

النزعة التعبيرية وتمثلاتها في الرسم الكردستاني المعاصر

د. سيف حسام علي الشلاه

م.م. ملاذ كاظم ايجالي

كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

Expressionism and its manifestations in contemporary Kurdish painting

Dr. Saif Husam Ali Al-Shallah

fin578.safi.husam@uobabylon.edu.iq

Asst. Lec. Malath Kazim Ajhali

College of Fine Arts – University of Babylon

malathejahali195@gmail.com

الملخص:

يعد البحث الحالي (النزعة التعبيرية وتمثلاتها في الرسم الكردستاني المعاصر) محاولة لدراسة الميول والدوافع الادائية لدى الفنانين الاكراد في بناءة اعمالهم الفنية التي تتضمن أفكار يتم توظيفها لإنتاج فني معاصر إضافة إلى أسلوب التكنيك الخاص الذي عمل عليه الفنانين الاكراد في اعمالهم الفنية وكذلك دراسة الاساليب والطرق والدوافع في تنفيذ اعمالهم الفنية فهناك سمات وخصائص واضحة في كيفية تنفيذ الفنان للعمل الفني.

وقد جاء البحث في أربعة فصول وهي:

الفصل الأول: الإطار المنهجي يحتوي على مشكلة البحث وأهميته وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه. أما الفصل الثاني الإطار النظري وهو عبارة عن مبحثين المبحث الأول: يتضمن على التعبير مفاهيمياً - مقاربات معرفية والمبحث الثاني: يتضمن على التشكيل الكردي المعاصر - النشوء والتطور

أما الفصل الثالث: فهو مجتمع البحث والذي جاء بعينات البحث الخاصة بأعمال الفنان محمد مهر الدين وكان عددها (٨٠) عينة حيث وقع الاختيار على (٣) عينات لتحليلها ضمن موضوع البحث أما الفصل الرابع: فهو النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ثم المصادر

الكلمات المفتاحية: النزعة، التعبيرية، الرسم الكردستاني

Abstract

The current research (the expressive tendency and its representations in contemporary Kurdish painting) is an attempt to study the performative tendencies and motives of Kurdish artists in constructing their artistic works, which produce ideas that are employed artistically with the era, in addition to the special technical style that Kurdish artists used in their artistic works, as well as a study of methods, methods, and motives in The

implementation of their artwork Now the attributes and characteristics determine how the artwork is implemented for the artwork.

The research came in four chapters :

Chapter One: The methodological framework contains the research problem, its importance, and defining the most important terms contained in it. As for the second chapter, the theoretical framework, which consists of two sections, the first section: includes conceptual expression - cognitive approaches, and the second section: includes contemporary Kurdish formation - emergence and development.

As for the third chapter: it is the research community, which came with research samples related to the works of the artist Muhammad Mahr al-Din, and their number was (80) samples, and (3) samples were chosen for analysis within the research topic. As for the fourth chapter: it is the results, conclusions, recommendations, and proposals, then the sources.

Keywords: tendency, expressionism, Kurdish drawing

الفصل الاول

الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث

عاش الاكراد في ربوع كردستان العراق ضمن السياق التاريخي للدولة العراقية وقد عاشوا حقبة طويلة من الاضطهاد والعنف والتهجير في ظل الانظمة الاستبدادية التي حكمت العراق منذ نشأته كدولة مستقلة ذات سيادة ، وقد عاش الفنانون الاكراد ودرسوا وتعلموا في معاهد وكليات الفنون الجميلة قبل حصولهم على حق الحكم الذاتي في مناطقهم وقد تضمنت نتاجاتهم الفنية افكارا ومواقف ورؤى تنطلق غالبا من خصوصية قضيتهم وتتفق مع رؤى ومواقف باقي الفنانين العراقيين في اطارها العام من خلال تأكيدهم على التمسك بثوابت الديانة الاسلامية والمبادئ الاخلاقية والقيمية واعتزازهم بانتمائهم الوطني العراقي مع استمرار تأكيد الفنانين الاكراد على هويتهم الثقافية الخاصة مع احتفاظهم بالقدرة على تشارك الارث الحضاري العراقي القديم في سومر وبابل واشور مع باقي العراقيين باعتباره امتدادهم الطبيعي في التاريخ الانساني . وقد تبنت اغلب النتاجات التشكيلية لفناني كردستان العراق بعض اساليب التجريد الغنائي بالرغم من تسييد بعض التجارب الاساليب التعبيرية والرمزية منذ مرحلة التأسيس في خمسينيات القرن العشرين عندما اشترك بعض الفنانين في معارض جماعة بغداد للفن الحديث امثال الفنان حسن فلاح والفنان عزيز سليم، فضلا عن تجارب الفنان الرائد محمد عارف. وسعت اجيال من فناني كردستان من اجل تنشيط الحركة

مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية

النزعة التعبيرية وتمثلاتها في الرسم الكردستاني المعاصر

مجلة علمية محكمة تصدر عن كلية التربية الأساسية – جامعة بابل

الفنية وتحرير الخيال الابداعي والعواطف والحس التعبيري الساعي وراء اثبات الهوية وصنع السلام، حيث يمكن اعتبار الفنون بوصفها اداة مهمة للغاية بالنسبة للشعب الكردي المتنوع داخليا للجمع بين مفاهيمهم عن الامة الكردية الشاملة وسعيهم للإبقاء على مكانهم الحيوي داخل فضاء الابداع التشكيلي العراقي وقد اسهمت انجازات الفنون التشكيلية في كردستان العراق الفريدة في اثناء عملية بناء السلام بين ابناء الوطن الواحد ، حيث عملوا على تشجيع السلام والوئام المحلي من خلال اعمال فنية تتعامل مع قضايا الشعب الكردي وقضايا المرأة وحياة الناس والعلاقات والسلام والرغبة في البناء والتطوير حيث شعر هؤلاء الفنانون بان خطاباتهم الفنية يمكن ان تكون محملة بالرسائل الثقافية والفكرية والجمالية والانسانية التي يمكن ابلاغها الى الجمهور باعتماد السياقات الفنية التعبيرية لكونها اسهل في الوصول الى المتلقين واكثر قدرة على حمل المعاني والعلامات والرموز النابعة من صميم حياة الشعب الكردي ومن حياة الشعب العراقي بشكل عام ، وهي قادرة على الوصول الى جمهور اوسع واكثر تنوعا كونها تحمل اشكالا ودلالات مفهومة على نطاق انساني واسع بفضل ابنيته اللونية المؤثرة وصياغاتها الشكلية القريبة من الواقع وغير المغرقة في التجريد والرمزية التي يستعصي على الجمهور فهمها وفك شفراتها الدلالية المتنوعة .

من هنا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالتساؤل التالي:

-ما النزعة التعبيرية وكيف تمثلت في الرسم الكردستاني المعاصر؟

ثانيا: هدف البحث:

تعرف النزعة التعبيرية في الرسم الكردستاني المعاصر

ثالثا: أهمية البحث والحاجة اليه:

- ١- يقدم البحث عرضا لتاريخ الحركة التشكيلية في كردستان العراق
- ٢- يتناول اساسيات الفن التعبيري وتطور التيارات التعبيرية المعاصرة

رابعا: حدود البحث:

- ١- الموضوعية: يتحدد البحث بدراسة النزعة التعبيرية وتمثلاتها فينتاجات الفنانين

العراقيين الاكراد بمختلف المواد والوسائط.

- ٢- المكانية: كردستان العراق ودول المهجر.

- ٣- الزمانية: (٢٠٠٣ - ٢٠٢٠م).

خامسا: تحديد المصطلحات:

١- النزعة: Tendency

أ- لغوياً : جاء في لسان العرب : نازعتني نفسي إلى هواها نزاعاً اي : غالبتني، ونزعتها أنا اي غالبتها، والفعل ينزع نزاعاً ونزوعاً: حن واشتاق^(١).

ب - اصطلاحاً: -

عند البحث في المفهوم الاصطلاحي للنزعة، نجد أن المعاجم والموسوعات الأدبية لم تتطرق إلى مفهوم النزعة كلفظة مفردة، ولا إلى مفهومها كلفظة مضافة إلى التأمل، غير أنها وردت موصوفة بكلمات أخرى وتحمل دلالات معنية، ومن ذلك : (النزعة الإنسانية) و(النزعة البدائية)، (النزعة الجمالية) وغيرها من النزعات الأخرى^٢.

ومفهوم النزعة : يعني الميل والاشتياق ، وترد كلمة النزعة مرتبطة بدلالات معينة، مثل (النزعة الإنسانية والنزعة الجمالية، والنزعة الرمزية) وغيرها^(٣).

ج - اجرائياً: ميل او دافع داخلي لدى الفنان للإفصاح عن رؤية جمالية لموضوع معين يرغب بتحويله إلى صورة فنية.

٢ - التعبيرية: التعبير : Expression

أ - لغوياً: -

عرّفه الزمخشري في باب (عبر)، "عبر الفرات يضرب العبرين بالزبد وهما شطّاه. وناقاة عُبرٌ اسفار وعبرُها وعبرُها: لاتزال يسافر عليها... ومنه: فلان عُبرٌ وعبرٌ وعبرٌ لكل عمل أي صالح له مُضطلع به... وقيل لجبل بالدهناء: مُعبرٌ لأنه يعبر بسالكه. وعبرت الكتاب عُبراً: قرأته في نفسي ولم ارفع به صوتي... وعبر الدنانير تعبيراً: وزنها ديناراً ديناراً"^(٤). وفي (لسان العرب) في باب (عبر): "عبر الرؤيا عُبراً وعبرة وعبرها: فسرها وأخبر بما يؤول اليه أمرها. واستعبره أياها: سأله تعبيرها. والعابر: الذي ينظر في الكتاب فيعتبره أي يعبر بعضه ببعض حتى يقع فهمه عليه. وعبر عما في نفسه. اعرب وبين"^(٥).

