Al-Academy Journal
Issue 123
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1833

The Similar and Different in Iranian Carpet Ornaments

Nadeen taj deen [a]
Ameen Abdulzhra Yassen Alnoori [a]

[a] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 10 June 2025
Received in revised form 5 july 2025
Accepted 8 july 2025
Published 1 August 2026

Keywords:
similar, different, carpets

ABSTRACT

The research problem is represented by a fundamental question: What are the manifestations of similarity and difference in the structure of Iranian carpets? The research aims to reveal the aspects of similarity and difference in Iranian carpet structure and their decorative representations used in carpet designs, in terms of patterns and employment methods with expressive and aesthetic implications, between what is common and what is unusual in terms of carpet functionality, whether hung or laid out.

The second chapter includes the theoretical framework and previous studies, covering topics such as: presenting the aesthetic concepts of similarity and difference (concept and meaning) and finding approaches in decorative embodiment. The third section includes the structure of Iranian carpets (origin and development) and their production, as well as the decorative structure and its variations according to groups identified by the researcher according to their artistic employment within Iranian carpet designs.

The third chapter includes research procedures, including following the descriptive approach in analyzing four models selected intentionally.

The fourth chapter contains a set of results, most notably:

1.Transformations in decorative art and its multiple schools produced a conceptual awareness that enabled opportunities to formulate a new reality aimed at changing previous concepts without exceeding artistic principles, as they are the active foundation in all achievements since the emergence of decorative art.

The intellectual development and its impact on carpet decorative structure in this field embodied a unique particularity in displaying designs that corresponded to that development, and it also works intellectually within the framework of glorification derived from a dominant religious or cultural belief or social customs or others. Thus, this particularity became one of the important foundations that accompanied the decorative ornamentation of carpets, giving it a uniqueness among other arts.

2.Aesthetic preference in design selection and its goals led to an output form that suits the desired goal, reinforced by compatibility between the fixed (similar) and the changing (different).

3.The correlation between the design and its artistic output was effective in producing unfamiliar achievements through limited follow-up requirements and departure from formal structures, subjecting them sometimes to pressing, submissive arrangements to achieve general goals.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1833
Nadeen taj deen, Ameen Abdulzhra Yassen Alnoori: The Similar and Different in Iranian Carpet Ornaments
Al-Academy Journal - Issue 123 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المؤتلف والمختلف في زخارف السجاد الايراني

نادين تاج الدين[1]
امين عبد الزهرة ياسين النوري[1]

الملخص:

تمثلت مشكلة البحث بتساؤل أساس هو : (ما هي مظاهر المؤتلف والمختلف في بنية السجاد الايراني)؟ ويهدف البحث الى الكشف عن مظاهر المؤتلف والمختلف في بنية السجاد الايراني وتمثلاتها التزينية الموظفة في التصاميم الزخرفية في السجاد الايراني من حيت المرتسمات واساليب التوظيف ذات الدلالات التعبيرية والجمالية بين ماهو سائد وماهو خارج المعتاد على صعيد ماهية السجاد الوظيفية بين المعلق والمفروش .

وتضمن الفصل الثاني الإطار النظري والدراسات السابقة وتطرق للموضوعات الاتية :عرض المفاهيم الجمالية المؤتلف والمختلف (المفهوم والمعنى) وايجاد مقاربات في التجسيد الزخرفي ، وتضمن المبحث الثاني : السجاد الايراني (النشأة والتطور) وصناعته فضلا المبحث الثالث اشتمل على البنية الزخرفية وتنوعاتها على وفق مجاميع افرزتها الباحثة تبعا للتوظيفها الفني ضمن تصاميم السجاد الايراني في حين اشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث المتضمنة اتباع المنهج الوصفي في تحليل النماذج اذ بلغ عددها (4) انموذجاً المنتقاة بشكل قصدي. واحتوى الفصل الرابع على مجموعة من النتائج ابرزها :

إن التحولات في الفن الزخرفي وتعدد مدارسه انتج وعي مفاهيمي أتاح فرص ثره في صياغة واقع جديد هدفه تغير المفاهيم السابقة لا سباب وافكار مسبقة مع الحفاظ على الأصول الفنية دون تجاوزها كونها الركيزة الفاعلة في كل المنجزات منذ ظهور الفعل التزييني و انتشارة

1. عزز التطور الفكري النوعي ومواكبته وتأثير البنية الزخرفية للسجاد بهذا الميدان جسد خصوصية متفردة في اظهار تصاميم تساوق ذلك التطور فضلا عن كونها تعمل فكرياً ضمن اطر التجليل المستمد من معتقد ديني او ثقافي سائد او سنن مجتمعية او غيره , وبذاك أصبحت هذه الخصوصية من المرتكزات المهمة التي رافقت تزيين الزخرفي للسجاد تكسبه صفه الفرادة من بين الفنون الأخرى .
2. التفضيل الجمالي على صعيد اختيار التصميم واهدافه وغائية توظيفه ادت الى تكيف هيأة شكلية اخراجية تتناسب وطبيعة الهدف المبتغى يعزز بالنتيجة تؤائم بين الثابت (المؤتلف) والمتغير (المختلف) .
3. التلازم المشترك بين المرتسم واخراجه الفني كان كيفلا في انتاج منجزات غير مألوفة عبر اشتراطات الاتباعي المحدود والخروج عن بنائيات الشكلية واخضاعها أحيانا لتصرفات ضاغطة خاضعة بغية تحقيق اهداف العام .

الكلمات المفتاحية : المؤتلف ، المختلف ، السجاد

الفصل الاول :الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه :

احدثت محاولة تجاوز حدود التقليد ولدت تحولات كبيرة في المرتسمات الخاصة بالسجاد عامَّةً و الإيراني خاصَّةً يحمل مغايرات نوعية أكسبَتْهُ السمة البارزة من بين المدارس الأُخرى المنتجة للسجاد، فضلًا عن توافر الخيارات التوظيفية من انتقاء الأشكال ذات الطابع المحور أو المجرد والمستوحاة من مرجعيات مباشرة، وغير مباشرة ولم يقتصرِ الأمرُ عند هذا الحد، وإنما ظهرت منجزات تُؤكِّد الرغبة التصميمية العالية في التجسيد تتخطى البعد المسطح إلى المجسم الذي يتطلب مهاره أدائية كبيره في التعامل مع المواد الناسجة (الخيوط ونوعها والأدوات المستعملة) في هذا التكيف والمكنة التي تُضمن تحقيق المظهر المطلوب؛ ممَّا أضفى ذلك بعُدا آخر يُؤكد حضور فن السجاد الإيراني وتطوره انطلاقًا من النمط التقليدي وصولاً الى المغايرات الشكلية في الترسيم والأداء والغاية التوظيفية؛ و بلحظ ما تقدَّمَ صاغَتِ الباحثةُ مشكلة بحثها بالتساؤل الآتي: ما (مظاهر المؤتلف والمختلف في بنية السجاد الإيراني) ؛ بغية الإجابة عنها في ظل معطيات النتائج المُستحصَّلَة من عملية التحليل وتحقيق أهداف البحث .

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

أهمية البحث:

1. يُؤسَّس المحتوى العلمي معرفة أحد أساليب المدارس الفنية في صناعة وتصمم السجاد في العالم الإسلامي التي قد تشترك أيضًا في بعض ملامحها التنظيمية والإشغالية مع المدارسِ الأُخَرِ .
2. قد يُسهم البحث في إيجاد قراءات مفاهيمة علمية تساعد على إيجاد صياغات مظهرية مغايرة ، من طريق عمليات التحليل و التفسير للصياغات المظهرية لتصاميم السجاد الإيراني على وفق التوجه التقليدي و الابتكاري.

هدف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن : (مظاهر المؤتلف والمختلف في زخارف السجاد الإيراني) .

حدود البحث :

تتمثَّلُ حدود البحث الموضوعية في القراءات الظاهرية التي بنيت عليها تصاميم السجاد عامَّةً والايراني خاصَّةً ذات الطابع المألوف والمغاير من قبيل الإشغال الزخرفي ومسوَّغات التوظيف ، في حين يرجع عدم اختيار لحدود (مكانية وزمانية) إلى أمورٍ عدَّةٍ ؛منها:

نظرًا لتوجه البحث إلى دراسة و أسلوب التشكيل البنائي للسجاد المُؤتلف منه والمختلف، على صعيد انتقاء المفردات وآلية التوظيف، وهو أمر لا يقتصر على مُدَّة زمنية محدده تبرر ازدهار هذه المنجزات ؛ تبعًا للكم الهائل من النتاجات للسجاد الإيراني مُذْ ظهوره وتطوره حتى عصرنا هذا على اختلاف تسميات مناطقة التي ظهرت منها ؛لذا التجاءت الباحثة إلى الانتقاء القصدي للمنجز، وبيان أوجه المؤتلف منها والمختلف في التشاكل والإخراج وتحليل النظام الداخلي و التصرف التصميمي والمعالجة اللونية والجانب التقني للمنجز، واستخلاص النتائج التي تظهر عند عملية الفرز والتحليل للنماذج المختارة :.

