العدد 18A-1 ايلول ٢٠٢٥ المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
No. 18A-1 – Sept 2025 Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN2790-1254

السمات الفكرية والتاريخية في رسوم بتول الفكيكي

The Intellectual and Historical Features in the Paintings of Batool Al-Fakeeki

الباحث/ مصطفى سمير سالم أ.د ضياء محمود حسن
Mustafa Sameer Salem Prof. Dr. Dhiaa Hassan Mahmood
fin451.mustafa.sameir@student.uobabylon.edu.iq fine.diaa.hassan@uobabylon.edu.iq
جامعة بابل/ كلية الفنون التشكيلة جامعة بابل/ كلية الفنون التشكيلة

الملخص:

تناول البحث (السمات الفكرية والتاريخية في رسوم بتول الفكيكي) وتضمن البحث أربعة فصول:

اهتم الفصل الأول بالإطار المنهجي، ومنها مشكلة البحث، إذ تناولت مشكلة البحث الموضوعات التي تفرض نفسها فيها كفنانة تعالج قضايا إنسانية تلخص التناقضات الايديولوجية التي تقسم بشكل عام الواقع والاسطورة وتحولها بأدائها الفني المتميز إلى مواضيع ذاتية عبر تتبع اسطورة الآلهة عشتار في لوحاتها والتي تمثل انعكاس ثـقافة بلاد الرافدين وقوة الحب الرمزية المستمرة على مر العصور في تلك الأرض.

ومن هنا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالتساؤل التالي:

ما السمات الفكرية والتاريخية في رسوم بتول الفكيكي؟

أما هدف البحث فتناول التعريف بـــ السمات الفكرية والتاريخية في رسوم بتول الفكيكي، فيما اقتصرت حدود البحث على السمات الفكرية والتاريخية في رسوم بتول الفكيكي للسنوات ١٩٨٠-٢٠٠٨م التي تضمنت مراحلها الفنية المختلفة، وانتهى الفصل الأول بتحديد المصطلحات. أما الفصل الثاني: فقد تضمن ثلاثة مباحث: إذ تناول المبحث الأول: المرجعيات الفكرية والتاريخية في الفن العراقي القديم، وتناول المبحث الثاني: جدل التراث والمعاصرة في الفن العالمي المعاصر، وتناول المبحث الثالث: السمات الفكرية والتاريخية في الرسم العراقي المعاصر، وفضلاً عن المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري والدراسات السابقة. وتناول الفصل الثالث اجراءات البحث من ضمنها مجتمع البحث الذي تحدد بـــــ (١٧٨) أنموذجاً من الأعمال الفنية التي حصل عليها الباحث كمصورات من المصادر الفنية ذات العلاقة الكتب الفنية الخاصة بها والمجلات وكذلك فولدرات المعارض الفنية في المواقع الالكترونية الخاصة بكل فنان على شبكة الانترنت أو عبر التواصل مع الفنان نفسه. فقد تم اختيار عينة البحث والبالغ عددها (١٥) أنموذجاً واختيرت بصورة قصدية وبما يخدم البحث من قبل عدد من الخبراء شملت مراحلها الفنية المختلفة، وانتهى الباحث بتحليل العينات. أما الفصل الرابع: فقد تناول استعراض النتائج والاستنتاجات للبحث، والتوصيات والمقترحات.وقد اختتمت الدراسة ببعض التوصيات والمقترحات وانتهت الدراسة بقائمة المصادر والمراجع والملاحق .

Research Summary:

The research addresses (The Intellectual and Historical Features in the Paintings of Batool Al-Fakiki) and consists of four chapters:

The first chapter focuses on the methodological framework, including the research problem. The research problem deals with the themes that present themselves through her work as an artist addressing humanitarian issues, summarizing ideological contradictions that generally divide reality and myth.

She transforms these through her distinctive artistic performance into subjective themes by following the myth of the goddess Ishtar in her paintings, which reflect the culture of Mesopotamia and the symbolic power of love that has endured through the ages in that land. Hence, the current research problem can be summarized by the following question:

(What are the intellectual and historical features in the paintings of Batool Al-Fakiki؟)

The research objective is to define the intellectual and historical features in the paintings of Batool Al-Fakiki. The research limits are confined to these features in her artworks from the years (1980–2008), covering her different artistic phases. The first chapter concludes with the definition of terms. The second chapter includes three sections:The first section discusses the intellectual and historical references in ancient Iraqi art. The second section addresses the debate between heritage and modernity in contemporary global art.The third section explores the intellectual and historical features in contemporary Iraqi painting. This chapter also presents indicators derived from the theoretical framework and previous studies. The third chapter discusses the research procedures, including the research population, which consisted of(178) samples of artworks obtained by the researcher as photographic reproductions from related artistic sources (her art books, magazines, and exhibition folders from artists' personal websites or through direct communication with the artist). The research sample, consisting of (15) purposively selected works, was chosen by experts to serve the research across her various artistic stages. The chapter concludes with the analysis of these samples. The fourth chapter presents the research results and conclusions, along with recommendations and suggestions. The study concludes with a set of recommendations and suggestions and ends with a list of sources, references, appendices, a research summary.

الإطار المنهجي ـ الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث:

يعد فن الرسم من أقدم الفنون على مر العصور، منذ بدأ الإنسان القديم في تسجيل تاريخ وجوده على هذه الأرض، ونشأ مع بدأ الإنسان البدائي خطوطه الأولى في رسم ظلاله على جدران الكهوف، لذا يعد فن التصوير في العراق من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان منذ بدء تاريخ الفن، حيث الاسس والمقومات الحضارية التي يقوم عليها كيان المجتمعات المتحضرة والتي ظهرت في حضارة وادي الرافدين قبل جميع الحضارات القديمة، إذ يتميز العراق بعراقة الفن فيه، فمنذ فجر التاريخ كان للفن التشكيلي والعمارة اثرهما في بناء حضارة بلاد الرافدين، وكانت الفنون السومرية والأكدية والأشورية والبابلية دور كبير في تطوير الفن ومن ثم الحضرية وأخيراً الفنون الهلنستية وحتى الإسلامية آثار مهمة استطاعت التنقيبات المنهجية الكشف عنها والتي أثرت بشكل كبير على الفن المعاصر.

ويعد التطور الفكري عبر التاريخ في الحضارات القديمة، والتي ظهرت فيها العديد من المدارس الفلسفية المؤثرة مثل الفلسفة اليونانية (سقراط، أفلاطون، أرسطو)، والفلسفة الصينية (كونفوشيوس، لا وتزو)، والفلسفة الهندية (البوذية، الهندوسية) في العصور الوسطى، وكان للدين المسيحي والإسلامي دور مركزي في تشكيل الفكر، مع ظهور مناقشات حول العلاقة بين العقل والإيمان، وفي العصر الحديث، وظهور الديانات العالمية (المسيحية، الإسلام، البوذية) أدى إلى تحول عميق في الفكر من المركزية الوثنية إلى التوحيد الديني، وكان للثورات العلمية والفكرية كبير الأثر، مثل الثورة العلمية في أوروبا والتنوير الأوروبي، إذ تأثير السياق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي على تطور الأفكار وكذلك دور الصراعات والحروب والنزاعات في التحولات الفكرية.

ومن هنا تعد هذه الظروف المحيطة من أهم التغيرات التي تحول الرؤى الفكرية ذات العلاقة المرتبطة بالموروث الحضاري التاريخي والذي أسهم في معظم الفنانين التشكيليين العراقيين لإنتاج أعمال تشكيلية تحمل سمات الفكر الحضاري ومنهم الفنانة بتول الفكيكي التي تأثرت بالأوضاع والظروف التي مر بها العراق وحتى توصل الأمر بها إلى رحيلها خارج العراق ورغم تمسكها بفنون حضارة بلاد الرافدين على الرغم من أنه قد لا يكون هناك دائماً أوجه تشابه بين أعمالها الفنية إلا أنها مرتبطة بتكرار الإرث الأسطوري عبر الموضوعات التي تفرض نفسها فيها كفنانة تعالج قضايا إنسانية تلخص التناقضات الإيديولوجية التي تقسم بشكل عام الواقع والاسطورة وتحولها بأدائها الفني المتميز إلى مواضيع ذاتية عبر تتبع أسطورة الآلهة عشتار في لوحاتها والتي تمثل انعكاس ثـقافة بلاد الرافدين وقوة الحب الرمزية المستمرة على مر العصور في تلك الأرض. ومن هنا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالتساؤل التالي:

ما السمات الفكرية والتاريخية في رسوم بتول الفكيكي؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي:

١. تسليط الضوء على التطور الفكري عبر التاريخ وأثرها على رسوم بتول الفكيكي.
٢. يسهم البحث في إحياء وجمع التراث الحضاري والتاريخي القديم وبأسلوب حداثي لدى الفنانة بتول الفكيكي وتطور أفكارها عبر التاريخ.
٣. تفيد طلبة الدراسات الأولية والعليا ومعاهد الفنون الجميلة ومتذوقي الفن في الاطلاع على رسوم بتول الفكيكي.
٤. توفير مادة علمية تلبي حاجة المكتبات كافة بجهد علمي، يمثل إضافة معرفية لمساحة الفن التشكيلي المعاصر.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى (تعرف على السمات الفكرية والتاريخية في رسوم بتول الفكيكي.)

رابعاً: حدود البحث:

١. الحدود الموضوعية: دراسة الرسوم التي رسمت بواسطة خامات مختلفة (الألوان الزيتية، الوان الأكريلك، الألوان المائية، الحبر) للفنانة بتول الفكيكي والتي تظهر عليها المميزات الفكرية والتاريخية.
٢. الحدود المكانية: رسوم الفنانة بتول الفكيكي داخل العراق وخارجه.
٣. الحدود الزمانية: الاعمال الفنية المنجزة في الفترة (١٩٨٠-٢٠٠٨م).*

-*حدد الباحث بحثه بهذه المدة وذلك بسبب وفرة الاعمال الفنية المتنوعة فكرا وتاريخا بهذه الفترة.

خامساً: تحديد وتعريف المصطلحات:

اولاً: السمات:(Features)

(١) السمة في القرآن الكريم

-وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم بمواضع عدة منها قوله تعالى (يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُم بِخَمْسَةِ آلَافٍ مِّنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ) آل عمران / الآية (١٢٥). أي مسومين بعلامات خاصة مميزة.

-قال تعالى: "نادى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ (الأعراف الآية (٤٨) بسيماهم: أي بعلاماتهم الخاصة بهم.

-قال تعالى: (سِيمَاهُم فِي وُجُوهِهِم مِن أَثَرِ السُّجُودِ") الفتح / الآية (٢٩) وسيماهم: العلامة التي تحدث في جبهة السجاد من كثرة السجود (الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود ، ص٥٥٠).

(٢) السمة لغة:

-سمة: "علامة مصدرها وسم وجمعها سمات وهي مظهر ثابت من مظاهر السلوك"(احمد زكي بدوي، ص٤٥١).

(٣)السمة اصطلاحاً:

-عرفها جثري: طراز عال من العادات الشخصية التي تتكر بالسلوك في الغالب(الجبوري، محمد محمود، ص ٢٦).

(٤) السمة إجرائياً:

تبنى الباحث تعريف (مونرو) للسمة بأنها هي كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني، أو أي معنى من معانيه الراسخة المستقرة، والسمة صفة مجردة لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس.

ثانياً: الفكر(thought) :

(١) الفكر لغة:

-الفِكْرُ: اسم التفكر، فكر في أمره وتَفَكَّر، ورجل فكير: كثير التفكر، والفكرة والفكر واحد(الفراهيدي، لأبي عبد الرحمن الخليل بن احمد ، ص٣٥٨).

(2) الفكر اصطلاحاً:

-الفكر: إعمال الخاطر في الشيء، والفكرة كالفكر، والتفكر اسم التفكير. والفكر هو «ترتب أمور معلومة للتأدي إلى مجهول(احمد مطلوب، ص٣١٣).

(٣) الفكر إجرائياً:

وهي تصورات عقلية تتحقق عبرها معرفة الأشياء والظواهر عبر المرجعيات الفكرية التاريخية وتجسيدها التشكيلي في الفن عبر العصور.

ثالثاً: التاريخ:(History)

(١) التاريخ لغة:

-أرخ - (التَّأريخُ) و(التَّوْرِيخُ) تعريفُ الوَقْتِ تقولُ (أَرَّخ) الكتابَ بيوم كذا و(ورَّخَهُ) بمعنىً واحدٍ(الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، المصدر السابق، ص٥).

(٢) التاريخ اصطلاحاً :

-وأنه (علم يكشف عن جهود الإنسان، أو الأعمال التي قام بها في الماضي، أي هو العلم الخاص بالجهود الإنسانية)(كولنجوود. ب.ر.ج: فكرة التاريخ، تر: محمد بكير خليل، ص١٢).

(٣) التاريخ إجرائياً:

يتفق الباحث تعريف التاريخ بأنه علم وبحث ومنهج يعنى بتوصيف وتسجيل الأحداث والوقائع، ويكشف عن جهود الإنسان والأعمال التي قام بها في الماضي وهو نتاج الفعل الإنساني وثمرة نشاطه، ومجمل ردود فعل الإنسان، وصراعه وموقفه إزاء الطبيعة.

