تأمُّلٌ في مناظرِ كردستان

كليمَنْس إيسكالبير

ترجمة: نسرين ناضر

تَهْدف هذه الدراسةُ الجغرافيةُ إلى التعريف بكردستان. التسمية تعني «بلد الأكراد،» وتدلّ على منطقة جغرافية تتداخل فيها حاليًا حدودُ دولٍ كثيرة. غير أنّ كردستان ليست منطقةً جغرافيةً وحسب، بل هي أيضًا بلاد مرغوبة أو مرفوضة أو محظورة، ولكنّها ليست متحقّقةً أبدًا. ولقد تحوّلتْ إلى دافع قوميّ وأسطورةٍ قومية، وإلى مكوِّنٍ للهوية الكردية الجماعية والفردية. هذه البقعة الجغرافية غيرُ المعترَفِ بها دوليًا هي حلمٌ دائمٌ لكثير من الأكراد، وتدعو من ثم إلى التأمّل والتحليل.

أودّ أن أتوقّفَ هنا عند أشكال هذه الأسطورة الحقيقية وصُورها في سبيل فهم أصولها وركائزها. وسأَعرض بحوثًا ميدانيةً حول المناظر الطبيعية الكردية التي تشكّل عنصرًا مهمًا في تركيبة هذه البلاد، وعليها يَرْتكز جزئيًا التعريفُ الجماعيُّ والقوميُّ. ولا تستطيع هذه الدراسةُ برأيي أن تتجاهل الرسمَ، الذي هو أحدُ مصادر تلك المناظر وعناصر توجيهها، ويشكّل أيضًا فاعلاً اجتماعيًا يتقاطع عنده الفرديُّ والجماعيُّ.

فما هو المنظر الطبيعيّ الذي يعبِّر عنه الرسمُ؟ وما هي الطرق التي يتوخّاها الرسمُ للقيام بذلك؟ وكيف يُسْهم الرسمُ في تكوين هذه البقعة أو تغييرها؟ لقد ارتكزتُ في دراستي هذه على أعمال الفنّانين الأكراد في المنفى أو الشتات.[1] وتَسْمح كلمةُ «شتات» أكثرَ من كلمة «منفى» بالتركيز على الانتماء المجتمعيّ للفنانين وعلى بلد المنشإ ـ وهو المفهومُ الذي يدور حوله الشتاتُ: فنظرًا إلى أنّ كردستان غيرُ موجودة كبلد، فإنّ بالإمكان توسيعَ أسطورة الشتات لتَشْمل كلَّ المجتمع الكرديّ الذي غالبًا ما يَشْعر أنّه غريبٌ على أرضه.

ولادةُ مَنْظرٍ طبيعيّ قوميّ

يولِّد الإدراكُ الاجتماعيُّ للعناصر المادية، «الطبيعيةِ» أو «البيئيةِ،» والتعبيرُ الاجتماعيُّ عنها، المنظرَ الطبيعيّ. إنّ هذا الأخير مادةٌ ثقافيةٌ مشيَّدة. ومعه، لا نَنْظر إلى الطبيعة من خلال القوى والرموز ـ الدينيةِ في معظم الأحيان ـ التي يُمْكن أن تُنْسَبَ إليها، ولا من خلال طابعها المنفعيّ، بل من خلالِ ما هي عليه (أو ما هي عليه في نظرنا). وأما القيم الجمالية فتُنسب إليه ولا تأتي من تلقاء ذاتها. والمنظر الطبيعيّ مرتبطٌ، منذ البداية، بالفن الذي يمثِّل الطبيعةَ، فيَسْتَجْمله، ويَخْلق «طريقةً للنظر»: «إنّ المنظر الطبيعيّ هو الطبيعة المعروضةُ بجمالية، والمتكشِّفةُ أمامَ مَنْ يتأمّلها بإحساس.»[2] إنّه مادة مشيّدة لتكون محسوسةً ومرهفةً وجماليةً وغنيةً بالمشاعر أو مَنْبتًا لها. لكنّها مسيَّسة أيضًا. ولعلّ الطابعَ المحسوسَ والجماليَّ لهذه المادة هو الذي حَمَلَ القوميين على الاهتمام بالمنظر الطبيعيّ والاستحواذِ عليه: ذلك أنّ الأمة تحتاج في بداياتها إلى أشكالٍ