تحديد المصطلحات:

مظاهر : يُقالُ قَرَأَهُ ظاهِراً ، أي : حِفْظًا بلا كتابٍ. وفي التنزيل العزيز :﴿ وَاتَّخَذْتُمُوهُ وَرَاءكُمْ ظِهْرِيًّا﴾.(الظَّهِيرُ), المعِينُ (للواحدِ والجَمْعِ). و(المَظْهَرُ): " الصورة التي يبدو عليها الشَّيءُ " (Anis, Ibrahim et al, 1990, pp. 1044-1045) .

وعند التَّوحيديَّ (المَظْهَرُ) هو " الصورة الموجودة في الخارج " (al-Tawhidi., 1373 h, p. 379).

وعند (تايلور) المظاهَرِ بأنَّها : تمظهر المعلومات الواردة إلى الدماغ من خلال جهازه الإدراكي بدلالة جملة الأبنية فالحوادث تتمثل بالشعور بشكل ينطوي على معنى وما يحدث يتمثل بشكل بناء أو فكرة " (Taylor, 19996, p. 38)

وعرَّفَ بها صليبا بقوله (ما يبدو من الشيء في مقابل ما هو عليه في ذاته, تمظهر من الشيء ما انكشف لك منه دون دليل وضد الخفي والباطن ويرادفه الواضح والبديهي فظاهر النص ما تدل عليه ألفاظه من معانٍ خفية عميقة , والظاهر عند الصوفية مقابل للباطن؛ ومنه علم الظاهر، وعلم الباطن) (Saliba, (1965 CE / 1385 AH)., p. 29)

ويرى (شاكر عبد الحميد) أنَّها :" عملية استدعاء المعلومات من الذاكرة وإعادة عرضها في شكل يشبه بطريقة ما الخبرة الإدراكية الأصلية , وأحيانًا ما نستخدم التمظهرات بمعنى الصور العقلية " (Hamid, 2005, p. 67)

وعدَّتْهَا (البياتي) أنَّها : (الشكل النهائي الناتج من خلال توظيف العناصر والأسُس البنائية للتكوين وبمختلف الخامات) (Al-Bayati, Noura Jasim, 2022, p. 6)

وتُعَرِّفُهَا الباحثةُ إجرائيًا بأنَّها : (تُمثِّل الحضور العِيانيّ للمنجز وتجسيده الو اقعي وما يتضمنه من تشكيل صوري ذي أبعاد وظيفية وجمالية وتعبيرية)

المؤتلف : وهو عند (صليبا) (كُلُّ ما يأتلف أي: ما تتفق في الخط صورته؛ وتختلفُ في اللفظ صيغته) (Saliba, (1965 CE / 1385 AH)., p. 165)

و يُعرِّفُهُ (الأصفهانّي) بأنَّه: (التقارب والتوحيد؛ وهو مصدر من الفعل ائتلف، وأصل هذا الفعل (ائتلف- ألف) ؛ وكلُّها تدور على معنى التوافق، والاجتماع، والمناظرة، والالتئام، والائتلاف بهذا المعنى ضد الاختلاف؛ إذ هما نقيضان كَوَّنُوا ائتلافًا فيما بينهم. ،أي اجتمعوا واتفقوا، ائتلف معه في أفكاره انسجم معه) (Al-Isfahani, 1992, p. 294).

و المُؤتلف فيما توافَر عليه (فيصل): بأنَّهُ (مؤتلفين، مجتمعين، متوافقين او حديث مؤتلف من جمل بليغة. اي مكَوَّن من أساليب مؤتلفة، وائتلف معه في افكاره. انسجم معه) (Faisal, 2011, p. 75).

وساقَهُ (ثابت) بقوله : (هو التماثل والنسقية في مركز الدال في الشكل، وإحالته إلى مرجعية تفسيرية ورائية (وراء الشكل)، وبما يربط المصطلح بالايدلوجية الجمالية للحداثة، أي إنَّ المؤتلف يتجه نحو المركزة والشكل المرجعي وهو، ينتمي جماليًا إلى ايديولوجيا الحداثة) (Barda, 2020, p. 5).

و تـُعرَّفُهُ الباحثةُ اجرائيًا بأنَّهُ : (الأسلوب الاتباعي التقليدي على صعيد التشكيل والإشغال الزخرفي الداخلي ، بنظامٍ يكفل لهُ تمظهًرا عِيانيًا سائدًا)

المختلف : يُعرَّفُه (اليمنيُّ) بأنّهُ: (مصدرُ اختلفَ والخلافُ هو: المُضادة ؛ وقد خالَفَهُ مُخالَفَه وخِلافًا ،وتخالفَ الأمرانِ واختلفا لم: يَتَّفِقَا وُكُلُّ مالم يتساوَ فقد تخالفَ واختلفَ) (Al-Shawkani, (n.d.), p. 192) .

وعند (الأصفهانيَّ) (الخلافُ أعَمُّ من الضَّدَّ لان كُلَّ ضَّدين مختلفانِ ؛ وليس كُلُّ مختلفينِ ضَّدينِ... والخِلافُ اعم من الضَّديةِ لأنَّه يحمل معنى الضَّديَةَ ومعنى المغايرة مع عدم الضَّديَةَ) (Al-Isfahani, 1992, p. 294).

وفي تعريفِ (الجرجانيَّ) : (أنْ يذهبَ كُلُّ واحدٍ إلى خلافِ ما ذهبَ إليه الآخَرُ أو هو منازعةٌ تجري بين المتعارضين، لتحقيقِ حقٍّ أو لإبطالِ باطلٍ) (Al-Jurjani, 1985, p. 135).

ويَعُدُهُ (كاريذرس) أنَّهُ : (تنوع في النظر إلى الكون والوجود وعناصر الحياة، ففي التنوع والتعدد والاختلاف حياة الإنسانية وارتقاؤها) (Carrithers, Michael, Trans. Shawqi Jalal, 1998, p. 10).

و عَرَّفه به (ثابت) بأنَّهُ : ((التَّضادُّ في الأنساق العلامية بما يضع الشكل في حالة انتاج دائم للمعنى، وهو ما يتوافق مع الايدلوجية الجمالية لما بعد الحداثة ؛ لانفتاح الدال وتعدد المدلول ، والتنوع والاتساع وانفتاح الشكل والنهايات السائبة ، والتي يكون عمل الذات الجمالية المتلقية هو بإرادتها الجمالية)). (Barda, 2020, p. 6)

و تُعَّرفُهُ الباحثةُ إجرائيًا بأنَّهُ: (أسلوب فني مغاير في التمثيل والإخراج والتقنية التنفيذية تتجاوز حدود المألوف في تشكيل الزخرفي النباتي أو غيره مع تعدد مرجعيات استنباط الأشكال، فيه فضلًا عن تنوع الأنظمة المتبعة في ترتيب العناصروتوزيعها داخل الفضاء العام للتصميم)

السجاد : وهو فيما أوردَ (ابنُ منظورٍ)بأنَّها : (الطِّنْفِسَةُ التي يُصَلَّى عليها ، ويُنسج من عدَّة أنواع من مواد النسيج) (Ibn Manzur, (n.d.), p. 205).

وعرَّفه (صبري) بأنَّهُ : (غطاء أو كساء للأرضية منقوشة أو وسادة ذات تركيب ثقيل) (Sabri, 1975h, p. 112) .

أمَّا (فرغلي) فيرى أنَّهُ : (كلمة تُطلق على ذلك النسيج الوبري المعقود، ومفردها سَجَّادَة ، تُشير إلى وظيفة السجود ، وهي أفضل وأشرف الوظائف جميعاً ؛ فقد استخدم معظم الاثريين والمؤرخين للفنون الاسلامية كلمة السجاد للدلالة على البسط والطنافس وهي ، الكلمات التي أطلقت على النسيج الوبري الذي يُبسط على الأرض ،أو على الأرائك أو يفرش على الأسِرَّة والمقاعد) . (Farghali, 1990, p. 163)

وتُعرَّفُ الباحثة السجاد (إجرائيا) بأنَّهُ : (منتج أعِدَّ لأغراض وظيفية (السجاد الأرضي) وجمالية أيضا (السجاد المعلق) ، ونُظِّمَ بأسلوب فني يتكيف مع وظيفة الإنتاج، فضلًا عن الخامات المعتمدة في صناعته ، منها : الصناعية ، والطبيعية وخامات أخَر مضافة، كالذهب والفضة)

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الاول / المؤتلف والمختلف (المعنى والمفهوم) :

تُجسَّد ثنائية المؤتلف والمختلف بنيةً فكريةً تنبني على جدل التلازم والتقابل، حيث لا يُتصور وجود أحدهما دون الآخر إذ إن الحضور المعرفي للثابت لا يتحقق إلا بانكشاف المختلف، والعكس كذلك. فهما ليسا مجرد ضدين، بل هما فاعلان في نسيج المعنى، يتشاركان في توليد الفهم وتأويل الظواهر، ظاهرًا وباطنًا ، مما يجعل كلَّ واحدٍ منهما مرآة لغيره، ودليلاً عليه، لما وجد بغض النظر عن ائتلافهما أو تشظيهما في المحاور الاجتماعية والثقافية والتواصلية والجنسية ، أو النظر إلى حقائق الأمور كنظرتهم إلى حقيقة الوجود مثلًا مؤكدين بذلك أنَّهُ أساس الوجود، بل هو الوجود بعينه؛ وبذلك يُعَدُّ هذا التناقل الثابت

