Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 2, Issue: 3

# Environmental Dimensions in the Works of Kurdish Artists: A Cultural Environment Model

**Dadvan Mohammed Sharef[1,*] , Hamid Ibrahim Imhedi[2]**

1 College of Humanities, University of Duhok, Duhok, Iraq.

2 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: dadvan870@gmail.com

Received: 16 June 2025 Accepted: 16 September 2025 Published: 30 September 2025

**Abstract:**

The present study, entitled *"The Environment in the Works of Kurdish Artists – The Cultural Environment as a Model"*, investigates the presence and manifestations of the environment in contemporary Kurdish artistic practices within a philosophical and aesthetic framework informed by the concept of cultural ecology. It explores the relationship between the Kurdish artist and their environment as a hermeneutic interaction that extends beyond natural or geographical space to encompass symbols, language, rituals, and collective memory as active agents in shaping aesthetic and symbolic consciousness.

The study is organized into four chapters. **Chapter One** presents the research problem, significance, and rationale, centering on the following question: *How does the cultural environment, as a symbolic and interpretive structure, contribute to shaping the aesthetic and intellectual dimensions of Kurdish artistic production?* The importance of the study lies in framing the cultural environment as an interpretive container of identity and a central force in the formation of Kurdish artistic expression. This chapter also outlines the research objectives, alongside the linguistic, conceptual, and procedural definitions of key terms.

**Chapter Two** establishes the theoretical framework, divided into two sections: the first addresses the concept of the environment, while the second examines the cultural environment in the works of Kurdish artists. The chapter concludes with a set of analytical indicators derived from the literature review.

**Chapter Three** discusses the research methodology and procedures, adopting a descriptive, inductive, and analytical approach, and focuses on three contemporary artworks by Kurdish artists selected as the study sample.

**Chapter Four** presents the findings, most notably that contemporary Kurdish art contributes to the reconstruction of collective identity as a dynamic and interpretive structure rather than a fixed essence. Each artwork functions as a symbolic repositioning of the self within a space imbued with political, social, and environmental tension.

The study concludes that art does not merely reflect the environment but actively produces it as a complex hermeneutic discourse. It further affirms that cultural ecology provides a critical lens through which to analyze meaning-making structures in Kurdish visual art. Finally, the study offers several recommendations and suggestions for future research.

**Keywords:** Environment, Artistic Production, Cultural Ecology.



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

# (البيئة في نتاجات فناني كردستان) البيئة الثقافية نموذجاً

دادڤان محمد شريف محمد [١] ، حامد إبراهيم امهيدي[٢]

**الملخص:**

تناول البحث الحالي الموسوم ب(البيئة في نتاجات فناني كردستان - البيئة الثقافية نموذجا)، متتبعًا حضورها وتجلياتها في الأعمال الفنية المعاصرة، وذلك في ضوء مقاربة فلسفية جمالية تستند إلى مفهوم الإيكولوجيا الثقافية. وقد تم دراسة العلاقة بين الفنان الكردي وبيئته بوصفها علاقة تأويلية لا تنحصر في الفضاء الطبيعي أو الجغرافي، بل تشمل الرموز، اللغة، الطقوس، والذاكرة الجمعية، كعناصر فاعلة في تشكيل الوعي الجمالي والرمزي.

وقد احتوى البحث على أربعة فصول:

تضمن الفصل الأول مشكلة البحث، وأهميته، والحاجة إليه، وقد تحددت المشكلة البحث بألاجابة على السؤال التالي: كيف تُسهم البيئة الثقافية، بوصفها نسقًا رمزيًا وتأويليًا، في تشكيل البنية الجمالية والفكرية لنتاجات فناني كردستان العراق؟ أما أهمية البحث فتتجلى في دور البيئة الثقافية بوصفها حاضنًا تأويليًا للهوية، وفاعلاً مركزيًا في تشكّل النتاج الفني الكردي . وتضمن هذا الفصل أيضًا هدف البحث على وهو (الكشف عن البيئة الثقافية في اعمال فناني كردستان)، ومن ثم تعريف المصطلحات لغويًا واصطلاحيًا وإجرائيًا.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري للبحث، الذي احتوى على مبحثين تناول الاول: مفهوم البيئة، وتناول المبحث الثاني البيئة الثقافية في نتاجات فناني كردستان, إضافة إلى ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات تحليلية.

فيما تضمّن الفصل الثالث إجراءات البحث، وقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي الاستقرائي التحليلي، واشتملت عينة البحث على ثلاث أعمال فنية معاصرة لفنانين أكراد .

أما الفصل الرابع فقد عرض نتائج البحث، ومن أبرزها:

يسهم الفن الكردي المعاصر في إعادة إنتاج الهوية الجمعية بوصفها بنية حركية وتأويلية، لا بوصفها جوهرًا ثابتًا. فكل عمل فني كان بمثابة إعادة تموضع رمزي للذات في فضاء مشبع بالتوتر السياسي والاجتماعي والبيئي. وانتهى البحث بجملة من الاستنتاجات، أبرزها:

أن الفن لا يمثّل البيئة، بل يُنتجها بوصفها خطابًا تأويليًا معقّدًا، وأن الإيكولوجيا الثقافية تمثّل مدخلًا نقديًا فاعلًا في تحليل بنية المعنى الفني في كردستان.كما تضمّن البحث التوصيات والمقترحات.

**الكلمات المفتاحية:** البيئة، النتاج الفني، الايكولوجيا الثقافية.

## الفصل الأول – الاطار المنهجي

### أولا: مشكلة البحث

في سياق فلسفي تتقاطع فيه الأنطولوجيا مع السيميائيات الثقافية، تتبدى "البيئة" لا كمجرد إطار فيزيقي يحتوي الإنسان، بل كبنية معرفية معقدة، تتجسد عبر شبكة من العلاقات الرمزية التي تشكل الوعي وتعيد إنتاج المعنى. وعلى هذا الأساس، تتجاوز البيئة ولا سيما البيئة الثقافية كونها فضاءً خارجياً ثابتاً، لتغدو ذات حضور فاعل في تشكيل البُنى الإدراكية والجمالية، لا سيما في مجال الفن.

ينطلق هذا البحث من ملاحظة نقدية لافتة: فرغم الحضور البصري القوي للبيئة الكردية في نتاجات فناني كردستان العراق، إلا أن هذا الحضور غالبًا ما يُقرأ من زاوية استطيقية أو مكانية سطحية، متجاهلةً مستويات العمق الأنطولوجي التي تتخللها مفاهيم

١ جامعة دهوك– كلية العلوم الانسانية
٢ استاذ/ جامعة الموصل – كلية الفنون الجميلة

مثل الهوية الجمعية، الذاكرة، المكان الرمزي، واللغة بوصفها بنية وجودية .وهذا ما يطرح إشكالية التقليص الاختزالي للبيئة إلى معطى مادي أو إثني، وإهمال تأويلها كنسق دلالي يستبطن خطابًا ثقافيًا معقّدًا يتجاوز تمثيل الجغرافيا نحو إعادة إنتاج الذات والكينونة.

إن انشغال الفن الكردي المعاصر بتجسيد هذا الفضاء الرمزي المتداخل، يضعنا أمام إشكالية مركزية ذات طابع فلسفي مزدوج: من جهة، كيف يعيد الفنان تشكيل بيئته الثقافية عبر فعل جمالي يتوسط بين الذات والعالم؟ ومن جهة أخرى، كيف تترك البيئة الثقافية آثارها البنيوية في الوعي الجمالي الذي يُنتج الخطاب البصري والفني؟

وبهذا، تتجلى مشكلة البحث في غياب مقاربة فلسفية نقدية تدرس البيئة الثقافية الكردية بوصفها أفقًا تأويليًا ينعكس في نتاجات فناني الإقليم، ويعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والمكان ضمن شروط رمزية وتاريخية مركبة. وانطلاقًا من هذه الإشكالية المعرفية، يتمحور سؤال البحث الرئيسي حول: كيف تُسهم البيئة الثقافية، بوصفها نسقًا رمزيًا وتأويليًا، في تشكيل البنية الجمالية والفكرية لنتاجات فناني كردستان العراق؟ وما طبيعة التفاعل الجدلي بين الذات المُبدعة وهذا الفضاء الرمزي الذي يعيد تأطير العلاقة بين الوجود والمعنى؟

**ثانيا: أهمية البحث**

تنبع أهمية هذا البحث من كونه يتخذ من الإقليم كردستان نموذجًا لدراسة العلاقة بين الإنسان وبيئته ليس فقط كموضوع بصري، بل كبنية تأويلية وثقافية. وفي هذا الإطار:

- يقدّم البحث إضافة نوعية إلى الحقول المتداخلة بين الفلسفة الجمالية، الإيكولوجيا الثقافية، ونقد الخطاب البصري.
- يُسهم في إعادة الاعتبار للفضاء الجغرافي بوصفه فضاءً دلاليًا، تتشكّل من خلاله هوية الفنان ومخياله الإبداعي.
- يضيء على تجربة فنية معاصرة كثيرًا ما عانت من التهميش ضمن سرديات الفن المركزي، رغم ما تحمله من طاقة تأويلية مكثفة.