---

١ ـ الأعمال الأساسية التي تتطرّق إليها هذه الدراسةُ هي للرسّامين رمزي، وتوپال، وبهرام، وبشّار، وريوار، وغازيزاده. وُلد رمزي عام ١٩٢٨ في سنجق الإسكندرون، وغادر بلادَه للدراسة في كلية الفنون الجميلة في باريس عام ١٩٥٣، ويقيم هناك منذ ذلك الوقت وخلافًا للرسّامين الآخرين الذين نَدْرس أعمالَهم هنا، فإنّه نادرًا جدًا ما يَرْسم وطنَه الأمّ. وأمّا توپال فوُلِد عام ١٩٥٠ في قرية في كردستان التركية، ويعيش في ألمانيا منذ عام ١٩٦٨. من أعماله: «ريزا توپال، رسّام كرديّ» (متحف بوخوم كونستسامولونغ في ألمانيا، ١٩٨٠)، و«ريزا توپال، رسام كرديّ من ثلاثة ألوان إلى مائة لون» (هاوس دير كولتورن دير ڤلت، برلين، ١٩٩٠) وأما بهرام فوُلد في بلدة ذات وجود كرديّ كبير في سورية عام ١٩٥٢، وغادر إلى ألمانيا حيث تابع دراستَه في كلية الفنون في مونستر بين عامَيْ ١٩٧٨ و١٩٨٤ وأما بشّار المولود عام ١٩٥٠ فهو أيضًا من سورية. بعد انضمامه إلى المعارضة، غادر بلادَه، وتوقّف في العاصمة الجزائرية، قبل التوجّه إلى باريس عام ١٩٨٣ حيث يعيش الآن من أعماله: **بشار، الأعوام ١٩٧٠-١٩٨٠** (منشورات أداد). وأمّا ريوار، المولودُ في السليمانية عام ١٩٦٢، فقاوَمَ إلى جانب المقاتلين الأكراد وبعد إقامة قصيرة في باريس، اتجه إلى لندن حيث تابع دراستَه في كلية الفنون الجميلة في جامعة ميدلسيكس بين عامَيْ ١٩٩٤ و١٩٩٩، وما زال يعيش هناك وينظّم معارضَ عديدةً أو يشارك فيها. من أعماله مجموعةٌ من القصائد والرسوم بعنوان **كلمات وسطور لإنقاذ وطن** (باريس: منشورات لارماتان، ١٩٩٥). وتابَعَ غازيزاده، الكرديُّ الإيرانيُّ المولودُ في الأربعينيات، دراسةَ الحقوق في طهران، كما تسجّلَ في الوقت عينه في كلية الفنون الجميلة في باريس، وسُجن لاحقًا بسبب رسومه. يعيش الآن في باريس.

٢ ـ J. Ritter, **Paysage. Fonction de l'esthétique dans l'art** (les éditions de l'imprimeur, 1997).

توپال **دون عنوان**. زيت على قماش. ١٩٨٣

وصَوْرَتُه تعْبِّر عنه، لكنَّها تَحْتاج أيضًا إلى موادّ مشحونة عاطفيًا تَجْمَعُ شَمْلَها. فوراء الطابع الموضوعيّ (الذي هو تعبير تشبيهيّ عن الطبيعة)، يتكوّن المنظرُ الطبيعيّ بواسطة **خيارات**: ماذا نريد أن نصوّر، وكيف؟ يتكوّن المنظر الطبيعيّ على صورة الأمة التي يتوجّب أن تَعْكس وإقعَها أيْ أنّ علينا أن نقرأ في هذا المنظر (الذي هو صورة المكان) خصائصَ الأمة (حتى النفسيةَ منها أحيانًا)، ويجب أن يتاح لأعضاء الأمة أن يتخيّلوا «بلدَهم» الذي لم يزوروه اضطرارًا فيتحوّل ذلك المنظرُ من ثمّ إلى رابطٍ أثيرٍ ما بين أعضاءِ الأمة المختلفين، وبين الأمة وأرضها. أخيرًا، يَمْنح المنظرُ الطبيعيُّ لهذا البلد الوجودَ الذي قد تُنْكره عليه الخرائطُ.