والمختلف من أهمَّ الضرورات الحياتية لكونه؛ المحرك الأساس لعملية الديمومة للتحرك الفُكري النابع من الاختلاف في أقسام المعرفة وتعددها، وقد تناولها الفلاسفة والمُفكَّرون، وكُلٌّ بحسبِ توجهاتهم وطروحاتهم الفلسفية والفكرية، إذ يرى (هيرقليطس) العقلَ وسيلةً أسمى للمعرفة مقُابل الحواسَّ المضلِّلةِ، فقد كان طَرْحُهُ يدور حول الوجود الذي عدَّهُ في حالة تغير مستمرة خالية من الثبات ، فكل لحظة في هذا الوجود هي لحظة مغايرة تمامًا للحظة التي سبقتها والتي ستاتي من بعدها، وأنَّ هذا التغير المستمر أو التحول الدائم بحسب رأيه هو حقيقة هذا الكون ؛ فلا شيء يبقى على حاله إلى الأبد، وأنَّ ما نَلْاحَظُهُ من بقاء الأشياء في وضعها ما هي إلا مجرد خدع حسية، ويرتبط مفهوم التغير عند هذا الفيلسوف بمفهوم التابين أي إنَّ تغير الموجودات عنده يعني تحولها إلى التغاير أو النقيض، بمعنى أنَّ كل الموجودات تحمل الضدين (الحضور والغياب) وهذا الاتحاد هو جوهر الكون وحقيقته، إذًا فالواقع لديه ليس هو الشيء الواحد يتحول إلى شيء آخر، فحَسْبُ وإنَّما هذا الشيء الواحد لا يستقر لحظة واحدة على حال واحدة ، وإنَّما هو ينقلب دائمًا باستمرار من حال إلى حال، و الحال ذي عَيْنُهَا تنطبقُ على الاشياء الأخرى ؛ إذ لا تثبت لها صفة واحدة ثباتًا دائمًا، أو في الأقلَّ ثباتًا لمدة غير قصيرة، وهنا يُشير إلى (أنَّ كُلَّ شيءٍ يشمل ضده ويحتويه؛ لأنَّ كُلَّ شيءٍ حين يتغير، يتغير من ضد إلى ضد، فلابد له إذًا أن يكون حائزًا من قبل على الشيء الآخر؛ لكي يمكن لهذا التغير أن يتم) (Badawi, 1999, pp. 138-139).

وإشارةً إلى ما تقدم نرى أنَّ الجدلية لبقائه بين الائتلاف والاختلاف قائمة على الانسجام وتوافق يجعل ظاهر الأشياء في حالة من الاتزان والثبات غير حقيقية؛ وأنَّ بانتهاء هذا الصراع تكون نهاية الكون، ومنها تشمل حقول المعرفة الفنية ونظائرها الجمالية : " تعبير عن انسجام الأضداد " (Kessidis, Theokaris, 2001, p. 22) بحسب رؤيته نجد أنَّ المؤتلف لديه يتجسد في الخام الأساس أو الخواص التي تتألف منها جميع الموجودات، والتي تُعَدُّ الانطلاقة لجميع المتناقضات أو المختلفات في الوجود، وبذا يُعَدُّ أوَّلَ مَنْ قال بالتغير الدائم المطلق ، وجعل من التغير في الكيف تغيُّرًا مُستمِرًّا الأساس في الوجود، و قد كان لرؤيته في الأضداد كأن لها الأثر الأكبر في تأريخ الفكر الفلسفيّ .

أمَّا (ديمقريطس) فيُرْجِعُ الائتلاف والثبات في الوجود إلى الذرات التي تتكون منها المادة ، وتُعَدُّ أصغر جزء منها وعدَّها في حالة تجانس تامة، أمَّا التنوع الحاصل في الكون بما فيه فيعود إلى اختلاف حجم وشكل وترتيب تلك الذرات في الفراغ، ومن طريق تلك الأستمراية للذرات تتشكل العوالم المختلفة في سلسلة ؛ مستمرة ودائمًا هناك عوالم تنشأ وعوالم أُخَرُ تزول؛ لذا يعدُّ المتفق والثابت الوحيد هو الكيف ، أي أصغر جزء من أيَّ مادَّةٍمتكونة غير قابل للانقسام وهو الذرة، وبرز هذا التغير الحاصل في الوجود إلى صفات أخرى لابد أن تتصف بها الذرات لذا ؛ وأضاف الذريون صفات كمية للذرات كالشكل والوضع والمقدار ،وعدُّوها أساس التنوع المتغير .

ويرى (فيثاغورس) أنَّ العالم بما فيه عبارة عن عدد ونغمة، و يعتمد على التفاعل ما بين الاضداد، إذ أشار إلى : " أنَّ سبيل معرفة الأشياء أوْصافها ولكن أكثر الأوصاف ليست عامَّةٍ في الأشياء، فهذه ورقة خضراء، و لكن ليس كل الورق أخضر، وهكذا الشأن في المسموعات والمرئيات وغيرها، وإنَّما هناك صفة واحدة في كل شيء هي العدد، فكل شيء جسماني أو غير جسماني له صفة العدد، فالعدد هو جوهر الوجود وحقيقته " (Mahmoud Zaki Naguib, & Ahmed Amin, 1935, p. 30) ؛ وبها يرجع الثوابت والمستقرات إلى التوازن أو التناسب بين الموجود وأضداده أو المختلفات ،وامتزاجها بشكل مؤتلف ومتناسق، وأنَّ الخلل الحاصل في أيَّ منها يسبب خللًا في التكوين العام؛ وعلى أساس ذلك وُضِعَتْ عشرةُ أضدادٍ، وعُدَّتْ عِمادَ الكونِ و أساسَهُ، و أنَّها مُتعلَّقةٌ بطبيعةِ الوجودِ من حيثُ كَوْنُها قائمةً على (ثُنائيَّةٍ مُتعارضةً) كما الأعدادِ التي تمتازُ بكل ما موجود هو نتيجة حتمية لهذا التغاير والتناقض .

في حين نجد أنَّ افلاطون يُؤكِّدُ على أنَّ الثبات الحقيقي الموجود في هذا الكون هو في عالم المثل الذي يشمل المعاني المعقولة الثابتة التي تُجسَّدُ الوجود الحقيقي ، أمَّا الظواهر الحسية المتنوعة المتغيرة فهي مجرد صور وهمية لعالم المثل ؛ ولذا فإنَّ العالم عنده : "عالم الحس المشاهد، دائم التغير، عسير الإدراك، ليس جديرًا بأنَّ يسمى موجودًا، ولا يُسَّمى إدراكه علمًا بل هو شبيه بالعالم ؛ لأنَّهُ ظلٌّ وخيالٌ للموجود الحقيقي، وعالم المجردات الذي فيه أصول العالم الحسي" (Mahmoud Zaki Naguib, & Ahmed Amin, 1935, p. 137) يؤكد بذلك عدم حقيقة الاشياء أو الموجودات التي يُتعرَّفُ عليها أو تُسْتَكْشَفُ بوساطةِ عبر الحواسَّ، وأنَّ الحقيقة المطلقة والوحيدة هي في عالم المثل؛ ومن هنا يكون لطرحه موقفٌ خاصٌ من الفن الذي

عَدَّه،محاكاة لواقع غير حقيقي يمثل صورًا للعالم المعقول، وهو الحقيقة الثابتة الوحيدة ؛ و لذا يرفضه بلَحْظِ كونه مَحْضَ تقليدٍ لتقليدٍ، و يُشجِّعُ ما كان منه قريبًا من الحقيقة والخير؛ إذ يرى: (أنَّ الفنون تكتسب جمالها وفقًا لمقدار محاكاتها للطبيعة ، والتي هي في الأساس محاكاة ناقصة تشدو إلى عالم المثل عالم العقل المطلق لدى افلاطون " (Al-Shukrji, 2002, p. 23) ، وممَّا سبق نجد أنَّ الاختلاف يكمن في كُلَّ ما هو موجود في هذا الكون؛ فليس هناك حقيقة ثابتة لَدُنْهُ حاشا في ما عدى الحقيقة المطلقة الموجودة في عالم المثل التي عدَّها الثابت الوحيد لُكلَّ الموجوداتِ .

