطب (المحو) بالرغم من إنها مكتوبة فهي مشطوبة للإشارة الى عدم قطعيتها في أن تحيلنا الى أي شيء متعالٍ غير سراب المدلول ومتاهته ومن هذا المعنى يرى (دريدا) أن فكرة الشطب ضمن إطار استراتيجيات الاختلاف لا يمكن أن تفهم على نحو حرفي وإنما على نحو إيحائي ذلك ان العلامة لا تدل على شيء أزلي فضلا عن أنها لا تسمح بإعلان أي قيمة مطلقة .

ويمثل(الاختلاف) جميع الحدود المتقابلة في النص كما هي موجودة في تأريخ الميتافيزيقيا فهو ليس الداخل ولا الخارج ، وليس المعقول ولا المحسوس، وليس النص ولا خارج النص ، وليس الاستعاري ولا الحرفي ، ... وإنما يمثل فعالية متناوبة من (التقابل والافتراق) و (الالتقاء والتقاطع) تسعى الى قراءة النص قراءة تفكيكية .

ومن هذا المضمون، ذهب (دريدا) الى تأصيل مفهوم (الاختلاف) لجعله الأصل أو المتن بدلا من الهامش ليمثل البداية الحقيقية المقصودة لاستراتيجيات التفكيك والتي أوكلت إليه مهمة هدم الميتافيزيقيا الغربية والإطاحة بها، إذ يمكن عده أداة منهجية لتقويض التمركز المنطقي في الفكر الأوربي مع ما رافقها من مفاهيم متعالية هيمنت لوقت طويل مثل ما يعرف (بالاساسوية) أو (الجوهرانية). وبهذا الرؤية بات (الاختلاف) كما صاغه فعل التفكيك "التأجيل المستمر وغير المنقطع لكل ألوان السلطة والملكية والهوية والمعنى ، بين النص وكاتبه اختلاف وانعطاف مثلما بين الصانع وصنعته انفصال يتجسد بمجرد الابتكار ثم العرض ثم التسويق"[24].

2-**نقد التمركز :** أفضت توجهات العقل الغربي الى ظهور نزعة التمركز حول الذات ومصادرة معطيات الآخر في المستويات الفكرية الوجودية ، حتى اصبح العقل لا يقر بما يعبر عنه الآخر من جدة وابتكار في تفسير العالم وتغيره ، فالرؤية الغربية لا تجد في الكون غير نفسها في تحديد صحة الفروض والحدوس والتجارب ، كما ان المركزية الغربية باتت تحدد هوية الشيء وقيمته تبعاً لمفهوم المطابقة والاختلاف مع الرؤية المركزية للعقل الغربي، وطبقاً لهذا الفهم أصبحت المركزية الغربية نوعاً من الميتافيزيقيا المتعالية تستمد قواها من فروضها الذهنية المجردة والشمولية دون كشوفاتها الإنسانية ، لذلك فان العقل الغربي مارس مع ذاته جدلا مغلقا دون الحاجة الى الحوار مع الآخر[25] على هذا النحو فإن مفهوم الآخر هو محصلة لـ "أنا وأنت ، فهو متعدد ومتداخل هذا مما دعا (دريدا) الى تقويض مفهوم الهوية المكتفية بذاتها التي تدعو الى تنصيب ذاتها كمبدأ متعالٍ وحقيقة أخيرة في مفهوم النص . عبر مسائلة جملة من النصوص الغربية الأساسية منتهيا الى معطيات نظرية (ثقافية) تدعو الى التعددية في المكونات الثقافية المختلفة للنص من اجل التوحيد بين هذه النصوص وتفكيكها في وقت واحد. ذلك ان النص يمتلك " تصورين كبيرين : احدهما استاتيكي ثابت والآخر ديناميكي متحرك هو الذي يولع به التفكيكيون ..."[26]. في تحريضهم لمعاني النص .

المبحث الثالث

التفكيكية في خزفيات العصر السلجوقي الإسلامي

الدولة السلجوقية هي إحدى الدول القوية التي قامت في إيران والعراق وسوريا وآسيا الصغرى. وتُنسب هذه الدولة إلى سلجوق زعيم عشائر الغُزّ التركمانية، التي هاجرت واستقرت في بُخارى، استولى أحد أحفاد سلجوق وهو (طُغْرُلبك) على إقليم خراسان سنة 429هـ/ 1037م. ولما ضعف البويهيون في بغداد وكان قد اشتد ظلمهم للخلفاء، استنجد الخليفة العباسي القائم بأمر الله بالسلطان السلجوقي طغرلبك لإنقاذه من البويهيين؛ فانتهز السلطان هذه الفرصة، وسار بجيوشه إلى بغداد، ودخلها في عام 447هـ/ 1055م، واعترف الخليفة به سلطانًا على جميع المناطق التي تحت يده، وأمر بأن يُذكر اسمه في الخطبة.[27]

واستطاع طغرلبك أن يقضي على تمرد أخيه (إبراهيم ينال)، وثورة البساسيري الشيعي، وأن يعيد الأمن والاستقرار إلى بلاد الرافدين،ظلت العلاقة الطيبة قائمة بين الخلافة العباسية والسلطنة السلجوقية ما يقارب ثمانية عشر عامًا، لكن

---

[24] . محمد شوقي الزين ، المصدر السابق ، ص39.

[25] عبد الله إبراهيم ، المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات ، في : مجلة آفاق عربية ، ع(5)،بغداد : 1992، ص82– 83 .

(26) فضل، صلاح ، بلاغة الخطابة وعلم النص ، ط1، بيروت : الشركة المصرية العامة 1996، ص307.

[27] الذهبي ، شمس الدين محمد بن احمد بن عثمان (748هـ - 1347م)، سير أعلام النبلاء ، تح: شعيب الانؤوط وآخر ، ط9، مط: مؤسسة الرسالة، بيروت ، 1413هـ،ص329

سرعان ما نشب الخلاف بين الطرفين؛ بسبب محاولة طغرلبك الاستئثار بجميع السلطات في العراق حتى تلك المتعلقة بالخليفة، إضافةً إلى أنه حمل موارد العراق المالية إلى الخزانة السلجوقية[28].