**ثالثا: هدف البحث**

يسعى هذا البحث إلى مساءلة الفضاء الجمالي والفكري الذي تشكله البيئة الثقافية في كردستان العراق، من خلال تتبّع آثارها في النتاجات الفنية التي أنتجها فنانو الإقليم خلال مرحلة مفصلية من تاريخه المعاصر. وتحدد هدف البحث على وهو (الكشف عن البيئة الثقافية في اعمال فناني كردستان).

**رابعا: حدود البحث**

- **الحدود المكانية** :تتركز الدراسة على إقليم كردستان العراق بما يمثله من تنوع طبيعي وثقافي، يشكل مادة غنية للفعل الجمالي والتأويلي.
- **الحدود الزمانية** :يتناول البحث النتاجات الفنية المنتَجة خلال الفترة الممتدة من عام ٢٠٢٠ حتى عام ٢٠٢٥، وهي فترة اتسمت بتحولات سياسية وثقافية حادة، كان لها أثر مباشر على طبيعة الخطاب البصري والرمزي في الفن.
- **الحدود الموضوعية** :يركّز البحث على الأعمال الفنية التشكيلية المعاصرة تحديدًا (بيرفورمانس , فيديو ارت ,انستاليشن ارت, التوليف البصري) التي تُظهر تفاعلاً واعيًا مع البيئة الثقافية.

**خامسا: تحديد المصطلحات :**

١- البيئة:

أ. لغة:

يعود الاصل اللغوي لكلمة (البيئة) في العربية، إلى لفظ (بوّأ)، الذي اخذ من الفعل الماضي (باء) و(أباء) والاسم (البيئة)، والمباءة بمعنى (المنزل).

قال ابن منظور في مجمعه (لسان العرب) : (اباءه منزلا) أي هيأه له وانزله فيه .(Ibn Manzur,1955, 36 .p)

ب.اصطلاحا :

عرفها جميل صليبا بأنها (مجموع الأشياء والظواهر المحيطة بالفرد، المؤثرة فيه. تقول البيئة الطبيعية، أو الخارجية، والبيئة العضوية أو الداخلية، والبيئة الاجتماعية، والبيئة الفكرية).(Saliba, 1971, 220 .p)

ج. التعريف الاجرائي:

يمكن تعريف البيئة على أنها الإطار الزماني والمكاني الذي يشمل تفاعل العوامل الطبيعية والاجتماعية والثقافية والتاريخية والتكنولوجية، والتي تشكل خبرات الفرد وتكيّفه مع محيطه. وتشكل البيئة نسقًا متكاملاً من المؤثرات المتداخلة التي تؤثر في الوعي والسلوك، وتعكس في النتاج الفكري والفني للفرد ضمن سياقه الثقافي والاجتماعي.

٢- النتاج:

أ. لغة:

نتج: نتجت الناقة على ما لم يسم فاعله، نتج نتاجاً . وقد نتجها أهلها نتجاً وانتجت الفرس إذا حان نتاجها (Al-Sihah fi al-Lugha, p. 537 )

ب.اصطلاحا :

عرفه زينات بانه الوصول الى المنفعة والزيادة على ماهو موجود أصلا (Zeinat, 2006, 14 .p) , وكما ان الإنتاج الفني عند فالتر بنيامين هوعملية متغيرة تاريخيًا تتأثر بشروط التقنية الحديثة ، حيث يفقد هالته ويصبح وسيلة اجتماعية وسياسية للتفاعل الجماهيري. (Benjamin, 2008, 28 .p)

ج. التعريف الاجرائي:

يقصد الباحث بالنتاج الفني :كل تمظهر إبداعي يستخدم وسائط حسية، رقمية، أو مادية بهدف الكشف عن تجربة جمالية أو فكرية، يتم إنتاجه ضمن سياقات ثقافية واجتماعية محددة، ويُوجَّه إلى جمهور، وقد يتضمن أبعادًا نقدية، رمزية، أو تعبيرية. ويُعتمد هذا النتاج كمؤشر تطبيقي لقياس مدى تحقق الأهداف الجمالية أو التعبيرية في إطار الدراسة.

٣- الإيكولوجيا الثقافية:

أ.اصطلاحا :

يُشتق مصطلح "الإيكولوجيا (Ecology) "من الكلمة الألمانية *Okologie*، والتي تعود أصولها إلى المقطعين اليونانيين *Oikos* بمعنى "البيت" أو "المسكن"، و *Logos* بمعنى "العلم"، ليشير بذلك إلى علم دراسة المواطن البيئية للكائنات الحية والعلاقات التي تربطها بمكوّنات بيئتها العضوية وغير العضوية. (Sutton & Anderson, 2009, p. 35)

في سياق مشابه، يعرض تشارلز فريك في مجلة Cultural Ecology and Ethnography مفهوم "البيئة الثقافية" كميدان لدراسة تكيف الإنسان مع البيئات الاجتماعية والطبيعية، مشددًا على أن الثقافة مكون ديناميكي في النظام البيئي الذي يشترك فيه الإنسان، مميزًا الإنسان بقدرته على تشكيل بيئته من خلال أدوات ثقافية مبتكرة بدلاً من التكيفات البيولوجية فقط . (Frake, 1962, p. 53)

البيئة الثقافية اجرائيا :

بالاعتماد على المفاهيم السابقة، يُقدّم الباحث تعريفًا إجرائيًا للبيئة الثقافية بوصفها نظامًا متكاملًا من العوامل الحيوية والاجتماعية المتفاعلة، يتقاطع زمانيًا ومكانيًا ضمن أطر طبيعية وتاريخية وتكنولوجية، ويُشكل إطارًا مرجعيًا يؤثر في تكيف الفنان وصياغة تعبيره الفني، مما ينعكس على منجزه الإبداعي.

## الفصل الثاني (الأطار النظري)

### المبحث الاول: مفهوم البيئة

في ضوء المقاربة الفلسفية العميقة لمفهوم البيئة، يُفهم هذا المفهوم لا كمعطى طبيعي أو فيزيائي فقط، بل كبنية إدراكية ومعرفية تشكّل من خلالها وعي الإنسان بذاته وبالعالم من حوله، وهو وعي يتجاوز التصورات الاختزالية ليتموضع ضمن طيف واسع من الطروحات الفلسفية، تبدأ من التجريبية الحسية كما عند جون لوك، مرورًا بالمثالية الذاتية لدى جورج بيركلي، وانتهاءً بالمقاربات العقلانية التأليفية كما في فلسفة إيمانويل كانط. في هذا السياق المعرفي، يغدو الفن تمثيلًا ذهنيًا للبيئة وليس مجرد انعكاس ميكانيكي لها، حيث يرى مايكل بولاني أن عملية الإدراك محكومة ببنية معرفية تستوعب المعطى الحسي ضمن منظومة فكرية أوسع (Wiener, 1974, p. 121)، وهو ما يتجلى في الفن بوصفه إعادة تأويل للعالم من خلال الرؤية الذاتية للفنان، رؤية تُعيد إنتاج الواقع لا كما هو، بل كما يُدرك ويُعاد تركيبه عبر التجربة. هذه الفكرة تجد صداها عند هيبوليت تين، الذي يرى أن كل عمل فني هو حاصل تفاعل ثلاثي بين الطبيعة، الجنس، والعصر (Barthélemy, 1975, p. 35) ، مما يربط البعد البيئي بالمحددات الجغرافية والاجتماعية والتاريخية التي تشكّل الحس الجمالي وتوجه الذوق الفني.