وهناك شكل آخر من الاختلاف يُثيره كانت، وهو اختلاف التماثل أو التطابق، فقد يوجد الاختلاف على الرغم من وجود التطابق نوعًا وكمًّا "مثل الاختلاف بين قطرتين من الماء، فمع ذلك فإنَّ الواقعة المقررة من الممكن أن تُشاهد في الوقت عينه في أماكن متباينة كافية لإثبات تباينهما العددي ، أو كما هو الحال في مقولة : إنَّك لن تضع قدمك في النهر الواحد مرتين". (Al-Azzawi, 2015, p. 23) ،و هو في طَرْحِهِ ذا يُشارِكُ (هيرليطس) فيما طرحَ من قَبْلُ، فلا النهر باقٍ على حالة في المرتين، ولا الشخص هو نفسه الشخص؛ وبذلك لا تكون الحال هي الحال عينها في لحظتين متتاليتين، فالأشياء في حالة من التغير المستمر والدائم أي إنَّها في حالة تغير مستمرة ، و يرى كانت أنَّ ما تنقله الحواس ما هو إلا ظواهر للأشياء قد لا تمثل حقائقها ؛ ولابد من مشاركة آليات الفهم القبلية من أجل الوقوف على حقائق الأمور؛ ولفهم تلك المعطيات الحسية؛ وبذلك تكون المعرفة الحق لديه هي المعرفة التي يستدل عليها بالعقل قَبْلِيًّا ،و التي يجري الَّتثبُّتُ منها و التأكد من طريق التجربة الحسية، أي إنَّ إدراك: " الجمال يقوم به الشخص المتذوق نفسه ، وفي حالة الاحساس بالجمال لا ندرك صفة من الصفات الموجودة في الشيء ذاته، وانما ندرك شعورًا ذاتيًّا بعثه فينا حضور هذا الشيء، ومع ذلك فللحكم الجمالي مع هذه الذاتية صفة موضوعية ، فهو حكم يسري على أيَّ شخصٍ يواجه نفس الموضوع في نفس الظروف" (Al-Alousi, 2008, p. 54) ، وبذلك يختلف الأشخاص في مسألة الإحساس بالجمال وتذوقه بحسب الظروف التي يتأمل بها كُلُّ منهم بالعمل الفني؛ و لذا تكون هناك حالة من التفاوت (المختلف) في الرأي من حيثُ إحساسُ الفرد بجمال ، و تمييزُهُ إيَّاهُ وما يقدم، فضلًا عن أنَّ كُلَّ عملٍ فنيٍّ بعناصره المختلفة يُعَدُّ حالة خارجية تكتسب دلالاتها المختلفة عن المألوف عندما تتوسد العقل البشري بوصفه ؛ ذا معطيات وأفكار تجعل منه طاقة خلاقة تُعيد صياغة الظواهر الطبيعية ليتشكل العالم بوساطتها، وما المعرفة إلا حصيلة نشاط العقل وتعاطيه مع الظواهر الخارجية (Saliha, 2001, pp. 14-15)

ويلخص (هيجل) قوله بأنَّ كُلَّ تطور حاصل هو نتيجة الصراع الناتج بين المتناقضات ، ولكن عبر آليه معينة محكومة بثلاث مراحل منها :

1. ذاتية متمثلة (باللذة، والفضيلة، و العاطفة) ، وهي تقابل الفكرة التي رحلها إلى المنطق عادًّا إيَّاهُ علم الفكر بقوانينه وأشكاله المميزة والمهتم بنشاطات العقل من حيث هو ذاته، بمعنى : "أن يفهم على أنَّهُ يعني منهجًا أو صورةً، بل يعني الشمول الذي يتطور ذاتيًّا لقوانينه، وأشكاله الخاصَّة، وهذه القوانين هي عمل الفكر نفسه، وليست مجرد واقعة حقيقية يكشفها، ولابد أن يخضع لها" (Walter Stace, Trans. Imam Abdel Fattah, 2005, p. 152)
2. موضوعية متمثلة (بالعُرْف، والقانون، والأخلاق) ،وهي تقابل نقيض الفكرة عنده.
3. مرحلة المطلق أو الجامعة بين الفكرة ونقيضها، إذ أنَّ الروح المطلق ما ينتج من التضاد كمركب من الفكرة والطبيعة في تخارجاتها، وفي تطبيق فلسفة (هيجل) على الجوانب الفنية نرى أنَّهُ يَعُدُّ الفن تجسيدًا للروح المطلق إذ يعرفه على بأنَّهُ "تجسيد الفكرة أو المضمون الروحي في المادة أو الشكل ، وتكمن مهمة الفن في التوفيق بين هذين الجانبين، الفكرة وتمثيلها الحسي بتشكيل كلية حرة منها" (Hegel, Trans. George Tarabichi, Introduction to Aesthetics and the Idea of Beauty (3rd ed.)1987, p. 176) ، وبذلك فإنَّ من الثابت أنَّ درجة رقي الفن يترتبط بمقدار تطابق تلك الفكرة مع الشكل؛ بلَحْظِ كونه نشاطًا و جدانيًّا و حسَّيًّا معًا.

فالحركة المتمثلة بالفكر التي تحدد المنطق هي التي تجسد المتحرك عبر التأمل في الأفكار المستمرة : "فعلة التغير ماثلة في التفكير بالذات ؛ وهذا ما يقود إلى الافتراض بالمقابل بأنَّ التفكير متناسق مع التجربة، أي إنَّ التجربة تتحرك بطواعية على وفق التفكير، وبتعبير آخر، فالتفكير بأشكاله الثابتة كما لدى كانت لا يقدر إلا على تمثل الحقيقي، بحيث ما يظهر هنا إنْ هي إلا التمفصلات الأولى لمذهب قيد الفعل" (Hegel, Trans. George Tarabichi, Introduction to Aesthetics and the

(Idea of Beauty (3rd ed.)1987, p. 299 إنَّ هذه التقلبات في الفكر حول نفسه هو ما يسبب التناقض المستمر وتوالد الافكار على وفق اختلافية معينة، ومن جانب آخر أثار (ماركس) أنَّ مبدأ الوحدة والتعددية بحسب رؤيته المادية، ينطبق هذا على المستوى الوجودي ؛ حيث أنَّ المادة هي الحقيقة الثابتة الوحيدة الموجودة، وليس للفكر وجود حقيقي إلا انعكاس لحركة تلك المادة، وتعامل معه على المستوى السياسي وكذلك الاجتماعي، كما وجرى تطبيقُها أيضًا على طريقته المادية القائمة على التطور الذي يصاحب الصراع الناتج من المتناقضات، وأنّ الفكر يُعَدُّ تابِعًا لتطور المادة؛ ومن ثَمَّ عَدَّ الفن بنية شاملة تمثل مرتكزًا لتطوير البنية التأسيسية التي تشمل المتغيرات ، وتقوم على اختلافها في المادية التأريخية.

وتُمثَّلُ كُلُّ من : (الفلسفة، والفن ،والأخلاق ، والسياسة) الصراع الطبقي، والممارسة هي نقطة بداية المادية الجدلية ، ونقطة وصولها في الوقت نفسه،: "تشير في المصطلح الفلسفي إلى ما يشير إليه الفهم المشترك بوصفه الحياة الواقعية، والتي هي أكثر فجاجة وأكثر درامية في الوقت نفسه من حياة العقل التأملي، ولا تهدف المادية الجدلية إلى أقل من التعبير العقلي الواضح عن الممارسة، عن المحتوى الفعلي للحياة، ويرتبط بذلك تحويل الممارسة المباشرة الحاضرة إلى ممارسة اجتماعية واعية متسقة وحرة ، ولا يمكن الفصل بين هدف الممارسة النظري وهدفها العملي، أي بين المعرفة والفعل الخلاق". (Lefebvre, Henri, Trans. Ibrahim Fathi., 2018, p. 132)، وهنا تخلق حالة من التناقض والاختلاف ما بين ما هو واقعي يسبق وجود العقل والمحتوى، وبذلك تنشأ حركة كلية خالقة جدلا مُعَيَّنًا يرتفع بالمحتوى إلى مستوى التفكير والوعي.

وكانت دعوة (ديكارت) إلى ثورة ضد التقاليد والقصور الذاتي والتشابه وميله إلى التجديد ، عبر الشك في كل شيء، وبذلك يؤدي به هذا الشك إلى اليقين، كما أنَّها رحلة تدفع إلى الأنا؛ لإثبات المنفي، إنَّ إثبات الأنا المُفكِّرة عند (ديكارت) ينبع من مقولته الشهيرة: (أنا افكر إذً ا أنا موجود)؛ ومن هنا أخذه الشك إلى كُلَّ الأمور، ماعدا يقينه بوجود الآخرين كذات تحمل وَعْيًا وفِكْرًا ودرايةً، وهذا يعني أنَّ الذات هي التي تمارس عملية الشك ، في حين تمارس في الوقت نفسه عملية التفكير؛ و لذا فإنوجود الحاضر لديه هو أمر لاريبَ فيه ؛ لأنَّ الوعي الذاتي يحدث بشكل حدسي من دونما وساطة الآخرين، ومع ذلك فإنَّ وجود الآخرين هو وجود مفترض، على العكس من وجود الذات المُفَكِّرة التي عَدَّها يقينًا لاريبَ فيه؛ وذلك أنَّها يُتوصَّلُ إليها من طريق القياس والإدراك بالحواس، ويُلْحَظُ ممَّا ذكر (ديكات) أنَّ وجود الذات لا يعتمد على وجود الآخرين، يعني أنَّ الآخرين ليسوا شرطًا ضروريًا للوعي بالأنا أو إدراك وجودها؛ وهو بهذا قد قام بعزل الأنا بعيدًا عن العالم الآخر، : "وهو يؤكد بروح اجتماعية قوية انَّنا في جوهرنا بمثابة الكل في واحد، والواحد في الكل) ويدفع إلى الفهم الصريح للكون والوعي التأريخي والنزعة العقلانية ممثلة في صورة منطق جدلي باعتباره مفتاحًا للكون" (Vicks, Trans. Said Tawfiq, 2017, p. 266) أي إنَّ كُلَّ ما تشعر به الحواس هو قابل للشك والتفكير؛ لأنَّهُ يَعُدُّ: "الحواس رغم انضباطها المنظم لا تكف عن التلاعب بالأشكال وعن تقديم براهينها المستحبة إلينا، والتي لا تعدو كونها محض معتقدات". (Alain, 2017, pp. 132- 133)، وبذلك تكون عمليَّتا الإثبات والنفي لديه مُستمرَّتينِ مع استمرار الوجود وعمليات التفكير فيما يشاهد ويعرض تثير الشك المستمر الذي بدوره يعطي مساحة من الفهم والتنوع في قراءة الموضوعات المختلفة ، الفنية منها وغير الفنية.