ب - اصطلاحاً:

أطلقت التسميات على معظم المدارس الفنية في العصر الحديث، جزافاً واعتباطاً وسخرية إلا ان التعبيرية تطابق اسم الدلالة على المدلول. في الموسوعة العربية الميسرة جاء تعريفها "اسم يطلق على حركة فنية جاءت بعد المدرسة التأثيرية (الانطباعية) وكما يطلق على كل عمل فني يخضع فيه تمثيل الطبيعة ومحاكاتها للتعبير عن الانفعالات والاحاسيس الذاتية. ويطلق بصفة خاصة على الفنون الحديثة التي تميزت بأسلوب فطري، وانطلاق وتغيير وتبديل في العناصر أو الاشكال الطبيعية لإيجاد تأثيرات انفعالية. في الادب كان اتجاه هذه الحركة الى القيم المعنوية

أكثر من تسجيل الأحداث الواقعية لتكون صفة مميزة للمسرحيات والروايات الأدبية^(٦). وفي الموسوعة الفلسفية: تميزت "التعبيرية... بأولية الذاتي على الاجتماعي، واللا عقلي على المنطقي. ويحرف التعبيريون العالم الواقعي، إذ لا ينظرون إليه إلا كونه مناسبة لتجسيد انفعالاتهم غير المتوازنة وتحقيقها موضوعياً. وهذا هو أساس ميلهم نحو التضخيم، وخط السطوح والصور، وتشويه الأشياء الخ"^(٧). وعند وهبة جاء تعريفها في معجمه "التعبيرية نزعة فنية وأدبية ترمي إلى تمثيل الأشياء، كما تصورها انفعالات الفنان"^(٨).

ج - اجرائياً:

صياغة فنية لموضوع خارجي يتم تشكيلها وفق رؤية ذاتية خاصة بالفنان.

النزعة التعبيرية اجرائياً: -

هي اتجاه أدائي يعبر من خلاله عن انفعالات وإحاسيس الإنسان وي طرحها في نتاجات فن التصوير.

الفصل الثاني

المبحث الأول

التعبير مفاهيمياً - مقاربات معرفية: -

إن لتعبير الفني قديم قدم البشرية ذاتها، ولكن التفكير الواعي في معنى الفن وقيمه، وتحديد العناصر التي تجعل العمل الفني جميلاً، كل هذه أمور كان لا بد من أن يمر وقت طويل قبل أن تصاغ في صورة نظرية واضحة المعالم لتفسير معنى وأهمية وطرق التعبير الفني، فالعملية انسانية يكون أدواتها وقائدها الفنان وهو ليس وسيطاً بين الآلهة والبشر كما ذكر أفلاطون، وهو لا يحاكي محاكاة تسجيلية تقريرية، ولكنها محاكاة لفعل ومحاكاة فيها الكثير من التحكم والتغيير والتصرف من قبل الفنان، والفن يتجه إلى الانفعالات فيثيرها لا لجعلها ذات طابع مرضي، بل ليعيد إلى الحياة الاتزان فهو على صلة وثيقة بالحياة^(٩).

ويرتبط التعبير في تاريخ الفن عموماً بالحالات العقلية والعاطفية للفنان، ويستخدم مصطلح التعبير أيضاً في الأعمال التي تنقل المحتوى الروحي والمحتوى اللاشعوري وغالباً ما يرتبط التعبير بعمليات إبداعية عفوية أو حتى غير إرادية، عقلية ويدوية^(١٠).

ولذلك فإن أرسطو يضع التعبير الفني في درجة أسمى من الواقع كون الفن يجب أن يحقق جمال الشكل والمضمون معاً، فغاية التعبير الفني ليست تجلياً للجميل بذاته كما عند استاذة أفلاطون بل أنه جعل الجميل مبدأً منظماً للتعبير الفني ولابد من الإشارة إلى أنه من أهم التعبيرات التي أشار

إليها أرسطو الرائع وهو الترتيب التناسق والوضوح وان الإنسان بانسجام وتناسب أجزائه هو بحد ذاته تعبير عن الرائع^(١١).

وفي فلسفة العصور الوسطى المسيحية فكانت طروحات أفلوطين حول التعبير والفن تؤكد إن التعبير الجمالي يصدر من الصور أو المثال الذي ينتقل من الخالق إلى المخلوق وينتقل التعبير الجمالي بالفن من الفنان إلى عمله الفني بمعنى إن الفنان لا ينقل صورة في عمله من الطبيعة بل يستمد صورة من عالمه الخاص بالطريقة التي تتشكل بها الطبيعة^(١٢).

اما في الفلسفة الحديثة فيرى الفيلسوف عمانوئيل كانت ان التعبير عن الجميل ناتج عن عملية التأليف والتوافق بين الخيال والفهم أي بين الذهن والعقل وهنا يقترب من مجمل العمليات الذهنية للفن الحديث والتعبيرية ولاسيما حين (يصرح بأن الاحساس انفعال، وان التخيل فعل، فاذا كنت أحس نفسي منفعلا فيجب أن اعتبر نفسي خاضعا لتفسير شيء فعال)^(١٣)

وفي الحقيقة ان كانت باعطاء التفسير السايكولوجي في فهم الفن في كتابه (ملكة الحكم) جعل منه حالا مستقلا له كيانه الى جانب حال المعرفة النظرية والسلوك العملي^(١٤).

والفن عند الفيلسوف بنديتو كروتشه حدس وتعبير (حيث يرى ان لنشاط الفكر صورتان صورة العلم وصور العمل والذي يهمننا صورة العلم لأنها تتضمن معرفتان المعرفة الحدسية ويتبعها التعبير بالخيال عن الجمال والاحساس به، اما المعرفة الثانية وهي المنطقية فساقتها العقل والذهن والمفاهيم أي معرفة تأتي عن طريق الفكر ومعرفة تأتي عن طريق الخيال أي بين الحدس والمنطق أو بين البديهة والمفهوم)^(١٥).

إن الرأي القائل بأن الفن تقليد ومحاكاة تمت نبذه منذ القرن التاسع عشر و تم استبداله لاحقا بنظرية أن الفن هو تعبير بدلا من عكس حالات العالم الخارجي ، يعتقد أن الفن يعكس الحالة الداخلية للفنان وهذا يبدو ضمنا في المعنى الأساسي للتعبير اي هو المظهر الخارجي للحالة الداخلية فالفن باعتباره تمثيلا للوجود الخارجي تم استبداله بالفن كتعبير عن الحياة الداخلية للإنسان^(١٦).

حيث يستعيد كروتشه عبارة كانت (ان العاطفة دون الصورة عمياء، والصورة دون العاطفة جوفاء)^(١٧). فالفن تركيب جمالي أولي قبلي متألف من العاطفة والخيال او الحدس في مركب جديد متألف من تصور ومقولة من موضوع ومحمول ولكن العاطفة تعطي للحدس تماسكه ووحدته، ومن العاطفة وحدها يمكن ان يتفجر الحدس، اذ ان العاطفة لا الفكرة هي التي تضيء على الفن خفة هوائية تكشف المحصور في دائرة التصور الخيال ذلكم هو الفن^(١٨).

ويوجد كروتشه بين الحدس والتعبير ويرى أن أهم خصائص الحدس إمكانية تجسيده في تعبير وان لم يتجسد في موضوع خارجي فإنه يظل على مستوى الإحساس لان الروح عندما تحس تقوم بفعل تصوير وتعبير، والتعبير الذي قصده كروتشه أوسع من التعبير بالكلمات إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات، فالرؤية الحدسية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة، إما عدم قدرتنا على التعبير فترجع إلى عدم قدرتنا على الحدس^(١٩). فالن لا يهدف الى التعبير عن حالات وجدانية خاصة انما يريد ان ينقل إلينا تلك الحالات الباطنية الديناميكية التي لا يمكن أن تنقل أو يعبر عنها إلا من خلال الرمز ويصبح من الاهمية بمكان النظر الى الاعمال الفنية والى السمات الخاصة بها وليس الى الشخصية التي عبرت عنها^(٢٠). فمشاعر الفنان وانفعالاته تظهر في العمل الفني الذي هو رمز لها. والرمز في اصله كأصل المشاعر عفوي ويتلبس في الشكل الفني فيصبح رمزا للتعبير فالعمل الفني بوصفه صورة رمزية يعد عملا مبدعا، بل ان الرمز نفسه يبدع من خلال العمل الفني ذاته، ويكون معناه كامنا فيه، بحيث لا يشير الى شيء ما خارجه^(٢١).

ويرفض الفيلسوف البرجماتي الامريكي جون ديوي نظريات تفسير الفن وفق الفيض والالهام والحس والفسيولوجية وعد الفن قجرة ادائية تعززها الخبرة، والفن اداة للتواصل وتعزيز الروابط بين الناس ويرى ارنست فيشر (إن الفن يرفع الإنسان من التمزق والتشتت الى الوحدة والتكامل والفن يمكن الإنسان من فهم الواقع وهو لا يساعده على تحمله فحسب بل يزيد من تصميمه على جعل الواقع اكثر انسانية واكثر جدارة للإنسان)^(٢٢)

ان التعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع فهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نموذج هو السمة الإنسانية في العمل الفني التي يستطيع الفنان بواسطتها ان يتعامل وجدانيا مع الموضوع لأنه الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ومركز إشعاع لعملية الخلق الفني والكيفية الفريدة التي تجعل العمل الفني يتطبع بطابعها وتخلع عليه أنظمة الوحدة والانسجام والتماسك، وليس التعبير في الفن مجرد تأثير في نفسية المتذوق واستثارته وجدانيا بل هو لغة أصيلة تحمل نسقا فريدا ومفهوما فنيا لا يحاكي إبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجداني، فالفنان إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة وسائط جمالية خاصة وفي مقدمتها جميعا واسطة التعبير^(٢٣).

بينما فسر الفيلسوف جورج سانتيانا التعبير بأنه مجموعة من التأثيرات الانفعالية التي تضفي المضمون الجمالي لأي عمل فني دلالة وجدانية خاصة تختلف باختلاف الذكريات التي تتولد في

ذهن المتذوق ، إما القوة التعبيرية التي تنسبها إلى إي موضوع تمثل مجموعة من الشحنات العاطفية التي انضافت إلى هذا الموضوع نتيجة لارتباطه في تجربتنا ببعض المواضيع الأخرى أو ببعض العواطف ، كما أننا حينما ننسب إلى إي منظر طبيعي جمالاً تعبيرياً فأنا عندئذ نستعيد في أذهاننا بعض الذكريات المرتبطة بذلك المنظر إذ إن التعبير لدى سانتيانا ينشأ من التجربة الماضية فليس المضمون التعبيري شيئاً نتعلمه من التجربة الحاضرة (٢٤).

ويصف جورج سانتيانا التعبير بأنه يتكون من ترابط الشكل بالفكر وعند الربط بينهما يقال ان العمل معبراً بقوله (في كل تعبير يمكننا ان نميز بين حدين الاول هو الموضوع المعروض بالفعل وهو اللفظ والصورة والشيء المعبر والثاني هو الموضوع الموصى به، والفكرة اللاحقة، والانفعال او الصورة المثارة والشيء المعبر عنه وهذين الحدين يندمجان في الذهن، اما إذا لم يكن الحدان " مندمجين في الذهن " فعندئذ لا يمكن ان يوصف العمل بأنه معبر).