الاطار النظري – الفصل الثاني

المبحث الاول

المرجعيات الفكرية والتاريخية في الفن العراقي القديم:

تستند المرجعيات الفكرية في جوانبها العملية على الجذور النظرية لما تحمله من معلومات يراد اثباتها وتقع تحت مظلتها، وذلك يتم عبر مقدمة افتراضية تطرح فكرة وجود كثير من المرجعيات الفكرية، وقد ظهرت طيلة العصور الماضية تيارات بعضها ديني وبعضها إيديولوجي أثرت بالحركة الفنية بشكل أو بآخر. "وأن للمرجع اربع نظريات تفسر عملية الارتباط ما بين المرجع والنص وكيفية ارتباط الفكرة بالواقع وهي النظريات الوصفية والنظريات السببية والنظريات القصدية ونظرية الدلالات والمرجع (تانيا عبد البصير، ص٢٢ - ٣٠). ونستطيع أن نشير إلى مفهوم مهم في نظريات المرجع وفي مفهوم المرجع نجد بحد ذاته هو الإحالة، فكل شكل فني سواء كان نصًّا أدبيا او نصًّا تصويريا (لوحة) لابد من أنه سيحيل المتلقي إلى معان ترتبط بفكرة أو بشكل من الواقع، والذي نسميه المرجع، أي المحال إليه أو المشار إليه، عبر تلك الإشارة، فهناك أنواع كثيرة من الأعمال الفنية والرسوم، ودلالتها المتأتية منها تشير إلى مرجع فكري، والتي تتأتى من الرؤية البصرية للواقع والذي هو خارج عنه أي الشكل الخارج عنه ماديا فهو ضمن إطارات العمل الفني (السم محمد واخرون، ص٢). وإن الإشكالية التي يتحرك في مدارها فكر ما ليس قوامها ميتافيزيقيا معرفية أن جازت العبارة، أو هوية معرفية ثابتة، عصية على التحول، وتقع خارج شروط التاريخ، موضوعها. وإن تطورها فيه أو في اشتباكها النظري مع الأسئلة والمشكلات التي يطرحها لا ينفي تمتعها بقدر عظيم من التماسك الداخلي والوحدة النظرية المستقرة نسبياً، وهذا هو مبدأ تسميتها بالإشكالية. إلا أن ذلك التطور النظري الخاص بها، المستقل نسبياً عن الحركة الخارجية للتاريخ، يظل مفهوماً في سياق ارتباطها بذلك التاريخ، موضوعها. فاستقلالها النسبي عنه، إنما هو الشكل الخاص بفاعلية الفكر في التاريخ، أي هو تعبير عن الأثر الذي تحدثه الممارسة الفكرية في الواقع الذي تقرأه وتمارس تدخلها فيه عبر تلك العلاقة المعقدة بين الفكر والواقع، والتي ينتقل فيها التحديد بين الصعيد السياسي والصعيد الايديولوجي انتقالاً تظافرياً(عبد الاله بلقزيز، ص١٤). وإن امكانية التركيب التي تقدمها القراءة النظرية التي تستند الى علم اجتماع الثقافة، بعد تعديلها إلى ما يجعلها قراءة تنتبه إلى الطبيعة الاشكالية للفكر وإلى وحدته النظرية البنيوية الداخلية، ولا نغفل عنها. وإذ تسمح هذه القراءة بتجنب أكثر شمولا وسعة للإنتاج النظري، عبر تخطيها فترة تحزيب الأفكار وتصنيفها الى تيارات، وإذ تسمح بالتحرر تماماً من الأفكار المبسطة التي تكونها عن الفكر النزعات التجريبية والتاريخية، التي تكتفي بتلاوة وقائع تطوره ضمن ترسيمه كرونولوجية محددة، فهي أيضاً وبالقدر نفسه، تتفادى التعامل مع الافكار بصفتها كائنات معرفية متناسلة من بعضها بمعزل عن الواقع الذي يحدد فضاءاتها ومحكومة بنظم معرفية (المصدر السابق، ص١٥). والمؤثر الثقافي الذي له القدر الأكبر بالتأثير على منجز الفنان ومواكبته للتطور الثقافي، وما أفرزته من انجازات وانتشار الوعي الذي لابد من مخاطبته بأعمال فنية راقية تحمل تحولات وتغيرات تواكب المرحلة والعصر فقراءة العمل الفني تكون اوضح مع وجود مجتمع مثقف وواع. فثقافة الفنان ورؤاه وتجاربه تحدد موضوعاته وأساليبه التشكيلية في العمل الفني(البسيوني، محمود، ص١١). لذا استطاع الإنسان أن يخلق نظاماً اجتماعياً معقداً يمكنه من زيادة نتاجه الثقافيّ، ويمكن أن نطلق على ذلك النظام

مصطلح (حضارة). ولا يخفى على أحد من أن الحضارة ترتكز على عناصر تعد العمود الفقريّ لكل حضارة. وهي:

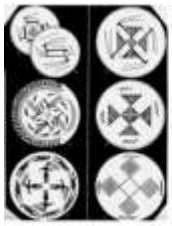
أولا: قوة الاقتصاد على أساس الوفرة والتنوع.

ثانيا: التنظيم السياسيّ.

ثالثا: العادات والتقاليد الخلقية والقدرة على متابعة التطور الفكري والفني.

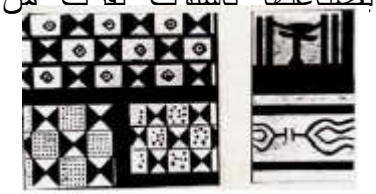
والأخيرة تبدأ عند الاستقرار والأمن وحين ينتهي الاضطراب والقلق والخوف لأنه إذا ما آمن الإنسان على حياته بكل تفصيلاتها تحررت في نفسه دوافع التطلع الى المستقل وعوامل الخلق والإنشاء، بعدئذ تكون الحوافز الطبيعية سبباً لتوقده الفكري في طريقه لفهم الحياة وازدهارها والحضارة مشروطة بطائفة من العوامل هي التي تستحث خطاها أو تعوق مسراها وأولها العوامل الجيولوجية ذلك أن النشاط الحضاري للإنسان يحصل حينما تكون الأرض سهلة المراس والتغيرات التي تحصل عليها محدودة ومسيطر عليها(عبد الحميد فاضل ، ص٢). وإذا ما أردنا الإلمام بجوهر الفن في العراقي القديم ووحدته ينبغي علينا استيعاب فكرة الإله المنبثقة من الطبيعة والتي كانت مقبولة آنذاك وما يرتبط بها من مفاهيم عن الملكية بصفة مباشرة. فالوحدة التقليدية التي تجمع بين الأعمال الفنية في العراق القديم متأتية من الرابطة العضوية لمفاهيم الإله والملك، ويمكننا ملاحظة ذلك بشكل كبير في الأبنية والمنحوتات والنقوش وفي كل عمل فني عراقي قديم. وما التباينات الظاهرية الحاصلة في الاسلوب إلا نتيجة لتعقد هذه المفاهيم وتباين مستوى المهارات الفنية واختيار الظروف المحيطة. لقد كان للفن في العراق القديم صفة جمالية في التعبير فهو يعكس التصور السومري والأكدى والبابلي والآشوري عن الإله ولهذا السبب كان تاريخ فن هذا البلد من حضارة الشرق الأدنى القديم أيسر في الإلمام به من تاريخ الفن في كثير من المناطق الحضارية في العالم، التي أصبح الفن فيها على نطاق واسع من وسائل التعبير عن الأحاسيس الفردية وعن قيم الجمال الشخصية أو فلسفة الحياة (المصدر السابق، ص٢٠). إذ مثلت فكرة الإله السمة الاولى للحضارة العراقية القديمة وانعكست بشكل مباشر على فنونها وحياتها. وإن طبيعة الأعمال الفنية في الحضارة العراقية القديمة مثلت أكثر الأشكال إصالة لتلك الحضارة إذ فيها من التنوع وضخامة النتاج الفني، فالحضارة هي البوتقة التي تنصهر فيها فنون الجماعة وطقوسها وأساطيرها وقيمها وشتى مظاهر نشاطها. وتتأسس ركائز تلك المفاهيم في بنيتها الفكرية والتقنية والشكلية عبر طبيعة الصورة ورموزها وكذلك السمات الاسلوبية لها. أي إن النظر إلى العالم يعني هنا قد طرا تغير في طريقة ادراك الإنسان للعالم حوله. وعبر هذه النظرة للإنسان القديم، يمكن بناء وجهات نظر تستند على تلك المفاهيم والتي افترضها فرانكفورت في تسليط ضوء علمي لتحليل البنية الفكرية التي اشغلت عليها الذهنية العراقية القديمة في صياغة مواقفها إزاء الطبيعة والعالم والحياة والتي تجلت في الفنون العراقية القديمة، وتأطرت دلالياً حول مفهوم (الصراع مبدأ وجود). ولقد لاحظ الإنسان القديم التكامل الطبيعي الحكم بين الكائنات وحركاتها، فافترض خلفه قانوناً حكيماً من قوانين الطبيعة، راه في أسس الحياة نفسها المرتبطة بدورها بعنصر المياه الباعثة لكل الحياة. وقد كان التركيز على نظام الكون وانضباط الحكمة فيه هاجساً رئيسياً من هواجس الحضارة القديمة في وادي الرافدين، حتى ليمكننا تسمية هذه الحضارة بحضارة (الحكمة) لما حققته للإنسان من تنظيم وتشريع وآداب وأمثال شعبية حكيمة وتأملات في مصير الإنسان فالحكمة هي في الطبيعة كما لدى الإنسان، الانسجام بين الطبائع والتكامل معاً وهذان ينطلقان من سمات الأشياء والناس وطبائعهم الموجودة فيهم، منذ تكوينهم على يد الإله (انكي) حسب اعتقادهم. وان التحول العلمي المادي الذي طرأ على يوميات الإنسان، حين راح يستفيد من مواد الطبيعة وحيواناتها للزراعة أو لبناء المساكن أو لصنع الأسلحة، هذا التحول كان شكلاً تعبيرياً من أشكال تحول أعمق كان قد برز في ذات الإنسان وتكوينه الذهني، وفي كل ما من شأنه أن يبعده

عن الحيوان(راجي، مكي عمران و هدى علي، ص٤١). وكانت حضارة سامراء والتي ترجع هذه الحضارة إلى اوأخر (الألف السادس ق.م.) وعدّ بعض علماء الآثار حضارة سامراء مكملة لحضارة تل حسونة وليست حضارة منفصلة. واهم ما يميز هذه الحضارة، فخار يدوي ملون مزخرف بالرسوم الحيوانية والتخطيطية. وتدل السكاكين الحجرية والاواني المنحوتة من حجر الزجاج البركاني وكذلك الزخارف التي كانت منقوشة عليها والتي تخلفت عن ذلك العصر، على تقدم في الصناعة واتساع التجارة والمواصلات بغرض استحضار الحجر من أرمينيا وبعض بلاد العرب (هنري فرانكفورت، ص٥٢). أما المضامين لهذه الزخارف فكانت غنية بالمعاني والرموز التي تشير إلى فلسفة الحياة برمتها فهي تعبر عن آمال الشعب ومخاوفه بكل فئاته، فالمعزات الدائرة حول بركة أو شجرة والصليب المعقوف الذي تشكله النسوة الأربعة مع شعورهن المنسابة في الهواء، انما تقصد في كل وضوح إلى ما يرمز إلى الحياة الدائمة المتحركة في كل المخلوقات البشرية والحيوانية والنباتية في حلقات أو مراكز النهاية لها ولم تخلُ بعض هذه التصميمات من الجمع بين الأسلوبين (الشكل الحي والشكل الهندسي) كان يضاف إليها في خطوط عنق ورأس الحيوان ذو قرنين كبيرين وذيل (Mellaart, J., p. 45).



أما حضارة تل حلف (بين ٤٥٠٠ – ٤٠٠٠ ق.م) والتي عثر على مخلفات هذه الحضارة في قرية تل حلف وتل الأربجية (قرب الموصل) وتبه جورا وسامراء، وتل حسونة، ونينوى وتل شاغير بازار وقرقميش. وتدل التركة الأثرية التي تركها إنسان تلك الحضارة، على تقدم في أساليب الزراعة وصناعة الأواني الفخارية المتعددة الألوان والأشكال والزخارف. ومن ذلك طبقان من تل الأربجية من الفخار أحدهما ملون باللون الأحمر الفاتح، أما الزخرفة فهي بالأسود والأحمر وتتخذ شكل مربعات وزخارف دائرية ومتوجة. أما الطبق الثاني، فتتوسطهُ زهرة حمراء حولها دائرتان بهما مربعات سوداء وحمراء. كما عثر على جرة من الفخار توصل إنسان تلك الحضارة إلى صناعة الأواني الحجرية والأسلحة بالأختام والمصنوعة من الأحجار المنقوشة(Mellaart, J.; p. 157-158). وكانت تلك الدلايات تستعمل أما كحلى أو كأختام مما يشير إلى مظهر من مظاهر تل حلف وهو التوصل إلى صناعة اختام الطابع التي تتميز ببساطة نقوشها. ومن أهم آثار حضارة تل حلف المعمارية، مبان حجرية ذات الوظيفة الدينية على الأغلب. وعثر كذلك على بقايا معمارية أخرى، وعلى بعض المقابر تحت المساكن. هذا عدا المقابر الأخرى المستقلة. ويمتاز هذا الطور بظهور الفخار المتعدد الألوان الأصفر والأحمر والبني والأسود وأرضياتها تميل للون الوردي المائل للإحمرار وكان بعضها مصقولاً صقلاً جيداً أي لماع وتمتاز بحافاتها الرقيقة(ثروت عكاشة، ص٦٧). أما فترة حلف فتمتاز التماثيل البشرية الأنثوية فيها بالمبالغة في التركيز على تضخيم بعض أعضاء الجسم وخاصة الأعضاء ذات العلاقة بالجنس، كالصدر والعجز وهي ذات سره بارزة وفي وضع قرفصاء، وفي قسم منها ينعدم الرأس ويصبح بشكل كتلة مضغوطة، ويحيط الذراعان بالصدر في أغلب الأحوال(Perklns,Ann: P.32). زخارف ومنحوتات تل حلف كما في شكل.