المبحث الثاني :البنية الزخرفية في تصاميم السجاد .

ان السجاد الإسلامي له قيم جمالية وفكرية متكاملة تعتمد على تنظيم العناصر بأسلوب يوازن بين الجوانب الفنية والتعبيرية، وتُعَدُّ هذه البنية مرآةً للتطور المستمر الذي يدمج بين التقليد والابتكار؛ ممَّا يُضفي طابعًا فريدًا على الأعمال الفنية، ويضمن استمراريتها كأحد أبرز معالم الفنون التي تقومُ على اعتماد المعطيات والأفكار، وبأنَّها لا تُمثَّلُ نوعًا من حالة الجزم أو الاستقراء، و إنَّما لها دوافع فعلية و عملية ضمن الميدان وطريقة التنفيذ والسياق والتحليل والاكتشاف والإظهار، من طريق: " تقسيم الشيء إلى أجزائه من عناصر وصفات أو خصائص، وعزل بعضها عن بعض، ثم دراستها واحداةً واحداةً؛ للوصول إلى معرفة العلاقات القائمة بينها وبين غيرها " (Al-Fadhl, 2010, p. 207)، فضلًا عن المتغير: " سواء أكان جوهريًا كُلِّيًا أو ضمنِّي يطال الأجزاء " (Amir., 2014, p. 74)، ويمكن تقسيم طبيعة التزيين الزخرفي الدراج في البناء الشكلي العامّ على مجامِيعَ عدَّةٍ، وعلى النَّحْوِ الآتي:

أوَّلًا : المجموعة النباتية:

يُعَدُّ التزيين النباتي أحد أهمّ عناصر البنية الزخرفية للسجاد، إذ يعتمد مفاهيم تصميمية تُنتج مُعْطًى بصريًا مُتنوِّعًا. وتنماز الزخارف النباتية بتصاميم مستوحاة عناصرها من الطبيعة، مثل : الأوراق، و الأزهار،، والأغصان، التي تتداخل بشكل متناغم في

المساحات الزخرفية؛ ممَّا يُعطي انطباعًا بالحركة وتُزيِّنُ بها مساحة ما: " وتقوم الزخرفة النباتية على زخارف مشكلة من أوراق النبات المختلفة، والزهور المتنوعة، وقد أبرزت بأساليب متعددة من أفراد ومزاوجة وتقابل وتعانق، وفي كثير من الأحيان تكون الوحدة في هذه الزخرفة مؤلفة من مجموعة من العناصر النباتية المتداخلة والمتشابكة والمتناظرة، تتكرَّرُ بصورة منتظمة" (Younis, 2016, p. 45)، من أجل تحديد قيمتها ومساراتها؛ لتحقيق الأهداف الجمالية بأجمل صورة متلائمة مع مفرداتها ونظامها، مع الاهتمام بالمساحات الخطية إذ أما تواجدت، و من أصنافها ما يأتي :

أ . **الزخارف الكاسية :**

تقوم الزخارف الكاسية على مبدأ كاس الزهرة كعنصر رئيس في التصميم، وهي ذاتُ تنوعاتٍ مظهريَّةٍ المختلفة في الأغصان والأوراق، وتتسم بالانسجام والتكامل بين عناصرها، مع احتفاظها بجذورها المستمدة من الطبيعة ،فهي تُعَدُّ ذات طابع بسيط أو محور من: " حيث الاشتقاقات واستنباط المفردات منها، فضلًا عن إمكانية الابتكارات التي سعى المزخرف في لإخراجِهَا ،سواء أكانت مجردة أم قريبة من الواقع" (Naama, 2004, p. 21) .

ب. الزخارف الزهرية:

تَحْظَى الزخارف الزهرية بشكل عام بصورة باهتمامٍ خاصً في نِتاجاتِ الفنَّ الإسلاميَّ، اذ استلهم الفنانون عناصرها وما حولها من الطبيعة المحيطة بما تحمله من دلالات رمزية وتعبيرية؛ ومعالجاتها المظهرية التي صُمَّمَتْ لتتوافق مع الموضوعات المرتبطة بها، سواء للتعبير عن معانٍ محددة أم معينة؛ كيما تتلاءَمَ مع طبيعة المرجع الواقعي بصورة متناغمة، وهي: " أزهار ذات أشكال مبسطة وقريبة إلى الواقع وتوريقات التي يوظفها بين الأغصان " (Dawood A. R., 1996, p. 7) .

ثانيًا : مجموعة الأشكال الحيو انية والآدمية:

تُعَدُّ الأشكال الحيوانية الموظفة في السجاجيد ضمن الفنون الإسلامية من العناصر المؤثرة في تطوير الأساليب الفنية المتنوعة؛ ممَّا أسهم في خلق فن و طراز متميز من غيره من الفنون الأخرى ، و قد بلغ هذا الفن ذروة جماله وازهاره، ومشكَّلًا مرحلة مفصلية أفضت إلى تحولات جوهرية في التعبير الفني، وكيفية استلهام الفنان من العقيدة الدينية والأساليب الروحية؛ لإنتاج فن مميز يجمع بين الواقع والتجريد، وقد اعْتُمِدَت الأشكال الحيوانية **على مستويين:**

أ . **يتمثل بأشكال شبه و اقعية**، تعكس دقة التفصيلات والمحاكاة البصرية، والثانية مجردة ذات مرجعيات مستلهمة من الذائقة الفنية والتصرف الاجتهادي للفنان، تعتمد على تبسيط وتحوير الأشكال حاملةً معاني رمزية مستمدة من مرجعيات معينة تحمل معاني متعددة، و كل شكل حيواني يحمل دلالة رمزية خاصَّة به؛ ممَّا يُضيفي قيمة فنية ومعنوية، والرمزية قد تكون مباشرة أوضمنية، إذ إنَّها قد تتنوع بين كونها مرتبطةً بفكرة محددة أو تُثير انتباهًا وتجاربَ ذاتيَّةً في اللاوعي؛ ولهذا اعتمد المصمم في اختيار هذه الأشكال على حسب المعطيات التي تتجسد بالعقيدة الدينية؛ لخلقِ تناسُقٍ على وفق ثقافتهم يُسْهِمُ في تحقيق انسجام مع القيم والمعتقدات الإسلامية، فقد :"كان لرسم الحيوانات دلالات مختلفة " (Ayyash, 2015, p. 923)؛ ومن ثَمَّ فإنَّ لكُلَّ شكلٍ له دلالةً خاصَّةً منحته قيمة فنية ورمزية فريدة، بوصفه رمزًا لفكرة مجردة مستوحاة من أشياء واقعية محسوسة، كما ظهرت رمزية أخرى تتميز بجاذبية قوية لدى بعض الأفراد، إذ تُثير في اللاشعور استجابات وجدانية.

ب. **وتتمثل بأعمال تعتمدُ أشكالًا خياليَّةً** يمكن تمييزها، بيد أنَّها ترتبط بطرق غير منطقية؛ لتحقيق التأثير الرمزي، وغالبًا ما تكون معاني هذه الرموز غير واضحة، و مع ذا فإنَّها تحرك في النفس واللاشعور أحساسيسَ مُتعدَّدةً، وتُعطي أيضًا قيمة فنية بشكل عام ؛ إذ إنَّها : " رمز لفكرة مجردة من اشياء واقعية محسوسة، وقد يُوجَدُ نوع آخر من الرمزية، ذو جاذبية قوية عند بعض الناس؛ لأنَّهُ يُثير في اللاشعور قدرًا من التجاوب، وهي تلك الأعمال التي يستخدم فيها الفنان أشكالا خيالية يمكن تميزها، ولكنَّها مرتبطة بطريقة غير منطقية لتحدث التأثير الرمز، وقد تكون ما ترمز إليه غير واضح، لكنَّها تثير في النفس واللاشعور أشياء عديدة " (Hassan, 1994, p. 129).