ان في الفن ما هو أكثر من التعبير عن المشاعر وهذا الرأي شائع جداً لدرجة أنه غالباً ما يُفترض ببساطة أنه صحيح من قبل الطلاب والنقاد والفنانين ، وقد قرر تولستوي (الفن هو نقل المشاعر من الفنان إلى المشاهد من خلال إشارات خارجية معينة والفنانون هم أناس مستوحون من التجارب العاطفية استخدام مهاراتهم في الكلمات ، والطلاء ، والموسيقى ، والحركة ، وما إلى ذلك لتجسيد مشاعرهم في عمل فني بهدف إثارة نفس المشاعر لدى الجمهور) (٢٥) .

يلاحظ أن وجهة النظر التعبيرية تنشأ لأننا نعيش في عالم ما بعد رومانسي العالم الحديث خلفا لعالم يتم فيه إنشاء أعمال فنية مستوحاة من التعبيري، ما يضيف الاتساق والوحدة على الحدس هو الشعور الشديد الحدس يعبر عن شعور قوي ولا يمكن أن ينشأ إلا عندما يكون الأخير مصدره وقاعدته. ليست فكرة ولكن الشعور الشديد هو ما يضيف على الفن خفة الرمز الأثيري الاختلاف الأكثر لفتاً للنظر مع نظرية تولستوي هو عدم وجود أي إشارة إلى تأثير الفن على الجمهور

١. الفن ليس الشيء المادي كالرسم على القماش والبرونز، وأول تمييز لكروتشه هو بين الفن والحقيقة المادية يعكس الادعاء المعقول بأن الفن لا يمكن تحديده مع تجسيده المادي هناك ما هو أكثر من الرسم من الأصباغ على القماش وفي هذا المزيد تكمن اللوحة الحقيقية.

٢. الفن ليس شيئاً منفعياً إذ ينكر كروتشه أن للفن أي شيء منفعلي فهو يجسد فكرة عامة

٣. يقبل معظم الناس هذا التمييز، لكن كروتشه يضيف بأن كون الفن منتجاً للمتعة فهي غاية نفعية وبالتالي يجب استبعادها.

٤. الفن مرتبط ارتباطاً جوهرياً بالمتعة بالنسبة لكروتشه، وحقيقة أن الشيء يمنح المتعة لا يكفي لجعله فناً.
٥. الفن ليس عملاً أخلاقياً.
- لأن فن كروتشه لا ينشأ من فعل إرادة في حين أنه من المنطقي أن نقول إن الصورة الفنية يمكن أن تكون ذات قيمة أخلاقية أو تستحق الثناء^(٢٦).
- الفن ليس معرفة مفاهيمية هنا يصبح مصطلح الحدس أكثر وضوحاً المعرفة المفاهيمية (الفلسفة، التاريخ، العلم) تأسست على التمييز بين الواقعي واللاواقعي أما بالنسبة إلى كروتشه فيشير الحدس على وجه التحديد إلى عدم التمييز بين الواقع المادي المحسوس والواقع غير المادي على عكس النظرية العلمية ، فإن العمل الفني كاف لنفسه وقيمته لا تقاس بصدقه فلغرض فهم معناه نحتاج فقط إلى إلقاء نظرة على العمل نفسه ويمكننا تجاهل العالم ما بعده العمل سواء كان يمثل العالم بدقة أم لا فهذا لا علاقة له بقيمته الجمالية^(٢٧) .
- والإيمان بالتعبير يعني أن الفن رمز لأنه حدس حقاً وليس تراكماً فوضوياً للصور ، فقط عندما يحتوي على مبدأ حيوي ينعشها ويصنع وحدتها الكاملة وصور الفن السليم هي تعبيرات رمزية عن المشاعر وإن عمل الفنان هو التعبير عن المشاعر والعواطف الوحيدة التي يمكنه التعبير عنها هي تلك التي يشعر بها ، أي خاصته، وإذا أولى أهمية لحكم الجمهور فيمكن أن يكون ذلك فقط لأنه يعتقد أن المشاعر التي حاول التعبير عنها هي مشتركة من قبل جمهوره ، بمعنى آخر، لا يقوم بعمله الفني كمجهود شخصي بالأصالة عن نفسه، ولكن كعمل عام نيابة عن المجتمع الذي يعمل فيه وبالتالي، لا يقتصر الأمر على الفنانين فحسب ، بل يتعلّق المجتمع بأسره بمعرفة الذات في العمل ، وهكذا فإن الفن هو دواء المجتمع لأسوأ مرض في العقل، وهو فساد وعي و إدراك الفن ، فالفن إذن ليس تأملاً سلبياً ، بل هو فعل وظيفة الجمهور والتي هي ليست مجرد فعل تقبلي، بل تعاونية وبالمثل ، فإن التجربة العاطفية للجمهور مهمة وفاعلة إذ أن المشاعر تنتقل من الفنان إلى الجمهور من خلال الإثارة في الجمهور^(٢٨) .
- وإن استخدام الفن لإثارة المشاعر هو خلط بين الفن والحرفة إذا كان هذا صحيحاً، فمن الخطأ أيضاً محاولة تحديد مزايا عمل من قبل الجمهور واعتبار رد الفعل كما هو للحكم على صدق الفنان هنا ، إذ يرى أوزفالد اشبنجلر أن كل فن هو لغة تعبير ، وأن اختيار الجنس الفن نفسه يرى أيضاً وسيلة من وسائل التعبير^(٢٩) .

الفن تعبير، أو لغة تعبير، والفنان هو ذلك الكائن الذي يقوم بهذه العملية، عملية التعبير، مستخدماً كل ما يمكن استخدامه من الوسائط، حتى يكون تعبيره جمالياً وإذن فلا بد من توافر بيئة وموضوعات مقاومة من جهة، ودوافع انفعال باطنى من جهة أخرى، حتى يتكون التعبير عن الانفعال^(٣٠). فالتعبير تغير في المواد المعبر بها، وقد تقاوم المادة الخام (كالحجر أو الرخام) أو غيرها من المواد فعل التعبير الذي يقوم به الإنسان، وتكون مهمة الفنان هي تنظيم وتطويع المادة لتكون تعبيراً عن الانفعال. وهذه المواد لا بد أن تخضع لعملية تغيير، فالرخام لا بد أن يقطع، والألوان لا بد أن تتكسب على القماش، والألغاز لا بد من أن يؤلف بين بعضها البعض، والدافع الذي يثور في النفس محدثاً لديها نوعاً من الاضطراب الذي يتطلب التعبير أو النطق إنما هو في حاجة أيضاً إلى أن يخضع لعملية تنظيم وإف دقيق، حتى يلقي البيان الفصيح الذي يظهره إلى الوجود، مثله في ذلك كمثل الرخام أو الأصباغ اللونية أو الألوان أو الأصوات، بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال اننا هنا لسنا بإزاء عمليتين مختلفتين تجري احدهما على المادة الخارجية، وتجرى الأخرى على المادة الداخلية أو العناصر الذهنية. ولا يكون العمل فنياً إلا بقدر ما تتحد فيه عمليتا التحول، لكي تتكون منهما عملية واحدة^(٣١).

لذا لا بد من التضافر بين العمليتين عملية تطويع المواد الخام، والانفعال لكي يأتي التعبير الذي يوحد العمليتين، ويربطهما برباط وثيق لا يمكن أن ينقسم، ويقدم العمل الفني الذي هو تعبير بالدرجة الأولى، ويقوم هيكله على المواد الخام، والتعبير عن الجمال، ينتج العمل الفني، وإذا نظرنا في وسائل التعبير هذه وجدنا أن التعبير يتم على أنحاء كثيرة تبعا لمادة التعبير، فإذا كان الحجر هو الوسيلة كان التعبير بالمعمار، وإذا كانت اللغة كان التعبير بالشعر، وإذا كانت النغمة كان التعبير بالموسيقى، وإذا كان اللون أو كان التعبير عن الشكل الإنساني كان ذلك من فنون التجسيم، وعلى حد تعبير شوبنهاور الذي رأى أن أدنى درجات التعبير تكون في المعمار، وأسماها في الشعر إذ يرتفع الشعر إلى أعلى درجة من درجات التحقق الموضوعي للإرادة، وذلك بالتعبير عن الإنسان في نوازعه المستمرة وأفعاله المتصلة^(٣٢).

وذلك لأن المادة والشكل والتعبير يعتمد كل منهم على الآخر. فليس لواحد منهم وجود بمعزل عن الآخر. والمضمون التعبيري لأي عمل لا يكون على ما هو عليه إلا بسبب العناصر المادية، والتنظيم الشكلي، والموضوع، وهي العناصر التي يؤدي تجمعها إلى تكوين العمل الخاص^(٣٣).

فجميع عناصر العمل الفني تتضافر معا لتعبر عن مغزى أو معنى معين، فقد يشع الشكل هذا المعنى، كما أن اختيار الموضوع يساعد على الكشف عن هذا التعبير، ولا يمكن أن يوجد التعبير

عارياً من المادة المنضوية تحت شكل، ورغم كون لفظ التعبير من أكثر الألفاظ تداولاً، إلا أنه في مجال الفن يكتنفه الغموض. فقد يشير إلى عملية الخلق في العمل الفني التي تؤدي إلى ظهور العمل. أو إلى سمة كامنة في العمل ذاته^(٣٤).

وبهذا فإن التعبير الإنساني هو أقرب عناصر العمل الفني إلى نفوسنا، نظراً لأنه يخاطبنا بلغة حدسية مباشرة. وتبعاً لذلك فإن فهم العمل الفني إنما يعني قيام ضرب من الحوار بيننا وبين صاحبه. وليس التعبير سوى الدعامة التي يرتكز عليها كل (وصال) يمكن أن يتحقق بين الذات^(٣٥).

وإذا كان كروتشه قد رفض التفرقة بين الحدس والتعبير، واعتبر أن هذه التفرقة لا محل لها. فإنه يعود ويؤكد على أن الفن حدس محض أو تعبير محض، ليس حدساً عقلياً كما رأى "شلنج"، أو حدساً منطقياً كما رأى هيجل ولا هو حكم كما ذهب إلى ذلك التفكير التاريخي. إنه صورة المعرفة عند بزوغها^(٣٦).

وقد رأى ارنست كاسيرر أيضاً أن الفن هو تفسير للواقع وهو تفسير بالحدس لا بالأفكار، وبالصور الحسية لا بالفكر، والحدس عنده، هو كشف حقيقي أصيل، فالفنان مستكشف لصور الطبيعة مثلاً أن العالم مستكشف لحقائق وقوانين الطبيعة^(٣٧).