ولكن منحوتات حسونة تميزت بكون معظم التماثيل البشرية مصنوعة من الطين، وتتميز عن غيرها برأسها المدبب المائل للخلف والعيون المائلة والأثداء الناخرة والأعجاز الضخمة، وعلى وسط بعضها منها حزوز، أما تماثيل سامراء فتتصف بصناعتها بأسلوب يقرب من الطبيعي كما يظهر في تل الصوان(حجارة، أسماعيل، ص٣١).



فخارية حسونه

حضارة تل العبيد:

تتميز حضارة تل العبيد بوضوح في شمال وجنوب العراق معا. ففي الشمال، تظهر حضارة تل العبيد في تل حسونة وتل الاربجية جوراً، ونينوى وغيرها. وأما في جنوب العراق، فيظهر هذا التطور الحضاري في أريدو وتل العبيد وأور والوركاء. ويميز حضارة العبيد في الشمال، تواجد الأواني المصنوعة من الحجر والأواني الفخارية التي كانت منتظمة الأشكال وكانت مزينة برسوم مختلفة وملونة بالأسود والأحمر(ليونارد وولى، ص١٧). وكذلك الادوات المصنوعة من النحاس والطين. أما العمارة الدينية، فقد تميزت بوجود الفجوات المنتظمة. وقد ميزت هذه الظاهرة المعمارية المجتمعات السومرية ابتداء من عصر حضارة العبيد. ويعد ظهور المعبد في عصر حضارة العبيد ذا أهمية خاصة نظراً لارتباطهُ بكافة نواحي الحياة الاجتماعية والفنية. وقد عثر في معبد أريدو على طبقة سميكة من عظام الأسماك(هنري فرانكفورت، المصدر السابق، ص٥٧).

منحوتات العبيد

فخاريات تل العبيد القرن (٣٥٠٠ ق.م)

وتمتد حضارة الوركاء من حوالي (٣٥٠٠ - ٣٢٠٠ ق.م) إذ تميز تلك الحضارة عصر ما قبل ألاسرات الأوسط في بلاد العراق القديم. وتتمثل تلك الحضارة في موقع الوركاء إلتي تقع الى شرق الفرات، ومواقع حضارية أخرى مثل الوركاء وأور وأريدو وتل العقير. ويعد عصر حضارة الوركاء من أهم المراحل الحضارية في العراق القديم فقد عرف إنسان تلك الحضارة تشييد الأبنية من اللبن المجفف، واستعمال الفسيفساء(Mallowan, M, PP. 355-356). وقد استعملت تلك الأختام في نقش صور تمثل الحياة الدنيوية والدينية. فالدنيوية منها مثل الحياة اليومية فمثلا تمثل إحداها ميدان معركة يظهر في مقدمته قائد يبدو عليه الثقة بالنفس ومظاهر القوة ويرتدي نقبة وعمامة ويستعرض أسرى الحرب أمامهُ. وكما تصور بعض النقوش الأخرى حيوانات البيئة(عبد العزيز صالح، ص٣٧٨).

شخصية سومرية مرموقة – أوروك
حوالي (٣٣٠٠-٣٠٠٠ ق.م)

الإطار النظري – الفصل الثاني

المبحث الثاني

أولاً- الفن الإسلامي والفن التشكيلي التأثر والتأثير:

تأثر الفن بالتيارات الفكرية المعاصرة المختلفة، وخضع لعدة اتجاهات وانتماءات فكرية في تلك العصور وإلى الآن، فأصبح لزاماً التعرف على الجوانب النفسية والفلسفية للمرجعيات الفكرية والتعرف على طبيعتها، فقد تم تفسير الإبداع الفني والفن عبر بعض النظريات وعبر آراء بعض الفلاسفة اللذين وضحوا الجوانب الفنية للأفكار وقوانينها وتنظيماتها(رابورت، ص٩٢-٩٣). فالفلسفة تبحث عن كل مسألة يمكن البحث فيها، فقسمت مسائلها إلى ثلاثة أنواع تبعاً لموضوع البحث:

١-مسألة الوحدة، وتعني علة العلل القادرة على كل شيء الخالقة لكل شيء مفيضة الحياة على العالم.

٢-مسألة الكثرة، أعنى مظاهر هذا العالم المتنوعة، وهذا النوع يسمى "الفلسفة الطبيعية".

٣-مسألة أفراد المخلوقات ويشمل هذا النوع علم النفس أي علم الحياة العقلية للإنسان ويبحث في:

أ- الطرق التي يتبعها العقل للوصول إلى نتيجة. ب- العاطفة وهذا هو علم الجمال. ج- الرغبة.

وكل فيلسوف يقدم افكارهُ بوصفها ذات قيمة شمولية، اي بوصفها فلسفه تتشكل من نسق من الأفكار والقيم الصالحة للإنسانية بصفة عامة، فكل ابداعات الإنسان، بما فيها الفكرية منها، أصبحت تجد في العالم المعاصر الوسائل التي تسهل انتشارها(محمد وقيدي، ص٢٧). وفي حقيقة الأمر لا تأتي أية محاولة تنظيرية ولا تخصب إلا في رحاب الفلسفة فقد تأتي اهمية الفلسفة في المرتبة الأولى على أساس هي نشاط تأملي تحتاج إلى عملية تنظيرية. إذ نجد يعرّجون أغلب المفكرين المسلمين على ما يتصل بالروح والنفس من تنمية لملكة الوعي الجمالي والرقي بالذائقة الجماليّة، بل التركيز على الجمال وتمظهراتهُ منهجاً وسلوكاً وذوقاً في حياة المسلم ككل. ثمَّ ونجد أنّ أغلب الكتابات درست الجمال أو علم الجمال الإسلامي بالتساوي مع الفنّ أو الفنون الإسلامية(حنش، إدهام محمد، ص٢٢٤). ولما كان الفن الإسلامي يبحث عن الجمال الإلهي وموضوع اللذة والذي يدرك بالقلب فقد كان (للغزالي) راي في ذلك اذ يفصل هذه اللذة ويحللها بالنسبة للحواس اولاً. فوجد ان لذة العين في الابصار إذ تدرك الصور الجميلة ولذة الأذن في السماع للنغمات الطيبة، ولم يكتفي بالحواس وتناول الحس السادس واعدّه أكثر إحساسا للجمال فقال، "البصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر" والقلب أشد إدراكا من العين، فتكون لامحالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ، ويميز بين مستويين من الجمال العيني المحسوس. والجمال المعنوي المدرك بالعقل. ويصادر الأول لحساب الثاني(الغزالي ، ص٢٥٥). والفنّ الإسلامي يعني تلك الأفكار والآراء والرؤى والتفسيرات المتعلقة بالظاهرة الفنية الإسلامية، بكل مفاهيمها وعلاقاتها وتحولاتها، فضلاً عن طبيعتها البنيوية والوظيفية، التي أبدعها صانعو هذه الظاهرة أو نظّر لها علماء الجمال وفلاسفة الفن القدامى، أو قدمها دارسوها المحدثون تحليلاً وتأصيلاً، وصار المصطلح الفني الإسلامي ركناً من أركان المعرفة الإسلامية، ويتعلق بفقه الإبداع الحضاري والجمالي بعامة، ويقوم على فنون العمارة وتصميمها الداخلي والخط والزخرفة والتذهيب والتصوير وغيرها من الفنون والصنائع الإسلامية المعروفة بخاصة(حنش، إدهام محمد ، ص٧١-٧٢). ولم تكن هذه الفنون التي تعد ميراث أمم وشعوب متعددة لتظهر داخل بوتقة الفن الإسلامي إلا أن تشذبت أشكالها وبرزت شخصيتها الجمالية ما يتفق مع سياقات الدين وتعالمه السمحة، فكان للفتوحات الإسلامية أثر كبير في هذا البناء الفكري الجديد، وكما كان للتقارب العربي الإغريقي نتيجة

السفر والتجارة الأثر الكبير في بناء الفكر الفلسفي الذي أنتجه العرب المسلمون، فانتقلت الفلسفة اليونانية إلى الفلاسفة العرب والمسلمون وتبلورت في أذهانهم، وامتزجت أفكارهم فأثرت بهم تأثيراً كبيراً إلا أنهم صاغوا فلسفتهم بعقلية عربية اسلامية، أي بمعني كانت الفلسفة الإسلامية تلتقي "مع الدين لأن

أهدافها مشتركة وغاياتهما واحدة". لهذا نجد أهم ما يميز الفلسفة الإسلامية أنها فلسفة توفيقية بين الدين والفلسفة(ادونيس). وأن الحضارة الإسلامية منهل خصب للفن التشكيلي على مر العصور. والأعمال الفنية الحديثة على أساس المفهوم والفلسفة وهي أقرب ما تكون لروح الفن الإسلامي. فقد بنى الفنان المسلم ابداعاته على عدم محاكاة الطبيعة فجرد عناصرها وفككها إلى عناصر أولية اكثر تبسيطا وتجريداً واعاد ترتيبها من جديد في صياغة عبرت عن روحهُ وموقفهُ منها. وبذلك فالفن الإسلامي بشكل عام ما هو إلا رؤيه تشكيليه ملموسه تعبر عن وجهة نظر الفنان المسلم في الكون عبر تفسير الدين الإسلامي لهذا لكون فهو يهدف إلى تحقيق جوهر الدين وليس التعبير عن القصص الديني أو شرح العقيدة الدينية باستثناء بعض المنمنمات الدينية التي صورت ذلك. لذا أثرت الفنون الإسلامية على ما أبدعهُ الفنانون العرب والغربيون من أعمال تشكيلية استوحت روح الفن الذي جاء به الفنان المسلم عبر عصور الحضارة الإسلامية وما خلفوهُ من آثار باقية في العمارة الإسلامية والزخارف المستمدة من الأشكال المجردة. ولاشك في أن لكل أمة فن خاص بها يتسم بخصائصها التاريخية والبيئية والاجتماعية وغيرها، ولكي تتميز الفنون لابد من وجود سمات ودلالات ورموز تميز أصل هذا الفن ومميزاته في مكان ما عن المكان الآخر مع اختلاف حركية الزمان وتحولاتهُ التاريخية والجغرافية والثقافية. إذ ترتبط الهوية بالمجتمع على أساس أنها المبادئ أو العقائد التي تجعلهُ مرتبطاً بمجموعة معينة. أما الهوية الثقافية فهي إحدى أنواع الهوية الاجتماعية التي تنطلق من التصنيف الثقافي. وتكون مكوناتها تاريخية أو دينية أو معاصرة(الدوري، عياض، ص٣٥). ويتمتع الإرث الإسلامي بخصوصية وهوية مميزة لها أثرها الخاص في الفنون والآداب والعلوم المعاصرة، وقد أتت تلك الخصوصية والهوية وتركزت على أساس إنسانية الفكر الإسلامي ومبادئ التوحيد وعظمة الله (جل جلاله) وقد كان لذلك الميراث أثرهُ المتميز في بث الوعي والنظام والتقيد بتعاليم الدين الإسلامي الحنيف ومبادئهُ السامية. لذلك فقد تأثر الفنان المسلم بشكل عام بتلك المحددات ولاسيما الفنان العراقي المعاصر، ولقد كانت للفنون الإسلامية الأثر الكبير في فنون العالم اجمع، ففي فنون صقلية يبدو ذلك الأثر واضحاً في المقرنصات التي تعد إحدى التراكيب أو الأساليب المعمارية الإسلامية المهمة في قصري القبة والعزيزة التي تم بناؤها وزخرفتها في عهد الملك روجر الثاني، إذ زخرفت سقوفها بصورة مرسومة حسب التقاليد الفنية الإسلامية في العصر الفاطمي فضلاً عن أشرطة كتابية عربية تحتوي على تكوينات من الخطوط العربية الجميلة(ذوق، محمد رشيد ناصر ، ص٢٢). كما في الشكل مقرنصات قصر القبة باليرمو صقلية.