يَرْتبط خِلقُ «المنظر الطبيعيّ الكرديّ» بأصول الأمة الكردية، ويجسّده الشعراءُ والقوميون والسياسيون والرسّامون. بالإضافة إلى هذا، يبدو أنّ الخطاب الغربيّ (وخطابَ الخارج بشكل عامّ) عن المنظر-الطبيعيّ والأمة الكرديين قد أغنى خطابَ الأكراد أنفسِهم. والواقع أنّ التسمية «كردستان» موجودةٌ منذ القرن الثاني عشر.[١] لكنْ لم يكن لهذه البقعة الجغرافية يومًا حدودٌ على الخريطة غيرُ متنازَع عليها ونهائيةٌ (فهذه تتغيّر وفقًا لمعايير التعريف ووجهات النظر) ولا يُعبِّر الأدبُ الكرديُّ الكلاسيكيُّ عن منظر طبيعيّ موحَّد لكردستان، بل يشير إليها كبلدٍ أو بقعةٍ جغرافية أو أرض.[٢] وكان وصفُ المناظر الطبيعية يقتصر على المعالم المحلية (وادٍ، جبل، إلخ...) ويُتيح للشاعر غالبًا التعبيرَ عن أحاسيسه. وقد ظَهَرَ الوصفُ الأول لكردستان في القرنيْن التاسع عشر والعشرين، في المصادر الأوروبية والكردية على حدٍّ سواء. إذ وَصَفَ الرحّالةُ الغربيون مشهدَ كردستان، وبدا وكأنّهم يَصْنعون «فرادةَ هذا المكان.» كما بنى القوميون، في الشعر والموسيقى ثمّ في وسائل الإعلام، صورةَ البلد. ويبدو من الصعب تحديدُ أيّ من الفريقين أثّر في الآخر، بل يُمْكن القولُ إنّ هناك تفاعلاً بينهما.

تصوِّر الأسفارُ الغربيةُ هذه المناظرَ الطبيعيةَ الكرديةَ «الضخمة.» وقد عَنْوَنَ توماس بوا أحدَ مقاطعه بـ «الكرديّ يراقب الطبيعةَ من منظار الفنّان»[٣] ويَنْسب الكاتبُ إلى الكرديّ طريقةَ نظرٍ لا يَمْلكها الكرديُّ بالضرورة، وهي طريقةُ نظر رسّام الطبيعة الغربيّ التي يقع على عاتق

١ ـ أُطْلقتْ كلمةُ «كردستان» على الأراضي التي يسيطر عليها السلطان سنجار، وذلك وفقًا لماريا أوشيا
M. O'Shea (Ed), **Kurdistan, Economic and Political Potential** (London: SOAS, 1992).

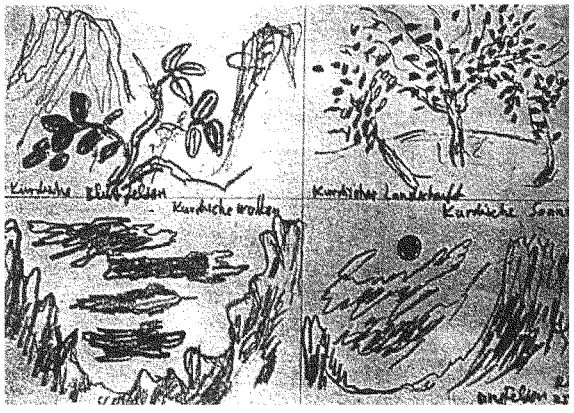
٢ ـ في **شَيريفنايم** (١٥٩٧) لشريف خان بتلسي، أو في الكتاب الشهير **ميم أو زين** (١٦٩٥) لأحمدي خاني، تُذْكر كردستانُ دائمًا مع امتدادات شاسعة جدًا من الأراضي، لكنْ دونما وصف

٣ ـ T. Bois, "L'âme des Kurdes à la lumière de leur folklors," **Cahiers de l'est**, Beyrouth, 1946, No. 5 - 6.

الكرديّ أن ينتحلها.[١] كما كتب: «كردستان بلدٌ ذو مناظر خلّابة، ومواقعَ متوحّشة، حيث يُعوَّض عن الإرهاق ـ بعد تسلّق الصخور الشديدةِ الانحدار ـ بمشاهدة غروب الشمس الساحر، وعذوبةِ الشلّالات الضخمة، وتغريدِ آلافِ العصافير التي تتردّد إلى هذه الأجمات، ومذاقِ الفاكهة من مختلف الأنواع في هذه البساتين التي لا تُحصى.»[٢] وهو يقارن كردستان بسويسرا، ويقول إنّ الإنكليز يقارنونها بأسكتلنده. هذا «الكليشيه» نجده لدى الأكراد المعاصرين، وهذه الصورة متجذّرةٌ في المخيّلة والهوية الكرديتيْن، وفي مخيّلة رسّامنا وهويته. ويشكّل الجبلُ الضخمُ والمتوحش، ذو الوديان والبساتين الخصبة، الخطوطَ العريضةَ للمشهد الكرديّ (أنظر الصورة ص٤٧). وقد كتب شيركو بيكه اس، واصفًا وصولَ الإسلام إلى كردستان: «تبتلع الصحراءُ جبالي.»[٣] وهكذا تصبح كردستان بأكملها جبالاً. وعليه يَحْصل، في حقبة القوميات، تشابهٌ بين خصائص الشعب وخصائص البلد. فلقد بُنيت الأمةُ الكرديةُ على صورة طبيعة بلدها.[٤]