وبعد وفاة طغرلبك استطاع خليفته ألب أرسلان أن يوسّع نفوذه على حساب الدولة الفاطمية، فانتزع منها حلب ثم مكة والمدينة، وتقدم إلى بلاد الروم وانتصر عليهم في معركة ملاذكرد، وضم إليه شطرًا من بلادهم في آسيا الصغرى، وقد حافظ ملكشاه على ما تركه أبوه ألب أرسلان، واستطاع القضاء على الثورات التي حدثت في بداية عهده، ونشر العدل والأمن والطمأنينة في البلاد. وكان مما يميز ملكشاه أنه كان مولعًا بالفلك، وشجع دراسة العلوم الدينية والعقلية بمعونة وزيره المشهور (نظام الملك) الذي أسس المدرستين العظميتين اللتين تعرفان باسمه في بغداد ونيسابور،وبعد وفاة السلطان ملكشاه سنة 485هـ/ 1092م، تفككت الدولة السلجوقية وبدأت عوامل الضعف والانهيار تدب في أوصالها؛ وذلك لتنافس الأمراء على عرش السلطنة، فضعفت بالتالي سيطرة الدولة على مختلف أقاليمها، مما جعلها عاجزةً عن التصدي للحملات الصليبية. هذا إضافةً إلى الحركة الباطنية التي أعاقت جهاد السلاجقة، وعملت على التصفية المستمرة باغتيال سلاطين السلاجقة وزعمائهم وقادتهم،كان من مآثر السلاجقة تمسكهم الشديد بالإسلام، وميلهم القويّ إلى أهل السُّنة والجماعة. ووصل المسلمون في عهدهم إلى درجة عظيمة من التقدم في كثير من علوم الحضارة، وازدهرت في عهدهم الفنون بجميع أنواعها. [29]

ينحدر السلاجقة من قبيلة قنق التركمانية، وتمثل مع ثلاث وعشرين قبيلة أخرى مجموعة القبائل التركمانية المعروفة بالغز وفي منطقة ما وراء النهر _ تركستان حاليًا- استوطنت عشائر الغز وقبائلها الكبرى تلك المناطق وعرفوا بالترك أو الأتراك, ثم تحركت هذه القبائل في النصف الثاني من القرن السادس الميلادي بالانتقال من موطنها الأصلي نحو آسيا الصغرى[30]

وما يهمنا هو بيان الخزف السلجوقي اذ يُعدّ الخزف السلجوقي أحد أبرز تجليات الفن التشكيلي في الحضارة الإسلامية، إذ شهد العصر السلجوقي ازدهارًا فنيًا كبيرًا انعكس بصورة واضحة على الصناعات الخزفية التي بلغت مستوىً عاليًا من الإبداع التقني والجمالي. وقد ارتبط هذا الازدهار بالنمو الحضاري والثقافي الذي عرفته الدولة السلجوقية خلال القرنين الحادي عشر والثالث عشر الميلاديين، حيث تحولت مراكز مثل نيسابور والري وكاشان إلى حواضن فنية متخصصة في إنتاج الخزف المزخرف والمتنوع.كما في شكل (1)

شكل (1) صحن خزفي

[28]) الدينوري، ابي حنيفة احمد بن داود(ت282هـ/895م)، الأخبار الطوال ، منشورات الشريف ارضي، قم، بلا.ت،ص264

[29]) ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني(ت630هـ/1332م) ،الكامل في التاريخ، تح: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، 2000م،ج3،ص87

[30])

تميّز الفن الخزفي السلجوقي بقدرته على الجمع بين الوظيفة والجمال، فلم يعد الإناء مجرد أداة للاستعمال اليومي، بل تحوّل إلى مساحة تشكيلية تحمل أبعادًا فنية ورمزية. وقد استفاد الخزاف السلجوقي من الإرث الفارسي والعباسي، ثم أعاد صياغته بروح جديدة اتسمت بالتنوع الزخرفي والجرأة في التكوين[31].ومن أبرز السمات التشكيلية للخزف السلجوقي الاعتماد على الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية، إلى جانب الرسوم الآدمية والحيوانية التي ظهرت بكثرة على الأواني والصحون والتحف الخزفية. وقد شكّلت هذه العناصر لغة بصرية متكاملة تعبّر عن الحياة الاجتماعية والاحتفالية والثقافية في المجتمع السلجوقي كما تميز الخزف السلجوقي باستخدام تقنيات متطورة، أهمها تقنية البريق المعدني التي تمنح السطح لمعانًا ذهبيًا أو نحاسيًا يعكس الضوء بطريقة مبهرة، إضافة إلى تقنية المينا متعددة الألوان التي أتاحت تنوعًا لونيًا واسعًا. وأسهمت هذه التقنيات في إضفاء طابع تشكيلي غني يقوم على التوازن بين اللون والخط والكتلة.

وقد اتسمت التكوينات الخزفية في العصر السلجوقي بالحيوية والحركة، إذ اعتمد الفنانون على الإيقاع الخطي والانحناءات الزخرفية التي تمنح السطح طاقة بصرية متجددة. كما أن توزيع العناصر داخل المساحة الخزفية لم يكن عشوائيًا، بل خضع لرؤية تشكيلية دقيقة تقوم على التناظر أحيانًا، وعلى التشظي البصري أحيانًا أخرى ومن الناحية الرمزية، حملت الرسوم والزخارف دلالات ثقافية وروحية؛ فالكتابات الخطية لم تكن للتزيين فقط، بل تضمنت حكمًا وأدعية وعبارات تعكس الذوق الفكري للعصر. كذلك ارتبطت الأشكال النباتية بفكرة الخصب والاستمرار، بينما عبّرت الحيوانات والطيور عن القوة والحرية والسلطة ، ويُلاحظ أن الفن التشكيلي في الخزف السلجوقي اتجه نحو تحرير السطح من الجمود، حيث أصبح العمل الفني قائمًا على الحوار بين الشكل والزخرفة واللون. وهذا ما جعل الخزف السلجوقي يتجاوز بعده الحرفي ليصبح فنًا بصريًا متكاملاً يمتلك خصائص تشكيلية قريبة من فن التصوير والرسم ، لقد أسهم الخزف السلجوقي في ترسيخ مكانة الفن الإسلامي عالميًا، لأنه قدّم نموذجًا يجمع بين الإبداع التقني والعمق الجمالي. كما مثّل حلقة مهمة في تطور الفنون الإسلامية اللاحقة، إذ انتقلت تأثيراته إلى المدارس الفنية في إيران والأناضول والعراق، وظلّ شاهدًا على قدرة الفنان المسلم على تحويل المادة الطينية البسيطة إلى خطاب بصري غني بالمعنى والجمال. [32]