وكان اتصال المسلمين بحضارات الأقطار التي فتحوها دورهُ في تنوع مصادر الفن الإسلامي واساليبهُ كل حسب حضارة مجتمعه بالرغم من وحدة الأسس والقيم التشكيلية النابعة من وحدة الهدف والعقيدة الدينية. وتميز الفن الإسلامي عن فنون الحضارات السابقة له بكونه اوسعها انتشاراً ويرجع ذلك إلى اتساع رقعة الإمبراطورية الإسلامية. فقد ازدهرت الحضارة الإسلامية من الهند شرقاً الى الأندلس غرباً في الفترة من(٦٢٢ ميلادي) وقد خلفت آثاراً باقية وواضحة في العمارة الإسلامية والزخارف المستمدة من الأشكال المجردة والتي تأسست على توافق كوني وتكامل بين القيم الروحية والمادية(سمير غريب، ص٧٢). فالفن الإسلامي لم يأت من العدم بل إنه جاء في أفكار جديدة ونظريات عدة، وقد تغذت مفرداتهُ من جميع الحضارات السابقة له. ولقد اختار الفنان المسلم من التأثريات الفنية ما شاء، وتمثل ما احتفظ به من عناصر، ثم أعطى هذه العناصر طابعهُ الخاص، وقد كفى هذا الفن أن يمر مائة عام من الزمان لكي يترسخ في أعمال لم يعد بالإمكان نسبتها إلى الفنون القديمة التي أغنتهُ.

مقرنصات قصر العزيزة في قاعة السلسبيل

وبعد سقوط الدولة الأموية على أيدي العباسيين سنة ٧٥٠م، بقيت تلك العناصر الفنية راسخة في المغرب الأقصى وإسبانيا (الأندلس). بعدها وعلى مر السنين استطاع الفن الإسلامي صياغة نفسهُ في أعمال فنية مميزة وخاصة به، بعيدة تماما عن الأنساق القديمة التي نبع منها، وابتداء من القرن التاسع بدأناً بتحديد طراز لتاج عامود من مدينة دمشق أو من القاهرة(ارنست كونيل، ص٦). ويعد الفن الساساني مصدراً من المصادر الرئيسية للفن الإسلامي وخاصة في العراق وايران، فهو فن دولة الكاسرة، التي تعد أعظم الدول التي حكمت بلاد العجم قبل الإسلام وكان المصدر الثاني من مصادر الفن الإسلامي هو الفن البيزنطي، وقد تأثر الفن الإسلامي في مراحله الأولى بالفن البيزنطي ثم ما لبث أن تبلورت شخصيتهُ بعد ذلك وظهرت محاولات جاده لملائمة تلك الأعمال للعقيدة الإسلامية(Alexandre papadopoulo P.61,). واما في مصر فيعد الفن القبطي همزة الوصل بين الفن الإسلامي والفنون المصرية القديمة السابقة على الفن الإسلامي وأخذ الكثير من عناصر الفن الفرعوني واليوناني والروماني. وأما في الأندلس، وازدهر الطراز الأموي المغربي إلى القرن الخامس الهجري وقد احتفظ بمعظم أساليب الطراز الأموي الشرقي وبعض الأساليب العباسية، بينما احتفظت بلاد المغرب بأساليبها الفنية القديمة فترة طويلة بعد الفتح العربي، وكانت صلة هذه الأساليب بالفن الروماني واضحة إلى حد بعيد. وكان الانتقال الإسلامي إلى دول كثيرة يجمعها الدين، كما تجمعها اللغة أحياناً، إذ أثرهُ في تطور الفنون المحلية معتمدة على ما ورثتهُ من تقاليد فنية قديمة، وما أتى به المسلمون عند الفتح، حتى أصبح لدينا طرز إسلاميه شتى، تختلف في مظهرها تبعاً للوطن الذي نشأت فيه، وتتفق في مكون الروح الإسلامية فيها، فنجد الطراز المغربي والطراز الأندلسي، والطراز المصري، والطراز الإيراني، والطراز الهندي، وغيرها من الطرز التي أصبحت تميز الحضارة الإسلامية عن غيرها من الحضارات(عليوة، منى مصطفى، ص٣).

ثانياً:- جدل التراث والمعاصرة في الفن المعاصر:

ونادت الحداثة بالعقلانية وحرية الإنسان والعلمانية، وبترتيب الحياة ترتيباً زمنياً عبر المعيارية التي يستمدها الإنسان من ذاتهُ ومن الطبيعة، وعدت الإنسان جوهر كل شيء، وفي عصر الأنوار تضاعف وميض الحداثة وبريقها في نظريات كانط وأعمالهُ الفكرية. وأما ما بعد الحداثة فأقامت سياستها على التشكيك والرفض القاطع للمقولات المركزية التي تعارف عليها الفكر الغربي، وظهرت أفكار جديدة لم تكن مطروحة من قبل، مثل تفتيت التاريخ والجنوسة والنظريات النسوية والنقد الذاتي وما بعد التاريخ وما بعد الاستعمار، والتسوية الشاملة بين جميع الكائنات الإنسية (النساء، الرجال، الفجرة، الشواذ جنسيا)، فهو عالم (الما بعديات) عالم ما بعد التاريخ وما بعد الإنسانية وما بعد الاستشراق. ولكن في الواقع، لا ترفض ما بعد الحداثة عطاءات الحداثة، بل تعيد إنتاجها بصورة تتساقط معها مختلف التناقضات، وقد رفضت النظريات الشاملة كالتي جاءت بها الماركسية، وركزت على التاريخ المجهري في حياة الناس ويدل مصطلح ما بعد الحداثة على ظهور سلوكيات، وأنماط، ومنتجات ثقافية جديدة أمكن لها أن تغيّر مجتمعة حياة الأفراد في المجتمع، وهو يدل أيضا على الانفصال عن الماضي، والتوجه نحو مستقبل لم نشهد له مثيلاً من قبل أو هي تلك الأفكار التي تقوم على خرق ورفض الحدود المرسومة عبر التشكيك في محاولات تحديد ماهية الأشياء تحديداً نهائياً، لذلك يدَّعي فكر ما بعد الحداثة بمعرفة لا شيء بموضوعية وشمولية، أي أن الأشياء ومعانيها فوضوية في الوجود، وهذا الفكر نتج (كردة فعل على إخفاقات المشروع الحداثي المتمثل بالعلم الحديث، وهذا ما يجعل أسئلة ما بعد الحداثة تنصب على كل مسلمات الحداثة، ومنها تساؤل ما بعد الحداثيين عن وجاهة تعالي الحاضر على الماضي، والكلام على ما قبل الحديث، ويرفضون تفضيل الحداثة للمعتقد ولأسلوب الحياة المدنية، وللفكري، والإعلاء من هذه كلها تحقير الريفي، والفطري، وبهذا

فإن ما بعد الحداثيين يعيدون القيمة لما هو عرفي، وما هو قدسي، وما هو خصوصي، وما هو لا عقلاني)(الغذامي، عبد الله، ص٣٩). وحجة الحداثيين في ذلك أن العقل الحداثي بات عاجزا عن تنظيم حاجيات الجسد، وإيفاء حقوقهُ المادية، ولكن هذا لا يعني أن ما بعد الحداثة مثلت (نزعة غير عقلانية أو تيار فكري مضاد للعقل، لذلك فإن نقد العقلانية كما مارسهُ مفكرو ما بعد الحداثة لا يعني نفي العقل بقدر ما يعني توسيع إمكاناتهُ بالحفر في المناطق المستبعدة أو المرذولة من النشاط العقلي، أو استنباط صعد جديدة لعمل الفكر واستبات المفاهيم)(علي حرب ، ص٨٧). لذلك وجدنا فكر ما بعد الحداثة يُوصف بأنه فكر جمالي يُعلي من شأن القيم الجمالية بوصفها بديلاً معاصراً للعقلانية، ويقدم الجسد، والرغبة بديلاً عن العقل والفكر، ويرى أن إخراج الإنسان من النسق الذي حولهُ إلى ماهية عقلية مجردة يمكن أن يتحقق خارج لغة المنطق وأسوار العقل عبر العودة إلى الفن واللغة، لأن الأحكام الكلية تنبثق غالباً من منظومة فكرية مكتملة أو من تكوينات منطقية تدعي الشمول، ثم تصير سجينة النظرة المقعرة التي تشكلها هذه النظم(R. Barthes.p.32). ولنا وقفة مهمة مع الاتجاه الانطباعي لأهميتهُ، إذ شهدت أوربا في النصف الثاني من القرن (التاسع عشر) تحولات مهمة في مختلف المجالات الاجتماعية، والفكرية، والعلمية، وتمثل هذا التحول على الصعيد الفني بالحركة الانطباعية، التي كانت بمثابة البوابة الكبيرة التي انطلقت منها العديد من الاتجاهات والصياغات الفكرية والجمالية الجديدة على المسطح التصويري الذي كان الوسيط الوحيد لحمل كل ذلك التجريب التقني في اللون والصبغة و(الشكل والمضمون) ويرى (ها برماس) أن معظم التيارات الحداثية ومنها الانطباعية، قد ارتكزت على مبدأ فلسفي معرفي، مفادهُ: أن الحقيقة، باطنية في الطبيعة، ولم تبق تأملية ومتعالية كما كانت عليه في العصور القديمة، فبعد أن كان العقل عند أفلاطون يفيد الحكمة والفضيلة، أصبح مع الحداثة وسيلة للسيطرة على الأشياء، ويقترن بالفعالية والذرائعية في الوصول إلى أهداف معينة(محمود أمهز ، ص٤٣). فساهمت الانطباعية بوضع الأسس الحقيقية والفعلية لدور الذات في تحديد صياغات مفاهيمية جمالية جديدة على المسطح التصويري، فالعملية الإبداعية محمولة بالجدل ما بين المفاهيم السابقة لها وما بين التقنية الحديثة ولم تكن سوى مناسبة للاستمتاع بتحويل المؤثر البصري إلى سطح تصويري ذو علاقات لونية غنائية، وهذا ما أشار له مونيه بقوله "نصور كما العصفور يغرد، والرسوم الجميلة لا تصنعها الشرائع"(سلمان قطايه، ص١٧٤). وبما أن الفنان الانطباعي لم يكن الموضوع يمثل أهمية لهُ، لهذا نراهُ أتجه إلى اللون إذ كان يرى أنه يحمل طاقة روحية عالية ومعبرة عبر الخطاب البصري فكان الفنان يهدف إلى الوصول إلى تلك اللحظات المثالية عبر تناسق الألوان وتداخلاتها من خلال النص، وهكذا تحول اللون إلى طاقة صوفية ومثالية مستقله يوحي بالطابع المتأرجح للإشعاع الشمسي في تحوله اللانهائي. وإن (التعبيرية ومن خلال جماعاتها الفنية) التي ظهرت بوادرها في بداية القرن العشرين كرد فعل ضد الرؤية الانطباعية التي عولت على الحس ولا تنفذ إلى أبعد من مظاهر الأشياء بينما التعبيرية دعت بالعودة إلى أنساق الذات وتحرير الطاقات الباطنية والتمرد على الواقع المادي فاستبعد في النص أي تمثيل للحقائق الحسية المظهرية والتوجه نحو بنية الحقائق الباطنية وانفتاح رؤيتها ابتغاء الكوني والشمولي أكثر من الاهتمام بالخاص والطارئ والسعي إلى المناهضة المقصودة للطبيعة المتجلية باستعمال نسقية اللون المشدد والشكل المبسط، فقد ابدوا اهتماماً أقل ببنية التشبيه من اهتمامهم بالرؤية الفنية. وبذلوا جهدهم لاختراق الظواهر من أجل الكشف عما شعروا أنهُ يؤلف الجوهر الأساسي في الأشياء(اوهر هورست، ص٩). فبدأ النص يحمل وحدة في الشكل والمضمون وهذا ما سعت إليه التعبيرية وبحث عنه عبر الشكل واللون بغية الوصول بالخطاب البصري إلى ابعد نقطة ممكنة في أعماق الروح، حيث كانت تميل إلى الباطن ومتخذهُ من المظهر الخارجي الطريق للولوج إلى الروح المثالية، ومهدت نصوص التعبيرية شأنها شأن الانطباعية إلى ذلك الجدل في إذابة الذاتي الجزئي في الشيئية وهذا بحد ذاته