الرسامون الأكراد ومناظرهم الطبيعية القومية

يبتعد عددٌ من الرسّامين المعاصرين الأكراد عن صورة البلد ورموزه القومية. ويقدّمون، عبر التشديد على وجود مشهدٍ كرديّ «قوميّ» لكنْ أيضًا على طابعه الأسطوريّ والمثاليّ، رؤًى مزدوجةً عن البلد. ولا تختفي صورةُ الجبل المهيب؛ فحتى الأعمالُ الأقلُّ اعتمادًا على التشبيهية تتضمّن الجبلَ، تمامًا كما تتضمّن الرموزَ التراثية والفولكلورية الكردية (النرجس، الحَجَل، الأفعى، الحياكة)، الأمرُ الذي يُبْرز كرديةَ العمل (أنظر الصورة أعلاه) وثمة صورةٌ ثانية محضُ قومية هي تمثيل الشعب وهو يَعْمل في الحقول. فالرمزية السياسية الكردية تَسْتخدم العالَمَ القرويّ، كما تَسْتخدم مناظرَ الجبال الطبيعية الوعرة. ويَرْتبط العالَمُ القرويُّ حتمًا بالأرض، دون أن يكوّن المنظرَ الطبيعيَّ مباشرةً. والحال أنّ ربط الأمة بالأرض صورةٌ كلاسيكيةٌ من بين الرسوم القومية (راجع الصورة ص ٩٥). فالقرويّ رمزٌ للأمة غيرُ مقيَّدٍ بزمن، يَطْبع أصولَها عندما ترى الأمةُ التي في طور التكوّن أنّ عالمها القرويّ في طور الاختفاء. غير أنّ الرسامين الأكراد في الشتات، أكثرَ من غيرهم ربما، تَركوا هذا العالمَ بشكل نهائيّ. فالرموز



توپال **نبتة من الدم الكرديّ**، فحم على ورق ١٩٨٣

الاجتماعية، لا الطبيعية كالجبال والهضاب العالية وبعض النبتات، هي التي أصبحتْ تضفي الطابعَ الكرديَّ على المكان في رسومهم. وتقدِّم لوحةُ «الرقص» (لغازيزاده) صورةً كلاسيكيةً عن كردستان: الرقصات الفولكلورية، الحقول المزروعة قمحًا، المُروج المزْهرة، وفي الخلفية، القرية المدرَّجة والجبال. يقول الرسّام نفسُه إنّ «كردستان بأسرها موجودةٌ في هذه اللوحة.»[٥] ويتمثّل الشكلُ الثالثُ من أشكال المنظر الطبيعيّ القوميّ في الحرب التي تُثير حماسةَ الأمة. فالأرض تَنْزف عندما ترى شعبَها يَرْحل ويموت. ويثير مشهدُ لوحة غازيزاده «الكلڤاني المقاتل» حماسةَ الأمة؛ فهو يجسّد نطاقَ النضال القوميّ ودوافعَه في الوقت عينه. ويؤدّي جمالُ الطبيعة إلى إبراز جمال الأمة: «قَبّلَ شابٌّ أرضَ كردستان بشغف. بندقيّته إلى جواره، والسهلُ مليءٌ بأزهار الخزامى الحمراء، رمزِ دم الشهداء.»[٦] إنّ الدم والأرض يمتزجان هنا.