وصل الخزفيون إلى قمة مجدهم الصناعي بين القرنين الخامس والثامن بعد الهجرة (الحادي عشر والرابع عشر بعد الميلاد)؛ فنضجت منتجاتهم، وأتقنوا كل الأساليب الصناعية والزخرفية؛ فكانوا يستخدمون الزخارف المحفورة والبارزة والمخرمة والمجسمة، ويرسمون النقوش فوقَ الدهان أو تحتَه، ويُحَلُّونها بالتذهيب أو بالبريق المعدِني. وإذا استثنينا الصيني فقد عرفوا في ذلك العصر كل أنواع الخزف، وصنعوا منها شتى الأشكال المختلفة في الحجم والمتنوعة في الألوان البراقة الجميلة، وحذقوا رسم الصور الآدمية والحيوانية والنباتية، واستخدموا في رسمها مَهَرة المصورين والمذهبين، وفتح لهم استخدام الخزف في الزخارف المعمارية بابًا جديدًا زادهم مثابرة ونشاطًا. وتأثروا في بعض الأحيان بالأساليب الفنية الصينية، ولكنهم ظلوا مخلصين للروح الإيرانية في الصناعة والزخرفة. وقد حاولوا تقليد الصيني الوارد من الشرق الأقصى، غير أن الظاهر أنهم لم ينجحوا في ذلك. (33)

---

[31]) هربرت ريد، الفن اليوم، ترجمة محمد فتيحي وجرجس عبده (دار المعارف، مصر 1981).ص20

[32]) عفيف البهنسي، الفن الإسلامي ، ط1، دار الفكر ، بيروت ، 1978، ص11

[33]) وليام فليمنغ،موسوعة((فنون وأفكار))الطبعة السادسة،الناشرون شركة مولت وينابيزو، ص112

شكل 2 كوب من الخزف الأبيض ذي الزخارف المحفورة، القرن ١١م.

صنع الخزفيون الإيرانيون في نهاية القرن الرابع وفي القرنين الخامس والسادس وبداية القرن السابع بعد الهجرة أنواعًا مختلفة من الخزف ذي الزخارف المحفورة، منها نوع أبيض ورفيع وغاية في خفة الوزن ومحفور فيه زخارف دقيقة أو مُحلى برسوم بارزة بروزًا خفيفًا، وتتكون من أوراق شجر محوَّرة عن الطبيعة أو من فروع نباتية (انظر شكل 2، 3)

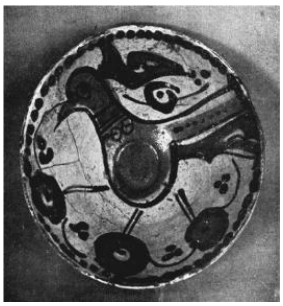
شكل 3 صحن من الخزف ذي البريق المعدِني، من صناعة الري في القرن ٥هـ/١١م.

وقد نرى بينها كتابات كوفية وعمد الخزفيون في بعض الأحيان إلى زخرفة الإناء بخروم في بدنه تُسَد بوساطة الدهان، وينفذ الضوء منها فيزيد سائر الزخرفة ظهورًا ويُكسب التحفة رِقَّة عجيبةً. وأبدع القطع من هذا النوع محفوظة في المتحف البريطاني وفي متحف فكتوريا وألبرت بلندن. وأكبر الظن أن معظمها من صناعة قاشان حوالي القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، ومن المحتمل أن بعض هذا الخزف كان يُصنع في مدينة الري وفي أصفهان وقم. [34] ومن الخزف ذي الزخارف المحفورة نوع آخر أزرق أو أخضر، ويمتاز أيضًا برفعه وخفة وزنه وزخارفه المحفورة حفرًا متقنًا، ولا سيما في رسوم الحيوان والطير. ومن أجمل التحف المعروفة من هذا النوع صحن في مجموعة يومورفوبولوس ، ومعظمها يُنسب أيضًا إلى قاشان في القرن الخامس الهجري. [35] على أن أبدع أنواع الخزف ذي الزخارف المحفورة ما امتاز بتعدد ألوانه وسيادة العنصر التصويري فيه. أما الألوان التي شاع استعمالها في هذا الضرب من الخزف فهي الأزرق بدرجاته المختلفة، والأخضر المائل إلى الزُّرقة، والأخضر الفاتح، والأحمر الأرجواني، والأصفر الفاتح، فضلًا عن لون الباذنجان بين السواد والحمرة. ومعظم التحف الباقية من هذا النوع صحون واسعة. على أن مجموعة باريش وطسون فيها إناء من نوع الألبارلو وفي مجموعة السر أرنست ديبنهام كأس، وفي المتحف البريطاني وعاء غريب يُظَن أنه وعاء للحلوى، أما زخارف هذا النوع فطيور كالطاووس

[34]) سامي محمد المخزومي ، الفنون الخزفية ، دار الفكر ، لبنان ، 1995، ص132

[35]) محمد علي الاعسم، معجم المصطلحات الفنون ، طبع مجمع اللغة العربية بدمشق، 1972،ص180

والغزال والإوز والصقر، أو كائنات خرافية كأبي الهول والطائر الذي له وجه سيدة. وتظهر الزخرفة على أرضية صفراء فاتحة أو بيضاء وتزينها رسوم فرع نباتية. [36] وثَمَّةَ نوع رابع من الخزف ذي الزخارف المحفورة، نرى الرسوم فيه محفورة حفرًا دقيقًا تحت الدهان، ويُستعمل فيه اللون الأصفر والأسمر والذهبي والأخضر ولون الباذنجان، ولكنا نجد الألوان مفصولة بعضها عن بعض، كما يبدو ذلك في المثلثات الصغيرة التي تزين حافَة الإناء وتكوّن زخرفة كأسنان المِنْشار. ومعظم زخارف هذا الخزف طيور تقوم على أرضية من الأغصان والفروع النباتية، وكمل في الشكل(4)



شكل 4 إناء من الخزف ذي النقوش المتعددة الألوان، من القرن ٥هـ/١١م.