وحين ننتقل إلى البعد التاريخي، نجد أن البيئة لم تكن يومًا عاملًا خارجيًا سائبًا، بل كانت حافزًا تكوينيًا في نشأة الحضارات. ففي مصر القديمة، رسّخت البيئة النهرية المستقرة تصورًا وجوديًا قائمًا على دورية الحياة والموت، حيث الموت لا يُرى كفناء بل كمرحلة من مراحل الدورة الكونية (Committee on Visual Arts, 1978, p. 30). في المقابل، عكست حضارات وادي الرافدين التوتر البنيوي بين الإنسان والبيئة في الطقوس الدينية والفنون المعمارية، والتي جسّدت، عبر المعابد والزخارف، رمزية العلاقة الجدلية بين الطبيعة والوعي. هذا التشابك بين البيئة والرمز بلغ ذروته في الميثولوجيات التي صاغتها شعوب مثل الصينيين، حيث يتجلّى مفهوم (الين - يانغ)، وكذلك هنود (النافاجو)، حيث الأرض تُعامل ككائن مقدس، وكذا في الموروث العراقي القديم، حيث لكل عنصر طبيعي إلهٌ يمثّله. بذلك، يصبح الفن في تجلياته الأولى انعكاسًا لنظام رمزي ميتافيزيقي، يربط الإبداع الفني بأطر أنطولوجية روحية. (Haidar, 1996, p. 57)

أما في بُعدها الجمالي والفني، فإن البيئة لا تقف عند حدود التأثير أو الإلهام، بل تُمارس دورًا تأسيسيًا في صياغة التجربة الفنية. العلاقة بين الفنان والبيئة، كما يوضح روي هاريسون، ليست علاقة أحادية الاتجاه، بل هي جدلية ومركبة؛ إذ تُسهم البيئة في تشكيل الرؤية الفنية، كما يقوم الفنان بإعادة تأويلها ضمن صيغ تعبيرية جديدة. هنا تتفاعل عناصر مثل اللون والمادة والضوء

والإيقاع لتكوّن البنية الجمالية، والتي لا تُفهم بمعزل عن السياق الحضاري والاجتماعي الذي نشأت فيه. وهو ما يؤكده جون ديوي حين يرى أن الحضارة لا تُبنى إلا في تفاعل مستمر مع البيئة (Dewey, 1963, 50 .p) ، وهو تفاعل لا يقف عند حدود المعيش، بل يشمل الرمزي والجمالي.

وتتعمّق هذه العلاقة بين البيئة والفن حين ننظر إلى المفهوم الإيكولوجي الثقافي الذي طرحه جوليان ستيوارد، حيث تغدو الثقافة نتيجة تفاعل جدلي بين الإنسان وبيئته لا بوصفه كائنًا عاقلًا فقط، بل كائنًا متجذرًا في شروط بيئية، تاريخية، اجتماعية. .p) (Steward, 1955, 30 هذا التصور يتوسع عند جريجوري بيتسون، الذي يرى أن "العقل" لا يتموضع في الرأس فقط، بل يتوزع عبر شبكة من العلاقات الرمزية التي تشمل الإنسان والطبيعة واللغة والأساطير، (Bateson, 1972, p. 462) وهو ما يجعل من الإيكولوجيا الثقافية منهجًا لتفكيك البنية الرمزية للواقع. أما برونو لاتور، فقد قدّم قراءة راديكالية لهذه العلاقة، حيث لا يرى فصلًا بين البشري واللّابشري، بل يتحدث عن شبكة هجينة من التفاعلات تتقاطع فيها الكيانات العضوية وغير العضوية، لتنتج عالماً دلاليًا لا يمكن اختزاله إلى ثنائيات الطبيعة/الثقافة أو المادة/المعنى. (Latour, 2005, 5 .p)

يتمثل هذا التصور الإيكولوجي المعاصر في تجليه الجمالي الأوضح ضمن الفن البيئي ما بعد الحداثي، الذي لم يعد حبيس الإطار المكاني المغلق، بل تمدّد ليشمل الفضاء المفتوح، حيث يتفاعل الفنان مع العالم لا بوصفه موضوعًا للرؤية، بل كشريك في إنتاج المعنى. ومن هذا المنطلق، يصبح الفن أداة للانفتاح على الكوني، لا كتمثيل ساكن، بل كحوار دينامي مع الوجود؛ وهو ما ينسجم مع ما ذهب إليه إرنست فيشر، حين أكد أن الإنسان لا يطمح إلى أن يكون مجرد فرد منعزل، بل كائن كلي يسعى للانفتاح على الكون عبر الفن الذي يعيد إنتاج العالم لا كما هو، بل كما يجب أن يكون (Fischer, 1998, 14 .p). وتنعكس هذه الرؤية الجمالية والفلسفية في أعمال فناني الأرض مثل نيلز أودو، الذي جعل من عش الطائر رمزًا أموميًا للاندماج الكوني،كما في الشكل(١)، كما يوظف ويلي فيرجينر، في عمله "رحلة النفط"، أدوات اللون والاختزال والسخرية في نقد النظام الرأسمالي الذي يفرّغ البيئة من بعدها الإنساني. كما في الشكل(٢)

شكل ( ١)

نيلز أودو عش طائر (عش كليمسون كلاي) ٢٠٠٥

شكل (٢ )

(ويلي فيرجينر) رحلة النفط

ومن جهة أخرى, تتجسد لدى كريستو وجان كلود مقاربة فنية تقوم على تحويل البيئات الحضرية إلى مشاهد مؤقتة تثير التأمل وتكشف هشاشة البنى الصلبة. كما في الشكل(٣) وفي السياق ذاته، يأتي الاتجاه المعماري المعاصر كمظهر من مظاهر هذا الامتداد الجمالي الإيكولوجي، كما نلحظ في مشروع "الغابة العمودية" للمصمم الإيطالي ستيفانو بويري ، الذي دمج المساحات الخضراء ضمن الأبنية الحضرية، لا كعناصر جمالية فحسب، بل كمكونات وظيفية تعزز التوازن البيئي والرمزي معًا. كما في الشكل(٤) وبهذا، لم تعد القضايا البيئية مجرد مواضيع يتناولها الفن، بل أضحت جزءًا من بنيته الداخلية، حيث يتشابك الجمالي بالفكري، ويتحول الفن إلى وسيلة لفهم العالم وتفكيكه ومن ثم إعادة تركيبه رمزيًا.

شكل (٣ )

رؤية وردية ,تركيب الجزر المحاصرة، لفناني (كريستو وجان كلود) فلوريدا،١٩٨٣

شكل ( ٤)

(ستيفانو بويري) "بوسكو فيرتيكال"، أو "الغابة العمودية" ٢٠١٤

ويتجسد هذا الطرح في أعمال كبرى مثل مشروعات المصور الأمريكي سبنسر تونيك، التي تُفكك الجسد الجمعي من خلال العُري الجماعي في الفضاء العام، كاشفةً السلطة الكامنة في أنظمة التمثيل الجسدي والاجتماعي. وقد صرّح تونيك أن عمله لا يتناول الإثارة الجنسية أو الاستعراض، بل "يتعلق بهشاشة الحياة في بيئة حضرية قاسية"، كما في الشكل (٥ ). وبذلك، لا يسعى الفن الجيد إلى تجميل الواقع، بل إلى التحريض عليه. هذا المفهوم نجده أيضًا في أعمال أنسليم كييفر، التي تنطوي على رموز تاريخية وجروح قومية، ولا تُقدّم بوصفها متاحف جمالية، بل بوصفها شهادات ناطقة على مآسي الحرب والهوية والخراب، ما يجعل منها تجسيدًا لـ"المادية الجمالية"، التي ترى أن الفن الحقيقي هو ذلك الذي يكشف الواقع ويسعى لتغييره، كما في الشكل (٦)

شكل (٥)

سبنسر تونيك , سدني استراليا , ٢٠١٠

شكل (٦)

أنسيلم كيفر: باللغة الالمانية:Sag mir wo die Blumen sind

متحف ستيديليك أمستردام ، ٢٠٢٤

إن هذا التداخل بين المفاهيم الفلسفية، والتاريخية، والجمالية، يعيد تشكيل مفهوم البيئة لا ككيان منفصل عن الإنسان، بل كبنية شاملة تندمج في تشكيل الوعي، وتعيد إنتاج الرموز، وتُفعّل الإمكانات الإبداعية في سياق جدلي متغير. ومن هنا، يصبح الفن، في ضوء الإيكولوجيا الثقافية، ليس مجرد انعكاس للعالم، بل فعلًا فلسفيًا يؤسس لتجربة وجودية تتجاوز الظاهر لتبلغ الجوهر المتغير للعلاقة بين الإنسان والكون.