ليس ثمة، إذًا، نموذج موحّد للمناظر الطبيعية الكردية: الإحالة على مسقط الرأس حتمية. وقد عَبّر بشّار عن الأمر أفضلَ تعبير عندما قال: «من هنا أستوحي رسومي: من مشاهد كردستان، داخل سورية، وهي مختلفةٌ تمامًا، لأنّها مقحَمة بين جبال طوروس وسهول شبه الجزيرة العربية. تخيّلوا هضابًا ممزوجةً بالصحارى والجبال.»[٧] بالإضافة إلى هذا، تولّد دوافعُ الرسام وأحاسيسُه مناظرَ طبيعيةً تَنْسجم مع خطابه الشخصيّ. فغالبًا ما يَرْفض

---

١ ـ يُمْكننا أن نأخذ على سبيل المثال أيضًا «لا فورناش،» وهو جبل في ولاية «لادروم» في فرنسا. رَسَمَه رمزي طوال ١٢ عامًا. فبعد مشاهدة فيلم وثائقيّ عن كردستان، قال له أصدقاؤه في فرنسا. «آه، الآن فهمنا.» وقال رمزي (في مقابلة بتاريخ ١٠ فبراير/شباط ٢٠٠١ في باريس): «هم مَنْ جعلوني أكتشف هذا. هناك تشابه في النهاية... هناك رابط بالتأكيد [بين لافورناش] وقرية عمي الجبل» (تَجْدر الإشارة إلى أنّه لا يقول كردستان). ومن هنا أهميةُ النظرة الخارجية.

٢ ـ Bois, op cit, p. 58.

٣ ـ شيركو شاعر كرديّ قوميّ من القرن العشرين. مقتطف من ديوان **ألفا صورة، ألفا كلمة، ألفا سنة** (٢٠٠٠)، وهو عملٌ حول التاريخ الكرديّ بالتعاون مع الرسّام ربوار (أنظر الصورة ص ٤٧)

٤ ـ في القصائد الكردية، يُشبَّه الجبلُ بشعبٍ شجاع وعظيم وصامد مثله. لاحقًا، استُعمل الجبلُ في الخطاب الرسميّ التركيّ لوصف الطابعِ المتخلِّف للأكراد. لكنْ قبل ذلك، كانت الأمبراطوريةُ العثمانيةُ والرحالة الغربيون يَرْبطون ربطًا وثيقًا بين الشعب الكرديّ والجبالِ التي يَسْكنها.

٥ ـ مقابلة مع الرسّام، بولونيا، ١٥ مارس (آذار) ٢٠٠١.

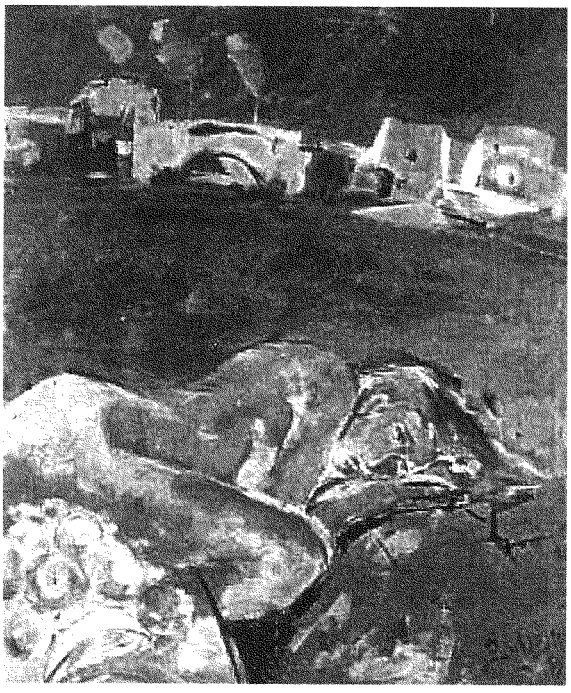
٦ ـ N. Ghazizadeh, **Analyse de ma pratique picturale entre l'Orient et l'Occident (à travers ma peinture),** DEA d'arts plastiques, Paris I, 1986, p. 50.

٧ ـ مقابلة مع الرسّام، أرجنتوي، ١٣ فبراير (شباط) ٢٠٠١.

الرسّامون رسمَ الصور الكلاسيكية للبلاد (النضال، الجبال،...) بما يتلاءم مع الإيديولوجيا القومية.