يعد تحولاً مهماً في بنية الفن الغربي وعلى هذا الأساس كانت الوحشية والتعبيرية بذرة تحول ناشـطة في جـعل بنية الشـــكل تتركز في منطقة أنساق الذات مما مهد لتيارات لاحقه كالسريالية تحديداً لإذابة الذات في المجهول وليس الموضوع على أساس أن الحقيقة حسب تعبير (بريتون) في وجود مغاير أو عالم آخر(بهنسي، عفيف، ص٢٩١). وهذا ما ظهر في اعمال الفنانين التعبيرين. إذ سعى (فنسنت فان كوخ)* في أعمالهُ إلى احترام الجانب البصري الخارجي للشخصية أو المناظر الطبيعية، لكنهُ وجد نفسهُ غير قادر على قمع مشاعرهُ الخاصة حول الموضوع، والتي وجدت تعبيراً عنها في خطوط واضحة وتأثيرات اللون المتزايدة. وكان متردداً في الابتعاد عن تقنيات الرسم التقليدية التي عمل بجد لإتقانها، لكنهُ الآن أطلق العنان لتفردهُ وشخصيتهُ. وكان أسلوبه عفوياً وغريزياً، لأنهُ كان يعمل بسرعة وكثافة كبيرتين، عازماً على التقاط تأثير أو مزاج ما عندما يمتلكهُ. وعرف (فان جوخ) أن أسلوبهُ في الرسم كان فردياً، ولكنهُ كان يعلم أيضاً أن بعض المهام لا يستطيع الأفراد المنعزلون إنجازها. وأدت التغييرات التي خضعت لها لوحاتهُ في باريس بين ربيع عام ١٨٨٦م وفبراير ١٨٨٨م إلى إنشاء لغتهُ الشخصية وأسلوبهُ في الرسم بالفرشاة. وأصبحت لوحة ألوانهُ أخيراً ملونة، ورؤيتهُ أقل تقليدية، ونغمات لونهُ أخف، ويمكن رؤيتهُ في لوحاتهُ الأولى لمونمارتر. بحلول صيف عام ١٨٨٧م، إذ كان يرسم بألوان نقية ويستخدم فرشاة مكسورة تكون في بعض الأحيان تنقيطية. وأخيراً، وبحلول بداية عام ١٨٨٨م، تبلور أسلوب (فان جوخ) ما بعد الانطباعي، مما أدى إلى ظهور روائع مثل صورة انزال السيد المسيح و السامري الطيب، وكذلك في بعض المناظر الطبيعية في الضواحي

وبين عامي(١٨٨٥-١٨٨٨م)، انصب اهتمام(جيمس إنسور)* بشكل أساسي على الرسم والحفر. تحت تأثير رامبرانت وريدون وغويا والنقوش الخشبية اليابانية والصور البروجيلية والمحاكاة الساخرة المعاصرة، طور إنسور أيقونات وتصميمات شخصية للغاية. ولقد رفض الانطباعية والرمزية الفرنسية وأعار نفسهُ للصفات التعبيرية للضوء والخط واللون والزخارف الغريبة والمروعة مثل أقنعة الكرنفال والهياكل العظمية، والتي قدمها في لوحات ضخمة كما هو الحال في سلسلة هالات المسيح أو الحساسيات النور (١٨٨٥-١٨٨٦م). وتبلغ هذه التحولات البشعة ذروتها في لوحة الأقنعة الأكثر شهرة وضخمة التي رسمها إنسور دخول المسيح إلى بروكسل (١٨٨٨-١٨٨٩م)، زيت على قماش، لوس أنجلوس، متحف جيه بول جيتي)(Weisberg, Gabriel P. The Documented Image,p56). صرف (جيمس إنسور) جهده المبدع إلى تصوير الموضوعات المحببة إليه بأسلوب ذاتي، ولم يبال بابتكار لغة تشكيلية كمعاصرة سيزان كما لم يغامر بحثاً وراء النور كمعاصرة (فان كوخ)، ولم يهرب نحو فردوس أسطوري كمعاصرة (غوغان)، لقد كان فناناً هازئاً لم يتقيد بحدود المدارس الفنية المعاصرة ونظرياتها الجمالية. وتمثل أعمالهُ تجربة فنية ذات خصوصية جمعت عبر مراحلها العديد من التناقضات والموضوعات المختلفة، فمن موضوعاتهُ الواقعية التي تصور الأشخاص والطبيعة والمنازل والبحار في مراحلهُ الأولى. إلى عالم من الأحلام والتخيلات والتعبير الممتزج بالسخرية والمعاناة في ذات الوقت، وبدت لوحاتهُ ذات أجواء غريبة

وقاسية في تعبيراتها ومضمونها الساخر من المجتمع، عشرات الأقنعة وصور للشياطين والمهرجين، والملائكة والموتى، وحفلات تنكرية تقابلها أخرى للمذابح والفظائع، تعبر جميعها عما يحس به الفنان من نقد موجه للسلطة والمجتمع من حولهُ(Werth, Margaret. The Joy of Life.p99).

رجل الأحزان، جيمس إنسور رجل الأحزان هي لوحة زيتية تعبيرية على قماش أنشأها

جيمس إنسور مشهد من الوصية الجديدة، (١٨٧٧م).

الإطار النظري – الفصل الثاني

المبحث الثالث

السمات الفكرية والتاريخية في الرسم العراقي المعاصر:

انطلق الفن العراقي المعاصر في مسيرته من أساس متين وقام عبر بنية راسخة اتسعت مديناتها ورسخت اصولها على مدى أجيال متعاقبة، فالوسط (البيئة) الذي نشأ فيه الفنان العراقي كان وسطا ثريا بالقيم الجمالية، مليئا بالصور الحسية التي ترتبط مع بعضها بعلاقات جدلية ثابتة ومتحولة، إضافة إلى انتعاش ذلك الوسط بالنشاطات الانسانية التي يأتي في مقدمها الصنيع الفني الراقي المعبر عن مناخ ذلك الوسط الثري والغني إلى حد كبير والذي يعمل على تحفيزه ويدفع به للممارسة الفنية، فهذا الوسط الذي فيه المواد والأشكال والأفكار والموضوعات والمتغيرات والصراعات، وإلى غير ذلك من العوامل التي تستفز قريحة الفنان. ولقد نشأ الفنان العراقي ضمن بيئة غنية بالمعطيات الجمالية والفكرية، بيئة لم تكن نمطية قطعاً، ولم يحكمها قانون الجمود والركود، بل هي عالم متحرك حيوي تتنافس فيه الابتكارات والرؤى، وتغذي أجواءهُ نماذج فريدة من موروث حضاري متين متعدد الجوانب، وأصبح حافزاً مستمرا في استمالة الفنان نحو وجهة خاصة تميزهُ وتغني عطاءهُ، فكان لذلك الموروث دور مهم في تحفيز جانبي التأثر والابتكار. وكانت مرحلة النهوض الحي للتشكيل العراقي في الربع الأول من القرن العشرين بدايات التدوين التشكيلي لبعض الإشارات الفنية البسيطة قبل عام(١٩٣١م) والتي اقتصرت على الصور المصغرة والمخطوطات المزوقة والرسوم الجدارية أو رسوم ما تحت الزجاج ذات الأسلوب المحلي الشعبي(شاكر حسن ال سعيد ، ص١٨). والذي انتشر في بغداد والمدن الكبرى والعتبات المقدسة، ويعد الرسم ما تحت الزجاج مرحلة متطورة لتماثلهُ، وفن الرسم الأوربي الذي اقتنتهُ رجالات الدولة العثمانية، إذ يقف في طليعة الفنانين العراقيين آنذاك (نيازي مولوي بغدادي) المتعدد المواهب في الرسم والزخرفة والخط العربي ليتوصل منها إلى تقنية ما بين رسوم المنمنمات الشرقية والأسلوب الغربي في الفن التشكيلي الذي عاصرهُ ومن تقنياتهِ العالية في الزخرفة والخط التي يرسمها مسبقة لرسومهِ الملونة وبالحبر الصيني المعد للخط، وانبثقت قابليتهُ التخطيطية وجرأتهِ التشكيلية في تطويع الخطوط الخارجية ليؤول من تشكيل لوحتهِ في الخط والزخرفة وتقنيتهِ ورؤيتهِ الصوفية للخط، حتى عد من الأوائل الذين وظفوا الحرف العربي في اللوحة التشكيلية(شاكر حسن ال سعيد ، ص١٨). وإن المدّة التي تلت الحرب العالمية الأولى وخصوصاً في ما يتعلق بالرسم وفي مطلع القرن العشرين، ارسلت مجموعة صغيرة من العراقيين إلى اسطنبول للتدريب العسكري، إذ تم إدراج الرسم كجزء من المنهج الدراسي. وتضم هذه المجموعة التي

عرفت بالفنانين العثمانيين إذ كان أول الرسامين العراقيين ضابطاً في الجيش العثماني وهو (عبد القادر الرسام) (١٨٨٢-١٩٥٢م)، الذي تميز بشكل خاص بأسلوبهِ الفني والذي اهتم بهِ بنقل الطبيعة نقلاً حرفياً ويعد من أبرز الرواد العراقيين الذي نقل التأثيرات والتحولات على فن التصوير في العراق ويعد فناناً معلماً اهتم بالمشاهد الطبيعية. شكل(٤٥) ومحمد سليم موصلي (١٨٨٦م) ، وعاصم حافظ (١٨٨٦-١٩٧٨م) ومحمد صالح زكي (١٨٨٨-١٩٧٤م) الذي اهتم بالطبيعة ونقل انطباعاتهُ عنها شكل(٤٦) والحاج محمد سليم (١٨٨٣–١٩٤١م) و(عثمان بيك) و(حسن سامي) تعرضوا لتقنيات الرسم الأوروبية وبأسلوب حداثي. إذ عبروا عن وعيهم وتفاعلهم بما استجد من أساليب فنية وتيارات على الساحة الفنية(الربيعي، شوكت، ص٥٣). وبعد أن ساهموا في تشكيل الجيل الأول من الفن العراقي وفي خلق مرحلة جديدة من الوعي، وذلك في استلهام المواضيع الاجتماعية والبيئية والسياسية. التي عززت من إغناء اللوحة الفنية في الشكل والمضمون، مما جعل العراق أن يشرع بالانضمام إلى الحركة التشكيلية العالمية المعاصرة. لذا تأثر الفن بالتيارات الفكرية المعاصرة المختلفة، وخضع لعدة اتجاهات وانتماءات في تلك العصور وإلى الآن، فأصبح لزاما التعرف على الجوانب النفسية والفلسفية للمرجعيات الفكرية وطبيعتها(الربيعي، شوكت ، ص٥٣).

عبد القادر الرسام
منظر من البادية (١٩١٨م)
زيت على كنفاس

محمد صالح زكي
منظر من جنوب العراق (١٩٥٠م)
زيت على كارتون

لذا ربط نواتج الإبداع في الفن التشكيلي عموماً مع متراكم الخبرة الذي يتولد من انفتاح ثقافات مختلفة في الزمان والمكان، وبما ان العراق لم يكن حينها منفتحاً على تجارب فناني الحداثة الأوروبية التي ازدادت نشاطاً وهوساً في التغيير منذ اوائل القرن العشرين الذي شهد ولادة العديد من الاتجاهات الفنية المختلفة، إذ جاء كل اتجاه منها ليحقق رد فعل على أساس الخصائص والسمات الفنية والجمالية في البنية الشكلية وفي الفيض التعبيري والبث الدلالي، على الاتجاه الفني الذي سبقه.

إذ إن الأسلوب مختلف كثيراً. ولقد أثرت الدراسة والبحث العلمي (دراسة الدكتوراه) في تشكيل الوعي التاريخي والفني لتجربة الفنان (ضياء حسن) فموضوعة الدراسة الموسومة (الموروث الرافديني في التشكيل العراقي الحديث)، وكان لها تأثير كبير وواضح في تجربتهِ وعبر البحث والتقصي في غمار أعماق التاريخ العراقي القديم من سومر إلى العصر الحديث، وعبرها تعرف على معطيات الفن العراقي ومدارسهُ الفنية ومراحلهُ وكذلك الأساليب الفنية التي لها علاقة بالفن العراقي القديم وكذلك المرحلة التاريخية الوسطية فتعرف على نتاجات المرحلة العباسية والفترة الزمنية المهمة والمفقودة من الحضارة العربية الإسلامية. والتي تعرف بمدرسة بغداد للتصوير أي فترة رسوم الواسطي ورسوم كتابة مقامات الحريري عام (١٢٣٧م) وفيها (١٠١) منمنمة، فكل واحدة من هذه المنمنمات فيها دراسة مستفيضة ونقدية كبيرة ومتفردة كبيرة(سلطان، هجران ناصر، ص١١٠). ونستدل من ذلك أن الفنان تأثر بالموروث الرافديني وكذلك الإسلامي عبر رسوم يحيى الواسطي ومعطياتها الجمالية وما لها من تأثير مباشر على

الفنان. ويذكر الفنان أن رحلتهُ خارج البلاد واطلاعهُ على الفنون وأنواعها والخط العربي ومرجعياتهُ في بلاد المغرب العربي كان لهُ تأثير واضح في تجربة الفنان (ضياء حسن) وفي رسم الحرف وتنوع الحرف في التشكيلات البصرية لديهْ، وقد اطلع على الخط (المبسوط والقندوسي) والذي خط في القرآن الكريم بتجريد مطلق. وقد شكل الحرف عنصر تصميمي عبر المعالجات الفنية وفي إدخالهِ في تصميم الكثير من لوحاتهِ التي كانت تحمل روح الشرق وروع الفن الإسلامي. إذ استلهم الحرف ومزاوجتهُ مع شكل المسلة الرافدينية(مقابلة اجريت مع الفنان نفسه بتاريخ ٢/١٩/ ٢٠٢٥). وإن استلهام الحرف في الفن الذي ظهر منذ العصور القديمة، في النحت السومري البارز، منذ ذلك التاريخ، استطاع الفنان أن يكتشف صياغات جديدة هي في أصلها ضرب من أساليب التعبير، وضمن المناخ الإنساني والاجتماعي والروحي والعاطفي معاً. ويحاول الفنان (ضياء حسن) أن يبني عالمهُ الخاص، الذي يحمل سمات شخصيتهُ وهو يحكم الصلة بين اتجاهين في أسلوب أعمـــــاله التشكيلية، لا تناقض بينهما، أي أحدهما يكمل الآخر، وفي النهاية يمنحان الفنان معاً قدرات الإيماء، لبلوغ جوهر الخطاب الفني إجمالاً. الأول في أسلوب ضياء يتمثل في الكشف عن كيان الحرف والكتابة، وكل ما يتعلق بهذا الرمز اللغوي، معتمداً على تطلعاتهِ الفنية المعاصرة، وانطلاقاً من إحساسهِ بجمالية الحرف نفسهْ، كأساس، وإلى المقطع والنص الحروفي، وغالباً ما يستعمل (ضياء) الخطوط المغربية، لتأثرهُ بأجواء الثقافة في المغرب العربي، كونهُ أكمل دراسة الدكتوراه في الفن في إحدى الجامعات التونسية، وهو منحاز في كشوفاتهِ الذاتية إلى ليونة الحرف المغربي، واستجابتهِ للون، وعدم السكون، في خلاف مع الحرف المشرقي، إذ يعتقد ضياء أنهُ حرف جامد وصلب(جمال العتابي). ونلاحظ عبر الشكل (١٣٩) عمل الفنان اغوار المدينة لمعرضه الاخير.