## المبحث الثاني: البيئة الثقافية في نتاجات فناني كردستان

تمثل البيئة الكردية نموذجًا حيًّا ومركبًا لفهم الإيكولوجيا الثقافية بوصفها منظورًا فلسفيًا ومعرفيًا يتجاوز الفهم المادي أو الجغرافي للبيئة نحو إدراك أكثر تركيبًا يتأسس على جدلية العلاقة بين الإنسان ومحيطه، لا باعتبارها مجرد إطار موضوعي، بل بوصفها نسيجًا من العلاقات الرمزية، والتاريخية، والجمالية. فإذا كانت الإيكولوجيا الثقافية كما صاغها جوليان ستيوارد تقوم على التفاعل الجدلي بين البيئة الطبيعية والتنظيم الاجتماعي، فإن كردستان العراق تقدم تجليًا متجسدًا لهذه الرؤية، حيث لا تنفصل الجغرافيا عن الوعي، ولا الطبيعة عن الرمزية، بل تتضافر معًا في إنتاج فضاء تأويلي يُعيد فيه الإنسان تشكيل ذاته وعالمه عبر التاريخ واللغة والفن.

إن الانتقال في فهم البيئة الكردية من كونها مجرد كيان جغرافي إلى اعتبارها نظامًا دلاليًا مركبًا يستبطن الذاكرة الجمعية والمعاناة والوجود، يستدعي مقاربة فلسفية شاملة تعيد تأطير مفهومي الهوية والانتماء ضمن فضاء ثقافي تفكيكي وتجربة تاريخية مثقلة بالإخضاع السلطوي. غير أن هذا التحول لا ينبغي أن يُختزل في تمثلات رمزية جغرافية أو في اللغة بوصفها طقسًا سياديًا فقط، بل يجب أن يمتد إلى استيعاب البنى التحتية الرمزية التي تتجلى عبر التفاعلات اليومية، كالمؤسسات التعليمية، والأنظمة الاجتماعية، والممارسات الدينية، بوصفها جميعًا فضاءات لتوليد المعنى وإعادة تشكيل الوعي الجمالي لدى الفنان الكردي.

وبذلك، تبرز الإيكولوجيا الثقافية بوصفها إطارًا تحليليًا مرنًا لفهم البنية الرمزية في الثقافة الكردية، حيث تتشابك العناصر الجغرافية مع البنى الذهنية والأسطورية، إلى جانب المؤسسات التربوية والاجتماعية، لتُنتج فضاءً تأويليًا معقدًا يتجاوز القراءات الاختزالية ذات الطابع الرمزي الأحادي، ويعيد ترسيم علاقة الذات بالمكان والذاكرة بوصفها علاقة تكوينية مستمرة.

وفقًا لهذا الفهم، تصبح تجربة المكان الكردي لا تنفصل عن البنية الأسطورية التي نشأت في فضاء ميزوبوتاميا الشمالية، كما تُشير الأدلة الأثرية إلى مساهمة شعوب كالحوريين والجوتيين والكردوخيين في صياغة نظم اللغة والرمز والطقس، مما يدل على أن التفاعل بين الإنسان وبيئته لم يكن ماديًا فقط، بل فعلًا وجوديًا تأويليًا. وقد لعبت اللغة، بوصفها وسيلة معرفية وتمثيلية، دورًا تأسيسيًا في إعادة تأويل الفضاء الجغرافي، حيث تحولت الجبال والأودية إلى علامات رمزية مشبعة بالدلالة الثقافية والروحية، وتبلور بذلك نسق حضاري متفرد يتجاوز الإطار الإثني، ليتجسد في هوية تأويلية تتخطى الزمان والمكان.

الفن، في هذا السياق، لا يُمكن فصله عن الوعي البيئي الرمزي، بل يُعد امتدادًا له. ويظهر ذلك بجلاء في النتاجات الفنية الكردية التي تعكس الانصهار بين الطبيعة والتاريخ والمقاومة. فالبيئة الجبلية القاسية، والمناخ المتوسطي الذي يميل إلى البرودة والرطوبة شمالًا والجفاف جنوبًا، قد فرضت أنماط حياة تتسم بالصلابة والاستمرارية، وهي سمات انعكست جماليًا في النتاجات المعمارية، والأدبية، والبصرية والسمعية. لا يتمثل الفن هنا في صيغ جاهزة أو تقنيات مألوفة، بل هو فعل تمثيلي رمزي يعيد تأويل البيئة لتصبح مرآةً للتاريخ ومرمزًا للهوية.

هذا التمفصل بين البيئة الكلية (الرمزية) والبيئة الجزئية (المكانية) يتجسد بشكل حاد في فهم الإيكولوجيا الثقافية كما نظّر لها (جريجوري بيتسون)، الذي أشار إلى أن الإنسان ليس كائنًا فرديًا معزولًا، بل نقطة تفاعل داخل شبكة رمزية من العلاقات التي تتوسطها اللغة والأساطير والطقوس. وفي ضوء هذا الطرح، لا يُعد العقل سمة فردية محضة، بل بنية منتشرة عبر العلاقة مع المحيط، وهذا ما يجعل من الوعي البيئي الكردي وعيًا موزعًا بين التاريخ والمكان، بين التجربة الجمعية واللغة اليومية.

أما الفن البيئي الكردي المعاصر، فقد أصبح أداة ممانعة رمزية، تتجاوز التعبير إلى الفعل الثقافي المؤثر. في أعمال الفنانين المحليين نجد أن الطبيعة ليست موضوعًا للتأمل فحسب، بل وسيطًا لتفكيك الهيمنة وإعادة تركيب المعنى. هنا، لا يكون الفن مجرد إنتاج بصري، بل ممارسة تأويلية للمكان والذاكرة، حيث تتجسد العلاقة الحية بين الذات والبيئة في صيغة إبداعية تندمج فيها مكونات الأرض بالرمز والأسطورة. ويبدو هذا جليًا في التوجه الفني الذي يوظف الجغرافيا كعلامة للهوية، من خلال استخدام المواد المحلية، واستدعاء الرموز التراثية، وإعادة إنتاج المكان كبنية دلالية. حيث يتجلى هذا الفهم بوضوح في اعمال الفنان التشكيلي إسماعيل الخياط، لاسيما "سلام لكردستان"، يتحول الجبل من رمز للتوتر إلى فضاء جمالي ناطق، عبر توظيف الصخور كخامات تعبيرية

تُعيد تأهيل المكان بلغة الفن بدلًا من الحرب. كما يتجلى رمز الطائر لديه كصورة للحياة والسلام، وفي الوقت ذاته، كدلالة على الثبات في وجه الفناء، مستحضرًا مآسي حلبجة والأنفال، ليُبعث من رماد الخراب نحو فضاءات الحرية. كما في الشكل (٧) ينجح الخياط عبر تشكيلاته الصخرية في تحويل بيئته إلى كيان ناطق بجمال معارض، حيث تتعانق الرمزية الجمالية مع بعد وجودي يقول: "هذه بيئتي، وهذا هو معناها الجديد."

يظهر هذا التصور بشكل لافت في فهم المكان الكردي لا بوصفه فضاءً ماديًا فحسب، بل كفضاء معنوي تستثير عناصره الخيال وتبني الرموز. إن الجماليات التي تنبثق من المكان ليست ناتجة فقط عن الخصائص الفيزيائية للطبيعة، بل عن قدرتها على تشكيل وعي جماعي وتجارب تاريخية متداخلة، تُعيد تشكيل الحاضر ضمن أفق نقدي رمزي.

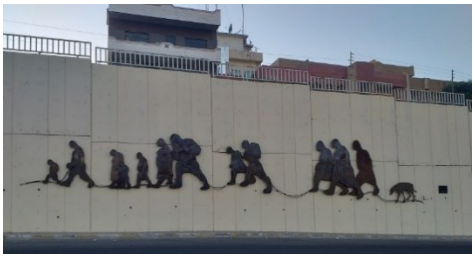
في ضوء كل ذلك، يتحول الفضاء الكردي إلى ما يُسميه (غيورغيو باتاي) بـ"الحيّز السيادي"، حيث يُعاد إنتاج الذات الجمعية في ظل هشاشة البنية السياسية، من خلال إعادة ترميز الأرض، واللغة، والفناء، كأدوات فلسفية معترضة، لا مجرد مكونات عرضية. فالمقابر الجماعية لم تعد فقط علامات للنهاية، بل انفتاحات تأويلية على الذاكرة، واللغة لم تعد محض وسيلة، بل بُنية أنطولوجية تؤسس الوجود. بهذا، يصبح التفكير في كردستان ليس تفكيرًا في كيان إداري أو سياسي، بل تأملًا فلسفيًا في كيفية بناء المعنى في غياب المعنى. هذا المنظور يجد ترجمته الفنية في أعمال عثمان أحمد، التي تتحول فيها اللوحة إلى "أرشيف بديل"، يوثق بصريًا الصدمة الجمعية، ويعيد سرد الهوية الكردية من خلال رمزية النزوح والنجاة، حيث لا تُقرأ مشاهد