ومع ذلك فإنّنا نجد عند كل الرسامين بعض الخصائص التي تجعل من الحيّزات الخاصة حيّزاتٍ كردية، فيَرْسمون كردستانًا متفلّتة من قيود المكان. صحيح أنّه غالبًا ما تشير العناوينُ إلى أماكن («المساحات المحروقة،» «ذاكرة الأماكن،» «مشهد القرية،» «منظر طبيعيّ،» إلخ...) لكنْ نادرًا جدًا ما تشير إلى البلد الكرديّ. لا تحديدَ للأماكن في لوحات بهرام وبشّار والآخرين، ولا يَنْدرج أيٌّ من المشاهد في مكانٍ محدَّد، غير أنّ ما يَسْمح بتحديد موقعها إنّما هو خصائصُ «نموذجيةٌ» أو فولكلوريةٌ لا توجد إلاّ في مكانٍ معيّن. ومن ثمّ كانت التقاليد والأنشطة البشرية هي التي تشكّل منظرًا طبيعيًا كرديًا موحّدًا. وعبر غياب أيّ تحديدٍ شاملٍ للمكان، تُمْكننا الإشارةُ إلى منظر طبيعيّ كردستانيّ عام. ويبدو أنّ كل رسّام يكرّس نفسَه في النهاية لرسم حيّزٍ واحد. إذن، هناك حيّزاتٌ ـ أو كردستانُ (كردستاناتُ) ـ بشّار، وحيّزاتُ تويال، وحيّزاتُ بهرام، إلخ، لا **صورةُ كردستان** أو مناظرُ جبلٍ ما أو مدينةٍ ما أو نهرٍ ما (كما نجد في الأدب الشعبيّ وما قبل القوميّ). وعلى الرغم من القيمة الشخصية والحميمة جدًا لهذه الحيّزات المجسّدة في اللوحات، تدلّ بعضُ المميّزات المشتركة على أنّها حيّزاتٌ كرديةٌ ذاتُ قيمة جماعية.

يتمّ التعرّفُ على كردية المناظر الطبيعية بفهم العناصر التي تتألّف منها. تتألّف لوحة «نبتة من الدم الكرديّ» (١٩٨٣) لتويال من أربعة رسوم تَحْمل العناوين التالية: «جُرْفُ الدم الكرديّ،» «منظر طبيعيّ كرديّ،» «غيومٌ كردية،» «شمس كردية على الصخور.» تمثيل هذه العناصر بَسيطٌ جدًا، ولا شيء يوحي أنّها كرديةٌ لولا إشارةٌ في العنوان: فـ «الدم الكرديّ» الذي يَدْخل في تركيبة الطبيعة هو الذي «يُكرِّدُها.» وتتألف لوحة «منظر طبيعيّ كرديّ» من ثلاث شجرات ضخمة فقط، وما يُكرِّدها هو جذورُها التي تتغذّى من الدم ـ بل هي مصنوعة منه. ويلقي الرسّامُ الضوءَ على العلاقة بين الأرض والدم التي يُمْكن أن تُقيمَ أمةً ما: فحتى لو لم يعد الأكرادُ هنا، فإنّهم طَبَعوا محيطَهُم في معالمه الأكثر حميميةً، ولا يُمْكن ـ من ثم ـ التشكيكُ بشرعيّة هذه الأرض. إنّ المنظر الطبيعيّ الكرديّ لَهُوَ من لحم ودم، ولا يتردّد الرسّامون في مزج الدمِ بالأرض، بل وفي مزج الأجساد بالأرض أيضًا، وكأنّ بينها رابطًا جوهريًا ـ سواء كانت أجسادًا حيّةً، أو متحابّةً (لدى ربوار أو بشّار)، أو ميتة (لدى بهرام)، أو مقابرَ تَجْمع الإنسانَ بأرضه عند الموت. أرض الأجداد في هذه اللوحات، إذن، هي الأرضُ التي رَوَتْها دماءُ المدافعين عنها والشهداءُ (وهذه صور متواترة في بدايات الشعر القوميّ الكرديّ).[1] ويمزج ربوار في لوحاته الإنسانَ بالعناصر الطبيعية. وقد رُسمتْ إحدى



بهرام **في ظلال القرية**، زيت واكريليك على قماش، ١٩٩١

هذه اللوحات («بدون عنوان،» ١٩٩٥) على طريقة خريطةٍ جيولوجيةٍ تَصِفُ الحقباتِ المختلفةَ والموادَّ المترسّبة والمتراكمة والمتحوِّلة. من الأعلى إلى الأسفل، جبالٌ، وبعضُ المنازل، وهضابٌ قليلة الانحدار، وثنائيٌّ متعانقٌ، ووجها هذا الثنائيّ. وفي الصورة المعكوسة غرفةٌ وشمس. ويشكّل كلٌّ عنصرٍ إحدى الطبقات الجيولوجية. الثنائيّ ممدّد في وسط اللوحة، وهو يذوب في الأرض ويشكّل جزءًا منها. وتتجذّر الأشجارُ، وهي عبارة عن خطوطٍ عموديةٍ ضخمة، خلف الهضاب ويمتزج الإنسانُ مع الأرض. نحن هنا أمام رسوم تعبّر عن بلدٍ كرديّ. فكيف سيطبّق هؤلاء الرسّامون أفكارًا جديدة على بلدهم؟