بتول الفكيكي:

ولدت الفنانة التشكيلية بتول الفكيكي في (أبو صخير) عام ١٩٤٠م بالنجف وترعرعت في الأعظمية ببغداد. وتخرجت من أكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٦٣م. وعملت لسنوات في مجال تعليم الفن في المدارس، ومن ثم انتقلت إلى العمل كـخبيرة في دار الأزياء العراقية. وعام ١٩٩٢م غادرت العراق لتستقر في لندن ولا تزال هناك(فاروق يوسف). وبحكم عمل والدها المحامي والأديب توفيق الفكيكي حاكم في النجف، ودارهم كان ملتقى للأدباء والشعراء، وهناك كانت سنوات الطفولة وبعدها انتقلت عائلتهم إلى بغداد وترعرعت بين أحياء الأعظمية. ووالدها كان كاتباً أديباً قاضياً يُستقبل عصر كل يوم من الشهر الشعراء والأدباء كالجواهري والحبوبي وخالد الشواف وجعفر الخليلي وملا عبود الكرخي وكان آنذاك مسؤول جريدة الكرخ. وكانت تلازم والدتها لزيارة المراقد الدينية كالشيخ عبد القادر الكيلاني وموسى الكاظم وانبهارها بالنقوش والمرايا وانعكاس أضوائها وظلها وظلالها ولعبت بالطين وعملت دمى طينية من غرين الطين المتجمع في حديقة الدار، وعملت دمى من القماش وألبستها أنواع الأزياء ورسمت وجوهاً ولعبت بها لاحظ اخيها الدكتور اهتمامها، وبدأ بإعطائها (٢٥) فلساً مقابل تكبير صور الأحياء المجهرية والخلايا ورسوم معقدة لدراستهُ، وبعدها بدأ يزودها بالكتب الفنية التي ساعدت على تنمية مسيرتها(موفق الربيعي، ص٦٩٠). ودخلت كلية الفنون وتخرجت عام (١٩٦٣م) ووجدت من يشابهها طموحاً وتحدي وانتمت إلى تجمعات فنية مع الصديقات (هناء قاسم ومواهب الشالجي وناثرة آل كتاب) وكن يقمن بجولات لمراسم

الفنانين (جواد سليم وخالد الجادر وحافظ الدروبي) وأقمن المعارض بتوجيهِ وإشراف الفنان (خالد الجادر وحافظ الدروبي) وأسسن مرسم فقير بأدواتهِ غني بروحهِ، تكاتفن بينهن على تهيئة كافة المستلزمات وكانت بمنتهى الزهو لتحقيق ذاتها والانتصار على المعوقات للوصول للهدف(ايمان البستاني). ونصحها الفنان (عطا صبري) بذهابها لجمعية الفنانين والالتقاء بالفنانين والمشاركة بالمعارض من عامي (١٩٦٦-١٩٦٧م) وفي لقاء اجرتهُ معها المهندسة (ايمان البستاني) - مجلة الكاردينيا الثقافية العامة قالت (اشتغلتُ بمرسم الفنان خالد الجادر وعملتُ مع فنانيين مسرحيين وعملتُ ديكور مسرح مع حمودي الحارثي والمرحوم الفنان وجيه عبد الغني وعشقت المسرح والتمثيل بالإضافة إلى الرسم والتحقتُ ضمن مجموعة فنية كمستشارة لدار الأزياء العراقية لمدة عشر سنوات مع الفنانين رافع الناصري وسالم الدباغ وجميل حمودي وشاكر حسن آل سعيد وسلمان عباس وأعمالها تصب في بؤرة موضوع واحد. أي ثيمة محددة تتكرر ربما تستعاد حتى لا تكاد تتبين الفروق الا قليلاً بين لوحة وأخرى. وهي ثنائية المرأة والرجل والظل والشخص الثالث. وإنها فكرة الروح والنفس والجسد والطيف أو القرين، ولعها غامض، الوانها شفره خاصة في ذاتها منها المضيء كضوء الروح تترجم بها لواعج روحها التواقة للانعتاق من كل ما يكبل يديها أو يغل بها عنقها وفي عام(١٩٩٢م) قررت أن تترك العراق لتستقر في بريطانيا، وأن تأثير الغربة على أسلوبها وما تتميز به أعمالها الفنية وقصة انشغالها لفترة طويلة بملحمة كلكامش وعلاقة عشتار بتموز وعلاقة المرأة بالرجل، إذ إن رسومها تحمل طابع النقوش على الجسد وبهذا ترمز إلى الجسد والفكر العراقي. ويظل العراق محور أعمالها الإبداعية أكملت عدة دورات للنحت والسيراميك وحياكة السجاد والطرق على النحاس والخط وحتى الحفر على الخشب، وتربطها الكثير من الصداقة مع الأساتذة والفنانين العالميين(موفق الربيعي، ص٦٩٠). إذ شهد الفن التشكيلي العراقي منذ تأسيسهُ حضوراً بارزاً ومهماً للفنانات العراقيات في الساحة الفنية العراقية عبر مشاركتهن في أغلب المعارض الفنية داخل القطر وخارجهُ، مما عكس أثر كبير في واقع الرسم العراقي، خلال مدّة الخمسينات من القرن العشرين و "ساهمت في تجسيد الأسلوب والأسلوبية بالعديد من التجارب الفنية الجماعية والفردية التي اظهرت من خلالها مقومات الشخصية الفنية للرسامين والرسامات العراقيات بما تناقلهُ الفنانون الوافدون من خارج العراق من تجارب حداثوية أسهمت بتطور واقع الرسم العراقي المعاصر نحو آفاق المستقبل برؤية عالمية متجددة في فكر الفن والأداء"(العفراوي، نضال، ص٩١). وكانت الفنانة (بتول الفكيكي) واحدة من رائدات الفن العراقي وتمتاز أعمالها التي تستند الى أصول وأسس الأداء الأكاديمي مضافاً لها دفق من المشاعر والأحاسيس العاطفية والروحية التي تنطبق بإيقاع متناغم وبطريقة تكنيكية معاصرة، من ناحية فرش الألوان الجميلة، وبالرغم من سيادة الألوان المثيرة للإحساس والتلقي، ولكنها الوان لا انفصال بينهما بتضاد حاد، وإنما هرمونية التدرج، وفي الألوان الحارة تتداخل معها الألوان الحيادية والباردة بتوافق وانسجام، تكاثفت في مضامينها رموز وزخارف شرقية تراثية تلك الوحدات التكوينية تخلق جمالاً يتصل بمصادر أسطورية ومشخصة قديمة ومعاصرة(ماضي حسن، ص ٢٠٤). وأن غالبية أعمال الفكيكي تنطوي على الرموز والعلامات والشيفرات المستوحاة من الحضارات العراقية القديمة مُضافاً إليها الإشارات الميثولوجيا التي تزدان بها الثقافة الشعبية العراقية، وخاصة المراقد الدينية التي اعتادت الفنانة على ارتيادها برفقة والدتها الكريمة في سنوات الطفولة والصبا والتكوين الثقافي والفني الذي سوف يُصبح نوعًا

- **المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:**

١. ارتبط السمات الفكرية لدى البدائي بالاحتياجات الوظيفية والنفسية أما في المرحلة التجريدية فقد ارتبط بالأبعاد الروحية العبادية.
٢. أكد (كانت) على ضرورة تحرير الفن من القيود الواقعية إذ تعد الروح ملكة تصوير الأفكار والخيال المبدع. فيما يؤكد (هيجل) على ان الجمال هو المضمون والفكرة لا الشكل الخارجي.
٣. ترى (سوزان لانجر) أن للجمال وظيفة تعبيرية، وهي تؤكد على أهمية الرمزية في الأعمال الفنية، إذ ترى أن الصورة الفنية لا بد أن تتشكل من مجموعة من الرموز، وأن جمالية الصورة الفنية تعتمد على فعل الرمز.
٤. سيطرت الموضوعات الدينية في حضارة وادي الرافدين إذ كان الفن يعبر عن التبجيل والتعبير عن الإيمان والتقدير للآلهة والقوى الروحية، مع الاهتمام بالرموز الكونية (الشمس، القمر، النجوم، الأرض، الهواء).
٥. تعد الأسطورة المصدر الرئيسي للفن القديم والتعبير الفني في حضارة وادي الرافدين لأنها محاولة لتفسير قوى الكون والآله والطقوس الدينية.
٦. حاولت الفنانة أن تعطي قيمة للمرأة ودورها في المجتمع وسعت إلى تجاوز الحدود التقليدية للجنس والثقافة في أعمالها، إذ تؤكد على أن كونها امرأة ورسامة وعراقية جميعها أمور مهمة تؤثر على إبداعاتها.
٧. أن الرغبة في العودة إلى التاريخ أصبحت سمة أساسية للفنانة إذ اتجهت إلى الفكر الرافديني، والأسطورة، والحلم، والرمز، والكتابة، وقصص الخليقة والأحداث التاريخية.

- **الدراسات السابقة:**

بعد اطلاع الباحث عن موضوع وظاهرة البحث في العديد من المصادر والرسائل والأطاريح والمكتبات وفي شبكة المعلومات الدولية والموسوعات العلمية لم يجد الباحث دراسة تمس إجراءات وهدف البحث وظاهرة البحث على حد علم الباحث.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا: إطار مجتمع البحث:

يتكون إطار مجتمع البحث الحالي من الرسوم المنفذة بالألوان الزيتية والأكريليك والمواد المختلفة لأعمال الفنانة بتول الفكيكي والتي بلغ عددها (٣٠) إنموذجاً من الأعمال الفنية.

ثانياً: عينة البحث:

استناداً إلى مجتمع البحث المتضمن مجموعة من اللوحات الفنية لأعمال الفنانة بتول الفكيكي وفقاً للوحات التي تدرس السمات الفكرية ومفرداتها وبمختلف المدارس الفنية فقد تم اختيار عينة البحث والبالغ عددها (٣) إنموذجا.

ثالثاً: أداة البحث:

اعتمد الباحث في تحليل نماذج عينة البحث على المؤشرات المعرفية والجمالية التي أسفر عنها الإطار النظري كمحكات أدائية والتي تخدم البحث الحالي في كثير من طروحاته لأنها تساعد على جمع الحقائق والمعلومات الأساسية في التحليل، مما يتيح للباحث مساحة أوسع لاختيار التفاصيل المناسبة التي تفيد التحليل.

رابعاً: منهج البحث:

استعمل الباحث المنهج الوصفي بطريقة التحليل في استقراء عينة البحث وتحليلها.