فحسب، بل كاستعارة عن جرح جماعي يسعى لإعادة تعريف ذاته في فضاء ما بعد الكارثة. كما في

يعالج كوهدار صلاح الدين الجسد الكردي خاصة الجسد الأنثوي كمنصة لمساءلة البُنى الأبوية والس

تجريدية تفكك تمثيلات القمع من خلال الثنائية اللونية بوصفها أدوات نقدية. كما في الشكل(٩)

يؤسس الجماعة ككيان رمزي ناهض من العدم، يعيد صياغة الألم لا كماضٍ يُنسى، بل كمعنى يُعا



| شكل (٧) | شكل (٨) | شكل (٩) |
|---|---|---|
| (إسماعيل الخياط) ، "سلام لكردستان" | (عثمان أحمد),جدارية الانفال , سليمانية | (كوهدار صلاح الدين), |
| ٢٠٠٠ | ٢٠١٧ | ابيض اسود،٢٠٢٢ |

بهذا المعنى، لا يقتصر الفعل الفني الكردي على التوثيق أو التعبير الجمالي، بل يتجاوزه ليؤسس لفضاء تأويلي متعدد الأبعاد، تُعاد فيه صياغة الهوية الجمعية من خلال رموز الألم والنجاة. ومن هنا، تصبح اللغة بوصفها حاملة لهذا التخييل الرمزي عنصرًا تأسيسيًا لا غنى عنه، مما يستدعي العودة إلى تصور بول ريكور للغة كسردية تُعيد تشكيل العلاقة بين الذات والعالم,ويحول اللسان إلى بيئة رمزية قائمة بذاتها. (p.267,2018, Mustafa)

عند هذه النقطة، يتلاقى الفهم الفلسفي مع البُعد الثقافي الجمالي، حيث يُطلّ إقليم كردستان العراق في ذروة البحث الفلسفي عن الجماليات السياسية والثقافية كفضاء تعددي نادر، تُشتبك فيه الهويات القومية والدينية في فسيفساء من التعايش، والمقاومة، والتعبير الرمزي. هذه التعددية لا تُختزل في أرقام سكانية أو تمثيلات سياسية، بل تُفهم، ضمن مقاربة تأويلية كثيفة، كشبكة دلالات تُنتج الجمال الرمزي وتُعيد تشكيل مفاهيم الوجود والهُوية. فمن الكرد والعرب إلى التركمان والآشوريين والإيزيديين والأرمن، تُمارس كل جماعة تعبيراتها الجمالية كفعل وجودي، لا كمجرد تقليد ثقافي.

ومن هذا المنطلق، تُطرح الحاجة إلى إعادة النظر في مفهوم الهوية بحد ذاته، ليس كجوهر ثابت، بل كأفق جمالي متحول. في هذا السياق، تقترح المقاربة أن ننتقل من النظر إلى الهويات بوصفها كيانات ثابتة إلى تأملها كأشكال متحركة من الجماليات التعددية. على عكس المقاربات السياسية التي تحصر الأقليات في إطار الحقوق والتمثيل، يفتح هذا التأمل أفقًا لمعاينة هذه الهويات كقوى منتجة للاختلاف، على غرار ما طرحه (جيل دولوز) عن الاختلاف المنتج، وكحاملي كرامة جمالية على هامش المركز، كما عبر (إيمانويل ليفيناس) في تأملاته حول الآخر، حيث يصبح الهامش موضعًا أخلاقيًا وجماليًا. (p.198,1969, Levinas) وهذا ما نراه في جماليات الصامتة، التي تحدّث عنها (جيمس سكوت) ، لا بوصفها صخبًا ثوريًا، بل تمسكًا متقشفًا بالأمل داخل اليومي والطقسي. (p.29,1985, Scott)

من خلال هذا التراكم التأويلي الجمالي والأنطولوجي، تُجسّد البيئة الكردية في الفلسفة الإيكولوجية المعاصرة فضاءً متكاملًا تتضافر فيه الرمزية، الجمال، الجغرافيا، والمقاومة، لتصوغ هوية متجددة، تتجاوز الحدود السياسية، وتُعيد تعريف الإنسان بوصفه كائنًا متجذرًا في أرضه، محاطًا بلغته، ومعجونًا بتاريخه، حيث تتحول التجربة الجمعية إلى نظام ثقافي إيكولوجي يرفض التفكيك أو الاختزال. هذا التجلّي لا يُختزل في البعد البيئي المحض، بل يُعيد تشكيل أدوات التحليل الفلسفي من خلال استدعاء تقاطعات متعددة بين الأنطولوجيا والجماليات والرمزية الجمعية.

في هذا الأفق، حيث يتقاطع الفكر الإيكولوجي مع سوسيولوجيا الفن وسيكولوجيته، تُتاح إمكانية مقاربة الحقول الجمالية الثلاثة الجغرافيا، المجتمع، والذات بوصفها أنساقًا مترابطة لا تقبل التجزئة. فالفنان الكردي ليس مجرد فاعل معزول داخل حقل فني، بل فهو منغرس في بيئته الطبيعية التي تشكل خلفيته الإيكولوجية، ومتشكّل بشروط طبقته الاجتماعية، ومحمّل بانفعالاته وتاريخه الشخصي الذي يُعيد توجيه بوصلة التعبير الفني لديه. بذلك، يتشكل العمل الفني الكردي كحقل مزدوج: من جهة هو تعبير عن بنى سوسيولوجية وسيكولوجية متشابكة، ومن جهة أخرى هو مظهرٌ لبنية تأويلية ثقافية متجذّرة في الفضاء الإيكولوجي.

في هذا التكوين المعقّد، يتشابك التمثيل مع التأويل، ويتلاحم الشكل مع المضمون، ويتداخل الذاتي مع الجمعي، ضمن وحدة دلالية تنفتح على مفاهيم تأويلية متعددة. فالمفهوم الفرويدي للرمز كتعويض نفسي، يتقاطع مع المفهوم الماركسي للفن كأداة كشف للبنية الطبقية، ويتداخل مع المفهوم البيئي للثقافة كمنظومة تأويلية موزعة بين الإنسان والطبيعة والتاريخ. ومن خلال هذه المقاربة الثلاثية، يظهر الفن الكردي كنموذج متقدّم لفهم تداخُل البيئي والاجتماعي والنفسي في إنتاج الجمال، حيث لا يعود الفن مجرد تعبير، بل يصبح أداة مقاومة، وتأويل، وإعادة تشكّل للذات الجمعية التي وجدت في الجغرافيا الوعرة، واللغة المحاصَرة، والتاريخ المنسي، فضاءً للخلق، والتجاوز، والوجود.

## مؤشرات الاطار النظري

استنادًا إلى الإطار المعرفي، استخلص الباحث مجموعة من المؤشرات التي تعكس البنية المفاهيمية للدراسة، وتحدد معالم التفاعل بين السياقات النظرية والتطبيقية، مما يسهم في بناء رؤية تحليلية متماسكة تتيح فهمًا أعمق للموضوع المطروح.

١- لم تعد البيئة مجرد إطار فيزيقي، بل أصبحت نسيجًا رمزيًا مركبًا يشكّل وعي الإنسان، ويتفاعل مع التاريخ والأسطورة واللغة والفن.

٢- الفن لا يعكس الواقع بل يعيد تأويله من خلال الرؤية الفردية المشبعة بالسياق الحضاري، حيث تصبح البيئة وسيلة لإنتاج المعنى الجمالي.
٣- لعبت البيئة دورًا جوهريًا في نشوء الحضارات، وانعكست في الأساطير والفنون والمعتقدات كفاعل مؤثر في الوعي الجمعي.
٤- الفن البيئي المعاصر أصبح شكلاً ديناميكيًا يتفاعل مع البيئة، متجاوزًا الأطر التقليدية ليعيد تشكيل معانيه ضمن سياق ما بعد الحداثة. إنه نهج فني يعتمد على التفاعل مع المساحات الطبيعية أو الحضرية، حيث لا يكون العمل مجرد تمثيل بل جزءًا من النسيج البيئي المحيط، مما يعزز الوعي بالعلاقة بين الإنسان والطبيعة.
٥- الإيكولوجيا الثقافية تشكل مقاربة تحليلية لفهم العلاقة الديناميكية بين الثقافة والبيئة باعتبارها شبكة دلالية معقدة، حيث تتجسد هذه التفاعلات بوضوح في التجربة الكردية، التي تعكس عبر تاريخها عملية تأويل مستمرة للمكان والهوية ضمن سياقات رمزية وثقافية متداخلة.
٦- يتخذ الفن الكردي طابعًا تأويليًا ومقاومًا، حيث يعيد الفنانون صياغة بيئتهم ضمن إطار رمزي يعكس هويتهم وتجربتهم التاريخية. من خلال توظيف المواد المحلية واستحضار الرموز الأسطورية، يبتكرون لغة بصرية مشبعة بالدلالات الثقافية، مما يجعل الفن وسيلة للتعبير عن الوجود والمقاومة في مواجهة التحديات السياسية والاجتماعية.
٧- يمثل الفن منظومة تأويلية متعددة الأبعاد، حيث يتداخل مع السياقات السيكولوجية والسوسيولوجية لإنتاج رموز تعكس التجربة الجمعية. من خلال هذه البنية الرمزية، يُعاد تشكيل الهوية والانتماء، ليصبح الفن وسيطًا فاعلًا في التعبير عن الذات الجماعية وإعادة صياغة العلاقات الثقافية والمعرفية.
٨- في الحالة الكردية، يُعاد تشكيل الفن البيئي ليصبح خطابًا أنطولوجيًا يعكس التفاعل بين الذات والمكان واللغة، وينتج هوية متحركة ومرنة.