مؤشرات الإطار النظري

1- تعود الفلسفة التفكيكية للنص في تصنيفها إلى نصوص فلسفية أخرى سابقة أو معاصرة له عبر تناصات القراءة المزدوجة التي تبناها (دريدا)و رفضت التفكيكية الاعتراف بفلسفة الحضور للميتافيزيقيا الغربية أي منطق المركز الثابت للوجود ، والجوهر ، والحقيقة .

2- أفضت الفلسفة التفكيكية للنص إلى فضح حقيقة الواحد النافي للآخر والدعوة إلى المتعدد المختلف، وتبنت التفكيكية فلسفة الإرجاء نهجاً لها لمنح النص معاني متناقضة ولا نهائية .

3- تُعدّ التفكيكية في خزفيات العصر السلجوقي الإسلامي مقاربة جمالية وفكرية تقوم على تفكيك البنية الشكلية والزخرفية وإعادة تركيبها ضمن نظام بصري متحوّل، بحيث لا تبقى العناصر الزخرفية ثابتة أو خاضعة لتماثل صارم، بل تتحول إلى شبكة من العلامات والإشارات المتداخلة. وقد اتسم الخزف السلجوقي بخصائص فنية جعلته قابلاً للقراءة التفكيكية بوصفه نصاً بصرياً مفتوحاً على تعدد المعاني والدلالات.

4- تفكيك التماثل الهندسي لم تعد الزخارف قائمة على التناظر الكامل فقط، بل ظهرت انقطاعات وتداخلات في الخطوط والأشكال، مما خلق توتراً بصرياً بين النظام والفوضى، وهي سمة أساسية في القراءة التفكيكية .

5- تعدد الطبقات الدلالية احتوت الخزفيات السلجوقية على رموز نباتية وحيوانية وخطية تتجاور داخل فضاء واحد، بحيث ينتج المعنى من العلاقة بين العناصر لا من العنصر المفرد نفسه .

6- اعتمد الفنان السلجوقي على تقسيم السطح الخزفي إلى وحدات متكسّرة أو متجاورة، فتبدو الزخرفة وكأنها أجزاء مستقلة تتحد داخل بنية كلية غير مستقرة .

7- تداخل النص والزخرفة امتزج الخط العربي بالعنصر الزخرفي، فلم يعد النص منفصلاً عن الشكل، بل تحوّل إلى بنية تشكيلية قائمة بذاتها، خاصة في الكتابات الكوفية المحوّرة.

[36] سامي محمد المخزومي ، الفنون الخزفية ، دار الفكر ، لبنان ، 1995، ص132

الفصل الثالث
إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

يتكون المجتمع الأصلي من أعمال الخزف في العصر السلجوقي ، وحسب ما ورد في حدود الدراسة الحالية . وقد اطلعت الباحثة على مصورات عديدة للأعمال الفنية من المصادر (من كتب ومجلات متخصصة) ، فضلاً عن شبكة المعلومات (الانترنيت) ، والإفادة منها بما يتلاءم مع هدفي البحث الحالي.

ثانياً : عينة البحث

تم اختيار (5) خزفيات من العصر السلجوقي لتحقيق اهداف البحث الحالي .

ثالثاً : أداة البحث

من أجل تحقيق هدفي البحث ، اعتمدت الباحثة على المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية ، والتي انتهى إليها البحث ضمن سياق الإطار النظري.

رابعاً : منهج البحث :

أعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي ، لتحليل عينة البحث الحالي .

خامسا : تحليل العينات

أنموذج (1)

اسم العمل	زبدية عليها فارس/ إيران.
الفترة	القرن (السادس والسابع الهجري/ الثاني عشر والثالث عشر ميلادي), العصر السلجوقي.
العائدية	المتحف الوطني للفن الشرقي روما/ إيطاليا.

تمثل هذه القطعة طبقاً خزفياً دائرياً واسع الفوهة ذا حافة مرتفعة قليلاً، وقد كُسيت سطحه بطبقة طلاء زجاجي شفافة أتاحت إبراز الزخارف الملونة التي تغطي المساحة الداخلية بأكملها. ويستند التكوين الفني إلى مشهد تصويري مركزي يحتل معظم بدن الطبق، يصور فارساً يمتطي جواداً في وضعية حركة ديناميكية، بينما تنتشر حوله عناصر زخرفية نباتية وسحابية تملأ الخلفية وتؤطر المشهد داخل حدود دائرية متناسقة.

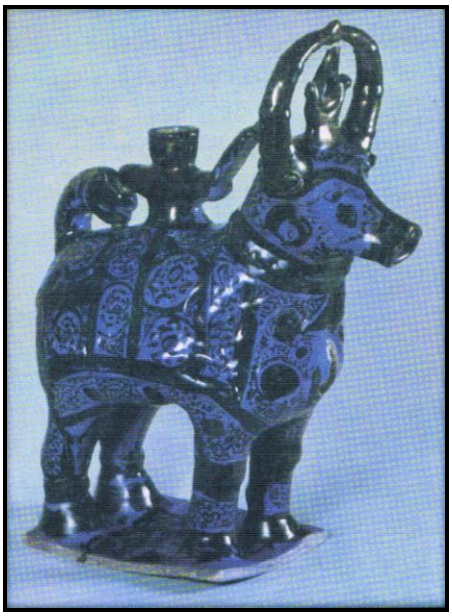
يتخذ الفارس موقعاً محورياً في قلب التكوين، وقد صُوِّر بملامح مبسطة ووجه هادئ يضفي على الشخصية طابعاً رمزيّاً أكثر منه واقعياً. ويرتدي ثوباً طويلاً يغلب عليه اللون الأزرق الكوبالتي، تتخلله لمسات لونية حمراء وفيروزية أضفت حيوية واضحة على المشهد. أما الجواد فقد رُسم في وضع اندفاع، إذ بدت قوائمه في حركة سريعة توحي بالركض، بينما انحنى عنقه قليلاً نحو الأمام في انسجام مع اتجاه الحركة العامة. ويُلاحظ أن الفنان لم يهدف إلى التشريح الدقيق بقدر ما ركّز على إبراز الإيقاع والانسيابية والتوازن بين الكتلتين البشرية والحيوانية.

وقد نُفذت الزخارف باستخدام مجموعة لونية محدودة لكنها متجانسة، تتصدرها درجات الأزرق والفيروزي والبني والأحمر على أرضية بيضاء مائلة إلى الصفرة. وأسهم هذا التباين اللوني في تعزيز مركزية الشكل الرئيس وإبرازه بوضوح عن الخلفية. كما اعتمد الفنان على خطوط مرنة ورشيقة في رسم ملامح الفارس والحصان والعناصر النباتية المحيطة، مما أوجد وحدة زخرفية تربط بين الشكل الآدمي والفضاء المحيط به.