تفكيك المنظر الطبيعيّ ونزع الطابع الأسطوريّ عن البلد

هكذا يتخلّى الرسامون عن موضوع الجبل المهيب، لتحلّ مكانَه الهضبةُ الأقلُّ انحدارًا والأكثرُ اعتدالاً. إنّها مكانُ الحياة والقرية، مكانُ العذوبة (أشجار، طيور، منازل صغيرة مدرَّجة) والعالمِ الشخصيّ والواقعِ المعيشِ للرسّام. إنّه عالمٌ ضائعٌ بالتأكيد: فمن جهة، تركه كلُّ الرسّامين ويؤكّدون أنّهم لن يعودوا إليه؛ ومن جهة أخرى، دُمِّر دمارًا كاملاً (كما يَظهر، مثلاً، في صُور هذه الهضاب، وفي القرى المحطّمة، وفي صورة الموت).[2] وتمرّ إعادةُ

---

١ ـ الأمثلة على ذلك عديدة وقد نَشَرَت المجلّة الكردية **هوار** في الأربعينيات قصائدَ من تأليف م. إ. بوتي نقرأ فيها أنّ عظام المقاتلين الأكراد مدفونةٌ في جبل أرارات، وأنّ مياه نهر دجلة مصدرُها دماءُ الشهداء.

٢ ـ يمكن الاشارةُ إلى بعض مشاهد القرية لتويال. فقد كانت هذه القرى عبارةً عن عالم من الهضاب الناعمة والأشجار والطيور والنساءِ العاملات، وغالبًا ما تتدرّج المشاهدُ من الأعلى إلى الأسفل. ثم رَسَمَ مشاهدَ أخرى من القرى، لكنْ هذه المرّة، من الأسفل إلى الأعلى؛ والأشخاص الذين كانوا يتوجّهون نحو القرى هرَبوا منها لأنّ النيران اشتعلتْ فيها. وفي لوحة «في ظلال القرية،» رَسَمَ بهرام جسمَ امرأةٍ في الصورة الأمامية لإحدى القرى. هل تَحْلم؟ أهي ميتة أمْ نائمة؟ (أنظر الصورة أعلاه)

الإدراك الأوّلي للمنظر الطبيعي برسم حياة قروية، أيْ برسم الأصول التي تضفي طابعًا عذبًا على البلد، ولا تعْمد إلى رسم منظر طبيعيّ فردوسيّ، ولا جبالٍ مهيبة ـ وهي صورٌ مَيَّزتْ خطابًا قوميًا اختفى.

الأصول مفقودة من الناحية المادّية، ولا تعيش إلاّ في الذاكرة. يغدو المنظر الطبيعيّ داخليًا، والحالةُ هذه: قرية مجسّدة داخلَ الحيّز المغلق والحميم لغرفةٍ يَحْلم فيها هرٌّ نائمٌ. مشاهد بشّار هي حيّزات الذاكرة، والأماكنُ التي يَرْسمها هي تضاريسُ من الهضاب والخطوط الأفقية المتعدّدة؛ فالمنظر الطبيعيّ، المؤلّف من خطوط متتالية من الألوان المختلفة، يَفْصل بينها خطٌّ أسود، يجعلنا نفكّر في ذاكرة حسنة التنظيم وفي الطبقات المختلفة التي تكوّنها. وفي لوحات أخرى، تشكّل المنظرَ الطبيعيّ مربّعاتٌ صغيرةٌ ملوّنة، على خلفيةٍ شبهِ موحّدة: هذه المربّعات هي مجموعة من الأغراض الصغيرة المبعثرة (منازل، شخصيات، حيوانات، أشكال مجرّدة) يقف أمامَها شكلٌ بشريّ محدّد. الذاكرة هنا أقلُّ تنظيمًا، ويدفعنا المنظرُ الطبيعيّ إلى التفكير في إحدى الاستعارات التي تشير إلى الذاكرة وعَبَّرَ عنها أفلاطون بتشبيه الذكريات بطيور من كلّ الأنواع والألوان، تروح وتجيء في برج حَمام. الحيّز استعارةٌ من استعارات الذاكرة، فيه تندرج الذكرياتُ. إنّ الحيّز الجغرافيّ هو في طور التفكّك الماديّ وإعادةِ التكوّن الذهنيّ.