## الفصل الثالث (إجراءات البحث)

اما الفصل الثالث فقد احتوى على اجراءات البحث التي تضمنت :

اولا : مجتمع البحث : نظرا لسعة المجتمع البحث , فقد استطاع الباحث عن تحصل على مجتمع البحث بلغ (١٥) عملا فنيا (كامل التوثيق) , وقد سعى الباحث الى توصيف اطار مجتمع البحث اعتمادا على مصورات و فيديوهات للاعمال الفنية الموجودة والمتاحة في المصادر الكردية والعراقية والعربية والاجنبية وشبكة الانترنيت بما يتلائم مع هدف البحث .

ثانيا : عينة البحث : لاجل فرز عينة البحث , صنف الباحث الاعمال الفنية والتي مثلت فن المعاصر , بما يتناسب مع حدود البحث الزمانية وبناء على هذا التصنيف تم اختيار عينة البحث والبالغة ثلاثة اعمال فنية اختيرت بطريقة قصدية بناء على ما وصل اليه الباحث من خلال الاطار النظري للبحث. وقد أختير العينة وفق المسوغات الاتية:

أ) تغطي الحدود الزمانية والموضوعية للبحث .
ب) تمثل اعمال الفترة الزمنية المحددة في البحث وتعكس طبيعة تلك الفترة .
ت) تمنح مفردات عينة الباحث فرصة تقصي عن البيئة الثقافية في اعمال فناني كردستان من جوانب فلسفية وفنية ابداعية مما يتيح للباحث تحقيق هدف الدراسة .

ثالثا : أداة البحث : من اجل تحقيق هدف البحث والكشف عن البيئة الثقافية في اعمال فناني كردستان , اعتمد الباحث المؤشرات الفلسفية والفنية التي توصل اليها في الاطار النظري بوصفها اداة للتحليل .

رابعا : منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي الاستقرائي التحليلي , في تحليل نماذج عينة البحث وبما يتلائم مع تحقيق هدف البحث في الوقوف الكشف عن البيئة الثقافية في اعمال فناني كردستان , لاستخراج نتائج البحث . وفق الخطوات الاتية :

أ) وصف ملخص وعام للعمل الفني ( عينة البحث) .

ب) تحديد مكامن البيئة الثقافية الكردية في العمل الفني .

خامسا : تحليل عينة البحث :

**العينة الاولى** :

أسم الفنان:شفان نعمةالله

أسم العمل: قصص ضائعة

نوع العمل: بيرفورمانس

المكان: دهوك- كردستان

السنة: ٢٠٢٠

(١-أ)

(١-ب)

يتناول العمل الأدائي (قصص ضائعة) للفنان شفان نعمةالله ثيمة الطفولة المهمّشة في السياق الكردي، من خلال أداء شارع تفاعلي يجري في فضاء حضري بمدينة دهوك. في مستوى الرؤية البصرية، يعتمد العمل على تداخل ذكي بين الرمز الحي والمكان العام، حيث يظهر أطفال بملابس برتقالية موحدة يجوبون الشوارع والفضاءات المفتوحة، لا بصفتهم طالبي صدقة كما في الصورة النمطية، بل كموزّعين لمفردات فكرية ومعرفية وايضا تقاريرَ إحصائية عالمية عن وضع الأطفال مطبوعة على أوراق نقدية نموذجية. هذه المفارقة البصرية تُحدث صدمة في الإدراك، لأنها تقلب تموضع الطفل من كائن يتلقى الشفقة إلى كائن يُنتج خطابًا ووعيًا.

يعتمد التكوين البصري على توزيع لوني صارخ: اللون البرتقالي، وهو لون ارتبط في المخيال العام بزي العمّال والمساجين، يُحمّل هنا دلالة مزدوجة. فهو من جهة، رمز لمرحلة الطفولة واللعب، ومن جهة أخرى، علامة على القيد والتمييز المؤسسي. هذا التوتر اللوني يُحوّل الزي الموحد للأطفال إلى بيان رمزي يعكس الازدواجية التي يعيشها الطفل في الواقع؛ بين عالم يُفترض أن يحميه، ونظام يجرّده من صوته.

تُقدَّم الأوراق النقدية بوصفها حاملًا بصريًا للمعنى؛ أداة مادية شائعة تُعاد كتابتها نصيًا. على أحد وجوهها نجد اقتباسات مثل قول آن فرانك" :حتى لو كان الناس لا يزالون صغارًا جدًا، فلا ينبغي منعهم من قول ما يفكرون به ."النص هنا لا يُقرأ كجملة عابرة بل كموقف أنطولوجي، يُعيد تأكيد حضور الطفل كذات مفكّرة، لها الحق في التعبير والمشاركة في الفضاء العام.

من خلال التفاعل مع المارة، تتجلى مستويات مختلفة من التلقي: بعضهم يقف ويتأمل، البعض يتفاعل، والبعض يتجاهل. هذا التباين لا يُعد جزءًا ثانويًا في الأداء، بل هو امتداد طبيعي لفلسفة العمل؛ فالفن هنا لا يُقدَّم كعرض منفصل، بل كاختبار حيّ للاستجابة الجمعية تجاه الهامش، وتجاه الفئات غير المرئية في اليومي المديني.

يُعيد العمل بهذا التوظيف للفضاء العام، صياغة مفهوم الأداء الفني ضمن منطق الفن البيئي الاجتماعي، حيث تُصبح البيئة الحضرية بسكانها وطرقاتها ومواقفها عنصرًا مشاركًا في صياغة المعنى. ويتقاطع ذلك مع منطق الإيكولوجيا الثقافية التي ترى أن الفضاء ليس حياديًا، بل هو محمّل بسلطة الرؤية وطرق التفاعل والتمثيل.

وبتحليل العمل من منظور تفكيكي، فإن النص المكتوب على العملة، والطفل الذي يقدّمه، والبالغ الذي يتلقاه، يُشكّلون معًا مثلثًا دلاليًا يُزعزع العلاقات المعتادة بين السلطة والضعف، بين القول والاستماع، بين القيمة النقدية والقيمة الرمزية. في هذا السياق، يُعاد توظيف العملة الورقية رمز التبادل المالي لتصبح أداة لتبادل المعرفة والكرامة والاعتراف.

إن (قصص ضائعة) ليس مجرّد عمل بيرفورمانس عن الطفولة، بل خطاب بصري وأخلاقي مفتوح، يعيد تعريف المكان بوصفه مسرحًا رمزيًا للتوترات المجتمعية، ويعيد للطفل موقعه كفاعل رمزي، لا ككائن ناقص أو هامشي. هو عمل لا يقدّم حلولًا، بل يطرح سؤالًا جماليًا وإنسانيًا: كيف يمكن للفن أن يُعيد تسمية اللامرئي في حياتنا اليومية، ويحوّله من قصص ضائعة إلى شهادات حية عن الزمن والمكان والإنسان؟

**العينة الثانية :**

أسم الفنانة: زهرة دوغان

أسم العمل: Kuvvet – Kuvvet | Force Counterforce

نوع العمل : فيديو ارت, الأداء الصامت

المكان: متحف أمنه سوره كه، السليمانية – كردستان

السنة: ٢٠٢١

يقدّم العمل الفني (كوفيت كوفيت - القوة المضادة) لزهرة دوغان نموذجًا متفردًا لفن الأداء الصامت مدته ٥ دقائق و٤٦ ثانية ، تتقاطع فيه الجغرافيا السياسية مع الجسد الأنثوي بوصفهما معًا موقعًا فضاءً للتوتر وإعادة التشكيل. ومن منطلق أكاديمي فلسفي، يمكن قراءة هذا العمل داخل سياقات فكرية مركبة تتقاطع فيها أطروحات ما بعد الاستعمار، مع التفكيك النسوي، وتاريخ الفن المقاوم في الثقافات المهمّشة.