ثالثًا : المجموعة ذات الأشكال المستوحاة من عناصر الطبيعية ، من مثل :(الأشجار، البيوتات ، الأنهار، الغيوم):

تُعَدُّ العناصر المستمدة من الطبيعة مصدرًا غنيًّا بالدلالات الرمزية التي تحمل صفات وإيحاءات مرتبطة بجماليات البيئة الطبيعية، بحيث تكون منسجمة مع الزخارف المنفذة ضمن التصميم؛ إذ إنَّ: " أشكال الطبيعة المحورة، تكون غالبًا أشكالاً هندسية، تتفاعل فيما بينها لخلق تناسُقٍ و انسجامٍ في التَّقسماتِ؛ ليُعبَّرا عن قوة الحياة أو الروح التي يجسدها العمل الفني نفسه

.... إذ انَّ عملية تحوير الشكل الطبيعي التي لجأ إليها الفنان جاءت في المقام الأوَّل ليُعبِّرِ عن أهداف المجتمع أجمع ؛لأنَّهُ بطبعه يفعل الإشارة دون التصريح الواضح عن أفكاره، كما أنَّهُ يسعى إلى جعل غير المرئيّ مرئيًّا؛ نظرًا لسعيه للوقاية من القوى الغيبية غير المرئيَّة؛ و لذا جاءت أعماله مميزة بقوة التعبير؛ نتيجة لارتباط الشكل بالمضمون التعبيري" (Suleiman, 1985, p. 52)

رابعًا : المجموعة ذات الطابع العماري: (العقود ، القباب، الواجهات ، المآذن):

تُعَدُّ الزخارفُ العمرانيَّةُ من المُكوّناتِ الفَّنيَّةِ الجماليَّة التي تُضافُ إلى المباني بهدف تعزيز مظهرها وقيمتها، و إضفاء صورة تعكسُ السَّماتِ الحضاريَّةَ و الرَّمزيَّةَ الثَّقافيَّةَ والفنون المرتبطة بالحقبة الزمنية أو المجتمع الذي شُيِّدتْ فيه؛ إذ تُوظَّفُ العناصر الريازية لإثراء التصاميم العمرانية؛ لتزيين مختلف أجزاء المبنى، بما في ذلك الجدران، و الأسقف، و المآذن، والأبواب والأعمدة، ؛ممَّا يُسْهِمُ في تكامل التصميم العام، وإبراز الطابع الجمالي والرمزي للمبنى أو للمنشأة، و: " تُستخدم الأشكال العمارية كاملة بصورة واقعية، أو محورة من خلال اختزال أشكالها، فقد يوظف المصمم الزخرفي عناصر عمارية كالأعمدة الملتفة، و العقود الإسلامية، والقبة والمئذنة، فضلًا عن استخدامه لأبنية متكاملة كالعمائر الدينية الإسلامية، ولا سيَّما (المسجد) الذي يجسد التطابق والمواءمة المكانية المتعلقة بالشكل والمضمون " (Abdul Amir, Wissam Kamel., 2003, p. 22)، إذ يمكن استعمالها بشكلين: إمَّا بشكلها وصورتها الكاملة الواقعية، إمَّا بشكل محور، و ذلك بإعادة صياغتها إمَّا الاختزال أو التبسيط، فالمصمم الزخرفي قد يستلهم عناصر معمارية بارزة معينة، مثل الأعمدة الملتفة، والعقود الإسلامية، و القباب والمآذن، و أيضًا قد يستلهم تصاميم لأبنية معمارية متكاملة، ولاسيَّما العمائر الإسلامية الدينية، وعلى رأسها المساجد التي تمثل أنموذجًا مثاليًّا تعكسُ التوافق بين الشكل الجمالي والمضمون المكاني،.

خامسًا : المجموعة ذات التوظيف الهندسي: (النجمي ، غير النجمي ، التربيعي):

تتَّسِمُ المجموعةُ ذي بأنَّها ذات هيآتٍ بذاتها على أسلوب مميز، إذ تعتمد على علاقاتٍ بصريَّةٍ بين الخطوط (المستقيمة و المنحنية)، وتتلاق مُنْتِجَةً أشكالًا مُتنوَّعةً بوساطة معالجات محكمة ودقيقة، و: " من تداخل الخطوط الحركية الحاضنة للمساحات في سياق أشكال هندسية تجريدية، مثل: (المربع، المثلث، الدائرة، المخمس، المثمن، النجمات) (Ibrahim, Abdullah, 2003, p. 72)، وكذلك: " تنشأ من تقاطع الخطوط الهندسية المستقيمة، وغير المستقيمة و القابلة للانتشار في جميع الاتجاهات عن طريق تكرار الوحدة الهندسية الأساسية التي يُبنى بموجبها كل أنموذج من النماذج النجمية وغير النجمية " (Dawood A. R., 1989, p. 9)

سادسًا : المجموعة ذات التوظيف الخطي:

يشغل الخط العربي مكانة خاصَّة في الثقافة والفنون الإسلامية، إذ يُعَدُّ من أبرز الفنون تعتمد على الحروف العربية كعناصر رئيسة في التصميم، اذ ينمازُ بتنوع أساليبه وآلية تنفيذه؛ و يُوظَّفُ بشكل خاص لإضفاء الجمال والتزيين؛ وهذا ما يجعله عنصرًا اساسيًّا، :" وقد تعددت أنواع الخطوط التي لها إمكانية التشكيل الزخرفي، كخط الثلث، والخط الكوفي بجميع أنواعه ميزة التشكيل الزخرفي، كما أنَّ له إمكانية المزج بينه وبين الزخرفة ،ولاسيَّما النباتية مع حروفه وكلماته " (Al-Saadi., 2000, p. 42).

الفصل الثالث :اجراءات البحث

<u>اولاً: منهجية البحث:</u> أعتمد الباحث المنهج الوصفي (اسلوب تحليل المحتوى) لغرض الوصول الى تحقيق أهداف البحث ، كونه الأنسب في الكشف عن مفهوم اللانظام وتمثلة في التكوينات الخطية.

<u>ثانيا:عينة البحث:</u> اتبع الباحث طريقة الاختيار القصدي في انتقاء العينات الممثلة لمجتمع البحث ، اذ بلغ عددها (3) عينات.

<u>ثالثا : تحليل العينة: الانموذج 1</u>

الأنموذج (1):ماهية السجاد: معلق. الأبعاد : 2.16م / 3.2م. المنشأ: إيران / كرمان.

تتغير وظيفة استخدام السجاد من المفروش إلى الجداري أو المعلق؛ لأغراض مختلفة ،منها للتوثيق الخاص كما في التصميم ، إذ عُولِجَ تقسيمه المساحي على وفق التناظر الثنائي المماثل للكل العام ، وشمل أشرطه مساحية ذات طابع زخرفي (كاسي – زهري)، مع تنظيمه بصورةٍ حركيةٍ مُتموَّجةٍ .

في حين عزز الشريط الداخلي الأكبر قياسًا بفضاءات شكلية مفصصة شغلت بنصوص خطية لأسماء (أشواه) أو سلاطين الدولة متسلسلة تبعًا لإشغالهم السلطه، وملء الفضاءات المتخللة بين تكرار الشكل بعناصر زخرفية نباتية،

يُلْحَظُ تقسيم الفضاء الداخلي بعناصر ريازية معمارية متمثلة بالأعمدة ملحقة بها القاعدة والأكتاف مع الاستعانة بخطوط مائلة يتشاكل معها فرص مكانية مشغولة بنصوص خطية، وتحمل شكلًا أشبه بالمثلث الممتد موظفة داخله عناصر خطية وحيوانية شبيهة لوضعها الواقعي ظاهريًا، ، مع استعارة في توظيفها كحمل السيف وشكل الآدمي ومن خلفه كنوع من التجسيد الايقوني له اعتبارات تضمينية كرسائل ذات خصوصية للعائلة الحاكمة .

ولذا نجد أنَّ الاعتماد على العناصر الآدمية المتمثلة بشخوص الدولة الصفوية بهيآت قد تكون مشابهة لظهورها الواقعي جرى توزيعها بثلاث صور:

1- منفردة ضمن تكوينات مساحية متباينة بجوار العناصر الأعمدة والجزء الأسفل من التقسيم العام؛ رُبَّما يُشير هذا التصرف في بإيلائهم هذا التفرد إلى الجيل الأوَّل أو المؤسسين لتلك الدولة،

2- متراكبة ضمن مستويات من الظهور الشكل الكامل، ويبدأ بالتناقص صعودًا نحو الأعلى، و يتوسطها شخص يحمل نص رسالة ذات كلمات غير عربية .

3- شغل جانبي التكوين، وفيه المثلث أعلى التصميم مُعزَّزًا بعناصر أخرى تتمثل بالتيجان والأعلام الرايات وأعمدة عمارية مُصغَّرة، فضلًا عن الاعتماد على العنصر الزخرفي الزهري، وإشغال الفضاء المتخللة بين تكرار الهيآت الحاملة للنص أوَّل الشخوص ضمن الكل العام.

ويمثل تفاعل التصميم انطلاقا من مرحلة التأسيس وصولًا الى التوظيف المتغيروالمتنوع :(نصي - آدمي - نباتي – حيواني) بأسلوب المبالغة في الانتشار المكاني، وبتصرف لوني يحمل افتراضات السيادة المتكافئة؛ إذ اعْتُمِدَ فيه لونانِ فحَسْبُ مع اشتقاقاتهما الثانوية من دون ما تفرُّدٍ لعنصرٍ على غيره من العناصرِ الأخرِ، وأنْ كان تفرُّدُهما بنائيًا ؛ في إشارةٍ إلى التحكم المتزن في الاختيار الشكلي للعناصر ومرجعيات استنباطهما بطريقة محورة بشكل بسيط أو معقد، فضلًا عن طبيعة التقسيم المساحي المناسب العام والهما الحيز المكان الافضل مع معطيات الفكر التصميمية المبتغاة في هذا المنجز يحقق بالنتيجة الشمولية الحاصلة عن طريق التوظيف الكمي ونوعي المتنوع مساحياً واشغالياً .