أما الخلفية، فقد امتلأت بتوريقات نباتية وأغصان ملتفة وسحب زخرفية موزعة بإيقاع متوازن حول الفارس، وهو أسلوب يعكس نزعة الفن الإسلامي إلى استثمار كامل المساحة المتاحة ومنع الفراغ البصري. وتعمل هذه العناصر على خلق إطار زخرفي غني يحيط بالمشهد المركزي دون أن ينافسه، بل يعزز حضوره ويمنحه عمقاً وحركة.

وتكشف هذه القطعة عن مستوى رفيع من الإتقان في الجمع بين فن التصوير والخزف، إذ نجح الفنان في تحويل الطبق من وعاء وظيفي إلى سطح تصويري يحمل مضموناً سردياً وحركة درامية واضحة. كما تعكس الموضوعات الفروسية مكانة الفارس بوصفه رمزاً للشجاعة والنبل والبطولة، وهي موضوعات شاعت في الفنون الإسلامية، ولا سيما في الخزف الإيراني في العصور السلجوقية والإيلخانية. وبذلك تمثل هذه التحفة مثالاً بارزاً على قدرة الخزاف المسلم على دمج الوظيفة النفعية بالتعبير التصويري والزخرفي ضمن صياغة فنية متكاملة تتسم بالتوازن والحيوية والثراء الجمالي.

أنموذج (2)



اسم العمل	نحت فخاري على شكل ثور/ إيران.
الفترة	القرن (السادس والسابع الهجري/ الثاني عشر والثالث عشر ميلادي), العصر السلجوقي.
الحجم	الارتفاع 36سم.
العائدية	مجموعة كير/ لندن.

تُصوّر هذه القطعة الخزفية إناءً ذا هيئة حيوانية مجسمة اتخذ شكل ماعز أو كبش ذي قرنين طويلين مقوسين إلى الأعلى، وهو من الأنماط الفنية التي شاعت في الخزف الإيراني والإسلامي الوسيط، حيث امتزجت الوظيفة النفعية بالطابع التشكيلي الزخرفي. يقوم بدن الحيوان بدور الجسم الرئيس للإناء، في حين شُكِّلت الفوهة على هيئة أسطوانة قصيرة تعلو الظهر، بينما امتد العنق إلى الأمام ليؤدي وظيفة المصب، واتصل الظهر بالرأس بواسطة مقبض منحنٍ يحقق توازناً إنشائياً ويسهّل حمل القطعة واستعمالها. وترتكز الهيئة بأكملها على أربع قوائم قصيرة أسطوانية تنتهي بقاعدة مستطيلة منخفضة توفر للقطعة ثباتاً واتزاناً بصرياً.

أما من الناحية الفنية، فتتميز القطعة بكتلة متماسكة تجمع بين التبسيط البنائي والدقة في إبراز السمات التشريحية الأساسية للحيوان، إذ اكتفى الفنان بتحديد الملامح الرئيسة كالقرون والوجه والقوائم دون إفراط في التفاصيل، مع

المحافظة على وضوح الشكل وقوة حضوره المجسم. ويغلب على السطح طلاء زجاجي داكن يميل إلى الأزرق الكحلي أو البنفسجي، تتخلله زخارف موزعة في مساحات محددة داخل أطر نباتية وبيضاوية وهندسية. وقد نُظمت هذه الزخارف وفق تقسيمات دقيقة تغطي البدن والرأس والأرجل، مما أضفى على السطح إيقاعاً زخرفياً منتظماً يوازن بين الكتلة المجسمة والتزيين السطحي.

وتكشف المعالجة الزخرفية عن ميل واضح إلى استثمار المساحات المتاحة جميعها، بحيث لم يترك الفنان أجزاءً خالية تقريباً، وهو ما يعكس نزعة زخرفية مميزة للفنون الإسلامية تقوم على مبدأ ملء الفراغ وتحقيق الوحدة من خلال التكرار والتناظر. كما أسهم التباين بين لون الأرضية الداكنة والعناصر الزخرفية الفاتحة في إبراز تفاصيل الزخرفة ومنحها وضوحاً وحيوية بصرية. ويظهر في تنفيذ القطعة قدر كبير من المهارة التقنية، سواء في تشكيل الجسم المجوف أو في توحيد عناصره المختلفة ضمن بنية واحدة متماسكة، فضلاً عن التحكم الدقيق في تطبيق الطلاء الزجاجي والزخارف السطحية.

وتُبرز هذه القطعة تداخلاً واضحاً بين البعد الوظيفي والبعد الرمزي والجمالي؛ فهي تؤدي وظيفة إناء للصب أو الحفظ، وفي الوقت نفسه تجسد الحيوان بوصفه عنصراً رمزياً يرتبط في بعض التقاليد الفنية بمعاني القوة والخصوبة والحماية. ومن ثم تمثل هذه التحفة نموذجاً مميزاً لقدرة الخزّاف المسلم على تحويل الأداة اليومية إلى عمل فني متكامل يجمع بين النحت الخزفي والتزجيج والزخرفة في صياغة واحدة تتسم بالأصالة والدقة والثراء البصري.

أنموذج (3)

اسم العمل	صحن خزفي أيراني.
الفترة	1219م العصر السلجوقي.
الحجم	17,3سم.
العائدية	مجموعة كير/ لندن.

تُظهر هذه الخزفية السلجوقية بنيةً بصريةً تقوم على التشظي الدلالي وتداخل المرجعيات الرمزية، إذ لا يبدو المشهد مجرد تصوير احتفالي أو سرد حكائي مباشر، بل فضاءً مفتوحًا على احتمالات متعددة من القراءة والتأويل. فالعناصر البشرية والحيوانية تتجاور داخل تكوين دائري يفتقد المركز الثابت، مما يجعل العين تنتقل باستمرار بين الشخصيات والخطوط والزخارف دون أن تستقر على معنى نهائي.