في بنيته الظاهرية، يستدعي العمل أدوات تصوير خامة وغير مزخرفة، إذ تستند الكاميرا إلى مَشاهد طويلة التأمل، تتوقف عند الجسد في علاقته بالآلة. تقف الفنانة أمام دبابة قديمة متهالكة، وتقوم بأداء حركي بطيء يتمثل في شد وسحب شعرها وربطه بفوهة مدفع الدبابة، داخل فضاء مكان تاريخي مشبع بالعنف متحف أمنه سوره كه، الذي كان مقرا لجهاز المخابرات إبان نظام السابق. لكن هذا التوصيف البصري لا يمكن فصله عن طبقة دلالية أعمق؛ حيث لا يُقدَّم الجسد هنا كعلامة على الضحية، بل كبنية لغوية فلسفية مقاومة.

وفقًا لمقاربات ما بعد الاستعمار، يمكننا أن نرى هذا الأداء بوصفه اشتغالاً على استعادة الذاكرة من قلب الآلة الاستعمارية سواء بالمعنى الجيوسياسي لتقسيم كردستان، أو بالمعنى الثقافي للهيمنة التي تسلب اللغة والتاريخ والأرض. فالمكان ذاته، "البيت الأحمر"، هو نص سياسي معلّق، يعاد ترميزه لا كمتحف فقط، بل كجسد استرجاعي للهوية الجمعية الكردية. وهنا يتقاطع الفعل الفني مع أطروحة إدوارد سعيد حول "الاستعادة الخطابية"، حيث تنقلب سلطة الجغرافيا من كونها آلة قمع إلى مجال لغوي تتكلم من خلاله الذات المهمّشة.

أما من جهة النقد النسوي التفكيكي، فإن الجسد في هذا العمل لا يُعاد إنتاجه كمجرد موقع للمعاناة، بل كأداة فلسفية تُمارس فعل النقد من داخل اللغة البصرية. إن شعر المرأة في الثقافة الكردية ليس مجرد علامة جمال، بل هو وعاء للهوية، وامتداد للذاكرة. وحين تربطه الفنانة بآلة المدفع فهي لا تذعن، بل تعيد رسم حدود المفاوضة الجندرية: الشعر، بما يحمله من رمزية أنثوية وحنين قبلي، يتحوّل إلى "سلسلة رمزية" يعيد تأويل علاقة المرأة بالسلطة. إنها لا تُجرّ إلى فوهة المدفع، بل تجرّ المدفع نحو جسدها/ذاتها/صوتها الصامت.

والصمت هنا ليس فراغًا، بل كثافة فلسفية. في غياب الصوت، يتضخم الجسد، ويُجبر المُتلقي على تفكيك كل إيماءة بوصفها نصًا دلاليًا مكتنزًا. تَحضُر هنا فكرة "الخطاب السلبي" كما طرحها ميشيل فوكو: السلطة لا تظهر في ما يُقال فقط، بل في ما يُسكت عنه، في المناطق المحجوبة من اللغة. دوغان تُسكت الصوت، لتمنح الصورة قدرة نقدية مضاعفة، وتُحوّل المتلقي إلى قارئ داخل مَشهد صامت، يمارس فيه التأويل بدلاً من الاستهلاك.

إن العمل، في مجمله، لا ينفصل عن البنية الثقافية الكردية. بل يعيد تدوير رموزها: من المكان، إلى اللون، إلى الشعر، إلى الجسد. لكنه أيضًا يتجاوزها عبر تأويلها في سياق عالمي، حيث الجسد الأنثوي المتصدي يصبح صورة كونية لكل المهمّشين. وبهذا المعنى، فإن دوغان لا تكتفي بإنتاج فعل فني بصري، بل تنخرط عبر الصمت والجسد والرمز في ممارسة فلسفية نقدية، تُقوّض بها تراتبيات السلطة، وتعيد للذاكرة حقها في أن تُقاوم لا أن تُحنّط.

وهكذا، فإن (كوفيت كوفيت القوة المضادة) ليس فقط فعل أداء، بل فعل مواجهة تأويلية، يُحرّك أدوات الجمال ضد أدوات الهيمنة، ويكتب سردية كردية نسوية وجودية، تتحدى التاريخ من حيث كُتب، وتعيد جسد المرأة إلى مركز النص، لا كموضوع بل كذات فاعلة، تنسج حضورها من خيوط شعرها، وتربط بها التاريخ، الأرض، والآلة.

**العينة الثالثة :**

أسم الفنان: دژوار عيسى ياسين

أسم العمل: على سجادة ما

نوع العمل : انستاليشن ارت

المكان: دهوك- كردستان

السنة: ٢٠٢٥

يقدّم الفنان الكردي دژوار عيسى ياسين في عمله التركيبي «على سجادة ما» رؤية فنية فكرية تتجاوز البعد الجمالي التقليدي نحو حقل تأويلي معقّد، يُعيد فيه تموضع السجادة بوصفها مكونًا مركزيًا في الذاكرة الكردية، لا باعتبارها مجرد عنصر فلكلوري، بل كحامل رمزي لتاريخ مشترك يتعرض للتآكل والنسيان. تظهر في تركيبته البصرية سجادة تحمل آثار الانهيار، يكشف جزءها السفلي عن سطح مجزّأ يشبه الأرض المتشققة، بما يثير إحساسًا قويًا بالتصحر المزدوج: البيئي والمجازي. الألوان الداكنة، والأنسجة البالية، والتكوينات غير المتجانسة تعزز من حضور الفقد والانهيار التدريجي، بينما يُبرز التباين بين الزخارف التقليدية للسجاد والتلف الظاهر التوتر بين الماضي والحاضر، وبين التراث والاستنزاف الثقافي.

يوظّف الفنان في هذا العمل قطعًا من سجاد قديم، خيوطًا مطبوعة، وأدوات محلية متنوعة، ليحوّل الفضاء الفني إلى «جغرافيا رمزية للغياب»؛ مساحة مشبعة بالمعاناة والانقطاع، لكنها في الوقت نفسه مشروعة بالأمل والمقاومة. فالسجادة هنا تمارس فعلًا تأويليًا مزدوجًا: إذ تستدعي من جهة الفضاء الحميمي للجماعة بما يتضمنه من تقاليد وطقوس وروابط، ومن جهة أخرى تُفكّك تلك الطقوس تحت وطأة تحوّلات معاصرة، في سياق ما يصفه الفنان بـ"التصحر الثقافي" وهو مفهوم يتجاوز نقص المطر نحو جفاف رمزي في الوعي، وتراجع في إنتاج المعنى، وتكلّس في الممارسات التراثية، مما يجعل من السجادة مرآة لزمن يتآكل رمزيًا بقدر ما ينحسر ماديًا.

ينطلق العمل من أزمة بيئية محسوسة أزمة الماء ولكنه لا يتوقف عندها، بل يُحوّلها إلى استعارة عن الافتقار الأعمق: الافتقار للهوية الفاعلة، للذاكرة المنتجة، وللثقافة التي تتنفس. بهذا المعنى، يصبح السجاد ليس أرضًا تُفرش، بل سؤالًا يُطرَح: كيف يمكن لرمزٍ محمّل بالزخرفة والانتماء أن يتحول إلى وثيقة صامتة للتلاشي؟ هذا التحوّل هو ما يشتغل عليه العمل. فوجه السجادة الظاهر، بما فيه من نقوش نباتية وزهور و"ماء"، يشكل صورة للبهاء الحضاري، بينما الوجه الآخرغير المرئي عادة يحتفظ بما تراكم فيه من غبار النسيان والخراب الرمزي. هذه الثنائية، ليست شكلية بل بنيوية، إذ تحاكي في عمقها واقع الهوية الكردية المعاصرة، المنقسمة بين الرغبة في البقاء والخوف من الذوبان.

يتسق هذا التناول مع المفاهيم المطروحة في الإيكولوجيا الثقافية، التي ترى في العلاقة بين الإنسان والبيئة فضاءً تأويليًا مشبعًا بالتمثيلات والرموز، وليس مجرد تفاعل بيولوجي أو وظيفي. وهنا يتحوّل العمل الفني إلى وسيط نقدي بين ما يُحفظ وما يُفقد، بين ما يُنسج وما يُهمل، بين الذاكرة الجماعية كجسد مشترك، والتاريخ الرسمي كأداة محو. في هذا الإطار، يتقاطع البعد الإيكولوجي مع البعد السوسيولوجي والسيكولوجي في نسيج العمل: فالسجاد يمثل الجغرافيا، أما العناصر المستعملة فتُحيل إلى الاقتصاد ، بينما تكوين العمل وازدواجيته ينطويان على دلالات نفسية متأصلة في تجربة الاغتراب والمقاومة اليومية.