خامسا: تحليل العينات:

انموذج عينة (١)
اسم الفنان: بتول الفكيكي
قياس العمل: cm 100x150
تاريخ العمل: ١٩٨١-١٩٨٢م
الخامة: الوان زيتية

العائدية موقع الفنانة بتول الفكيكي http://www.betoolfekaiki.com/gallery.htm
وصف العمل :

يجمع العمل بين التراث الشعبي وبين الرموز التاريخية التي حملتها الفنانة كتلك القيم ورسمت الفكيكي عشتارها المعاصرة بطريقة تشتبك المرأة عبرها بالطبيعة إذ يمكن تفسير النزعة الزخرفية من جهة كونها امتداداً لتلك العلاقة. والمرأة والطبيعة تملكان قوة الإيحاء بالوجود الخفي نفسها. لقد ولدت الدورة الإيقاعية في تعاقب الظواهر الطبيعية، إذ الليل والنهار والولادة والموت، وولدت في بنية تفكيرها، ان لإثبات لظاهرة الوجود، أي طالما أن هناك موتاً فإن هناك حياة وصيرورة ووجود. إذ تمارس الفنانة حال التخفي وراء ما ترسم وتنجح إلى حد بعيد بتوظيف الرموز والتعاويذ والعوالم السفلى والعليا والدلالات التراثية كالمثلثات الحادة والزوايا والتي تشبهِ خطوط الكتابة المسمارية التي تتكرر في معظم اللوحات إلى جانب طابع اسطوري تتوشج بهِ الكثير من أعمالها، أما الشخوص فنزوعها دائماً نحو التسامي. ونرى في لوحاتها علاقات إنسانية هي أقرب إلى الأحلام بـتلقائية فنية وتقنية عالية وإنسيابية ومطواعيه تعج بالرموز والتشكلات المبهمة لرقي وتعاويذ وحروف لا تفضي بأسرارها وأما ألوانها ضاجه بالحياة مفعمة بالحيوية. وانهمكت الفنانة (بتول الفكيكي) بثنائية المرأة والرجل، وغاصت في تجليات الروح والجسد، ولعلها ذهبت أبعد من ذلك حينما حاولت الإمساك بالأطياف البشرية التي تخبئ وراءها صوت الفنانة الذي يبوح بجرأة نادرة لا تعرف الخوف أو الوجل. إذ تحضر المفردة الأسطورية في لوحة الفكيكي، فلا غرابة أن تستدعي عشتار وتموز في هذا العمل، وتحركهما في نسيج النص البصري وبنيتهُ الداخلية العميقة إذ يبدوان ككائنين مرسومين بخطوط طرية ومرنة ورغم مرجعيتهما النحتية التي تمجِّد المنحيين التشخيصي والتعبيري، وإضافة إلى النفَس التزييني الذي يحتل مساحة كبيرة من المعالم الخارجية للشخصيتين الأسطوريتين اللتين تعيشان في الذاكرة الجمعية للناس. وهذهِ الآليات المتعلقة في نص لوحتها هي بالتأكيد تكشف، علاقات النص وعلاقات بعضها مع البعض الآخر بغية أن تدرك الفنانة الطابع المميز للغة العمل التشكيلي ومن ثم معرفة القيمة الفنية والجمالية المخبأة ببنية عميقة خلف نص هذا التحليل لتلك البنى التي أوجدتهُ في اللوحة أعلاه، وعندما تعاملت الفنانة ببنى قديمة ميزت لوحتها لتضفي مع باقي المفردات نص ذا قيم فنية وجمالية نتعامل معهُ وفق الأثر (الوجه السومري) أو فتاة الوركاء. وهنا السمة الفريدة والمميزة هي التي تكونت كأرضية في فضاء العمل، وأصبحت هي الباعث المميز حتى في تحليل العمل الفني. والبنى المميزة للقيمة الفنية والجمالية هي لم تكمن في وجه الفتاة ولكن هناك نوع من التدبير أوجدته الفنانة، لأن لوحاتها تكون نوع من المبررات حتى تجد لنفسها لغة تطبق فيها الأشكال الآخرة، إذ إننا نرى أن العمل فيه سمة من العمل النحتي كمفردة قديمة دائماً يتهافت عليها الرسامون في أن تكون أرضية خصبة في فضاء لوحاتهم، وهذا بالطبع ليس بالشيء السلبي بقدر ما يكون مبتعداً عن التمييز. وتركز الفنانة على جسد المرأة تحديداً في حين

أن الرجل يحضر تخفياً ، ونجد أن التكوين متقارب البناء في اغلب لوحاتها، وفي حين نرى في لوحاتها أن المرأة القادمة من قلب العتمة، أي لأن للسواد دلالات كثيرة في حين أن جسد المرأة الضاجع باللون والفتنة والسحر هو الشمعة والشعاع الذي يشق تلك العتمة. ويميل تكوين هذا العمل إلى التكوينات ذات الشكل التعبيري المحاط بالأشكال الهندسية المحددة ذات الخطوط القاسية والحادة والتي اطاحت بانسيابية الخطوط في تكوينات الأشكال والكتل المحيطة المنتشرة في فضاءات هذا العمل وقد حاولت الفكيكي في هذا العمل إعطاء قيمة تكوينية إنشائية ذات نسق إيقاعي متحرك فتجاوزت كتلةُ الجمود والحركة الايقاعية الثابتة ولم تشفع الحركات الايقاعية للأشخاص داخل اللوحة إذ حركتها محدودية الشكل الهندسي وصراحة الخطوط وحدتها.

انموذج عينة (٢)

اسم الفنان: بتول الفكيكي
عنوان العمل: بيت الحب
قياس العمل: cm 35x45
تاريخ العمل: ١٩٩٦م
الخامة: الوان اكريليك

العائدية: موقع الفنانة بتول الفكيكي http://www.betoolfekaiki.com/gallery.htm

وصف العمل :

يتكون العمل الفني من منظر طبيعي وكأنهُ منظر غابات النخيل التي كانت تزخر بها حضارة بابل القديمة، وقد عملت الفنانة الى اقتطاع الجزء الذي يتوسط تلك الغابة او العمل ووضعت فيه شخصين او شكلين لرجل وامرأة، إذ تلف أيدي الرجل جسد المرأة ليقدم لها زهرة بيضاء وأقدمت الفنانة إلى رسم ملابس المرأة بالشكل الزهري بأيدٍ ملفوفة خلفها، وأما الجانب الأسفل فقد عمدت الفنانة إلى رسم الزخارف الملونة باللون الأبيض والقرمزي وكأنهُ بساط مزركش بالأزهار تحت الشخصين، وكان هناك تاج على رأس الرجل، وهناك ظل لتمثال خلفهُ يأخذ جانب من خلفية العمل المظللة باللون الأسود لتعطي الشخصيات إنارة عالية لشد انتباه المتلقي إلى مركز العمل، بالإضافة إلى ذلك الخط الفاصل بلون الأرض قسم الغابة إلى جزأين، جزء أعلى وجزء أسفل وكأنهُ نهر الفرات وغابات النخيل. ولقد أبدعت الفنانة في رسم مواضيع عديدة ومتأثرة بالبيئة والموروث الحضاري والفكري، فقد رسَمَت المواضيع التي كان لها سمات تاريخية وحضارية متعلقة بحضارة سومر وبابل، ورسمت الرجل والمرأة وتغنت بالمرأة وبعظم دور المرأة في المجتمع العراقي منذ أقدم العصور من سومر وأكد وأشور، وسعت الفنانة إلى استدراج العناصر الجوهرية المُخبئة في مخزون حضارتها وموروثها الشعبي، وما تأثرت به من تلك الحضارة العريقة. إذ تقف (بتول الفكيكي) على أساس طريقة معالجاتها الرمزية بين الاثنتين. وذلك لأنها تنظر إلى المرأة من مكانين، مكان بعيد إذ تبدو المرأة أشبه بالأسطورة التي لا تظهر منها إلا أيقونتها، ومكان قريب يحتمي الجسد فيه بالطبيعة باعتبارها سلاحا تلقائياً يمكن اللجوء إليه في أية لحظة. ولقد سعت الفنانة إلى جذب المتلقي بروحهُ، فهي تعرف جيداً بوعيها المطلق في بناء اللوحة كيف ستجذب العين لنقطة الوضوح والشفافية التي تقصدها. وبلا وعيها تختزن كل الطاقات الممكنة لطرح إحالات مختلفة ومتفرعة لتحصد في النهاية لوحة يمكنها أن تعبّر عن طاقة مخزونة تسرد حكايتها مع العالم وعذابات الواقع بين أرض الوطن

وما يشغلهُ من حيّز ضخم وبين منفى اختارتهُ وتفاعلت معه لتنتج مزيج لم يتأثر بثقافة مختلفة لكنهُ مهّد لتصوير ميثولوجيا بحثت عنها طويلاً من قبل، بين البابلية والسومرية ورمزيتهما البصرية العملاقة. ولقد كان لعمل (الفكيكي) مقوّماتهَ الأسلوبيّة وامتداداتهَ في كلّ فترات تجربتها، فما يميّزها عن غيرها هو هذا الامتداد الجمالي في إطار المحافظة على نهج أسلوبي يكثّف من الشّفافيّة ومن عشق الألوان وتوليد ممكنات اللّون الواحد بتفريعاته وباستدعاء العلامات والرّموز إلى درجة بلوغ العمل الفنّي إذ طور المنسوج الرّمزي الذي يغتني بالسّرد في تشخيصيّة جديدة تجمع بين مباشرة المرجع والانقطاع عنهُ في الوقت نفسه. ويجمع هذا اللاّوعي طبقات حضاريّة في كيان الفنّانة وعبر الذّاكرة البصريّة والثقافيّة لها، ومن الصّائب الاعتراف بالإيقاع الأسطوري الذي يستدعيه العمل الفنّي فتحضر العناصر الأسطوريّة من شخوص ومفردات ورموز علاميّة وروحيّة ممتلئة بالحلم والواقع في آن واحد. اذ تحضر (عشتار) بمثل ما يحضر (تمّوز)، ولكنّهُ حضور يطرح الأسطورة جانباً، فلا تتماهى الأعمال الفنّيّة مع محتوى الأساطير، بقدر ما تولّد أسطورتها الخاصّة، فبين المرأة والرّجل في لعبة التّشكيل أكثر ممّا بين الكائنين في لعبة الأسطورة. وكسرت الفنانة حدود الأيقونة ووضعت المرأة أمام قدرها بوصفها النصف الذي يبحث عن النصف الآخر ليكتمل ولكنهُ لن يكون مثاليا. إذاً تلك مشكلة تعالجها بالكثير من الصبر والأناة. ولم تعد المرأة تتحرك في المساحة كلها ولا ينفع السمو بالجسد عن وجوده الأرضي سبباً مقنعاً للرسم. فالجسد موجود؛ لأن الجزء الآخر لا يقل عنهُ جمالاً وقوة وغروراً. وما لم يتحد الجزءان فإن الجسد يغيب ولن يظهر بوصفه خلاصة جمالية.

انموذج عينة (٣)
اسم الفنان: بتول الفكيكي
قياس العمل: cm 40x55
تاريخ العمل: ٢٠٠٨م
الخامة: الوان زيتية

العائدية:موقع الفنانة بتول الفكيكي http://www.betoolfekaiki.com/gallery.htm
وصف العمل :

سعت الفنانة في هذا العمل إلى أن تظهر الأشكال المجردة، فقد عمدت الفنانة إلى تقسيم العمل إلى جزأين، إذ ضم الجزء العلوي من العمل على شخصين رجل وامرأة وقد وضعت المرأة رأسها على كتف الرجل الذي بجانبها وهي تحمل بيدها غصن شجرة وفيهِ ورقةً وقد تدلى من يدها، واما الرجل فقد ضم كلتا يديه أمام جسده، وسعت الفنانة إلى استعمال اللون الأصفر والأبيض للأشكال الآدمية المجردة. وأما النصف الأسفل من العمل فقد احتوى على مجموعة من الاشكال الهندسية مربعات ذات لون بني وكأنها كتل من الأحجار لجدار قديم، وأما وسط اللوحة فقد وضعت اللون الداكن لتظهر تلك الأشكال الحجرية بوضوح وتضفي عليها الديناميكية والحركة. وتفصح البنية التكوينية لهذا العمل عن اهتمام الفنانة بالجانب التقني عبر إظهار الشكل فنلاحظ استعمالها للون الأصفر والبني وتوزيعها بشكل سلس ومبسط ليغطي غالبية الأشكال المنفذة على سطح اللوحة اي تلك الأشكال المجردة التي وضفتها الفنانة والمستقاة من التراث الشعبي، لإظهار القيم الجمالية. وتشير بنائية هذا الأنموذج إلى اتجاه الفنانة نحو التأكيد على الحركة، فالخطاب هنا خطاب الجسد الذي تنوعت فيه الحركة بوصفها أنظمة صورة وسمات جمالية تميز هذا الأنموذج وهذا الاختلاف بالحركة المتحققة عبر حركة الاذرع وإيماءة الجسد ماهي إلا وسيلة للتعبير عن مشهد انسجام

عاطفي مرتبط بسمات جمالي وهو ما سعت إليهِ الفنانة لإظهاره. فالجسد في هذا الأنموذج امتلك قيمة ايقونية رمزية تعمل كوسيط لتفعيل القوى الروحية التي سعى الفنان الرافديني استحضارها في أعمالهُ وقد سعت (الفكيكي) إلى اقتباس تلك السمات الروحية بشكلها التجريدي. وفي لوحة الفنانة نلاحظها تنتمي للمدرسة التجريدية ومرجعياتها الفكرية كالتالي تحتوي اللوحة على ثلاثة عناصر مرسومة بشكل تجريدي وان موضوعها هو موضوع بيئي في حين نلاحظ عناصر التكوين في اللوحة منسجمة بعضها مع بعض ونلاحظ اتزان في اللوحة إذ اشتملت على الإجساد التي تكون بدون رؤوس وحركة الأيدي المتشابكة أمام الصدر والتي استوحيت من حركة الإلهة السومرية، ومجموعة من الضربات اللونية المنظمة والمنسجمة في العلاقات فيما بينها، ونلاحظ على اللوحة يسود المرجع البيئي بيئة خيالية، (والمرجع الثقافي) والتذوق الجمالي، (والمرجع الاجتماعي) الميثولوجيا الاجتماعية، (والمرجع التاريخي) وتأثير الفن الحديث بالفن العراقي القديم، إذ كان استعماله للتقنيات المتنوعة من خط ولون وملمس هو إظهار الروحية في الرسم لكي يكون أكثر حيوية. وهذه الأجساد قد علقت ما بين الأرض والسماء وإن كانت هي أقرب إلى الأرض من دونها إلى السماء، ولأن الفعل المكاني الذي نخر هذهِ الاجساد بتلك الندوب هو على الارض وليس في السماء، لان الاجساد تعتمد على الحيز المكاني الذي تشغلهُ، وهذهِ الأعمال لا تحتوي على المنظور بسبب حالة البناء الذي اعتمدت عليه لحظة الخلق الفني، وهذهِ الميزة تجعل لدى المتلقي حالة من الإسقاط البصري على تلك الأجساد، وليكتشف تكويناتها الجمالية من استدارات وإيماءات حركية للجسد مرة من وسط الجسد باتجاه الحد الخارجي له، وأخرى من الحد الخارجي للجسد باتجاه وسطهُ، ولتكون هذه التكوينات هي النص الذي يعكس ثيمة هذه الاعمال، ولحظة الانفعال الوجداني الذي تمر به الفنانة في زمن التكوين أو الخلق الفني لهذهِ الاعمال، وان عدم وجود الراس والاكتاف والاطراف والاجساد أدى ذلك إلى حالة يعيشها المتلقي هي حالة الصمت، والذهول، وكانت الفنانة تريد من متلقيها ان يعيش حالة من التماهي أو التجلي مع العمل قد تكون أشبه بالصمت الروحي حداداً على هذهِ الأجساد، لذلك نرى اللون الأسود منساب على هذه الأجساد بتلقائية، وكأن الحزن فيها هو الذي يومئ للاتجاه الذي يمضي به، إذ اعتمدت الفنانة تكنيك لوني مختلف، ففيها لا نجد الفنانة استخدمت اسلوب الكثافة اللونية أو أسلوب الكتل اللونية المتقاطعة، وانما لجأت إلى أسلوب الترميز اللوني أو النصي، لأنها أرادت أن توصل فكرة لمضمون انفعالي يولد استقطاعات تعود بالمتلقي لمئات من السنين عبر التاريخ الإنساني، وبما أن الرؤية الفنية لكل فنان هي عبارة عن تحول الانطباعات الحسية التي يتلقاها من العالم الخارجي إلى معطيات جمالية اخرى تؤدي إلى صور بصرية جديدة بعد أن تفاعلت في وجدانهِ فيحول ذلك الإحساس ويترجمهُ إلى أشكال محسوسة على سطح اللوحة.

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

أولا: النتائج ومناقشتها:

في ضوء تحليل عينة البحث توصل الباحث إلى جملة من النتائج وهي:

١- استلهمت الفنانة (بتول الفكيكي) جميع الرموز الحضارية والتاريخية العربية والاسلامية وجعلتها سمة عامة في أعمالها الفنية وكما في كافة عينة البحث.

٢- وظفت الفنانة فكرياً وجمالياً الرموز الحضارية القديمة بصيغ تعبيرية متنوعة وبسمة ذات رؤية حضارية معاصرة وكما في كافة نماذج عينة البحث.

٣- استلهمت الفنانة جماليات البيئة ورموزها التاريخية والفكرية مثل (الإنسان والحيوان والنبات)، وحتى وظفت الجماد التاريخي (المناطق الأثرية العراقية القديمة والأسواق والقباب وما فيها من جماليات فكرية) وفي كافة نماذج عينة البحث.
٤- استعملت الفنانة (بتول الفكيكي) كافة التقنيات والأدوات والألوان اللازمة لإظهار السمات الفكرية والتاريخية ولإظهار الموضوع بأتم صورة وفي كافة نماذج عينة البحث.
٥- اهتمت الفنانة بإظهار السمات الرافدينية والأسلوب الإسلامي المجرد وكذلك الموروث الشعبي العربي عموماً والبغدادي خصوصاً وكما في عينة البحث.

ثانيا: الاستنتاجات:

في ضوء نتائج البحث توصل الباحث إلى جملة من الاستنتاجات وهي:

١- لعبت المرأة دوراً كبيراً في النسيج الثقافي للفنانة بتول الفكيكي كونها أسهمت في نقل الخبرات الموروثة جيلاً بعد جيل وحافظت على الثقافة الرافدينية بما يمثلها حضورها داخل حياة المجتمع ووعي الأفراد وانعكس ذلك كلهُ في الثقافة التي اغنت بمرجعياتها الحضارية.
٢- إن الأسلوب التسطيحي والاختزال الشكلي لهُ دور فاعل في أعمال الفنانة (بتول الفكيكي) مما أعطى طابعاً تعبيرياً أسهم في إغناء التجربة الجمالية للفن النسوي بشكل خاص.
٣- إن للفكر الحضاري والمرجعيات التاريخية دوراً مهماً في إرساء دعم الفن التشكيلي المعاصر وإغناء الذائقة الجمالية عند الفنان والمتذوق على حد سواء.
٤- إن الرموز التاريخية والحضارية القديمة أدت إلى التنوع في طرح الموضوعات وآلية التكوين الفني عند الفنانين ودعم الحركة الفنية المعاصرة.

ثالثا: التوصيات:

يوصي الباحث بعد استكمال البحث بما يأتي:

١- إن للمرجعيات التاريخية الرافدينية والإسلامية والموروث الشعبي أهمية كبيرة في مسيرة الفن التشكيلي العراقي المعاصر، ويوصي الباحث بالاهتمام بالإرث الحضاري عن طريق فتح مؤسسة تثقيفية عبر منصات التواصل الاجتماعي.
٢- حث الفنانين المعاصرين بالرجوع إلى تراثهم الوطني وتعزيز لوحاتهم وأعمالهم الفنية بهذا التراث القديم. وإقامة العديد من الندوات والورش العلمية من قبل المختصين لتوعية جيل طلبة الفنون بهذا الصدد.

رابعاً: المقترحات:

١- السمات الجمالية والفكرية في الفن الإسلامي وتمثلاتهُ في الرسم العراقي المعاصر.
٢- سمة الإنزياح الشكلي في الرسم العربي المعاصر.

المصادر والمراجع

اولاً: المصادر العربية

أ- المعاجم والقواميس:

١. احمد زكي بدوي: المعجم العربي الميسر، دار الكتاب المصري، ١٩٩١م.
٢. احمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ٢٠٠١م.
٣. الجبوري، محمد محمود: الشخصية في ضوء علم النفس، دار الحكمة، بغداد، ١٩٩٠م.

٤. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٦م.
٥. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود: في حقائق التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل، ج٣، دار المعرفة، بيروت، ١٩٤٨م.
٦. الفراهيدي، لأبي عبد الرحمن الخليل بن احمد : كتاب العين، ج٥، ١٠٠-١٧٥هـ.
٧. كولنجوود. ب.ر.ج: فكرة التاريخ، تر: محمد بكير خليل: لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ١٩٦١م.

ب- المراجع (الكتب):

٨. ادونيس: الصوفية السريالية، المختلف والمؤتلف، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٢م.
٩. ارنست كونيل: الفن الاسلامي من العصر الاموي الى العصر العثماني، تر: أحمد موسى، مر: حسن عبد العزيز، وكالة الصحافة العربية ناشرون، مصر، ٢٠٢١م.
١٠. اوهر هورست: روائع التعبيرية الألمانية، تر: فخري خليل وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٩م.
١١. البسيوني، محمود: اسرار الفن التشكيلي، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠م.
١٢. بهنسي، عفيف: موجز تاريخ الفن والعمارة، مج٢، ط١، دار الرائد اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م.
١٣. ثروت عكاشة: تاريخ الفن، الفن العراقي القديم، سومر وبابل وأشور، ج٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
١٤. حنش، إدهام محمد: نظرية الفن الإسلامي، المفهوم الجمالي والبنية المعرفية، أمريكا، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط١، ٢٠١٣م.
١٥. الدوري، عياض: دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢م.
١٦. ذوق، محمد رشيد ناصر: لغة آدم، بيروت، جروس برس، ١٩٩٥م.
١٧. رابورت: مبادئ الفلسفة، تر: احمد امين، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٩م.
١٨. الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، بغداد، ١٩٨٦م.
١٩. سلمان قطايه: المدرسة الانطباعية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧١م.
٢٠. السم محمد واخرون: دراسات في بنية الفن، اي، كال للطباعة، بغداد، ٢٠٠٢م.
٢١. سمير غريب: نقوش على زمن صفحات من فن تشكيلي، هيئة مصرية العامة للكتاب، قاهرة، ١٩٩٧م.
٢٢. شاكر حسن ال سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٣م.
٢٣. عبد الاله بلقزيز: اشكالية المرجع في الفكر العربي المعاصر، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢م.
٢٤. عبد الحميد فاضل، تاريخ الفن العراقي القديم.
٢٥. عبد العزيز صالح: الشرق الادنى القديم، مصر والعراق، ج١، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩م.
٢٦. العفراوي، نضال: ايقونات فنية اسلوب واسلوبية رائدات الرسم العراقي المعاصر، ط١، فانتازيا للنشر، ماس للطباعة، مصر، ٢٠١٦م.

٢٧. علي حرب: الحداثة وما بعد الحداثة، قلب السؤال وتغيير مفهوم الإمكان، البحرين الثقافية، العدد ٢٣، يناير ٢٠٠٠م.
٢٨. عليوة، منى مصطفى: أثر الفنون الإسلامية في اعمال فن التصوير الحديث والمعاصر، مجلة العمارة والفنون، العدد ٨.
٢٩. الغذامي، عبد الله: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥م.
٣٠. الغزالي: احياء علوم الدين، مكتبة عبد الوكيل الدروبي، دمشق، عالم الكتب، مطبعة الحلبي، ج٤.
٣١. ليونارد وولى: وادي الرافدين مهد الحضارة، دراسة اجتماعية لسكان العراق في فجر التاريخ، تر: أحمد عبد الباقي، ط١، بغداد ١٩٤٨م.
٣٢. ماضي حسن: منجزات الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة، دار الفتح، للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠١٨م.
٣٣. محمد وقيدي: بناء النظرية الفلسفية، دراسات في الفلسفة العربية المعاصرة، ط ١، دار الطليعة، بيروت، نيسان، ١٩٩٠م.
٣٤. محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، ١٩٨١م.
٣٥. موفق الربيعي: شخصيات من بلادي بتول الفكيكي، دار سطور للنشر والتوزيع، ط١، مج١، ٢٠٢٢م.
٣٦. هنري فرانكفورت: فجر الحضارة في الشرق القديم، تر: ميخائيل خوري، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٩م.

ج- الرسائل و الاطارئح:

٣٧. تانيا عبد البصير: رسوم الكهوف انظمتها الشكلية ومرجعياتها الفكرية، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعه بغداد، ٢٠٠٦م.
٣٨. سلطان، هجران ناصر: المجاورة البصرية في رسوم ضياء حسن، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٢٤م.

د- المجلات و الدوريات:

٣٩. راجي، مكي عمران و هدى علي: تمثلات الديمومة في الفن العراق القديم، مجلة نابو للدراسات والبحوث، العدد ١٤، ٢٠١٦م.
٤٠. ايمان البستاني: فنجان قهوة مع بتول الفكيكي، كاردينيا مجلة ثقافية عامة، ٢٠١٥م، https://www.algardenia.com/fanjanqahwa.html
٤١. فاروق يوسف: بتول الفكيكي عراقية تنتقل بالمرأة من الأسطورة إلى فكرة الجسد، صحيفة العرب، ٢٠٢٢م، https://alarab.co.uk
٤٢. حجارة، أسماعيل: دمى من كالينج آغاً، في مجلة سومر، المجلد الخامس والعشرون.
٤٣. جمال العتابي: التشكيلي العراقي ضياء حسن يشيد تكويناته بلغة تعبيرية لونية، ٢٠٢١م، https://www.alquds.co.uk/ /

ه- المقابلات:

٤٤. مقابلة اجريت مع الفنان نفسه بتاريخ ٢٠٢٥/٢/١٩، في كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، الساعة التاسعة صباحاً.

ثانياً: المصادر الاجنبية:

45. JOURNAL ARTICLE ,Vincent van Gogh, R. R. Tatlock ,The Burlington Magazine for Connoisseurs,Vol. 42, No. 238 (Jan., 1923), pp. 3-4 (3 pages), Published By: Burlington Magazine Publications Ltd.
46. Mellaart, J.; 1978: Earliest Civilization of the Near East, New York, p. 45.
47. Mellaart, J.; 1981: The Neolithic of the Near East, London: Thames and Hudson. pp. 157-158
48. Perklns,Ann: the comparative Archaeology of Earty Mesopotamia, chicago,1919, P.32.
49. Werth, Margaret. The Joy of Life: The Idyllic in French Art, Circa 1900. Berkeley: University of California Press, 2002.p99.
50. Mallowan, M., The Development of Cities from Al-Ubaid OP. Cit., PP. 355-356
51. Alexandre papadopoulo :muslim art;Harrn ;ABRMS,inc ,New York ,1997,P.61-
52. R. Barthes, Image, Music, Text, essays and translated by Stephen Heath, New York, Hill &wang, 1978.p.32.
53. Weisberg, Gabriel P. The Documented Image: Visions in Art History. Syracuse University Press, 1987.,p56.