عبر جعل البلد يَخْسر من واقعيته وقيمته المشهدية، ينْزع الرسمُ الطابعَ الأسطوريّ عن هذا البلد القوميّ الذي يناضَلُ لأجله. فلدى توپال، الذي رَسَمَ كردستانًا قومية في البداية (مشاهد فولكلورية أو حربية)، ثم بلدًا تتقاذفه رياحٌ معاكسةٌ، فَقَدَ هذا البلدُ ملامحَه، وتحوّلَ إلى مساحةٍ غيرِ واقعية، وشبهِ مناقِضةٍ لفكرة المنظر الطبيعيّ: مساحةٍ يهيم فيها البشرُ في حالة انتظار. وتغدو كردستان ـ أرضُ الميعاد التي يُناضَل لأجلها ـ بلدًا خياليًا يغيب فيه المنظرُ الطبيعيّ (توپال، «النضال الكرديّ لأجل الحرية»، ١٩٨٩). ولدى غازيزاده، يَهْرب البشرُ من الوطن الأمّ، الذي هو مساحةٌ شاسعةٌ بدون رسْم منظوريّ، محا الثلجُ أشكالَها ومعالَمَها (كما في لوحة لبشّار أيضًا؛ أنظر أعلاه).

أخيرًا، تحدِّد مكانةُ الإنسان في الحيّز المرسوم طبيعةَ البلد وشكلَه. ويَظْهر السيلووِيت البشريُّ الدائمُ الوجود، أمام المنظر الطبيعيّ، في إشارة إلى البلد. تنقلب الأشكالُ الكلاسيكيةُ للمنظر الطبيعيّ (وجود بشريّ شبه دائم، غياب الرسم المنظوريّ، غياب التضاريس)، وتتفكّك بهدفِ خلقِ حيّزٍ ذهنيّ يُلقي الضوءَ على ملموسية البلد. وتعزّز التعديلاتُ والانعكاساتُ على الأجساد الحيّة فكرةَ البلد الذي يتمّ تجسيدُه (كما في عمل ربوار): فالثنائيّ، بطلا فيلم هينر سليم «مهرّبو الأحلام»، يسافران من كردستان إلى باريس. وفي نهاية الفيلم والرحلة، تتبدّد الآمالُ التي عَلَّقها العاشقان على أوروبا، ويضيع بلدُهما أيضًا، وتصبح الحقيقةُ الوحيدةُ كيانَيْهما. وحين يمارسان الحبَّ في باريس، في غرفة في أحد الفنادق، تنعكس صورُ العائلة والبلد على جسدَيْهما، وتزداد

بشار. **Jazziah**، زيت على قماش

ضبابيّةً لتتحوّل إلى مجرّد ألوان. يصبح الإنسانُ صورةً عن الذاكرة: فلقد جُرِّدتْ كردستان من أبعاد المكان، لكنَّها تجسّدتْ في الإنسان الذي يحملها في داخله.

يَفْرض الرسّامون أنفسَهم بوصفهم أكرادًا، وتستقي لوحاتُهم من منابع الكردية وتغذّيها وتتأمّل فيها من زاوية جديدة، إذ تُصرّ على الطابع غير الماديّ والخاطئ أحيانًا لكردستان كما يراها القوميون. ونُدْرك تدريجًا أنْ لا علاقة للحيّزات الموصوفة بالمنظر الطبيعيّ الكلاسيكيّ. ذلك أنّ الأرض تمتزج بالروح والجسد، والذاكرةُ وأحلام البشر هي التي تَحْمل الأرض؛ إنّها صنيعتُها الذهنية. ويؤدّي تفكيكُ شكل المنظر الطبيعيّ إلى تفكيك الغرض عينه (كردستان) وإلى توليد/أو تغذية خطاب «جماعيّ» جديد يفكّك أسطورةَ كردستان القومية. وهكذا، من شأن الرسم (والفنّ بشكل عامّ) أن يكون أداةً جديدةً للبحث في العلوم الاجتماعية، لأنّ الشكل الفنّيّ يَدْعم أهدافًا أو خطبًا خارج ـ فنية وجماعية واجتماعية وسياسية.

مارن لاڤاليه (فرنسا)

كليمنس إيسكالبير

وُلدتْ عام ١٩٧٨ في فرنسا درست الجغرافيا في جامعة تولوز لوميراي حصلت على الماجيستير وDEA في الجغرافيا السياسية من جامعة مارن لاڤاليه. تكتب حاليًا أطروحة الدكتوراه عن أرض اللغة الكردية