من خلال هذا التركيب، يتجلى الفن هنا بوصفه ممارسة رمزية مقاومة؛ لا يجمّل الواقع بل يعرّيه، لا يكرر المألوف بل يعيد تشكيله وفق منطق السؤال والتأويل. وفي النهاية، «على سجادة ما» ليس فقط عملًا بصريًا بل فعلًا فلسفيًا يعيد ربط الجمال بالهوية، والرمز بالمكان، والذات بالجماعة، ليقول بصمت كثيف: حتى ما نعتبره جزءًا من الأرضية يمكنه أن يكون مرآةً للغياب.

## الفصل الرابع (نتائج البحث)

بناءً على تحليل العينات الفنية الثلاث التي تناولت أبعادًا متعددة من البيئة الثقافية الكردية، واستنادًا إلى المفاهيم الفلسفية والجمالية في الإطار النظري، توصّل الباحث إلى جملة من النتائج والاستنتاجات، تعكس التفاعل الجدلي بين الفن، والبيئة، والهوية في السياق الكردي المعاصر.

### النتائج

١. تجسد البيئة الثقافية الكردية في الأعمال الفنية بصيغة رمزية متعددة الطبقات، إذ لم تقتصر تمثيلاتها على العناصر المادية (كالطبيعة واللباس والمكان)، بل ظهرت كبنية دلالية تؤطر الوعي الجمعي، كما في العينة(١) والعينة(٣)، حيث تحولت عناصر مثل السجادة والطفولة إلى أدوات تأويلية للانتماء والمعاناة.

٢. يسهم الفن الكردي المعاصر في إعادة إنتاج الهوية الجمعية بوصفها بنية حركية وتأويلية، لا بوصفها جوهرًا ثابتًا. فكل عمل فني كان بمثابة إعادة تموضع رمزي للذات في فضاء مشبع بالتوتر السياسي والاجتماعي والبيئي، وهو ما يُلاحظ بوضوح في العينة(٢) .

٣. تتموضع الجغرافيا في الأعمال المدروسة بوصفها نصًا حيًّا لا حيّزًا صامتًا، حيث تظهر البيئة الحضرية والطبيعية كطرف فاعل في إنتاج المعنى، سواء عبر الفضاء العام كما في العينة (١)، أو من خلال توظيف المكان بوصفه شاهدًا تاريخيًا، كما في متحف أمنه سوركه العينة (٢).

٤. تحمل المواد والخامات المحلية المستخدمة في الأعمال (السجاد، الشعر، الأوراق النقدية) حمولة رمزية مضاعفة، فهي ليست فقط أدوات تقنية، بل وسائط تواصليّة تعبّر عن العلاقة بين الذات والمجتمع، وتكشف عن التوتر بين الاستمرارية والانقطاع في الثقافة الكردية.

٥. يتموضع الجسد في هذه الأعمال بوصفه حقلًا تأويليًا للهوية والانتماء والمقاومة، وليس كأداة تمثيل فقط، وهو ما يتجلّى خصوصًا في العينة(٢)، حيث تحوّل الجسد الأنثوي إلى نص فلسفي صامت يُعيد ترميز العلاقة بين السلطة والذات، بين المرأة والمكان، بين الصوت والصمت.

**الاستنتاجات**

١. الفن المعاصر في كردستان يشكل أداة تأويلية مقاومة تتجاوز الأطر الجمالية التقليدية، ليصبح وسيلة لفهم الذات الجمعية، وتفكيك البُنى القمعية التي تطال الجغرافيا، الثقافة، والرمز.

٢. الإيكولوجيا الثقافية تُعد مدخلًا فعّالًا لتحليل النتاج الفني الكردي، لأنها تسمح بفهم تشكّل المعنى من خلال التفاعل الحيّ بين الإنسان وبيئته، وتُظهر كيف يتحول المكان إلى كيان رمزي يتكلم من خلاله الفن.

٣. تظهر الهجنة بين المحلي والعالمي، بين التراثي والمعاصر، كميزة بنيوية للفن الكردي الراهن، حيث لا يُعاد إنتاج الرموز كما هي، بل تُفكّك وتُركّب ضمن أطر نقدية جديدة تعكس التوترات الثقافية والسياسية.

٤. يؤكد تحليل العينات أن الفنان الكردي لا يقدم سردية عن البيئة بل منها، أي أنه ينتمي وجوديًا لفضاء مقاوم يُعيد من خلاله ترتيب اللغة، الرموز، والتمثيلات البصرية، في محاولة لخلق خطاب جمالي يُقاوم التهميش ويُعيد تشكيل الوعي.

**التوصيات**

١. ضرورة تعزيز حضور مفاهيم الإيكولوجيا الثقافية في تحليل الأعمال الفنية المحلية، لما تحمله من أدوات تأويلية تتجاوز البعد الشكلي نحو البنية الرمزية.

٢. دعم التجارب الفنية الكردية التي تنخرط في قضايا الهوية والمكان من خلال مؤسسات رسمية ومدنية، لضمان استمرارية خطاب جمالي نقدي.

٣. إدراج موضوعات البيئة الثقافية والفن المقاوم ضمن مناهج التعليم الفني في كردستان لتأهيل جيل جديد من الفنانين الواعين بسياقهم الثقافي.

**المقترحات**

١. إجراء دراسات مقارنة بين الفنون الكردية وفنون الأقليات الأخرى في الشرق الأوسط من منظور بيئي ثقافي.

٢. توسيع البحث ليشمل وسائط فنية إضافية مثل المسرح، النحت، والفن الرقمي.

٣. تحليل الدور التربوي والاجتماعي للفن الكردي المعاصر.

**References:**

Al-Sihah fi al-Lugha wal-Ulum. (n.d.). (Vol. 2, 1st ed.). Beirut: Dar al-Hadara al-Arabiyya.

Barthélemy, J. (1975). *Bahth fi 'Ilm al-Jamal* (A. Abdel Aziz, Trans.; N. Louka, Rev.). Cairo: Dar Nahdat Misr with Franklin Printing Press.

Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. San Francisco, CA: Chandler Publishing.

Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media* (E. Jephcott, Trans.). London: The Belknap Press.

Dewey, J. (1963). *Al-Fann Khibrat* (Z. Ibrahim, Trans.). Cairo: Maktabat Zaki Najib.

Fattah, H. Z. (2006). *Al-Wusul ila al-Intaj al-Amthal*. Cairo: Dar al-Athar al-Masriya.

Fischer, E. (1998). *Darurat al-Fann* (A. Halim, Trans.). Cairo: Maktabat al-Usra, Egyptian General Book Organization.

Frake, C. O. (1962). Cultural Ecology and Ethnography. *American Anthropologist, 64*(1), 53–59. https://www.jstor.org/stable/666726 (Accessed November 5, 2024).

Haidar, N. A. (1996). *Al-Tahlil wal-Tarkib fi al-'Amal al-Fanni al-Tashkili al-Mu'asir* (Unpublished doctoral dissertation). University of Baghdad.

Ibn Manzur, J. M. B. M. (1955). *Lisan al-Arab* (Vol. 1, entry: "Bawa'"). Beirut: Dar al-Fikr (Dar Sader).

Lajnat al-Funun al-Tashkiliyya. (1978). *Al-Taba' al-Qawmi lifununina al-Mu'asira*. Cairo: Al-Hay'a al-Misriyya al-'Amma.

Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Levinas, E. (1969). *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority* (A. Lingis, Trans.). Pittsburgh, PA: Duquesne University Press.

Mustafa, A. (2018). *Fahm al-Fahm: Madkhal ila al-Hermeneutics*. Cairo: Hindawi Foundation.

Saliba, J. (1971). *Al-Mu'jam al-Falsafi bil-Alfaz al-'Arabiyya wal-Faransiyya wal-Inkiliziyya wal-Latiniyya* (Vol. 1). Beirut: Dar al-Kitab al-Lubnani.

Scott, J. C. (1985). *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven, CT: Yale University Press.

Steward, J. (1955). *Theory of Culture Change*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Sutton, M. Q., & Anderson, E. N. (2009). *Introduction to Cultural Ecology* (2nd ed.). AltaMira Press: Rowman & Littlefield Publishers.

Wiener, P. (1974). *Dictionary of the History of Ideas*. New York: Charles Scribner's Sons.