تقوم القراءة التفكيكية لهذه الخزفية على الكشف عن العلاقة المتوترة بين الحركة والسكون؛ فالحيوان في حالة سير، والشخصيات تبدو وكأنها تتحرك داخل فضاء احتفالي، إلا أن الإطار الدائري للإناء يعيد احتواء هذه الحركة ويجمّدها داخل نسق زخرفي مغلق. وهنا تتولد مفارقة بصرية بين الانطلاق والتقييد، وهي مفارقة تُنتج المعنى بدل أن تقدّمه بصورة جاهزة.

كما أن حضور الإنسان إلى جانب الحيوان لا يعبّر عن تراتبية واضحة، بل عن تداخل في الأدوار الرمزية؛ فالشخصيات لا تبدو متفوقة على الكائن الذي يحملها، بل مندمجة معه في وحدة تشكيلية واحدة. وبهذا تتفكك العلاقة التقليدية بين الذات والمحمول، ويتحوّل الجسد الحيواني إلى مركز بصري يقود المشهد بأكمله.

أما الألوان والخطوط، فتُنتج نوعًا من الانزياح البصري؛ إذ لا تعمل على محاكاة الواقع بقدر ما تخلق واقعًا زخرفيًا مستقلاً. فاللون الأزرق، والبني، والخطوط السوداء، لا تؤدي وظيفة وصفية فقط، بل تتحول إلى علامات رمزية توحي بالهيبة والاحتفال والسلطة. كذلك فإن الخطوط المائلة والانحناءات الزخرفية تكسر استقرار الشكل، فتجعل التكوين أقرب إلى نص بصري متحرك.

وفي المنظور التفكيكي، فإن هذه الخزفية لا تحمل معنى واحدًا مغلقًا، بل تنفتح على قراءات متعددة؛ فقد تُقرأ بوصفها مشهدًا احتفاليًا، أو رمزًا للسلطة، أو تمثيلًا للحياة اليومية، أو حتى استعارة لحركة الإنسان داخل العالم. إن المعنى هنا مؤجَّل باستمرار، لأن كل عنصر داخل التكوين يحيل إلى عنصر آخر، في سلسلة لا تنتهي من الدلالات.

وتكشف الخزفية أيضًا عن انهيار الحدود بين الفن التطبيقي والفن السردي؛ فالإناء لم يعد مجرد أداة استعمالية، بل تحوّل إلى مساحة سرد بصري تُختزن فيها الذاكرة الثقافية والرمزية للعصر السلجوقي. ومن ثمّ فإن القيمة الجمالية للعمل لا تكمن في زخرفته وحدها، بل في قدرته على إنتاج خطاب بصري متشظٍّ، تتجاور داخله الحركة والرمز والأسطورة والواقع في آنٍ واحد.

أنموذج (4)

اسم العمل	آنية من النحت الفخاري مزجج بتقنية البريق المعدني على شكل رجل من صناعة كاشان/ إيران.
الفترة	القرن (السابع هجري/ الثالث عشر ميلادي), العصر السلجوقي.
الحجم	الارتفاع 19سم.
العائدية	متحف فيتزوليام, كامبريدج, من مجموعة اديس لون.

تتجلّى في هذه الخزفية السلجوقية بنية رمزية قائمة على الإخفاء والكشف في آنٍ واحد، إذ تبدو الشخصية البشرية ساكنة ظاهريًا، لكنها تحمل داخل تكوينها توترًا بصريًا يوحي بحركة المعنى لا بحركة الجسد. فالهيئة الجالسة، والوجه الهادئ، والإناء المحمول بين اليدين، جميعها عناصر تمنح المشهد طابعًا طقوسيًا يتجاوز الوظيفة الزخرفية المباشرة.

في القراءة التفكيكية، لا تُفهم هذه الشخصية بوصفها تمثالًا واقعيًا لشخص بعينه، بل بوصفها علامة ثقافية مفتوحة على التأويل. فالوجه يبدو مجردًا من الانفعال الحاد، وكأن الفنان تعمّد إلغاء الفردية لصالح البعد الرمزي. وهنا يتفكك الحضور الإنساني بين الذات والتمثيل؛ فالشخصية حاضرة بجسدها، لكنها غائبة بهويتها الدقيقة، مما يفتح المجال أمام القارئ لإنتاج معانٍ متعددة.

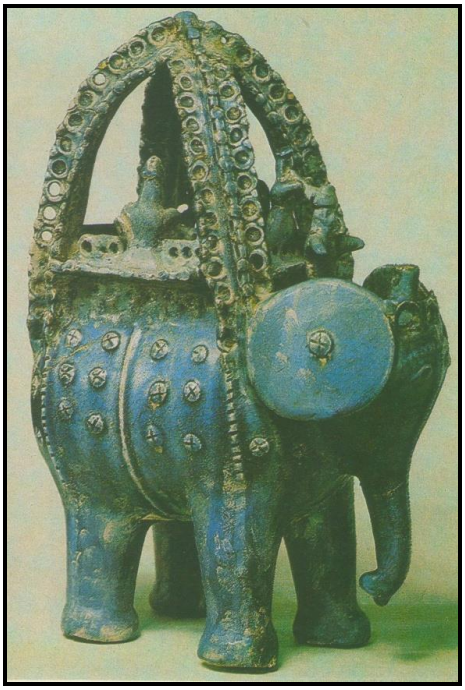
أما الإناء الذي تحمله الشخصية، فلا يؤدي وظيفة استعمالية فحسب، بل يتحول إلى مركز دلالي داخل التكوين. فقد يُقرأ بوصفه رمزًا للضيافة، أو الاحتفال، أو الطقس الروحي، أو حتى الامتلاء المعرفي والوجداني. إن الشيء الصغير المحمول باليد يكتسب سلطة رمزية تتجاوز حجمَه المادي، فيتحول من أداة إلى خطاب بصري مستقل.

ويظهر التوتر التفكيكي أيضًا في العلاقة بين الزخرفة والكتلة؛ فالثوب المملوء بالتموجات والزخارف النباتية يمنح الجسد سيولة بصرية، بينما يبقى الوجه ساكنًا ومختزلًا. وبذلك تتجاور الحركة مع الثبات داخل الجسد الواحد، فتتشظى الوحدة الشكلية إلى مستويات متباينة من التعبير.

كما أن غطاء الرأس المرتفع يخلق امتدادًا عموديًا يقطع استدارة الجسد، وكأن الفنان أراد كسر الانسجام التقليدي للتكوين. هذا الامتداد لا يؤدي وظيفة شكلية فقط، بل يوحي بالسلطة أو المكانة أو البعد الطقسي، مما يجعل الرأس مركزًا رمزيًا يتجاوز البنية التشخيصية المعتادة.