الأنموذج (2):

ماهية السجاد: سجادة صلاة. الابعاد :1.77م / 1.15م. المنشأ: إيران / كرمان.

خضع التقسيم المساحي للتناظر الثنائي بصورة عمودية ضمن الكل العام.

وقُسِّمَ الشريط الزخرفي المحيط في بهيآته البنائية إلى جزأين غير متشابهين، إذ عزز الجزء العلوي منه بمقاطع مفصصة أُشْغِلَتْ بنصوص خطية، وأُشْغِلَ جزؤه الأسفل بزخارف نباتية (كأسي تلحق به عناصر غيمية، وزهري ذي مفردات بسيطة ومركبة . جراء توزيعها على وفق الحركة الغضنية الحلزونية الملتفة نحو الداخل ضمن الوحدة الواحدة، إذ جرى تكرارها ثُنائيًا وصولًا إلى الجزء المفصص المحتوي على النص الخطي، وتُحيط بالشريط عمومًا زخارف ذات مفرادت زهرية منظمة بصورة متناوبة على صعيد

(المفردة- المعالجة اللونية) ضمن الإفريز الخارجي، أمَّا الإفريز المحاط نحو الداخل فعُزِّزَ بإشغال زخرفي: (كاسي- زهري)، على وفق الحركة المتموجة، إذ يتخذ كلاهما طابع التنظيم المساحي للشريط المحيط الأكبر نسبيًّا في تجزئة فضاء(خطي- زخرفي) .

ولغرض خلق أكبر قدر من المغايرة المعتادة في الإشغال الزخرفي غُطِّيَ فضاء العناصر الركنية الأشبه بالعقد العماري (المدبب من الأعلى والمفصص من الأسفل) بإشغال خطي منتشر بهيأة (مربعة- شبه مستطيلة) أُفُقيًّا وعموديّا

حملت نصوصًا مختلفة، وكذلك اعتمد الأسلوب عينة ضمن حدود الإفريز الخاص بالجزء الركني والتنظيم الداخلي للقسم (الأوسط و الأكبر) ضمن بقية التصميم.

استند إلى التنوع الإشغالي على صعيد النوع المختلف في الاستبناط (عناصر غيمية- زخارف زهرية)، إذ وُزِّعت العناصر الشبيه بالسحب تارةً ضمن التنصيف الأفقي للتقسيم المساحي العام، وتارةً أخرى منتشرة في الفضاء المستوعب مع انتشار الإشغال الزخرفي النباتي (الزهري) المشتمل على مفردات: (بسيطة- مركبة- مضاعفة)، و اتخذ أغلبها مناطق انبثاق الأغصان المتحركة بصورة حلزونية ملتفة نحو الداخل تتفرع منها حركات أخرى ضمن مسارها الحركي؛ بغية إشغال الفضاءات الأخرى و تلحق بها توريقات مدمجة في الأغصان وملحقة بالمفردات، وشاغلة للنهايات الغصنية ذات الطابع المسنن، إذ عُوِّلَ في التصميم الشمولي على إمكان ترتيب المقاطع والأجزاء المتنوعة والمتغيرة في الكم والكيف؛ ومن ثَمَّ تحقيق الوحدة الموضوعية للفضاء العام بشكل متناسق ومنسجم ،وذلك بإيلاء كل مقطع أهمية خاصة من حيثُ تعالِقُهُ مع ما يُجاوِرُهُ دونِ تفرُّدٍ لعنصرٍ على غيره من العناصرِ الأخَرِ؛ بقصد تحقيق السيادة الشكلية المتكافئة، مع رفد الهيمنة اللونية نسبيًّا ضمن الفضاء الأوسط المعالج باللون (الأسود)؛ تحقيقًا للتناغم مع التوزيع اللوني للفضاءات الأخرى، وقد شكَّلَ تآلفها ذا بنية تصميمية متماسكة أسهمت في تحقيق الإغلاق الفضائي: (الشكلي- الإشغالي -التنظيمي)، في توليفة واحدة تُبرز أبعادًا جمالية ووظيفية وتعبيرية.

الأنموذج (3)

ماهية السجاد: مُعَلَّق. الأبعاد : 2.13 م / 1.29 م . المنشأ: إيران / أصفهان.

يتَّسِمُ هذا الأنموذج يتحلى بأوجه مختلفة من التوظيف؛ إذ يجمع بين العمارة والإشغال الزخرفي المعتاد في تزيين السجاد ؛وهي محاوله للخروج عن السياق النمطي الغالب في زخارف الفن الإسلامي المعمول على الخامتين القطنية والصوفية للغزل النسيجي، و نجدُ فيه أنَّ الإطار المحيط يتشكل من مستويين متباينين في القياس والحجم ، فضلًا عن أنَّ النسبة الكبرى من إشغاله الزخرفي نباتية ذات نسقٍ (كاسي – زهري- أشكال طبيعية) ،على وفق نظام تكرار المتناوب بوحدتين مختلفتين في الهيئة والحشو الداخلي ؛ مجسدة لتغطية المساحة المحددة، و يتضافر معها نسق زخرفي أصغر نسبيًّا ذو زخارف نباتية كاسية تنتشر بالتناوب اثناء تغطية المساحة، ويحيطهما أفاريز أصغر منهما؛ وُظِّفَتْ كفواصل مكانية بين المستويين.

ولكثرة تفصيلات الشكل العماري داخل المسجد ، من مثل المقطع الجانبي للقبة الداخلية، وما يلحق بها من عناصر ريازية معمارية تشمل المقرصات المسطحة أو ما يُعرف بالأسلوب (الرسمي)، فضلًا عن الفضاءات التي تغطي أوجه مواطن العقود العمارية والأفاريز الزخرفية الإشغال الزخرفي المتنوع بين الكاسي والزهري، أو مدمجة بينهما، ،فضلًا عن المساحات المسطحة المجسدة بجانبي المدخل في التقسيمات المتغيرة بين المربع والمستطيل، وتوظيف العقود العمارية بزخارف (نباتية- آدمية) بمرجعيات مُستمدَّة من الواقع، أو مُحوَّرة منه، أو افتراضية، لأشكال آدمية ذات أجنحة، وهناك توظيف اثبتت العمق الايحائي منظوري لمدخل المسجد ذاته تصرف تصميمي محاكاتي لسجاد وتقسيماته المساحية وإشغاله الزخرفي، وقد عزَّزَ هذا الفعل الاحساس بالعمق وأسهم في اظهار البعد الآخر وممَّا تقدَّمَ يُلْحَظُ أنَّ التَّصميمَ يُشيرُ إلى قفزةٍ نوعيَّةٍ في التَّوظيفِ الزُّخرفيَّ؛ بخروجه

عن حدودِ (المُؤتلفِ)؛ لإظهارِ مُنجزٍ يُجسَّد حالةً صوريَّةً يشترك فيها:(النسق - التشكيل - التمثيل الشكلي) ،بتوليفة محكمة في الحضور الصوري تمثل حالة من حالات الإثارة والغرابة في حقول صناعة السجاجيد في الفن الاسلامي و الإيراني خاصَّةً، وهذا التشكيل عول على المعمارية المتناغمة بين الأداء الفكري للتشكيل الأوَّل للمرتسمات والطبيعة الإخراجية المهارية النهائية كصورة حاضرة عبر الإجادة والإتقان غير المتناهي؛ بغية الوصول إلى النص المرئي، وما يتضمنه من أبعاد تعبيرية وإشغالية أظهرت القدرة الجمالية المباشرة للمُنجر بنَحْوٍ يُثيرُ أحاسيسَ المُتلقَّي، و يحضُّهُ على فهمه وتفسيره بما يفرضه من معانٍ قد تكون ظاهرةً أو تطلَّبُ تفسيرًا لخفايا التوظيف و الأداء(العقلي- المهاري) لعموم التصميم.

الفصل الرابع :

النتائج :