ولكن كاسيرر رفض الرأي القائل بأن كل مهمة الفنان هي التعبير عن عاطفته كما قال بها روبن جورج كولنجوود بأن كل عبارة ينطق بها الإنسان، أو كل حركة يقوم بها إنما هي في حد ذاتها عمل فني. وحجة كاسيرر في هذا الرفض أن الإنتاج الفني يستلزم بالضرورة عملية تركيبية، فليس في استطاعتنا أن ندخل في عداد الأعمال الفنية شتى الاستجابات الغريزية واللاإرادية التي يقوم بها الإنسان، لأن مثل هذه الأرجاع لا تنطوي على أية تلقائية حقيقية^(٣٨).

أما شارل لالو فإنه يؤكد على رأى كروتشه في أن العمل الفني ينبغي أن يكون تعبيراً عن شخصية مؤلفه، وأنه بقدر ما يكون شخصياً بقدر ما يكون جميلاً. وهذا يعني أن غياب الشخصية أو الأمانة عن العمل الفني علامة من العلامات الأصلية التي تحدد القبح. وهذا على سبيل المثال رأى كروتشه كما عبر عنه في نظريته عن الحدس التعبير التي تنادي بأن مهمة العمل الفني أن يعبر لا عن نوع فني أو تكنيك، ولا حتى عن إحساس أو انفعال جزئي، بل مهمته أن يعبر عن الحدس الذي لا يتجزأ، والذي يصدر عن شخصية بأكملها ويرى لالو أن هذا الرأي هو أصوب رأى، ودليله على ذلك أن كل عمل فني إنما هو عمل فريد لا يماثله عمل آخر ولكن هل التعبير بمثابة طراز واحد^(٣٩).

فيما يرى هيريت ريد ارتكازا على دراسات كارل غوستاف يونغ التي وصفت طُرزاً ثمانية متميزة بعضها عن بعض من النفس البشرية وجوب توقع طرز تعبير موازية لها، والنتيجة التي تترتب على ذلك أن كل طراز لابد أن يكون طرازه التعبيري المميز واضحاً (٤٠).

إن الفنان إنما يعبر عن انفعالات خاصة أو يدفعه الاختيار إليها وجود روابط محددة، قد تكون ذات بعد سيكولوجي أو اجتماعي أو غيره، ولكنها في النهاية ذات صلة وثيقة بشخصية الفنان

إن التعبير الجمالي لا يكون إلا لأولئك الذي ملكو خبرات عميقة، وعلى دراية واسعة بالمواد التي يتعاملون معها، ولهم القدرة على تصوير الانفعالات والعواطف والتعبير عنها، وإن بدا ذلك في الفن تلقائياً وغير متكلف، فذلك لأن التلقائية ثمرة لفترات طويلة من النشاط، وإلا فإنها ستكون من الخواء بحيث لا يمكن اعتبارها فعلاً من أفعال التعبير (٤١).

وإذا كانت المحاكاة قد سيطرت زمناً طويلاً على الفن اعتماداً على آراء أرسطو طاليس التي ترى أن المحاكاه غريزة في الإنسان منذ طفولته، ويميزه عن الحيوانات الأخرى أنه من بينها أكثرها تقليداً، وأنه بهذه الغريزة يتلقى معارفه وقد انتظم هذا المبدأ أي المحاكاة جميع الفنون الممثلة، وانسحب أيضاً على جميع الصور الأخرى كالموسيقى. ولكن مع العصر الحديث ووجهت المحاكاة بوجود القوة الخالقة للفنان تعلن عن نفسها، وكان من الصعب التوفيق بين المحاكاة، وهذه القوة. فإذا كانت المحاكاة هي الغاية الحقة للفن كما رأت العصور الكلاسيكية فمن الواضح أن التلقائية، أي القوة المنتجة لدى الفنان عامل مزعج لا عامل بناء لأنها تزور أوجه الأشياء بدلاً من أن تصفها في طبيعتها الصحيحة، وقد أدى ذلك إلى ظهور نظرية التعبير التي تفسح لهذه القوة مكاناً (٤٢).

فإذا كان الفنان يبدع موضوعه، لا ينقله ولا ينسخه، كما أنه لا يتقيد بما تقرضه نظرية المحاكاة الأرسطية عليه، أو حتى التطورات التي أضيفت عليها فيما بعد، فإنه بالضرورة يقدم معادلاً حسيماً لما يجول في وجدانه، أي أنه يعبر عن أفكار، أشياء تختلج في نفسه، عبر رؤيته، ولا يقوم بمحاكاة مثل أعلى أو محاكاة للجوهر وفي نفس الوقت أكد جون ديوي على أن الفن تعبير عن انفعال وليس محاكاة وأن التعبير عملية معقدة، فلو كان التعبير مجرد عملية نقش أو نسخ، أو كان شعوة يراد من ورائها أخرج أرنب من مخبئه، لكان التعبير الفني أمراً بسيطاً يهون أمره، ولكن ثمة فترة طويلة من الحمل تكمن بين لحظة الحمل ولحظة ظهور الوليد إلى عالم النور (٤٣).

وخلال هذه الفترة قد لا يقل التحول الذي تخضع له المادة الباطنة للانفعال والفكر بسبب تأثيرها وتأثرها بالمادة الموضوعية، عن ذلك التحول الذي تعانیه المادة الموضوعية بسبب استحالتها إلى واسطة تعبير. وهذا التحول، على وجه التحديد إنما هو الذي يغير طابع الانفعال الأصلي مدخلا على كفيته من التعديل ما يجعله ذا طبيعة جمالية متميزة، ولو أننا التزمنا التعريف الشكلي، لكان في وسعنا أن نقول إن الانفعال يكون جماليا حينما يتقيد بموضوع عمل على تكوينه فعل تعبيرى^(٤٤). عملية التعبير إذن ليست عملية بسيطة، بل إن الفنان الذى يقع تحت تأثير الانفعال الجمالي لا يقوم بمجرد النقل أو النسخ للعمل، سواء كان ذلك النسخ يتصل بالطبيعة أو من مخزون أفكاره، بل يعيش عملية حمل معقدة، يتم فيها الحوار بين المواد المستخدمة، وبين الانفعال، فيحدث التعديل ليس في المادة فحسب، بل وفي الانفعال أيضا، حتى يصير الانفعال جماليا، أي يرتبط بموضع عمل مبدع يكون هو نتيجة هذه العملية المعقدة^(٤٥).

والتعبير في الفن يكون عن طريق الصورة المعبرة، وصورة الانفعال هي تجميع للعاطفة. والفن لا يعبر عن الوجدان بشكل فعلى بل يعبر عن الأفكار الخاصة بالوجدان كما تعبر اللغة، لا عن الأحداث والأشياء بل عن الأفكار التي تتعلق بها، كما ترى سوزان لانجر^(٤٦). والصورة عند سوزان لانجر معبرة، ولذلك فهي ذات معنى، وهذا المعنى يكون من داخل الصورة ذاتها ولا يشير إلى شيء خارجها. فالصورة ليست نسخاً، وإنما تعد الصورة اسقاطاً لما يجول في نفس المبدع من انفعالات^(٤٧).

المبحث الثاني

التشكيل الكردي المعاصر - النشوء والتطور :-

بدأت حركة الفن التشكيلي العراقي من نشاطات مجموعة من الرسامين الهواة الذين درسوا الرسم في المدارس العسكرية العثمانية في تركيا حيث تم تدريس فن الرسم كأحد المناهج الأساسية للتعليم العسكري ومنهم الفنان عبد القادر الرسام (١٨٨٢ - ١٩٥٢م) الذي أصبح مؤسساً للفن التشكيلي العراقي ورمزا لأبناء الطبقة الوسطى من المثقفين في العهد العثماني الى جانب كل من عاصم حافظ (١٨٨٦ - ١٩٧٨م) ومحمد صالح زكي (١٨٨٨ - ١٩٧٤) والحاج محمد سليم (١٨٨٣ - ١٩٤١م).



عبد القادر الرسام

شكل (٩)

وتمثلت اعمال هؤلاء الفنانين في تصوير المناظر الطبيعية ومشاهد الحياة اليومية، ومع بداية الثلاثينيات قامت وزارة المعارف العراقية في العهد الملكي بإيفاد الدفعة الاولى من الشباب العراقيين الى اوربا لدراسة الفن ، فكان اولهم الفنان اكرم شكري (١٩١٠ - ١٩٧٤م) الذي ارسل الى انكلترا عام ١٩٣١م ، تبعه فائق حسن (١٩١٤ - ١٩٩٤م) موفدا الى باريس ومن بعده عطا صبري (١٩١٣ - ١٩٨٧م) وحافظ الدروبي (١٩١٤ - ١٩٩١م) الى ايطاليا ليتبعهم جواد سليم (١٩١٩ - ١٩٦١م) ومحمد غني حكمت (١٩٢٩ - ٢٠١١م) الى باريس كذلك (٤٨)



اكرم شكري شكل (١٠)

لقد بدا تاريخ الفن العراقي المعاصر اواسط القرن العشرين وأرسى جذورا عميقة لمسارات فنية ظلت نشطة وفاعلة في تطور الفن الحديث في العراق ومن ثم تحوله الى مرحلة المعاصرة والالتحاق بركب الفنون العالمية المتقدمة في غضون اقل من قرن واحد وتشكلت فضاءات ثقافية

بصرية جديدة تمكنت من ايجاد مساحة لها على مستوى الفنون الانسانية وسياقات جمالية مهمة لتصورات الفنانين للهويات العراقيين حول طبيعة الانسان والوجود والحياة ، فقد نمت الجذور الاولى للتشكيل العراقي من خلال جمعية أصدقاء الفن التي تأسست عام ١٩٤١ م التي مهدت لفهم الفن الحديث واستقباله في بغداد ، وقد تزامن انشاء هذه الجمعية مع اهتمام رسمي بالفنون تجلى في تأسيس معهد الفنون الجميلة في عام ١٩٣٦ م للموسيقى والذي تطور ليشمل الفن المرئي في عام ١٩٤٠ م كما ارست الجمعية تقليدا يتمثل في لقامة معارض سنوية لعرض نتاجات الفنانين العراقيين ضمت عضويتها ابرز الفنانين العراقيين في ذلك الوقت ، ومنهم فائق حسن وعيسى حنا (١٩١٩-٢٠٠٩ م) وحافظ الدروبي وجواد سليم (٤٩) .



جواد سليم

شكل (١١)

وما لبثت ان لعبت جمعية الفن البدائي التي قام بتأسيسها الفنان فائق حسن في عام ١٩٤٣ م اصبحت رسمية عام ١٩٤٧ م دورا هاما في تنشيط الحركة الفنية من خلال تنظيم رحلات الفنانين في ايام الجمعة ورحلات التخيم الطويلة خلال الصيف في ريف بغداد وفي جميع أنحاء البلاد ، حيث نظمت جمعية الفن البدائي معرضها السنوي الاول في ٢٢ كانون الاول ١٩٥٠ م والذي شهد تحول اسم الجمعية الى مجموعة الرواد الذي يعني الباحثون المتنقلون والذي ترافق معه ترك الاسلوب الانطباعي الذي بدأت به الجمعية نشاطاتها والتحول نحو انماط ما بعد الانطباعية المختلفة مع الاهتمام الكبير بالتجريد بالنسبة لهم الامر الذي جعل افكارهم ونتائجهم أكثر تفاعلا على المستوى الدولي (٥٠).

وكانت الرحلات التي قامت بها المجموعة مؤثرة في ادخال بقية انحاء العراق الى الفن الحديث وإن كان بشكل غير مباشر من خلال لوحات فائق حسن الشهيرة لأكرد العراق فكان لهذه الرحلات اثر فاعل في الوعي الوطني لتعريف العراقيين بالمناطق والشعوب البعيدة التي شكلت

الدولة والامة العراقية الجديدة لانها اشترت بداية ظهور اواصر اجتماعية جديدة بعيدا عن الاسر والعشائر فكان لها دور فعال في تغيير عقلية المجتمع العراقي^(٥١)



فائق حسن

شكل (١٢)

منذ مرحلة التأسيس في خمسينيات القرن العشرين الماضي اشترك بعض الفنانين الاكراد في معارض جماعة بغداد للفن الحديث امثال الفنان حسن فلاح والفنان عزيز سليم ، فضلا الى تجارب الفنان الرائد محمد عارف عاشق الطبيعة ومفردات الواقع وقضايا مجتمعه الذي دون افكاره واقترح اشكاله من ذكركته البصرية والبكرية معتمدا على الاساليب الطبيعية والواقعية والرمزية بروح معاصرة^(٥٢).

حيث كان الفنان الكردي العراقي محمد عارف يصور موضوعاته بأسلوب ينبع من ذاته ويندمج بخيالاته وتفكيره بأسلوب يمزج بين التمعن المباشر وبين التفكير بالصورة فالفن ونتائجه هو في الأصل نظام جدلي بين الإنسان كمنتج ومتلقي وبين معطيات بيئته الطبيعية والاجتماعية ، والفنان محمد عارف يسعى الى تجسيد هذه الثنائية بين الرجل والمرأة بوصفها نمطا من الاساطير الكبرى التي تجسد الرجولة والبطولة في علاقة انسانية تبني الحياة والمجتمع والافراد وتروي قصة الانسان والحب والوطن والذاكرة فيصور لحظات القرب والعناق بين المقاتل الشجاع وحبيبته او اجتماع المرأة التي ترتدي الحجاب والرجل الذي يرتدي العقال العربي في تكوين يعبر عن الالتحام والتواصل النفسي والروحي والجسدي وهما يضعان على ايديهما حمامة بيضاء ترمز للحب والسلام والامان^(٥٣).



محمد عارف

شكل (١٣)

إن اتجاه الفنان محمد عارف نحو الواقعية لا يعني نقله لصور الواقع وانما محاكاة نشاطاته الحياتية والنفسية ومنها موقفه العاطفي والفكري حيث وصف الفيلسوف روجيه غارودي الواقعية في الفن بأنها الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار كما أشار بأن هذا الوعي أرقى أصناف الحرية فالواقعية في الفن ليست مشروطة بمحاكاة الواقع والتعامل معه كما هو بل يكون للفنان حرية التصرف في توليفها بحسب انطباعاته الفكرية وإسقاطاته الجمالية والنفسية بشكل يبقى محافظاً من خلالها على طابعها الواقعي فيما يؤكد جورج لوكاش ان الانعكاس الفني للواقع الموضوعي هو محتوى او مضمون ينشأ في الواقع نفسه من الفعل المتبادل المتعدد والمليء بالجهود الساعية بين النوازع الانسانية^(٥٤).

فقد استطاع الفنان محمد عارف ان يضمن اسلوبه طاقات تعبيرية ذات نزعة انسانية تحتفي بمرئيات الواقع الانساني بكل موجوداته وحكاياته الشعبية ،اذ تتنوع الموضوعات بتنوع حالات الانسان من خوف ورعب وفرح وانفعال وترقب وانتظار ودهشة وتحدث وحب وحرب وغيرها^(٥٥).

وتميز الفنان اسماعيل خياط بتجارب الرسم على الصخور التي يجمعها او يختارها بحسب موقعها في البيئة الكردستانية ذات الطبيعة الجبلية فيحولها الى اشكال مبتكرة بحسب خياله الذي يحب ان يضفي اللون والحياة على انواع الاحجار الصغيرة او على الصخور الكبيرة على سفوح الجبال .

وقد حاول الفنان اسماعيل خياط اقتراح تكوينات تتأرجح ما بين التعبير والترميز يضمن بعض أشكاله المجردة عناصر ادمية وهندسية (دوائر - مربعات - نقاط - حروفيات) تنتشر في فضاءات اعماله المتمثلة يا جواء لونية احادية باردة (٥٦) .



اسماعيل خياط

شكل (١٤)

إن واقع الفن التشكيلي في كردستان في حالة تطور وانتعاش حيث يكثر فيها النشاط الجماعي والفردى وتقام معارض مستمرة بعضها من داخل كردستان واروبا عندما يعود الفنانون التشكيليون الاكراد والمقيمون في اوربا يقدمون معارضهم داخل اقليم كردستان وذلك لإبراز الفن ولما وصل اليه هذا الفن من تطور ورؤى جمالية وفكرية لدى الفنانين الاكراد وتساهم هذه النشاطات في تنشيط الثقافة المرئية في كردستان فضلا عن فنانين متميزين يقدمون افكاراً جديدة وبمستوى تقني عالي (٥٧) .

إن أول فنان مارس الرسم بشكل واضح كان الفنان عثمان بك من مدينة السلمانية والذي ظهر ببداية القرن العشرين وكان يمارس هوايته في المقابر أثناء زيارة النساء للمقابر اللواتي كان يزورن امواتهن ورسمهن أثناء جلوسهن بين الأعشاب والزهور ، وكانت هذه ظاهرة غريبة آنذاك ، ويعد الفنان دنيال قصاب الذي ظهر في أربيل عام ١٩٣٠ م فكان له دور فعال وجلي مباشر في تطور الحركة الفنية التشكيلية في أربيل ، وتعد منجزاته الفنية من ابداعات التشكيلية الجمالية التي ظهرت في تأريخ الفن الكوردي المعاصر والتي بدورها تمكنت من التعبير عن مقاييس أكاديمية رفيعة جسدت في التعبير عن البيئة الكوردستانية بإبعادها الطبيعية والسياسية والتاريخية والاجتماعية كان اهتمامه بعدد من المحاور التي تخص جوانب الكورد في كوردستان مثل رسم المناظر الطبيعية والمدن والقرى الكوردية وتوثيق المراسيم الاجتماعية مثل زيارة النساء للقبور (٥٨)



دانيال قصاب (مراسيم اجتماعية)

شكل (١٥)

الفنان التشكيلي الكردي صلاح الدين محمد أمين ، والمعروف بـ (صلاح حمه أمين) من مواليد محلة بكر بمدينة كركوك عام ١٩٥٨م شارك في مراحل دراسته في المعارض المدرسية التي كانت تقيمه المديرية العامة لتربية محافظة كركوك ، شارك في عام ١٩٧٧ في معرض مشترك لفناني مدينة كركوك وأعمال الفنان التشكيلي (صلاح حمه أمين) تتناول استخدام مواد وأدوات فنية مختلفة وغير متعارف عليها في العمل الفني ويسعى في كثير من الأحيان الى إعادة الخطوط والألوان والأشكال الى اشكالها البدائية التي تنبع من خارج وعي وإدراك الإنسان بكل المقاييس وبواطن مغزاها الذي يحاول الفنان بكل طاقاته الوصول إليها من خلال خوض غمار التجريب والبحث عن كل ماهو جديد في عالم الفن التشكيلي ، وإستعماله لتقنيات ومواد خارجه عما هو مألوف في عالم الفن التشكيلي بكل المقاييس الفنية، خلطاً وإهتزازاً للعقل والنفس البشري، من خلال التعمق في بواطن الفن وتجريد الحياة (٥٩) .

الفنان الكردي (دارا محمد علي) من جنوبي كردستان، ومنذ انهاءه الدراسة في معهد الفنون الجميلة في بغداد في سبعينيات القرن الماضي، التزم في فنه كرسام كردي نهجا قوميا، خصوصا وانه دراسته الاكاديمية كانت في العاصمة العراقية التي كانت من ابرز المدن على مستوى العالم العربي من حيث الريادة الفنية وتطور الفن التشكيلي الذي اتسم بطابع ثقافي عربي(محلي)، هذا الامر حفّز الرسام دارا وغيره من التشكيليين الكردستانيين للبحث عن خصوصية ثقافية في نتاجاتهم الفنية، بالاستناد الى تراث شعبهم وخلفيته الثقافية. وهكذا نشهد ظهور أجيال من الفنان التشكيليين الكردستانيين ممن أرسوا الاسس لطابع كردي/ كردستاني في الفن التشكيلي ، ولعل الخطوات

الاولى لهذا الطابع المحلي في الحركة التشكيلية الكردستانية في جنوبي كردستان قد ارسى اسسها على التراث الكردي والثقافة الكردستانية والتاريخ والموروث الحضاري، الى جانب البيئة والطبيعة الكردستانية (٦٠).



دارا محمد علي

شكل (١٦)

إن الحركة الفنية في كردستان العراق شأنها شأن الحركات والاتجاهات الفنية بكل المجتمعات والتي تمتد صلتها الوثيقة بالأوضاع السياسية والثقافية والدينية والإقتصادية السائدة بالمجتمع الكردي إذ شهدت الحركة التشكيلية في كردستان العراق تطوراً وذلك بعد أن فتح عدد من المعاهد والكليات للفنون الجميلة والمتاحف والكالريهات والانفتاح على الفنون الأوربية مما جعل الفنون في الإقليم تزخر بالحضور الفعال لعدد من الفنانين والفنانات المعاصرين من ذوي الأساليب والاتجاهات الفنية المتفردة ونشاطاتهم الفنية المستمرة بحيث يمكن القول بأن حركة الفن التشكيلي المعاصر في كردستان العراق هو امتداد لحركة الفن التشكيلي في العراق (٦١).



خسرو الجاف

شكل (١٧)

يعد الرسام (سليمان شاكر) صاحب الحضور الاوسع لانبثاق الفن التشكيلي الكردي المعاصر في اربيل والذي ترك بدوره بصمة كبيرة بتاريخ الفن التشكيلي الكردي وقد استطاع خلال

نصف قرن من عمره أن يدرس كثير من الطلبة والفنانين من خلال تدريسه المراحل الابتدائية والثانوية وكذلك في معهد فنون الجميلة في اربيل ،وقد تميز الرسام (سليمان شاكر من أن يرسم المناظر الطبيعية مع رسم الأشخاص بجمال وتنسيق وربط وتجسيد ألوانه ومكونات لوحاته الأخرى بوضعية خاصة تفرد بها الفنان مثلت خاصية وأسلوب سليمان شاكر^(٦٢).



سليمان شاكر

شكل (١٨)

الخزافة الكردية ندى عسكر تقترح في اغلب تجاربها الخزفية من ان تقترح ذاكرتها البكرية من خلال الاستعانة بجماليات التخيل والابتكار الذي يبتعد عن التقريرية في اغلب الاحيان ، فقد قدمت الخزافة العديد من الموضوعات ذات النزعة الانسانية المرتبطة بالحياة الاجتماعية ، والمتجذرة بالحضارة الرافدينية او على الاقل مرتبطة بالتراث الاسلامي او الفلكلور الشعبي ، لتكون الاعمال بمثابة وثيقة تاريخية تدون الهوية^(٦٣) .



ندى عسكر

شكل (١٩)

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري:

- ١- يرتبط التعبير في تاريخ الفن عموماً بالحالات العقلية والعاطفية للفنان، ويستخدم مصطلح التعبير أيضاً في الأعمال التي تنقل المحتوى الروحي والمحتوى اللاشعوري وغالباً ما يرتبط التعبير بعمليات إبداعية عفوية أو حتى غير إرادية عقلية ويديوية.
- ٢- وضع أرسطو التعبير الفني في درجة أسمى من الواقع كون الفن يجب إن يحقق جمال الشكل والمضمون معا فغاية التعبير الفني هي جعل الجميل مبدأً منظماً للتعبير الفني.
- ٣- في الفلسفة الحديثة يرى الفيلسوف عمانوئيل كانت ان التعبير عن الجميل ناتج عن عملية التأليف والتوافق بين الخيال والفهم أي بين الذهن والعقل وهنا يقترب من مجمل العمليات الذهنية للفن الحديث والتعبيرية.
- ٤- يوحد كروتشه بين الحدس والتعبير ويرى أن أهم خصائص الحدس إمكانية تجسيده في تعبير وان لم يتجسد في موضوع خارجي فانه يظل على مستوى الإحساس لان الروح عندما تحس تقوم بفعل تصوير وتعبير.
- ٥- يرفض الفيلسوف البرجماتي الأمريكي جون ديوي نظريات تفسير الفن وفق الفيض والالهام والحس والفسولوجية وعد الفن قدرة ادائية تعززها الخبرة، والفن اداة للتواصل وتعزيز الروابط بين الناس.
- ٦- فسر الفيلسوف جورج سانتيانا التعبير بأنه مجموعة من التأثيرات الانفعالية التي تضفي المضمون الجمالي لأي عمل فني دلالة وجدانية خاصة تمثل مجموعة من الشحنات العاطفية التي انضافت للموضوع نتيجة لارتباطه في تجربتنا ببعض المواضيع الأخرى أو ببعض العواطف.
- ٧- الايمان بالتعبير يعني ان الفن رمز لأنه حدس حقاً وليس تراكماً فوضوياً للصور وان عمل الفنان هو التعبير عن المشاعر والعواطف الوحيدة التي يمكنه التعبير عنها هي تلك التي يشعر بها، أي خاصته.
- ٨- رفض الفيلسوف كروتشه التفرقة بين الحدس والتعبير، واعتبر أن هذه التفرقة لا محل لها.
- ٩- التعبير الجمالي لا يكون إلا لأولئك الذي ملكوا خبرات عميقة وعلى دراية واسعة بالمواد التي يتعاملون معها، ولهم القدرة على تصوير الانفعالات والعواطف والتعبير عنها.

١٠- امتدت مسيرة الفن الكردي المعاصر منذ بدايات الحركة الفنية في العراق في الخمسينات وتواصلت وانتعشت في ظل اجواء الحرية التي ينعم بها الفنانون الاكراد المعاصرون .

الفصل الثالث

اجراءات البحث :

اولا: - مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث الحالي من (٥٥) عملا فنيا تمكنت الباحثة من الحصول عليها من المصادر الفنيو وشبكة الانترنت العالمية ومواقع الفنانين الاكراد.

ثانيا : عينة البحث :

قامت الباحثة باختيار ٥ أعمال فنية بطريقة قصدية من نتاجات فن الرسم من فنانين اقليم كردستان العراق وبلاستعانة بأراء السادة التدريسيين :

١- أ.د صفاء حاتم سعدون / كلية الفنون الجميلة / اختصاص رسم

٢ - أ.د كامل عبد الحسين خضير / كلية الفنون الجميلة / اختصاص رسم

٣ - أ.د محمد علي ايجالي محمد / كلية الفنون الجميلة / اختصاص رسم

ثالثا : اداة البحث :

اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي انتهى اليها الاطار

النظري كأداة لتحليل عينة البحث

رابعا : منهج البحث : المنهج الوصفي التحليلي

خامسا : تحليل عينة البحث : تحليل العينة



نموذج (١)

اسم الفنان : اري بابان

المادة : زيت على كانفاس .

يصور العمل رجل وامرأة عاريين متعانقين في فضاء مفتوح واجواء عاصفة ملبدة بالغيوم وهناك ٦ بنادق موجهة اليهم من كل جانب ٣ بنادق موجهة نحوهما وقد ظهرت بقعة دم حمراء علي ظهر الشخص العاري على يسار اللوحة والذي يمثل الرجل وهو يحتضن المرأة التي يتطاير شعرها حول راسه فيما يظهران بلا اقدام يقفان على اطراف رفيعة ونظهر ظلالهم واضحة على الارض الصفراء التي تسبه الاعشاب اليابسة ويتسم هذا العمل بتصعيد الجانب الروحي المضطرب المحفز بتوتر يكشف عن حالات قلق أو خوف وحزن يصور معاناة الانسان الكردي المطارد والمحارب بسبب نزحته الى الحرية كما يثير الشعور لدى المتلقي بالضياع والوحدة التي يعاني منها الاكراد وهم صامدون يقدمون التضحيات من اجل حريتهم ويحاول الفنان تصوير مشاعر الألم وصولا الى تقديم مفهوم تربوي يحث المتلقي على فهم عصره وتجاوز محنته وذلك هو السبيل للحفاظ على انسانيته وقيمه حيث يصبح للفن قدرة بالغة على بث الشجاعة والصمود في المجتمع واللوحة توظف معطيات الواقع الحسي للتعبير عن بواطن ذات الفنان الذي يعمل وفق رؤية تعبيرية تدفعه إلى تجاوز تفاصيل المشهد الجزئية ، وميله الشديد إلى تقوية فعل الصدمة التي يثيرها جو اللوحة من خلال حركة الاشكال والكتل اللونية الموحية بالانفعال الذي يحشد فعل التعبير ، بشكل حركة تموجية صاخبة أحالت سكونية المشهد الأرضي إلى حركة لا متناهية تتصاعد نحو السماء من خلال حركة فرشاته التي عملت على دمج وترابط الأرض والسماء بتكوين موحد ، إذ إن الحرية الذاتية التي اشتغل عليها الفنان هي حرية سيكولوجية ، لأنها مشبعة بانفعال نفسي مؤثر ، أطلقها للتعبير عن هواجس ومخاوف مطلقة أو مجهولة مثلها من خلال الاجساد العارية الهزيلة ومن خلال التركيز على التضادات اللونية التي أحدثها الفنان تماشيا مع الرؤية التعبيرية التي ترى في نقل حدة التوتر والأحاسيس والتعبير عنها من خلال البساطة واللون المشبع بالضوء والعاطفة .

أنموذج (٢)

اسم العمل / الصراع

اسم الفنانة / جيمن اسماعيل

المادة / زيت على كنفاص.



تمثل اللوحة مجموعتين من الشر متقابلتين تشهر احدهما السلاح بوجه الاخرى فالمجموعة التي على اليمين ملونة بلون معتم والمجموعة على اليسار ملون باللون مضيئة وهي ترتدي ازياء كردية تقليدية ومن هنا تطلق الفنانة الفنان حريتها الفردية من خلال التلاعب الحر بالمضامين التي تطال الأشكال كذلك وبخاصة التباين والاضطراب الذي احدث التضاد اللوني القوي في البيئة الإنشائية للوحة وكأن الخطاب الفني مرسوم بدافعية مضيئة عليها المزيد من طاقة التعبير فهو مشهد متخيل غير واقعي بسبب قرب المسافة بين المجموعتين المتحاربتين ، كما تجعل الفنانة المجموعة التي تقاتل الاكراد اشبه بجيش قادم من الظلام أما الجانب الحلمي للمشهد ، فإنه يحطم أيقونة الأشكال الأرضية أو الإنسانية ، ويحيلها إلى حلم مفزع للغاية ، والغاية التي يهدف إليها الفنان في هذا العمل ، هي الكشف عن مفهوم الحرية كضرورة روحية ، من شأنها تحويل مشهد الحرب او القتل إلى ذريعة لنقل الإحساسات الدفينة والمشاعر القلقة ، بحيث تتحول هذه المشاعر بفعل الرسم إلى ما هو خارج وجودها الطبيعي كشفت عن حرية أداء تلقائية للأشكال التي نفذت بشيء من التبسيط والاختزال لتنسجم مع الايقاع الدرامي للجو التعبيري الكوني والشمولي العام ، والذي يتسامى من ضرورات الزمان والمكان من خلال ذاتية تعمل على تفجير قوى النفس والروح وادماجها بما هو مرئي، فالذاتية التي ينتج من خلالها عمله هذا تقترب من دلالة الاستشهاد من اجل قضية سامية وجمالية المكان في هذه اللوحة محفزة

بالروح الثورية التي تشتغل في لاشعور الفنان بشكل عميق .

أنموذج (٣)

اسم الفنان / شوان عاصي.

المادة / زيت على كنفا.

القياس / ٨٦×٩٧سم



ينتمي هذا العمل الى رغبة الفنان التعبيرية التي وجدت في الفن التشكيلي حيزا وسيطا لترحيل مكونات الذات والعاطفة الانسانية من خلال الرسم وإيجاد نوع من النزوع النفسي والانفتاح على نمط من الأشكال التصويرية تقيم الاعتبار لما هو متخيل حتى لو قاد ذلك الاستعانة بذاكرة تعمل على نفس المعيارية الموضوعية وإحلال الخيال بديلا عنها ولا تخضع لمنطق أو معيار الواقع الشئني، مما يسمح للوحة بأن تتعايش مع مثال جمالي غير متعين يصور العمل من منظور نفسي سعى الفنان الى اظهاره في عمله هذا من خلال الطابع اللوني المتنافر بين الخلفية الحمراء القوية والشكل الازرق وضياح عنصر الضوء والظلال واختزال ملامح الوجه والجسد الانثوي يؤدي الى تهميش زمن الموضوع وجعله من الماضي والحاضر والمستقبل في خط مستمر واحد في العملية الإبداعية وبهذه الحالة يصبح العمل الفني حاملا لصفات المطلق في ديمومته المستمرة ، حيث أن الفنان يسعى إلى رسم حقيقة أخرى غائبة من خلال إبدال ما هو واقعي بأشكال لها ديمومتها الجمالية المحفزة بذاتية مفتوحة مدفوعا بالتطلع إلى مثال تسعى إليه ذات الفنان يدفعه الى استحداث أشكال مغايرة عن طريق باستعمال الفنان للون المشدد القائم على التضادات التي تضفي على الفضاء الروحي جمالا محفزا بقوة خفية كونية، فالتضادات اللونية المستخدمة عن تجاور الاحمر الحار مع الازرق البارد تخلق التركيز على حيوية اللون وتفسح للفنان الاستغناء عن الدقة والتشبيه من اجل تأكيد الفهم التعبيري لطبيعة العمل الفني وهدفه الجمالي المتمثل في احلال حقيقة جمالية مطلقة أساسها الانفعال والتعبير عن القوى الخفية للنفس .

الفصل الرابع

نتائج البحث: -

- ١- تتميز نتائج الفن التعبيري الكردي بخطوط قوية وتعبير عن الحركة السريعة كما ان التلوين يبدو اندفاعيا وقويا ويشير إلى موقف الفنان الكردي من الواقع الاجتماعي الذي يسعى الفنان إلى التعبير عنه. كما في انموذج (١، ٢، ٣)
- ٢- مفهوم ومشاعر الحرية عند الرسام الكردي قوة دافعة تعبر عما يمكن تسميته بخلق الذات لوجودها الوطني وبهذا المعنى كان الفعل الابداعي وسيلة تتعرف فيه الذات على امكانياتها وقدراتها التي تحقق وجودها. كما في انموذج (١، ٢)
- ٣- مفهوم ومشاعر الحرية عند الرسام الكردي قوة دافعة تعبر عما يمكن تسميته بخلق الذات لوجودها الوطني وبهذا المعنى كان الفعل الابداعي وسيلة تتعرف فيه الذات على امكانياتها وقدراتها التي تحقق وجودها. كما في انموذج (١، ٢)

٤- تشكل الحرية هاجسا وشعارا وهدفا أساسيا في انساق الفن الكردي على مختلف توجهاته الفكرية والفنية والأسلوبية التي تجد منفذها في الأسلوب التعبيري من خلال تطلع الفنان وتقصيه الجمالي للحقائق الجوهرية الكامنة في الإنسان والوجود. كما في انموذج (١، ٢، ٣)

٥- يلعب مفهوم الحرية في الفن أثر واضح في تباين أساليب التعبيرية التي تنتهجها الذات المبدعة كسبيل إلى خرق الرؤية التقليدية وإعادة تشكيل اللوحة على أساس العلاقات الكلية المجردة، كما في انموذج (١، ٢، ٣)

٦- يرتبط البعد التعبيري للعمل الفني ارتباطا وثيقا بمشاعر وأفكار الفنان الكردي فهو سبيل التواصل الروحي بين الفرد وذاته وبينه وبين تراثه ومجتمعه ويدفعه الى التركيز على الابعاد النفسية والعاطفية للعمل الفني في تيار التعبيرية الذي سمح للفنان بحرية أكبر في نقل أفكاره وأحاسيسه وانطباعاته عن العالم الخارجي الى اللوحة.

٧- إن التعبيرية في الفن الكردي تركز على نشاط حدسي قائم على الوجدان والمخيلة ونتاج العلاقات الحسية والموضوعية معتمدا على اليات حدس تستدعي في الغالب قوى اللاوعي ومهارة الفنان ووجدانه وكوامنه النفسية من خلال الخط المنفعل واللون المنفعل تتوالد الأشكال التعبيرية.

الاستنتاجات: -

١- شكل الرسم التعبيري طريقة مناسبة للتعبير عن الذات الكردية تتجسد من خلال القدرة المتزايدة للفنان والمتلقي على التأويل والتأليف والتأمل في صياغة الأفكار والأشكال

٢- ن عناصر وعلاقات التكوين تحمل مدلولات نفسية وفلسفية وجمالية تسمح للفنان بالتعبير عن مفاهيم شعورية ورمزية ومعرفية ليس على أساس تزيني وظيفي وإنما وفق نظام رؤيوي ذاتي ومفهوم فلسفي روحي.

٣- سعى الرسام الكردي الى توثيق الصلة بين الحرية في الفن والحياة بتأكيد على التسامي فوق الشكل الواقعي والنفوذ إلى عالم روحاني بالتخلي عن الأشكال التقليدية واستبدالها بمعايير قائمة على الذاتية والتجريد والتسطيح وعنفوان البناء اللوني.

التوصيات: -

١- يوصي الباحث ضرورة تأليف الكتب الخاصة بالثقافة والفنون الكردية.

٢- إقامة المعارض المشتركة بين فناني كردستان والعراق كافة

المقترحات :-

يقترح الباحث اجراء الدراسات الآتية:

- ١- النزعة الذاتية في رسوم فناني كردستان
- ٢- الحسي والمتخيل في نتاجات التشكيل الكردي المعاصر

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

المصادر العربية :-

- ١- ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر، ج ٨ ، مادة (نزع) ،بيروت، ٢٠٠٠، ص ٣٥
- ٢- ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار لسان العرب، المجلد الرابع، ١٩٥٥، ص ص٥٢٩، ٥٣٣.
- ٣- ابو ريان محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط٥، دار الجامعة العربية، القاهرة ، ١٩٧٧، ص٩٧
- ٤- إسماعيل عز الدين : الاسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي،بيروت ، ١٩٧٤، ص٢٢
- ٥- امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ،شركة المطبوعات،بيروت، ١٩٩٦، ص١٣٠.
- ٦- اميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨، ص ١٣٠.
- ٧- اوهر هورست : روائع التعبيرية الألمانية، ترجمة فخري خليل وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٩، ص٢٣
- ٨- باونس الن : الفن الاوربي الحديث ، ترجمة فخري خليل ، ، دار المامون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠، ص١٣٥.
- ٩- البياتي صاحب جاسم حسن : الواقعية في رسومات فناني كردستان العراق دراسة في أساليب التعبير، مجلة الاكاديمي ، العدد ١٠٢، كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد ، ٢٠٢١ ، ص١٧٩
- ١٠- البياتي صاحب جاسم حسن: الواقعية في رسومات فناني كردستان العراق دراسة في أساليب التعبير،مجلة الاكاديمي،العدد ١٠٢،كلية الفنون الجميلة،بغداد، ٢٠٢١، ص١٨٢-١٨٣
- ١١- الجرجاني محمد بن علي: التعريفات ، تحقيق محمد باسل، دار الكتب العلمية،بيروت، ٢٠٠٩، ص٣١١
- ١٢- ديوى، جون: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم ،دار النهضة العربية ،القاهرة – نيويورك، ١٩٦٣، ص ١١١ ، ١١٢.
- ١٣- راضي الحكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٨٦، ص٥٥.
- ١٤- راضي الحكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٨٦، ص١٤

مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية

النزعة التعبيرية وتمثلاتها في الرسم الكردستاني المعاصر

مجلة علمية محكمة تصدر عن كلية التربية الأساسية – جامعة بابل

- ١٥- الربيعي شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (١٨٨٥-١٩٨٥)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٥٣
- ١٦- الربيعي شوكت: البحث عن هويتنا في الفن التشكيلي، مجلة الاقلام، عدد ٦، السنة ٢٢، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص ٣٢
- ١٧- روزنتال، م. يودين، الموسوعة الفلسفية، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٠، ط ٢، ص ١٣٣.
- ١٨- ريد، هيربرت، حاضر الفن : ترجمة : سمير علي ، ط ٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، العراق ، بغداد ، ١٩٨٦، ص ٦١.
- ١٩- ريد هيربرت : الفن والمجتمع ، ترجمة فارس متري ظاهر، دار القلم ،بيروت، ٢٠٢٠، ص ١٦٩
- ٢٠- ريد هيربرت: حاضر الفن ، ترجمة سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة وإعلام، بغداد ، ب.ت، ص ٧٠
- ٢١- زكريا ابراهيم : زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة، ب.ت، ص ٥٠.
- ٢٢- زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب.ت، ص ٢٣٦
- ٢٣- زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب.ت، ص ٤٩
- ٢٤- الزمخشري، جار الله، اساس البلاغة، بيروت، دار صادر، ب.ت، ص ٤٠٦، ٤٠٧.
- ٢٥- سانتيانا جورج : الاحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١، ص ٢١٤
- ٢٦- ستولنيتز جيروم : النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٣٧٤
- ٢٧- ستولنيتز جيروم: النقد الفني، ط ٢، ترجمة فؤاد زكريا ، لهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٣٧٤.
- ٢٨- السعد عزام: التعبيرية الالمانية، مجلة الفيصل، العدد ٣١١، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، الرياض، ٢٠٠٢، ص ٩١
- ٢٩- شبنجلر، أوسوالد: تدهو الحضارة الغربية، ترجمة أحمد الشيباني ، ج ١- منشورات دار مكتبة الحياة بيروت ، ب.ت، ص ٣٥٠.
- ٣٠- شوقي الموسوي : ذاكرة ورموز وبشر التشكيب الكردي المعاصر، مركز كلاويز الثقافية، السليمانية، ٢٠٢٢، ص ٢٩
- ٣١- صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج ٢، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ، ١٩٩٤ ، ص ١٥١
- ٣٢- عاصم عبد الامير :الرسم العراقي حادثة تكييف، ط ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٤، ص ٣٤
- ٣٣- عبد الرحمن بدوي: شوبنهاور ، دار القلم ،بيروت، ب.ت ، ص ١٥٨.
- ٣٤- عبد العزيز حمودة : علم الجمال والنقد الحديث، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب.ت، ص ٣
- ٣٥- عبد الغفار مكاي: التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، مؤسسة هنداي، المملكة المتحدة، ٢٠١٢، ص ٧-٨
- ٣٦- عبد الله عبد القادر: فرشاة ، مقالات تشكيلية ، دار حوران، الرياض، ٢٠٠٠، ص ١٠١

مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية

النزعة التعبيرية وتمثلاتها في الرسم الكردستاني المعاصر

مجلة علمية محكمة تصدر عن كلية التربية الأساسية – جامعة بابل

- ٣٧- علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢٠٠٩، ٣، ص ٨٤.
- ٣٨- غربال، محمد شفيق، الموسوعة العربية الميسرة، القاهرة، دار القلم، ١٩٥٩، ص ٥٣٢.
- ٣٩- فاضل كمال الدين: المذهب التعبيري في فن الرسم :مجلة الفيصل، العدد ٣١٤، مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية، الرياض، ٢٠٠٢، ص ٨٥
- ٤٠- فخري خليل: اعلام الفن الحديث، ط ١، المجلد ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٩٤
- ٤١- الفقي اسامة : مدارس التصوير الزيتي، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٥٥
- ٤٢- فيشر . ارنست: ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان ،دار الحقيقة، بيروت، ب ت ، ص ٦١ ، ص ٦٢
- ٤٣- كاسيررانست: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو (مقال في الإنسان) ترجمة يوسف نجم ،دار الأندلس، بيروت – نيويورك، ١٩٦١، ص ٢٥١
- ٤٤- كامل عادل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص ٤٧-٤٨
- ٤٥- كروتشه، بنديتو: المجلد في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٩٨.
- ٤٦- لالو، شارل: مبادئ علم الجمال (الاستاطيقا)، ترجمه مصطفى ماهر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٥٩ ص ٤٨.
- ٤٧- لتشكلي الكندي صلاح حمه أمين وتجربة الفن التجريدي في التعامل مع الفن الفوتوغرافي
<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=735760>
- ٤٨- ليلي مليحة فياض: اعلام الرسم العرب والاجانب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢، ص ٣٨١
- ٤٩- م. اوفسيناكوف، ز سميرنوف: موجز تاريخ النظريات الجمالية، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٠، ص ٢٦٣
- ٥٠- ماضي حسن : الفن وجدلية التلقي، دار الفتح للطباعة والنشر، عمان، ٢٠٢٠، ص ٢٧١
- ٥١- مصطفى سويف: الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، ط ٣، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٣٥
- ٥٢- مطر ، أميرة حلمي: فلسفة الجمال :اعلامها ومذاهبها ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨، ص ١٩٥-١٩٧.
- ٥٣- الموسوي شوقي : التشكيل الكندي المعاصر، مركز كلاويز الثقافية، السليمانية، العراق، ٢٠٢٢، ص ٢٨-٢٩
- ٥٤- مولر : جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ترجمة : مهة فرح الخوري ، دار طلاس ، دمشق ، ١٩٨٨، ص ٨٦-٨٧.
- ٥٥- النفيسي احمد : الفنان العراقي محمد عارف ، السلام في كردستان ،مجلة الطليعة ، العدد ٦٠٠، دار الطليعة ، الكويت ، ١٩٧٩، ص ٤٧

مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية

النزعة التعبيرية وتمثلاتها في الرسم الكردستاني المعاصر

مجلة علمية محكمة تصدر عن كلية التربية الأساسية – جامعة بابل

- ٥٦- نيومير سارة : قصة الفن الحديث ، ترجمة رمسيس يونان، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، ٢٠٢٢، ص ١٧٥
- ٥٧- وهبة، مجدي، وآخرون، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٩، ص ٦٢، ٦٣.
- ٥٨- يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، ١٩٩٠، ص ٢١٠
- ٥٩- الفن من اجل الاستقلال

<https://www.rojavanews.com/arabic/index.php/hunar/item/17636->

rojavanews

المصادر الأجنبية :-

60. Abd AL-Raqib Yusuf: The southern borders of kurdistan 6historically and geographically . Sulaymaniyah.2005.p74
61. Tara Honor: Modernity and Art . Erbil: Aras press for publishing and Distribution,2005,p16

الهوامش:

- (١) ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر، ج ٨، مادة(نزع)، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٣٥
- ٢ علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢٠٠٩، ص ٣، ٨٤.
- (٣) الجرجاني محمد بن علي: التعريفات ، تحقيق محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٩، ص ٣١١
- (٤) الزمخشري، جار الله، اساس البلاغة، بيروت، دار صادر، ب.ت، ص ٤٠٦، ٤٠٧.
- (٥) ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار لسان العرب، المجلد الرابع، ١٩٥٥، ص ٥٢٩، ٥٣٣.
- (٦) غريال، محمد شفيق، الموسوعة العربية الميسرة، القاهرة، دار القلم، ١٩٥٩، ص ٥٣٢.
- (٧) روزنتال، م. يودين، الموسوعة الفلسفية، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٠، ط ٢، ص ١٣٣.
- (٨) وهبة، مجدي، وآخرون، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٩، ص ٦٢، ٦٣.
- (٩) مصطفى سويق: الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، ٣، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٣٥
- (١٠) م. اوفسيناكوف، ز سميرنوف: موجز تاريخ النظريات الجمالية، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٠، ص ٢٦٣
- (١١) إسماعيل عز الدين : الاسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي، بيروت ، ١٩٧٤، ص ٢٢
- (١٢) صليبا ، جميل :المعجم الفلسفي ، ج ٢، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ، ١٩٩٤، ص ١٥١
- (١٣) يوسف كرم :تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، ١٩٩٠، ص ٢١٠
- (١٤) اميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨، ص ١٣٠
- (١٥) عبد العزيز حمودة : علم الجمال والنقد الحديث، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب.ت، ص ٣
- (١٦) اميرة حلمي مطر: المصدر السابق، ص ١٣٤
- (١٧) زكريا ابراهيم : زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب.ت، ص ٥٠.

مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية

النزعة التعبيرية وتمثلاتها في الرسم الكردستاني المعاصر

مجلة علمية محكمة تصدر عن كلية التربية الأساسية – جامعة بابل

- (١٨) كروتشه، بنديتو: المجلد في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٩٨.
- (١٩) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال: اعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٩٥-١٩٧.
- (٢٠) راضي الحكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ٥٥.
- (٢٢) فيشر. ارنست: ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، ب ت، ص ٦١، ص ٦٢.
- (٢٣) ابو ريان محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط ٥، دار الجامعة العربية، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٩٧.
- (٢٤) ستولنتيز جيروم: النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٣٧٤.
- (٢٥) سانتيانا جورج: الاحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١، ص ٢١٤.
- (٢٦) كروتشه بنديتو: المصدر السابق، ص ٩٨.
- (٢٧) نفسه: ص ١٢٣.
- (٢٨) راضي الحكيم: المصدر السابق، ص ٦٤.
- (٢٩) شبنجلر، أوسوالد: تدهو الحضارة الغربية، ترجمة أحمد الشيباني، ج ١- منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، ب ت، ص ٣٥٠.
- (٣٠) ديوي، جون: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة - نيويورك، ١٩٦٣، ص ١١١، ١١٢.
- (٣١) نفسه: ص ١٢٩-١٣٠.
- (٣٢) عبد الرحمن بدوي: شوبنهاور، دار القلم، بيروت، ب ت، ص ١٥٨.
- (٣٣) ستولنتيز جيروم: النقد الفني، ط ٢، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٣٧٤.
- (٣٤) نفسه: ص ٣٧٣.
- (٣٥) زكريا ابراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ب.ت ص ٤٩.
- (٣٦) جيروم ستولنتيز: المصدر السابق، ص ٣٧٧.
- (٣٧) كاسيرر ارنست: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو (مقال في الإنسان) ترجمة يوسف نجم، دار الأندلس، بيروت - نيويورك، ١٩٦١، ص ٢٥١.
- (٣٨) نفسه: ص ٢٥٣.
- (٣٩) زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، ب.ت، ص ٢٣٦.
- (٤٠) لالو، شارل: مبادئ علم الجمال (الاستاتيكا)، ترجمه مصطفى ماهر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٥٩، ص ٤٨.
- (٤١) كاسيرر ارنست: المصدر السابق، ص ٢٤٨.
- (٤٢) نفسه: ص ٢٤٩.
- (٤٣) لالو شارل: المصدر السابق، ص ٥١.
- (٤٤) ديوي، جون: مصدر سابق، ص ١٣١، ١٣٢.
- (٤٥) اميرة حلمي مطر: المصدر السابق، ص ٨٢.
- (٤٦) راضي الحكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٤.

(٤٧) نفسه : ص ١٧

(٤٨) الربيعي شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (١٨٨٥-١٩٨٥)، دار الشؤون الثقافية

العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٥٣

(٤٩) كامل عادل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص ٤٧-

٤٨

(٥٠) عبد الامير عاصم: الرسم العراقي حداثه تكييف، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٤، ص ٣٤

(٥١) الربيعي شوكت: البحث عن هويتنا في الفن التشكيلي، مجلة الاقلام، عدد ٦، السنة ٢٢، وزارة الثقافة

والاعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص ٣٢

(٥٢) الموسوي شوقي : ذاكرة ورموز وبشر التشكيب الكردي المعاصر، مركز كلاويز الثقافية، السليمانية، ٢٠٢٢، ص ٢٩

(٥٣) النفيسي احمد : الفنان العراقي محمد عارف ، السلام في كردستان ، مجلة الطليعة ، العدد ٦٠٠، دار الطليعة ، الكويت ،

١٩٧٩، ص ٤٧

(٥٤) البياتي صاحب جاسم حسن : الواقعية في رسومات فناني كردستان العراق دراسة في أساليب التعبير، مجلة الاكاديمي ،

العدد ١٠٢، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، ٢٠٢١ ، ص ١٧٩

(٥٥) الموسوي شوقي : المصدر السابق، ص ٣١

(٥٦) الموسوي شوقي : المصدر السابق، ص ٢٣

(٥٧)

(٥٨) البياتي صاحب جاسم حسن: الواقعية في رسومات فناني كردستان العراق دراسة في أساليب التعبير، مجلة

الاكاديمي، العدد ١٠٢، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٢١، ص ١٨٢-١٨٣

(٥٩) لتشكيلي الكردي صلاح حمه أمين وتجربة الفن التجريدي في التعامل مع الفن الفوتوغرافي

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=735760>(٦٠) الفن من أجل الاستقلال - <https://www.rojavanews.com/arabic/index.php/hunar/item/17636>[rojavanews](https://www.rojavanews.com)

(61) Abd AL-Raqib Yusuf: The southern borders of kurdistan historically and geographically . Sulaymaniyah.2005.p74

(62) Tara Honor: Modernity and Art . Erbil: Aras press for publishing and Distribution, 2005, p16

(٦٣) الموسوي شوقي : المصدر السابق ، ص ٤٢