إن هذه الخزفية، في منظور تفكيكي، لا تقدّم رسالة واضحة ونهائية، بل تبني شبكة من العلامات البصرية المتداخلة التي تجعل العمل مفتوحًا على قراءات متعددة. فهي تجمع بين الواقعي والمتخيل، وبين الوظيفي والرمزي، وبين السكون والحركة، لتتحول القطعة الخزفية إلى نص بصري يعبّر عن تعقيد المخيال الفني في العصر السلجوقي.

أنموذج (5)



اسم العمل	نحت فخاري على شكل فيل/ إيران.
الفترة	القرن (السابع هجري/ الثالث عشر ميلادي), العصر السلجوقي.
العائدية	متحف إيران.

تكشف هذه الخزفية السلجوقية عن بناء بصري مركّب تتداخل فيه الوظيفة مع الرمز، والهيئة الحيوانية مع البعد الطقسي، بحيث يتحول الشكل إلى نص مفتوح على التأويل. فالجسد المصاغ على هيئة فيل لا يُقرأ بوصفه محاكاة طبيعية للحيوان، بل بوصفه علامة حضارية تحمل أبعادًا سلطوية واحتفالية وروحية في آنٍ واحد.

تتفكك العلاقة التقليدية بين الشكل والوظيفة؛ فالإناء هنا لا يخفي وظيفته الاستعمالية، لكنه في الوقت نفسه يتجاوزها عبر البنية التشخيصية المعقدة. إذ يصبح الحيوان حاملًا للوعاء، ويتحوّل الوعاء إلى جزء من الجسد، فلا يعود بالإمكان الفصل بين الكتلة النفعية والبنية الرمزية. ومن هنا ينشأ توتر دلالي بين "الشيء" بوصفه أداة، و"التمثال" بوصفه خطابًا بصريًا.

كما أن هيئة الفيل تحمل إحالات ثقافية تتصل بالقوة والهيبة والثراء، غير أن الفنان السلجوقي لا يقدّم هذه الرموز بصورة مباشرة، بل يعيد تشكيلها داخل نسق زخرفي كثيف. فالنتوءات والزخارف الدائرية التي تغطي السطح لا تعمل

كعناصر تزيينية فحسب، بل تفتت استقرار الكتلة وتحوّل الجسد إلى شبكة من العلامات البصرية المتكررة. وبهذا يتشظى الشكل بين الحيواني والهندسي، وبين الواقعي والتجريدي.
أما القوس العلوي الذي يعلو الجسد، فيخلق بُعدًا معماريًا داخل التكوين، وكأن الخزفية تستعير منطق البناء المعماري لتعيد صياغته في هيئة نحتية صغيرة. وهذا التداخل بين العمارة والنحت والخزف يكسر الحدود التقليدية بين الفنون، فيتحول العمل إلى بنية هجينة لا تستقر على تصنيف واحد.
ويبرز البعد التفكيكي أيضًا في العلاقة بين الثقل والحركة؛ فالفيل، بوصفه رمزًا للكتلة والبطء، يُقدَّم هنا بخطوط زخرفية وإيقاعات دائرية تمنح السطح حيوية داخلية. وبذلك يصبح الجسد الثقيل مشبعًا بإحساس حركي خفي، فتتجاور السكونية المادية مع الديناميكية البصرية.
إن هذه الخزفية لا تمنح المتلقي معنى نهائيًا، بل تدفعه إلى إعادة بناء الدلالة من خلال تفكيك العلاقات بين الشكل والزخرفة والرمز. فهي قطعة تتجاوز بعدها النفعي لتصبح خطابًا بصريًا يعكس ذهنية الفن السلجوقي القائمة على التعدد، والتحول، والانفتاح التأويلي، حيث لا يكون المعنى ثابتًا، بل متولدًا باستمرار من تفاعل العناصر داخل البنية الفنية.

الفصل الرابع

النتائج:

1) الفن بشكل عام والتشكيلي منه بشكل خاص ، وسيلة للتعبير عن مشكلات الانسان الاجتماعية والنفسية والاقتصادية

2) امتازت التفكيكية خزفيا بوصفها عصيةً على التحديد عبر مسردها النقدي ، بسبب مواقفها النقدية المتزمتة من طغيان واحدية المعنى في النص ، فهي تسعى دائما إلى إبطال كل الفرضيات والمسلمات التي تدعو إلى الحقيقة الثابتة أو التموضع حول الذات، دون الاهتداء إلى مركز أو هوية محددة.

3) تجلي القراءة التفكيكية بشكل جمالي في خزفيات العصر السلجوقي كما في العينات (1، 2، 4، 5)

4) ماهية التفكيك في رصده لما هو متناقض ومتنافر في النص عبر الإشارة إلى زيف الدال في أن يحيلنا إلى مدلول ثابت أو مركز ثابت كقوة وسطية مهيمنة تجذب إليها كل الهوامش وبهذا المعنى تمحورت العينات(1، 2، 3، 4، 5) لا يمكن الحديث عن مركز مستقل وهامش تابع بل يمكن الحديث عن عملية تبادل مستمر (لحظي) بين المركز والهامش .

الاستنتاجات

1) تحديد مجال القراءة التفكيكية أو حقلها كاتجاه من اتجاهات ما بعد البنيوية ، وما بعد الظاهراتية ، وما بعد التحليل النفسي ، وما بعد الحداثة أي بوصفه اتجاها من اتجاهات (الما بعد).

2) لعل الجامع بين هذه الاتجاهات هو إمكانية تقديم قراءة نصية لأطر الكتابة وتخومها عبر مسردها المعاصر والمطمور لاسيما في الفن التشكيلي خصوصا الخزف .

3) فن الخزف السلجوقي يعمل نفسه من الأولوية ، لأنه في فن الخزف مؤشرا حقيقيا للمشكلة هو لا يعمل ولكن مفهوم الأعمال ، بوصفها وظيفة من شيء هو في حد ذاته "عمل"

التوصيات:-

توصي الباحثة بما يأتي :-

1. تطبيق دراسة النظرية التفكيكية في خزفيات العصور الإسلامية المتنوعة على مستوى الدراسات الأولية والعليا في كليات الفنون الجميلة.
2. تشجيع طلبة الفنون الجميلة على البحث والتجريب لمواد وخامات مختلفة في أعمالهم الفنية واستحداث دروس تطبيقية تعتمد مناهج التجريب في الفن .
3. تشجيع ترجمة المصادر الأجنبية التي تعنى بفنون التفكيكية لندرتها حالياً.

المقترحات:-

تقترح الباحثة إجراء دراسة بعنوان.

1.أثر التفكيكية على الفن الاسلامي .
2.الأبعاد التربوية والجمالية للتفكيكية في الخزف العثماني .

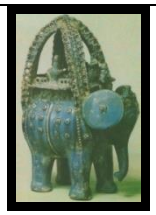
المصادر المراجع

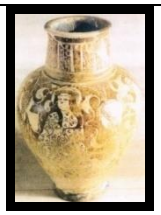
1) ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني(ت630هـ/1332م) ،الكامل في التاريخ، تح: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، 2000م
2) ابن منظور ، جمال الدين ابن ابي الكرم ، لسان العرب ، دار الاعلمي ، بيروت ، د.ت، مادة (فكك)
3) احمد فرشوح ، حياة النص دراسات في السرد ، ط1 ، (الدار البيضاء : دار الثقافة ، 2004).
4) جاك دريدا ، أحادية الآخر اللغوية ، ط1، ترجمة وتقديم : عمر مجيد، (الجزائر :الدار العربية للعلوم ، 2008).
5) جاك دريدا ، الاختلاف المرجأ ، ترجمة : هدى شاكر عياد ، في : مجلة فصول ، ع 3 ، القاهرة : 1986 .
6) جاك دريدا ، الإقامة خارج الاصطلاح ، في : مجلة الكر مل ،ع (3) ،بيروت : 1989.
7) الجوهري ،إسماعيل بن حماد ، الصحاح ، دار التراث العربي ، بيروت ، (فكك).
8) حمودة ، عبد العزيز ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1998.
9) حوار مع جاك دريدا ، كريستيان ديكان ، في : مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع (18،19)، بيروت : 1982.
10) الدينوري، ابي حنيفة احمد بن داود(ت282هـ/895م)، الأخبار الطوال ، منشورات الشريف ارضي، قم، بلا.ت
11) الذهبي ، شمس الدين محمد بن احمد بن عثمان (748هـ - 1347م)، سير أعلام النبلاء ، تح: شعيب الانؤوط وآخر، ط9، مط: مؤسسة الرسالة، بيروت ، 1413هـ
12) رامان سلدن ، النظرية الادبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور (القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، 1991) .
13) رضا ، الشيخ احمد ، معجم متن اللغة ، مجلد 2 ، دار مكتبة الحياة للطباعه والنشر ، بيروت ، 1958.
14) روتري ، ريتشارد ، البنيوية والتفكيك مداخل نقدية مجموعة من الكتاب ، ط1 ، ترجمة: حسام نايل ، عمان : أزمنة للنشر والتوزيع ،2007.
15) ريتشارد كيرني، جدل العقل حوارات آخر القرن ، ط1 ، ترجمة : الياس فركوح وحنان شرايخة ، ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2005).
16) الزين ، محمد شوقي ، الإزاحة والاحتمال ، ط1، بيروت : الدار العربية للعلوم – ناشرون ، 2008.
17) س.رافيندران ، البنيوية والتفكيك ، ط1 ، ترجمة : خالدة حامد ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 2002).
18) سامي محمد المخزومي ، الفنون الخزفية ، دار الفكر ، لبنان ، 1995
19) ستروك ، جون ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس الى دريدا ، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (206)، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، 1996.
20) الشال ، عبد الغني النبوي ، معجم مصطلحات الفن والتربيه الفنية ، مطابع جامعه الملك سعود – الرياض ، 1984.
21) عبد العزيز بن عرفة ، جاك دريدا اسلوب وكتابة نواقيس المختلف ، في : مجلة كتابات معاصرة،ع (5 2)، بيروت : 1995 .
22) عبد الغني بارة ، الهرمونطيقيا والفلسفة نحو مشروع عقلي تأويلي ، ط1 (بيروت : الدار العربية للعلوم ـ ناشرون ،2008).
23) عبد الله إبراهيم ، المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات ، في : مجلة آفاق عربية ، ع(5)،بغداد : 1992.
24) عبد الله إبراهيم ، المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية ، ط1 (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2004)

25) عفيف البهنسي، الفن الإسلامي ، ط1، دار الفكر ، بيروت ، 1978،
26) علي حرب ،هكذا اقرأ ما بعد التفكيك ، ط1 ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2005.
27) عناني ، محمد ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط1 ، بيروت : مكتبة لبنان ناشرون، 1996.
28) فاضل ثامر ، من سلطة النص إلى سلطة القراءة ، في: مجلة الفكر العربي المعاصر ،ع (48 ، 49)، بيروت : 1988.
29) فضل، صلاح ، بلاغة الخطابة وعلم النص ، ط1، بيروت : الشركة المصرية العامة 1996.
30) محمد شبل الكومي ، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2004).
31) محمد علي الاعسم، معجم المصطلحات الفنون ، طبع مجمع اللغة العربية بدمشق، 1972
32) ميشل فوكو- جاك دريدا ، حوارات ونصوص ، ط1، ترجمة : محمد ميلاد ، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع ، 2006.
33) نورس ،كريستوفر ، التفكيكية النظرية والتطبيق ، ط1 ، ترجمة : رعد عبد الجليل جواد، اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، 2008.
34) هربرت ريد، الفن اليوم، ترجمة محمد فتيحي وجرجس عبده (دار المعارف، مصر 1981).
35) وليام فليمنغ،موسوعة((فنون وأفكار))الطبعة السادسة،الناشرون شركة مولت وينابيزو
36) يوسف وغليسي،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ط 1 (بيروت : الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2008) .

ملحق(1)

مجتمع البحث / الخزف السلجوقي

شكل (1)	**شكل (2)**	**شكل (3)**	 **شكل (4)**
شكل (5)	**شكل (6)**	**شكل (7)**	**شكل (8)**
شكل (9)	**شكل (10)**	**شكل (11)**	**شكل (12)**

شكل (13)	شكل (14)	شكل (15)	 شكل (16)
شكل (17)	شكل (18)	شكل (19)	شكل (20)