1. شكلت الابعاد القياسية للسجاد(المعلق – المفروش) نسبة ائتلافية فاضله متناسبة بين الطول والعرض اعطت خيارات مفتوحة في التقسيم والترسيم الزخرفي على صعيد الفضاء المستوعب واجزاءه الداخلية كما هو الحال في جميع النماذج .
2. شكل السجاد المعلق خصوصية تجمل طابع التمايز والتفرد في الاهمية الاستثنائية من قبيل نوع النسيج وطبيعة الاشغال الزخرفي تارة يحمل نصوصا قرانية او ابيات شعرية او اقوال مأثورة تتشاكل مع الملحقات الاخرى اثناء التزيين الزخرفي العام فضلا عن القيمة الاعتبارية المستهدفة من التوظيف الفني والهدف المبتغى من وراء انتاج المنجز تكون غير مستساغة عن تغير ماهيتها من المعلق الى المفروش لمبررات(فكرية – وظيفية) شكلت شرطا ضاغطا لغرض تشكيل التصاميم بتلك الشاكلة .
3. تحقق الثراء المظهري لبنية التكوينات الزخرفية (كاسية وزهرية وغصنية) من حيث المظهر العام والحشو الداخلي وباخراجات لونية متنوعة سواء أكانت لنوع واحد أم لنوعين فضلا عن الاختلاف في الحجم أو الخامة أو أسلوب التنفيذ بين مفردة (مصمته – متدرجة) وأخرى ضمن التكوين الواحد مما أسهم في إضفاء التنوع و الحركة في الصفات المظهرية بين التكوينات الزخرفية على وفق وحدة تصميمية مترابطة كما هو الحال في النماذج المحلله .
4. إن التحولات في الفن الزخرفي وتعدد مدارسه انتج وعي مفاهيمي أتاح فرص ثره في صياغة واقع جديد هدفه تغير المفاهيم السابقة لا سباب وافكار مسبقة مع الحفاظ على الأصول الفنية دون تجاوزها كونها الركيزة الفاعلة في كل المنجزات منذ ظهور الفعل التزييني و انتشارة .
5. عزز التطور الفكري النوعي ومواكبته وتأثير البنية الزخرفية للسجاد بهذا الميدان جسد خصوصية متفردة في اظهار تصاميم تساوق ذلك التطور فضلا عن كونها تعمل فكرياً ضمن اطر التجليل المستمد من معتقد ديني او ثقافي سائد او سنن مجتمعية او غيره , وبذاك أصبحت هذه الخصوصية من المرتكزات المهمة التي رافقت تزيين الزخرفي للسجاد تكسبه صفه الفرادة من بين الفنون الأخرى .
6. التفضيل الجمالي على صعيد اختيار التصميم واهدافه وغائية توظيفه ادت الى تكيف هيأة شكلية اخراجية تتناسب وطبيعة الهدف المبتغى يعزز بالنتيجة تؤائم بين الثابت (المؤتلف) والمتغير (المتخلف) .
7. التلازم المشترك بين المرتسم واخراجه الفني كان كيفلا في انتاج منجزات غير مألوفة عبر اشتراطات الاتباعي المحدود والخروج عن بنائيات الشكلية واخضاعها أحيانا لتصرفات ضاغطة خاضعة بغية تحقيق اهداف العام .

المقترحات :استكمالاً لتوجهات البحث يقترح الباحث إجراء الدراسة الآتية :

(المهارات الادائية والقنية واساليبها في انتاج السجاد الإيراني)

Conclusions:

1. The standard dimensions of the carpets (hanging and spread) formed a favorable, proportional ratio between length and width, providing open options for division and decorative delineation across the contained space and its internal components, as is the case with all models.
2. The shape of the hanging carpet is a particularity that embodies a distinctive and unique character, characterized by exceptional importance, such as the type of weaving and the nature of the decorative work. Sometimes it bears Quranic texts, verses of poetry, or proverbs that blend with other accessories during the overall decorative decoration. Furthermore, the symbolic value intended by the artistic application and the intended goal behind producing the finished product are unacceptable if its nature is changed from hanging to spread, for reasons (intellectual and functional) that constitute a compelling condition for shaping the designs in this manner. 3. The visual richness of the structure of the decorative formations (vestigial, floral, and twiggy) is achieved in terms of the overall appearance, internal filling, and diverse color outputs, whether of one or two types. This is in addition to the differences in size, material, or execution style between one (solid or graduated) and another within the same formation. This contributed to adding diversity and movement to the visual characteristics of the decorative formations, according to a coherent design unit, as is the case in the analyzed models.
4. The transformations in decorative art and the multiplicity of its schools produced a conceptual awareness that provided rich opportunities to formulate a new reality aimed at changing previous concepts due to preconceived notions and preconceived ideas, while preserving artistic principles without transgressing them, as they have been the effective foundation in all achievements since the emergence and spread of the decorative act.

References:

1. Anis, Ibrahim et al. (1990). Al-Mu'jam Al-Waseet (Vol. 2, 2nd ed.). . Beirut, Lebanon:.: Dar Al-Amwaj.
2. Abdul Amir, Wissam Kamel. (2003). Design Methods of Plant Ornamentation on the Facades of the Abbasid Shrine. Master's thesis, Department of Arabic Calligraphy and Ornamentation, College of Fine Arts, University of Baghdad. (Unpublished).
3. Alain. (2017). An Introduction to Philosophy: From Socrates to Kant. Damascus: Kanaan Publishing.
4. Al-Alousi, H. (2008). Art as a Third Dimension for Understanding the Human. Baghdad: Al-Hikma House Series for Monthly Cultural Books (1st ed.).
5. Al-Azzawi, J. Q. (2015). On Difference and Enlightenment. Baghdad: Afaq Publishing House (1st ed.).
6. Al-Bayati, Noura Jasim. (2022). Manifestations of Formal Strangeness in Linear Formations. Baghdad.: College of Fine Arts, University of Baghdad.
7. Al-Fadhl, A. (2010). Summary of Logic. Lebanon:: Al-Ghadir Center.
8. Al-Isfahani, A.-H. i. (1992). Mufradat Alfaz al-Qur'an (2nd ed.). Damascus: Dar Al-Qalam.
9. Al-Jurjani, A. i. (1985). Book of Definitions. Beirut: Lebanon Library.
10. Al-Saadi., K. S. (2000). Form Theory and Its Applications in Linear Formations. Master's thesis, Department of Arabic Calligraphy and Ornamentation, College of Fine Arts, University of Baghdad. (Unpublished).
11. Al-Shawkani, M. b. ((n.d.)). Fath Al-Qadeer, Vol. 2. Beirut: Dar Al-Kalim Al-Tayyib.
12. Al-Shukrji, J. (2002). Art and Ethics in the Philosophy of Aesthetics. Damascus: Horan Publishing.
13. al-Tawhidi., A. H. (1373 h). Misbah al-Fiqh. Qom, Iran: Al-Dawari Library.
14. Amir., W. K. (2014). The Conceptual Transformation of Decorative Structures in Islamic Architecture. Baghdad.: College of Fine Arts, University of Baghdad. (Unpublished).
15. Ayyash, S. A. (2015). Dictionary of Art Terms, Vols. 1–2 (1st ed.. Amman, Jordan : Osama Publishing.
16. Badawi, A. (1999). The Spring of Greek Thought – A Summary of European Thought (5th ed.). Beirut.: Al-Yanabee' Series, Dar Al-Qalam.
17. Barda, A. T. (2020). The Dialectic of the Similar and the Different in Iraqi Theatrical Scenography. PhD dissertation. College of Fine Arts, University of Baghdad. (Unpublished).
18. Carrithers, Michael, Trans. Shawqi Jalal. (1998). World of Knowledge Series. Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.
19. Dawood, A. R. (1989). The Artistic Foundations of Wall Decorations in the Mustansiriyah School. Baghdad.: College of Fine Arts, University of Baghdad.
20. Dawood, A. R. (1996). Defining the Design Components of Contemporary Plant-Ornamental Motifs. College of Fine Arts, University of Baghdad.
21. Faisal, A. (2011). The Philosophical Encyclopedia, Vol. 12 (1st ed.). Iraq: Middle East Publishing.
22. Farghali, M. M. (1990). Islamic Decorative Arts in the Safavid Era in Iran. College of Archaeology, Cairo University.

23. Hamid, S. A. (2005). The Age of Image. Kuwait: Positives and Negatives.
24. Hassan, A. (1994). Symbol and Myth as an Entry to Enriching Imagination in Sculpture Art. Helwan, Egypt: Helwan University, College of Art Education. (Unpublished Master's thesis).
25. Hegel, Trans. George Tarabichi. (Introduction to Aesthetics and the Idea of Beauty (3rd ed.)1987). ١. Beirut, Lebanon.: Dar Al-Tali'a.
26. Ibn Manzur, J. a.-D.-F. ((n.d.)). Lisan al-Arab (Vols. 6, 9). Beirut.
27. Ibrahim, Abdullah. (2003). The Problematic of Formation and Centering Around the Self (2nd ed.). Beirut: The Arab Institution for Studies and Publishing.
28. Kessidis, Theokaris. (2001). The Roots of Dialectical Materialism (Trans. Hatem Suleiman). Beirut: Al-Farahidi Publishing.
29. Lefebvre, Henri, Trans. Ibrahim Fathi. (2018). Dialectical Materialism. Amman: Afaq Publishing House.
30. Mahmoud Zaki Naguib, & Ahmed Amin. (1935). The Story of Greek Philosophy (1st ed.). Egyptian Book House.
31. Naama, Z. R. (2004). Artistic Formations of the Doors of Holy Shrines in Iraq.. College of Fine Arts, University of Baghdad. (Unpublished).
32. Sabri, A. M. (1975h). Textile Terminology Dictionary. German Democratic Republic Press.
33. Saliba, J. ((1965 CE / 1385 AH).). The Philosophical Dictionary (Vol. 2, 1st ed.). Dhawi Al-Qurba Publications.
34. Saliha, N. (2001). Contemporary Theatrical Currents. Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.
35. Suleiman, A. A.-D. (1985). Negro Sculpture and Its Influence on Contemporary Sculpture. Helwan, Egypt: Helwan University, College of Art Education. (Unpublished Master's thesis).
36. Taylor. (19996). Introduction to Psychology. Damascus: Ministry of Culture Publications.
37. Vicks, Trans. Said Tawfiq. (2017). Robert Schopenhauer. Afaq Publishing House (1st ed.).
38. Walter Stace, Trans. Imam Abdel Fattah. (2005). Hegel's Philosophy: The Philosophy of Spirit, Vol. 2. Beirut: Dar Al-Tanweer.
39. Younis, A. H. (2016). Design Variations in the Ornamentation of Calligraphy Certificates. Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts.