شرمولا

ŞERMOLA

مجلة أدبية ثقافية فصلية

العدد: ١٠ ربيع ٢٠٢١م

ملف العدد

المسرح وأهميته

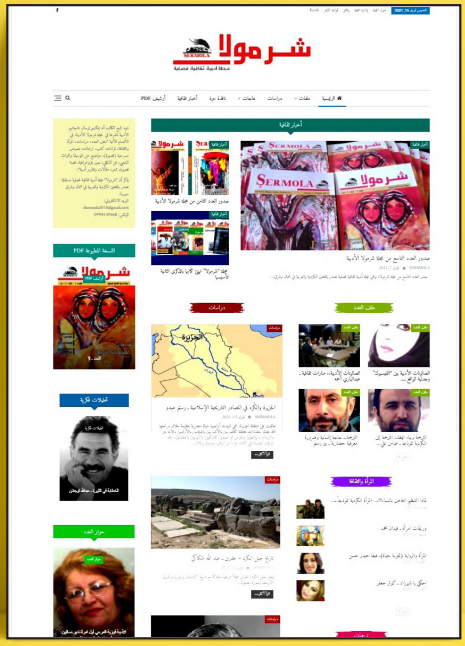
حوار العدد
مع الفنان المسرحي فواز محمود

فن الإيماء والتمثيل الصامت في
المسرح (المايم والبانتومايم)

حفصة خان النّقيب
(1891-1953م)

www.shermola.net

نافذة «شرمولا» على العالم



شرمولا

ŞERMOLA

. مجلة أدبية ثقافية فصلية مستقلة، تصدر وتوزع في شمال وشرق سوريا.

. تأسست في ٢٤ أيلول ٢٠١٨م، وصدر العدد الأول في ٧ شباط ٢٠١٩م.

. المجلة مرخصة من قبل المجلس الأعلى للإعلام في الإدارة الذاتية الديمقراطية بإقليم الجزيرة، بموجب الوثيقة رقم /٣/ الممنوحة بتاريخ ٢٩ /١/ ٢٠١٩م.

المدير العام ورئيس التحرير
دلشاد مراد

هيئة التحرير:
أحمد اليوسف
آرام حسن
عبدالله شكاكي

القسم الفني:
ريفان يوسف

. الموقع الالكتروني:
www.shermola.net

. البريد الرسمي لإرسال النتاجات:
shermola2018@gmail.com

. الخليوي والواتس:
٠٩٩٨١٤٩٦٦٨

. تطبع في مطبعة الشهيد هركول/ ديريك.

. التوزيع والبيع الرئيسي في شمال وشرق سوريا/ شركة الشمال– المكتب الرئيسي: قامشلو ٠٩٩٨٢٣٤٩٥٨

المكتبات: مكتبة أمارا المركزية/ قامشلو– السوق المركزي/ ٠٩٣٧٨١٢٧٠٩

. سعر النسخة الواحدة: ١٥٠٠ ل.س

قواعد النشر

. المجلة ترحب بالمساهمات الأدبية والثقافية الواردة إليها.

. تخضع المساهمات المرسلة إلى تقييم من جانب هيئة التحرير في المجلة.

. ليست بالضرورة أن تعبر المساهمات المنشورة عن رأي وتوجهات المجلة.

. يفضل أن تكون الدراسات المرسلة موثقة علمياً، بحيث يتراوح حجم الدراسة ما بين ٢٥٠٠ – ٣٠٠٠ كلمة. وحجم المقالة ما بين ٧٠٠ – ١٢٠٠ كلمة.

. الإشارات المرجعية الموثقة بالنسبة للمؤلفات تثبت بالترتيب: اسم المؤلف، عنوان الكتاب، اسم المترجم في حال كان الكتاب مترجماً، مكان الطباعة وتاريخها. وبالنسبة للوسائل الإعلامية التي تؤخذ إحدى منشوراتها كمرجع ومصدر موثق، يثبت بالترتيب: اسم الكاتب، عنوان المادة المنشورة، اسم الوسيلة الإعلامية (صحيفة، مجلة، موقع الكتروني)، رقم العدد المنشور (بالنسبة للصحف والمجلات)، تاريخ النشر.

. المجلة تعتذر عن نشر المساهمات المرسلة في حال ارتأت هيئة التحرير أنها ليست ذو قيمة أدبية أو كانت منشورة مسبقاً أو تم إرسالها إلى أي وسيلة إعلامية أخرى، أو كانت خارجة عن قواعد الآداب العامة، أو مسيئة للأديان والشعوب.

شـرمـولا ..
ملتقـىً أدبـيّ وثـقافـيّ أصـيـل

كان لزاماً علينا – كمثقفي شمال سوريا– رفع وتيرة الجهود الثقافية المبذولة في ظروف هي الأقسى في خضم حرب واسعة النطاق؛ تداخلت فيها الأيادي الدولية والإقليمية والمحلية، وخرجت من رحمها ثورة شعبية في شمال وشرق سوريا؛ قدّم أهاليها تضحيات جسام من أجل إرساء حياة ديمقراطية حرّة؛ تصون القيم المجتمعية التي تمتد آلافاً من السنين في ذاكرة الأرض، وكنتيجة لهذه الجهود تم العمل على إطلاق مجلة «شرمولا» التي نسعى من خلالها وعبر الأقلام الواعية للارتقاء بمستوى الأداء الثقافي الذي من شأنه محاكاة مستوى الحدث ومجاراته، وامتلاك القدرة التأثيرية فيه، ساعين للنهوض بالمجتمع فكرياً وثقافيّاً، والمضي به نحو مستقبل أفضل وأرقى.

لقد ارتأت هيئة التحرير إلى اختيار «شرمولا» كاسم للمجلة؛ منطلقة من دوافع تاريخية؛ تضفي الأصالة عليها؛ إذ أن «شرمولا» اسم لتلّ أثريّ في مدينة عامودا شمال سوريا، علماً أن تلال المنطقة عموماً كانت تستخدم في عهد الميتانيين والهوريين كدلالة جمعية في حالة الطوارئ ورد العدوان، وفيما بعد كان هذا التل محطّة استراحة والتقاء للقوافل المتنقلة بين ممالك سوريا الداخلية وشمالها وكردستان عموما آنذاك. كما أن معظم البيوت في المنطقة المجاورة لها قد شُيّدت من التراب المكون للتل.

وبهذا يأخذ الاسم بعداً تاريخياً؛ يرسّخ أصالة فكرية وأدبية من شأنها أن تكون ملتقى لثقافات ومثقفي شعوب المنطقة عموماً، وبهذا يكون باب المجلة مفتوحاً أمام كل الطاقات الأدبية والإبداعية، والتي تتماشى مع أهداف المجلة في التنوير، وإحداث نقلة نوعية في الواقع الثقافي في شمال وشرق سوريا عموماً؛ إلى جانب المؤسسات والاتحادات الثقافية، وكذلك الصحف والمجلات الأدبية الموجودة في المنطقة.

محتويات القسم العربي

- **الافتتاحية** .....
- في أهمية المسرح «أبو الفنون».. (هيئة التحرير) ٥
- **تحليلات فكرية** .....
- النموذج الكردي.. (عبد الله أوجلان) ٨
- **ملف العدد** .....
- عينٌ على المسرح والحياة.. (رشيد عباس) ١٥
- المسرح في جيّاي كورمنج (جبل الكرد– عفرين).. (محي الدين أرسلان) ٢٢
- الطريق إلى المسرح..(متى تُرفع الستارة..؟).. (عبدالوهاب بيراني)..... ٢٦
- **دراسات** .....
- فن الإيماء والتمثيل الصامت في المسرح (المايم والبانتومايم).. (شيرين عبدالعزيز) ٣٠
- **حوار العدد**.....
- مع الفنان المسرحي فواز محمود.. (دلشاد مراد) ٣٩
- **المرأة والثقافة** .....
- حفصة خان النّقيب (١٨٩١–١٩٥٣م).. (نارين عمر) ٤٧
- **كتب (قراءات واصدارات)**.....
- تجليات إيمانية في رواية «فما بكت عليهم الأرض» للفلسطينية هيلانة الشيخ.. (أم النصر مامين) ٥١
- إصدارات الكتب.. (هيئة التحرير) ٥٤

• **ترجمات** .....
- حكايةُ رمّو والحسناء.. (قصة: إبراهيم سيدو آيدوغان، ترجمة: جوان تتر) ٥٨

• **قصة** .....
- «كوباني» مدينة البطولة والأمل.. (فادي وليد عاكوم) ٦٧
- قلبي على ولدي وقلبه على وطن.. (ليلى خالد) ٧٤
- فَكرتْ بالمفقود حتى خَسرتْ الموجود.. (فاطمة محي الدين) ٧٨
- وداع ولقاء.. (فاطمة الشيري) ٨١
- شاهد على العالم السّفلي.. (أروى دشو) ٨٣
- طريْق نحو الحلم.. (فاروق زياد الحسين) ٨٧

• **شعر** .....
- غربة .. (فاتن مراد) ٩٠
- علاج الفقير.. (عبد الرحيم الماسخ) ٩١
- لا حياة لمن تنادي.. (مصطفى جلال) ٩٢
- الشجن المستباح.. (علي سليمان الدُّبعي) ٩٤
- أبي.. لروحك أجمل الهدايا.. (أحمد المؤذن) ٩٧
- ليتك لم ترحل.. (آراز أحمد) ٩٩

• **نافذة حرة** .....
- اتحادات ثقافية أم (تنظيمات) كردية..!.. (مصطفى عبدو) ١٠١
- ظاهرة تأخر سن الزواج وتأثيرها على المجتمع السوري.. (فيدان محمد) ١٠٤
- ظاهرة العنف بحق المرأة..أشكالها ومعالجتهاُ.. (دمهات شكاكي) ١٠٧
- أهمية الثقافة الأمنية ودورها في حماية المجتمع.. (أحمد محمد العيدو) ١١٠
- طبول الحرب.. (هيا وليد العيسى) ١١٢

الافتتاحية

في أهمية المسرح «أبو الفنون»

هيئة التحرير

يعد المسرح أحد أبرز الأشكال الفنية التعبيرية عن المشاعر والأفكار الإنسانية وذلك من خلال الكلام والحركة ومؤثرات أخرى. ويعرف بـ «أبو الفنون» لأنه يجتمع فيه جميع الفنون الأخرى في تناسق وتناغم «العمارة المتمثل بالديكور وصالة العرض، الموسيقا أو الغناء، الرسم أو الفن التشكيلي المتمثل بتصميم الملابس المسرحية وغير ذلك، الشعر أو النص المسرحي أي الكلام، الرقص أو الحركة...»، فالعرض المسرحي ليس نتاج عقل واحد، وإنما مجهود عدد من الفنانين في مختلف الاختصاصات الفنية.

والفن المسرحي له أهميته الكبيرة في تقدم الأمم ورقيها الحضاري، وهو أداة تنويري ونقدي وتنشيطي للفكر والثقافة، وإبراز قضايا ومشكلات المجتمعات والشعوب وطرح الحلول المناسبة لتلك القضايا، وإضافة إلى ذلك هو أداة للترفيه أيضاً. ويعود

تأثيره على الرأي العام إلى حالة الالتحام المباشر بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح، حيث يجسد هؤلاء الممثلون مشاهد من التجربة الإنسانية.

وللفن المسرحي خصائص تميزه عن الفنون الأدبية الأخرى، وأبرزها أن العمل المسرحي يحول نصاً مكتوباً على شكل حوار –غالباً ما تحمل رسالة تنويرية إلى المجتمع– إلى حياة تبث به الروح من خلال ممثلين يحولون الأحداث المكتوبة إلى عرض حي ومعاش ضمن مكان وزمان محددين وبحضور جمهور من أفراد المجتمع. ويتميز الخطاب المسرحي بالبعد الدلالي والرمزي من خلال الإيحاءات والإرشادات والتوجيهات التي تحملها العرض المسرحي من خلال عناصر العمل فيه.

وللبناء المسرحي عناصر عديدة وهي: النص أو الفكرة (الموضوع)، الحبكة (التسلسل المترابط لأحداث العرض المسرحي)، الشخصيات (الممثلين)، الحوار (الأسلوب الخطابي المستخدم بين شخصيات المسرحية)، المشهد أو الديكور (الأجواء المرئية للمسرحية من أزياء ومؤثرات وغيرها)، الموسيقا (المؤثرات الصوتية)، الإضاءة، الإخراج المسرحي (الإشراف العام على تنفيذ العمل المسرحي ومحركه الأساسي).

وتتعدد أنواع المسرحيات حسب القضايا المتناولة والأهداف التي تتضمنها وأسلوبها ومنها: التراجيدية (المأساوية)، الكوميدية (الملهاة)، الغنائية، التاريخية، التجريبية (القصصية)، الشعرية...الخ.

ويرتبط نشأة المسرح في العالم بالأساطير والاحتفالات والطقوس الدينية لدى الحضارات والشعوب القديمة وخاصة لدى الفراعنة المصريين والإغريق. وقد بحث الفيلسوف اليوناني أرسطو في الفن وألف كتاباً عن سماته وخصائصه أسماه «فن الشعر» الذي أصبح مرجعاً للمسرح الكلاسيكي. وفي عصر النهضة الأوروبية ازدهر المسرح، حتى أنه تفوق على باقي الأشكال الأدبية الأخرى. ثم استمر تطور المسرح حتى القرن العشرين، إذ ظهرت أنواع جديدة للمسرح حتى وصل إلى شكله المعروف في وقتنا الراهن.

وفي الشرق الأوسط عرف شعوبها المسرح في مختلف العصور بأشكال متعددة «المهرجين، الحكواتي، الكركوز...»، أما المسرح بشكله الحديث فقد عرفوها على إثر احتكاكهم بالثقافة الغربيّة بدءً من القرن الثامن عشر الميلادي؛ حيث اقتبس اللبناني

«مارون النقاش» هذا الفن من الغرب في مسرحية «البخيل» لموليير سنة ١٨٤٧م، وتأسست عدة فرق مسرحية في لبنان وسوريا ومنها على يد السوري أبو خليل القباني، وانتقلت من هناك إلى مصر، وكانت أغلب المسرحيات العربية مقتبسة أو مترجمة من اللغات الأخرى أو منقولة من القصص الشعبية العربية. وفي النصف الثاني من القرن العشرين انتشر المسرح في العالم العربي انتشاراً كبيراً.

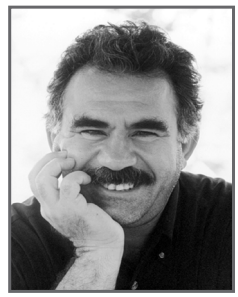
ويعود تاريخ المسرح الكردي إلى بداية القرن العشرين عندما قام بعض المسرحيين الكرد محاولة ترجمة الأساطير الكردية المعروفة مثل (ممي آلان) إلى أعمال مسرحية، وكذلك محاولة ربط الفلكلور الكردي وتراثه بالعمل المسرحي. وكان أول نص مسرحي كردي لعبد الرحيم هكاري في عام ١٩١٩. وقد أدخلت الحركة التحررية الكردية في النصف الثاني من القرن العشرين عروضاً مسرحية قصيرة كجزء أساسي لبرامجها في احتفالات عيد النوروز كشكل من أشكال التوعية القومية للجمهور الكردي.

أما المسرح السرياني فتشير المعلومات إلى أن ولادته كانت عام ١٨٨٠ حين قدّم عدد من القساوسة أول عمل مسرحي باللغة العربية بعنوان (آدم وحواء) في دير الآباء الكهنة السريان في الموصل، أما أول عرض لمسرحية سريانية كان في مدينة ألقوش شمال الموصل قدّمه القس استيفان كجو في عام ١٩١٢ وقد تناولت قصة الملكة إستر المقتبسة من الكتاب المقدس.

وفي شمال شرق سوريا ومنذ الإعلان عن الإدارة الذاتية الديمقراطية في عام ٢٠١٤م تزايد الاهتمام بمختلف المظاهر الفنية والثقافية ومنها الفن المسرحي، فتشكلت مراكز الثقافة والفن ومديرية المسارح ضمن هيئة الثقافة والتي أصبحت تشرف على بناء الفرق والكوادر المسرحية وإقامة المهرجانات المسرحية السنوية.

ونظراً لأهمية الفن المسرحي ودوره في النهضة الفكرية وتطور الفن والثقافة، فإننا في هيئة تحرير مجلة شرمولا تناولناه بشكل جدي واعتمدناه كملفٍ للعدد العاشر، إضافةً إلى أنّ العدد الجديد يحتوي على مواضيع ونتاجات قيّمة من دراسات وترجمات ومقالات وقصص...الخ، راجين من القراء الأعزاء الاستفادة القصوى والفائدة المرجوة.

النموذج الكردي



أساساً حركتنا .. هي حركة أدبية كبيرة تحتوي على تحليلات كافة المواضيع العسكرية، السياسية، التنظيمية والاجتماعية...

عبد الله أوجلان*

ركزنا في هذه الأثناء على النموذج الكردي وعندما سعينا لأن نصبح منظمين وسياسيين وفتح الطريق تجاه المهمات العسكرية، ظهر في تركيزنا بأن النموذج الكردي في الحقيقة يشكل عقدة، وبأن هذه العقدة تنبع من الأسباب السياسية لحد كبير. وجدنا بأن الشخصيات التي بين أيدينا هي عبارة عن بلاء.

*مفكر وقائد سياسي، مواليد منطقة أورفا بكردستان– تركيا في ٤ نيسان ١٩٤٩م، درس العلوم السياسية بجامعة أنقرة، أسس وترأس حركة التحرر الكردستانية منذ نهاية سبعينيات القرن المنصرم. معتقل منذ شباط ١٩٩٩م في سجن جزيرة إمرالي بتركيا، له عشرات المؤلفات السياسية والفكرية، صاغ من معتقله فلسفة «الأمة الديمقراطية» ونشرها في كتابه «مانيفستو الحضارة الديمقراطية» بأجزائه الخمسة.

سألنا لماذا هؤلاء الأفراد هكذا، قلنا لنطور التحليل قليلاً. وتجاوزنا الحدود السياسية. ودخلنا المجال السوسيولوجي والنفسي والأدبي لأن المشكلة الموجودة هي عقدة وهناك أناس لا يملكون العواطف والجرأة والأسلوب، ويسبب في إمحاء الذين بجانبه من أجل سيجارة أو قصعة من الحساء. ويقول «أنني أقوم بالقيادة» ومن أجل الأحباب جاويشية يؤدي بنفسه إلى الإمحاء ويقول «إنني أثبت نفسي»، يهدر قيم الحزب كلها ويقول «أثبت شخصيتي» أو «نلت انتقامي». لا يصيب الهدف، يبعثر كل شيء ويقول «أنا الذي نفذت أكبر عملية قتالية»، كلها انحرافات شخصية. فنحن نواجه عملية تخريب للشخصية. يظهر بأن هذه الشخصية قد تعقدت وأصبحت بمثابة مركز الآثام. كيف وصلت لهذه الدرجة؟ لقد تطرقنا بشكل مكثف في تحليلاتنا وأظهرنا فيما بعد بأن المجنون هو المجتمع. هناك فئة ضمن الحزب أيضاً تشكل مركزاً للنواقص والأخطاء التنظيمية والعسكرية والسياسية، وقد قابلت هذه الأخطاء بدهشة كبيرة.

كيف يمكن تجاوز هذا الوضع؟ هذا إذا تجاوزنا هذا النموذج من الأساس!!، فالعدو شتته وجزأه ألف مرة ويرغب تشتيته وتجزئته بيدنا أيضاً. يصبح هذا تكرار للحكاية القديمة. إذا قبلنا وضعه حينها ننهي الثورة ونقوم بتصفيتها. وإن حاولنا العثور على الطريقة السليمة وقوة الحل والإمكانيات يظهر العمل الأساسي للآداب. إن تم الانتباه، فإن التحليلات التي قمنا بها تقترب إلى الرواية بنسبة كبيرة أكثر من التحليل السياسي وهي تقييمات تطبع الرواية طابعها عليها أكثر. تكاد قد حللت النموذج الوطني وأظهرت التحليلات النماذج الأساسية على الأقل. المهمة الأساسية للرواية أيضاً هي خلق النماذج الاجتماعية أو تحليل النماذج الموجودة في المجتمع بتحريرها وتصنيفها. وما نقوم به هو هذا بنسبة كبيرة. لكننا لم نعمل هذا للقيام بالآداب إنما عرفناها كوظيفة من أجل تجاوز الانسداد الثوري والأزمة الشخصية وأمراضها.

بهذا الشكل ظهر علم الآداب ضمن التحليلات الموجودة. إذا كان تطور النشاط الأدبي قوي جداً سيتطور اعتماداً على هذه التحليلات. ويتم رسوخ جذوره من خلال هذه التحليلات. في الواقع تم وضع صلة بالتاريخ وبالحقيقة الاجتماعية الأساسية وكذلك بالهدف الحقيقي، بالسمو والتحرر بكل معناه. تم إظهار النموذج السليم، الفاسد، القبيح، الجميل، الخائن، المتحرر، المريض والمتأزم والنموذج الذي بإمكانه أن يصبح قوة الحل على الأقل.

بعض الخصائص الأساسية لهذه النماذج، هي إظهار خصوصية الوطنية والتحول السياسي وجعلها منظمة وذات قوة. وإظهار خصائصها التي تدخل في خدمة العدو. وتبيان كيفية تحوله إلى ثرثري وشقي لأنه قطع صلاته بالعديد من الحقائق الأساسية، بمعنى من المعاني قمنا بإيضاح النموذج المجنون، الهارب والثرثري، حتى قيمنا المجتمع الذي جنَّ بأنه مجتمع المرضى والمنحطين والمجانيين. مع الأسف رغم كل الصعاب يظهر ان كل واحدة من تلك الخصائص منها تمثل الحقيقة.

كل هذا يظهر أنه تم ممارسة الأدب. بمعنى إن ظاهرة الأدب الكردي التي أوضحناها ستتطور بهذا الشكل نوعاً ما. أي هل الذي تم القيام به سابقاً كان أدباً؟ حيث تم كتابة بعض من الروايات التي تتخذ مجزرة ديرسيم وآكري فكرة لها وفق أيديولوجية الجمهورية التركية، حيث تمثل بجوهرها مديحاً للمجزرة وتشهيراً للنموذج الكردي يومياً في التلفاز والسينما بأبشع الأشكال، إضافة إلى الاستهزاء منهم، هذه تمثل تفاهة القوى الحاكمة.

عندما أذكر الكرد، يخطر بالبال تلك الشخصية التي تتحدث بالتركية البسيطة وعديمة الجدوى، ويستهزئون بها، وحتى أنه يتم استخدامهم، وقد حدث هذا في الآداب والسينما أيضاً وخاصة في التلفاز. حتى وصل بهم الاستغناء عن الحقيقة الاجتماعية والخجل من نفسهم بشكل أدبي مدهش، ويحتضن من يقوم بالأدب الثوري كل هذا، ويناضل ليضع الصحيح والسليم.

نقوم بترسيخ الأسس وترتيب هذه الجوانب. عندما تُظهر هوية الإنسان الكردي، أنك بهذا الشكل، فإن لم تقم بهذا ضمن منطق سليم فإنك ثرثري، فوضوي، مريض، قزم، منحط. محتال، خائن، عميل، مستسلم وبدون روح. وإن قمت به بشكل منطقي فإنك كادر، واعٍ، إيجابي وجميل. والأدب الوطني يكتب من خلال مصطلحات كهذه. حيث يكتسب الروح ويحيا من خلال هذه المصطلحات ويقوم بعمله ضمن المجتمع بشكل قوي جداً ونقوم بكشف هذا الجانب أيضاً.

يمكننا البحث في مشكلة الأدب الثوري، من الممكن أن يتطلب تطبيق هذه الطريقة والنظر إلى التاريخ والمستقبل، وكتابة الروايات التاريخية على هذا الأساس وتطوير الشعر، القصة وروايات الأمل أيضاً بصدد المستقبل. كذلك القيام بالموسيقا والرسم، بالإضافة إلى التعبير عن القوالب القومية والقوالب القديمة من البداية وحتى النهاية. حتى يمكن تسخير الحدث بكثافة لأنه يعاش تكوين فوقي . تحتي بشكل عظيم.

في الواقع أكثر الآداب المؤثرة، تلك التي تعبر عن هذا التكوين (المختلط) الفوقي . التحتي. يتطلب خلق الأرواح الحية من الأرواح الميتة أو انبعاث الروح بحد ذاتها، لأنه يمكن القول بكل وضوح إن نسبة كبيرة من الذين يسيرون على أقدامهم هم مثل الأرواح الميتة. أفضل ملاحظة لنا في هذا الموضوع، وما نرغب القضاء عليه في حياتنا هو الموت. حيث نود التغلب على هذا المجتمع أو على طراز الموت الموجود لدى جزء كبير منه، وإخراجه من حالته التي يتنزه بها كالأموات الذين يسيرون على أقدامهم. هناك العديد من الجوانب التي تمثل الموت كاللامبالاة، البرودة، الاستفزاز والإفساد، هذه هي جوانب الموت المنتشرة. بينما جوانب الانبعاث ورغبة الحياة والإعجاب محدودة جداً في هذا الأساس الذي يتم إظهاره في هذا التكوين المختلط من خلال معايشته.

رؤية الحيوية في الشهداء والمقاومة تجاه التعذيب الهمجي ورؤية كم هو ميت في الوقت الذي يظن بأنه يعيش باختصار، رؤية تطور العديد من المميزات في الحياة منتشرة جداً، كذلك أوضحنا بأنه ما من أحد يتابع المجتمع من خلال هذا التحليلات وإلا يخجل من المجتمع والحياة القديمة، هذا صحيح. يسيطر على المجتمع خجل كبير، لأننا نقول الآن «كيف عشنا هكذا؟». هذا تطور جيد. ووصل الإنسان إلى معرفة كم اهترأ موته ويتطور الآن ولع الحياة، يمكن التعبير عن كل هذا من خلال الآداب بشكل عظيم. أبرز الآداب، هي التي تظهر في مراحل التكوين المختلط هذا، ما الذي يتطلب تركه ميتاً وما الذي يتطلب انبعاثه وإحياءه، هذه هي المهمة الرئيسية للآداب، ويمكن لجميع فروع الفن الأخرى أيضاً ان تؤدي مهمتها من خلال ترتيب مدح حياة الانبعاث المطلوبة وكتابة الأمر (الحكم) بالموت لما يتطلب موته بنفس الشكل.

طبعاً نضع البداية فقط، ونقدم الأرضية في هذه المواضيع. فقد تم تقديم أرضية مكمّلة من أجل الذين لديهم الوقت ويرغبون العمل من خلال الآداب، ولأستريح قليلاً، وليس ضمن أعمال مختلفة ومكثفة كثيراً. حيث يمكن إعطاء أمثلة الآداب التاريخية والتي تتضمن التحول بصدد المستقبل من ناحية والوقت الراهن. وهذه بحد ذاتها تقوم ببناء التحول أيضاً. إن

المثقف الذي مر بالجزرة الاستعمارية وانصهر، دعك من أن يصبح أديباً بهذا الشكل في واقعنا، فأنه يعمل ما بوسعه كي يصبح عائقاً، لكن بات لا تمنح الفرصة لمثل هذا النموذج من الأدباء.

قاعدتنا ثورية لآخر درجة، انها أرضية للتحليل الثوري، النداء الثوري والروح الثورية.

المقاربات الاستعمارية الكلاسيكية باتت منتهية، حتى أنها لا تستطيع التنفس. شعراء وفناني وروائيي المرحلة القديمة أيضاً يمكنهم القيام باعتراف صميمي لأية درجة هم مذنبون تجاه الواقع الكردي. يمكن أن يسلكوا الطريق نحو الإصلاح بقيامهم بالاعتراف والإيضاح نوعاً ما على شكل «أي خائن كنت، كيف وقعت في اللعبة، وكيف تم استخدامي؟». أعتقد أنه يُطَوَّر اعتراف على هذا المنوال أيضاً طبقاً للمعترفين الآخرين، في القول «أي خائن ومستسلم كنت، كيف كنت أداة رخيصة، كيف استخدمت ضد شعبي؟» بعد ذلك ضع قوتك إن كانت موجودة، وتحدث حياً. تحدث عن العظمة والجنة والجهنم، المقاومة والتعذيب، وأعبر عن القبح وأبحث عن الجمال وأكتب عن العداوة والحب والصداقة.

الحب في هذا الموضوع أداة قوية، بقدر ما تكون الثورة مكان نجاح كل الناس، فقد فتحت إمكانات واسعة جداً للأديب وللذي يرغب بالقيام بالانطلاق من خلال الآداب. لكن إذا كان الأديب خاملاً في هذا الموضوع وطفيلياً ولا يستطيع تسخير نفسه بشكل سليم لن يستنتج أي شيء، إذا لم يستطع على مدى السنوات تثبيت الخصائص العديدة التي تطرقت إليها، حتى أنا، فلن يستطيع أن يصبح أديباً جديراً. مع العلم إذا كانت نفسه بدون روح ويحرف الحياة لن يكون بمقدوره تربية شعب بالثورة والآداب. ولن يستطيع استخدام فن الآداب وهذا الأدب بشكل لائق. وسيتقرب من المشاكل بضيق.

ليرى الأديب بنفسه المشاكل ويصبح قوة الحل..!. إن عدم استطاعته رؤية المشاكل والتعريف بنفسه بقوله: «إنني أديب جيد» لهو خداع، في الوقت الذي تكون الأرضية هكذا من أجل الآداب، لا يتطلب فقدان الأمل، لقد بدأت ببعض الجهود من الآن. الثورة ستُزيد من سرعتها أكثر، يفهم ذلك لدرجة ان الثورة تتجه نحو الإيجابية وتضع قضاياها ضمن جدول الأعمال وتقترب من الحل، لقد ظهرت فرصة عظيمة للأدب الثوري أيضاً. وإذا كنا نعطي الآن أهمية بهذه الدرجة للآداب في وسط النزاع هذا، يعني أن هذا التأثير سيدخل في الممارسة العملية تدريجياً. وسيبدأ هذا الجناح من الفن بلعب دوره، لأنه في تاريخ العديد من القوميات، خاصة في مراحل الثورة يظهر تيار الأدباء القوي، مثلاً في مرحلة الثورة الفرنسية ظهر أدباء كبار. قاموا بتعتيم وتشويه المرحلة الإقطاعية . علماً أن هؤلاء كانوا يمثلون الفرق الرجعية والتقدمية أو يرغبون القيام بذلك، كما كان الذين يسعون لتشكيل الفرق ابتداءً من الفلسفة ولغاية الأخلاق منتشرين، كانت لديها فلاسفتها وموسيقييها وأدباءها الكبار. ومازالت تقرأ كلاسيكياتها حتى الآن. هناك أيضاً جيل أدباء ما قبل وبعد الثورة السوفيتية. نراهم بشكل أفضل لأن القضايا التي ننشغل بها اليوم كانت نفسها التي عملوا بها، وهناك الكلاسيكيات العظيمة ابتداءً من «كيف نعيش» و»ما العمل» وأيضاً «الحرب والسلام» التي عبرت عن الجهود العظيمة خلال سنوات الثورة. حسب ما نعلم بأنه ظهر أثر الآداب الكبيرة في مراحل تكوين البنية الفوقية والتحتية في الثورة لكل قومية تقريباً، وما دمنا نحن أيضاً في مرحلة ثورة جدية كهذه. حينها لابد وأنه سيتطور جيل الأدباء أيضاً من خلالها. لماذا لم يتشكل جيل الأدب الثوري عندنا قبل الثورة؟

نربط تشكل هذا الجيل بتوسع الانصهار ومجازر الاستعمار. لأن الاستعمار قاسٍ جداً، لدرجة أنه يغلق الأدمغة ويجمد القلوب والأرواح بالصهر وهي مازالت في المهد. لا تستطيعون النظر إلى حقيقتكم ولا التفوه بكلمتين مثل «أنني كردي». وعندما يستمر هذا لمدة طويلة، عن أي تاريخ وأي حقيقة اجتماعية قومية وأي أديب يمكن التحدث؟ هذا هو السبب. خاصة أنه كلما تأججت الثورة قليلاً كلما هدّم العنف جدران هذا الاستعمار حينها يولد الأدب بشكل متتالي. وهو تقييم صائب للغاية. ويمكن أن تتطور الظاهرة في هذه المرحلة. أساساً حركتنا في نفس الوقت هي حركة أدبية كبيرة تحتوي على تحليلات كافة المواضيع العسكرية، السياسية، التنظيمية والاجتماعية،. في الواقع الظاهرة مثل كبكوبة الغزل. فالنموذج الكردي نموذج ضغط عليه عسكرياً، سياسياً، اجتماعياً، قومياً، ثقافياً كذلك أدبياً أيضاً. وبالتالي يتطلب تحليلاً سياسياً، أدبياً واجتماعياً وتطوراً عسكرياً يقلبه رأساً على عقب بشكل جذري وتجاوز وتسخير هذا النموذج نوعاً ما. بهذا الشكل يمكن إفناء الجوانب الفاسدة أن كانت موجودة. أحياناً جسدياً، حيث يسجل الانفتاح للجوانب الحية نوعاً ما ويمكن ان يتعرض لتطور عسكري، روحي، اجتماعي ونفسي كلياً بعد ذلك. وهو كذلك أيضاً في كردستان بسبب طابع الضغط الاستعماري.

إن لم يكن هناك ضغط على الثقافة، لتطور الأدب أكثر بشكل مغاير، ولو فتح مجال التطور الاجتماعي . لو كنا مستعمرة لأمريكا على سبيل المثال . لترك المجال حراً للجانب الثقافي والاجتماعي، ولتعرضنا للتطور الأدبي والثقافي بشكل مغاير أكثر. فمن غير الممكن لاستعمار الجمهورية التركية أن يدع التطور الاجتماعي حراً، حتى أنه توجد مشكلة مجزرة اللغة والثقافة وبالتالي ليس هناك فرصة للفن والعادات الاجتماعية وللموسيقى أن تصمد، حتى أنه لا يوجد ضغط من هذا النوع في عنصرية جنوب أفريقيا وإسرائيل هذا الوقت. يتبنى العرب والسود هناك لآداب وموسيقى قوية جداً. لأنه لا يوجد حظر ويعيشون واقعهم الاجتماعي، لأن درجة الضغط المسلطة عليهم لا تتدخل بالتطورات الحاصلة في العديد من المجالات التابعة لهم. بعكس ذلك إذ يمكنهم استغلال الفرصة. بينما عندنا لا يوجد أي شيء. بالإضافة إلى أن التطور سيحدث بشكل شامل عندنا، كل من يتطور عندنا سيصبح سياسياً، عسكرياً، أديباً، وحقوقياً، أي سيكون إنساناً كلياً. الذين فقدوا كل شيء سيكسبون كلياً. والمكتسبات مرغمة لان تكون كلية. الحقيقة الاستعمارية هي التي تفرض هذا. لهذا السبب أن حالة فرد ما عندما يقول «إنني عسكري لا أفهم بالسياسة» أو «إنني سياسي لا أفهم الحياة الاجتماعية» ما هو إلا خداع للذات وعدم رؤية حقيقة الاستعمار.

بلا ريب، هذا ليس معناه أن التباين لن يحدث، بل على العكس يتطور المجال العسكري وفرع الجبهة والنشاطات الاجتماعية بشكل أقسام مختلفة، لكن روابطها وثيقة جداً. سيتأثر البعض وسيطورن بعضهم البعض. لا يمكن تشكيل تنظيم حزبي لأجل كل ساحة، انما نتحدث عن تقوية بعضهم على أساس الخاصية.

لا العسكرياتية مضادة للآداب، ولا الآداب مضادة للعسكرياتية. على العكس إنما يمهدان الطريق لبعضهما. والثورة ليست عائقاً أمام الإنسان بأن يصبح أديباً جيداً، بل على العكس من ذلك تمهد السبيل لأن يصبح أديباً سليماً. ينبغي ملاحظة هذا ليس على أساس المواجهة وإنما على أساس تطوير بعضهم بشكل عظيم.

هذا التطور ضد تأثير الاستعمار أيضاً وجواب كبير لمجزرة الاستعمار التي مارسها في مجال الآداب.

إذا كنتم تتضايقون من هذا فهذا يعني أنكم تحت تأثير الاستعمار. تماماً كالذين يمثلون شخصية الآغا أو العبيد ولا يستطيعون أن يصبحوا سياسيين وعسكريين سليمين وهذا سارٍ لأجل الأديب أيضاً.

يمكن طرح أسئلة كثيرة جداً على الفن عامة والأدب خاصة والتوقف على سبل الحل. في الواقع، قمنا باختبار أدبي، فالتحليلات اختبار للآداب نوعاً ما. ولو كانت لدي الإمكانات لأظهرت نماذج عديدة. أظهرت بعضاً منها، وشعرت أيضاً بحاجة لإظهار الأكثر. جعل الإنسان الكردي يتحدث يعني كأنك تجعله يستفرغ أو يتقيأ، أي بمعنى أن تجعله يتحدث عن القبح، الانحطاط، اللاحل والعدمية الموجودة لديه. ومعنى هذا أيضاً إظهار القوة والطريق الصحيح والحياة السليمة له. قمت ببعض منها ولم يبقَ أحد منكم لم يتأثر بها. لم يبقَ أحد إلا ويسأل نفسه رويداً رويداً ابتداءً من الاستيعاب وحتى سؤال «كيف نعيش؟». بهذا المعنى اتضح أنه ليست هناك مشاكل لن تعبر عن الحقيقة، وتصرفات الأرواح والأجساد مازالت بادية للعيان.

عليك تحديد الاتجاه نحو الحياة. ماذا يعني الصراع من أجل الإحياء، والإحياء من أجل الصراع؟ كل يوم نناضل من أجل هذا، فقد قذف النموذج الكردي بنفسه أرضاً ولم يعد بمقدوره أن يعمل شيئاً سوى خلق الفكر القبيح والموت. في الواقع، الآداب أيضاً هي محاولة العثور على ما هو صحيح للذين لا يستطيعون السير بشكل سليم وليس بمقدورهم التكلم ولا يعرفون تقديم التحية ولا يملكون الحب والاحترام ولا يعرفون الطريق، أولئك الذين ضغِطَ وعتّم عليهم والذين خطفوا وتعفنوا وعديمو الجدوى وبالتالي بنوا صلاتهم مع الاستعمار مع ورؤية نموذج الذين انتهى أملهم.

ما هو الصحيح؟ ما الذي يمكن إحياؤه؟ لماذا كل هذا المرض والهروب وإلى أين؟ هل هناك من سيقبل هذا الكردي على وجه الأرض؟ هل هناك من سيحبه وهو في أحضان قوميات أخرى؟ هل هناك من سيقول «لقد جاء أبناؤنا»؟

كلا، فالجميع يرون الكردي تافهاً ويشمئزون منه. حتى أنهم يحاولون قتله. يقال «نظم نفسك» للذي يقول «كنت جاهلاً، لا أرغب بالتفكير، لا أرغب بالتحدث وإنني قاسٍ». هل بقي لدينا طاقة لنستهزئ منها؟ لِمَ لا نرى الحقيقة؟ ها هي كما ترون، كلها حقائق الآداب في الوقت نفسه. في الواقع، كان بإمكاننا أن نطورها أكثر. لكن مع الأسف لأن الإنسان الكردي هزيل لدرجة أخذ الحيطة من ضمه للنشاط الثوري، لأنه لا يبالي بإيجاد جواب لسؤال «أي نوع من الحياة؟». وتتوه المسألة. هنا قام العدو بالضغط عليه والشخصية التي خلقت منه واراها، وجعل منها كبكوبة من الذنب وأغلقت الحياة بكاملها عليه، حيث توجد شخصية تحتوي على هذا النوع من الخصائص. شخصية باكية. لأن فقدان الإنسان لأبسط شيء على الفور وعدم القيام بتنظيم قضاياه للتحرر وإعطاء معنى للمهام العسكرية وعدم تنظيم فصيلة وتدريبها وعدم الدخول في حوار على الأقل مع عدة تجمعات شعبية هي من عمل الشخصية المنتهية، نستطيع توضيحها أدبياً أيضاً ان الذين يستهزؤون من نمط الحياة الصحيحة ويهربون من حل المشاكل لا يمكنهم البقاء ضمن الصفوف بنواقصهم وقبحهم. في الواقع، هذا النموذج يعتبر بلاءً، وفي درجة التيه وبعيدٌ جداً عن أن يصبح أملاً وروحاً، إذ لا يحق له قول «اقبلوني بهذه الحالة». قول «إنني مجنون وبلاء عليكم، سأبكي وأشتكي، إن لم يعطِ نتيجة سأخلق الأزمة. سأقوم بالضرر، إن لم يعطِ فائدة، سأشوه وأحرّف وأصبح متآمراً. لدي بعض من الطلبة ليس معلوم من هم، أن لم تمنحوا ما أفكر به

حينها سأقوم بالفوضوية». هذه كلها أمراض شخصية ومنتشرة. في النتيجة، ينبغي أن يصبح ثورياً جيداً وطبيباً نفسانياً ويرى بمنظور أديب جيد.

هذه الشخصية هي بلاء بحد ذاتها، دعك من أن تُلحِقها بالجيش، حتى ضمها إلى الحياة الاجتماعية يعني إمحاؤها لأنها تقوم بالتبعثر والتخريب دائماً. وفي الأساس يعيش حالة القضاء على مجتمعنا، ونتوقف عليه أكثر من العدو.

منذ مدة طويلة أثبتنا بأنه يتحدث لكنه يهشم نفسه وجوهره. يظن نفسه عسكرياً لكنه يضرب الحزب. لا سيما وأنه يوجد أمثلة كثيرة. يقتل رفيقه ويبعثر التنظيم ويقوّي عدوه. نعرف جيداً أن وضع قسم كبير من قادتنا وقياداتنا بهذا الشكل. لقد أصبحوا بلاءً كبيراً على الشعب. تظهر حاجة ماسة لتعديل هذا الوضع. هناك الاهتمام بالتآكل والإمحاء تحت اسم الحب والاحترام.

عندما تمعنا في الرغبات والغرائز وجدناها تتجه نحو الخيانة. طبعاً لم نستطع تحليلها ورؤيتها، كيف يمكننا تعديلها؟ كيف سنجد الحل لمشاكلنا الحساسة؟ إذا لم يكن بمقدورهم رؤية كل هذه المشاكل، لن يكون بمقدورهم التحدث عن الشخصية الثورية.

المسألة هي أننا نبين إذا تطلبت أي روح وأية حياة اجتماعية واقتصادية وأخلاقية ومعنوية من أي شكل، حينها نوضح أية فلسفة يجب تبنيها أيضاً.

إذا كانت المسألة هي لغة الخطابة والأسلوب وطريقة النجاح، فإننا نبينها أيضاً. من ذا الذي يسأل نفسه بشكل جدلي ويجيب أيضاً «يوجد نقص لدي في ذاك الجانب، وفي الطرف الآخر عدم كفاية، أنني بحاجة إلى التجديد في كذا موضوع»؟. فما لدينا، هو إظهار المشاكل وعرضها. كل فرد يرد على الأوامر المعطاة للجميع بشكل عام. في النتيجة ما يبقى هو أن يحدد ويأخذ الفرد ما يتطلبه وفق حاجته ومهمته. أن لم يتم القيام بهذا، لن يحدث تطور، لا سيما إننا كشعب أيضاً لم نستطع التطور أبداً. يتعلم بعض الكلمات ويحدد بعض التصرفات وفقها ويظن نفسه أكبر قائد. يتم إهمال التدريب لشهور وأعوام ويقول «ليكون الجميع تابعين لي». هذا تخلف لم يتواجد حتى عند الآغا الكردي الأكثر تخلفاً. يجب التعيين بشكل أفضل لأي درجة يتطلب هذا الأسلوب والوتيرة الموجودين لدينا ومقدار احتوائهما على التحول. وإلا ليس من الممكن الإيمان بأنه سيصبح ثورياً وسيؤدي واجبات الكادر بنجاح بشكل أو بآخر. بعد معرفة الحقائق بهذا القدر من البروز، لن يكون بمقدورنا غض النظر عنها. الثوري لا يخدع نفسه بهذا القدر.

إنقاذ الحياة وتجديدها وجعلها ذات معنى وتحويلها إلى حياة جميلة هي كحاجتنا إلى الماء. أن الفرد الذي يخلق المشاكل ويتسبب بزيادة الانهيار لهذه الدرجة ويصبح سبباً في الضياع لن يوثق به مهما تحدث عن الاحترام والحب والحياة. في الحقيقة على الإنسان أن يتعرف على ذاته ويرى الصواب. إذا لم تقبلوا الإهانة واللاعدالة بسهولة وترغبون قليلاً بالحب والاحترام، حينها عليكم قبول حقيقة العمل وأن تكونوا مخلصين! إننا مرغمون على ترك أوهامنا، زيفنا، ومكرنا القروي! يجب تجاوز هذه الديماغوجية والوصول إلى الحقيقة. كذلك تحديد مسار التطور. على هذا الأساس يجب أن تكون هناك محاولات، والحدود التي يمكن قبولها. يجب أن يكون في حالة ويبحث عنه ويجب عدم إشغال الآخرين به ويكون قوة للحل ويعطي الجسارة للآخرين ورفيق الجميع. ويخلق المجتمع الجديد تدريجياً ويمثل في شخصه عدم القيام بالسرقة والمكر ولينفذها على العدو.

عينٌ على المسرح والحياة

إذا كان لا بدّ للمسرح من أن يأخذ دوراً أفضَل، فلا مجال أمام العاملين في الفن المسرحي إلا التعاون والمشاركة معاً كي تتضافر الجهود في إنتاج نصوص قادرة على استقطاب المشاهدين وتوجيه اهتمامهم إلى المسرح..

رشيد عباس*

تمهيد:

تؤكّد الدراسات والأبحاث على أنّ التمثيل موغل في القدم، فطقوس الميلاد والزواج والموت والانبعاث والأعياد ومهرجانات الربيع والخريف كانت أغلبها تُقام على شكل احتفالات تمثيلية، وقد ارتبط التمثيل منذ القدم بالطقوس الدينية في محاكاة الأساطير المعروفة لدى الأقوام والقبائل البدائية. لكنّ التمثيل الذي ارتبط بالمسرح بمفهومه المتطور عُرف عند اليونان منذ

*كاتب وشاعر مقيم في منبج، مواليد ريف كوباني في بداية السبعينات من القرن الماضي، حاصل على إجازة في الآداب/ اللغة العربية من جامعة حمص، ودبلوم التأهيل التربويّ من جامعة حلب، يعمل مدرساً للغة العربية، يكتب باللغتين العربية والكردية. شارك في كثيرٍ من المهرجانات الأدبية واللقاءات الشعرية، وحصل على العديد من الجوائز الأدبية.

الألف الأوّل قبل الميلاد تقريباً

نظرة سريعة على نشأة المسرح العربي:

لا يخفى على المتتبّع لحركة المسرح في الواقع العربي أنّ هذا الفنّ، بشكله المكتمل، جديد على المجتمع العربي وغريب نسبياً، فقد وفد إلى البلاد العربية مع حملة نابليون على مصر عام (١٧٩٨م) عندما بدأت بعض الصحف الفرنسية في مصر في تلك الفترة الزمنية تتحدّث عن نوادٍ وملاهٍ للعروض المسرحية؛ كما يجمع الباحثون في هذا المجال على أنّ الكاتب اللبناني مارون النقّاش (١٨١٧–١٨٥٥م) يُعدُّ أول من أدخل الفنّ المسرحي على البلاد العربية فقد سافر إلى إيطاليا فأدهشته المسارح والروايات المسرحية هناك، ولما عاد إلى بيروت ألّف فرقة مسرحية من أصدقائه ودرّبهم على تمثيل رواية «البخيل» لموليير، فلمّا أتقنوها عرض تمثيلها على المشاهدين في منزله عام (١٨٤٨م)، كما يُعدّ أبو خليل القبّاني (١٨٣٣–١٩٠٣م) مؤسس المسرح السوري، إذْ عمل على تأسيس فرقة مسرحية في دمشق قامت بتمثيل بعض المسرحيات مثل (ناكر الجميل)، (هارون الرشيد)؛ ثمّ بدأت الفرق المسرحية تتشكّل في سوريا ولبنان لكنّها لم تجد قبولاً بسبب الأفكار المعارضة لفن التمثيل آنذاك، فانتقلت تلك الفرق إلى مصر التي ترعرع فيها فنُّ المسرح لاحتكاك المجتمع المصري بالثقافة الغربية قبل غيره من المجتمعات في البلاد العربية الأخرى، فقد أسّس يعقوب صنّوع (١٨٣٩–١٩١٢م) أوّل مسرح وطني في مصر فكان من روّاد ومؤسسي فنّ المسرح في مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ثم انتشر هذا الفنّ في البلاد العربية واعتُرف به رسميّاً من قبل المؤسسات الرسمية والثقافية فتشكلت الفرق المسرحية وصالات العروض، ولاقى رواجاً على نطاقٍ واسع. وقد بدأ اهتمام الأدباء بهذا الفن بعد انتشاره والإقبال عليه، فأقبلوا عليه من خلال كتابة النصوص بالاقتباس من المسرحيات الغربية أو ترجمتها أو التأليف من عندهم، فكان للشاعر خليل مطران (١٨٧٢–١٩٤٩م) دور مهم في هذا المجال فقد ترجم عدة مسرحيات لشكسبير، منها على سبيل المثال: (ماكبث)، (هاملت)، (عطيل)، (تاجر البندقية)، ويُعدّ الشاعر أحمد شوقي من أوائل الشعراء الذين وظّفوا الشعر في التمثيل، فقد كتب مسرحيات شعرية عديدة منها: مصرع كليوباترا (١٩٢٩م)، مجنون ليلى (١٩٣١م)، عنترة وعبلة (١٩٣٢م)، وكان شوقي يهدف من خلال هذه المسرحيات إلى تنمية الشعور الوطني والقومي لدى المجتمع المصري بشكلٍ خاص والمجتمع العربي بشكلٍ عام، كما كان لتوفيق الحكيم (١٨٩٨–١٩٨٧م) بصمة خاصة على المسرح في بدايات التوجّه إلى التأليف المسرحي، فكتب مسرحيات عديدة منها: (أهل الكهف)، (عودة الروح)، (يوميات نائب في الأرياف)، (شهرزاد). لكنْ رغم ذلك لم يأخذ هذا الفنّ دوره في المجتمع بشكلٍ مطلوب كغيره من الفنون فانحسر دوره في النصف الثاني من القرن العشرين، وذلك لأسبابٍ عديدة منها أنّ الفنّ المسرحي يتطلّب تقنيات عديدة ومستلزمات ضرورية ولم يتوفر ذلك لهذا الفن، كما لا يتم انتعاشه إلا في جوٍّ مستقر وفي مناخ يؤمّن حرية التعبير ويساعد على الإبداع، وفي مجتمعٍ يمتلك وعياً كافياً للإقبال عليه وتقبّله والسعي إلى تطويره، وإلى الآن يعاني هذا الفنّ من نقصٍ في المستلزمات الضرورية والتي من أهمها نقص النصوص المسرحية، وندرة أماكن العرض القريبة من التجمّعات السكنية، ونقصٍ في عدد المخرجين والممثلين وشركات الإنتاج التي تدعم هذا الفنّ وتروّج له، رغم أنّ هذا الفنّ أسرع الفنون استقطابا وجذباً للناس من مختلف الفئات العمرية لقربه من الذوق العام للناس كونه يشتمل على مجموعة من أساليب التعبير من تمثيل ورقص وموسيقى وغناء وشعر وحوار.

العلاقة بين المسرح والنص المسرحي:

لا شكّ أنّ المقصود بالمسرح هو كلّ ما يتعلّق بهذا الفنّ من عناصر، فالمسرح أساساً هو المكان الذي يتم فيه عرض المسرحية، غير أنّ المقصود بالمسرح هو المكان والنص المسرحي وخشبة المسرح والجمهور الذي يشاهد العرض المسرحي، أضف إلى ذلك كلّ ما يتعلق بالإخراج والممثلين والإضاءة وغرفة الملابس والإدارة والإنتاج؛ إذ إنّ هناك فرقاً بين المسرح بعناصره الكاملة وبين المسرحية كونها إحدى العناصر المكوّنة للمسرح، وأعتقد بأنّ النص المسرحيّ لا يكون منتمياً إلى المسرح إلا حين يحقّق شرط إمكانية تمثيله على خشبة المسرح، فالكاتب الذي يكتب نصّاً مسرحيّاً ولا يضع ضمن اهتمامه إمكانية تمثيل نصّه على خشبة المسرح يكتب نصّاً أدبياً بأسلوبٍ حواريّ وبالتالي يبقى نصه ضمن الفنون الأدبية القابلة للقراءة والاستماع لا أكثر؛ لذا فالكاتب المسرحي والمخرج والممثّلون كلّ منهم يكمل الآخر، مع العلم بأنّ في بعض الحالات يكون الكاتب هو المخرج وأحد الممثّلين أيضاً، وينبغي التأكيد على أنّ عملية الفنّ المسرحي لا تكتمل إلا مع الجمهور بكونه جزءاً مهماً من التكوين المسرحيّ، فالمسرح أساساً هو عمل جماعي ينجح بالتعاون والمشاركة الجماعية ويؤكد الكاتب إدوار الخرّاط هذا الأمر بقوله (١): (والمسرح على وجهٍ أخصّ، ليس طريقاً فردياً للخلاص، وصيغته الجماعية أبرز مميزاته، فهو باحة للتلاقي وميدان للمشاركة، وعملية جمعية للتآلف، وتحطيم للانفصالية والوحدة) .

وقد تطوّر المسرح على مدى العصور الماضية وإلى يومنا هذا، ولم يعد المسرح كما كان في القديم يتكوّن من مكانٍ للعرض فيه قسم مخصص للتمثيل يدعى خشبة المسرح وقسم مخصص للمشاهدين (الجمهور) وفي جانبٍ آخر يوجد مكان للإدارة ومكان لتغيير الملابس أو أيضاً مكان لقطع تذاكر الدخول إذا كان المكان مغلقاً ويتطلب الدخول بتذكرة.

لقد أصبح المسرح مع التطوّر العلمي والتقدّم التكنولوجي يأخذ أبعاداً مختلفة عمّا كان معروفاً في السابق، فاخترُع التلفاز والسينما وآلات التسجيل والتصوير، فصار الممثّل بإمكانه مشاهدة دوره في المسرحية بعد العرض المسرحي وهذ الأمر لم يكن متاحاً قبل التسجيل والتصوير، كما أنّ في بعض الأحيان يتم تصوير المسرحية بمعزل عن المشاهدين ثم يأتي دور العرض على شاشة التلفاز والسينما (وفي هذه الأيام في شاشتَي الحاسوب والهاتف النقّال)، أو في بعض الأحيان يتم عرض العمل المسرحي في تسجيل صوتيّ دون عرض الصور، مع العلم بأنّ لهذه التقنيات الحديثة دور سلبي أيضاً أدّى إلى انحسار دور المسرح بسبب التوجّه إلى الأفلام والمسلسلات الدرامية والتي في الغالب لها هدف تجاري يَطغَى على الهدف الفكري والمتعة الجمالية.

المسرح داخل المسرح:

تطوّر المسرح عبر العصور وقد تغيّرت النظرة إلى المسرح وأصبح الكتّاب يبحثون عن أساليب جديدة لجذب انتباه الجمهور بشكلٍ أفضل، فقد ابتكر الكتاب بنية جديدة تتعلق بالنص المسرحي وكيفية تمثيله على خشبة المسرح، وهذه البنية تسمى (التضمين المسرحي) أو (المسرح داخل المسرح) والمقصود بهذه البنية هو وجود نص مسرحي آخر ضمن النص المسرحي؛ فالجمهور في هذه الحالة أمام نصين في نصٍّ واحدٍ وقد يرتبطان ببعضهما أو لا يرتبطان، إذ تتلخص الفكرة بأن يقوم الممثلون بتمثيل مسرحية أخرى أمام الجمهور من خلال الانتقال من الموضوع الأول إلى الموضوع الثاني،

مسرح العصور الوسطى

طبعاً هناك أكثر من طريقة لعرض مثل هذه المسرحية، فإمّا أن يأتي ممثلون آخرون إلى الخشبة من خلف الستار أو أن يكون الممثلون موجودين على الخشبة ويتم الحوار بطريقة تؤدي إلى الانتقال الديناميكي من الموضوع الأول إلى الموضوع الثاني من خلال مجرى الحديث، أو بشكلٍ آخر يتم فيه تقسيم خشبة المسرح أو صالة العرض المسرحي إلى قسمين، قسم منها مخصّص للجمهور وقسم آخر مخصّص للممثّلين الذين سيمثّلون المسرحية الثانية، إذ يتوهّم الجمهور بأنّ القسم المخصّص للممثلين هو جزء غير منفصل عن الصالة التي يجلس فيها الجمهور، وهنا يتمحور الحوار بين الممثلين الموجودين على خشبة المسرح والممثلين الموجودين في قسم من الصالة وقد يتشعّب الحوار فيدور بين الممثلين على خشبة المسرح من جهة، ومن جهة أخرى بين الممثلين في الصالة أو في القسم الآخر من خشبة المسرح، عند ذلك يعتقد المشاهدون بأنّ الحوار مفتوح بين الممثلين والجمهور ويصبح المسرح كأنّه جلسة واقعية في مقهى أو منزل أو صالة واسعة، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الجمهور في هذه الحالة حتى إذا كان على علم بهذه الطريقة في العرض المسرحي لكنّه لا يدرك تماماً مَن هو الممثل ومَن يكون المشاهد العادي، فالجمهور أمام أحداث مختلفة في الزمان والمكان يتم تمثيلها على خشبة المسرح، وهكذا تختلط الأمور في ذهن المشاهدين جرّاء التداخل بين الماضي والحاضر أو الانتقال بين المشاهد المتنوعة. لقد استخدم الكاتب والشاعر الإنكليزي وليم شكسبير (١٦١٦-١٥٦٤م) هذا الأسلوب في مسرحية (هاملت)(٢)، فقد كتب تمثيلية أخرى ضمن المسرحية حين جعل هاملت يطلب من الفرقة المسرحية تمثيل مسرحية (الفخ) والتي موضوعها يحاكي قصة الأمير هاملت، وهي قصة مقتل الملك والد هاملت على يد عمّه الذي تآمر مع والدته الملكة على قتل الملك واستولى على العرش بعد الزواج من الملكة، لقد تنبّه شكسبير في هذه المسرحية إلى الدور الذي تلعبه المسرحية في التأثير على المشاهدين وكيفية انعكاس هذا التأثير على وجوههم من خلال ملاحظة الانفعالات الناجمة عن

هذا التأثير، كما حاول شرح فكرة التفكير بالانتقام عند البشر من خلال شخصية هاملت، فقد جعل شكسبير بطلَ المسرحية (الأمير هاملت) يعيش في صراع مستمر مع ذاته نتيجة التفكير بالانتقام لوالده من عمّه الذي أصبح ملكاً ومن والدته الملكة، فكان مثار هذا الصراع هو طيف والده الذي يزوره ويدعوه إلى الانتقام، والشكوك التي تراوده حول صحة الجريمة التي اشترك بها عمّه مع والدته، كذلك التفكير بالجريمة التي سوف يقبل عليها بقتل والدته وعمّه (وبعد أن يحثّه الطيف على الانتقام، ويغضب غضبته الجنونية، ويصمم على أخذ الثأر، يختلط على هاملت أمران اثنان: إحساسه بضرورة الانتقام من عمّه الفاسق السكير، وإحساسه بانقلاب كل ما في الحياة إلى شرّ ومن سويّ إلى شاذ. والإحساس الثاني قوي جارف فيه، يغالب الإحساس الأول، لأنّه ضرب من اليأس يحدو به إلى الاعتقاد بعبث الحياة، وعبث كل ما اعتاد الناس فعله والتمسّك به. ومأساة هاملت هي الصراع بين هذين الإحساسين: الصراع بين الخارج والداخل، بين الضرورة الاجتماعية والذات التي جعلت تحتقر المتواضَع الاجتماعي. ولذا فإن محاولته تحديد العبث تطغى على محاولته الانتقام، وتشغله الأولى عن الثانية)(٣). ويُعدّ الكاتب الإيطالي لويجي بيراديللو (١٨٦٧-١٩٣٦م) الحاصل على جائزة نوبل للآداب عام (١٩٣٤م) من أهم الكتّاب المسرحيين في العصر الحديث، ومسرحيته الشهيرة (ست شخصيات تبحث عن مؤلّف) قد أحدثت ضجّة إعلامية وأثارت رؤى نقدية جديدة حول المسرح والمسرح داخل المسرح إذ تجلّى فيها إبداع أسلوب المسرح داخل المسرح بشكل متفرّد. كما يُعدّ الكاتب المسرحي الألماني برتولد بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦م) من روّاد المسرح العالمي الحديث الذين ساهموا في إبداع أسلوب المسرح داخل المسرح فقد جعل المشاهد أهم عناصر تكوين العمل المسرحي إذ ينبغي أن تثير المسرحية لديه مزيداً من التأمل في الحياة والتفكير في الواقع حتى يستطيع اتخاذ موقف من القضية التي يتناولها العمل المسرحي، لذلك دعا إلى استخدام التغريب في المسرحية واستخدام مشاهد متفرقة، كما دعا إلى هدم الجدار الرابع في المسرح والمقصود بهذا الجدار هو الحاجز الوهمي أو المفترض بين المسرح والجمهور، ومن أعمال هذا الكاتب المسرحي: (حياة إدوارد الثاني ملك إنكلترا) و(رجل برجل، أو الرجل هو الرجل) و(الاستثناء والقاعدة) و(حياة غاليليو) و(طبول في الليل)، وفي الأدب المسرحي العربي محاولات عديدة في استخدام (المسرح داخل المسرح)، لكن برز هذا الأسلوب بشكل واضح عند الكاتب السوري سعدالله ونّوس (١٩٤١-١٩٩٧م) فقد استخدم أسلوب (المسرح داخل المسرح) في أكثر من نصٍّ مسرحيّ ففي مسرحية (حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران)(٤) والتي كتبها في عام (١٩٦٨م) يحاول الكاتب إشراك الجمهور في المسرحية من خلال طرح الأفكار والآراء ومناقشتها بين الجمهور والممثّلين في محاولة من الكاتب لتوجيه الضوء نحو الرؤية الشعبية إزاء الواقع العربي ومعرفة الأسباب التي أدّت إلى نكسة حزيران عام (١٩٦٧م)، حيث ينتقد الكاتب في هذه المسرحية السياسة الخاطئة للحكومات العربية في تلك الفترة، فيعزو سبب الهزيمة إلى تلك السياسة التي تتذمّر منها الجماهير. أمّا في مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر)(٥) والتي كتبها في عام (١٩٧١م) يعتمد الكاتب سعدالله ونّوس على التاريخ في إسقاط الماضي على الحاضر بالاعتماد على شخصية الحكواتي (العم مؤنس) في المقهى وسرد قصة من الماضي بطلب من أحد الحضور بعد جدال مع بعض الحضور واختيار قصة (المملوك جابر) التي تتحدّث عن الخلاف الموجود بين الخليفة العباسي شعبان المقتدر بالله، ووزيره محمد العلقمي واستفحال ذلك الخلاف إلى أن يتحيّن كل واحد منهما الفرصة المناسبة للإطاحة بالآخر، إلى

أن تصل الأمور إلى حدّ يتآمر الوزير مع ملك العجم للإطاحة بالخليفة، فيبحث الوزير عن شخص يوصل رسالة إلى ملك العجم يطلب فيها العون فيتبرع مملوكه جابر بإيصال الرسالة إلى ملك العجم مقابل مكافئة مادية والزواج من محبوبته الجارية زمرد؛ لكن في هذه المسرحية لا يترك الكاتب المجال للحكواتي لسرد القصة بشكل سرد تفصيلي، بل يعتمد على التداخل في الزمان والمكان بجعل الحكواتي متفرجاً وهو يشاهد القصة بطريقة تمثيلية من خلال ممثّلين آخرين (الحكواتي: هكذا حال الناس في بغداد في سالف العصر والأوان حين كان الخليفة شعبان المقتدر بالله ووزيره محمد العلقمي على وفاق وكذلك كان حالهم حين بدأ بينهم الخلاف والشقاق وفي البداية كان الخلاف سراً، ثم انفجر، وبدأ يشيع في ردهات القصور، وينتقل منها إلى المدينة وأسماع الناس، وكان عند الوزير محمد العلقمي مملوك يقال له جابر، ولد ذكي ذكاؤه وقاد، أينما حل يحل معه اللهو والمجون، وكان كأهل بغداد آخر من يعنيه الخليفة وسيده الوزير. (يدخل ممثلان يحملان قطع ديكور بسيطة جدا، تمثل ما يشبه رواقا في قصر بغداد، ويمكن هنا وفي كل المشاهد التالية الاستعاضة عن قطع الديكور بلوحات مرسومة، بعد تركيب المشهد يلتقي الممثلان في المقدمة، الأول يمثل المملوك جابر، شاب تجاوز الخامسة والعشرين من عمره، معتدل القامة، شديد الحيوية، يمتاز بملامح دقيقة وذكية وفي عينيه يتراءى بريق نفاذ يوحي بالفطنة والذكاء، أما الثاني فهو المملوك منصور في حوالي الخامسة والثلاثين من عمره أو أكثر قليلاً، قامة قصيرة وبنية قوية، ملامح تشف عن وداعة وطيبة)) (٦). وقد اعتمد سعدالله ونّوس هذا الأسلوب لإثارة الانتباه وجذب الفاعلية لدى المشاهد لكشف الخفايا والأسرار وفضح الأساليب التي تجري وراء الكواليس للوصول إلى السلطة. لا شك في أنّ الأمثلة كثيرة على هذا الأسلوب في المسرح وغاية المسرحية التي تعتمد على التضمين المسرحي هي التأثير بشكلٍ أكثر في المشاهدين والتأكيد على أنّ الحياة بشكلٍ عام هي مسرحية يؤدي الناس فيها أدوارهم أو أنّها حلم لا نكاد نصحو منه، لذلك يسعى المسرح إلى تغيير مواقفهم من قضايا متعدّدة ويوجّه اهتمامهم إلى أمور يُهملونها أو لهم نظرة سلبية تجاهها أو لهم موقف مسبق وخاطئ نحوها، فلا بدّ من تحويل المسارات الخاطئة وتصحيحها وفق المسار الذي يراه الكاتب أو المخرج ويرغب في إيجاد الحلول المناسبة وسيرها في المسار المطلوب.

ويبقى (المسرح داخل المسرح) رهن تخيّل الكاتب من خلال تصويره المسرحية على أنّها محاكاة الواقع للتأكيد على أنّ الحياة مسرح للأحداث أو أنّها مجرد حلم، لأنّنا لا نرى الحياة أو النص المسرحي بعيداً عن تفكير الكاتب، ففي هذه الحالة لا نرى الحياة أو المسرح إلا من خلال منظور الكاتب الفكري وقدرته الإبداعية، فلا يمكننا الغوص في عمق الواقع الحقيقي ولا نستطيع رؤية الحياة بشكل صحيح في العمل المسرحي فالكاتب، فضلاً عن أنّه يمثّل طبقة معينة بأفكارها وأهدافها ومواقفها، يأتي نصه مغلقاً مهما كان النص يظهر على أنّه مفتوح يحيل المتلقي إلى الاستفهامات والاحتمالات لأنّ هذه الاستفهامات والاحتمالات المفتوحة تأتي ضمن تخيل مفاهيم الكاتب المسرحي وفي حالات أفضل ضمن مفاهيم الناقد والباحث في المجال المسرحي على فرض تكرار المشاهدة وتعدّد القراءات.

أعتقد بأنّ المهمة الموكلة على الكاتب المسرحي والمخرج المسرحي هي العمل على تجديد فكرة (المسرح داخل المسرح) بأسلوب آخر لكسر النمطية السائدة مفتوحاً في النص بغية إعطاء هامش من الحرية للمخرج للتصرف خارج حدود النص على أن يسمح هذا الهامش بالانتقال من التمثيل المسرحي إلى التمثيل الحقيقي حين يأتي دور المخرج في العمل على إشراك عدد من الشخصيات التي لا علاقة لها بالتمثيل أي من

الوسط الاجتماعي من المشاهدين حيث يتم مشاركة هؤلاء لا كممثلين بل كمشاركين بصفاتهم الشخصية الحقيقية مما يؤدي إلى إغناء المسرحية بالأفكار والآراء والمقترحات المطروحة من قبلهم وفي هذه الحالة سوف يتوجّه المسرح إلى الحياة من الباب الواسع في معالجة القضايا التي يعالجها المسرح وبالتالي فنحن في إطار تضمين حقيقي لفكرة المسرح داخل المسرح أي أننا ننتقل من فكرة (المسرح داخل المسرح) إلى صيغة جديدة يمكن أن تسمّى (المسرح داخل المجتمع) أو(مسرح الحياة الحقيقية)، وليكن هذا الأسلوب شكلاً من أشكال التجريب في المسرح وفضلا عن أنّ المسرح بطبيعة الحال يؤدي وظيفة فكرية ووظيفة جمالية ستكون له أيضاً وظيفة إعلامية في تعرية الجوانب السلبية في المجتمع والحياة، ولا ينجح هذا الأسلوب إلا في جوٍّ من الشفافية العالية وضمن التوجهات الداعية لحرية التعبير والتحرّر الفكري، مع التأكيد على أنّ هذا الأسلوب في غير هذا الجوّ وخارج هذه التوجهات سيجعل المسرح يقع في مأزق الفوضى والعبثية غير المدروسة.

الخاتمة:

في ظلّ التطور العلمي والثورة الرقمية التي تجعل أخبار العالم وكل ما يحدث فيه لحظة بلحظة في متناول الأيدي إذا كان لا بدّ للمسرح من أن يأخذ دوراً أفضلَ، فلا مجال أمام العاملين في الفن المسرحي إلا التعاون والمشاركة معاً كي تتضافر الجهود في إنتاج نصوص قادرة على استقطاب المشاهدين وتوجيه اهتمامهم إلى المسرح. إنّ التوجّه إلى الحياة ومشاكلها ومتاعبها بالابتعاد عن الشعارات البرّاقة والإيديولوجية ذات التفكير الضيّق، يمكن أن يؤثّر بشكل إيجابي في النهوض بالفنّ المسرحي إلى المستوى المأمول؛ ففي ظلّ الظروف المعيشية الصعبة وسعي الشركات الاقتصادية العالمية إلى تحويل الحياة إلى مجرد إنتاج واستهلاك من خلال تجريدها من القيم الروحية الجميلة، ينبغي العزف على الوتر الاجتماعي والتقرّب من الذوق الشعبي العام في العمل المسرحي ليرقى هذا الفنّ إلى مستوى فنّي يتوافق فيه الوعي الفكري مع الوعي الجمالي.

المصادر والمراجع:

١- الخرّاط، إدوار، فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، تاريخ النشر ٢٠٠٣، ص: ٣
٢- شكسبير، وليم، مأساة هاملت أمير الدانمارك، ترجمة وتقديم: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الخامسة ١٩٧٩م.
٣- المصدر السابق، ص: ١١
٤- ونّوس، سعدالله، حفلة سمر من أجل "٥" حزيران، جمعية المسرح العربي الفلسطيني، تاريخ النشر غير موجود.
٥- ونّوس، سعدالله، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، مسرحيتان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧١م.
٦- المصدر السابق، ص: ٥٤

المسرح في جيّاي كورمنج (جبل الكرد- عفرين)

محي الدين أرسلان*

إلى جانب القبضة الأمنية كانت معظم الفرق المسرحية تعاني الشح الاقتصادي، إلا انّ الروح الوطنية والتفاني في مقاومة اشكال الانحلال التي تمارسها الدولة كان عاملاً مساعداً في اجتياز هذا الشح للبحث عن البدائل وخلق الابداع من العدم.

البحث عن الخلود، والخوف من الغيب والحياة ما بعد الموت، شغلت الفكر الإنساني منذ الأزل– والذي تجلى في ملحمة «جلجامش»– ولم تتوقف إلى عصرنا الحالي، لعلّ إحدى الأشكال لتخليد الوجود الإنساني –على صعيد شخصي أو على مستوى المجتمعات الإنسانية في رقعة جغرافية– هي الحكاية وسبل رواياتها

* مخرج وكاتب مسرحي، مواليد عفرين ١٩٨٢, خريج كلية التربية بجامعة حلب في ٢٠١٠, بدأ العمل المسرحي في عام ١٩٩٧، من مؤسسي مهرجان ميتان المسرحي والمعهد المسرحي بعد الإعلان عن الإدارة الذاتية في عفرين، عضو لجنة التحكيم في مهرجان يكتا المسرحي – قامشلو لدورة عام ٢٠١٩. عضو كومين فيلم روج آفا– إقليم عفرين.

وتناقلها من جيلٍ لآخر، تعددت السبل والطرق من رسوم على جدران الكهوف وقصص مكتوبة على ألواح طنيه إلى أشكالٍ فنية متعددة تجلّت في فنون تتالت (الهندسة والعمارة، النحت، الفنون البصرية، الموسيقى، المؤلفات وفنون الأداء كالرقص والمسرح، السينما).

أنماط مسرحيّة بدائية في الأدب الشفاهي:

عفرين محاطة بسوار من الجبال، معظم قراها مشيّدة على قمم تلك الجبال أو في صدرها، بقليل من البحث نجد إنّ تلك الجبال تكتظ بالكهوف، حيث أنّه في كهف DUDERÎ «الكهف ذو البابين» في جبال ليلون اكتشف عظام الطفل ذو العامين الذي يعود إلى عصر الإنسان النياندرتالي إلى ١٠٠ ألف سنة خلّت.

كثرة القصص المتناقلة من الأجداد فالآباء والاحفاد عن تلك الكهوف، وللمسرح- كشكل بدائي- نصيب من تلك القصص، حيث تناقلت بين الكثيرين - ممن عملوا في الحقل المسرحي- أن الكهوف وفي فترة من الفترات كانت تعرف بأسماء مثل (كهف سمو، عيسو، حمو، خاجو، زينو ....) وهم من كانوا في الليال يسردون قصص عن الغيلان والتنانين «كالحكواتي الذي عرفه العرب» إلا أنهم اختلفوا عنهم في طريقة سردهم، حيث أنّ النار التي كانت تضيء جدران الكهف تشكلُ خيالاً ينسجم مع مضمون القصص فتتشكل ظلال في مخيلة المستمع على شكل غول أو تنين (شكل بدائي لمسرح خيال الظل).

ومن الأشكال المسرحية البدائية والتي عايشها معظم العفرينيين في أعراسهم التقليدية القديمة (القشمار) ما يقابله في مكان آخر (المهرج) الذي كان يتنكر مستخدماً صوف الخراف لباساً، يطلي وجهه بطبقة من رماد النار، يستخدم الخشب في صناعة أسنان مخيفة ممثلاً دور الشرّ في حكاية بسيطة. يقوم بخطف العروس طالباً فدية ما، لا يسلم العروس لعريسه إلا حينما يحققون رغباته. كما كان لد «قشمار» حكايةٌ أخرى عرفها الأهالي وتناقلها سرداً وطقوساً، في أيام القحط والجفاف كان الأطفال يحومون حوله ليجوبوا بيوت القرية يجمعون الحبوب من الحمص والقمح والعدس فيطبخونها ليقدموها كوليمة في ساحة القرية لعلى الله يستجيب لهم فيمطرهم خيراً.

كما أنّ أعراس عفرين كانت أيضاً شكلاً بدائياً للمسرح حيث أنّه في حلقات الدبكة كانت هناك شكل من التحاور المقفى بين فريقين يطلق عليه (تَكْرمّه- TEKERME) وهو الزجل في العربية.

المسرح منذ الثمانيات وحتى التسعينيات:

في ظلِّ أجواء أمنية تمنع الثقافة والفن الكردي- ليست في عفرين فقط وإنّما في معظم كردستان المحتلة وبتفاوت من منطقة لأخرى- مع ظهور الحركات الكرديّة (الأحزاب) التي أولت اهتماماً بالجانب الثقافي والفنّي تشكلت فرق مسرحيّة لتلك الحركات، معظم هذه الفرق تأثرت بحركة التحرر الفلسطينية من خلال مجلة الهدف والحرية، تأثروا بالفن الفلسطيني وفنانيهم. كما تأثروا برواد المدرسة الواقعية، وكان لكتابات «موليير» الكاتب والمسرحي الفرنسي تأثير على الفرق فكانت مسرحية البخيل تجذب الفرق المسرحية حينها، الجمهور المسرحي في عفرين كان يعشق الكوميديا فكان لقصص عزيز نيسين مكانة في عروض المسرحيين الذين استلهموا من قصصه نصوص مسرحية تثير الابتسامة والضحك في نفوس الجمهور. كما جذبت (الرجل الحامل، جمهورية المجانين...) للكاتب (حليم يوسف) الفرق المسرحيّة والذي بدوره لم يبخل في التواصل مع

الفرق وتقديم الدعم لهم في تجسيد عروضهم.

كما شكلت نصوص (موسى عنتر) انطلاقة للفرق المسرحية.

تحولت الفرق شيئاً فشيئاً لتأخذ دورها في رفع مستوى الوعي المجتمعي لدي الكورد فتناولت نقاط في المجتمع لنقدها والعمل على تقويمها، عملت على رفع الروح الكردية ومقاومة الانحلال الثقافي والفني والاجتماعي التي تمارسها الدولة السورية، فاستخدمت المسرح أسلوباً لتعليم اللغة الكردية. (١)

من الفرق التي ظهرت في تلك الفترة:

. آرمانج (ARMANC)
. زوزان (ZOZAN)
. آشتي(AŞtÎ)
. جين (JÎN)
. سرخبون (SERXWEBÛN)
. سرهلدان (SERHİLDAN)
. برخدان (BERXWEDAN)
. انكيزك (ENGÎZEK).

آلية عمل الفرق:

في عموم أجزاء كردستان، الدول المستعمرة تحارب وتمنع الثقافة، الفن واللغة الكردية، بل تعتبره جريمة يعاقب عليها القانون، لذا فإن الفرق المسرحية الكردية كانت تعمل في ظلّ قبضة أمنية محكمة معرضون في كلّ لحظة للاعتقال والغياب في غياهب السجون، كانوا يبتكرون طرقاً في التخفي فكانت بروفاتهم تتم بشكل سري تام، حيث يتوافدون إلى مكان البروفا المحدد (أحد منازل الموثوقين بهم) بشكل متواتر ولحظات متباعدة، فكانت تمر ما يقارب الساعة ليتمكن الفريق من الاجتماع ومن ثمّ البدء بالبروفات، وينبهون على صاحب المنزل بعدم استقبال الضيوف يومها.

إلى جانب القبضة الأمنية كانت معظم الفرق المسرحية تعاني الشح الاقتصادي، إلا انّ الروح الوطنية والتفاني في مقاومة اشكال الانحلال التي تمارسها الدولة كان عاملاً مساعداً في اجتياز هذا الشح للبحث عن البدائل وخلق الابداع من العدم.

مثال على ذلك (اللباس المسرحي) كانت الفرق تعتمد جمع اللباس والاكسسوارات والاحذية وكل ما توفر من العائلات التي تفقد فرداً منها فيحصلون على لباسه وكل ما يخصه.

كما هي حال التنافر الحزبي، وبحكم ارتباط الفرق بمرجعيات حزبية، لم يغب التنافر والتشرذم بين الفرق المسرحية حينها، إلا أنهم حينما يجتمعون في مواجهة الاضطهاد والقمع الممارس من قبل الدولة تجدهم متحدين في جسد واحد وروح واحدة كما هي حالهم في فرق المسرح الجامعي (جامعة حلب) كان الاختلاف الحزبي حينها غائباً عن المشهد في سبيل تحقيق هدفٍ وطني كردي وإيصال رسالة إلى شركاء الوطن.

كما ظهرت في هذه المرحلة فكرة المسرح الجوال، الذي اعتمد على عنصر المفاجأة، حيث كانت الفرق تجوب القرى من دون إعلان أو علم مسبق، وذلك بسبب القبضة الأمنية التي تفرضها الدولة، يحولون أي مكان إلى خشبة مسرح فيتجمع الأهالي حولهم ليختفوا

١- (استخدام المفردات الكردية الاصيلة عن طريق ذكر معاني الكلمات العربية الدخيلة في اللغة الأم من خلال تداول المقابل في اللغة الكردية في حوار الشخصيات)

بعد العرض وكأن شيئاً لم يكن، لم تدم الفرق الجوالة طويلاً فتعرضوا للاعتقال من قبل الدولة.

المسرح في التسعينات إلى ما قبل الثورة السورية 2011:

استمرت الفرق المسرحية في عروضها مقتصرة على الأعياد الوطنية (نوروز، عيد العمال، يوم المرأة العالمي ...) والأعراس، وتمّ إطلاق مهرجان المسرح الكردي الأوّل في «روج آفا» والتي أحضنتها عفرين في النبي هوري عام ١٩٩٤ بمشاركة فرق مسرحية من الجزية وعفرين، استمر المهرجان لدورتين وتوقف. إلى جانب ذلك ظهرت فرق مسرحيّة تعمل في مسارح الدولة محاولة إيجاد بعد الثغرات من خلال دمج الموسيقا الكردية في عروضها المشاركة في المهرجانات الرسمية التي تقيمها الدولة، وقد استطاعت نوعاً ما في خلق وعي مسرحي وجذبت الجمهور وشكلت قاعدة مسرحية لانطلاقة مسرحية مع بزوغ بوادر الثورة في عام ٢٠١١.

الثورة وإعلان الإدارة الذاتية:

مع إعلان الإدارة الذاتية في ٢٠١٤ وبجهود الفرق المسرحية التي عملت في مسارح الدولة وشاركت في المهرجانات فاكتسبت الخبرة الكافية لتكون اللبنة الأولى نحو مسرحٍ يعتمد الأسس العلمية في عملها فكانت ولادة (ميتان) المهرجان المسرحي الأول برعاية هيئة الثقافة في مقاطعة عفرين، والذي شكل بدوره منطلقاً للمعهد المسرحي في عام ٢٠١٥، استمر المعهد والمهرجان في عطائهما حيث اطلقت ثلاث دورات من المهرجان وتخرجت دفعتين من المعهد المسرحي، ثمانية طلاب في كل دفعة، إلى أن تعرضت المدينة للغزو من قبل تركيا والفصائل السورية المرتبطة بها، احتلت المدينة ونزح سكانها لتبدا مع النزوح القسري ولادة جديدة للمسرح.

الاحتلال ومسرح الخيمة:

طلاب المعهد المسرحي وبعد أسابيع من الاحتلال وتحت مخيمات النزوح أرادو أن يرسموا الابتسامة على وجوه الأطفال والشيوخ والنساء اجتمعوا تحت الخيام في عمل مسرحي حمل اسم (خطيئة الحصان) للكاتب المسرحي «أحمد إسماعيل». دون أن يعلموا بأنهم يخلقون نوعاً جديداً في عالم المسرح لم يألفها العالم بعد، ففقي مثل هذه الحالات تأتي فرق مسرحية تابعة للمنظمات من خارج المخيمات لتقدم عروضاً للنازحين، أمّ أن يقوم النازحون بأنفسهم ببناء مسرح تحت الخيمة فكانت الأولى من نوعها.

رغم أن المسرح الكردي في كل مراحلها يصنف مسرحاً ثورياً يبحث عن الهوية المسلوبة، ثورياً في آلية عمله تحت وطأة الأمن، ثورياً في تمويله الذاتي، ثورياً في مطالبته بأرضه وحقوقه المسلوبة من قبل الدول الغاصبة، إلا أن الاحتلال التركي للمدينة ونزوح أهلها شكل منعطفاً في حياة العفرينيين في معظم مفاصل الحياة الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، الثقافية والفنية، فغدا المسرح ثورياً مقاوماً وأطلقت النسخة الرابعة من مهرجان ميتان من داخل المخيمات.

لعلّ القادم من الأيام يحمل انعطافات آخر للمسرحي في عفرين الذي يأمل أن يشكل جسراً ثقافياً بين الشعوب في المنطقة وخارجها، لعلّهم يحققون ما عجزت عنها السياسة والحرب.

الطريق إلى المسرح..
(متى تُرفع الستارة..؟)

إن حاضر المسرح الكردي يبشر بمستقبل أكثر انفتاحاً وتعاملاً وأعمق قدرة على توفير عناصر الفرجة المسرحية القادرة على صنع مسرح له فضاءاته وإبداعاته..

عبدالوهاب بيراني*

ثمة، عنوان كبير يدعى «المسرح الكردي» رغم عدم وجود تعريف لماهية المسرح الكردي..، ولم يتعامل مع الصفة الاسمية سوى كونه دالاً على حالة أدبية فنية على غرار المسرح السوري أو العربي أو الفرنسي، رغم الافتقاد لجوهر التسمية، ورغم ما تشهده الحالة التوصيفية من مغالطات جمة، فالمسرح، ولن نذهب في تعريفه الأكاديمي، أو الأرسطوطاليسي، إلى بينات وشروط وبيئات وعتبات المسرح على أنه مسرح

* كاتب وناقد، مواليد سري كانية /رأس العين، عمل مستشارا درامياً ومتابعا إعلامياً في عدة شركات للإنتاج السينمائي والتلفزيوني، شارك في أعمال أول مهرجان للمسرح الكردي، ومتابع للحركة الأدبية والفنية، له زاوية «قراءات أدبية» بصحيفة «روناهي» في شمال وشرق سوريا.

بسبب افتقاده لكثير من شروطه الأدبية على صعيد الكتابة المسرحية بلغته الكردية، أو الفنية على صعيدي الأداء والإخراج، فالمسرح بداية هو نص حواري أو لنقل أنه فكرة يستند عليه النص، وهو أداء وفن وموسيقا وتقنيات إضاءة وديكور...الخ.

أتمنى أن يأتي اليوم الذي يتبلور فيه المسرح كردياً وفق شروط العمل الفني المسرحية، وشروط الكتابة التي تليق بمسّرحتّها، وتقديمها وتوفير الكم الجمالي الخلاق القادر على تقديم وجبة فنية دسمة تمتلك جمال وشروط الفرجة المسرحية، وبالتالي القادر على خلق تماس تفاعلي ما بين الجمهور (المتلقي) والعمل المسرحي (المنصة).

لن نبحث كثيراً في بدايات ظهور الأشكال المسرحية كردياً، والتي ينطلق منها العديد من الباحثين إلى كون البدايات ربما يمكن اعتماد كرنفالات والمهرجانات وحفلات وطقوس الزواج والختان مظاهر مسرحية، رغم عدم جدية هذا الأمر حسب ظروف وشروط المسرح كشكل أدبي وفني متكامل، فلا يمكن الحديث عن مسرح كردي إزاء الحالة المسرحية الاغريقية أو الرومانية، أما اعتماد طقوس الموت والدفن والنحيب والعويل حالة مسرحية فذلك أيضاً بعيد عن الرؤية النقدية المسرحية، ولا يمكن ولأجل إرضاء تعصب قومي أوديني، فرض الريادة أو القِدم، فالمسرح فن مدّني، نشأ في المدنِ الكبيرةِ والمتوسطةِ، وربما غياب هذه الحالة عند الكرد، نتيجة الحالة أو النشاط الاقتصادي، والأعمال المرتبطة بالفلاحة والزرع والحصاد وبما تحمله من طقوس موسمية متكررة، وأيضا حالات الرعي والانتقال المستمر ضمن حلقة المشاتي والمصايف.. والبحث المستمر عن المراعي الخصبة ومواسم التزاوج والولادات لمواشيهم كانت أيضا طقساً، وحالة تحمل الكثير من المسرة، وفي تلك الليالي التي كانت تسيطر الثلوج على مسالك الأرض ودروبها.. في تلك الليالي الشتوية الطويلة كانت الاغاني والفنانين الشعبيين والمطربين يؤدون أغانيهم وبمرافقة الاتهم الموسيقية من دف ومزمار وطنبور وبللور وغيرها، وكان الملل وبالتالي الحاجة لاستهلاك الوقت كفيلاً بوجود هكذا حالات أو مظاهر فنية للترفيه وكوسيلة للمعرفة، لم ترتقي إلى حالة ممسرحة، حتى وإن كان هناك مهرجون وفكاهيون، ومرقصي السعادين، وتقمصهم لحالات حوارية جزئية وقيامهم بتقديم حركات جسدية من رقص أو غيرها، هدفها لفت وشد الجمهور وخلق تفاعل ما ضمن الغرفة والتي كانت على الأغلب مضافة الأغا أو كبير القرية، في وقت كانت المدن لها طقوسها الاجتماعية المغايرة والأكثر انغلاقا إزاء فرصة إتاحة عنصر الفرجة للجمهور، على عكس حالة القرية التي كانت تمنح فرصة حضور هكذا أعمال حكواتية أو فنية لعامة القرويين..

هذه مقدمات للوقوف على إيجاد تعريف للمسرح الكردي ولتوصيفه فنياً مع أبداء الرأي حول خصوصيته وتمايزه وظروف نشأته ومراحل تطوره.

وكتجربة شخصية في العمل المسرحي والكتابة له والتي بدأت من خلال الكتابة والمتابعة النقدية للمسرح السوري عموماً والكردي خاصة، فمن مادتي النقدية عن العرض المسرحي المونودرامي «يوم غير عادي» إلى مشاركتي كمتابع إعلامي لجريات انطلاق أول مهرجان مسرح كردي في التاسع من أيار عام ١٩٩٤، الذي بدأ حفل افتتاحه بمدينة عفرين، وتحديداً في ريفها الجبلي الجميل بالقرب من شلالات ميدانكي الشهيرة سياحياً على المستوى السوري، وتم اختيار هذا التاريخ لخصوصية تتعلق بالفن التمثيلي الذي أرتبط بالشخصية السينمائية الكردية العالمية الممثل والمخرج والكاتب والسيناريست يلماز غوني الذي رحل عن عالمنا بتاريخ ٩ أيار من عام ١٩٨٤، حيث تم اعتماد ذكرى رحيله العاشرة بداية لموعد انطلاق أول مهرجان مسرحي كردي، فقد بدأت الوفود المسرحية والمهتمين بالفن المسرحي من كتاب وممثلين وموسيقيين ومخرجين

لقطة من المسرح الكردي في تسعينيات القرن العشرين

وصحافيين ومتابعين بالوقوف دقيقة صمت على روح فقيد الفن الكردي يلماز غوني وسائر الراحلين الرواد في المجال الفني، وبدأت أعمال المهرجان بإلقاء كلمة اللجنة التحضيرية للمهرجان التأسيسي الأول، ومن ثم بدأ مسؤولي الفرق المشاركة ومن أغلب مناطق التواجد الكردي بإلقاء كلمات سريعة مقتضبة حول أهمية الفن المسرحي ودوره الثوري والتنويري وكحاجة عليا للإنسان، وبدأت الفرق بتقديم عروضها الافتتاحية في الهواء الطلق وفي أحضان الطبيعة الجميلة، دون ديكور أو إضاءة معتمدين على الأداء والحوار والثياب والاكسسوار الشخصي للشخصيات المسرحية بمرافقة الموسيقا، وسط حالة فرح وحبور بالمنجز الفني، وتم الاتفاق على تقديم العروض المسرحية في كل من المدن قامشلي وعفرين والحسكة ضمن برنامج زمني تم تحديده آنذاك، وكإعلامي متابع للحدث تم أرشفة الحدث بواسطة كاميرا متواضعة وعبر عدة تقارير صحفية، وتم الاتفاق على إقامة المهرجان بشكل سنوي.

وقد تم تقديم العروض في المدن المذكورة من خلال إقامة المنصة ضمن باحات سكنية (الحوش) وإجراء عمليات الديكور واستخدام تقنيات إضاءة بدائية للاقتراب من الحالة الفنية، وتم تقديم عدة عروض مسرحية، استمدت مادتها الدرامية من المسرح الإغريقي عبر ترجمة النص للكردية، وإعداد مسرحي يتيح إيصال فكرة العمل للمتلقي ومن نصوص كردية محلية، وأيضا قدمت أعمال مسرحية غنائية خاصة بالطفل الكردي، وفي ختام أعمال المهرجان الذي استمر عدة أسابيع تم الإعلان عن جوائز تقديرية لأفضل نص مسرحي، وإخراج، وأيضا لأفضل ممثل وممثلة وتم اختيارهم من قبل لجنة تحكيمية رافقت العروض من البداية للنهاية، وأسدل الستار عن المهرجان الأول بانتظار رفع الستارة عن المهرجان الثاني الذي وللأسف تأخر كثيراً لعوامل عدة منها الرقابة الأمنية لكل النشاطات الأدبية والفنية ذات الصبغة الكردية، ولضعف التمويل المادي والمالي، وللافتقار إلى العامل اللوجستي الداعم، ولعدم وجود أماكن للعرض، ناهيك عن أزمة النص والكتابة للمسرح الكردي، وظروف ذاتية وموضوعية تتعلق بتدخل التنظيمات الحزبية في الحركة الأدبية، ومنها المسرحية، ولعدة عوامل أخرى، تستحق وقفة خاصة للوقوف على أسباب الإخفاق في الاستمرار وتطوير أليات المهرجان لاحقاً.

هذا المهرجان لم يدون ولم يكتب له الحياة لاحقاً، فقد فارق الحياة، ومن الإجحاف أن نحكم عليه بأنه ولد ميتاً، بل يمكننا القول أنه تعرض للإجهاض القسري..

كانت هذه التجربة العملية في البدء برسم الطريق نحو مسرح كردي حقيقي، وهي تجربة جديرة بالتوثيق والبحث والدراسة.

لاحقاً عملت في الكتابة المسرحية بإنجاز عدة نصوص مونودرامية وإخراجها بالتعاون مع الفنان والممثل الكردي أحمد عرب الذي اشتهر في تقديمه لأدوار مونودرامية واستطاع أن يكتسب محبة الجمهور والذي عرف لاحقا باسم «بيبيكو» **Pipiko** (زمار الحي) وهو اسم شخصية قدمها على منصة نوروزية في نهاية التسعينيات من القرن المنصرم، وليثبت مقدراته التمثيلية على مستوى الأداء المسرحي كممثل ادرك

استخدام لغة الجسد والتي تواصل معها الجمهور بحب وشغف كان دوره في مسرحية «الدرويش» التي كتبتها خصيصاً له وعملت على إخراجها أيضا حيث استطاع من خلال الجمع ما بين الكوميديا السوداء والتراجيديا، مستخدماً الغناء والرقص والحوار المونودرامي في العمل خلق حالة فرجوية فاعلة اعتمد على فحوى النص الذي جاء تنبئياً، اعتمد على حوار بوهيمي مع الله والطبيعة والأنسان والتاريخ، للأسف تحققت تلك النبوءات لاحقاً وخلال سنوات لاحقة، حيث نضبت ينابيع الخابور، وتحولت الينابيع والبحيرات الصغيرة إلى بركة دم، وشب الحريق في حقول القمح، وخلت المدينة من أهلها، وحامت أسراب الجراد والغربان السوداء في سماء المدينة (سري كانيه/ رأس العين) وبدأت الريح تهب على نوافذها المخلوعة، فباتت مدينة أشباح مخلوعة الأبواب والنوافذ.. ولن أدخل الحالة الراهنة وما شهدته المدينة من غزو لجحافل أعتى تنظيمات الإرهاب الأسود التي هجّرت ونهّبت المدينة عن بكرة أبيها بكل ما عنته مسرحية الدرويش وما جرى على لسان بطلها «درويشو» من نبوءات شحنها المؤلف بقدرة عالية رسم من خلالها أفق شخصية مسرحية وأسلوب للكتابة النصية.

ونتيجة الافتقار إلى عناصر وعوامل فنية وتقنية من إضاءة (حيث أغلب العروض كانت تقدم نهاراً) وديكور (العرض كان يتم على أرض مكشوفة وضمن رقعة يحيط بها الجمهور من كل الجهات، لذا تم اعتماد أليات المسرح الفقير، أو ما يسمى مسرح الرصيف أو مسرح الحجرة (الغرفة) حيث كان من الهام إيصال خطاب العمل عبر حوار داخلي منطلق للأخر (المتلقي) باستخدام مهاراته الأدائية على لغة جسده وصوته وحركاته بمرافقة الموسيقا التي كانت تمنح العمل أبعاده الدرامية إلى حد مقبول، وكمسرح اعتمد الأداء الجماعي وليس المونودرامي حيث الممثل الوحيد على المنصة أو الرقعة المسرحية كانت مسرحية «كومارا دينان» (جمهورية المجانين) التي قمت بإعدادها واقتباس فكرة العمل من نص قصصي قصير للكاتب الروائي الكردي حليم يوسف وبذات العنوان، والتي عملت على أخرجها، ومن خلالها عالجت فكرة هامة لا زالت تضرب بثقلها المقيت على الحالة التشرذمية الحزبية على الصعيد الكردي، والتي جاءت كرد فعل عن حالة الاقتتال الكردي – الكردي في بداية التسعينات عبر شخوص من المجانين وصراعهم حول مقبرة المدينة حيث قاموا بتقسيم المقبرة وإعلان حدوداً لها، ثم ليبدأ الصراع بين المجنونين ولكل مجنون مجانينه من حيث الدعم والتأييد، والتشجيع على إدامة الصراع.. وبالتالي استمرار نزيف الدم الكردي في مقبرة لا يهنأ به سوى المتربصين بأبناء الشعب.

تسقط الجمهورية ويموت المجنونان ويبقى حلم مجنون يرفرف في فضاء المسرح وتسدل الستارة مع بدء رقصة كرمانجية يشارك بها مجانين العمل، وهي تقنية إخراجية تم استخدامها مراراً في الأعمال المسرحية لاحقاً..

كانت تلك من أبرز محطات التي أسعفتني الذاكرة في سردها بعفوية، وكانت تلك أبرز النقاط التي يمكن التوقف عندها لرسم معالم الطريق إلى المسرح الكردي، التي بدأت تنضج عبر وجود كتاب مسرح ونقاء وممثلين يمتلكون الخبرة والمعرفة، بالإضافة لتوفر صالات ومراكز لتقديم العروض وعناصر التشجيع من تقديم الدعم والجوائز للعاملين والناشطين المسرحيين وتوفر بيئة متاحة للعمل، وبالتالي يمكن القول إن حاضر المسرح الكردي يبشر بمستقبل أكثر انفتاحاً وتعاملاً وأعمق قدرة على توفير عناصر الفرجة المسرحية القادرة على صنع مسرح له فضاءاته وإبداعاته، من خلال استمراريته وتطوره، ووجوده كحالة فنية راقية تملئ الفجوات التي كانت، وتمهيد الطريق الشائك نحو رقعة مسرحية أكثر ألقاً وبهاءً، حيث الحياة الواقعية كانت ولازالت مسرح كبير يعيش الأمل واليأس، السعادة والتعاسة، البكاء والضحك، الحياة والموت..

مسرح لا زال برسم رفع الستارة..

فن الإيماء والتمثيل الصامت في المسرح (المايم والبانتومايم)

شيرين عبدالعزيز*

لغة البانتومايم هي لغة الجسد بالدرجة الأولى، ومدى قدرة الممثل من خلال الحركات الإيمائية للوجه وحركات الأيدي والأرجل أن يعبر عن حالة معينة أو يحكي قصة عن طريق المهارات الحركية لديه..

يُعتبر الإنسان ومنذ ظهوره على سطح الأرض من الكائنات المقِّلدة، فهو يقلّد كل ما حوله من كائنات أخرى، سواء بالحركة أو بالصوت، بل إنه يقلّد حتى ظواهر الطبيعة في إصدارها الأصوات، كأصوات الشلالات، وأمواج البحر، وحفيف الأشجار، وخرير المياه وغيرها. تقول إحدى نظريات تكوّن اللغة إن لغة

*طالبة في السنة الرابعة في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق – قسم الدراسات المسرحية. مهتمة بالبحث في مجال الأدب والمسرح وكذلك في كتابة السيناريو والدراماتورجيا.

الإيماء سبقت الكلام، ويستشهد أصحاب هذه النظرية بأنّ كثيراً من القبائل البدائية كانت تستخدم لغة الإيماء، حيث كانوا يستخدمون لغة الإشارة، ويقومون برقصات ذات حركات معبّرة عن الحرب أو الابتهاج بوفرة الصيد أو الاحتفال بالزواج أو المواليد الجديدة وغيرها من المشاهد الراقصة والحركات والإيماءات التي كانت كلها تجسّد الحياة الروحية لتلك الشعوب القديمة، وبما أن المسرح هو أكثر الفنون قرباً للطبيعة لكونه مبنيّ على خاصية المحاكاة (**mimesis**) وهي «مفهوم عام أطلقه المفكرون اليونان وناقشوه وحاكموه على أساس أنه يشكل جوهر علاقة العمل الفني والأدبي بالواقع.»(١) والتي يمكن أن نسميها خاصية التقليد (الإيماء)، مما يجعل منّا جميعاً ممثلين منذ الطفولة، ومن المعتقد أنّ المسرحية الأولى لم تكن نصاً مسرحياً، بل نشاطاً جاداً قُدِّم من قبل أناس عبّروا عن عواطف الإنسان وغرائزه. وبالتالي يعود هذا الفن بجذوره الأولى إلى طقوس الرقص والاحتفالات لدى الشعوب القديمة، سواء في بلاد الرافدين أو بلاد الشام ومصر أو اليونان والهند والصين أو غيرها، وأن هذه الرقصات والاحتفالات كانت دينية المنشأ في أول أمرها، ثم أصبحت شعبية ومزدهرة لدى عامة الناس، وتلعب دوراً هاماً في حياتهم، وفي المناسبات والاحتفالات الشعبية، حيث أن الرقص فن مفهوم من قبل جميع الأفراد، دون النظر إلى مستواهم الثقافي أو التعليمي أو الانتماء الطبقي.

وما يزال الإنسان، حتى الآن، يستخدم الإيماء أو الحركات الإيمائية، في كل نشاطاته اليومية وبشكل لا إرادي وغير مقصود حيث تقوده الغريزة إلى ذلك، فهو يستخدم دائماً حركات يديه وتعبيرات وجهه أثناء الحديث ليزيد من قوة الإقناع لدى السامع وليوحي إليه بصدقه وجديته، بل ويعمد إلى التمثيل زيادة في الإيضاح والإفهام، خاصة في الحالات التي تعجز فيها لغة الكلام عن توصيل معنىً معين أو مفردة غير متداولة، أو عند العجز عن إتقان لغة معينة أمام المتحدّثين بها. عندئذٍ تبرز لنا لغة جديدة ذات مساحة واسعة جداً تصل إلى حدّ توحيد لغات العالم كما هي الموسيقى واللوحة التشكيلية، فالفنون وليدة طموحات الناس لينقلوا بصورة إبداعية ما يحيط بهم من أشياء وظواهر، فما هو فن الإيماء (المايم/البانتومايم)؟ تقابل كلمة إيماء في اللغة العربية كلمتين مستعملتين في اللغات الأجنبية هما **mime** و **pantomime** وورد تعريف مصطلح «مايم» في قاموس المورد على أنه: «الممثل، والمهرج، وأيضاً مسرحية قديمة تمثّل مشاهد من الحياة بأسلوب ساخر مضحك، وهو فن التمثيل بحركات جسدية، وكذلك تعني يقلد، يحاكي، يسخر». (٢)أما تعريف الإيماء كما ورد في المعجم المسرحي فهو «فن التمثيل الصامت، وتستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة والإيماءة ووضعية الجسد وتعابير الوجه بعيداً عن الكلام، وأيضا للدلالة على نوع معين من العروض يستند إلى هذا الشكل من الأداء (...) وكلمة **mime** مأخوذة من اليونانية **mimos** التي تعني المحاكاة بشكل عام، أما كلمة بانتومايم المأخوذة أيضاً من اللغة اليونانية فهي الممثل الذي يحاكي كل شيء» (٣)وجاء تعريف المايم والبانتومايم في الموسوعة المسرحية كما يلي: **mime**» يعني المصطلح حرفياً (التمثيل) وأصله من اللغة الإغريقية»(٤) بينما **pantomime**» هو المعنى

١ـ ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧، ص٤١٢.
٢ـ منير بعلبكي، المورد قاموس إنكليزي–عربي، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢، ص٥٨٠.
٣ـ ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص٨٧.
٤ـ جون رسل تيل، الموسوعة المسرحية، ترجمة: سمير عبدالرحيم الحلبي، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩١، ص٣٨١.

الحديث الرئيس للمصطلح عندما لا يستعمل استعمالاً متبادلاً مع مصطلح المايم، وهو التسلية الغريبة جداً واللاعقلانية في عيد الميلاد، يستند عن بعد إلى حكايات الجنّ التي تضاف إليها الأغاني الشعبية الرائجة، والملهاة ذات العلاقة بالأحداث الجارية وأساليب مشاركة النظارة».(٥)ويرى توماس ليبهارت في كتابه «فن المايم والبانتومايم» أن البانتومايم تمثيل صامت، بينما يصاحب مؤدي المايم ممثل آخر يتكلم بالنيابة عنه». (٦)وهكذا يمكن تعريف التمثيل الإيمائي الصامت بأنه: التمثيل بلا كلام، لمحاكاة وتصوير شخصية أو حالة معينة باستخدام الإيماءات وتعبيرات الوجه وحركات الجسد، ويعتمد اعتماداً كلياً على مهارات الممثل في تغيير ملامح وجهه وإيماءاته والتحكم في حركات جسده، ومدى قدرته على إيصال ما يعبّر عنه إلى المتلقّي.

نشأة وتاريخ فن المايم والبانتومايم:

بدأ المايم مع تعلم الإنسان القديم الصيد، إذ كان يشرح لزملائه كيفية اصطياد فريسته عن طريق حركات جسده المبالغ بها، فكانت بذرة الدراما الأولى.وقد مارس الإغريق القدماء هذا الفن إذ «كان الممثلون يقدمون مقدمة للعرض التراجيدي بالتمثيل الصامت وكان الأساس فيها يسمى (أثولوج)، وتعد رقصات (الساتير) الطقوسية، التي وجدت في بلاد اليونان، البذرة الأولى لفن التمثيل الصامت، لاعتمادها على الحركات والإشارات والتشكيلات التعبيرية، التي عن طريقها تقدَّم فرائض الطاعة والحبّ والقداسة لتمثال الإله (ديونيسوس) الذي يوضع عادة في مقدمة المسرح، من جهة، ولارتداء الراقصين جلود الماعز أو الأقنعة، التي تجعل أنصاف أجسادهم شبيهة بالآلهة من جهة أخرى، ولم يتطور الرقص (الساتيري) تطوراً ملحوظاً وملموساً باتجاه البانتومايم، وذلك لارتباط سمعته بالعبيد، ولأن الفلاسفة والشعراء لا يسمحون لأنفسهم بالنزول إلى مستوى أولئك الأرقّاء ولم يكلفوا أنفسهم مشقة الكتابة عن أي شيء يخص هذه الفئة الاجتماعية المتدنية في الوقت الذي كتبوا فيه عن تطور العروض الساتيرية والمآسي (التراجيديات) على يد عمالقة المسرح اليوناني (ثيسبيس ويوريبيدس وأسخيلوس وسوفوكليس). وقد كانت العروض الساتيرية تتمثل في عنصرين: الأول الإشارات والحركات، والثاني التأثير والانفعال. (٧)

أما في العصر الروماني كان (بيلاوس) من الممثلين المشهورين آنذاك، وقد اشتهر بتقديم عروض التمثيل الصامت، والذي تنوّعت أساليبه في طرح الموضوعات إذ» كان يتراوح بين المسرحيات القصيرة، والرقصات، ومحاكات تقليدية للحيوانات، والشعوذة والألعاب السحرية» (٨) وعلى الرغم من تراجع المسرح بشكل عام في العصور الوسطى فإن وجود أشكال مختلفة شبه مسرحية من التسلية الشعبية، قد حافظت على وجودها بالرغم من إدانة الكنيسة للنشاط المسرحي. فقد كان الإيمائي الجوال بألاعيبه وتهريجاته، هو الذي ساهم بشكل كبير في حفظ تراث التمثيل الحرفي في عصر خلا من المسارح والمسرحيات.

أما في عصر النهضة، فقد أخذ هذا الفن شكلاً مميزاً، وخاصة في إيطاليا وإنكلترا، حيث كان للفرق

٥ـ المصدر السابق، ٤٢٩.
٦ـ توماس ليبهارت، فن المايم والبانتومايم، ترجمة: بيومي قنديل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص٩.
٧ـ صباح الأنباري، المسرحية الصامتة، مجلة الحياة المسرحية، ٢٠٠٥، العدد (٥١).
٨ـ بازي رولف، كتابات في التمثيل الصامت، ترجمة د. سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠١، ص٦.

الكوميدية في إيطاليا، وخاصة كوميديا (ديلارتي)، دوراً بارزاً في عرض المايم، أما في إنكلترا، فقد شهدت تأثراً بالمايم الإيطالي، وكذلك في فرنسا «الذي طوره فيها أحد الممثلين، ويدعى (جان غاسبار ديبورو) إذ تحوّل التمثيل الصامت حينها من التهريج إلى الدراما».(٩)

لكن كل هذا التطور، لم يأخذ شكله الدرامي الخاص به «إلا على يد (ديكرو)، الذي درس في باريس، وكان مهتماً بالحركة الدراماتيكية في التمثيل الصامت»(١٠) وبعدها ظهر (مارسيل مارسو) الذي طور فن البانتومايم، فظهرت مدارس عديدة خاصة بهذا الفن، منها الشرقية، والفرنسية، والإيطالية، وأصبح البانتومايم لغة عالمية، استخدمها كبار فناني المسرح، أمثال مايرخولد، وغوردن غريك، وأدولف آبيا، وجان كوبو.. وغيرهم.

البانتومايم في العصر الحديث:

إن أهم تطوّر حدث في المفهوم الفكري لفن البانتومايم هو ما جرى في القرن العشرين، حيث توفرت للفنان مواد جديدة جعلته أكثر تفاعلاً وإبداعاً وتحليلاً ودراسة، وبالتالي أغنت تجربته وأثْرت إبداعه في تجسيد الشخصية التي يمثلها. وقد مر فن البانتومايم خلال تطوره التاريخي، كما ذكرنا سابقاً، بثلاث مراحل، المرحلة الأولى هي مرحلة التقليد، والمرحلة الثانية هي مرحلة التعميم، والمرحلة الثالثة هي المرحلة المنهجية التي لها مدارسها ومذاهبها، وفي الحقيقة إن هذا التقسيم التاريخي إلى مراحل إنما هو إجراء شرطي لا يمكن أن

■ فن الإيماء والتمثيل الصامت في المسرح

يحدث خارج إطار القواعد العامة التي يخضع لها كل فن، وسيساعد هذا التقسيم على فهم فن البانتومايم ليس كفن جامد (مقولب) وصل إلينا عبر القرون، بل كفن نستطيع أن ندرك حركته الداخلية من خلال تطوره، ومن خلال الإضافات الجديدة التي طرأت على المفاهيم القديمة في الشكل والمضمون(١١). ومنذ أن تأسست أكبر مدارس التمثيل الصامت البانتومايم، في بداية القرن العشرين، في بولندا وألمانيا وبريطانيا وفرنسا، استطاع مبدعون كبار مثل (بارو) و(مارسو) أن يطوروا هذا الفن، وأن يضعوا له القواعد والأصول، واستطاع (مارسو) بحق أن ينزل الكلمة المنطوقة عن عرشها المسرحي ليأخذ الصمت – تلك القوة الآسرة – مكانها ولتلتحم عناصر الصمت والحركة بخيال المتفرج في دائرة مُحكمة، فقد ابتعد (مارسو) بالتمثيل الصامت عن التهريج والبهلوانيات والألاعيب المرتجلة، وجعله فناً قائماً بذاته بالرغم من أنه لم يستطع التخلص من استعراض مهارته التقليدية. لقد ظلت عروض

٩- سامي عبد الحميد ووليد شامل ،التمثيل الصامت (ثلاثون درساً في التمثيل الصامت)، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩، ص١٧.

١٠- المرجع السابق، ص١٧.

١١- فاسيل انجف، ترجمة محمد سعيد جوخدار، فن التمثيل الإيمائي، الحياة المسرحية، ٢٠٠٥، العدد (٥٦).

البانتومايم منفردة، لوقت طويل، يؤديها ممثل واحد يقوم بكل الاستعراضات الإيمائية بزمن قصير نسبياً، نظراً للجهد الكبير المضني الذي يبذله الممثل، وبعد تطور الفن الصامت فنياً وفكرياً ازداد عدد الممثلين زيادة غير محدودة إلا بمقتضيات العمل المعروض على الخشبة. وما ميّز الفنانين الأوائل الكبار هو أنهم كانوا ينظرون إلى فن التمثيل الصامت على أنه «فعل» قبل كل شيء، فعل يدور في لحظة ما، وهذا الفعل ينبغي على الفنان أن يوضحه بقدرته ومواهبه التمثيلية، وقد أدّت هذه النظرة والالتزام بها إلى تأخر الممثلين الروّاد عن القيام بتجارب جديدة على صعيد الشكل والمحتوى لتدعيم المعنى أو المعاني التي كانت قيد الاستهلاك، وظل تمثيلهم أسير الخشبة فقط، ولم يُجنّس أدبياً.(١٢)

وأصبحت الشخصية هي من أهم خصائص فن البانتومايم، والتي تتجسد عن طريق الرمزية الشرطية، فممثلوها يقومون بأدوارهم دون أن ينطقوا بكلمة واحدة، ولا لغة لهم إلا بالإشارات والحركات ورشاقة الجسد وليونته. ويكون كل شيء على خشبة المسرح شرطيّ عدا الممثلين الحقيقيين، وعلى الرغم من ذلك فإن المشاهدين ينجذبون لتلك الحركات الصامتة، ويتابعون أفعال الشخصيات باهتمام شديد، ويشعرون بسعادة خاصة، وذلك بفضل الحركات الدقيقة للحياة المتخيلة، والتي يحولها المشاهد إلى واقع ملموس بمشاركته وتفاعله مع العرض.. هذا وإن أهمية فن البانتومايم تكمن في المواقف التي تتطور في ظروف شرطية، واستخدام وسائل تعبيرية شرطية، وهكذا يستطيع أن يخترق الزمان والمكان بحرية دون حدود، «وهذه الخاصة لفن البانتومايم إنما تؤكد ثقته الكبرى بالخيال الإبداعي لجمهور المشاهدين، إذ ثمة تفاهم مسبق بين خشبة المسرح وحالة المتفرجين حول قوانين وشروط اللعبة في هذا النوع من فن التمثيل الإيمائي، فهناك عملية إبداعية مشتركة تتم بين الطرفين، وهذه العملية الإبداعية المشتركة هي أحد الأسباب التي تجعل تأثيره قوياً على الجمهور».(١٣)

البانتومايم الآسيوي:

لا تقتصر لغة المسرح على الكتابة أو الكلام فحسب، بل تتداخل مجموعة واسعة من عناصر التعبير التقنية والبصرية والجسدية، التي تشكل باجتماعها ما يُعرف بفن المسرح؛ كما لم يقتصر المسرح على المسرح الغربي الذي نشأ وتطوّر من الحضارة اليونانية، كما كان سائداً لقرون طويلة، بل ذهبت الأنثروبولوجيا إلى دراسة خصوصية كل الثقافات والحضارات الإنسانية، وقطعت شوطاً كبيراً في دراسة الفرجة والأشكال المسرحية عند مختلف الشعوب، والتي لا تتخذ من المسرح الغربي نموذجاً لها، مثل مسرح النو والكابوكي اليابانيين، والحلقة العربية والسامر والكاتالاكي وغيرها من التعبيرات الفنية المستقلة والتي لا تنبع بالضرورة من الشكل المسرحي الأوروبي».(١٤)

فقد ظهر التمثيل الإيمائي، في الحضارات القديمة كالصين واليابان والهند وكوريا ومصر وبلاد الرافدين والشام وغيرها، من خلال الرقصات الدينية أو الاحتفالية والتي ما يزال بعضها متوارثاً حتى الآن، بل وأصبح تقليداً متعارفاً عليه. وقد أقامت هذه الدول– حتى بعض الدول النامية والصغيرة– المسارح

١٢ـ صباح الأنباري، المسرحية الصامتة، الحياة المسرحية، العدد (٥١). ٢٠٠١، ص١٢٠.

١٣ـ فاسيل انجف، ترجمة محمد سعيد جوخدار، فن التمثيل الإيمائي، الحياة المسرحية، العدد (٥٦).

١٤ـ عبد الناصر حسو، الخلفية الفكرية للنهضة في المسرح العربي، مجلة المعرفة السورية، ٢٠١١، العدد ٥٦٨.

الكبيرة، والأوبرا الحديثة، كما أنشأت المدارس والمعاهد والجامعات التي تهتم بكل أشكال المسرح ومنها الباليه والبانتومايم والأوبرا.

والشيء الرائع، والذي يدعو إلى الإعجاب والتقدير، أنه «يقام في كل عام مهرجان المونودراما الآسيوية المسرحي بالتبادل مع كوريا والهند وتتم المشاركات تحديداً من قبل فناني الدول الآسيوية في القارة، وعلى رأسها اليابان وكوريا والهند وبمشاركات من ماليزيا وبنغلادش والصين وغيرها من الدول الآسيوية ومقر اللجنة التنظيمية الرئيسية هو في مدينة (سيؤول) عاصمة كوريا الجنوبية، وتقدم في هذا المهرجان عروض الإيماء والعزف المنفرد والمونودراما»(١٥)

حضور الإيماء في المنطقة العربية:

لا يوجد حتى الآن تمثيل إيمائي متخصص وأكاديمي في المنطقة العربية، إنما يقتصر على بعض التجارب الخاصة والاستثنائية هنا وهناك، إلا أنه يمكن القول بوجود مظاهر من هذا الفن في الثقافة الشعبية، والتي لاتزال تمَارس منذ القدم وحتى اليوم، وتشكّل مادة دسمة لتطويرها والانطلاق منها إلى تشكيل فن إيماء خاصّ ومتجذّر من هذه الطقوس والاحتفالات الشعبية، كالزواج والختان والموالد، والاحتفالات في المناسبات الوطنية والدينية والصوفية وحلقات الذكر، بالإضافة إلى الرقصات (الفولكلورية) التقليدية، وكذلك النشاطات المسرحية الشعبية المتوارثة عبر الأجيال كخيال الظل وكركوز وعيواظ والحكواتي وغيرها.

لغة التعبير الجسدي في فن المايم والبانتومايم :

وهي اللغة التي يمكن من خلالها التعبير عن الشخصية من خلال حركات مختلف أجزاء الجسم، كاليدين والرأس، أو حتى تعابير الوجه. إذ يتمّ اختيار أجزاء محددة من الجسم وتطويع حركتها من قبل ممثل المايم والبانتومايم في سبيل إيصال المعنى المراد إلى الجمهور المتلقّي.

بحيث تحبّئ هذه الحركات أو التعابير في طيّاتها صدق إحساس الممثل بها، وإظهار هذه المشاعر والأحاسيس بشكل واضح من خلال اندماج الممثل في الدور، فالإيماءة في العرض المسرحي «هي الحركة التي يصدرها الممثل أو المؤدي من (الرأس – اليدين – الأصابع)... أو من أي عضو في جسده كوسيلة معبرة ذات دلالة»(١٦) ومن أهم ميّزات ممثل البانتومايم، فضلاً عن كونه يمتلك الجسم المرن المطواع، والحسّ المرهف والصادق، والقدرة على التعبير وامتلاك الدقّة في ذلك، أن عليه أن يتعدى الإحساس الداخليّ إلى الإحساس بشكله الخارجي، والتحكّم بكل مفصل من مفاصل جسده وضبطها بصورة انفعالية مناسبة للظروف المتخيلة التي تعيشها الشخصية. «إن حضور جسد الممثل على خشبة المسرح يعدّ من الأدوات المهمة لديه. لكن المهم في ذلك، هو الطريقة، أو التقنية، التي سيستخدم بها هذا الجسد في تجسيد الشخصية، ومن هنا تتعدد أدوات الممثل الإبداعية، من تقنيات حركية متنوعة هي ما تحدد لغة الجسد، باعتباره إشارة إلى شيء

١٥ـ ندى الحمصي، مهرجان المونودراما في اليابان، الحياة المسرحية، ١٩٩٨، العدد (٤٥).
١٦ـ د. صالح سعد، الأنا – الآخر، مطبعة السياسة، ٢٠٠١، ص١٢٠.

آخر غير ذاته. أو غير صاحبه/ الممثل– فالجسد الممثل يشير إلى شخصية أو موقف أو وضع اجتماعي أو حالة سيكولوجية معينة. بل قد يشير أحيانا إلى شيء مادي مثل زهرة – شجرة ...الخ»(١٧)، وقد «عملت النظرة الحداثية على إدماج جسد الممثل داخل الرؤية البصرية المادية للعرض المسرحي (سينوغرافياً)، بحيث يصبح عنصراً تشكيلياً مثله مثل العناصر المادية التي تكون المنظر المسرحي العام». (١٨)

فلغة البانتومايم إذاً هي لغة الجسد بالدرجة الأولى، ومدى قدرة الممثل من خلال الحركات الإيمائية للوجه وحركات الأيدي والأرجل أن يعبر عن حالة معينة أو يحكي قصة عن طريق المهارات الحركية لديه.

أهم ممثلي المايم والبانتومايم في القرن العشرين:

في بداية القرن العشرين تم استبدال فن المايم والبانتومايم بفن «الفودفيل» الذي استقطب عدداً أكبر من الجمهور. ولكن تجب الإشارة هنا إلى أن تقديم الأفلام الصامتة في السينما منذ عام ١٨٩٦م وحتى عام ١٩٣٠، جعل الاعتماد في المرتبة الأولى على ممثلي المايم، لقدرتهم على توصيل المعلومات من غير كلام، من خلال الجسد والإشارة والإيماءة، ومنهم الممثل الشهير والغنيّ عن التعريف (شارلي تشابلن) الذي أعاد تجسيد شخصية «بيرو» من مسرحيات «جان ديبرو» المستقاة من «الكوميديا ديلارتي»، وكان نادراً ما يعرض المايم في المسارح حتى١٩٢٠م، إلا أنه كان يدرّس في بعض المدارس المسرحية وأهمها في حينه مدرسة الفرنسي «جاك كوبو». وتم تلخيص أهم ما جاء به كوبو في كتاب «فن المايم والبانتومايم» تأليف «توماس ليبهارت» ترجمة بيومي قنديل، وقد ورد فيه أن أكثر ما كان يسيء إلى «كوبو» من مشاهدة المسرحيات الميلودرامية، هو أنّ الممثلين يعبّرون عن أنفسهم من خلال الصوت وتعبير الوجه بينما تخلّد أجسادهم إلى السكون.اعتمد «كوبو» منهجا يدعو إلى التجديد عوضاً عن الثورة، وكان الأمر عنده العودة إلى أمجاد اليونان و»الكوميديا ديلارتي» والمسرح «الإليزابيثي» وكان يرى أنه من الضروري العودة إلى الرحم الذي خلق وتفاعل فيه المسرح، فكان أول ما فعله بالنسبة للتجديد هو اعتماد فضاء خال مفتوح غير مسقوف لتقديم العرض، وصاغ معادلة في مجال النشاط الإنساني (الأقل هو الأكثر) حيث رأى أن تقليص المسرح إلى أبسط عناصره قد ينقيه ويقويه. وهو الذي أسس أول دار لعروض المسرح من خلال استلهام تقاليد الماضي، فقد انشأ «كوبو» عام ١٩١٣م مسرحاً سمي «الكولمبي العجوز» وكانت ميزة هذا المسرح أن العقول التي تقف وراءه ليست مسرحية. استفاد «كوبو» من «كريغ» في خشبة المسرح العارية وموضوع الأقنعة كي يرتقي بجسده إلى آفاق أوسع في مجال القدرة على التعبير والتي تعتبر أساس ولادة المايم الحديث، ومن «آبيا» في موضوع الإضاءة ومن «داكروز» في موضوع التدريب الجسدي للممثل. ويتلخص جوهر التعاليم التي ناضل «كوبو» من أجلها بالتالي: «يجب على الممثل أن يعرف كيف ينصت وكيف يجيب، وكيف يظل جامداً دون حراك وكيف يبدأ إيماءة ما وكيف يستمر معها ومن ثم يعود إلى حالة الجمود الحركي والصمت بكل ما تنطوي عليه كل هذه الأفعال من ظلال ومن أنصاف درجات اللون».

١٧- المرجع السابق، ص١٤٧.
١٨- المرجع السابق، ص١٤٨.

في عام ١٩٢٣م التحق في معهد «كوبو» طالب جديد كان له تأثير كبير على تطوير فن المايم وهو الفرنسي «ايتيان ديكرو» حيث قام بتطوير فن جديد اسماه «المايم الجسدي» وقد طور ديكرو نظريات كثيرة وتقنيات لهذا الفن ومن أهمها القدرة على عزل أجزاء الجسد، أي أن الممثل يستطيع على سبيل المثال أن يعزل الرقبة أو الصدر أو الورك ويتحكم بهما بشكل منفصل عن باقي الجسد، وقد طور عدداً كبيراً من خطوات وحركات ديناميكية الإيقاع ومصممة هندسياً، حيث كان لهذه الحركات المعزولة الأثر الكبير على الحركة التشكيلية التكعيبية.

وكان لدى «ديكرو» تلميذان ذاع صيتهما ونالا حظاً وافراً من الشهرة وهما على التوالي «جان لوي بيرو» و«مارسيل مارسو». عمل «بيرو» مع «ديكرو» لمدة سنتين في تطوير هذا الفن وقد ظهر في فيلم «الفردوس المفقود» عام ١٩٤٦م، وبعد هذا الفيلم بفترة قصيرة توقف عن تمثيل المايم وأصبح من اهم ممثلي المسرح والسينما العالمية.

أما «مارسيل مارسو» فإنه على الرغم من تتلمذه على يد «ديكرو»، إلا أنه اعتمد مذهب «جان جاسبار ديبرو» من القرن التاسع عشر وتابعيه الذين اعتمدوا التركيز الأساسي على الوجه واليدين حيث يتم بذل جهد مضاعف للتعويض عن غياب اللغة المنطوقة التي كان قد جرى حظرها. ولا نستطيع تفسير فن «مارسو» تلميذ «داكرو» ابن القرن العشرين الذي فضل أن يحتذي بمؤدي البانتومايم في القرن التاسع عشر إلا بعد أن نتعرف على هذا الفنان ببعض التفصيل.

ومن الممثلين المشهورين في مجال المايم والمسرح الصامت نستحضر الأعلام البارزة التالية: جان لوي باروJean-Louis Barrault، وشارلي شابلن Charlie Chaplin، وفامي دوبيرو Famille Deburau، وإيتيان دوكرو Étienne Decroux، وماكسيميلسان دوكرو Maximilien Decroux، وبوستر كايتون Buster Keaton، وجاك ليكوك، ومارسيل مارسو، وكارلوس مارتينيزCarlos Martínez، وهاربو ماركسHarpo Marx، وروبرت شيلدز Robert Sheilds، وبابتيست دوبيرو Baptiste Deburau، وهنري توماشفسكي Henryk Tomaszewski، وغيرهم.

■ شارلي شابلن.. أحد أبرز ممثلي المسرح الصامت

وهكذا نجد أن فن المايم والبانتومايم موجود منذ بداية الخليقة، من خلال تواصل البشر بالإشارات والطقوس، ولكنه اكتسب معنىً وشكلاً آخر عند ابتكار الدراما على يد الإغريق، ويعزى تطوره للرومان حين أخذ المفهوم يتبلور بمعنى درامي واضح، وعلى الرغم من أن الكنيسة حاولت القضاء عليه في القرون الوسطى، إلا أنها عادت ولجأت إليه في محاولة لتوصيل معلومات عن الكتاب المقدس لرعاياها الأميين.

المراجع والمصادر:

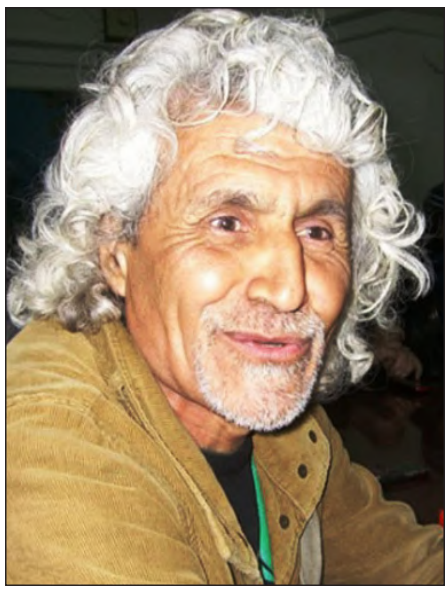
الكتب:

١- الياس، ماري و حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧، لبنان.
٢- بعلبكي، منير، المورد قاموس إنكليزي-عربي، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢، لبنان.
٣- تيل، جون رسل، الموسوعة المسرحية، ترجمة: سمير عبدالرحيم الحلبي، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩١، العراق.
٤- ليبهارت، توماس، فن المايم والبانتومايم، ترجمة: بيومي قنديل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، مصر.
٥- رولف، بازي، كتابات في التمثيل الصامت، ترجمة، د. سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١، مصر.
٦- سعد، صالح، الأنا – الآخر، مطبعة السياسة، ٢٠٠١، الكويت.
٧- عبد الحميد ، سامي، د. وليد شامل، التمثيل الصامت (ثلاثون درساً في التمثيل الصامت)، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩، العراق.
٨- لوشكي، مارافين شبارد، كل شيء عن التمثيل الصامت، ترجمة سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٠، مصر.

المقالات:

١- الحياة المسرحية، العدد (٥٦)، دمشق، ٢٠٠٥، فن التمثيل الإيمائي، فاسيل انجف، ترجمة محمد سعيد جوخدار.
٢- الحياة المسرحية، العدد (٥١)، دمشق، ٢٠٠٢، المسرحية الصامتة، صباح الأنباري.
٣- الحياة المسرحية، العدد (٤٥)، دمشق، ١٩٩٨، مهرجان المونودراما في اليابان، ندى الحمصي.
٤- مجلة المعرفة السورية، العدد (٥٦٨)، دمشق، ٢٠١١، الخلفية الفكرية للنهضة في المسرح العربي، عبد الناصر حسو.
٥- مجلة الجامعة الأردنية، العدد (٦٣) ٢٠٠٤، دراسات في المسرح فن» البانتومايم» التمثيل الصامت /براعة الممثل وخيال المتفرج، محمد إسماعيل بدر.

الفنان المسرحي فواز محمود لـ «شرمولا»: المسرح هو الثقافة والفن والأخلاق



حاوره: دلشاد مراد

يشكل الفن المسرحي جانباً هاماً في الحياة الثقافية والحضارية للأمم والشعوب، لما له تأثير على أفراد المجتمع. ولأهمية هذا الفن أجرينا حواراً مع المسرحي والممثل فواز محمود (٦٥ عاماً) والذي ساهم ببناء مسرح الطفل في الجزيرة وعموم سوريا حتى أنه حاز على لقب سفير مسرح الطفل، وله مشاركات في العديد من الأدوار بالدراما السورية.

. مرحبا بكم، نبدأ حوارنا برؤيتكم للمسرح ودوره في المجتمع؟

في البداية كل الشكر والتقدير لجهودكم المبذولة في خدمة الثقافة وإيصال الكلمة الحرة بكل شفافية إلى كل الناس. لو تحدثنا عن المسرح، المسرح هو خليقة منذ ولادة الإنسان، حتى يقولون إن الحياة هي خشبة المسرح، ونحن جميعنا ممثلون على هذه الخشبة، كل يقوم ويعطي حسب ما هو قادر به من العطاء، الحياة بدون المسرح كقربة فارغة من الماء، فهو الفكر المغذي للإنسان. وأعتقد إن كل إنسان في عمله هو ممثل وهو مبدع فني، فإذا قام أي واحد بأي عمل لو استطاع أن يطعمه بنوع من جمالية الفن لرأينا عمله ناجحاً بكل تأكيد، والمجتمع يستسقي فكره وروحه منه لأن المسرح هو روح وكلمة وخيال وجسد، فهذا التناغم يبني المجتمع الصحيح. فالمجتمع بحاجة إلى المسرح، لأن المسرحي

يستطيع أن يتحدث كل ما يشاء على خشبة المسرح، ولكن الإنسان العادي قد لا يستطيع أن يقوم بهذا العمل مع كل احترامي له.

. ما علاقة المسرح بالثقافة؟

أرى أن هناك روحان متصلان ما بين المسرح والثقافة، فهما مدرستان يكملان بعضهما البعض، المسرح يستقي أفكاره من مدرسة المثقفين والكتاب، والممثل والمخرج المسرحي يقوم بإحياء ما كُتب أو النصوص المكتوبة إلى عمل حي ، فأنا لا أرى أي فرق بين الثقافة والفن المسرحي.

. صعدتم المسرح لأول مرة منذ أواسط الستينيات وكنتم آنذاك طالباً في المرحلة الابتدائية، هل يمكنكم استحضار ذاكرتكم والحديث عن تلك الفترة – عن بدايات انشغالكم بالمسرح وتأثير كل من المحيط والمدرسة في ذلك؟

نشأ المسرح في منطقتنا – الجزيرة– في النصف الأول من القرن المنصرم. ولو عدنا بالذاكرة إلى الوراء كانت هناك فرق قبل الستينيات تعمل في القامشلي من قبل الجمعيات الثقافية السريانية في ذلك الوقت. كان هناك مخرج مسرحي وهو «سليمان محمد» الذي أنشئ فرقة مسرحية ضم الأستاذ المسرحي «سمير إيشوع» و»عمر بصمجي» وكان هناك «حسن ظاظا» على ما أعتقد والمحامي «محمد متين» وكثيرون من كانوا يعملون في ذلك الوقت. في ذلك الوقت كنا صغاراً نعمل في المسرح المدرسي، هنا أذكر بدأت في مدرسة «صلاح الدين الأيوبي» وكان هناك مدير المدرسة الأستاذ المحامي «عيسى الخميس» له كل احترامي لأنه هو من جعلني فناناً مسرحياً، وأذكر أنه كان هناك أستاذ من الأخوة الأيزيديين هو «زكي خلف» وكان هناك أستاذ «أنور» من إخواننا الحمصيين وأيضاً الأستاذ الكاتب «عباس إسماعيل» من القامشلي. هؤلاء كانوا حريصين على زرع حب الثقافة والعطاء والنجاح في الحياة الاجتماعية لدينا كطلاب المدرسة.

استمرت الحالة هكذا لحين سنة ١٩٧، فقد استطعنا تشكيل فرقة مسرحية مدرسية في مدرسة «عربستان» وكان مديرها آنذاك على ما أذكر الأستاذ «نيقولا حنا» وهو عم الفنان السوري «رامي حنا»، كنا نقدم عروضاً مسرحياً فكاهياً، وكانت تقدم بالمناسبات القومية في المسرح المدرسي، وكانوا يضعون لنا منصة في باحة المدرسة أمام زملائنا وكنا أحياناً نذهب إلى المركز الثقافي ونقدم هناك، أذكر من العروض التي شاركنا فيها: «مقهى الانشراح»، «الشهيد»، «الأوراق تموت خضراء»، كانت هذه العروض من تأليفي وأشارك فيها كممثل ومدرب إلى جانب زميل لي هو «سمير عابد بك» وهو مقيم حالياً في السويد.

. ماذا عن موقف العائلة وتأثير الانتماء السياسي في انشغالكم بالمسرح؟

أنا من عائلة وطنية في المجال السياسي والثقافي، فينما كان والدي ينتمي للحزب الشيوعي السوري، كان أخي الكبير مستلماً سكرتارية طلبة الحزب التقدمي الديمقراطي الكردي، ولهذا كان أفراد عائلتي يهتمون بتحصيلي الدراسي، حيث كانوا يودون إرسالي إلى الاتحاد السوفيتي للدراسة هناك والعودة إلى بلدي كأكاديمي. كان أهلي دائماً يريدون مني أن أكون كأخوتي الذين كانوا يدرسون، وخاصة والدتي التي كانت حريصة جداً أن أهتم بالدراسة، وأن أحصل على شهادة جامعية. فلم يعارض الأهل أن أكون كفنان، ولكنهم كانوا خائفين علي أن التهي بدراستي وأتركها وهذا ما حصل بالضبط. وحتى اليوم أنا حزين، حيث عملت قرابة خمسين سنة في المسرح ولكن للأسف لا والدتي

ولا والدي شاهدوني على خشبة المسرح، لكنهم كانوا فخورين عندما يشاهدون لي لقاء تلفزيوني أو عندما كان الناس يخبروهم أن ابنكم قد أصبح فناناً مسرحياً، وكانوا يضحكون سراً في صدورهم.إن المسرح هو المدرسة السياسية للحياة، ودائماً أقول أنه على السياسي أن يكون فناناً، لأن السياسة هو فن في حقيقته، فالسياسي الناجح يكون نظرته فنية في عمله السياسي. إن الذي يعمل في المسرح لا يقل عن هؤلاء القديسين الذي كانوا بأسلوبهم الديني يقربون الناس إليهم، فعلى الإنسان المسرحي أن يكون قديساً ذو أخلاق وثقافة عالية، لأن المسرح هو الثقافة والفن والأخلاق.

. كانت البداية الحقيقية لكم مع المسرح العمالي بالحسكة في أواسط السبعينيات، ما أبرز الأعمال في تلك الفترة، ولاسيما انكم عملتم تحت إشراف المركز الثقافي في قامشلو على تشكيل مسرح للأطفال وفي الإخراج المسرحي أيضاً؟

في عام ١٩٧٤م بدأ الصراع الصحيح والحب والمسؤولية الكبرى بالنسبة لي في المسرح العمالي، في ذلك الوقت كان الطالب «أحمد الشويش» قد أتى من دمشق ومعه فكرة بناء مسرح خاص بالعمال أسوة بالمحافظات الأخرى. وقد شاركت بأول عمل في المسرح العمالي ضمن هذه الفرقة التي كانت تسمى (فرقة نجوم المسرح العمالي بالحسكة). وأول عرض قُدم على خشبة المركز الثقافي القديم كان بعنوان (استروا ماشفتوا منا)، من تأليف الفنان «أحمد خليفة» الذي كان يعمل ممثلاً في التلفزيون السوري ومن إخراج «أحمد الشويش»، وقد كان دوري في العرض المذكور المخرج السينمائي عبد الواحد الفادح وكانت لهجتي بالمصرية. واستمرينا العمل مع الفرقة العمالية حتى سنة ١٩٧٧م، بعدها التحقت بخدمة العلم.

. يقول أحد المخرجين السوريين في معرض حصولكم على تكريم في أحد المهرجانات المسرحية بالحسكة: «فواز» جوكر «مسرح الطفل» والممثل الذي يركض وراءه الأطفال في كل عرض مسرحي، إنه ذلك الكوميدي الظريف الذي يشد انتباه الطفل ويسمره بمرونته وطواعية جسمه وحضوره الجميل»، ما تعليقك على ذلك؟

يشرفني أن أكون صديقاً وقريباً للأطفال، فبعد ما يقارب ثلاثين عاماً من العمل مع الكبار بنيت نفسي من جديد، ففي سنة ١٩٩٥ بالضبط التجأت إلى مسرح الأطفال وشكلنا أسرة «فرقة» مسرحية مع الزميل «وليد عمر» و»عمر اليوسف» والمرحوم «هاشم علي» أسميناها «مسرح الكبار للصغار»، وكان أول عرض للأسرة هو «البئر المهجورة» للكاتب فرحان بلبل،

والعرض هو ترجمة لنص كردي بعنوان «بيرا هَرفي». بعدها قدمنا عرض «جحا والملك الزعفران» الذي كان بداية لمسرح الطفل في سوريا، وانطلاقة لحياة جديدة لي، حيث أصبحت بمثابة أب وصديق ومحب للأطفال، هذه المسرحية قدمت في جميع مدارس سوريا، ولذلك اعتبر نفسي صديق لأربع ملايين طفل ولأن العائلات كانوا يتابعون عروضنا مع أطفالهم فأنني اعتبر صديق لقرابة أربع ملايين عائلة سورية طوال العقود السابقة، فكنت أكسب صداقة الطفل وصداقة عائلة تلك الطفل أيضاً. وأنا أنحني لكل طفل كان يشاكسني ويسير معي في الشارع ويبتسم معي وينادني بـ عمو جحا، هذه كانت أكبر شهادة لي.

. ما هي أبرز التكريمات التي حصلتم عليها؟

التكريم الذي يشرفني وأركع له هو التكريم الذي حصلت عليه في مسرح الطفل، وسميت وقتها بسفير مسرح الطفل في الحسكة، ولكن أريد ان أصحح هنا أنني اعتبر سفير مسرح الطفل في سوريا وليس فقط في الحسكة. فمن قدم العروض المسرحية لأربع ملايين طفل هو من يستحق أن يكون سفيراً لمسرح الطفل في سوريا، وليس من سمي زوراً بذلك وهو لم يشارك أو يقدم أو يحضر أي فعالية أو مهرجان مسرحي للأطفال في البلاد

. فهمت من كلامك أنك عانيت من الظلم في مجال عملك بالمسرح السوري!!

طبعاً، هم يبحثون عن إعطاء المراكز للمحسوبين عليهم، حتى أنني لا أملك بطاقة نقابة الفنانين، حيث صدر مرسوم رئاسي بـ «عدم جواز منح بطاقة نقابة الفنانين لكل من لا يحمل شهادة البكالوريا أو شهادة أكاديمية مسرحية»، دون أي اعتبار لممارسي العمل المسرحي طوال العقود الماضية ممن اجتهدوا على أنفسهم ولا يملكون شهادات أكاديمية، وكنت أحد ضحايا هذا المرسوم مع العديد من العاملين بالمسرح.

. بعد كل هذه العطاء في الجزيرة، انتقلتم إلى دمشق في صيف 1999م، واستقريتم هناك لعقود من الزمن، وقد فتح وجودكم بالعاصمة أبواب الدراما وحتى السينما أمامكم؟ هل يمكنك الحديث عن أسباب السفر، وأبرز الأعمال الفنية والمسرحية خلال فترة وجودكم في دمشق؟

في انتقالي إلى دمشق كان السبب الرئيسي طبعاً لا أن أعمل في الدراما والسينما والمسرح، بل البحث عن حياة أفضل واستمرارية أولادي في دراستهم الجامعية، حيث لم يكن لدي القدرة كموظف في الخطوط الحديدية السورية أن أصرف على أولادي في دمشق وتغطية متطلبات العائلة في القامشلي ولهذا فكرنا الرحيل مع أولادي إلى دمشق والاستقرار فيها.

هناك في دمشق باعتبار كنت معروفاً في المسرح من قبل الفنانين كالأساتذة «أيمن زيدان» و»سلوم حداد» و»زيناتي قدسية» و»أسعد فضة» و»د.نبيل الحفار» فُتح أمامي يد المساعدة والعمل في دمشق، وباعتباري كنت أعمل في مسرح الأطفال استطعت أن أبني لنفسي مدرسة خاصة هي مدرسة مسرح الطفل أيضاً.

وكان لي زميل يعمل في المسرح بدمشق هو «عماد بارقجي»، فالتقيت به وبالممثل الراحل «محمود عبد العزيز» فطلبوا مني أن انتسب وأعمل معهم في مجال مسرح الطفل، فوافقت واستطعت أن أكون نجماً في مسرح الطفل وكانت شخصيتي مطلوبة هناك في دمشق. شاركت في أكثر من خمس عروض للأطفال بالاشتراك مع ممثلين معروفين بالدراما السورية أذكر منهم «فيلدا سمور» و»هشام كفارنة» و»محمود عبد العزيز» والمرحوم «سليم التركماني»، وكنت دائماً أخذ

الأدوار الرئيسية في العروض.

في سنة ٢٠٠١م شاركت في مسلسلين بالتلفزيون السوري، الأول «هولاكو» وهو مسلسل تاريخي من إخراج «باسل الخطيب» والمسلسل الآخر هو «أبو الطيب المتنبي» من إخراج الأردني «فيصل المرعي»، وكانت شخصيتي في المسلسل الأخير شخصية «الفارابي» حتى أن المخرج الأردني قال «لو رأيت فواز محمود قبل الآن لتركت أبو الطيب المتنبي واشتغلت مسلسل الفارابي، فأنا عندما انظر إلى فواز محمود أرى الفارابي يقف أمامي»، هذه شهادة أعتز بها من مخرج أردني معروف. حينها كان العمل لشركة الفنان سلوم حداد «الصقر العربي» وعندما قال هذا الكلام أمام الفنان «سلوم حداد» رد الأخير: «دعوا الناس الذين يدعون أنهم فنانين أن يذهبوا إلى الجزيرة وإلى محافظة الحسكة ويتعلموا الفن من أهل الجزيرة»، هذه شهادة أيضاً من الأستاذ «سلوم حداد».

واستمريت بالعمل في الدراما، وكان هناك مسلسل «أبو زيد الهلالي» وهو أيضاً من إخراج الأستاذ المبدع «باسل الخطيب»، بعدها اشتغلت مسلسل «إمام الفقهاء» ، كما اشتغلت في الفيلم السينمائي «صهيل الجهاد» من إنتاج المؤسسة العامة للسينما في سوريا وإخراج «ماهر كدو» والإشراف الفني المخرج السوري المعروف «عبد اللطيف عبد الحميد»، وبمشاركة الممثلة «مي سكاف»، وقد منع هذا الفيلم من العرض وذكروا أنه كان يحمل طابعاً سياسياً، حتى أنه يومها أخذوني إلى التحقيق وبدأوا يسألونني عن مشاركتي في هذا الفيلم وسبب تصويره في المنطقة الشرقية، فقلت لهم «هذا يعود لكم فأنا لست منتجاً ولا صاحب فكرة الفيلم، فبحكم عملي كفنان أذهب إلى منطقة التصوير أينما كانت». هذا الفيلم كما ذكرت منع من العرض إلا في المهرجانات ومنها مهرجان سينمائي عقد في تلك الفترة في الصين، والذين حضروا ذلك المهرجان ذكروا أنه قد أخذ دوري في الفيلم حيزاً من مناقشة العرض، وهذا يعني أن دوري كان ناجحاً في ذلك الفيلم. بعدها ذهبت إلى قطر وقدمنا مسرحية «جحا والملك زعفران» لمدة تسعة أيام ضمن دورة قطر عاصمة الثقافة العربية سنة ٢٠٠٧م. وقد بقيت في دمشق مع عائلتي حتى عام ٢٠١٠م.

. قُسم المسرح السوري إلى فئتين، الأولى «المسرح العمالي» والأخرى «المسرح القومي»، ما الفرق بينهما؟

لا يوجد نظرية حقيقية لمفهوم المسرح، والتقسيمات الحاصلة حتى على المستوى العالمي من قبيل المسرح الفرنسي والمسرح الروماني...الخ لا أساس منطقي لها، وفي سوريا جرى تقسيم المسرح بتأثير العقلية السياسية الحاكمة في المجتمع.

المسرح القومي يأخذ طابعاً سياسياً بحتاً، وهو مخصص للفعاليات الرسمية وللخريجين المختصين أو لنقل للشباب الحزبيين، فهم الأكثر انخراطا فيه. أما المسرح العمالي كانت على أدنى، وصحيح أنه كان ينتمي إلى منظمة «نقابة العمال» ولكنه كان يضم جميع شرائح الناس، فكان أكثر مجتمعية من المسرح القومي.

المسرح العمالي كانت أقوى من المسرح القومي، على الرغم من تضاؤل الإمكانيات مقارنة بالمسرح القومي. كان عروضهم أكثر جرأةً وتوسعاً والتحاماً بالناس، أذكر أن العروض التي كنا نقدمها مع الأستاذ أحمد الشويش نقدمها لجميع القطاعات والشرائح العمالية، كنا نغرس حب المسرح والثقافة في هؤلاء العمال. فإذا كان تقسيم المسرح لفائدة وتوسيع رقعة المسرح في المجتمع انا لست هذه الفكرة ولكن إذا كان هدفه إحداث الضعف فأنا لست معه. وأذكر في المهرجان الأول للمسرح العمالي

صورة تذكارية لتكريم الفنان المسرحي فواز محمود

الذي شاركت فيه باسم محافظة الحسكة بعرض «الظلال المحرقة» كان يومها رئيس مجلس الوزراء محمود الزعبي قد ألقى كلمة في حينها، وقبله ألقى مدير مكتب الثقافة هو أبو ريشة كلمة قال فيها «إن المسرح العمالي اليوم يتفوق على المسرح القومي»، وأكد الزعبي على مقولته، قائلاً: «أنا أيضاً أضم صوتي إلى صوت رئس مكتب الثقافة». وأنا أيضاً أقول أننا بحاجة إلى مثل هذه المسرح أكثر من الحاجة إلى المسرح القومي.

. بعد العودة إلى الجزيرة وإلى مسقط رأسك، عملتَ مع مركز الثقافة والفن في إدارة قسم المسرح، هل يمكنك الحديث عن هذا الأمر؟

بعد الأحداث التي حصلت في سوريا تركنا دمشق ولجأت مع عائلتي إلى مسقط رأسي. وعندما أتيت إلى مدينة القامشلي كان هناك أخ عزيز رحمه الله الشهيد «ولات» الذي كان يشرف على مركز محمد شيخو للثقافة والفن (كان يسمى «مدينة الشباب» سابقاً). جلست مع الشهيد ولات وقال لي بالحرف الواحد يومها: «ماذا تستطيع أن تقدمه لنا»، فقلت له: «أنا لدي الكثير.. أطلب أنت ما تشاء وأنا سألبي قدر المستطاع»، فطلب مني ان أشرف على المسرح، وكان هناك مجموعة من الشباب والفتيات لديهم اهتمام وحب للمسرح فأشرفت على هذه الفرقة، فعملت دورة إعداد الممثل لهؤلاء الشباب، الدورة كانت عبارة عن دروس في المسرح ما تعلمته من غيري وما قرأته، لست أكاديمياً ولكن بجهودي الخاصة كنت أقرأ وأعمل دورات وأتعلم، كنت أعطي كل ما أملك من ثقافة مسرحية ومن علم مسرحي لهؤلاء الشباب، وكانت خميرة هذا العمل وهذه الدورة مسرحية «البئر المهجورة»، كانت هذه المسرحية عبارة عن تدريب

مسرحي حتى يعرفوا ما هو المسرح وبالتالي يكون مسرحية عامة لجميع الناس لما تعلموه هؤلاء الشباب والفتيات في هذه الدورة.

استمريت أربع سنوات مع مركز الثقافة في القامشلي، أقولها وبصراحة ليس في القامشلي فقط وفي جميع الأماكن المسرح لا قيمة له في المجتمع هل هو الخوف من الإنسان المسرحي ام هو محرض سياسي وناقد اجتماعي والناس تخاف من هذا المجال

بعد استشهاد الأخ «ولات» استلم الفنان «باران» إدارة مركز محمد شيخو للثقافة والفن، أستطيع أن أقول أنه الشخص المناسب في المكان المناسب، فقد أوصل المركز إلى أعلى مستويات العطاء، كنا نقدم دروساً في مجال اللغة والمسرح والموسيقا والفلكلور، وأصبح النجاح يتلو النجاح وأعداد الفرق يتزايد، مثال الذين كانوا يعملون في المسرح كان عددهم ٣٥-٤٠ عنصراً، والأطفال الذين يتدربون على الغناء كانوا حوالي ٥٠ طفلاً، وفي مجال الدبكة كان هناك ٣٠-٤٠ عنصر في دبكة الكبار، وفي مجال الفرق الموسيقية كانت فرقة بوطان يومها من أنجح وأقدر الفرق على العطاء، كانت هناك منافسة بين المراكز الثقافية في الجزيرة، وأصبحت المناطق الأخرى تغار ثقافياً وأصبحت تفكر أن تصبح الند للمراكز الأساسية.

وبعد استلام الإداري «ديرسم» مسؤولية الثقافة والفن، أصبح العطاء وحب الثقافة والمركز الثقافي يزداد، أصبح الشباب والفتيات لا يريدون الذهاب إلى منازلهم، كانوا دائماً ملتصقين في أماكن عملهم، وكان جميع من كان يعمل في تلك الفترة لا يتقاضون فلساً واحداً.

بعدها جرى تقسيم للفرق على الرغم من قلة أعضاء الفرق، وتشكلت أكاديمية فنية ولكن للأسف بقيت ضعيفة واسمية ولم تستطع تقديم شيء جديد على صعيد الفن المسرحي. وعلى إثر ذلك لم أستطع الاستمرار وابتعدت عن العمل في المركز الثقافي.

. أشرفتم أثناء عملكم في إدارة المسرح على المهرجان الأول للمسرح في روج آفا؟ هل عانيتم من أي صعوبات، وهل كان مهرجاناً ناجحاً برأيكم؟

لم نرى صعوبات في التحضير للمهرجان الأول للمسرح، فقد كان الجمهور المحلي متعطشين لإنشاء أي شيء يهتم بالقضية الكردية وكان من خميرة الالتفاف الجماهيري تشكيل الإدارة الذاتية اليوم، كان الناس يتهافتون على حضور الأماكن والمهرجانات والتجمعات الثقافية والفنية بالمئات والآلاف.

في البداية شكلنا لجنة قراءة النصوص التي كانت وظيفتها قراءة النصوص المسرحية التي تليق بإقامة المهرجان الأول، فتمت الموافقة على جميع الفرق كانت تعمل في مجال المسرح من جميع مناطق روج آفا (عامودا، درباسية، سري كانيه، الحسكة، كوجرات، ديريك، كركي لكي، كوباني وعفرين)، بعدها شكلنا لجنة مشاهدة العروض بعد قراءة النصوص، وكانت وظيفتها الذهاب إلى كل الفرق ومشاهدة عروضها المسرحية التي ستشارك فيها بالمهرجان، وبالنسبة للفرق التي كانت غير قادرة على أن تكون على مستوى العروض التي ستقدم في المهرجان الأول كنا نقول لها «نحن لا نطلب منكم أن توقفوا عملكم، قدموا هذه العروض ولتكن عروضاً جماهيرية، ولكن لا مكان لكم هذا العام في المهرجان»، كنا نقول لهم ذلك حرصاً عليهم، وحتى يصبح لهم تجربة وخبرة في المسرح. وكان هناك أيضاً لجنة التقييم أو التحكيم التي كانت تضم خيرة الأكاديميين المسرحيين والذين لهم باع وخبرة في المسرح ومنهم هملات الذي جاء من ألمانيا والأستاذ وليد عمر والأستاذ فرهاد سيدا كانت لجنة على مستوى رفيع في التقييم والنقد المسرحي، لهذا كله أخذ المهرجان الأول طابع النجاح بكل تأكيد.

وهنا أود أن أذكر إن المهرجانات المسرحية هي فعاليات في غاية الأهمية كونها صلة الوصل بين الجمهور والمسرح والقائمين عليها، وكونها تغرس حب الثقافة والفن لدى الجمهور، ولهذا لابد من استمرار ظاهرة المهرجانات الثقافية والفنية في مناطقنا.

ـ يتميز المهرجان المسرحي الذي ينظم سنوياً في مناطق الإدارة الذاتية بأسلوب نقدي جماهيري، ففي نهاية كل عرض مسرحي يتم تقييم العرض بشكل مباشر أمام الجمهور الحاضرين وبمشاركة آراء من الجمهور أيضاً. كيف ترون ذلك؟

هناك شكلين للنقد المسرحي، الأول نقد مسرحي أكاديمي بحت، فعندما تأتي العروض تقدمها لشريحة مثقفة، هذا له نقاده وله حضوره الخاص، والنقد الآخر عندما تأتي وتقوم بتقديم عروض جماهيرية عامة، فيشارك حينها الغير المختصين أيضاً في إبداء رأيهم بالعروض المسرحية.أنا مع الأسلوب النقدي الجماهيري، إذ أنه علي أن أسمع الناس أولاً، وأرى مدى ما أوصلته هذه الفرق بعروضها للناس، وماذا تلقى هذا المتفرج من تلك العرض. إذاً علّي ان أتيح أولاً الفرصة للمتلقي وبعدها أطرح كإنسان أكاديمي او مثقف مسرحي آرائي على تلك العروض. وبذلك تقوم لجنة التقييم بتقديم آرائها الأكاديمية على العروض بعد أخذ بعين الاعتبار آراء الجمهور المتابع.

ـ هل أثر آراء الحضور الجماهيري على أي تقييم للجنة التحكيم على العروض المقدمة في المهرجان الأول للمسرح؟

نعم كان هناك تأثير، صدقني كان أكثر نجاحاتي في عملي المسرح من الأطفال الذي يحضرون المسرحية، كان أحياناً يأتي طفل يقول لي: «عمو جحا ليش ما تعمل بهذا الشكل»، كنت أقع في حيرة وأستفاد من رأي ذاك الطفل، فما بالك في مسرح الكبار، فالناس اليوم ليسوا جهلاء بعد التطور العلمي الجاري في يومنا الراهن.

ـ يعمل أبناء لكم في مجال المسرح، كيف غرستم فكرة حب المسرح في نفوسهم؟

أنا الشيء الذي افتقدته في أسرتي وعانيت منه وذكرت ذلك في بداية هذه الحوار لم أزرعه في أسرتي، التي اعتبرها بمثابة فريق عمل بدءً من زوجتي التي تحملت كثيراً، لها مني كل الشكر، ابني الكبير ظل يعمل معي في مجال مسرح الطفل ويوجد له في أرشيف التلفزيون السوري أكثر من ست مسرحيات، وابني إيفان عمل معي في مسلسل أبو زيد الهلالي، وابني الصغير شفزان أيضاً شاركني في عمل المسرح. فأبنائي منذ طفولتهم عملوا معي، وقبل حب المسرح زرعت فيهم حبهم الناس أولاً . والآن ابني الصغير شفزان يعمل كمخرج مسرحي وقد تفوق على والده في مجال المسرح، أنا فخور حقاً لما يقدمه أبنائي للناس ولمجتمعهم.

ـ هل من كلمة للمسرحين الجدد او الشباب العاملين في المسرح؟

أقول لكل من يريد العمل في مجال المسرح: إذا كنت صادقاً في حمل رسالة مقدسة كن قريباً من الناس واحمل همومهم وحب الناس بدون أي تفرقة، حبك ليكن شمعة تنير الظلمة. إذا أحببت أن تكون مسرحياً فعليك أن تحمل صفة الإنسان الخلوق والمؤدب الذي يحمل في ضميره حب كل الناس. فالمسرح طريقه أشواك وأنت عليك أن تنزع هذه الأشواك وتزرع بدلاً منها وروداً جميلة تعطر بها الفكر الإنساني.

حفصة خان النّقيب
(1891-1953م)

لم يقتصر عملها على الجانب السّياسي فحسب، بل اهتمت اهتماماً بالغاً بالجانبين الاجتماعي والاقتصادي، وجعلت من قضايا المرأة والأسرة من أولى اهتماماتها..

نارين عمر*

كان للمرأة الكرديّة ومنذ أقدم العصور مكانة مميّزة لدى الشّعب الكردي، وتؤكّد المصادر والوثائق الكردية والعالمية على ما كانت تتمتّع به المرأة من تقدير خاص في العائلة والمجتمع، وإذا كانت هذه النّظرة إليها قد تغيّرت في بعض الفترات فكان ذلك بسبب الظّروف التي كان يمرّ بها الكرد أو بسبب تواصلهم مع بعض

*أديبة وناشطة في مجال الثقافة وقضايا المرأة، مواليد مدينة «ديريك» بأقصى شمال وشرق سوريا ومقيمة حالياً بألمانيا، خريجة كلية الآداب– اللغة العربية– من جامعة دمشق عام ١٩٩٥م، أسست خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين إلى جانب زميلات لها العديد من الجمعيات الأدبية والنسائية الكردية في سوريا. حاصلة على العديد من الجوائز الأدبية المحلية والخارجية. من مؤلفاتها حتى الآن بالعربية: ديوان شعر «حيث الصّمت يحتضر» ٢٠٠٨م، روايات: «عناق القلم لفصول الرّوح» ٢٠١٧م، «موسم النّزوح إلى الغرب» ٢٠١٨م، «همسات الذّاكرة» ٢٠٢٠م. وبالكردية: دواوين الشعر: «**Perîxana min**» ٢٠٠٨م، «**Kenê Şanya**» ٢٠١٨م، «**Çavên Dil**» ٢٠١٩م، رواية «(**Koçberîya bê henas**) **Henasên jîyanê**» ٢٠١٩م، كتاب عن الفنانات الكرديات بعنوان (**Tîrêjên vejînê**).

حفصة خان النقيب

الشّعوب والأقوام الأخرى، ولكن على العموم ظلّت المرأة الكردية كأمّ وزوجة وابنة سيّدة بيتها ومجتمعها إلى يومنا هذا حيث استطاعت أن تساهم في مختلف مجالات الحياة.

إذا حاولنا أن نتصفّح تاريخنا القديم أو الحديث سنجد أمثلة كثيرة، ومنهنّ حفصة أو «حبسة» خان النّقيب التي سطّرت اسمها في تاريخ العظماء والخالدين بأحرف النّور والمصداقية.

ولدت حبسة خان نقيب عام ١٨٩١ وهي، ابنة النّقيب معروف البرزنجي وابنة عم محمود البرزنجي ملك كردستان العراق حينها وزوجة الشّيخ قادر الحفيد.

حياتها الشّخصية والاجتماعية:

عندما أدرك والدها وعائلتها منذ طفولتها أنّها تتمتّع بذكاء ونباهة اهتموا بها كثيراً، كما أدركوا أنّ الرّيادة والسّيادة يليقان بمقامها، وقد ازدادت قوّة شخصية وصلابة رأي وموقف حين اقترنت بزوجها الشّيخ قادر الحفيد الذي كان يعرف تماماً ما تحمله زوجته من صفات قلّما يمتلكها النّاس الآخرون.

أنجبت طفلاً، ولكنّها لم تهنأ به لأنّه رحل بعد أن أكمل عامه الأوّل، وبعدها لم تعد تنجب، وهي التي أنجبت الآلاف من البنين والبنات الذين فتحت أمامهم سبل العلم والمعرفة والعمل والحياة الكريمة الهانئة.

حفصة خان في مجال السّياسة والمجتمع:

لم يقتصر عملها على الجانب السّياسي فحسب، بل اهتمت اهتماماً بالغاً بالجانبين الاجتماعي والاقتصادي، وجعلت من قضايا المرأة والأسرة من أولى اهتماماتها، لذلك وجدناها تسخّر إمكانياتها الثّقافية والاقتصادية في خدمة المرأة ومساندتها بأن سارعت إلى تحويل دارها إلى ما يشبه المركز الاجتماعي بل ومدرسة خاصة تعلّم فيها النّساء القراءة والكتابة ومختلف أنواع المعرفة والأدب، وتغذيها بالوعي الاجتماعي والقومي، وتحثها على مواجهة الواقع والمجتمع بعاداته وأعرافه السّيئة والبالية تجاه المرأة ونحو معرفة حقوقها وواجباتها والتّخلص من التبعية والتّخلف.

أدركت فيما بعد أنّ عليها أن تكلل جهودها تجاه المرأة بالنّجاح، فأشرفت على تأسيس أوّل تنظيم اجتماعي خاص بالمرأة أسمته «جمعية نساء الكرد» في حزيران من عام ١٩٣٠م، ويعتبرها المؤرخون أول جمعية خاصة بالمرأة ليس في كردستان فحسب بل في عموم الشّرق الأوسط، وكانت تلك الجمعية النّواة لتأسيس جمعيات واتحادات نسائية في كردستان وعموم مناطق الشّرق.

أبرز المواقف المشرّفة لهذه المرأة المناضلة:

١- وقوفها إلى جانب ابن عمها محمود الحفيد في انتفاضته الأولى ضد الحكومة العراقية، ساندته بقوة بعد إخفاق الانتفاضة ونفيه إلى الهند على الرّغم من أنّها عانت مع زوجها قادر الحفيد وعائلتها وجميع أفراد عشيرتهم من التّشرد وسوء المعيشة وقلة الحيلة، وعاشت أقسى أنواع الهجرة داخل الحدود الإيرانية إلا أنّها ظلّت قوية وشجاعة، ولم تنل المعاناة من عزيمتها وقوة إيمانها بقضية شعبها وأمتها.

٢- وقوفها المشرّف إلى جانب جمهورية مهاباد وقائدها ورئيسها القاضي محمد، ومساندتها للثّورة الاجتماعية والنّسائية التي قامت بها السّيدة مينا القاضي، وشجعتها على تأسيس الاتحاد النّسائي الكردستاني في شرقي كردستان. هذا وقد قدّر لها الرّئيس قاضي محمد ذلك وكذلك السّيدة مينا وأثنيا على جهودها الخيّرة والقيّمة.

حفصة خان النقيب وزوجها قادر الحفيد

٣- توجهيها لعدّة رسائل إلى عصبة الأمم وجميع الشّعوب الحرّة أو بالمطالبة بالحرّية عام ١٩٣٠ للوقوف على أهداف وحقوق شعبها وأمّتها القومية والاعتراف الدّستوري بحق تقرير المصير لهم والضّغط على الحكومتين العراقية والبريطانية للالتزام بعهودهما تجاه الكرد بعدما تنكّرا لها ونقضتا العهود مع الكرد.

٤- وقوفها إلى جانب سجناء البصرة الذين كانوا في سجن السّليمانية وتلبيتها لندائهم الموجه إليها بمساعدتهم، فلبت النّداء على الفور وخاطبتهم بالقول:

((اعتبروا نفسكم ضيوفي طيلة وجودكم في السّليمانية واطلبوا مني ما يطلبه الأبناء من أمّهاتهم، وإنّني هنا بمثابة أمّكم إلى أن تقرّ عيونكم بلقاء أمّهاتكم)).

وفاتها:

لم يستطع الأعداء بقوّتهم وجبروتهم ولا الظّروف بتقلّباتها وغدرها من هزيمتها أو إضعاف إرادتها وعزيمتها، وحده المرض الغدّار «السّرطان» تمكن من التّسلل إلى جسدها وكيانها، فنال منها وكان السّبب في رحيلها عن عالمنا يوم ١٢ من شهر نيسان عام ١٩٥٣ وهي في أوج قوّتها وعطائها، وتمّ دفنها في مقبرة سيوان.

برحيلها فقد الشّعب الكردي شخصية من الصّعب ولادة مثلها خلال سنوات طويلة، وهي التي ظهرت في فترة كانت النّساء في عموم الشّرق والغرب يقاومن العنف والاضطهاد، ويحاولن انتزاع الاعتراف بهنّ كبشر يليق بهم العيش الحرّ والرّغيد.

المصادر:

.كتاب «حفصة خان النّقيب، حياتها ونضالها»، السّيدة درخشان جلال محمود الحفيد، ١٩٩٩م.

تجليات إيمانية في رواية «فما بكت عليهم الأرض» للفلسطينية هيلانة الشيخ

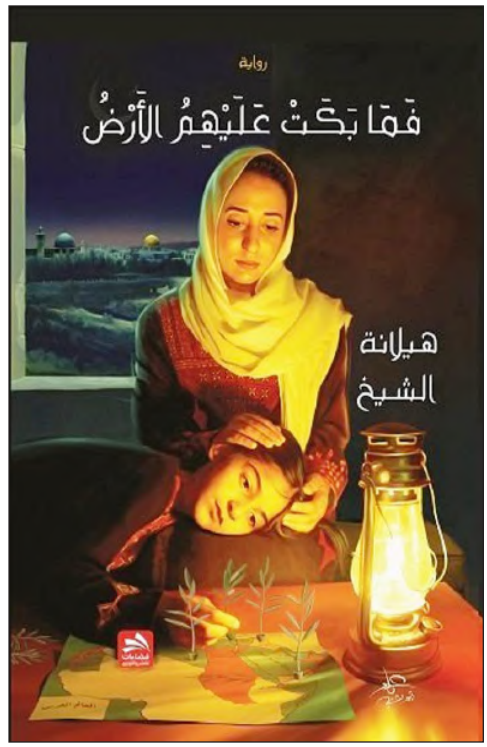
أم النصر مامين*

كأن الكاتبة تريد إخبارنا بأنه لن يصح إيمان الشخص إذا لم يؤمن بالقيم الإنسانية السمحة..

عنوان الرواية كما يتضح اقتباس قرآني مؤثر ومعبر عن ما تطرق إليه العمل، وهو من الآية رقم ثمانية وعشرون من سورة الدخان «فما بكت عليهم السماء والأرض وما كانوا منظرين».

تدور أحداث الرواية في القرن العشرين وفي مدينة تسمى دير البلح الواقعة وسط قطاع غزة، وتحكي قصة شاب فلسطيني يسمى «زهر» ولد لأم تسمى «قمر» فائقة الجمال وصارخة الأنوثة لكنها ضريرة ومعوقة ومعدمة، ومستباحة من لدن المحيطين بها ومكبا لنزواتهم الغريزية، والصادم أن الابن سيكون من ضمن

* ٢١ عاماً، تقيم في نواذيبو، طالبة وبطلة تحدي القراءة العربية في موريتانيا.



■ غلاف رواية «فما بكت عليهم الأرض» للفلسطينية هيلانة الشيخ

هؤلاء ويجعلها وجهته كلما عصف به الشبق واشتدت به الغلمة.

«زهر» ابن غير شرعي لامرأة تغتصب باسم الحب، تهتك باسم الأمومة، تهتك الطفولة وتعيد الخلق في خلق جنين، حيث خلق من جفار امرأة لك ولهم» ص ١٠٨ .

عاش بغير أب، وشب في بيت مهجور من طرف أدعياء المثالية، مع امرأة محطمة ومنكسرة، ولولا «شهاب» الحداد و»أبولو» الراهب؛ لما صمد هو وأمه أمام عواصف الجوع التي تهب عليهما كل حين، ولتحامل عليهما الفقر والجفاء وأنهيا حياتهما.

تناولت الرواية قضية الشرف العربي المسلوب منذ عقود ورمزت إلى ذلك بالمرأة «قمر» وما جرى معها في حياتها المنكوبة والتي تآمرت عليها الظروف حتى جعلت منها «عاهرة تغتصب وتغتصب حبلى بذنوب الجسد، رتقت بكارتها بعرس سموه (عرب)» ص٤٣، المرأة في الرواية هي القضية بدء من قمر انتهاء بـ «جويرية» العشيقة التي لا تنتمي للآدميين رغم أن «زهر» يتمنى لو كانت بشرية تعفيه صفعات النزوة وتعيذه حرقة التيه والندم، لكنها ليست أكثر من حلم جميل جاء نسيم الشاطئ محملاً به، فكان على شكل أنثى فاتنة ذات شعور مرهف وإحساس وديع جعلت العشق يتملكه والجوى يشتد به كلما انقضت فترة دون أن يراها لكن «عندما تتبخر الأحلام وتبقى حرارتها، نتيقن أن الكون أكذوبة مجمدة تحت أقدامنا» وجويرية مجرد حورية أهداها البحر إعرابا له عن سروره به.

لقد أرغم «زهر» جمال جويرية الساحر وهيامه الشديد بها على أن يتساءل ملتاعاً عن هويتها وخلفيتها قائلاً: «ألست اليقين كشجرة الزيتون في بلاد فلسطين؟ ألست الحرية والكرامة المسلوبة على موائد الغرباء» ص١٠٧ . هذه التساؤلات كافية لنفهم أن المرأة في عمل (هيلانة الشيخ)

هي الوطن و المنفى، الحب والحرب، الفضيلة والرذيلة، الدين والهرطقة، وهي المتسع والهامش.. و كل المتناقضات جميلها وقبيحها، حسنها وسيئها، أعلاها وأدناها، وهي التي تعطي معنى لكل ما ليس له معنى وتضفي على كل ما هو جميل قبولاً وحبوراً، وهذا السؤال كذلك الذي سبقه استهلال أشبه بنغمات ناي ينفخه رجل تملكه الشوق ما هو إلا تأكيد على ما تقدم ذكره: «فلا جيوب للخوف إلا جيباً واحداً هو جسد الأنثى، فأي بديل لها إن تحولت كل الإناث فلسطين» ص١٢٠ .

في هذه الرواية يتجلى الإيمان بالله وبالوطن والحرية، وكل قضية عادلة وقيمة إنسانية عليا، وكأن الكاتبة هيلانة تريد إخبارنا بأنه لن يصح إيمان الشخص

إذا لم يؤمن بالقيم الإنسانية السمحة ويسعى إلى تمكينها في الأرض، لذلك ما أطلقه زهر من تساؤلات كالزفرات الملتهبة مستنكراً الواقع المر الذي تعيشه البشرية اليوم هو دليل على ذلك:

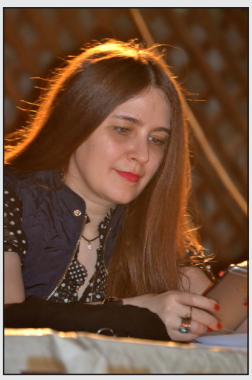
«يتساءل لم كل هذا العداء؟ ولماذا لا تتصافح القلوب وتعتنق الحب وطنا وديناً؟ لماذا لا نتوحد بشرع السلام؟» ص٣٠ .

إلا أنني أود التنبيه إلى أن كلمة (ظمأ) في جملة «عدا سن السكاكين كلما ظمأ حدها» ص١٢٢ كان أكثر قواماً وفصاحة برأيي لو كانت: (كلما فتر حدها) لأن ظمأ لها علاقة أوطد بالماء والتعطش إليه بدل السكون بعد الحدة والشدة أي ما هو أنسب للسكاكين والنساطير وشحذها أو سنها.

وأيضاً بالنسبة إلى ما ورد في جملة: (وتنسكب العيون كرصاصات)ص١١٢ فهل قصدت الكاتبة بالرصاصات جمع الحجر أو الحجارة اللاصقة بجوانب العين الجارية؟، علما أن هذه الكلمة تجمع على رصص، أم انها تقصد بالانسكاب.. تلاحق وتدافع الرصاص من المدافع بعد الضغط على أزندتها؟، وإذا كان الأخير هو قصدها فكان الأولى لو اتبعت كلمة (انسكب) بهذا التشبيه أو ما هو على غراره؛ مثلا لو كتبت: (وتنسكب العيون كانسكاب الماء في الغدير) وبهذا تكون الجملة حققت غايتها البلاغية كتشبيه محكم، وغايتها الدلالية كاتساع العين وجمالها الأخاذ، وهذه مجرد ملاحظات رغم أن الروائي مثل الشاعر كلاهما يخلق معجمه الخاص به.

في هذا العمل الروائي ستشم عبق تراب فلسطين الذي فاح بعد رشها بمسك الشهداء والذي كلما نضحه العدو الغاصب ليكسر به شوكة المقاومة في نفوس أصحاب الحق ويسكن به زوابع النضال التي تخلف غباراً ينتفض له الأحرار ويختنق به الغدر؛ وتشتعل جذوة التحرر في نفوس المستعمرين وتتسامر الشجاعة والبأس والإقدام في ليالي البغي والطغيان حتى ترد كيد الكائدين وتدحر أعداء الوطن و الحرية والدين، «وأي رائحة تلك التي تفوح بخليط من الورد و الوأد» ص١٢١ .

تعتبر هذه الرواية من الأدب الإيروتيكي، لغتها شعرية أنيقة ورصينة، سردها ماتع وأحداثها نسجت بحبكة وجراءة بالغتين.



*هيلانة الشيخ: أديبة ورسامة سعودية من أصولٍ فلسطينية، اسمها الحقيقي «سهير عطية»، ولدت بالأردن بمدينة الرصيفى عام ١٩٧٦م، وانتقلت للعيش بالمملكة العربية السعودية مع والدها منذ طفولتها. التحقت بجامعة أم القرى لدراسة الإدارة؛ دعوة وإعلام. ولها اسهامات فنية في معارض وبازارات البحرين. لها ثمانية مؤلفات حتى الآن: «الهيلانة» (ديوان شعر) ٢٠١٠م، شخصيات من ورق (سيرة ذاتية) ٢٠١٥، «مقتطفات الهيلانة» (نثر) ٢٠١٥، «تبسمت جهنم» (رواية) ٢٠١٦، «تموز والكرزة» (رواية) عن دار البندقية المصرية ٢٠١٧م، و»ما بكت عليهم الأرض» (رواية) عن دار فضاءات الأردنية في ٢٠١٨م، و»البوكر» (رواية) عن داري الاختلاف الجزائرية وضفاف اللبنانية في ٢٠١٩م. «امرأة أمسكت في ذات الفعل» (رواية) عن منشورات إيبيبدي ٢٠٢٠م.

إصدارات الكتب

اسم الكتاب: حريتك وحريتي (عبد الله اوجلان والقضية الكردية في تركيا الأردوغانية)
اسم المؤلف: توماس جيفري ميلي وفيديريكو فينتوري
الترجمة إلى العربية: المركز الكردي للدراسات/ ألمانيا
المضمون: (سياسة– المسألة الكردية)

مع انفجار الحرب الأهلية في سوريا وانخراط تركيا في الاستبداد، حاول وفد دولي للسلام من المفكرين الأوروبيين بقيادة محامي «ماندیلا» لقاء القائد الكردي «عبد الله أوجلان» مرتين. وهذا الكتاب هو ثمرة لك المبادرات المهمة للغاية.

يقدم الكتاب نظرة ثاقبة للواقع المأساوي وآفاق القضية الكردية في تركيا، حيث يمزج التاريخ والجيوبوليتيك والفلسفة وحقوق الإنسان، وهو ثمرة عمل ٢٥ شخصاً ساهموا فيه من بينهم سياسيون وصحفيون وأكاديميون ونشطاء ومنهم وزير العدل الآيسلندي السابق.

يتحدث الكتاب بالمجمل عن الرؤى والطروحات التي يقدمها أوجلان حول الكونفدرالية الديمقراطية والتي يعتبرها أوجلان مفتاحاً لحلّ أزمات الشرق الأوسط. كما يتطرق الكتاب إلى النضال الوطني الكردي وحقوق وحرية الإنسان وكذلك حرية المرأة.

«توماس جيفري ميلي» هو محاضر في علم الاجتماع السياسي بجامعة كمبريدج وحاصل على الدكتوراه من جامعة «ييل»، تتناول أبحاثه الدين والقومية والسياسات ونظرية الديمقراطية التجريبية، وهو عضو في المجلس التنفيذي للمفوضية الأوروبية التركية، شارك في العديد من الوفود إلى تركيا وأجزاء مختلفة من كردستان.

أما «فيديريكو فينتوري» فهو باحث مستقل، حصل على درجة الدكتوراه من جامعة «ليدز» حول العلاقات بين المدن المعاصرة والحركات الاجتماعية الحضرية، كما يحمل ماجستير من جامعة «تريسي» وماجستير في التاريخ والثقافة الأوروبية من جامعة «أودين» في إيطاليا. عمل عضواً بالمجلس الاستشاري للمعهد الدولي للإيكولوجيا الاجتماعية منذ عام ٢٠١٣م.

عدد الصفحات: ٦٢٤ صفحة من القطع الوسط.

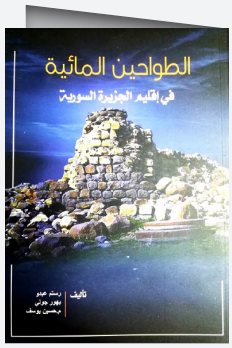
مكان وتاريخ الصدور:

النسخة الأصلية (الإنكليزية): دار نشر بلاك روز بوكس– الولايات المتحدة الأمريكية/٢٠١٨م

الطبعة الأولى للترجمة: دار نفرتيتي للنشر والدراسات والترجمة/ مصر–٢٠٢٠م

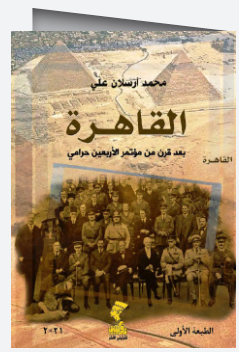
الطبعة الثانية: دار شلير للطباعة والنشر/ سوريا، قامشلو– ٢٠٢١م

اسم الكتاب: أسطورة الشهادة
اسم المؤلف: حسين شاويش، نجم عبدالله
المضمون: (سيرة حياة)
يقدم الكتاب سير حياة مجموعة من الأعضاء الأوائل في حركة التحرر الكردستاني في سوريا والذين ساروا على درب الشهادة في سبيل حرية وطنهم ومنهم: سمكو (إسماعيل إبراهيم)، مدني (عمر إبراهيم)، جاهد (محي الدين سيد رؤوف)، فراس، علي فقه، خورشيد، زرداشت هيبت.
فقد تعرف أبناء روج آفا على الحركة الأوجلانية بعد خروج «أوجلان» من شمال كردستان وتوجهه نحو لبنان عبر منطقة كوباني في صيف ١٩٧٩م، وتحت تأثير مقاومة سجن آمد (ديار بكر) وبعد وصول السيد اوجلان إلى لبنان وتأسيس اكاديمية الشهيد معصوم قورقماز على إثر تطور حرب الكريلا بعد إعلان الكفاح المسلح في آب ١٩٨٤م، انتشر فكر حركة التحرر الكردستانية بسرعة بين الشبيبة الوطنية في روج آفا، وانضمت النخب الجامعية المثقفة من الشباب الكرد إلى صفوف الحركة، مما أدى إلى نهضة فكرية وسياسية وطنية في كل مناطق روج آفا.
عدد الصفحات: ٢٧٢ صفحة من القطع الوسط.
مكان وتاريخ الصدور: دار شلير للطباعة والنشر/ سوريا، قامشلو– ٢٠٢١م



اسم الكتاب: الطواحين المائية في إقليم الجزيرة السورية
اسم المؤلف: رستم عبدو، بهور جولي، م.حسين يوسف
المضمون: (بحث أثري)
أول كتاب في سوريا يتناول تطوير عملية طحن الحبوب منذ النيوليثيك.
يناقش الكتاب تفاصيل عمل مطاحن المياه الحجرية التي كانت تتناثر في إقليم الجزيرة (شمال وشرق سوريا) وعملية طحن الحبوب والهدف منها وطريقة البناء.
ويتعامل الكتاب مع تراث ملموس فريد من نوعه والذي ميز الجزيرة السورية عن باقي مناطق الشرق القريب، ويوثق ما تبقى من مطاحن الحبوب في وقت يمر التراث الإنساني في سوريا في أسوا حالاته بسبب الصراع الذي تسبب في تدمير مئات المواقع.
الكتاب بمثابة عملية إحصاء للطواحين التي كانت منتشرة بكثافة في المنطقة وتوثيق هذه الطواحين بالصور والمخططات إلى جانب بعض البيانات والمعلومات التاريخية التي وثقناها حسب بعض المعمرين في المنطقة.
عدد الصفحات: ١١٨ صفحة من القطع الوسط.
مكان وتاريخ الصدور: دار شلير للطباعة والنشر/ قامشلو، ٢٠٢٠م

اسم الكتاب: القضية الكردية في مؤتمر القاهرة ١٩٢١.. الإشكالية والأبعاد
اسم المؤلف: سيهانوك ديبو
المضمون: (سياسة– المسألة الكردية)
يتناول التأثيرات السلبية لمؤتمر القاهرة ١٩٢١م على منطقة الشرق الأوسط، وتقسيم دول المنطقة وتقطيع أوصالها لخدمة مصالح بريطانيا، ووضع أسس المشكلات، التي مازالت تعاني منها المنطقة حتى الآن، وتلقي بظلالها على عدة قضايا، في مقدمتها القضية الكردية.
وكان مؤتمر القاهرة قد تزعمه وزير المستعمرات البريطاني، ونستون تشرشل، الذي تولى منصب رئيس وزراء بريطانيا فيما بعد، وانعقد في فندق سميراميس في القاهرة، في الفترة من ١٢ إلى ٢٣ آذار ١٩٢١، بحضور القادة العسكريين البريطانيين والمديرين المدنيين في الشرق الأوسط، لمناقشة ووضع سياسة بريطانية موحدة للمنطقة، في سياق عدد من الاتفاقات عُقدت قبله وبعده، منها سايكس بيكو ١٩١٦، ووعد بلفور ١٩١٧، واتفاقيتي أنقرة ١٩٢١ و١٩٢٦.
ويتكون الكتاب من ثلاثة أقسام، يناقش الأول الوضع الدولي والإقليمي قبل المؤتمر، ويتناول القسم الثاني فعاليات ونتائج المؤتمر، بينما يضم القسم الثالث مجموعة كبيرة ومهمة من الخرائط والصور والوثائق، التي تشرح ما حدث لمنطقة الشرق الأوسط جراء هذا المؤتمر.
عدد الصفحات: ٢١١ صفحة
مكان وتاريخ الصدور: دار نفرتيتي للنشر والدراسات والترجمة/ مصر–٢٠٢١م



اسم الكتاب: القاهرة... بعد قرن من مؤتمر الاربعون حرامي
اسم المؤلف: محمد أرسلان علي
المضمون: (سياسة – المسألة الكردية)
كتاب يتناول كيفية ضم كردستان الى ما تم تشكيله بعد ذلك بدولة العراق. ما هي الأسباب التي دفعت بريطانيا لهذا الضم وكيف اقنعوا الكرد والعرب وفرضوا على الاتراك ذلك. معلومات ووثائق مهمة لمعرفة تشكل أشباه الدول في منطقتنا. ولماذا تم اختيار القاهرة بالتحديد.
الآن وبعد قرن من التقسيم أين هي القاهرة وهل ستكون كما كانت أم أنها ستصحح ما فعله البريطانيون فيها. ما هو المأمول من المصريين والكرد لبناء جبهة عريضة على أساس أخوة الشعوب لمواجهة التحديات المشتركة في المنطقة؟.
دراسة مهمة فيها الكثير من الجوانب المضيئة المخفية عنّا.
مكان وتاريخ الصدور: دار نفرتيتي للنشر والدراسات والترجمة/ مصر–٢٠٢١م

اسم الكتاب: حجرات الموت الأنيقة
اسم المؤلف: جوان تتر
المضمون: (نصوص نثرية)
يسلط الكاتب في نصوصه النثرية الضوء على مثالب العصر الحديث وضغوطاته التي تحيل الفرد إلى رقم ينجر بشدة إلى عوالمه الداخلية المعتمة هربا من بؤس واقعه. فنلمح الحضور الطاغي لعالم الأموات، وانهيار الرؤى والأحلام، وتنافس الوجد والفقد، فتختلط العوالم وتتنازع الأضداد.
وتناول مآلات السوريين ورغباتهم في السلام والاطمئنان، وملامسة هموم المجتمع وتقديم نتاجه الإبداعي بلغة بسيطة بعيدة عن وحشي الكلام.
ورغم انغماسه نصوصه في الموت والظلال الثقيلة، تبقى صرخة في وجه الظلم، بحثا عن مساحة أمان تعيد الأمل إلى فاقديه.
ويبث تتر تجارب واقعية تحيلنا إلى ما يلف الفرد من هواجس تسببت بها ظروف قاهرة في بلاد لا تعرف الراحة، فكان حضورها يابسا كأخاديد حفرها الزمن في وجه شيخ هرِم. ويبدو كمن يستغيث مستنكرا الواقع، متسائلا بمرارة عن مدى استحقاق جيله لما ترتب عليه من ضغوطات وأثقال لا قِبل له على حملها.
مكان وتاريخ الصدور: دار آفا للنشر/ كوباني، ٢٠٢٠م

اسم الكتاب: سِر البانوش المهجور
اسم المؤلف: أحمد المؤذن
المضمون: (رواية)
عمل كاتبها على تناول بيئته الخليجية ضمن سياق أحداثها التي تقارب فترة أربعينيات القرن العشرين، حيث أبرز شخصيتها البطلة/ جابر، هذا الفتى العربي الرافض للظلم وقد عرف كيف يصون كرامته ولأجل ذلك اضطر لركوب البحر حينما وجد نفسه (يكون أولا يكون)!.
عدد الصفحات: ٢٢٤ صفحة من القطع الوسط.
مكان وتاريخ الصدور: دار رؤى للطباعة والنشر/ البحرين، ٢٠٢٠م

حكايةُ رمّو والحسناء

قصة: إبراهيم سيدو آيدوغان
ترجمة: جوان تتر*

المرأةُ المُقابلة له لا تزال في مكانها دون أن تتحرَّك، تنظرُ إليه، تتدحرجُ الدموعُ من عينيها، تومِضُ تحت ضوء الشمس، عيونها السوداءُ تومِضُ، تزداد سُمرتُها جمالاً...

اليوم الأوّل: «رمّو»(1) يتعرّف إلى جمال النساء:

(كي يرتاح قليلاً، كان «رمّو» قد خرج بعد تناوله الغداء إلى باب البيت، واضعاً كرسيَّاً صغيراً، ودون أن يعرف إلى أين ولمن ينظر. وهو يدخّن بحزنٍ انتبهَ إلى الشارع البعيد عن السوق الذي نادراً ما يمرّ فيه أحد)...ضجراً وغاضباً، يكادُ أن يفقدَ عقله، ضيقٌ مُحكَم.

رفع رأسه فجأةً محدِّقاً في الجانب الآخر للشارع.

*كاتب ومترجم وصحفي، مواليد عام ١٩٨٤م في عامودا، صدر له مجموعتان شعريتان: «هواءٌ ثقيل» و»بيَدَي مُراهق وقلبِ عجوز»، ومجموعة نثرية: «كتابُ الأشياء» بمنحة من مؤسسة المورد الثقافي، من ترجماته: رواية «حين تعطش الأسماك» للكردي حليم يوسف عن مسعى للنشر – مكتبة لوتس عام ٢٠٢٠م، يكتب في العديد من الصحف والمواقع العربية.

(في ذاك الجانب من الشارع، لصقَ جدارٍ، ثمَّة امرأةٌ جالسة، مطأطأة الرأس، لعلّها ذات كربٍ عظيم، لذا كانت تبينُ متعبةً هكذا. بردٌ).

انتبه إليها، وحينَ رفعت رأسها –لعلّها كانت منتبهةً إليه كذلك– نظرت إليه، نظراتُها حزينة سوى أنَّها نظراتٌ ليّنة، يخالُ للمرءِ وكأنّه في أحشاءِ وصفٍ تائهٍ، ثمّة عينان سوداوان في وجهٍ ناصعٍ وكأنّ النقاء خُلق لهذا الوجه الجميل، الرموشُ الطويلةُ زينتها ربّما.

انتبهت المرأة إلى «رمو» وبقيت كما هيَ.

(كاد أن يختنق بين تلك النظرات، وكأنّ ريحاً باردةً لسعته، وكأنه بردانٌ)...

ارتخت أكتافه مرَّةً أخرى، تعجّب هو بالذات من نفسه، ضيّقت المرأة عينيها ونظرت إليه، أجل، رمّو كان ينظر إليها، استغرب. نظر حوله، جال ببصره الشارعَ الفارغ.

(ترى إلى ما تنظر هذه المرأة؟!!)

ما مِن أحدٍ هناك...

(لم يكُ ممكناً لـ «رمَّو» أن يراها. لأنه لم يسبق لأحدٍ أن رآها، حتّى وإن عبرت بالقرب من أحدهم أو اصطدمت به فما من أحدٍ يهتمّ لأمرها!)...

رمو رجلٌ سليم، وهي امرأةٌ مطرودةٌ من قومها...

تُرى أرآها رمّو حقيقةً أم أنَّه كان ينظرُ إلى مكانٍ معيَّنٍ، وبمصادفةٍ عجيبةٍ كان المكانُ عيناها؟...

(لم تشأ أن تصدّق، لأنّه وفجأةً زُرِعَ أملٌ صغيرٌ في قلبها، بيدَ أنَّه أملٌ قويٌّ كعالمٍ كاملٍ.).

جالَ بنظرهِ...

وكأنَّهُ لم يعرفها هذه المرَّة وودّ أن يخمّن من تكونُ هذه المرأة، أنزلَ وجهه قليلاً منتبهاً إليها...

لا. حدَّق فيها...

(خَجِلَت، لم يسبق لها وأن مرّت بهكذا حالة، إحساسٌ كَذا، إحساسٌ بهذا الشكل ذكَّرها بالحياة، شوقٌ كهذا يقول لها: أنتِ تعيشين!!، فرحٌ منقطع النظير في قلبها، حماسةٌ، نارٌ مشتعلةٌ في حقلٍ، ابتسامةٌ على الشفاه كزهرةٍ نمت حديثاً في سهلٍ بلا حدود، سهلٍ لم يجري فيه بعدُ حصانٌ على ظهره فارس.).

أفلِت اللجام من الأيدي...

لم يفهم رمّو لمَ تنظرُ إليه امرأةٌ وتتبسَّم؟

ثمَّة أصواتٌ تأتي من الحوش، صوت خطوات أمّ رمو...

أقبلت هي أيضاً واقتعدت حجراً أمام الباب...

تنفّست الصعداء، وحينَ شكرت ربّها، توجّه بصرُها إلى ابنها.

(كان رمّو قد تجمَّد في مكانه ناظراً إلى جانب الطريق، العين والانتباه مشدودان نحو مكانٍ لا مرئي، لكنه يبدو للناظرِ وكأنّه يراقب شيئاً ما)...

انتبهت المرأةُ إلى الجدار، فراغٌ.إلى أين كان ينظرُ هذا الولد؟

(كان واقفاً وكأنّه يستعدّ للانقضاض، بدنهُ ثابتٌ لا يتحرَّك، تُحَدِّقُ العينُ في شيءٍ ما كطيرِ بازٍ ينتظرُ فريسته، نظراتٌ محتارة سوى أنَّها ليّنة).

قالت أمّه بهدوء وهي تهزُّ بيدٍ ركبة ابنها:

رمّو...!

لم ينبس «رمّو» ببنت شفة، وكأنّه لم يسمع صوتها، وكأنّه ليس في هذا العالم، تكلَّم الحجر وهو لم يتكلَّم...!!

حامت الشكوك، هزَّت مرَّةً أخرى ركبته بقوة:

(رمو، ما بكَ يا بنيّ؟!)

انتبه لنفسه، جفل كمن يستفيقُ مرتعداً من حلمٍ.

التفت إلى العجوز التي نادته هازّةً ركبته فيما ذهنه لا يزال متعلّقاً بالمرأة الجالسة لصق الجدار.

لم يتعرّف إلى أمّه، نظر إليها كمن لا يعرفها البتّة، وجهها المليءُ بالخطوط العميقة، الوشوم التي على ذقنها وجبهتها، عيناها المكحّلتان.

هزّته أمّه مرَّةً أخرى:

قالت بخوفٍ: «ما الذي دهاك يا بنيّ؟!!»

وكمن ينفضُ عن نفسه شيئاً، اهتزَّ، عرفها، ارتجفت شفتاه، تجمَّدتا...

وكأنّ ريحاً تضرب صوته:

قال: «ماذا يا أمّاه؟»

رفعت أمّه يدها في وجهه وردّت عليه بغضبٍ:

(خُراء، كيفَ ماذا؟ منذ الصباح وأنا أناديك وأنت لا تسمعني، هل فقدت عقلك؟)...

كانت دماغُ رمّو مشوَّشَةً:

لا أعرف! ماذا فعلتُ؟ أشارت أمّه إلى الجدار قائلةً:

عيناك كانتا تحدّقان في هذا الجدار، ظننتُك غدوتَ حجراً!

(لم يفهم رمو مرَّةً أخرى، التفت إلى حيث الجدار، كانت المرأةُ لا زالت هناك منتبهةً إليهما وتسمعهما)...

ثار على أمّه قائلاً: ما الذي تتفوّهين به؟ أيُّ جدارٍ فارغٍ؟ هل أنتِ عمياء؟!!

لم تتكلّم أمّه، صمتت، ركّزت بصرها في المكان الذي كان ينظر إليه ابنُهَا قبل قليل فلربمّا يكون ثمّة شيءٌ هناك فعلاً، لكن لأنَّها لم تنتبه جيّداً فلَم ترَ أحداً...

نظرت مرَّةً أُخرى، لكن لم ترَ شيئاً!، ولأنَّها لم تفهم من حال ابنها وكانت تودّ فهم ما يحصل، آلمها رأسها.

عادَت بنظراتٍ حادَّة أكثر من ذي قبلٍ إلى ابنها، اختلطَ السؤالُ والانزعاج–الانزعاج أكثرَ–لتصرخَ في وجهه:

أتسخرَ منّي يا ابنَ الكلب؟!!

لم يفهم فانزعجَ هو الآخر:

أرجوكِ، كُرمى لله يا أمي دعيني وشأني، الآن يحقّ لي أن أغضب، ألّا ترَين تلكَ المرأة؟!

قال ذلك وهو ينظر إلى المرأة الواقفةِ أمام الجدار مشيراً إليها.

كانت عينا المرأة وكأنّها تتوسَّلان إليه، اسكُت، فلتكفّ عن القول: كُرمى لله، لا تدع أحداً يسمعُ بي أو يكتشفَ أمري.

سمعَ صوت والدته مرَّةً أخرى، فغضِب أكثر: أتحلم يا بنيّ؟!!

(يسأل رمو نفسه، لا يملكُ جواباً، يجول بنظره بين أمِّه والمرأة، يعود إلى أمّهِ ثانيةً وهي غاضبة جدَّاً ونظراتها محتدَّةٌ أكثر)

لا، والدته لا تمزح.
التفت إلى المرأة، لا زالت في مكانها وقد أرخَت رأسها كمن يوشك أن يبكي، وتنظر إليه.
(ما هذا يا إلهي، سوف أُجَنّ) ...
رفعَ يده نحو المرأة ملتفتاً إلى والدته مُستفسراً:
أَلَا تَرين هذه المرأة؟
تأوَّهت والدته ضاربةً يدها على ركبتها.
تعالوا وانظروا إلى ابني الذي فَقَدَ عقله! قالت. ومن ثم نَهضت...
توجَّهت غاضبةٍ نحو الداخل، سوى أنَّ صوتها لا يزالُ يتناهى إلى الأسماع:
هكذا حالُ المرء، حين يتقدَّمُ في العمر يغدو أضحوكةً للمراهقين.
(رمّو يودُّ أن يفهم، يحاول، لكنّه يخفق)...
لا، ثمّة أشياءٌ عجيبة، بيدْ أنّه لا يفهمها...
(المرأةُ المُقابلة له لا تزال في مكانها دون أن تتحرَّك، تنظرُ إليه، تتدحرجُ الدموعُ من عينيها، تومِضُ تحت ضوء الشمس، عيونها السوداءُ تومِضُ، تزداد سُمرتُها جمالاً مثل صورةٍ...).
مرّ رجلٌ بينهما، رفع يده مُلقياً التحيَّة..
لم يردّ عليه «رمو»، توقَّف الرجل منتبهاً إليه، نظر إلى حيث ينظرُ.
يا إلهي. !!!
اتجّه نحوه ضاحكاً
(لم تعد تردّ السلام أيضاً يا رمو؟)
لم يتكلّم!، شكَّ به الرجلُ فأمالَ جذعه قليلاً ناظراً إلى حيث ينظر رمّو.
(ما بك يا فتى تنظر هكذا إلى جدارٍ فارغ؟)
رفع رمّو رأسه ناظراً إلى وجهه، خافَ الرجلُ من نظراته.
شدَّ على أسنانه وصرخ:
اذهب من هنا، هيَّا...
انفعلَ الرجل. أشفق على نفسه. احتارَ في أمره:
«ما بكَ يا رمو، ما هذا الذي تتفوَّه به؟»
ردّ عليه رمّو بغضبٍ أشدّ ونظراتٍ حادَّة: قلت لك ابتعد واذهب إلى حالِ سبيلك...
حاول الرجل أن يفهم، لكنّه اعتقد أنّ رمو منزعجٌ من أمرٍ ما لذا فهو غاضب، فلم يشأ أن يتكلّم..
(فليكن لك ما تريد يا رمّو) ...
(انزعج من رمّو كثيراً، سلكَ الطريق ومشى، وإلى أن ابتعدَ كان يلتفت إليه إثرَ كل خَطوةٍ يخطيها)
كان رمو لا يزال ينظر إلى المكان القديم نفسه محدِّقاً دونما حركةٍ. بعد لحظاتٍ نَهض متوجّهاً نحو المرأة وهو لا يزالُ ينظرُ إليها، تكوّمت المرأةُ على نفسها خائفةً، (لكن على الرغم من ذلك لم تُشح بنظراتها عنه).
توقّف أمامها، تفرَّس في وجهها كمن يتفرَّجُ على شيءٍ ما.
(كانت أمّه قد صعدت إلى سطح البيت، وحين نَهض متجّهاً نحو الجدار انتبهت إليه، وبقيت هكذا تراقِب)

مدّ رمّو أذنيه نحو المرأة كمن ينتظرُ جواباً وقال: (من أنتِ؟)
سألَ مرَّةً أخرى:
(ما هيَ الحكاية؟)
أضافَ:
(لِمَ لا يراكِ أحدٌ غيري؟)ابتلعت المرأةُ ريقها.
(كانت دموعها قد توقَّفت)
بصوت رخوٍ كمن لم يتكلَّم منذ دهرٍ، بخوفٍ ردَّت:
أَتراني أنت؟
حارَ رمّو فيما يقوله هذه المرَّة، فقال متوسِّلاً:
أتسخَرون مني كلكم اليوم؟
(تفحّص ما حوله، دون أن يعرف عمَّا يبحث)
بدأ بالثرثرة دون توقُّف:
«هل أنتِ حقيقة أم حلم؟، قولي شيئاً لأجل الربّ!»
تدحرجت دمعةٌ أخرى من عين المرأةِ...
«أنا حقيقةٌ يا رمّو، لكن أنا أيضاً لا أصدِّق ما يحدث»..
ردّ عليها رمو على الفور ولكن بصوت ليّنٍ أكثر: (كمن لا يودُّ أن تنزعج المرأة من طريقة كلامه)
«أجل، ولكن لِم لا يراكِ أحدٌ؟»
انتبه إلى فمها، مراقباً الكلام الذي سيخرج من بين شفتيها القرمزيّتين الناعمتين..
لم يعد يحتمل فتوسَّل إليها:
أرجوكِ أن تتحدّثي، لا تلوكي الكلامَ داخل فمكِ...
أوشكَ قلبه أن يتوقّف من الهيجان، كادَ نفادُ صبره أن يسقطه أرضاً..
قالت المرأة: «رمّو، حتّى وإن قلت لك فلن تفهم شيئاً ولن ترضَى»...
قال رمّو: «فلتتكلّمي... أرجوكِ تكلّمي»..
قالت المرأة: «رمّو، دعني وشأني، لن تفهم ميّ حتّى وإن قلت لك»..
ضرب يداه على ركبتيه (كيلا يصرخَ، يعتقد المرءُ أنَّهُ قد حَجَزَ صوته في فمه!)..
سوف أُجنّ، قولي يا امرأة قولي، وليحصل ما يحصل، لقد فقدتُ قدرتي على التحمُّل، أكادُ أن أبتلع مخّي، هل أعضُّ روحي؟!..
أمسكت به المرأة قائلةً: «آه، كنتُ أتمنّى لو أن تُحَلّ المسألة بشيءٍ من تلك الأشياء التي ذكرتها»..
نادته أمُّه:ما الذي تفعله يا ولد؟، أتتحدَّثُ إلى نفسك؟
«قولي يا امرأة، قولي، يكاد رأسي أن ينفجر» قال رمو...
(كانَ صوتهُ كَربَاً)
فجأةً رفعت رأسها وهزّته قائلَةً بغضَبٍ: «قلت لك، لن تفهمَني، قلت لك لا يمكن بأي حالٍ من الأحوال، دعني وشأني».

آلمه قلبهُ، شدّ على أسنانه، رفعَ رأسه نحو السماء متنهّداً، ومن ثمّ عاد إليها مجدَّداً بنظراتٍ حادَّة ولكن متوسِّلاً إليها مرَّةً أخرى من كلِّ روحه:

«قولي، وليُقبِل موتي بعد ذلك، أكادُ أن أنفجر»..

هزَّت المرأةُ رأسها مرَّةً أخرى.

قالت: «نحن لا نليقُ لبعض، عقلي أيضاً لم يعد يحتمِل، لا نليق لبعض، فلِمَ تدنو منّي؟، فلتفقأ عيني، فلتنبت أشواكٌ داخل بطني، دعني وشأني، نحن لا نليق لبعض).

(حزيناً، ضرب بيده خفيفاً على صدره كمن يغنّي أغنيةً قديمة) قال أيضاً:

«أرجوكِ قولي، يا حبيبتي قولي، هل أنتِ جنيَّةٌ أم حوريَّة؟، فلتُهدمُ الحياةُ فوق رأسي، وتجتمعَ عليَّ كل العشائر، قولي، قولي، كُفّي عن إيذاءِ قلبي وتكلَّمي.»

(حين كان رمّو يتحدّث، كانت أمُّهُ قد وصلت إلى طرف سطح البيت، لم يكُن يسمعُ صوتها) ...

«تعالَ إلى الداخل يا فتى، سيتجمَّع الناس علينا»...

طأطأت المرأةُ رأسها، عيناها في الأرض، وهي تهزُّ برأسها.

«كفى يا فتى، يا حبيبي كفى، أنا لستُ حوريَّة، قلتُ لك يا فتى نحنُ لا نليق لبعض، حتَّى إن أتت العشيرةُ لن يكونَ بمقدورها أن تكونَ الدواءَ، فلتدعَني وشأني، حالتي سيِّئة، فلتدعني وشأني، لا أقوى على الحديث، فلتدعني وشأني، أنا لست بشريَّةً، دعني وشأني حالتي مزرية، اتركني، فمي لا يقوى على الكلام، لستُ بشراً، أوَّاهُ... اتركني وشأني، أتوسَّل إليك».

فقد رمّو طاقته، لم يعد يقوَ على فعل شيء، فقَد عقله وارتخت روحه وركبتاه، بالكاد يتمالك نفسه على قَدميه.

(ما الذي تتفوَّهين به أيَّتها الغريبة؟، أنا أراكِ وأنتِ كذلك، أعيوننا تكذب؟!، هل تكذبُ الشمسُ؟!، يا خائنة، كيف تقولين إنك لستِ بشراً، أيَّتها الكاذبة؟!!).

لم تتمالك المرأةُ نفسها، هزَّت برأسها مرَّةً أخرى قائلةً:

«يا ولد، قلت لك ولم تفهم، أكادُ أموتُ من شدَّة البكاء ولم تفهم، قلت لك أنا لا أشبهك ولم تفهم، قلتُ نحن لسنا لبعض ولم تفهم، قلت أنا لستُ بشراً ولم تفهم، أنا امرأةٌ منفيَّة، امرأةٌ مُبعدةٌ عن رفِّ الأصدقاء، نحن لسنا لبعضٍ أيُّها الكريم، اتركني واذهب في طريقك، نحن لا نصلحُ لبعض، تنحَّى جانباً، أتوسَّل إليك دعني وشأني كرمى للربّ»..

تفرَّس بها رمّو. (تُرى أهي حقيقةٌ أم كذبة، لا يعرف، ولكن لِمَ لم يرها أحد؟)، تبعثر دماغه من كثرة الأسئلة، لم يعد يقوى على الكلام، بقي أسيرَ فراغٍ ما كمن وقع في الجذب يروحُ ويجيء.

قال: «يا فتاة، إن كنتِ جنيَّةً أو حوريَّةً، حلماً أم خيالاً، حتَّى وإن كنتِ موتاً، فلتكوني ما تريدين، لكن لا تقولي لا نصلح لبعض! لا تقولي دعني وشأني، هذه الكلمات لا تليقُ بفمكِ)...

قالت المرأة: «ما الذي بوسعي فعله أيُّها العزيز؟، قلتُ أنا مسكينة مبعدةٌ عن رقّي، قال قائدنا: سنرميكِ إلى الذئابِ لأنَّك حسناء، قال: لأنَّكِ أجمل نسائنا سنرميكِ إلى الذئاب، قال: يسأمُ الرجالُ زوجاتهم على إثر جمالكِ، لذا سنرميكِ إلى الذئاب، لم أقبل بذلك ووقفت ضدَّهم، رفضتُ وهربت، ما الذي ستفعله بي الآن؟ أنا خروفٌ دنا السكّينُ من عنقه، طعامُ الذئاب المفترسة، لا أريدُ أن أسبّب لك البلاء وأحمل إثمكَ، اتركني وشأني.»..

(شُلّ قلب رمّو، لم يبقَ مكانٌ للدمِ من الأوجاع)

قال رمو: «آهٍ يا فاقدة القَدَر، يا مسكينة، يا أجمل النساء، نساء من هم أفضلُ منَّا(٢)، لكنني قلت: فلتكوني

ما تكونين، حتَّى وإن كان يلاحقكِ القصاصون والذئاب أيضاً، فأنا رمّو أيَّتها الفتاة، من الآن وصاعداً عشيقكِ، فمُذ رأيتكِ وأنا على مقربةٍ من الموتِ عشقاً، أتعتقدين أنّني سأتركك فريسةً للذئاب؟»..

في تلك الأثناء كانت الأمّ التي على السَّطح قد أدركت حال ابنها، ركضت إلى أمام باب البيت، كانت تركض، وصلت إلى جانب رمّو الذي يتحدّث إلى الجدار!، أمسكت بكتفه وشدّته إلى الخلف، دفعها رمّو عائداً إلى رفيقته، حاولت الأمُّ مرَّةً أخرى ثمّ أجهشت بالبكاء.

« آه يا ولدي، يا حبيبي، لا تفعل ذلك، أنا أمّكَ، لا تفعل ذلك، عُد إلى رشدك يا ولدي، ففي أيّ مكانٍ يوجد من يتكلّمُ إلى جدارٍ؟، لا تفعل ذلك، فلنعد إلى البيت، انظر لقد بتنا سخريةً، اجتمع الناسُ حولي وحولك، انظر، يقولون أنّ رمّو ابن (وسيلة) قد فقَدَ عقله، إنّهم يسخرون، أنت لستَ في وعيك، هم لا يعرفون ذلك، إنّه حلمٌ يا ولدي، لا يوجد أحدٌ إلى جانب الجدار، فلنذهب إلى المنزل يا حبيبي».

(عادَ رمّو إلى وعيه، جالَ بنظره، تجمَّعت الناس أمام الأبواب، بشرٌ يعرفهم وآخرون لا يعرفهم، غرباءٌ، جيران، كبارٌ في العمر، صغار، رجال... ما الأمر هل ثمَّة عرسٌ ها هنا؟!، تجمّعت الناس فوق الأسطح وأمام الأبواب، يعتقد المرءُ أنّ العالم قد أُفرِغ من البشر وتجمَّعوا كلهم هنا).

نظر إلى أجمل النساء (كانت المرأةُ تنظر إليهِ أيضاً)، مدّ يده إليها بيدْ أنّ والدته منعته عن ذلك، رفع رمّو يده الأخرى، فمدّت أجمل النساء أيضاً يدها، منعته أمّه وجرَّتهُ نحو البيت (ومعه فاتِنتهُ).

لم تتركه أمّه إلى أن غطَّ في النوم، أراح رمّو رأسه على صدر عزيزته ونامَ...

(ارتخى في حضن حبيبته اللا مرئيَّة).

اليوم الثاني: حينَ جُنَّ رمّو:

في اليوم التالي زاره إمام الجامع الكبير ونظرَ إليه، لم يكُ رمّو اليوم كما كان في الأمس، عقله معه ويعَي كل ما يجري حوله، قبّل يد الإمام وجثا أمامه، انتبه الإمامُ إلى حديثه (الحديثُ حديثُ رِجال، لكن ليس هذا ما يودّ الإمامُ أن يسمعه!).

كان يقول: «أيُّها المعلِّم، أرجوك أن تصدّق ما أقوله لك، ولا تسخر منّي كما يفعل الآخرون، أمّي تبكي لأجلي وتقول: ابني فقَد عقله، أنت لا تقل ذلك، صدِّقني أرجوك».

تشهّد الرجلُ وقال: «فلتقُل يا بنيّ لِم يقولون عنك ذلك لكي أعرف، كلّي آذانٌ صاغيةٌ لك».

قال رمّو: «هل ستتيقّن أنني لستُ مجنوناً، ها أنت تراني في كامل قوايَ العقليَّة جالساً أمامك، هل حالي يماثل حال المجانين؟»

قال الإمام: «أعوذ بالله من الشيطانِ الرجيم!»، مضيفاً: «يا بني، أنا أيضاً أراكَ في حالٍ جيَّدة، لكن تفضّل قل لي كي أفهم ما هيَ حالتك؟»

قال رمّو: «وحقِّ قرآن الله الكريمِ أقولُ ولكن ما من أحدٍ يصدّقني، رأيت امرأةً مستندةً إلى جدارٍ جوار منزلنا، قلتُ ذلك، لكن لا أحد رآها، أمّي لم ترَها، كلٌّ من راقبني لم يَروهَا، حدَّثتني المرأةُ عن حالها وأصغيت إليها، تسلّلت نظراتها إلى أعماقي فوهبتها قلبي، تحدّثت عن نفسها، أشفقتُ عليها فوهبتها قلبي، قالت أنّها لا تشبهنا، إنّما هي أجمل نساءِ نوعها، رموها إلى الذئاب على إثر جمالها الأخّاذ، فهربتُ آتيةً إلى هنا».

(قرّب الإمام إذنه مُصغياً له باهتمامٍ شديد)...

قال رمّو: (وهبتها قلبي، يا عمّي الإمام، وتزوّجنا وأصبحت امرأتي)...

باغتَهُ الإمامُ بصفعةٍ قويّة أبرقت عيناه معها واحمّر أذنه، (توجّع قلب رمّو، فقدَ الأمل، لم يدافع عن نفسه)، صفعه الإمامُ صفعةً أخرى، (لم يدافع عن نفسه مرَّةً أخرى)، غضب الإمام منهُ أيَّما غضبٍ، بدأ يضربه صارخاً، نادى الرجال ليتكوّموا عليه فأبرحوه ضرباً، فقَدَ رمّو قدرته على التحمُّل، صرخ ونهض، فضرب الإمامَ ضربةً قويَّة وبدأ بالآخرين الذين هربوا منه فلحقهم، هربَ الرجالُ نحو الشوارع واحتموا بالمساجد، عادَ رمّو إلى أجمل النساء، إلى محبوبةِ قلبه، إلى زهرة قلبِ المجانين.

الأيام التالية: ربطوا رمّو بالسلاسل:

في اليوم الذي يلي جلبوا له شيخاً، سوى أنَّه لم ينفع، أمسكوا بيديه وأخذوه إلى الأولياء دونَما نفعٍ كذلك، كان يهربُ من البيت نحو البراري ولا يعودُ منها أحياناً إلى مطلعِ الفجر، باتَ لقبه (مجنون الليالي) وذاع صيتهُ.

حين يأتي إلى المنزل يقومُ الرجال بتقييده، في البداية لم يدافع عن نفسه، لكن بعدها كان يصرخُ:

«آه... دعوني وشأني، سوف أذهب، زوجتي تصرخ، دعوني أذهب، الذئابُ المفترسة وأبناء آوى اجتمعوا عليها، فلتتركوني سوف أذهب».

لم يكن ليفلَت من قبضتهم، يحاولُ مراراً بيدَ أنَّه يفشل، كانت حالته تُبكي الموتى لكنّهم يمنعونه.

(يأتونَ إليه كلَّ يوم، يستغربون كيفَ نجا بنفسه من السلاسلِ ولاذَ بالفرار!!، لتبدأ رحلة البحث عنه حتّى اليوم التالي دون أن يعثروا عليه، لم يكتشف أحدٌ أينَ يغيب، لا رائحةَ له ولا جثَّة، يكادُ المرءُ أن يرتابَ بأنَّه قد تحوَّل إلى غبارٍ وارتفعَ عن الأرض!).

حين يأتي، يشهر سكّينه المدماة في وجوههم قائلاً لهم:

(تهاجم الذئابُ المفترسةُ زوجتي، إنّها تصرخ، سوف أذهب لمحاربة تلك الذئاب، وفي بعض الأحيانِ أدخلُ بين الجان وأهاجمهم بالسكّين)...

(لم يصدّقهُ أحد، لكنّهم ذُهِلُوا من السكينِ المدماة، نساءُ الحيّ صرخْنَ على إثرِ حكايته)

(انتشرت قصّته مع الحسناء رويداً رويداً، ذاع صيتُ حربه مع الذئاب المفترسة، بدأ المغنّون يؤلّفون أغانٍ عن حربه مع الذئاب المفترسة والجان لأجل جميلته).

وفي كلّ مرةٍ يقبل فيها يعاودون لفّ السلاسل حوله عقدةً إثرَ أخرى، في كلِّ مرَّة تراوده الحالةُ العنيفة فيضاعفون من أعداد عُقَدِ السلاسلِ حول بدنه.

(كان يتمكّن من الهرب!!، لم يعرف أحد كيف له أن يفعل ذلك، ينظرون دائماً إلى السلاسل مشدوهين ومن ثمّ تتعقّد حيرتهم أكثر).

اليوم الأخير: الذئاب المفترسةُ تجتمعُ حول الحسناء:

كان مقيّداً أيضاً ذلك اليوم، تناهى إلى سمعه صوتٌ لم يسمعهُ أحدٌ سواه، قرّب أذنه وسمعَ، كادت عيناه تهربانِ من وجهه!، زوجته كانت تصرخُ مستنجدةً، حاولَ أن يُفلَت من السلاسل بيدْ أنَّه فشل، اجتمعَ عليه الرجال، توسَّل إليهم، لكن منعوه، حاولَ مرَّةً أخرى ومنعوه أيضاً، أجهش بالبكاءِ ومنعوه!

قال: «آه... اتركوني إنّهم يقتلون زوجتي»، لكن لم يدعوه وشأنه...

قالَ: «آه... اتركوني أذهب، لقد قتلوا زوجتي» لم يدعوه وشأنه أيضاً...

أدمعت عيونُ الناس على حالته، انتحبت النسوةُ مشفقاتٍ عليه، لكن لم يفلتوه... كلّما تمكّن من فكِّ سلسلةٍ قيَّدوهُ بأخرى. كلّما أخفقَ في إفلات نفسه من طبقات السلاسل الضخمةِ المفتولةِ حوله التهمت الذئاب المفترسة قطعةً من لحم زوجته... لم تتوقّف صرخاته التي آلَمت من حوله إلى أن استلقى على الأرض متعباً ومنهكاً، توقّف قلبه عن الخفقان، توقّفت عيناه عن تفحّص مَن حوله وأُغمي عليه، صمتت الحسناءُ المُحتارَةُ أيضاً.

«يكفي، اتركوه، دعوه وشأنه، فلتكفّوا عن تعذيب قلوبنا، نكادُ نموتُ من الألم، فليذهب إلى أيّ مكانٍ يريده، يكفي»... قالَ الناس:

(حين استعادَ وعيه، أجهش في مكانه بالبكاء محتاراً، اعتصرت قلوبُ الحاضرين، تركوه وشأنه)

فرَّ مسرعاً كطلقةٍ لمجرّد إفلاته من السلاسل، سالَ اللعابُ من فمه على إثر الغضب، قدمُه كقدمِ سلوقيٍّ، خطواتهُ كخطواتِ نمرٍ وقلبهُ قلبُ أسدْ...

(لم يعُد إلى أن حَلَّ المساء).

نهايةُ الأيَّامِ والحكايات: تراجيديا

حينَ عاد كان يحمل بين يديه جدائلَ المرأة، كانَ يبكي، لم يفهم أحدٌ سرّ تلك الجدائل، رمّو كان يبكي...

قال: «آه... قلتُ لكم ولم تصدّقوني، أريدُ أن أموتَ الآن!، كنتُ أقولُ لكم ولم تصدّقوني، انظروا لقد التهمت الذئابُ زوجتي وتقاسموا حتّى عظامها فيما بينهم، قلتُ لكم، لم تصدّقوني، انظروا لم يتبقَّ منها سوى هذه الجديلة، قلتُ لكم لم تصدّقوني»...

عيونُ الجميع كانت مثبتةً على الجدائل، لم يرَ البعضُ في حياتهم مثلها، صدّقه البعضُ بعد أن رأوا الجدائل وأجهشوا في البكاء.

التهمت الذئابُ زوجته، بكى معهُ الناس...

انتشرت حكايةُ رمّو وصبر القلوب بشكلٍ حزين، لم يتوانى المغنّون عن وصف حالته، وضعوا أياديهم على وجوههم وغنّوا، غنّوا ما في قلوبهم وأفرغوا ما في جُعَبِهِم دون أن يتكاسلوا، لم يقوَ الرجالُ في مضافات القرى على تحمُّلِ ألمِ الحكاية، انتفخت عيونُ النساء من البكاء في الطرف الآخر من الغُرف).

رمّو كان يبكي، يبكي، ويبكي، جالَ صوته في شوارعِ المدينةِ بأكملها...

(سردوا الحكايةَ للأطفال كي يناموا، سوى إنّهم لم يصدّقوها!) ...

كان رمّو يتحدّث إلى تلك الجدائل، يضمّها إلى صدره باكياً، صارخاً، لم يجرؤ أحدٌ على إيقافه.

(فقَدَ الناس قدرتهم على الاحتمال، خجلوا، خجِلَ كُلُّ ذي عقلٍ من نفسه)...

رمّو كان يبكي ويبكي. (جمع الناسُ أغراضهم ورحلوا بسبب صوته)...

(فرِغَت المدينةُ رويداً رويداً، وكل من ذهبَ روى حكايته، لكن ما من مصدّقٍ)...

انتشرت الحكايةُ...

(ماتت أمّهُ حزناً، رحل الجميعُ من هناك، وفعلت الدنيا ما تشاء) ...

استمرَّ رمّو في بكائه إلى اليوم الذي التحق فيه بالبراري، ضمّ جدائل زوجته إلى صدره وصرخ.

(يُقال أنَّ رمّو ظهر أكثرَ من مرَّةً وفي أكثر من مكانٍ مختلف!).

«كوباني» مدينة البطولة والأمل

لم يكن لقاء روح نواف مع روح أهله الوحيد من نوعه، بل كان الكثير من أطفال سوريا يتلاقون مع أرواح آبائهم وأمهاتهم، كان مشهداً في الأعلى لا يقل حزناً وقسوة عن مشهد الأسفل..

فادي وليد عاكوم*

قصـــــــة

عبثية الأحداث في سوريا المستمرة منذ سنوات لم تنتج حتى الآن إلا شلالات الدماء النابعة من أجساد السوريين، بعد أن تحول الصراع إلى تصفية للحسابات الدولية، وتنفيذ مآرب بعض الدول وتأكيد سيطرة البعض الآخر، فأصبح الطفل السوري الخاسر الأكبر، والمقصود كل أطفال سوريا دون استثناء، فالطفولة لا

*كاتب وصحافي لبناني (٥٠ عاماً)، مقيم بالقاهرة، حاصل على شهادة الماجستير في الفنون والآثار (الجامعة اللبنانية، يعمل في الصحافة منذ العام ٢٠٠٣، يكتب مقالات في العديد من الصحف والمجلات اللبنانية والعربية، له عدة مؤلفات سياسية وأدبية منها: «داعش الكتاب الأسود»، «حزب الله وسياسة المتعة... من الإرهاب الى الإرهاب»، المجموعة القصصية «زينة»، «المكونات السورية»، رواية «نواف...حكاية طفل سوري»، «الكرد بين الأحلام وأراضي الواقع»، المجموعة القصصية «بيروتشيما».

تنقسم إلى معسكرات سياسية أو عسكرية.

أطفال سوريا عانوا ويعانون من القتل والإصابات والإعاقة، والأمراض النفسية التي سترافقهم لفترة لن تكون بقصيرة، فشبح الموت لن يغيب عن عقولهم الصغيرة بسهولة، وصور القتل والدمار ستكون دائماً ببالهم، والأهم أنهم تحولوا إلى رجال قبل أوانهم، خلال سعيهم للتأقلم مع واقع الحال، بل حتى خلال سعيهم للبقاء أحياء في بلد الموت والدمار.

كان نواف في العاشرة من عمره عندما بدأت الأحداث الدامية في سوريا، وها هو اليوم وبعد مرور عشر سنوات يكاد يبلغ الخمسين، فالذي مر به والأحداث التي عصفت برأسه وكيانه جعلت من السنة الواحدة ثلاث سنوات من التجارب والمآسي، هو نواف الطفل السوري الذي حولته الحرب إلى رجل بجسد طفل.

انطلق نواف برحلة مع عائلته من دمشق إلى الرقة، كان من المفترض أن تنتهي خلال أيام، فوالده جابر ذاهب لزيارة عمه المريض على فراش الموت، ترافق نواف مع والده ووالدته وجدته وأخيه الأصغر باسل، وحظه العاثر صادف اليوم الأول للرحلة مع بدء الأحداث التي شهدتها سوريا في العام ٢٠١١، رأى كيف توترت الأوضاع شيئاً فشيئاً، رأى المجموعات الأمنية كيف انتشرت على طول الطريق إلى الرقة مروراً بكل المناطق التي تقع على هذا الطريق، ماتت جدته بقربه لتسلط أحد الأمنيين الذي منع العائلة في السيارة التي كانت تقلهم من النزول والاتيان بدواء الجدة التي فارقت الحياة بهدوء، وصلوا الرقة التي سرعان ما تحولت إلى بؤرة الرهاب مع سيطرة تنظيم الدولة الإسلامية (داعش) عليها، وسرعان ما شاهد بعينيه قيام عناصر التنظيم بقطع رأس والده الذي غامر بالانتقال إلى دمشق للاتيان ببعض المال، اختبئ بعدها في أحد الأقبية مع والدته وأخيه تحضيراً للهروب إلى تركيا عبر أحد المهربين طمعاً بحياة افضل.

قبل الوصول إلى الشريط الحدودي بأمتار حصلت الكارثة مع إطلاق الجنود الأتراك النار بغزارة على المدنيين فقتلت والدته أمام أعينه، ولم يتبقى له من عائلته إلا شقيقه وعمه الهارب إلى لبنان، ولم يدر بخلده يومها أنه سيكون شاهداً على إحدى أرقى ملاحم العصر الحديث، وهي ملحمة مدينة كوباني، التي وصل إليها وكانت قوات النظام قد خرجت منها بالكامل منذ فترة، والأوضاع فيها تقريباً هادئة، فقرر نواف الإتجاه إليها، كان يعلم الاتجاه فقط ولا يعلم شيئاً آخر، وقرر التصرف كالمهربين، أي أن يتنقل ليلاً والاختباء نهاراً، وبالفعل بعد أن ارتاح قليلاً أيقظ باسل وسارا بخط مستقيم قدر الإمكان إلى أن ظهرت الشمس فبانت له بعض المنازل المتفرقة فأيقن أنه وصل إلى إحدى القرى التابعة لريف كوباني، إلا أنه فضل التريث قبل دخولها، فربما يكون فيها بعض عناصر التنظيم.

اختبأ وراء شجرة كبيرة مع شقيقه، كانا في حالة يرثى لها، ثيابهم ممزقة وملطخة بالدماء، وجهيهم اختفت الملامح الأساسية فيهم، وكانا يتضوران جوعاً لدرجة كبيرة، فأعطى باسل الجزء الأكبر من الطعام المتبقي وأسقاه القليل من الماء، وناما بفعل التعب الشديد الذي حل عليهم، لم يعلم نواف كم مر من الوقت، حين أيقظه رجل مسلح كان يهزه ببندقيته، قام مذعوراً رافعاً يديه صارخاً: «أرجوك لا تقتلني.. أرجوك لا تطلق النار»، طلب منه المسلح أن ينزل يديه ببطء ويكشف عن بطنه، وطلب من باسل نفس الأمر، فنفذا الطلب، ثم طلب منهم إفراغ الحقيبة، ولما تأكد المسلح منهم استدعى بعض المسلحين الذين كانوا على مقربة منهم، وكان بينهم فتاة ترتدي الملابس العسكرية، ابتسمت لهم وسألته عن والده فأجابها أنه قُتل، وسألته عن والدته فأجابها نفس الجواب، سألتهم بلطف لماذا هما هنا وإلى أين يتجهان؟ فجلس أرضاً وكاد أن يغمى عليه، فحمله أحد المسلحين وحمل مسلح آخر باسل ووضعوهما في السيارة وقامت الفتاة بجمع أغراضهم وأعادتها إلى

الحقيبة، وانتقلت السيارة بسرعة إلى مكان مجهول بالنسبة لنواف، فلم يكن دارياً بما يدور حوله، فقد كان شديد التعب إلى درجة الانهيار، ولما استفاق وجد نفسه على سرير في غرفة فيها الكثير من الأسرة، ليعلم أنه في مستشفى مدينة كوباني، وسأل فوراً عن شقيقه فأتوا له به فتعانقا طويلاً وبدآ بالبكاء.

عادت الفتاة ومعها أطباق منوعة من الطعام والعصير والمياه، فجلس الشقيقان يأكلان بنهمٍ كبير، فقد كانا بحاجة فعلاً إلى هذه الوجبة بعد ما مرا به، ولما انتهيا من التهام الطعام، تقدمت الفتاة منهم وسألتهم إذا ما كانا يريدان الاستحمام وتغيير الثياب المغطاة بالدم، فوافقا وبعد نصف ساعة تقريباً عادا وقد عادت ملامحهم الأصلية للظهور، قالت لهم الفتاة إن اسمها «شيراز» وقالا لها عن أسمائهم، وبدأ نواف بسرد ما حصل معهم، منذ أن غادرا الرقة إلى حين وجدوهما، ثم أخبرها عما حصل لوالده، وأخيراً سرد لها ما تعرضوا له منذ مغادرة دمشق ووفاة الجدة، لم تصدق الفتاة كلام نواف، وظنت أنه يبالغ بسرد التفاصيل، إلا أنها تكلمت معه أكثر من مرة وكلمت باسل وحده إلى أن تيقنت من صحة كلامهم، وأصبح الولدان حديث المدينة، بسبب ما مرا به ووصولهم إلى ريف المدينة بسلام وحدهما.

علم نواف أنه بين أفراد قوات حماية الشعب، والفتاة تابعة لقوات حماية المرأة، وهم مجموعات مسلحة تحمي مدينة كوباني وريفها من القوات النظامية وعناصر تنظيم داعش، ونُقل نواف وباسل إلى أحد منازل المدينة حيث كانت هناك عائلة تنحدرمن منطقة الرقة تسكنه بعد هروبها من المدينة إلى كوباني، العائلة هي الأخرى كانت قد هربت من بطش التنظيم، الأب كان صاحب أرض زراعية كبيرة في مدينة الطبقة القريبة من الرقة، وفضل الهروب مع بناته الأربع وابنيه حتى لا يتعرضون للأذى من قبل التنظيم، فالأولاد قد يتم تجنيدهم بشكل إجباري، والفتيات قد يصبحن زوجات لعناصر وأمراء التنظيم، استقبلتهم العائلة بحفاوة، وجرى تجهيز مكان المنامة مع الأولاد، شعر الولدان ببعض الطمأنينة بعد أن أصبحا مجدداً بأجواء العائلة لينام مجرد الاستلقاء على الفراش، واستيقظا بوقت متأخر في اليوم التالي.

شيء فشيء بدأ الولدان بالتعود على الحياة الجديدة، إلا أنهم كثيراً ما كانا يُصابان بنوبات الحزن لدى تذكرهما لجابر ومريم، وكانت العائلة التي ترعاهما تحاول قدر الإمكان إحاطتهم بالعطف والحنان، إلا أن القلب المكسور كان أقوى من أي محاولة لتلطيف الأجواء خصوصاً بالنسبة لنواف.

رغم سنوات عمره القليلة لم يشأ نواف أن يكون ضيفاً ثقيلاً على عائلة أبو أمجد، وبعد النقاش الطويل استطاع نواف إقناع الرجل بأن يعاونه في عمله وطلب منه الاستقرار في غرفة على السطح وكان فيها سرير كبير وخزانة للثياب وطاولة وكرسيين، وفي إحدى الزوايا كانت توجد مغسلة، وفي الزاوية المقابلة باب يؤدي إلى الحمام الصغير، وللغرفة ثلاث نوافذ كبيرة تطل على كافة أطراف المدينة، قرب المغسلة رُكز رف خشبي عليه سخان للمياه وبجانبه عدة الشاي والمتة والقهوة، وقرب السرير رُكزت ثلاثة أرفف صغيرة عليها بعض الكتب العائدة للشاب الذي كان يسكن الغرفة، فالبيت كان ملك إحدى العائلات التي هاجرت إلى ألمانيا منذ الرصاصة الأولى، ويقوم شقيق صاحب المنزل بتأجيره وإرسال المال لشقيقه لدعمه في مصاريف عائلته، وكان ابن المالك في سنته الجامعية الثانية بكلية الآثار، وقد بُنيت الغرفة له كونه كان يمضي غالبية وقته فيها للدراسة مع أصحابه.

خرج باسل من الحمام، فدخل نواف فاستحم وكانت المياه باردة جداً، فلم يكن للغرفة سخان، وقرر أن يحل الأمر في الغد، توجه إلى السرير، ونام بجانب باسل، الذي اقترب منه وطلب منه أن يروي له قصة كما كان يفعل والده، فبدأ نواف بالكلام إلى أن غفا

قصـــــــة

ساحة الحرية في كوباني- التقطت الصورة في أعقاب تحرير مدينة كوباني عام 2015م

باسل وغفا نواف بعده بدقائق، ولم يستفق إلا على طَرق الباب من قبل أبو أمجد عند الساعة السادسة إلا ربع، وقال له أن يجهز ويلحق به إلى الشاحنة، قام نواف على عجل بغسل وجهه وتبديل ثيابه وقبل باسل على جبينه وكان لا يزال نائماً، ونزل ليلحق بأبو أمجد، فتح الباب وصعد إلى الشاحنة، فناوله الرجل سندويش زعتر وحبة من البندورة، وقال له «صباح الخير يا نواف، كُل إلى أن نصل إلى الزبون الأول، فأمامنا يوم حافل» ، هز نواف رأسه وفي فمه قضمة كبيرة من السندويش ملأت فمه، كان جائعاً جداً وأنقذه السندويش في الوقت المناسب.

وصل أبو أمجد ونواف إلى قرية «أومرك» جنوب المدينة، كانت تبعد حوالي ثلث ساعة فقط، توقف أبو أمجد في ساحة القرية، انتظر رجلاً يقود خمسة خرفان، كان عليهم أن ينقلوها إلى المدينة لأحد الجزارين لذبحها وبيعها، بعد صراع معها استطاع الرجلان والفتى إصعاد الخرفان إلى الشاحنة، وعادا إلى المدينة، أنزلا الخرفان أمام محل الجزار الذي كان بانتظارهما، دعاهما إلى شرب الشاي، ولما فرغا من شربه قبض أبو أمجد مائة ليرة وصعدا إلى الشاحنة، سأله نواف: أليس المبلغ قليلاً؟!، أجابه الرجل: فعلاً، فهكذا عمل يجب ألا يقل عن ثلاثمائة ليرة على الأقل، إلا أن أهل المدينة كانوا كرماء معي جداً، ودبروا لي المنزل بإيجار قليل، ودعموني كثيراً بالمساعدات لدى وصولي، وأنا بدوري أرد لهم البعض من جميلهم.

وكان اليوم الثاني في العمل مختلفاً عن الأول، فقد قاما بتوزيع بعض المساعدات على منازل بعض الأشخاص في قرى ريف المدينة بموجب لوائح وضعتها الإدارة الذاتية في كوباني، كانت المساعدات مقدمة من إحدى المنظمات الإنسانية السويسرية التي تهتم باللاجئين والنازحين، وفي نهاية اليوم حصل أبو أمجد على حصة وطلب نواف حصة أخرى وسلمها لأبو أمجد، كان العمل في هذا اليوم دون مقابل، فقد اكتفى أبو أمجد بأن يقوم مندوب الإدارة بتعبئة المازوت للشاحنة فقط، معتبراً أن ما يقوم به واجب إجباري إنساني لا يجب أن يتقاضى عنه مالاً، وكَرّت الأيام بهدوء وبنى نواف الكثير من الصداقات مع أهالي المدينة وريفها، وكان الجميع يحبه لشدة أدبه واحترامه للغير صغيراً أو كبيراً، بالإضافة إلى اهتمامه بشقيقه.

بعد ثلاثة أشهر تقريباً، وفي إحدى الليالي استيقظ نواف على أصوات انفجارات قوية، توجه إلى الخارج ليجد لمعان القذائف بعيداً إلا أن الليل نقل الأصوات بوضوح، وما هي إلا دقائق حتى صعد أبو أمجد، وقال

له إن شيئاً ما يجري في ريف كوباني في القرى البعيدة، فقد كانت المدينة محاطة بعدد كبير من القرى والمزارع يصل عددها إلى ٤٠٠ قرية ومزرعة على الأقل، وكانت الأطراف البعيدة قريبة جداً من مواقع تنظيم داعش، وحاول أبو أمجد طمأنة نواف وباسل وأدخلهم إلى الغرفة ودعاهما إلى النوم فلا شيء يُقلق حسب قوله.

استيقظ نواف في اليوم التالي وكانت أصوات القذائف لا تزال تسمع، كم أن الأصوات اقتربت قليلاً، نزل إلى حيث يركن أبو أمجد الشاحنة إلا أنها لم تكن هناك، وبعد قليل رأى الشاحنة قادمة، وعند اقترابها رأى وجه أبو أمجد متجهماً جداً، فَعلِمَ أن ثمة شيئاً سيئاً يحدث، فلم يسبق له وأن رأى الرجل بهذا المنظر على الإطلاق، أوقف أبو أمجد الشاحنة ونزل منها واتكأ عليها وبدأ بلف سيجارة بطريقة عصبية، حتى أن نواف لاحظ أن أصابعه ترتجف قليلاً، وعرف منه أن عناصر تنظيم داعش الارهابي يقتربون من المدينة وأن العديد من الشهداء والجرحى سقطوا في قرى ريفها.

مع اقتراب المعارك من المدينة بدأ سكانها الهروب إلى تركيا عبر المعبر الموجود عند أحد أطرافها، ورغم تمنع السلطات التركية في فتح البوابات فإنها سمحت للمدنيين أخيراً بالعبور شريطة عدم إدخال أي سيارة أو أي منقولات، فقط الأشخاص يُسمح لهم بالعبور، وبدأت طوابير النازحين بالظهور أمام البوابة بانتظار الدخول إلى الأراضي التركية طلباً للأمان، وكانت غالبية الهاربين من العجائز والنساء والأطفال، أما الشباب والرجال فقد بدأوا بتشكيل مجموعات للحماية، كل مجموعة تمركزت في المنطقة التي تقيم بها، وتم توزيع السلاح على من يريد، وحصل أبو أمجد على بندقية كلاشنكوف –أو الروسية كما يسميها– مع بعض الذخيرة، وأصر نواف على الحصول على سلاح هو الآخر وكان له ما أراد، وبصعوبة أقنعه أبو أمجد بأن يترك الغرفة هو وباسل ويبيتان في الطابق الأرضي خوفاً من الرصاص الطائش أو القذائف التي قد تتعرض لها المدينة في أي وقت، فاقتنع نواف على مضض خوفاً على حياة باسل، ورغم خوفه الكبير فإن نواف كان سعيداً من الداخل لأنه استطاع الحصول على السلاح وربما ستسنح له الفرصة للانتقام من داعش لأنهم أعدموا أباه، فمنظر إعدامه كان يراوده دائماً، وكانت الصورة لا تفارق مخيلته على الإطلاق.

دأب نواف على الحراسة كل ليلة، وكان يمضي معظم الليل مع شباب الحي الذين يقيمون نقاط الحراسة والمراقبة، إذ كانت المخاوف تتصاعد من تسلل عناصر داعش إلى المدينة لارتكاب المجازر بحق المدنيين، فرغم إمكانية الهروب من المدينة فإن معظم الأهالي فضلوا البقاء، قرر أبو أمجد ونواف ترك المدينة إن اشتدت الأمور خوفاً على عائلة الرجل، فبناته وزوجته سيتحولن إلى سبايا وأولاده إلى مجندين في التنظيم، وبعد الاتصال بلؤي عم نواف قرروا الذهاب إلى لبنان عبر منطقة القلمون وجهزت عائلة أبو أمجد بعض الثياب والمأكولات لترك المنطقة بأي لحظة إذا ما دعت الحاجة، ولم يمضِ يومان على وضع خطة الهروب، حتى سقطت معظم قرى ريف المدينة، وبدأ عناصر التنظيم بالاقتراب شيئاً فشيئاً باتجاه الأطراف، ودارت معارك عنيفة عند مداخل المدينة، وبدأت أصوات القذائف والانفجارات تعلو وتقترب وتزداد عنفاً وقوة، وبدأ انتحاريو التنظيم بتفجير أنفسهم بشكل عشوائي بين المدنيين والعسكريين على حد سواء، مما يشير إلى استماتة التنظيم الإرهابي للدخول إلى المدينة.

وفي إحدى الليالي كان نواف كعادته يشارك في حراسة الشارع مع باقي الشباب، وكانت الإدارة قد وزعت بعض معت نداءات الاستغاثة عبر الجهاز قرب نواف، كانت إحدى المجموعات ليست بعيدة عنهم قد حوصرت تماماً من قبل الدواعش، وذخيرتها بدأت بالنقصان ووضعها أصبح صعباً جداً وبحاجة للمساعدة،

كانت مجموعة نواف الأقرب إليهم، فقرروا التوجه إليهم للمساعدة، لم يتردد نواف إطلاقاً، علماً أن قائد المجموعة حاول أن يبقيه مكانه كونه حديث الشأن في حمل السلاح إلا أنه رفض وأصر على المشاركة بالمساعدة.

توجهوا إلى النقطة المقصودة، كانوا سبعة أشخاص ونواف أصغرهم، ساروا وراء بعض كالطابور باتجاه المجموعة المحاصرة، كان الظلام دامساً، والرصاص غزير جداً، واعتمد قائد المجموعة على معرفته الجيدة بطرقات وأحياء المدينة للاقتراب قدر الإمكان من المكان المقصود، ومع اقترابهم أكثر كانت أصوات الانفجارات والرصاص تعلو أكثر، إلى أن أصبحوا على بعد ٥٠٠ متر من المجموعة المحاصرة، لم يستطع نواف ورفاقه رؤية شيء في الظلام، لم يستطيعوا إطلاق النار خوفاً من إصابة المحاصرين، ولم يكن أحد من الدواعش ظاهراً على الإطلاق، ساد السكون قليلاً، واشتعلت المنطقة بشكل رهيب، كانت إحدى المجموعات الأخرى قد استطاعت الاقتراب أكثر من المحاصرين من الناحية المقابلة واستطاعت كشف مكان اختباء الدواعش، فقد كانت مجموعة منهم فقط قد نجحت بالتسلل والوصول إلى هذا العمق من المدينة، دارت الاشتباكات العنيفة واستغل نواف ورفاقه الأمر للاقتراب أكثر، وفجأة تمت إنارة المكان بقذيفة إنارة فظهر الدواعش واضحين جداً، إذ عَلِقوا في أحد الأحياء بين مجموعة نواف والمجموعة الأخرى والمجموعة التي حوصرت، وأطبق الجميع عليهم، وكانت المرة الأولى في حياة نواف التي يطلق فيها الرصاص، ولم يكن إطلاقاً عادياً، بل موجهاً إلى أشخاص ربما أحدهم هو الذي اعتقل والده أو أعدمه، لذا لم يدر بنفسه إلا راكضاً واضعاً يده على الزناد صارخاً «يا كلاب سأقتلكم يا كلاب سأقتلكم».

استطاع نواف فعلاً أن يقتل اثنين من عناصر داعش، ورغم حماقة تصرفه بهذه الطريقة إلا أن ما قام به أربك الدواعش وسمح لرفاقه وللمجموعة الأخرى بالاقتراب أكثر فتم القضاء على المجموعة بأكملها، وظل نواف يطلق الرصاص على الجثث صارخاً دون وعي على الإطلاق إلى أن فرغ مخزن السلاح، وقبل أن يقوم باستبداله هزه أحد رفاقه من الحي هزاً عنيفاً طالباً منه الهدوء، صارخاً فيه أنهم ماتوا وشبعوا موتاً، وأن عليه الهدوء لمراقبة إذا ما كان يوجد غيرهم وألا يهدر الذخيرة التي بحوزته، ظل نواف يرتجف، كان عقله مشوشاً وكأنه لم يكن هو، فقد تحول في ثوان قليلة إلى وحش كاسر لا يخاف، فقط لأنه تذكر والده ووالدته، سحبه أحد المسلحين من يده، وقال له إنهم يجب أن يعودوا إلى نقطتهم لمتابعة الحراسة خوفاً من تسلل الدواعش إلى حيهم، ظل نواف صامتاً طوال الوقت، لم ينطق بكلمة، فرغم شعوره بالثأر لوالده، فإنه كان يفكر أيضاً بأنه قتل، وسأل نفسه هل أصبح قاتلاً فعلاً؟ هل سيعاقبه الله على فعلته؟ لكنه عاد وقال لنفسه بأنه قتل المجرمين الذين قتلوا والده وكانوا وراء مقتل والدته، وربما لو لم يقتلهم لكانوا قتلوه وقتلوا رفاقه وأبو أمجد وعائلته، فهم هنا للقتل وليس للتنزه وبالتالي فإن الله لن يكون غاضباً منه.

كان ما قام به نواف ليلاً حديث المدينة نهاراً، فجرأته وإقدامه خلال معركة الأمس كانت الخبر الكبير الذي يجري تناقله من لسان إلى لسان ومن منزل إلى منزل ومن حارة إلى حارة، وكان مدعاة للفخر وحافزاً للمقاتلين ودافعاً وتشجيعاً لهم، وبدا الأمر واضحاً حيث كان الجميع يلقي عليه التحية في الشارع ويقولون له نفس العبارة تقريباً: أهلاً بالبطل، وتفضل يا بطل"، وبدا نواف مزهواً بما فعله وقدرته فعلاً على الثأر من الدواعش وأحس بأنه هو الآخر استطاع رد الجميل ولو بقدر بسيط لهذه المدينة التي احتضنته مع أهلها وعطفت عليه مع شقيقه، وكانت المفاجأة عند وصولهم إلى مركز الأسايش حيث اصطف جميع المقاتلين وقاموا

بالتصفيق لنواف، وقاموا بمصافحته واحداً واحداً، ودعوهما لشرب الشاي.

بعدها انقلبت الأوضاع بعد أن قام الجيش التركي بتجميع الدواعش في الداخل التركي وفتح لهم البوابة الحدودية مقابل كوباني للانتقام من المدينة وأهلها، فهرب معظم السكان وبينهم أبو أمجد ونواف والعائلة، ولم يكن نواف يعلم أنه يهرب من الموت إلى الموت، فبعد الوصول إلى الحدود اللبنانية وقعت الكارثة بعد اختباء جماعة جبهة النصرة بين المدنيين في محاولة للتسلل إلى لبنان، فوقعت معركة عنيفة قُتل فيها شقيقه باسل برصاصة بالرأس، وفقد أبو أمجد بنتين من بناته، وأكمل طريقه إلى لبنان، بينما قرر نواف العودة إلى الداخل السوري، حيث انضم إلى إحدى المنظمات الانسانية كعامل اغاثي في البدء ثم مراسل يغطي أخبار النازحين والهاربين، وذلك رغم صغر سنه إلا أنه كان قد حاز على ثقة وإعجاب مندوب المنظمة بشكل لافت.

تنقل نواف بين المجموعات الهاربة بأكثر من منطقة وكانت الصور تنهمر على العدسة بشكل متواصل، فقد اعتاد أن يلتقط أي مشهد خلال هذه الظروف لأنها لقطات لن تتكرر، وتركز عمله في منطقة دير الزور لشدة المعارك المعارك الدائرة فيها، وقامت المجموعة الأمنية بتجميع كل المدنيين الهاربين لتقسيمهم إلى مجموعات خلال السير خوفاً من تعرضهم لأي مكروه، وفي هذه الأثناء لاحظ نواف أن إحدى النساء المنتقبات كانت وحدها لا عائلة أو مرافق لها، ورآها تنتقل من أطراف المجموعة إلى قلبها، فساوره الشك، وكان قائد المجموعة بعيداً عنه، فقرر الاتجاه صوب المرأة وإبلاغ قائد المجموعة عنها قبل أن تغيب عن نظره، وما إن اقترب منها وكانت على بُعد بضعة أمتار تلاقت نظراته مع نظرات العيون المختبئة تحت النقاب، وما إن صرخ لقائد المجموعة حتى دوت صيحة تكبير (الله أكبر) ودوى بعدها انفجار ضخم.

تناثرت الدماء والأشلاء، ساد الصمت لفترة وجيزة، قبل أن تعلو أصوات الصراخ من الألم، وبدأت أصوات تنادي الأسماء للاطمئنان عليها، فكل عائلة نادت على أعضائها لمعرفة المصير.

نواف تبخر... انتشرت أشلاؤه لأنه عند الانفجار كان قد وصل إلى المرأة، والتي كانت بالفعل أحد عناصر داعش المكلفين بقتل الهاربين بسبب هروبهم من أرض الخلافة المزعومة، انتهى نواف وانتهت رحلته... وبقيت الكاميرا الخاصة به فقط شاهداً على ما حصل، فعند وقوع الانفجار سقطت الكاميرا وكانت مبرمجة على التقاط عدة صور مرة واحدة، وبفعل السقطة التقطت لحظات الانفجار الأولى ومن بينها مقتل نواف وحوله العديد من الأطفال الذين راحوا ضحية هذه المجرمة الخسيسة.

أكثر من خمسين رجلاً وامرأة وطفلاً، رحلوا عن هذه الدنيا بسبب هذا الفكر الأحمق، الأسود، الشرير، بل رمز الشر، ورحل معهم نواف الذي كان يعي تماماً أنه سيلاقي عائلته في هذا اليوم.

نُشرت صور نواف الأخيرة، وعُممت على أوسع نطاق مع خبر وفاته، وتحول لأيقونة المصورين والصحافيين والناشطين في سوريا وخارجها، أما المنظمة فقد خصصت جائزة سنوية باسمه كما قامت بتسمية عملياتها في سوريا باسمه، وزادت من المخصصات المقررة للأطفال كتنفيذ لإرادة نواف.

أما روح نواف فسرعان ما تلاقت مع مجموعة الأطفال التي انتقلت إلى الرحلة الأبدية معه، ولم يتركها إلا عندما اطمأن عليها، وحينها وجد أرواح أحبابه، كان اللقاء والعناق طويلاً ومؤثراً، ولم يكن لقاء روح نواف مع روح أهله الوحيد من نوعه، بل كان الكثير من أطفال سوريا يتلاقون مع أرواح آبائهم وأمهاتهم، كان مشهداً في الأعلى لا يقل حزناً وقسوة عن مشهد الأسفل، وتمنت روح نواف لو كانت الكاميرا موجودة لتوثيق هذه اللقطات التي لن يمحوها التاريخ.

قلبي على ولدي
وقلبه على وطن

سأتحدى كل المواثيق وأحطم القوانين، ولن أدعك تُقبل يديّ، بل سأنحني بخشوع وأقبل يديك، وأخطف القبلات من عينيك الناعستين..

ليلى خالد*

قصة

ولِدَ بقلبٍ عاشقٍ منسوجٍ من أليافِ الوطن، ترعرعَ على صدرِ أمّهِ الوطن، فكانت تدندنُ وتهندسُ الكلماتِ لترسمَ له مستقبلاً جميلاً ومشرقاً.

تمرُ الأيامُ والسنونُ ويقبل ربيعَه الخامسَ عشر وثمارُ الشباب بدأت ظاهرةً على جسده النحيل، لينتفضَ شاباً وسيماً رشيقَ القامةِ عامرَ الصدرِ يبزغُ من عينيه نورُ النباهةِ وفصاحةُ البلاغةِ، وعلى عقدةِ حاجبيهِ استوطنتْ علاماتُ العزيمةِ والإقدام.

حلب.... ٢٠١٢

مدينةُ الشهباءِ، التي تربعت بقلعتها على عرش الحضاراتِ..

تقتحمُ المدينةَ مجموعاتٌ من المأجورينَ يلتفون

*الرئيسة المشتركة لمنتدى حلب الثقافي منذ تأسيسه أواخر ٢٠١٩م.

حولها، وكأنهم ذئابٌ جائعةٌ بانتظارِ فرصةٍ للانقضاضِ على فريستهم، حوطوها بحلقةٍ من نار، وبدأ الخطرُ يحاصرُ المكانَ من كلّ الجهاتِ، امتلأتْ الأحياءُ بدمى الكترونية تتحركُ بأيدي أجندةٍ مجهولةٍ، تقتلُ، تحرقُ، تهجّرُ، وتخطفُ مقابلَ حفنةٍ منَ المالِ.

بدأ الخوف يستوطن قلبَ الأم وترتفعُ ألسنةُ النارِ في حشرجةِ صدرِها ويلتهم ما بداخلهِ من قلبٍ وروحٍ بلظى الندوبِ المستقبلية.

الأم (جيان) تردد متلعثمةً: ما هذا بحق السماءِ وما هذه المخلوقاتُ، هل هنا كعبتهم المقدسة ؟! أم فيها وجدوا قدسهم الضالة ؟!

الخوف والقلق يلتهمان فؤادَ الأم وتناجي الله: رباه ولدي (ديار)..

هذا الولد يستنشق الوطنيةَ في شهيقه وزفيره، فهو منذُ الصغرِ يميل للأناشيدِ الثوريةِ ويختلس من هذا وذاك ما يدور من حواراتٍ ونقاشاتٍ سياسيةٍ. بدأت وتيرة فضوله تزداد في هذه المرحلةِ الحساسةِ، وبدأ الغموض يسيطر على وجهه وكَثُرَتْ أسئلتُهُ حول مجرياتِ الأحداثِ وما يجري من انتهاكاتٍ للأعراض وسبي النساءِ وقتلِ الاطفالِ.

وجهت وجهها للقبلة ورفعت ساعديها للسماء قائلةً: يا ربُّ احمِهِ لي وأبعد عنه الغربانَ يا قدير.

يخترق صوت ديار مسمعَها وهو يتحدث مع رفاقه، هي لا تهتم لحديثهِ، لكنّها شعرت بالاطمئنان لمجرد سماعها لصوته، تُردد: حمداً لك يا الله إنه هنا، وهو بخير، لكني أخشى أن يوسوس له رفاقُ السوء ويزجوهُ في طريقٍ ملتويّ فيه تعرجاتٌ شريرةٌ وخطرةٌ، فالشبابُ لهم أجنحةٌ يطيرون بها الى خيالاتٍ منسوجةٍ من الأوهام.

يقاطعها صوت ديار: أمي انظري الى هذه العصا، كم هي متينة، إنها لي

الأم: عصا؟!! وما حاجتُك للعصا يا ولدي؟

ديار: سألفها بشريط لاصقٍ وأحملها معي لأواجهَ كلَّ من يتجرأ من الاقتراب من حيّنا الصغير، سيكون سلاحي في الدفاع عن نفسي وعن (جبل السيدة).

أنقبض قلب الأم ككماشة في يد حدادٍ وازدحمت الأفكارُ في رأسها كطريقٍ ريفي فرعي مزدحم لا شاخصاتٌ فيهِ، غلبها الوهنُ والعياءُ وانتصبت أمام عينيها أفكاراً سوداءَ وتعالت كما يتعالى الدخان من فوهة بركان قبل ثورانه.

كيف أحميه؟! ما عساي أفعل؟ كيف ابعدُه من هذا المكان الذي بات كالهاوية وغدونا على حافته؟.. ساعدني يا الله!!.. تتوسل جيان للرب وبريقُ عينيها كشظايا الزجاج المحطمِ، يتسلل لمسمعها صوتٌ يناديها من خلف الباب: جيان عزيزتي جيان افتحي الباب أنا سمر.. وبسرعة تُجفف جيانُ دموعها بكُم قميصها الخمري المشقوقِ من جهةِ الزر الثاني. تنهض جيان ومازالت نجوماً تتلألأ في مقلتيها وعلى كبد وجنتيها، تهرول وتفتح الباب.

سمر: مرحباً يا غالية.

جيان: أهلاً بك عزيزتي.

سمر: ما بالك جيان؟ هل أنتم بخير؟!.

جيان: نعم عزيزتي الآنَ كلنا بخير لكن....فيما بعد لا أعلم هل سيحتضن الربيع أحلامنا أم ستتناثر على حافة طرقاته..

سمر: أنا أشعر بما يقلقك يا جيان..

جيان: ديار يا سمر أخشى عليه من عبث القدر وألاعيبِ بعضِ البشر.

سمر: وأنا أخشى ما تخشينه لذلك جئتك مسرعةً، اسمعيني يا جيان ديار ابني كما هو ابنك، منذُ صغره أعتبره كأحد أولادي لذا سأصحبه معي إلى العراق.

جيان: العراق!! وهل ستسافرين إلى العراق؟ متى؟ وكيف؟ ولِمْ؟!

قصـــــــة

سمر: متى؟ وكيف؟ الظروف ستحدد ذلك وأنا سأخبرك.

جيان: ولكن لِمْ؟

سمر: لا داعي للسؤال، لأنك تعلمين أننا فقدنا بوصلتنا في هذه البلاد، وبتنا غرباءَ في حضنِ وطنٍ، حتى الياسمينُ فيه لم يعد ناصعاً كما كان ولم يعد أريجه يملئ المكان، لم نعد نستيقظ على ألحانِ فيروزَ الدافئةِ، أصبحنا نفزع من النوم على وقع خطوات أشباحٍ تسللوا إلى أيامنا واغتصبوها، لذا يا عزيزتي سأصطحبُ ديارَ معي لأبعدَه من هذا الجحيم، فأنا أيضاً أخشى عليه من رفاق السوء وأعدك أن أهتم به كابن لي دون أن أفرق بينه وبين أولادي.

جيان: حسناً يا غاليتي سأكلّم والده وأخبرك.

جيان تكلّم والد ديار عما دار من حديثٍ بينها وبين الجارة ويقررا سفره، لعلّهم يحمونه من هؤلاءِ الغربانِ.

بدأ الفجرُ يشق صدرَ الليلِ واقتربت عقاربُ الساعةِ إلى الخامسة والفراق، تدخل الأم جيان غرفة ديار توقظه من النوم ليشدَ رحالَه استعداداً للسفر، تتفاجأ الأم بولدها لم ينم بعد، وقد طافت دموعُه على وسادته لا رغبةَ له بالسفر، لازال قلبُه الصغيرُ ينبضُ عشقاً للوطن، ترتمي الأمُ وتحتضن فلذة كبدها لعلها تمتص حزنه والحزن قد أوقد فؤادها وأصهر كلَّ أحلامها

يطوي ديار صفحة أحلامه ويتركها على رف الذكريات، يقَبْل عصاه ويضعه بهدوء في عنبر سريره، ومكرهاً يسافر مع الجارة، لتبدأ رحلتهم الشاقة والمؤلمة في فصل الفراق، فينجرفوا في سيل المهجرين حاملين على أكتافهم حقائب الألم، تاركين خلفهم أحلامهم الضالة في طرقات الذاكرة، وتحلق الذكريات في سمائه وينتحر البوحُ على شاطئ الصمت، وأخيراً يصلون إلى إقليم كردستان. تبدأ العائلة بالاستقرار وسيبدأ ديار بالعمل، لكنه لن يستيقظ بعد الآن على صوت أمه.

الساعة تشير الى الجمر والنصف، الخالة سمر تنادي ديار: هيا يا بني استيقظ لتنطلق مع الخال إلى العمل.

ينهض من فراشه وكأن ألماً انتشر في سائر جسده والوجع قد خنق الصراخَ في صدره، وسيبدأ عمله بجسدٍ هزيل وكأنه أُقتُلِعَ من جذوره ورُمي في صحراءَ قاحلةٍ.

ديار يهاتف والدته بنبرةٍ حزينة تشعر الأم بألمه الذي يمزق فؤادها، في كل اتصال يُردد:

أمي كم اشتاقُ لموطني، لأوكسجينَ بلادي، لتلك الدهاليزِ المعتمةِ، كم أشتاق لصوت البائع المتجول واشتاق لصوت الجارة وهي تدعوك لاحتساءِ القهوة الصباحية، لأخوتي وللغرفة البسيطة وسريري الذي كان يحتضنني بعد حضنك ويمتص تعبي، أشتاق لجمعة وأحاديثهم الشيقة.

تحبس الأم جيان أنفاسها باكيةً، شيئاً ما بداخلها يتمزق وعلى وشك الانفجار ورغم ذلك تهدئ من ثوران مشاعره وهي توهمه بمستقبلٍ أفضل هناك حيث الأمن والأمان.

تمر الأيام وتمر الشهور. يحلّ شبحُ الحرب على الحي الفقير، هجوماً عنيفاً تشنه وحوشٌ بشريةٌ شرسةٌ لا تعرفُ الرحمةَ ولا تمتُ للإنسانية بصلةٍ، يسمع ديار المصيبة التي حلت بمملكته الجميلة يسرع ويهاتف والدته: أمي.. أمي.. أين أنتم؟ وماذا حصل؟ ماذا جرى؟ هل كلكم بخير؟

تخفي الأم عن ولدها قصة النزوح المؤلمة من حلب إلى عفرين وتقول: نعم.. نعم يا ولدي نحن بخير، اطمئن، ذهبنا إلى القرية وسنعود بعد أيام وكل شيء على ما يرام أطمئن يا صغيري، يا ولد اشتقت لك.. الأم تشده من حديث الألم

ديار: أمي لن أتفوه بشيء سوى كلمتين (أنا عائد).. وأغلق هاتفه لينهي النقاش.

تمارس الأم جيان طقوس الصبر ودون وعي تروح وتجيء يميناً وشمالاً، يزداد توترها، تجري سيولاً من الدموع

لتحفر تضاريساً على وجنتيها وتتمتم في سرها: كيف سيعود؟ كيف؟؟ الحدود مليئة بالغرباء والسفاحين، يا الله!! أجبر قلبي المكسور وأفرد جناح الملائكة على ولدي ويسّر طريقه واحمه لي يا رب.

وبعد أيام قليلة ورغم الخطر الذي يحيط بالحي الأم جيان وعائلتها يغادرون القرية متجهين إلى بيتهم في جبل السيدة رغم الخطر الذي يحيط في الحي ويزداد يوماً بعد يوم.

تَغَيَرَ ملامح الحي، انطفأت أنواره وغادرت الطيور أعشاشها، وامتلأ المكان بأنفاسٍ غريبة وأشكالاً شبيهَ بالبشر، ذقونهم طويلة ومتسخة، يتجولون في شوارع الحي مع القطط والجرذان، كل شيء قد تغير، منازل مهدومة وأخرى فارغة مفتوحة الأبواب ومسروقة.

«لكن لا بأس» تقول الأم جيان وهي تتنفس الصعداء، عدنا إلى مملكتنا الصغيرة وعادت الروح لأرجاء منزلنا المتواضع، لكني افتقد لقطعةٍ من روحي – ولدي ديار– ترى ماذا يفعل؟ وأين هو الآن؟

ترتفع ألسنة اللهب ليحرق جوفها، إلى أين المفر والنار يشب في أعماقها. تتعالى أصوات المدافع والقذائف ويستوطن الرعب داخل كل فرد يسكن في الحي وفي فلك خيالها تدور كواكب الخوف، فقد غدت هذه البلاد ككتلةٍ من نار. هل ستتحقق معجزة ويصل ولدها بسلام؟!!. وبقلبٍ خاشعٍ دامي وعينٍ دامعة تدعو الرب يحميه.

وفي إحدى الصباحات والساعة تشير الى الحنين واللقاء، ينبض هاتف الأم ويخفق لهفةً كقلب عاشق غار عليه الشوق وغزاه، بسرعة البرق ترد الأم: ولدي.. هل أنت بخير؟ أين أنت؟ وأين وصلت؟

ديار: أمي وصلت للتو إلى الجهة الغربية للحي، أنا هنا يا أمي لكني أشعر وكأني غريباً عن هذا الحي فقد تغيرت ملامحه ولم يعد كما كان يا أمي، دقائق وأصل إليكم.

الدقائق تمر بطيئة وكأنها ساعات والأم جالسة على رصيفٍ أمام باب بيتها وعيناها لا تفارق الطريق تنتظر لحظة اللقاء.

يهلُّ نوراً على ناظريها بعنفوانه بحيويته وقامته الممشوقة، يقترب من أمه، يعانقها ويقبل جبينها وتقبله بحرارة الاشتياق، وبلحظة العناق يصارحها: أمي لا تغضبي عدت لأنضم الى وحدات حماية الشعب، ولن أقيم معكم بعد الآن، فهذا الحي بحاجة لنا وعار علينا الانزواء في زوايا المنزل وتحت الأقبية.

رمى بحقيبة ملابسه الى داخل أرض الدار وأدار ظهره لوالدته، وكنسر حلق في فضاء موطنه نحو الشمس ليشق طريقه إلى الحرية، وأطلق صفيره ينادي المباني الأشجار وأصدقائه ويقول: الآن دخلت مملكتي، اشتقت لكم، لقد وصلني ندائكم وسمعت أنينكم، لذا عدت لأدافع عنكم وأقطع الأيادي التي تمتد إليكم.

تعود الأم جيان إلى نفس وضعية الجلوس على الرصيف أمام باب المنزل، لكنها تمنت لو احتضنته لوقت أطول، لو قبلته أكثر، لو أكل من الطعام الذي طهته لأجله، لكنه طار إلى مملكته وهي تدرك أنه ربما لن يحصل على كسرة خبز وإن حصل ربما لن يجد وقتاً لسد جوعه وقد لا يغتسل لأيام وأسابيع، لكنها على يقينً أنه سيغتسل بماء العزة والكبرياء، وبدأت الكلمات تتساقط كحبات مطر أيلول قائلةً:

رافقتك السلامة وحماك الرب أيها المغوار، سأتحدى كل المواثيق وأحطم القوانين، ولن أدعك تُقبل يديّ، بل سأنحني بخشوع وأقبل يديك، وأخطف القبلات من عينيك الناعستين، ومن جبينك وعلى وجنتيك أمسح قطرات الندى، وأسقي بها بستان الحياة، لتزهر ورود الأمل والبقاء.

بهذه الكلمات تطوي الأم صفحة خوفها، وتفتح صفحة الفخر والعزة.

فَكرتْ بالمفقود
حتى خَسرتْ الموجود

أعدكِ يا أمي أنني لن أتذمر من شيء بعد اليوم، ولن أنظر إلى ممتلكات غيري، وسوف أنتبه لعائلتي ..

فاطمة محي الدين*

قصة

«كل نعمة لا تُدرك تتحول إلى نقمة».. كانت والدتها دائماً ما تقول لها هذه الكلمات، كانت هيلين مراهقة غير مبالية بما تملكهُ بين يديها من نُعم لا تُعد ولا تُحصى، وكانت دائماً تطمح للحصول على المزيد من الأشياء وتحلم بالأشياء التي لا تمتلكها وتغض البصر عن كل ما كان يُحيطُ بها من أشياء باهظة الثمن لا يمكن للأيام ولا الندم أن يجلبها لها من جديد!

فوجود أهل يخشونَ غيابها ويسارعون للظفر بابتسامتها، وأصدقاء أوفياء يشاركونها كافة تفاصيلها، ومنزل صغير جميل مليء بالحُب والحنان، ووطن تتوفر

*طالبة قسم الأدب الكردي بجامعة كوباني.

به كل سبل الراحة والرفاهية، لم تكن تعني لها شيئاً. هي فقط كانت تحلم أن تسافر وأن تبتعد عن هذا المكان الذي باتت تكرههُ شيئاً فشيئاً، ولم تكن راضية بحالها ووطنها والروتين الذي كانت تمارسهُ، واستمر هذا التذمر إلى ثلاث سنوات، إلى أن اجتاحت قوافل الحرب وطنها، وأصبح الوطن خالياً من كل معالم السلام، ووجدت منزلها الذي كان يحمل كل الحنان قد أصبح محط خطر وأن على أهلها مغادرتهُ، فالبقاء فيه يشبه الوقوف وجهاً لوجه مع الموت، لذا لم تجد هيلين وعائلتها خياراً سِوى النزوح من مدينتهم كما بقية أبنائها حفاظاً على أرواحهم من ظُلام العصر.

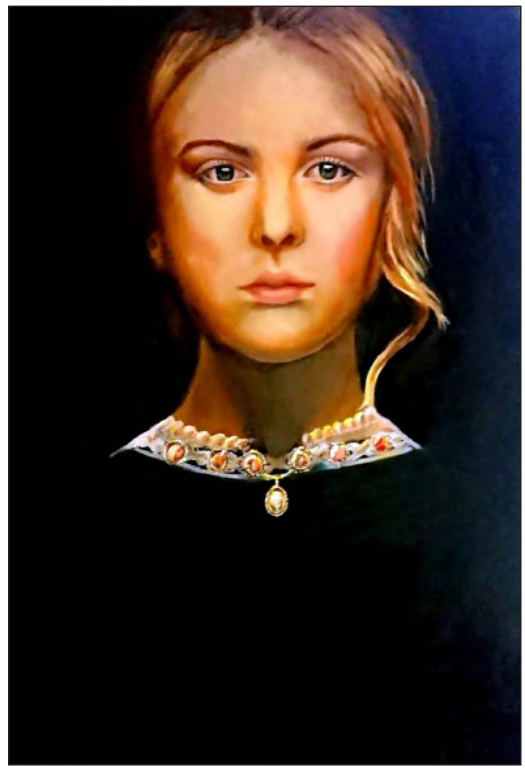
عندما غادر أهل هيلين مدينتهم ووطنهم لم يحملوا سِوى حقيبة تحتوي على جزء من أمتِعتهم، وقفت هيلين على طول الحدود مع الدولة المجاورة التي كانت وِجهتهم الوحيدة للفِرار من كابوس الحرب، فنظرت خلفها ووجدت مدينتها تكسوها الدُخان وتتصاعد أصوات الاشتباكات منه ويسمع دوي الانفجارات منها بين الدقيقة والأخرى من كل صوب، حينها أدركت بأنه لم يعد بإمكان جميع طلاسم السلام على هذا الكوكب أن تحمي مدينتها وتنقذها من الدمار وتبعث الحياة بِها من جديد!

وجدت هيلين نفسها في مكان جديد لا تعرفهُ ولم يسبق لها ان رأتهُ من قبل ولا حتى تعرف شيئاً عنه ولا تُجيد لغة سكان تلك المدينة، وحدها حقيبتهم من كانت تُذكِرها هي وأهلها بأنهم الآن لا يملكون وطناً ولا منزلاً يأويهم ويمد لهم ذراعيهِ ويحتضنهم في نهاية كل يوم. تلك الحقيبة كانت توثق لهم مأساتهم في الغربة وبأنهم الآن مجرد «لاجئين» لا أكثر، يسيرون بشوارع مزدحمة وجميع الناس منشغلونَ بِأعمالهم، لا أحد يكترث لهم، ولعل أكثر ما يمكنهم تقديمهُ لتلك العائلة اللاجئة هو نظرة مليئة بالشفقة أو ابتسامة مليئة بالقهر لحالهم والعجز عن تقديم المساعدة لهم، ففي رحلة التشرد بشوارع الغربة لم تدري هيلين وعائلتها (المكونة من خمسة أفراد هي ووالديها وإخوانها) إلى أين يذهبون ولا يدرونَ شيئاً عن المكان الذي قصدوه برحلة اللجوء، فأصبحوا في وطن مختلف لا يشبه وطنهم، حتى أصدقائها لا تعرف عنهم شيئاً هل ما زالوا أحياء أم سرقهم الموت؟ لا تدري هيلين المراهقة شيئاً من هول الصدمة التي عاشتها حتى أنها كادت تفقِد عقلها.. فقط كلمات والدتها وهي تقول لها «كل نعمة لا تُدرك تتحول إلى نقمة، أشكري الله ولا تتذمري» كانت ما تزال عالقة في ذهنها وتتجول بعقلها على طول المسافة التي قطعوها وهم يتركونَ وطناً خلفهم ويلجؤون إلى مكان آخر بحثاً عن الأمان الذي أصبح منعدماً في ديارهم. بقيت في ذاكرة هيلين عشرات الأسئلة تنتظر الإفراج عنها بإجابة لتُطلِق سراحها من سجن الذاكرة، إنها معادلة تحمل في طياتها آلاماً لا يمكن للكلمات والعبارات أن تهبها حقها في الوصف، ففي ذاك اليوم كانت هيلين تشعر بأنها حقاً تعيسة، لا سيما الحزن الذي كان يُلمح على وجه والدها، والدموع التي انهمرت على وجنتا والدتها كانت كفيلة بأن تقتلها وهي على قيد الحياة، فالخروج من الوطن قهراً وفي ظل ظروف الحرب يشبه الموت، بل إنه أبشع من الموت كثيراً!

وفي المساء اقتادتهم إحدى النساء إلى منزلها بعدما أنتابها شعور بالشفقة على حالهم لِما أصابهم.

ذهبوا إلى منزل تلك المرأة بخوف وقلق شديدين، فقدمتهم لأفراد عائلتها المكونة من أربعة أفراد هي وزوجها وابنتها وابنها، لحسن الحظ أن والد هيلين كان يُجيد لُغتهم، أما هيلين ووالدتها فلم تكن تفقهان شيئاً مما يُقال لهن، وفي الحالات الضرورية كانتا تكتفيان بهز رأسهن علامة الفهم لما يسردونه عليهن تلك العائلة. وبعد تقديم العشاء لهم والمعاملة الحسنة التي تلقوها أخبر والد هيلين أصحاب المنزل بأنه يتوجب عليهم الخلود إلى النوم لأنهم لقوا يوماً عصيباً وطويلاً، فجهزوا لهم إحدى الغرف، وعندما وضعت هيلين رأسها على

قصـــــــة



لوحة فنية د أمينة حسين

الوسادة انهمرت الدموع من عيناها وهي تتذكر منزلها ومدرستها وأصدقائها وجيرانها والطعام الذي كانت والدتها تطهوها لهم كل يوم، وفِراشها الدافئ وأغراضها وغرفتها وكل ما كان يُحيط بها من نُعم في الأمس والآن هي لا تملِكُ شيئاً!

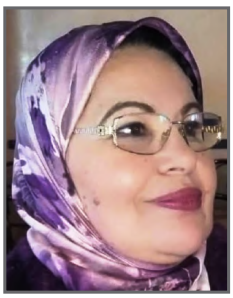
ذهبت إلى حضن والدتها وقالت لها: سامحيني لأنني كنتُ غير مدركة للحال والنعم التي كنا فيها في منزلنا ووطنا ولم أفهم مقصدكِ منذ البداية!، فمسحت والدتها بيداها على جبينها وقالت: من الجيد أنك أحطتِ علماً لما اقترفته يا صغيرتي، فلا تحزني، الحياة مليئة بالتجارب وكل تجربة تُعلِمنا درساً، فلا تنسي هذه المحنة أبداً يا صغيرتي!

فقالت لها: أعدكِ يا أمي أنني لن أتذمر من شيء بعد اليوم، ولن أنظر إلى ممتلكات غيري، وسوف أنتبه لعائلتي وأشكر الخالق على كل النُعم كي يزيدني الله أكثر، سأقتنع بكل ما يأتيني ولن أفكر بالمفقود كي لا أخسر الموجود، لقد كبرتُ وتعلمتُ يا أمي، فقط أريد العودة إلى منزلي!

وبعد مرور عدة سنوات، تحررت مدينتها من أيدي المحتلين والقوات الغازية، ورجعت مع أهلها إلى وطنها، لتساعد أهلها على بناء منزلهم من جديد.

كبرت هيلين وأصبحت معلمة في إحدى مدارس مدينتها، وباتت تعلم تلامذتها وتحثهم على التعاون ومساعدة بعضهم البعض والابتعاد عن الأنانية وعدم التذمر من الأمور البسيطة وحب الأهل والبقاء في وطنهم والمساعدة في بنائها والرفع من شأنها.

وداع ولقاء



إننا في زمن نسي الخلف ما عليهم من واجب أمرهم به رب العالمين وأصبح البر تختص به دور المسنين كل واحد حسب ما يدفعه للأسف..

فاطمة الشيري*

قصـــــــة

في محطة القطار يقف شاب أنيق المظهر بجانب سيدة. نظراتها تتفحص كل جزء فيه. تستند إلى عمود النور. غير مكترثة بما حولها سوى وجهه. هادئة في كل شيء. تمسك بيد ساكنة دون حراك، تداعبها تفركها، تقيس حرارتها بوضعها على خدها، تلثما في غفلة عنه. مبهورة بصاحبها، كأنها تراه لأول مرة في حياتها. تارة تبتسم في وجهه وتارة، تهمس له بكلمات لا يسمعها وقد انشغل في نقاله متجاهلاً ثرثراتها ومن كانت بجواره. وقد حلقت روحه وسرحت في عالم وصله قبل ركوب القطار.

---

*قاصة وشاعرة من المغرب، أستاذة اللغة العربية متقاعدة، عضو في مجموعة من المنتديات الأدبية والبيئية، من مؤلفاتها: ديواني شعر "أوراق خريفي أزهرت" و"البريق المتبقي"، وثلاث مجموعات قصصية قصيرة "مغيب شمسي" ٢٠١٤م "تجرعت كأسي" ٢٠١٨م و"ظلّ طيف" ٢٠١٩م.

■ صورة تعبيرية

قصة

نحو المجهول يتجه... وهي عليه تتحسر.

صفارة القطار تعلن عن وصوله...

من حضنها ينسل مهرولاً حاملاً حقيبته. دون الالتفات للوراء. تجمدت مكانها ونظراتها تتابع القطار المغادر المحطة معلناً انسياب دمعها الرقراق من مقل سهدتها الليالي الطوال على تجاعيد وشمها تعب الأيام. لملمت المتبقي منها بعده عائدة ووحدتها والرعب يقاسمها مسافة الطريق، يدنو منها حتى يكاد يلتهمها ثم يبتعد لتجمع قوتها من جديد. لي رب يحميني مادام ارتأى أنه أحسن الاختيار. كادت تصرخ هلعاً، تصاعدت وتيرة تنفسها، رن هاتفها:

. وصلت المطار

. ستقلع الطائرة بعد ساعة

–في أمان الله توصل بالسلامة.

المشهد درامياً... انهمر دمعها، ارتفع نشيجها، سقط الهاتف من يدها، والحزن ينثر ذراته، ارتطمت فجأة بالرصيف هامدة بلا احساس، مجروحة مهزومة.

بقيت طريحة الرصيف تترقب خطوات القادمين، فإذا بيد تمتد لها تشعرها بالدفء وتساعدها على الوقوف من جديد.

اليد كانت لرجل كبير بالسن بيده عكازه يمشي متكئاً عليها، على بعد خطوات جلسا...

خيم الصمت ثم حاولت شكره على معروفه، أشار لها قائلاً: رجاء استريحي، لا داعي لكلام قد يوترك من جديد.

تلاعبت الريح بأوراق شجرة ظللتهما، حلق كل واحد منهما في عالم ذاكرته المفتوح على خصلات نسمات الهواء...

–الحمد لله على سلامتك سيدتي

– شكراً لك

– إذا سمحت لي سأنصرف إلى حال سبيلي. لكن قبل ذلك سأطمئن على حالتك، هل تشعرين أنك بخير؟

الحمد لله أعتذر منك

هل اتصل بأحد من أهلك ليرافقك؟

. (ابتسمت لتداري مرارتها): لا عليك.. لن يسأل عني أحد، ولا أحد اتصل به ليرافقني للأسف، الابن الوحيد الذي أفنيت العمر عليه في أول فرصة أتيحت له للسفر لبى دون التفكير في من كانت شمعة طريقه.

صمت تلته تنهدات الأسى وهو ينظر الى أم تحترق.

رد متأثراً: لست أحسن منك حالا سيدتي الكريمة، لقد مر زمن طويل وأنا في دار العجزة لم يفكر أحد من أبنائي الخمسة زيارة ذاك الأب الذي كان ولي نعمتهم. لكن الحمد لله كيفت نفسي على العيش في المؤسسة مع رفاق يقدر كل واحد الآخر ونساند بعضنا وقت الشدة أو المرض. إننا في زمن نسي الخلف ما عليهم من واجب أمرهم به رب العالمين وأصبح البر تختص به دور المسنين كل واحد حسب ما يدفعه للأسف.

شاهد على العالم السّفلي

**أصبحت شاهداً خفياً على العالم السفلي
لهؤلاء البشر، ورغم كل تلك القذارات،
كنت مستمتعاً بهواء الحقيقة، وكان للصفاء
الروحي والتأمل متعة..**

أروى دشو*

قصـــــــــة

استيقظت ضحى اليوم التالي على أصوات بشرية متقطعة، أحسّ أن بعضها قريب، وبعضها الآخر بعيد، تفتّحت عيناي على المكان، كان كل شيء واضحاً، الشمس في كبد السماء، والصخور الزلقة، والنباتات المتفرقة، خرنوب، شيح وغيرها، وأناس فرادى وأحياناً مثنى وجماعات يمرون في اتجاهات متعاكسة على مقربة من الهاوية، وقد بدوا أمام ناظري كأنهم يمرون قربي ولا يعيرونني اهتماماً، أو ربما لم أتبين لهم لكثافة الطين العالق

*مواليد منبج ٢٠٠٥، درست حتى الصف التاسع، وهي تطالع بشكل مستمر شتّى الكتب الأدبية، تكتب القصة القصيرة.

بثيابي وجسدي، فانتهزت فرصة مناسبة لأرى رجلاً أتوسم فيه الشهامة حتى يساعدني، فلاح لي عجوزان يدردشان ويتضاحكان، فأطلقت صوت استغاثة صوبهما، لكنهما لم ينتبها البتة، ولم تظهر على ملامحهما أي ردة فعل، عاودت الصراخ، ولوحت بإحدى يدي، لكنهما مضيا دون أن يشعرا بوجودي، وفسرت الأمر بضعف السمع لديهما أو ضعف نظرهما، وسرني في ما رأيته أن الطريق سالك، وأن محنتي لن تطول أكثر من ذلك، ولكن انكشف لي ما لم أكن أتوقعه: عوراتهم وسوءاتهم. فبمجرد أن أدقق النظر – من هنا، من أسفل– بالأشخاص القادمين لدى مرورهم من فوقي، تلوح لي كل ما تخبئه ثيابهم من أعلى، بل وكل ما يحاولون إخفاؤه.

غير أني غضضت بصري على الفور، وانتظرت ظهور أناس آخرين، وبالفعل لمحت شابين يتمشيان بهدوء، فرفعت يدي نحوهما، وصرخت بأعلى صوتي، وناديت لكنهما لم يلتفتا أدنى التفاتة، بل كأن صوتي لم يصل إلى مسامعهما، شعرت بقلق أكبر، وعاودت الصراخ، واضعاً كلتا يداي على فمي على شكل بوق، غارزاً كوعي الاثنين في الوحل، لكن دون نتيجة، ولبثت أراقبهما حتى غابا عن نظري، وعدت إلى الانتظار، وبعد زمن يسير، لاحت لي ثلاثة نسوة يحملن جرار الماء على رؤوسهن، فصرخت ولوحت بيدي، وأنا أنظر إليهن، وقد ندت من ملامح إحداهن ابتسامة مشرقة، أظن أنها كانت مسرورة بمشوارها، والتزمت مع الثانية بالإصغاء، بينما غرقت الثالثة بثرثرة لا تنتهي، ثم توقفن قليلاً، ووضعن الجرار على صخرة كانت بجانب الوادي، ونظرن حولهن وإلى السماء، كأنهن يردن الاستمتاع بحرارة الشمس دون أن يعكر مزاجهن رجل عابث في منتصف الطريق، وأنا لا أزال أصرخ، وألوح بيدي، دون أن ينتبهن إلي، وكن غارقات في أحاديث شتى، استطعت التقاط بعضها، لقد سمعت المرأة الثرثارة تقول:

ـ كل الرجال على كندرتي، وكل المدعين بأحقية مبادئهم.

وسمعت بصعوبة رد المرأة التي لا تني طي ابتسامتها:

ـ لا يجوز أن نخلط ونعمم الجميع، مثلاً أنا أحترم الرجل المبدئي إذا احترم مبادئه فعلياً.

فقالت لها صاحبتها:

ـ ومن برأيك يحترم مبادئه؟ إنهم يتاجرون بأجسادنا، وحين يفرغون من بهيميتهم عليها، يفرغون معها كلّ مبادئهم، هكذا يحترمون مبادئهم فعلياً! أستطيع الآن ركلك في هذا الوادي، وأدع ذلك القذر ينهش جسدك لتتعرفي على مبادئه الحقيقية. إنه لا يكف عن الصراخ فحسب بل ويتهددنا بيديه وهو في هذه المحنة، انظري إليه، كيف سيكون حاله معنا لو لم يكن كذلك.

قالت ذلك ولم تحن منها أو من صاحباتها أدنى التفاتة، وبعد برهة رأيتهن يحملن الجرار ويغادرن.

إذاً اللعينات رأينني، وسمعنني جيداً، وينعتنني بالقذر، سبحان الله ولا حول ولا قوة إلا به.

لكن السؤال الذي أشعرني بالغثيان:

ـ هل جميع الذين مروا من هنا رأوني وتجاهلوني بهذه الطريقة أم أن هناك سوء فهم ما؟

ومع كل ذلك لم أيأس، واستمرت محاولاتي طيلة النهار، وحين أوشكت الشمس على الغروب، وانقطع البشر عن المنطقة، تذكرت فطوري، فأخرجت بضعة تمرات، وانتظرت حلول الظلام، عندها تناولت تمرتين أو ثلاث، وحمدت الله، واستغفرته، وتيممت بالطين، وصليت من مكاني دون حراك، فوضعي ليس ثابتاً تماماً، وأي حركة غير محسوبة قد تهوي بي إلى قعر الهاوية.

حاولت في ذلك المساء الصعود، لكنني كدت أنزلق عن السدة واجتازها، فتشبثت بقوة بمكاني، وعزمت على التمركز فيه وعدم محاولة الصعود مجدداً في الوقت الراهن فقواي لازالت خائرة منذ ليلة أمس، وبعد جلسة صفاء مع نفسي، رددت فيها اسم الله كثيراً، وحمدته، لأن من يرى مصيبة غيره تهون مصيبته كما يقول المثل، تصورت مثلاً لو كنت مسافراً وسط

البحر وانقلب القارب أو غرقت الباخرة، ماذا سأفعل حينها؟ تخيلت أيضاً أنني على متن طائرة وأصابها عطل فني، أو حادث، ماذا سأقول، وماذا سأتصرف وأنا بين السماء والأرض. والحمد لله أن هذا الوادي لم يكن فيه أفاعي، وإلا لكان مصيري مفجعاً... وربما لكنت في العالم الآخر، والمصيبة ستكون عند أمي، ماذا ستفعل وماذا ستقول؟ وقد ربتني كل شبر بندر كما أسمع منها دائماً، وتخشى علي من الهواء الطائر، آه أين أنت يا أماه، حتى تنقذيني من هذه الوحشة، ولاح لي وجهها الباسم المضيء، وهي تخاطبني بلهجة حانية قوية:

ـ خلي ثقتك بالله كبيرة، استعن بالله، وأنا راضية عليك، لا تضعف، سيفرجها الله عليك؟

ترى هل أمي تفكر بي الآن؟ هل أحست بمعاناتي من هذا الكابوس؟ هل يخطر في بالها أنني هنا ولا حول لي ولا قوة لي إلا بالله؟

طويت هذه الأسئلة وعزمت على النوم لأستطيع الاستيقاظ باكراً عند صلاة الفجر.

وأقبل اليوم الثاني وأنا على هذه الحال، وتضاءل أملي في مساعدة الناس لي، لقد حيرني أمرهم: هل هم أصماء أم عميان أم مخبولون، أم نذلون إلى هذه الدرجة؟ هل يعقل أن خمسين شخصاً أو أكثر يمرون طوال النهار ولا ينتبه واحد منهم إلي، ولا يتناهى إلى مسامعه صراخي بكل قوته، ولا واحد على الأقل! أدركت أن ثمة لغز ما، ولكن ما هو هذا اللغز؟

أخذت أمسد لحيتي، وأتحسس وجهي، كان كل شيء على ما يرام فيما يخص جسدي، بل أحسست بازدياد حاستي البصر والسمع لدي، مع قوة ذهنية لم أشعر بصفائها من قبل.

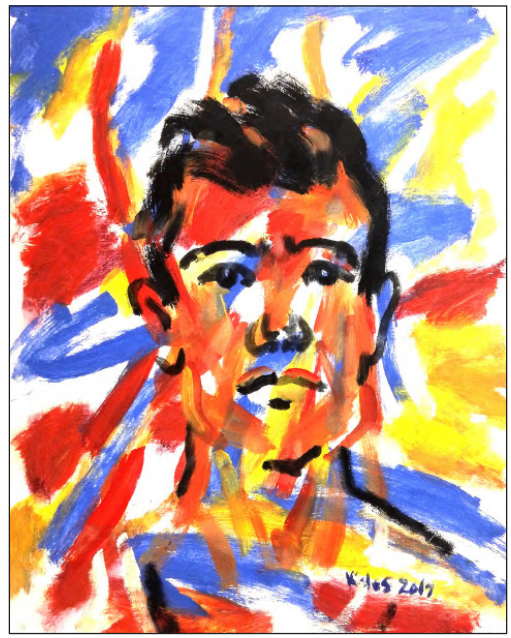
بعد فترة ليست طويلة، لاحظت تغيراً ما من قبل المارين، لقد نظر صوبي شاب وأظنه رآني، لكنه كان ساهماً بنظراته، ولم يهرع لمساعدتي، وجاءت بعده مجموعة من الصبيان، أخذوا يتقافزون حول المكان، بخفة ورشاقة، وهم ينظرون نحوي، ثم انصرفوا..

في حالة من مثل هذا الصفاء، أخذت أفكر في بعض الخفايا، سرعان ما استيقنت حقيقة جميلة، أو لنقل قناعة أخذت تترسخ رويداً رويداً: أليس من المقبول بعد الآن عدم التفكير في مصيري، طالماً أن لا أحد يعيرني اهتماماً، سواء أكان خيراً أو شراً، كان معظم المارين يكتفون بإلقاء نظرات عابرة لا تعبر عن شيء، وهم يمضون في طريقهم، فالمصير كله بيد الله، بل إن الأمر تحول إلى مجرد تسلية، كان البعض يتلذذ في مشاهدة جسدي معلقاً على تلك الشاكلة، هكذا خمنت من خلال تعابير وجههم، وينتظرون لحظة سقوطي الأبدية، وحين كان ذلك لا يحدث، يغادرون المكان بدون تعليق، كان الانطباع الرائع الذي يتركه هؤلاء في نفسي هو تلك السلبية غير المبالية، مع القليل من حب الاستطلاع وأحياناً حب الإثارة، كانوا يخرجون هواتفهم النقالة لأخذ صورتي وأنا منبطح، متشبثاً بالأرض، رغم التعب والشتاء والطين الأحمر، ناهيك عن الجوع والعزلة.

أصبحت شاهداً خفياً على العالم السفلي لهؤلاء البشر، ورغم كل تلك القذارات، كنت مستمتعاً بهواء الحقيقة، وكان للصفاء الروحي والتأمل متعة، وأنا أزاوج بين هدوء الطبيعة بعد المساءات الطويلة، وبين جلبة المارين خلال النهار.

لكن القناعة التي استسلمتُ لها إلى حين بدأت تتآكل، لم يعد المارون يكتفون بإلقاء النظرات الشاردة، بل أصبحت شذراً مقيتاً، بوجوه صارمة، وتعابير مفرطة بالخداع، رأيت رجلاً بملابس رسمية يحمل هراوة، وينتشل حجرة ويلقي بها صوبي، أظن أن لا شجاعة كانت لديه للنزول إلى حيث كنت أتمدد، وأخذ يتوعدني، ولاح لي بضعة رجال كانوا واقفين خلفه، التقم كل واحد منهم حجرة كبيرة بذراعيه، ثم دفعوها إلى الحافة، وعلى الفور بدأت تتدحرج يميناً ويساراً، لكنها انحرفت بعيداً عني، ربما كان ميل الأرض الأفقي لصالحي، وسمعت الرجل ذو الملابس الرسمية:

قصـــــة



لوحة فنية- كولوس سليمان

ـ هذا الوقح يشوه وادينا الجميل.

ثم التفت إلى رجاله ونهرهم قائلاً:

ـ دعوه حتى يموت ببطء هكذا! لا حاجة لأن نخسر عليه حجرة.

وتوقف قليلاً يفكر، وأضاف مستدركاً:

ـ لا، يجب التخلص منه، لا أريد رؤيته هنا أبداً، فإما أن نقذف به إلى قعر الوادي، وإما ننتشله ونجرب به آخر الفن الأخير من رقصة الغريق. دعوه الآن حتى تتمزق أوصاله لنرى في قادم الأيام رأينا فيه.

في المساء نفسه عدت إلى حالة الصفاء، فأدركت أن قوتي – وإن عجزت عن إخراجي من هذا المنحدر– كانت جبارة، ولعل سبب هذا الشعور هو حالتي المعنوية العالية، في مقابل ضعف أولئك الرجال، كانوا يخيفونني في الماضي، بمجرد أن ألمح واحداً منهم في شوارع المدينة، كنت أرتجف، وأنا أب لخمسة أطفال، لكنهم لم يعودوا كذلك، لقد شاهدت عوراتهم أثناء شتمهم وتوعدهم لي، وكنت أقارن بين عنف لهجتهم، وبين ضآلة قضبانهم، كانت مفارقة مضحكة، بل مثيرة، وهذا ما ألجأني إلى التزام الصمت، ولو كانت عندي خيزرانة فقط، وبغير هذه الوضعية، لجعلت الأرض تضيق عليهم بما رحبت، كان جسدي يضج بالحيوية، تمنيت لو أخرج وأقفز بخطوة واحدة وأفاجئهم بضربة خيزرانة، لأنهي عنجهيتهم، ليت قومي يدركون الحقيقة التي أدركتها في هذا الوادي، لأصبحت أحلامهم واقع معاش .

بعد مرور أيام طويلة، حسبت أن وجودي أصبح منسياً، أقبل رجل بدين ومعه سبعة أو ثمانية رجال، يحفونه من كل الجهات، كان الوقت عصراً، والسماء مشمسة، توقف على حافة الوادي، وبدأ يستطلع المنطقة، ورأيت أحد الرجال ينحني على حذائه، كأنه يريد إزالة ما علق به من الغبار، ثم بدأ الرجل البدين بالتكلم بلغة فرنسية، بانفعال ظاهر، محاولاً تصنع شيء من الرزانة، وعلى الفور ظهرت لي ملامحه المقيتة، وكان المترجم بجانبه، يتكلم حين يتوقف الفرنسي عن الكلام، وجهدت في التقاط مفردات الخطاب:

ـ سنعيد أفكار ثورتنا الفرنسية في الحرية والمساواة وحقوق الإنسان .. إضافة إلى العيش الكريم.

وكان يحاول تجميل عباراته بابتسامة ماكرة، وبعد كلمةٍ مقتضبةٍ، قطّب الفرنسي حاجبيه ونظر إليّ وقال بعض العبارات، سرعان ما ترجمها صاحبه:

ـ لكننا سنكافح هذا الصعلوك، سنستأصل جذوره، لا حياة بوجود هذا وأمثاله. كان يحاول قطع الطريق، بل والهجوم علينا عبر هذا الوادي لكنه وقع، لقد وقع بسوء نيته... لن ندعه يخطط كيفما شاء.. ثم التفت إلى الذكور وقال لهم بلهجة صارمة:

ـ راقبوه يا أصدقائي، لا تدعوه يقف على قدميه، إنه رجل خطير، عليكم مراقبته، وسجلوا كلّ مشاهداتكم عليه... إنها أيام الصيد بالماء العكر...

طريُق نحو الحلم

فاروق زياد الحسين*

معجزة في زمن لا معجزات فيهِ, لقد ولد مرتين وكأن أمه تعاقدت مع البحر بأن تأخذه وتترك ابنه، فتح عينيه، كلمات غير مفهومة، البياض يطغى على كل شيء حوله، يبدو أن الحلم لم يمت.

قصـــــــة

فارس ذو الثامنة عشر عاماً صبيٌ كغيره من الصبية، ربته والدته بعد أن فقد والده في ظروف بلده المتخبطة بالحروب منذ تسعة أعوام رمادية لم ينتصر فيها لا الأبيض ولا الأسود, ما فاز بها سوى اللون الأحمر عندما صبغ أرصفة البلد.

بعمر الرابعة عشر وجد أبيه يقاتل إلى جانب طرفٍ من تلك الأطراف حيث لا ناقةٌ ولا جمل له في هذه الحرب، كل ما في الأمر أن لقمة العيش تلطخت بالدماء، وهذا الأمر الذي يبيح المحظورات للأنفس التي تضيق بها رحابة صدر هذه الأرض.

بعد عامان من القتال جاء أحد المقاتلين بخبرٍ لوالدة فارس بأن زوجها استشهد. لا عجب في هذا الخبر فالطريق الذي سلكه أبو محمود له نهايتان حتماً، لم تبدو مصدومة من هذا الخبر مع أن الحزن لا زال

*مواليد منبج عام ١٩٩٥م، جامعي سنة ثانية /قسم الكيمياء، توقف منذ ست سنين عن مسيرته الدراسية، عضو في اتحاد المثقفين في منبج وريفها، مدير مكتب الإعلام للتحالف الوطني الديمقراطي السوري – فرع منبج.

يغتال قلبها منذ أن توفي محمود، جرح الفقد عند الأم لا يلتئم ، حتى أن الخبر لمسته أثناء توديعها لزوجها قبل انطلاقه لتلك المعركة, وكأن العيون عرفت أن هذا الوداع الأخير، وكل ما بقى في مسمعها هو وصيته «اهتمي بفارس وبنفسك إلى حين العودة» مع وعدٍ بأنه سيعود سالماً.

محمود هو الابن الأكبر لهذه العائلة، وقد توفي قبل انضمام والده بقرابة ثمانية أشهر، حيث استهدفته قذيفة هوجاء لم تحمل معها سوى عشوائية الهدف ودقة القدر في سلب الأرواح بموعدها، فكانت من نصيب محمود واثنان من أصدقائه أثناء ذهابهما لمكان عملها. كل ما بقي لفارس هو والدته فاطمة التي تركت كل شيءٍ خلفها لكي لا تفقد ما هو أمامها، فقد كان قرارها أن تكرس حياتها من أجل فارس، حيث أصرت أن يتابع دراسته وأن تتحمل كل مشاق هذه الحياة لأجله، فعندما تكون ابن الحرب ستطمح لأن تكون ذاك الإنسان الذي يساعد الأرواح المصابة على التمسك بحبل هذه الحياة أو العكس, لكن أكبر طموحات فارس أن يغدو طبيباً كي يردم ما استطاع من بؤرة الموت التي وجد نفسه بها.

اليوم هو العام التاسع لخريف هذه الحرب الذي أسقط كثيراً من أوراق شجرة الحياة المستمرة.

في أحد الأيام جاءت ياسمين إلى فاطمة والتي كانت تعمل في دكانتها الصغيرة التي هي ضمن منزلها والتي كانت مصدر رزقها الوحيد بعيداً عن المساعدات التي تأتيها من هنا وهناك، فقد أرادت ياسمين أن تشتري قليلاً من السكاكر لتوزعها على الجيران، وقالت ياسمين أنها كانت تتواصل مع ابنها خالد الذي سافر إلى ألمانيا منذ ثلاثة أعوام وقد زف لها الخبر الذي كان ينتظره، ألا وهو أنه قد أخذ الجنسية الألمانية وأصبح يعمل محاسباً في أحد الشركات الصغيرة ضمن مجال شهادة الاقتصاد التي يملكها. بعد لحظات عاد فارس من معهده ليخبر والدته بأنه قد تفوق على كل الطلبة في جميع المواد.

كم كانت أمه سعيدة بهذا الخبر وقالت له: «هيا لنغلق الدكانة وندخل كي أطبخ لك الأرز والملوخية.. فخبرك هذا يستحق أن أطبخ لك وجبتك المفضلة». بعد الغداء ذهب فارس إلى الدكانة كالعادة، فقد كان له نصيب من إدارة الدكانة لتتفرغ والدته لأعمالها المنزلية.

بعد عدة أيامٍ وكالعادة جلس فارس بعد أن أنهى دوامه واستلم إدارة الدكانة الصغيرة، خرجت أمه من المنزل لتخبره بأنها ستذهب إلى السوق كي تتبضع من أجل المنزل والدكانة، وبعد عدة ساعات عادت خالية اليدين ماعدا شيئاً أخفته تحت عباءتها, رأى منها التوتر والملامح الحاملة لحديث لن يطول كتمانه.

جلسا عند المساء ليتناولا وجبة العشاء.

الأم: ما هو حلمك يا فارس.

فارس: تعلمين يا أمي أنني أصبُو لأن أكون طبيباً.

الأم: وهل تظن أن الحرب ستنتهي قبل أن تُحقق حلمك.

فارس: لا أعلم يا أمي لكن هذا الشيء بأمر من الله، أتمنى أن تنتهي ولكن لا شيء يبشر بانتهائها وعلى أمل أن تنتهي بعد بضع أعوامٍ أخرى.

عندها وقفت وتحركت إلى خزانتها، أحضرت صّرة صغيرة قد لُفت داخل أكياس عديدة، فتحتها بهدوءً وقالت له: في الحرب تأخذ الأحلام إجازة حتى إشعار آخر، ولذلك يا بني ما في هذه الصّرة هو كل ما نملك، فقد بعت المنزل بما فيه وقد كان ثمنه جيداً، لا أعلم إن كانت المال يكفي لنسافر نحن الاثنان، لكن حتماً سيكفيك لكي تصل إلى أوروبا وهناك ستتمكن من تحقيق الحلم الذي تسعى إليه وعندما تحقق حلمك سيكون لك القرار بأن تعود أو أن تبقى لأن الأحلام هنا قد تغتالها رصاصة أو قذيفة طائشة كما حصل مع فلذة كبدي محمود.. (سالت منها دموعٌ حارة دون أن ينبس فارس ببنت شفة)..

في الصباح لم يذهب فارس إلى أي مكان، فقد بقي مع والدته وقال لها:

يا أمي البارحة لقد اتخذت قرارك وأنا لي قراري ألا وهو سنذهب معاً فلا استطيع أن اتخيل حلمي دونك ولا اتخيل أن أتركك هنا بدون أي شيء تملكينه، والآن دعينا نخطط أمور رحلتنا نحو الحلم ، أليستْ طُرق الأحلام متعبة وقاسية؟

الأم: كريم صديق أبيك سيؤمن رحلتنا مجاناً من هنا إلى تركيا لأنه يعمل في مجال التهريب منذ فترة بعيدة وسيستلمنا آخر هناك وُيرشدنا إلى مهرب في منطقة قريبة من البحر بينها وبين اليونان بحر علينا اجتيازه بالقارب وكل خطوة سيكون هنالك شخص آخر يرشدنا إلى أن نصل.

فارس (بابتسامة): كم أنت كبيرة يا أمي .. ها قد جهزتِ الطبخة وقاعدة تنتظريني..

قرصته بحنية ليعلو صوت ضحكتهما لتختتم ضحكتها بمقولة: هل عندك شك؟!

تمر الأيام مرور الكرام، ليجدا نفسهما عند القارب الذي سيعبران به البحر من تركيا إلى اليونان. لقد كانت الأجواء باردة جداً والوجوه الكثيرة، تلونت بعضها خوفاً وبعضها رهبةً وبعضها من البرد كأن الروح قد تيبستْ قبل الوجوه ولسان حاله: ها أنا أهرب... لكن لا أعلم إلى أين؟! ومِن مَن؟!!

الكل قد تجهز بحقائب صغيرة وآمالٍ كبيرة مع سترات نجاة تلونت كما هي وجوه الركاب أغلبها كانت زرقاء وصفراء. صاح أحدهم بلغة غير مفهومة، فترجم لهم أحدهم طالباً من الجميع ركوب القارب، صعدوا «البلم» في ليلة قمرية وانطلقوا، البلم هكذا كانوا يسمونه وكان لا يشبه القوارب التي رأوها سابقاً, تلك التي تستخدم للصيد في البلد الذي أتوا منه، لقد كان فيهِ عدداً كبير من أصحاب الحقائب الصغيرة والآمال الكبيرة.

وحين وصلوا وسط البحر كما قال أحدهم، كان الكل ينظرون لبعضهم فقط ، لم يتكلم أحد منهم، كانوا يتمسكون بالحبال الموجودة بالبلم وببعضهم أغلب الأوقات. وبعد فترة قصيرة جداً حدث أن هبتْ الريح فجأة وتلاطمت الأمواج, وكأن اليقين هو تطبيق للعبارة القائلة «الهدوء ما قبل العاصفة». وجاءت موجة كبيرة قررت أن تتباهى بعظمتها مفادها بأن البلم ومن فيه ضعفاء أمام هيبتها وجبروت قوتها.

يبدو أن الحقيقة الحتمية بأن الكارثة قادمة لا محالة. كان البلم ضعيفاً جداً أمام البحر، والريح كان مثقلاً بآمال وأحلامٍ لم يستطيع حملها وسط هذا الجو الذي انقلب كصفحة كتابٍ يحمل الخواطر، فكان القارئ يقرأ الحب وعند قلب الصفحة وجد نفسه يقرأ الحرب. جاءت موجة أخرى أشد وطأة من الأولى فإذ بالركاب يتموجون وسط صراخ متقطع، كان الماء الذي يبتلعونه يكتم أنفاسهم كي لا يستغيثوا بأحد، بقي على القارب قلة قليلة، فارس ما زال متشبثاً بكامل طاقته, كان الماء الذي ضرب وجهه جعل الرؤية ضبابية ومشوشة للحد الذي كذب به عيناه عندما صاحت أمه: «فارس تمسك بالحلم ولا تخف فأنا أجيد السباحة». هذا آخر ما قالته وآخر ما سمعه فارس قبل أن تقذفها موجة أخرى بعيداً. يبدو أن الكثير ابتلعوا ما يكفي من الماء مرات عديدة ليختتم البحر ما فعلوه بابتلاعهم دفعة واحدة

بعد لحظات جاءت موجة ثالثة لتكون بصمة عارٍ لهذا البلم, كشفت ضعفه ووهنه أمام عظمة البحر، فقلبت رأسه على عقبه رامياً كل من عليه بعرضِ البحر. أخذت الأمواج تسوقهم حسب مزاجها الغاضب ليفقد فارس الوعي ويصبح الحلم عائم بسترة نجاة. مرت ساعات قليلة وطويلة. معجزة في زمن لا معجزات فيهِ, لقد ولد مرتين وكأن أمه تعاقدت مع البحر بأن تأخذه وتترك ابنه، فتح عينيه، كلمات غير مفهومة، البياض يطغى على كل شيء حوله، يبدو أن الحلم لم يمت، أغمض عينيه من تأثير الدواء وغط هو وحلمه في استراحة قصيرة المدى.. الحلم ذاته لايزال بهذا الوجود، وعلى أحدهم أن يكمل الحلم، فالأحلام التي لا يكملها أصحابها حتماً سيكملها أحد الحالمين!!

قصـــــــة

غربة

فاتن مراد*

يزحف صمت الغربة
ينشر جذره في الأحشاء
يرشف كل رصيد الماء
يردم بوابات النور بسخط العتمة
يغرق طوف الحب... يحرق طوف الرحمة
يخنق ذكرى الأمس
وبوح الهمس ببشرى الشمس
ويزحف... يزحف ...يزحف

***

في الأفق المجدول ضفائر
يزهر قوس القزح الزاهر
يولد منه اللون دوائر
تولد بشرى
ينمو ..
تموت بشائر
يا لزمان الألم القاهر
يا لزمان الغربة

***

مثل جناح الطائر
تدفن ألقاً...تنمو
مثل سراب عابر
مثل حصان الريح الثائر
يبحر فوق سراب عاثر
يغزل حزن القلب حرير الشام

* مواليد الرقة (١٩٧٣م)، ناشطة في المجتمع المدني وعضوة اتحاد مثقفي الرقة، تحمل ماجستير في اللغة العربية وتدرس مادة اللغة العربية، تعد لطبع مجموعتها الشعرية الأولى.

علاج الفقير

عبد الرحيم الماسخ*

في الطابور الأولْ
كان المعولُ يضربُ قدمي
وفؤادي رغم الألم الصارخ لم يتحولْ
لا تنسَ الحاجةَ أنت المحتاجُ أخيراً
للعينين .. وقد صرتَ ضريراً
للقدمين .. وقد ألزمك الجرحُ سريراً
للكفين .. وأهلُك قد هجروك إلى الأملِ المتروكِ على العريِ
حريراً
آهٍ من ألمي ووقوفي
في صفِّ الذلِ لأهل المعروفِ
حين تعلّمَ منا البعضُ أماتوا الكل
فالحقُّ لديهم صدقاتٌ يأخذها الإحسانُ لِيمنحَها الغِل
قلتُ: لربي حقٌّ ولأهلي ولنفسي
فحملتُ العالمَ وتقدمتُ على الشوك المُندسّ
وأمامَ طبيبي كنتُ حزيناً مُنكسراً
حقي يتفسّرُ في ليلٍ قمراً
في صحراءٍ شجراً
ويجفُّ رويداً مُبتعدا في الحِكمةِ منتظراً
وحدي .....
وحدك كيف وهذا العالَمْ .....؟
وأشار إلى أطرافٍ تتناحرُ أو تتقاتلُ أو تتظالمْ
ورجعتُ مِن المستشفى للبيتِ
لا أحملُ لحياتي إلا موتي

*شاعر مصري، من سوهاج، من مؤلفاته: «ظلال الرؤى» ديوان شعر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٥م، «أبعاد أخرى للضوء و الظل» عن دار سعاد الصباح – ١٩٩٩م، «مواثيق الضنى» عن الهيئة العامة لقصور الثقافة – ٢٠٠٠م، «رفيف السكون» ٢٠٠٢م، «تجاوز الصدى» عن الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٢٠١٤م.

لا حياة لمن تنادي

مصطفى جلال*

لا شيء في المتناول
إلا الكلمات
الأحلام دروب طويلة
لا حياة لمن تنادي
للإنسان بما معناه؟
أم لكائنات تتعارك
لأجل أن تبلغ موتها؟
في هذا الفضاء الرحب
حياتنا مستنسخة

* * *

إننا لا نحب الحياة
نحن نحب أنفسنا!
من منا يركض
لأجل الآخرين؟
كي تعم الفرحة
قلوب الجميع

* * *

المسافرون إلى الموت
يقطعون في طريقهم

*مواليد ريف كوباني عام ١٩٨٩م، درس اللغة العربية مدة سنتين بجامعة الشام الخاصة بدمشق (٢٠١٠-٢٠١١)، مقيم في أربيل بكردستان العراق منذ عام ٢٠١٣م.

الماء عن أفواه الباقين
يضعون لهم في قمحهم سماً
بعد ذلك يصلون
فترى جباههم رمادية
من فرط الركوع
ويحلمون بالجنة

* * *

نحن نعيش دون الحياة
فهي الخلود
ونحن خطارها
ضائعون
موهومون في ذواتنا
ننتظر الفرج
وفرج لا يأتي ولا أعور ولا مهدي ولا حسن
وحده الله حي يرانا
فلماذا لا نراه في ذواتنا

الشجن المستباح

علي سليمان الدُّبعي*

إلى أين يقودني هذا المساء
ويطرح القلب أوجاعه
ويفتح لي الضوء باب السماء؟

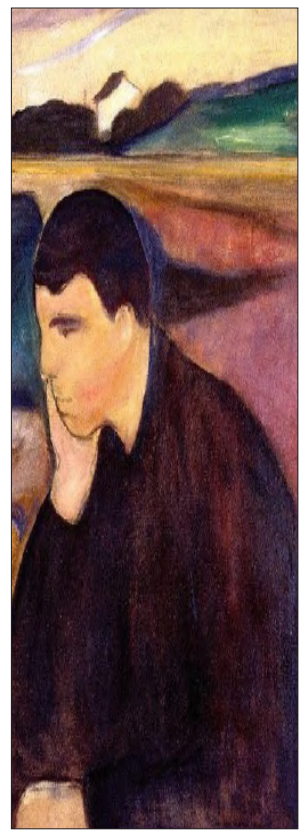
تسآلني المواجيد التي هيجتها الأماني
إلى أين تحط رحالك في آخر الوقت
ألم تمل كل المنافي؟ !

ستبدو وحيداً مع المفردات اليتيمة
ويهمي الضوء خجولاً
لينفض عنك غبار السنين

وترحل عنك المواويل، يقطر دمعها
يجفف القلب ماءه
من الغيم المستديم

وتحمل ما تبقى من رماد حلمك
تذره على عتبات المدى
تصارع جنون موج الحياة

هل سأعتاد صخب الحياة؟



*شاعر يمني، مواليد ١٩٧٣م في تعز، حاصل على بكالوريوس تربية من كلية التربية في الحديدة سنة ١٩٩٣م.

وأنا الذي يسافر بي الشجو
والشجن المستباح
يعاودني الاكتحال بالحلم القديم
والمساء المحمل بالجروح النازفات
أتلمس لمحة الفرح الخجول
بين حلمي القديم
والحضرة النازفة

تأملت لحظة من نافذة الصباح
ذكرياتي الجميلة
وصوت ارتعاش الطفولة الصاخبة

أخذت أرسم في الفضاء محنتي
لعلها تُمحى من قلبي المستهام

تصفحت فضاء القواميس
باحثاً عن ملاذ الشجن
وحيداً وروحي ملاذ للشجن
لكم أتعبتني قافية الحروف
وكم قد تداعت مني الجروح

يمر على عتبات روحي ربيع الحياة
مروراً يسرقه الوقت
ويترك لي المتعبات

أناديه يا ربيع الحياة كن لي بعض حياة
فيأتي صداه يتردد

من لا يسافر بلا زادٍ لحلمه يتوه
فلا يستحق الحياة
وعدتُ بي
أفتش عن ذاكرة الفرح
وجدت الألم صارخاً قائلاً :
ولدتُ رفيقاً لذاتك
وأنت رفيق الترح

فلا تبالي ببعض الشروخ
فقد اعتدت حصد المواعيد الخائبات
والمهاجل الحزينة زاد الرحيل

تسآلت: لماذا تختار فيّ المنافي
وأنا أليفها المنتظر؟
أجابت: منافينا أنت
ونحن المنتظر

وعلى وقع الخُطا المتعثر
حسرتي
أشاهدها بين بعثرة الوقت
واللحظة الآتية
فتأتي من هشيم الحصاد
من موجتي العاتية

أبي.. لروحك أجمل الهدايا

أحمد المؤذن*

أبي ..
وحيدٌ هذا الطريق بدونك
تكذب المرايا
يجف ماء الفرح
تذبل مروج أحلامي
يئن جرحي
تخذلني خُطايا

أبي ..
لونت لي ذات يومٍ سماء حبك
توارت في الزرقة نجومٌ
حيث بسحر الكلمات رقصت كل أمنياتي
أسئلتي الخجولة تبحث عن حروفها
وهذا سعف النخيل عند استراحة المساء
صار بين أصابعك أجملُ هدية للوقت...

أبي ..
نالني عطش الحزن و إني أحبك
أخبرُ جدران البيت
وكذا عصافير الحقل
ثم أحكي قصتي
هنا زرعتَ ليمون دمشق

*أديب بحريني، مواليد ١٩٧٣م، يكتب في الصحافة المحلية والعربية، له عدة مجموعات قصصية مطبوعة (أنثى لا تحب المطر– ٢٠٠٣م، من غابات الأسمنت–٢٠٠٦م، رجل للبيع–٢٠٠٩م، وجوه متورطة– ٢٠١٣م، الركض في شهوة النار–٢٠١٥م..)، إضافة إلى كتاب نقدي (شهية السرد الخليجي –٢٠١٦م)، مثل بلاده في عدة فعاليات ثقافية عربية.

وهنا قصب السكّر الهندي
وهناك شيئاً من اخضرار الأمل

أبي ..
ضمني بين جناحيك
فالجروح تبرأ حينما نهادن أوجاعنا
نسقي أعشاب الروح
نبيذ الفرح المسروق أو حينما ..
نرتكب ابتسامة طفلٍ
أكتشف قبل الأوان سحر وجودك في تفاصيلي

أبي ..
يا من تسكن ذاكرة الجرح
حملت زوادتك
طويت سجادة الصلاة
عوالمك خضراء تعرفها تشهق بالماء
خذ مني «الفاتحة»
لترافقَ رحلتك

أبي ..
فإني ما عرفت في العالمين سواك
أروع صديقٍ
شامخاً يمم وجهه نحو الشمس
على صدره صخور الصبر
عابراً حقول الفزع الأكبر مطمئن النفس
رب الأكوان يغسلك بماء المطر
يا أنت ..
طاهر القلب والسريرة
يا أيها الرجل الطيب
أعبر أبديتك مبتسماً..
لا تلتفت إلى الوراء
أنت اليوم ضحكة البياض وطهره
عفيف القلب بلا خطيئة

ليتك لم ترحل

آراز أحمد*

تقاسمني تلك الأشياء ضجيج الصمت
ظلامٌ دامسُ عائمٌ في الأرجاء
صوتُ المغني المفضل لدي
وميضُ النار المتقد على الجدار
وإيقاعُ المطر على الأرصفة والأزقة وأسطح الأبنية في الخارج
ذاك الجزء من الوقت المتأخر من الليل
مدينةٌ نائمة.. سكانٌ تواروا في فراشهم
كلٌ ذلك... طقسي أنا
هديرُ هدوءٍ صاخب إلى اتزان الجسد وفوضى الروح
إلى طمأنينة العقل وتعب القلب
تنهيداتي قوية حين يُقبلُ عبقك ويغلّ بأعماقي
كرعشة الشفاه لأولى قبلة عشق
فمن أنت؟!
غير أنك مستقبلي وحاضري وماضي وطفولتي
أنك الذي تركتني لا حولَ ولا طاقة
تركتني كطفلٍ مشرد في بلاد واسعة لا ملجأ له
أنام كلَّ الصباحِ والمساء لألقاك في أحلامي
على صدرك أريحُ رأسي
وحضنك يلجني شعوراً دافئ

*طالبة جامعية (سنة ثانية – كلية الاقتصاد بحلب).

نافـــذة حـــرة

من أنت؟
غير أنك سيدٌ أنانيٌّ
يخاطبني الماضي
لا أعلم إن كان يعاتبني أم يشكرني؟
يتساءل: قد يكون كعابر سبيل؟
كيف استطعتِ أن تعطيه كل هذا العشق؟!
يخاطبني الحاضرُ.. ولا أعلم إن كان يشتمني أم يشفق علي!
يسأل: لماذا إلى الآن مازلتِ تعيشين في الماضي وأمامكِ مغرياتُ الحياة بأكملها؟!
كالبكماء أُنتزعت حنجرتها كمن أُفرغت أبجديتها
لا أعرف إجابة ولا نطق
في النهاية اخترعت لغة جديدة حيث كل معاني كلماتي ولغتي تؤدي إليك
ليتني اخترعتها منذ زمن
وليتني أبقى هكذا غائرة في حبك ولا أصحو قط
ليتك لم تكن السيد الأناني
وليتك.... لم ترحل

اتحادات ثقافية أم (تنظيمات) كردية..!

التجمعات والمؤسسات الثقافية تساعد على إغناء وإثراء الحركة الأدبية والثقافية في كافة أبعادها، وهي ظاهرة صحية كونها تستوعب المثقفين وطروحاتهم على اختلاف وجهات نظرهم.

مصطفى عبدو*

(الثقافة بشكلها العام فعل ديناميكي..فهي تحاول تفعيل ديمومة نشاطها على الدوام خاصة إذا ما توفرت لها آفاق من الحرية تؤمن انطلاقها وانفتاحها على الآخر..). بعد عام ٢٠١١ أي بعد بدء الأزمة السورية حدثت متغيرات لا حدود لها منها ظهور ما يمكن تسميته بـ (الانفجار الثقافي والإعلامي)، وهذا

* كاتب وصحفي سوري، مواليد ١٩٦٦، خريج معهد إعداد المعلمين في قامشلو، عضو اتحاد مثقفي روج آفايي كردستان(HRRK)، يعمل في صحيفة الاتحاد الديمقراطي، ويكتب في العديد من الصحف والمجلات المحلية.

اجتماع تنسيقي بين ممثلي أربعة اتحادات للكتاب والمثقفين في قامشلو- 24 أيلول 2020م

ما قد ينسبها البعض إلى فترة التهميش والتغييب التي عانت منها الثقافة والإعلام على حد سواء أو إلى كبت ثقافي.

وهذا ما نلاحظه في سوريا عموما وفي روج آفا خصوصاً، حيث نزع البعض إلى إيجاد العديد من القنوات الثقافية الفاعلة منها وغير الفاعلة، كالتجمعات الثقافية والمنتديات الثقافية والاتحادات والمكتبات وغيرها لتضاف إلى الموجودة أصلاً. وهذا أمر بحد ذاته يعد شيئاً كبيرا على مستوى الثقافة في منطقة تعيش أزمات عدة ومستقبل غامض.

ما هي مبررات قيام هذا الكم من التنظيمات والاتحادات الثقافية؟

يرى البعض أن تعدد المنظمات والاتحادات الثقافية هو رد فعل طبيعي لما مر به المجتمع الكردي من إنكار لوجوده وانصهار لثقافته إلى جانب الحصار والقمع على المثقفين الكرد.

أو ربما أراد البعض أن يخدم الحراك الثقافي الكردي الراكد والمحتاج إلى عناية واهتمام ، ومن خلال هذه الاتحادات يحاولون منح الثقافة الكردية القوة والفاعلية في بنائها من جديد. وخلق حالة من التوافق مع التغيير الحاصل في حياة الإنسان السوري بشكل عام بعد كسر حواجز الخوف.

بينما يرى آخرون أن مبررات قيام هذا الكم من التجمعات والاتحادات مرتبطة بشكل أساسي بالأزمة المعاشة في سوريا عامة وبين الأطراف السياسية الكردية (كل اتحاد يمثل جهة أو طرف سياسي كردي).

ومع بدء الأزمة السورية بدأ الإعلان الفعلي عن تأسيس هذه التجمعات كل على طريقته، ولا يفوتنا

القول بأن نموذجاً من هذه التجمعات كانت موجودة سابقاً ولكن على شكل مختلف وشبه سري.

هل تملك هذه التجمعات والاتحادات الثقافية الاستقلالية؟

باعتبارها اتحادات أو منتديات ثقافية كان من المفروض أن تكون مستقلة ولا تخضع لشروط وسياسة الأطراف السياسية والحزبية ولهذا لابد من الوقوف ملياً عند هذه النقطة و إيلاء هذا الأمر أهمية كبيرة والتأكيد على عدم تبعية هذه الاتحادات إلى الاتجاهات السياسية وأنها جميعها مستقلة تعمل من أجل إبراز العلاقة بين الثقافة والسياسة ومن أجل المجتمع ومعالجة مضاعفات الأزمة المعاشة على السوريين بجميع مكوناتهم وأطيافهم.

وبالتأكيد سيكون النجاح هو مستقبل الاتحادات المستقلة ذات الشخصية المتميزة الواضحة والتي تعمل ليس من أجل طرف أو جهة معينة بل من أجل المجتمع.

وأهم من يعتقد أن هذا الاتحادات أو هذه المنتديات غير مدعومة من جهة معينة ، فكلنا يعلم أن الطبقة المثقفة هي من أكثر الطبقات فقراً وحاجة وأنه لمن المستحيل أن تعمل في أي حقل من حقول الثقافة وأنت لا تملك قلما و ورقة أو لا تملك ما تنير به لياليك المظلمة وأنت تكتب..

هل هذه التنظيمات (الاتحادات) الثقافية على قدر المسؤولية؟

قبل الإجابة على هذا السؤال علينا أن نعترف أن الفترة التي أتيح فيها العمل لهذه الاتحادات هي فترة قصيرة جداً ، وليس من المنصف الحكم عليها..

كما أن مجرد إنشاء مثل هذه الاتحادات هي بحد ذاتها خطوة كبيرة لبلورة وجهات النظر وتكوين رؤى مشتركة للمثقفين السوريين عامة وللكرد خاصة وتسليط الضوء على الثقافة الكردية ودورها ومستقبلها...

مهما يكن الأمر فأننا اليوم أمام مؤسسات ثقافية عدة، والمطلوب من جميع هذه الاتحادات (التنظيمات) العمل على نشر قِيَم المحبة والوحدة والتآلف والسلم الاجتماعي،وتعميق لغة الحوار وتوحيد كل الجهود المخلصة لاستنهاض العملية الثقافية ...

خلاصة القول:

إن ظهور الاتحادات أو ما يسميها البعض (التنظيمات) الثقافية أمر ضروري لأجل إشاعة روح الحوار وإشاعة ثقافة متعددة الأطياف، وأن مثل هذه التجمعات والمؤسسات الثقافية تساعد على إغناء وإثراء الحركة الأدبية والثقافية في كافة أبعادها، وهي ظاهرة صحية كونها تستوعب المثقفين وطروحاتهم على اختلاف وجهات نظرهم.

أما ما يطلب من القائمين على هذه الاتحادات هو عدم الوقوع في فخ السياسة والانصياع والخضوع للآخر وتعزيز لغة الحوار بين جميع هذه الاتحادات دون ترك المجال لفكرة معينة أو حزب معين ابتلاع هذا الاتحاد أو ذاك أو إرغامها على تبني توجه فكري معين وبالتالي التخلي عن القناعات.

وما أحوجنا اليوم نحن حاملي القلم إلى مناخ الصحو, فلا تنطقنا النزوة ولا تعمينا صفاقة الاحتزاب لعلنا نحن وهذا ليس بكثير علينا أن نقول الكلمة العادلة والمنصفة كلمة الحق, كلمة الحقيقة...

ظاهرة تأخر سن الزواج وتأثيرها على المجتمع السوري

تزايد النسب في تأخر الزواج، يعني ظهور عادات دخيلة على عاداتنا وثقافة مجتمعنا، ومع الزمن وعدم الاكتراث باستفحالها يُهدد النسل بالانحسار..

فيدان محمد*

الزواج أصغر مؤسسة اجتماعية في المجتمع والوطن والخلية التي ينتمي إليها كل فرد، وهو الرباط المقدس بين الرجل والأنثى لبناء حياةٍ زوجية مشتركة، واستمرارية للجنس البشري، وفي كنفه تستقر النفس وتهدأ الخواطر، له قدسيته وحقوقه وواجباته، ويعد خطوة مهمة لتأسيس المجتمعات البشرية، ونستطيع القول بأنه

*عضوة اتحاد مثقفي عفرين، مواليد عام ١٩٩٠م، درست الأدب التركي بجامعة حلب، لها كتابات بشؤون المرأة والمجتمع.

مرحلة مهمة جداً في حياة كل إنسان.

يقول المستشرق الاسكتلندي وليم روبرتسون عن الزواج: «ترتقي الشعوب وتنخفض بحسب درجة تقديرها لعلاقة الزواج».

إن المجتمع السوري عموماً تشهد تحولاتٍ كبيرة سياسية واقتصادية واجتماعية في عصرنا الحالي، بسبب الحروب وأعمال الاحتلال والتغيير الديمغرافي، لتؤثر ذلك بشكلٍ كبير على حياة أفرادها سواءً كان من الناحية النفسية، المعنوية، الاقتصادية، بالإضافة إلى ذلك تدني فرص العمل، وإلى ظهور حالات اجتماعية مرضية، وسلوكياتٌ مضرة بالصحة الاجتماعية والاستقرار النفسي للفرد والمؤثرة بشكل أو بآخر بتأخر أو بتقدم المجتمع، كظواهر التطرف، الطلاق وزواج القاصر وبنسب عالية. وتأخر سن الزواج ظاهرة قديمة وكانت بنسب قليلة جداً، لكنها باتت منتشرة وبشدة ليس فقط بين النساء بل أيضاً بين الرجال، كما نشهد أنَّ الزواج الآن يختلف عما كان عليه في عهد آباءنا وأمهاتنا.

يتخطى الشاب الأربعين عاماً والشابة الخامسة والثلاثين سنة من العمر دون زواج، وذلك نتيجة أسباب عدة أخطرها كما أسلفنا سابقاً الحرب والنزوح، وما تحدثه من انهيار وتدهور في شتى المجالات، كارتفاع المهر وعدم قدرة الشاب على دفع تكاليف العرس ومصاريف المعيشة، وصعوبة العيش في بيت منفرد بعيد عن العائلة الكبيرة نتيجة ظروف النزوح، والعيش المشترك لعدة عائلات في منزل واحد لعدم توفر المنازل الصالحة للسكن، في منطقة تعرضت سابقاً هي الأخرى للحرب، أيضاً وضع بعض الأهالي الشروط التعجيزية لعائلة الشاب، والخوف من تحمل المسؤولية بظرف العيش في زمن الحرب والنزوح، أي عدم وجود الأمن والأمان والاستقرار النفسي في مكان الإقامة، والإفراط في حب الذات والأنانية، الدخول في العلاقات الغير الشرعية بسبب الفوضى التي تخلقها حالات الطلاق وانفصال الوالدين وعدم وجود رادع أخلاقي ومتابع للشاب والشابة، وإرشادهما للحالة الصحيحة من العلاقات الإنسانية، وبحث البنت عن المال في الرجل الذي يأتي لخطبتها، التفكير الاجتماعي الغير منطقي من العادات البالية وإن كانت قديمة حديثة، ألا وهي ارتباط الشاب بفتاة تصغره بكثير، تفكيراً منه أنها ستكون سهلة في تعاملها وبسيطة الطلبات فهي صغيرة في السن ترضى بما يُقدم لها هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن الأصغر عمراً قادرة على الإنجاب وبعدد أكبر، وكأنّ كل اللواتي تزوجن في سن مبكر أنجبن أطفالاً، واللواتي تأخرن في الزواج لم ينجبن، والإحصائيات كثيرة تثبت عدم صحة ذلك من ناحية، والعلم قادر على حل المعضلات الصحية بالنسبة للإنجاب من ناحية أخرى خاصةً إن كان هناك بين الزوجين حب واحترام وتفاهم، بالإضافة إلى الخطأ العلمي والنفسي أن الأصغر سناً هي التي تبعث على المتعة والاستمتاع الجنسي، بينما المنطق يقول أنه بوعي الفتاة ينضج فيها كل تصرفاتها المعنوية والجسدية، وتصبح أكثر رقياً في علاقتها الزوجية وتعاملها مع الرجل، وكثيرٌ من الأمثلة نشهدها من نتائج فارق السن بين الزوجين، من طلاق بأعداد كبيرة من قبل صغيرات السن لعدم إدراكهن بمسؤوليات الزواج وعدم قدرتهن للتكيف على هذه الحياة الجديدة لقلة الوعي، أعداد الخيانات الكبيرة نتيجة فارق التوقيت في الوعي خاصة الاجتماعي والثقافي بين الرجل والمرأة، والانطواء داخل الذات من قبل أحدهما بسبب فارق السن وعدم وجود لغة حوار مشتركة، إذاً التقارب العمري إلى حدٍ ما يمكّن

من التواصل بين الطرفين، والفارق الكبير بين العمر يخلق شرخاً بين الزوج والزوجة ما يضر بالأسرة وبالتالي بالمجتمع، والسلبية الأخرى أن الزواج بصغيرات السن يقلل من فرص زواج التي تقدمن في العمر بذلك يكون تأخر سن الزواج ظاهرة مرضية اجتماعية.

أسبابٌ كثيرة للظاهرة التي اجتاحت مجتمعنا، وأثرت تأثيراً كبيراً بتأخر سن الزواج، وعدم الزواج أو العنوسة، كما يطلقها البعض ولا يُفضل استخدام هذا المفهوم لأنه يمثل توصيف سلبي، وقد يترك أثر نفسي سلبي إن لم يكن هناك وعي لمعنى هذا المصطلح، فطالما الإنسان ينتج ويعطي ويُسعد ويبني فهو خلاق، أي العنوسة لا وجود لها إلا عند الشخص السلبي.

يقول الكاتب والباحث المصري محمد طارق: «العنوسة الحقيقية أن تكون بلا علم، بلا ثقافة، بلا وعي، وبلا فكر، وبلا روح، وكيان وشخصية مستقلة».

فالأنثى التي تدرس وتعمل وتحقق ما تتمناه وتقوم بإنجاز كل عمل يخدمها ويخدم مصالح مجتمعها ليست بعانس، وحتى الشاب معني بذلك.

الحقيقة إن كان الرجل أو المرأة في سن الثلاثين وما فوق، فهم يصبحون أكثر نضجاً ووعياً وحرصاً في الاختيارات، وإن الأنثى في عمر الثلاثين ما فوق، وحتى الغير المتزوجة تسعى لبناء أسرة صحية وصادقة أكثر من انجرارها خلف العواطف والمشاعر في عمرٍ أصغر، فهي تكتسب خبرة إدارة الحياة اليومية والاعتماد على نفسها مع الأيام، فما لا تتحمله في السابعة عشر من العمر، تستوعبه وتستطيع حله والتأقلم معه حين تتجاوز العشرين والثلاثين.

هنا لا نشجع على التأخر في الزواج بل نشير إلى أنَّ التجربة والحياة تكسب الخبرة، وأنَّ الشاب في اختياره للفتاة عليه إدراك التناسب فيما بينهما كشريكين سيعيشان معاً، ويتشاركان الحلو والمر معاً، كذلك الأمر بالنسبة للفتاة تختار من يكون أمنها والموازي لأهلها، فما يُبنى على متانة فهو متين ولا تهزه أعاصير ولا تكسره زلازل الكون.

لذلك على عائلة الفتاة أن تبحث عن الرجل المناسب الذي يستطيع إسعاد ابنتهم، وألا يأبهوا كثيراً بتكاليف المهر، وإنما يبحثوا عن رجل أخلاق يحفظ ابنتهم ويصونها ويسعدها، وعلى الأهل ألا يرفضوا اختيار ابنتهم للشخص الذي ستتزوج منه والعكس بالنسبة للشاب.

هذه الظاهرة السلبية الخطيرة والمرض الاجتماعي تحتاج منا ومن كل شخص في هذا المجتمع، الانتباه لأخطاره فتزايد النسب في تأخر الزواج، يعني ظهور عادات دخيلة على عاداتنا وثقافة مجتمعنا، ومع الزمن وعدم الاكتراث باستفحالها يُهدد النسل بالانحسار، ووجود علاقاتٍ غير شرعية، بالتالي يُعتبر أحد طرق الحرب الخاصة في الإبادة العرقية، والدقة في البحث كي نجد الحلول المناسبة للحد من هذه الظاهرة الخطيرة، قبل أن تصبح ثقافة في مجتمعنا.

وكيلا لا تصبح ظاهرة تأخر سن الزواج لأسبابٍ اجتماعية أو اقتصادية أو نوع من مفهومي الأنانية والحرية الخاطئ معضلة اجتماعية، والتي تكون نهايتها تهديد النسل وإلحاق أضرار تؤثر على بنية المجتمع، علينا بالتوعية من قبل الحكومات المحلية والمؤسسات المعنية بشؤون الزواج والأسرة على حد سواء، لضرورة الحد من التأخر بسن الزواج وعدم الوصول إلى مفردة العنوسة، علينا الأخذ بعين الاعتبار الجدية في الاهتمام بسلبيات هذه الظاهرة، وذلك من أجل النهوض بالمجتمع نحو آفاق أكثر تقدماً ونجاحاً.

ظاهرة العنف بحق المرأة.. أشكالها ومعالجتها

دمهات شكاكي*

سأتحدى كل المواثيق وأحطم القوانين، ولن أدعك تُقبل يديّ، بل سأنحني بخشوع وأقبل يديك، وأخطف القبلات من عينيك الناعستين..

تعتبر ظاهرة العنف من السلوكيات الخطيرة في المجتمع، لما له من تأثير سلبي على الأفراد والأجناس والمجتمعات، فهي منتشرة في جميع أنحاء العالم وفي جميع الأنظمة والثقافات والأيديولوجيات الدينية والثقافية، ولا تقتصر على فئة معينة.

يمكننا تعريف العنف بأنه إلحاق الأذى الجسدي أو النفسي بالآخرين بصورة متعمدة، وباستخدام القوة البدنية أو العسكرية أو السياسية ضد الأفراد، أو فئات معينة من الجماعات الإثنية والعرقية بهدف الإبادة الجماعية أو التطهير العرقي وهنا يكون عنفاً منظماً وبشكل ممنهج.

يؤكد الطبيب النمساوي ومؤسس مدرسة التحليل

* مواليد حلب ١٩٩٤، طالب في قسم إدارة الأعمال بجامعة الشعب الأمريكية.

النفسي (سيغموند فرويد) أن الإنسان ليس كائناً طيباً، بل هو كائن عنيف في تكوينه النفسي، وبحاجة إلى إشباع غريزته من العنف، كما هو بحاجة إلى إشباع غريزته الجنسية، فالتاريخ البشري مليء بالحروب والصراعات والعنف منذ أيام قابيل وهابيل حتى يومنا هذا.

وهنا يدفعنا فرويد للتساؤل: هل كان العنف ضرورة أساسية في صعود الحضارات والممالك وانهيارها لاحقاً، وعن دور العنف في صعود السلطة الذكورية التي هي المحرك الرئيسي لمعظم الحروب منذ فجر التاريخ حتى حاضرنا.

وبما أن التكوين النفسي والفيزيولوجي للمرأة يجعلها أضعف وأقل قوة من الذكور، فقد كانت الضحية الأولى للعنف الممارس من السلطة الذكورية.

وهنا عزز العنف دونية المرأة وأدى إلى تهميش دورها في بناء الحضارة الإنسانية واختلال في التوازن الاجتماعي، ونتيجة لعدم المساواة بين الجنسين وعدم تكافؤ ميزان القوة والعنف والهيمنة الذكورية على السلطة بجميع أنواعها، بالإضافة إلى الاضطهاد والعنف الممنهج ضد المرأة على مدى التاريخ البشري الطويل، تحطمت شخصية المرأة بشكل شبه كامل، ما رسخ في ذهنها دونيتها وتبعيتها للرجل بوصفه الكائن الأقوى وصاحب السلطة والأكثر ممارسةً للعنف، كما أن الدور السلبي الذي تلعبه بعض وسائل الإعلام، من بث برامج تحث على العنف وإثارة النعرات الطائفية والعرقية بين المجتمعات بمختلف فئاتها، كان لها كبير الأثر في تغذية وانتشار العنف بوتيرة متزايدة في السنوات الأخيرة.

وإليكم بعضاً من أشكال العنف الممارس بحق المرأة:

ـ المرأة والعنف الجنسي:

هو أحد أنواع الأسلحة الاكثر انتشاراً، يتم استخدامه ضد الأفراد عامة وضد المرأة، خاصةً في النزاعات المسلحة والحروب الطائفية والأهلية، كالاغتصاب الفردي أو الجماعي، أو اللفظي والجسدي، التعرية القسرية، التحرش الجنسي، الاستعباد الجنسي).

وحسب تقارير المنظمات الدولية ومنظمات حقوق الإنسان، يعد العنف الجنسي ضد المرأة من أكثر الأنواع انتشاراً في الشرق الأوسط والتي ترتقي إلى مستوى جرائم حرب وإبادة ممنهجة، خاصة في ظل غياب آلية عمل وصورة واضحة لمعاقبة المجرمين أو مرتكبي الجناية على الصعيد الدولي أو الفردي، وضعف القوانين والتشريعات التي تحمي حقوق النساء في المجتمعات الشرقية، كما أن البنية الاجتماعية التي تعيش فيها المرأة تمنعها من المطالبة بحقوقها، وتعد سببا أساسياً لإفلات المجرمين من العقاب (العادات والتقاليد، السمعة، الشرف، الفضيحة).

وفي ظل صمت وكتمان ضحية العنف الجنسي أو عائلتها للموضوع، لأسباب تتعلق بالخوف من الفضيحة والشعور بالخزي والعار باعتبار أن المرأة في المجتمعات الشرقية تعتبر معياراً للشرف، وتعرضها للاغتصاب يجعل منها عاراً، وقد تتعرض للقتل بداعي غسل وتطهير السمعة والشرف، وكذلك خوفاً من التعرض للقتل أو التهديد أو وقوع الضحية للاختطاف مرة أخرى، خاصةً في المناطق التي تشهد نزاعات مسلحة وحروباً إثنية أو عرقية وتكون النتيجة معاقبة الضحية وإفلات الجاني من العقاب، وضعف عمل منظمات حقوق الإنسان وعدم القدرة على توثيق أغلب حالات جرائم العنف الجماعي.

ـ المرأة والخطف والاعتقال التعسفي:

في المناطق التي تشهد نزاعات مسلحة و حروباً، تتعرض النساء إلى الخطف أو الاعتقال التعسفي أو الاخفاء القسري من قبل الجماعات المسلحة المتنازعة، وتعرضها لجميع أنواع العنف في ظل غياب أي وجود لأي مؤسسة أو جهة حكومية أو قضائية أو هيئات تشرع القوانين وتنفذها خاصة في المناطق التي تشهد

انفلاتاً أمنياً، ومناطق سيطرة ووجود الجماعات المتشددة، وبالتالي استخدام مختلف وسائل التعذيب المحرمة دولياً والمجرمة أخلاقياً وإنسانياً الموجه بشكل خاص ضد النساء، مثل (القتل، الضرب الوحشي، الإرهاب ، الاعتداء والإساءة الجنسية، الفحص الشرجي القسري، الاغتصاب، التجويع، والاغتصاب بالإكراه، التعذيب البدني والنفسي، الاتجار بالنساء)، خاصة عندما يكون العنف بهدف الإبادة الجماعية والتطهير العرقي.

ـ الآثار النفسية السلبية للعنف ضد المرأة:

إن ممارسة هذا النوع من العنف ضد المرأة، يؤدي إلى تعزيز الشعور بالدونية وانعدام القيمة والاكتئاب وفقدان الثقة بالنفس وبالآخرين والعائلة، وانعدام الإحساس بالأمان وشل القدرة على التفكير السليم والانسحاب من الحياة الاجتماعية بشكل جزئي أو بشكل كامل.

وقد تؤدي إلى الانتحار في بعض الحالات وبالتالي حدوث خلل وشرخ في البنية الاجتماعية.

ما ذكر سابقاً يؤدي إلى تفكيك الأسر والعائلات وتدمير المجتمع بشكل كامل.

هل يمكن معالجة مثل هذه الظواهر؟

ولأنها تمثل الحياة وتستحق الحياة، ولمكافحة هذه الظاهرة يجب على المجتمع اتخاذ خطوات جدية على طريق الحل بكافة فئاته ومؤسساته، للمحافظة على مجتمع صحي متجانس، ومنها:

ـ الاهتمام بتوعية المرأة وذلك من خلال المؤسسات المعنية بشؤون الأسرة، ومن خلال التوعية في المدارس، والمؤسسات الإعلامية، وزيادة الوعي الثقافي لديها.

ـ العمل على زيادة وتعزيز دور المرأة في بناء وقيادة المجتمع من خلال المشاركة بكافة المجالات العملية والعلمية والمهنية والحرفية.

ـ تشجيع النساء على المشاركة في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية والتربوية وصناعة القرار الذي يضمن حريتهن.

ـ تنظيم مؤتمرات وأنشطة محلية توعوية في التنمية البشرية حول ضحايا العنف والاعتداء الجنسي.

ـ افتتاح مراكز نفسية إرشادية توعوية لمساعدة الناجيات من العنف والعنف الجنسي والبدني.

ـ توعية الأجيال الشابة وتثقيفهم، وتهيئة الظروف والبيئة الآمنة لنشر الوعي في المجتمع.

ـ الاهتمام بالأسرة في جميع النواحي من قبل المؤسسات المعنية.

ـ تفعيل دور النخب الثقافية والجمعيات والمنظمات النسوية.

ـ وضع برامج وأسس لمكافحة العنف بشكل عام وضد المرأة بشكل خاص.

ـ وضع القوانين اللازمة لمعاقبة مرتكبي العنف وتحويلهم إلى مصحات نفسية.

ـ دعم الجهود الدولية لمكافحة العنف عن طريق توثيق حالات العنف وجمع الأدلة اللازمة.

ـ زيادة التعاون والتنسيق مع المنظمات الدولية ولجان حقوق الإنسان.

ـ رصد ومعاقبة مرتكبي الانتهاكات والعنف وخاصة الجماعات الإرهابية والعمل على تقديمهم إلى المحاكم الدولية.

فمسؤولية توعية المرأة فردية وجماعية، تخص النخب والمؤسسات أيضاً، توعيتها وتثقيفها، بناء شخصيتها بناءً صحياً، يعود بالفائدة على الأسرة والمجتمع، لأنها كما قال الشاعر:

الأمُّ مدرسةٌ إنْ أعددتها
أعددتَ شعباً طيب الأعراق

أهمية الثقافة الأمنية ودورها في حماية المجتمع

مسؤولية الحفاظ على الأمن لا يقتصر فقط على العاملين في الأجهزة الأمنية بل على جميع فئات وأفراد المجتمع باعتبار الأمن مسؤولية الجميع

أحمد محمد العيدو*

إن مفهوم الثقافة الأمنية أخذ حيزاً واسعاً من التعريفات وذلك لأهميته البالغة في بناء الحس الأمني الذي يستهدف أفراد المجتمع لحماية أوطانهم ومؤسساتهم من أي مخاطر تلحق الضرر بالبنية الاجتماعية واستقرار أمن المنطقة، حيث أُستخدم هذا المفهوم من قبل المؤسسات الأمنية والحكومية لإشاعة الوعي من كافة فئات المجتمع، لإنشاء جيل يشارك الأمنية في منع الجريمة والوقاية منها، بمعنى أن الأمن مسؤولية الجميع وينبع من الواجب الأخلاقي والوطني.

وقد أصبحت الثقافة الأمنية استراتيجية تتبعها الشعوب لتحقيق التكييف والضبط الاجتماعي خاصة بعدما شهدها العالم خلال السنوات الأخيرة من تغيرات أثرت على مختلف مجالات الحياة الاقتصادية والسياسية. وقد أفرز تلك التغييرات حاجة الدول إلى تنمية الثقافة

* مواليد مدينة منبج ١٩٩٧، خريج معهد تقنيات حاسوب – حلب، يعمل في مجال قسم الإعلام الأمني.

الأمنية وتعميم الوعي بين الأفراد وإيجاد بيئة تساعد على التطور ودفع عجلة التنمية.

إشكالات الثقافة الأمنية وتفاقم أزمة الوعي الأمني

من أبرز العوامل التي تجعل الثقافة الأمنية متدنية هو الموروث السلطوي الذي يتلقاه الفرد من أجهزة الدولة القومية المبنية على أسس القمع والصهر وذلك لإحلال القيم الأخلاقية بين أفراد المجتمع والتفرقة فيما بينهم وزرع ألغام الفتنة في بطونهم وتفجيرها متى شاءوا، فيصبح الفرد ضمن إطار الدولة عدواً لنفسه عندما يعتقد بأنه يرسخ مفهوم الثقافة الأمنية، لكن السلطة الدكتاتورية والدولة القومية هدفها الأسمى أن تصنع (جيلاً) مفعماً بالحيوية لخدمة الدولة فقط، وليس الوطن!!.

إن الأحداث التي عصفت بسوريا منذ عام ٢٠١١م وحتى هذه اللحظة جرفتها إلى مستنقع الفوضى والاضطرابات، كانت تلك المشاهد في الساحة السورية والصراعات المحتدمة كفيلة بتوضيح مستوى الوعي الأمني الذي يمتلكه المجتمع، وهذا شرط حتمي كانت تعمل عليه الدولة المتسلطة القمومية، وذلك ما جعل الشعب السوري ضحية سهلة الدخول إليها وجعلهم رهينة لدول أخرى وتجنيدهم من حيث لا يدرون وتمزيق مفهوم الولاء والانتماء للوطن حتى أصبح الوطن من زجاج.

النهوض بالثقافة الأمنية وتحقيق الأمن الاجتماعي

إن من أهم الواجبات المثمرة التي تقع على عاتق المؤسسة الحكومية هو ترسيخ مفهوم الأمن ونشر الطمأنينة بين أفراد المجتمع وتوضيح آلية عمل الأجهزة الأمنية التي تسعى لحفظ الأمن الوطني والأمن الاجتماعي والأمن الإنساني التي تهدف بدورها إلى تنمية الحس الأمني وجعله غريزة متنامية يتم العمل بها لتحقيق الأمن والاستقرار.

لكن ما يتوجب علينا كأفراد فاعلين في المجتمع أن نتقاسم المسؤوليات الوطنية في حماية الأوطان ومن أهم ما يجب العمل عليه:

- عقد الندوات الثقافية والتعريف بأهمية الهوية والانتماء للوطن والتعاون لبناء مجتمع سليم يتحلى بالقيم الأخلاقية والاجتماعية التي تحصن أفراد المجتمع بالوعي التام.

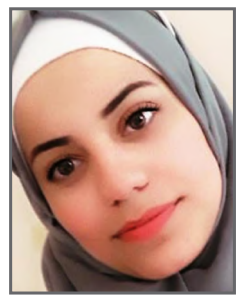
- توعية الشباب على أهميتهم الكبرى في صناعة الأمن الاجتماعي ضمن حملات توعوية تحث على المشاركة والعمل الجماعي لصقل أفكارهم ومحاربة الفكر المتطرف.

- تسخير التقنيات المتطورة لتجسيد الأفكار وعرضها بصورة بصرية تحمل في طياتها الرسالة والبساطة في نشر الثقافة الأمنية.

لكن إن كان توفر الحس الأمني في رجال الأمن ضرورة بالغة الأهمية، فإنه من الأهمية كذلك توفره عند كل مواطن ولاسيما وأن مسؤولية الحفاظ على الأمن لا يقتصر فقط على العاملين في الأجهزة الأمنية بل على جميع فئات وأفراد المجتمع باعتبار الأمن مسؤولية الجميع.

وختاماً وكما يقال «شيئان لا يشعر الإنسان بقيمتهما إلا عند فقدانها؛ الصحة في الأبدان، والأمن في الأوطان».

طبول الحرب



هيا وليد العيسى

تَهمسُ أختي قائلةً:

«طبولُ الحربِ ستُقرَعُ من جديد»

فيرتعشُ قلبي، ويسري الخوف في شراييني، ويتدفقُ الدم من مُقلتيّ.

ليس خوفاً من الحرب، إنما من الغربة، من ابتعادنا عن بعضنا، من الفُراقِ المحتّم علينا، من الحب الذي سيُفَتَّتُ بين اثنين تقسمهما المسافة بين سماءٍ وأرض.

ليس خوفاً من النسيان، إنما من ألمِ التذكّر، تذكّرُ همساتك، وابتساماتك، ونظرتك التي تُهلِكُ قلبي حبّاً.

طبولُ الحربِ ستُقرَعُ من جديد!

وتخترقُ تلك الرصاصاتِ كلَّ آمالنا وأحلامنا، وتَزِفُّ لنا الوعود على نعشٍ من الشظايا، وأبكيكَ وتبكيني، وتبكي علينا المسافةُ الحائلةُ بيننا، وتبكي الأنهار صخراً وتبكي الصخور جمراً.

وقلبانا! يبكيانِ الشوق والأسى، على حبٍّ ستلتهمه النيران

«طبولُ الحربِ ستُقرَعُ من جديد»

وسيُهدَمُ قصرُ أمانينا قبل أن يكتملَ حتى!

نافـــذة حـــرة

*مواليد حلب عام ٢٠٠١م، تقيم في منبج، تدرس إرشاد نفسي في الجامعة ومعهد إعداد معلمين– لغة انكليزية في منبج، تكتب نصوص نثرية وخواطر، ولها مشاركات أدبية في منبج وخارجها.

Zozan Demêcer / زوزان دميجر

Sîmav Emîn – سيماف أمين

Mihemed Elherîrî – محمد الحريري

Ehmed Alceled /أحمد الجلد

■ Gundê Hecqasma

gund weke bazirgan li bazarên Efrîn, Çindirêsê, Reco û Mabeta kar dikin. Nêzî 15 kes jî di sazî û dezgehên Rêveberiya Xweser de li Efrîn û Mabeta dixebitin.

Muxtarê gund Heydo, yek ji kesên navdar di gundê Hecqasma de ye û nêzî 40 salî karê muxtariyê kiribû û gelek xizmet ji gund re pêşkêş kiriye.

Ezîzê Umê weke kesayeteke civakî bi nav û deng bû. Di nava gel de dihate hezkirin û naskirin.

Mistê Bozo yek ji zanyarên ola Îslamê bû, di vî warî de xebateke ber bi çav kiriye.

Henanê Meyrê û Evdê Êho weke leşkerên serhildêr ê bi nav û deng Mihê Îbşaşo bûn, û ew beşdarî gelek şer û cengan li dijî dagirkeriya Fransayê bûn.

Mamosteyê Seretayî Mihemed Heso, gelek kar di warê xizmetguzariyê de ji gund re pêşkêşkiriye weke gihandina elektirîkê, avakirina dibistaneke nûjen û sererastkirina rêya bingehîn a gund, lê mixabin ew bi bûyereke xemgîn di sala 2012'an de li ser rêya Efrîn – Helebê bi guleya segvanan jiyana xwe ji dest da.

■ **Gundê Hecqasma**

Gundê Hecqasma çiyayî ye û çiyayên derdorê bi daristanên merxê xemilandî ne. Ji wan; çiyayê Çizîrka li başûr, çiyayê Umê, Extiyêr, Heydo, Binê Hêra û çiyayê Çatê ne. Hemû daristan hawîrdorê bi bayê xweş û dîmenên gewre û şîrîn herêm kirine cihê geşt û seyranê.

Geliyê Dolê; ango Circim, li binê gund e. Weke deşteke bi zeviyên fêkî û bexçeyên sebzeyan xemilandî ye. Xelk ji deverên dûr di rojên betlaneyê de serdana wir dikin û bi kêf û xweşî demên xwe diqedînin.

Ji ber ku gund kevnar e, gelek şkeft di gund de hene ku gel weke xanî bikar dianîn, lê niha weke cihê sewalan an embarxeneya malê bikar tînin.

Nêzî 85 xanî û bêtirî 1200 kes li gund dijîn, hemû xelkên gund di nava têkiliyên baş de ne. Di şahî û şînan de weke yek malbatê bi hev du re tev digerin.

Xelkên gund debara jiyana xwe weke hemû gundên herêmê bi çandiniyê dikin, ji xizmetkirina zeviyên zêtûnan û rezan di asta yekem de, her wiha gund bi darên gûzê û simaqê jî navdar e, digel wan, hin malbat sewalan jî mîna mih û bizinan xwedî dikin. Hejmarek ji xelkên

■ **Gundê Hecqasma**

hatiye. Weke tê zanîn ku Heciyê Qêsim di serî de li gundê Sîngankê yê navçeya Cindirêsê niştecih bûbû, piştre veguhest çiyayê Xastiyan ji bo çêkirina komirê û qutkirina dîrekan ku herêma Xastiyan bi daristanên merxê û sîngankê navdar bû û her wiha gundê Hecqasma hate avakirin.

Gundê Hecqasma ji 12 malbatan pêk tê:

Malbata Ûsê, Umê, Hemê, Xelê, Extiyêr, Henanê Ebdo ku hemû ji yek malbatê ne; ango Hecqasmî ne. Malbatên Êho, Bozo bi eslê xwe ji gundê Dela ne, malbata Ûreş, Meyrê, Kurtancî û malbata Hemûşê ku bi eslê xwe ji gundê Misteşûra ye.

Hêjayî bibîrxistinê ye ku malbateke Hecqasmî bi navê Soro li bajarokê Şiyê niştecih bûye. Kolanek bi navê kolana Hecqasma li gundê Be'dîna heye.

Gundê Hecqasma kevintirîn gundên herêmên derdorê ye, li aliyê rojhilat di koka çiya de li cihekî bilind ava bûye; ango berê xwe dide rojê.

Li rojhilatê gund kaniya Hecqasma û gundê Misteşûra, li başûr geliyê Dolê ango Circim û gundên Kaxrê û Rûta, li rojava geliyê Komrik , Serê Qûça û gundê Dela. Li bakur, Serê Gazê û Baniya Ozê dikevin.

Gundê Hecqasma

Dîroka çêbûna gund bêtirî 300 sal heye. Navê gund ji navê kalê malbta yekem ku li gund bi cih bûye, hatiye.

Şerîf Mihemed– Welîd Bekir

Gundê Hecqasma girêdayî navçeya Mebeta ya kantona Efrînê ye, 12 km li rojavayê bajarokê Mabeta û 30 km li bakur rojavayê bajarê Efrînê dikeve. Navê gundê Hecqasma ji navê damezrînerê gund (Heciyê Qêsim)

* **Şerîf Mihemed:** di sala 1979an de li bajarokê Şiyê yê girêdayî Efrînê hatiye dunyayê, sala 1990î bi malbata xwe re koçî bajarê Helebê kirine, sala 1995an derbasî nava kar û xebata hunerî bûye. ji 2011an ve bernameya Ax û Welat pêşkêş dike.

tevliheviya paşketina nirxên afirandinê destpêkike. Bêkarî di cewhera xwe de mirov ji aliyê derûnî, fîzîkî, fînansî û aborî de lewaztir dike, hêza wan a xebatkirinê pûç dike û dibe ku bi xwe re gelek encamên binkeftî jî bîne.

Ger mirov bixwaze vê diyardeya xwekujiya jiyanî ji kokê ve hilweşîne, pêwîst e ku xebata xwe berfirehtir bike, li pey hêza xwe ya fîzîkî bikeve, karîna xwe ya pêkanîna her xebatê mezintir bike û ciyewazîbûna xebata xwe ya di navbera dema xwe ya nû û berê de eşkere bike, da ku zanibe ku çi guhertin di hebûna xwe de daye sazkirin û bi çi rengî fewdaliya bêkariyê bin pê kiriye.

Di encamê de jî mirov dikare bibêje ku hunera dîrokek dagirtî û bi plansaziyê ve girêdayî, bi xebatek dûr û direj gengaz dibe û tu carî bêkarî sîstema çaksaziya jiyana mirovahiyê nagihîne serî, ji ber ku ew bi xwe êdî di bingeh de pûç maye û hatiye binpêkirin, ev derbirîn hemû di tabloya şoreşê de xwe didin pêş.

Şoreş, di teyîsîna ronahiyê de tê perçiqandin, çîrokeke direj dihebîne û xwedan teorî û nihêrandineke bê sînor e.

Şoreş, mirovahiyê ji çarçoveyên teng derdixîne nava ronîkirina heqîqeteke veşartî û nîvçomayî. Ger ku em bixwazin bi rastî û azad jiyan bikin, pêwîst e ku em dîrokê ronî bikin û heqîqetê derxin holê. Jiyana rast li ser bingehê xwedawendîtiya rojê tê hilbijartin, ji kûrahiya çîrokeke kevnar xwezayîbûna civakî tê destgirtin, li gor şert û mercên heyî heqîqet tê berovajîkirin û jiyan tê tedawîkirin. Her çendî şoreş di hinava xwe de bê perçiqandin, nemaze dê sîstema kapîtalîzmê jî bê guhertin, heger ku şoreş bi destên xayîn û kedxwaran ve bê qezenckirin, ji aliyê rastîbûyîna xwe ve ev yek nayê pejirandin. Her wiha ew her dem şerê takekesî, tekolî, teknijadî, tek welatî û tek zimanî dike, qîrîna azadiyê ji nav dêmên xwe dertîne û pê xemla xwe girêdide û çirîsîna xwe ji awirên heyva di nav şala reş û tarî de hildigire.

Di heman demê de di her şoreşekê de têgîna herî bingehîn a serkeftina wê, pêşxistina ziman e, ji ber ku ziman jî hîmê sereke yê domandina bereyên zanabûnê ye û ew sîstema jiyanî ji binyadê ve vediguhere sîstemeke demokratîk û azad. Di serdema her şoreşekê de sazûmankirina têgihîştina mirov û rola wê di wê qonaxa pîroz de pêwîst û girîng e, ji ber ku gel hewl dide sîstema kapîtalîstê bi rêya şoreşê bi hêz û vîna xwe derxîne holê û jiyaneke watedar û nû li gor bidestxistina mafên xwe bidin pejirandin.

Di dawiyê de jî mirov dikare bibêje ku şoreş bi xwe hîmê biserxistina her hêviyê ye û ew sîstema nezaniyê hildiweşîne, ji ber vê yekê piştrastkirin li ser zihnîyeta taybet a mafên mirovan jî tê tepeserkirin û digihêje lûtkeya azadiyê.

■ Şoreşa Rojava

Di seranserî têgînên jiyanî yên heyî de yek ji aloziyên rojane ku mirov pê re dijî, bêguman koletî ye, lê belê bi rêya şoreşê pêşî li hember wan sîstemên tundirew tên girtin, şoreş dibe hîmê pêşketinê yê yekem û domandina jiyaneke bi rûmet li gor şert û mercên pêwîst radixîne ber çavan.

Ew dibe lûtkeyeke mezin a civakî, ji ber ku nûbûna jiyanê, rewşê her ku dibe zelaltir dike û jiyana her kesên bê maf ji nava metirsiyeke mezin derdixîne nav ronîkirina heqîqeteke mayînde.

Her wiha gava ku aboriya civakî bi paş dikeve yekser bêkarî jî pê re rûdide bêyî ku rê li pêş were girtin, çavkaniya bêkariyê mezheba xwe ji kapîtalîst û sermayedariyê werdigire û karesata xwezayî mezintir dike. Ji ber vê yekê pêwîst e ku sedemên bişaftinê û derxistina diyardeya bêkariyê ya ku her kêlî rû dide werin zelalkirin, çîna serdestiyê ji hola mejî bê derxistin, fewdaliya civakî ya ku fişara xwe li ser wê didomîne divê ku bê rawestandin û êdî bêkarî nemîne.

Di heman demê de pêşketina teknolojiyê jî, bandoreke mezin li ser jiyana kesên hejar zêdetir dike, ji ber ku bi rêya wan amûran êdî kar ji nav destên mirovan tên derxistin û

Rastiya Şoreşê

Lîlav Îsa*

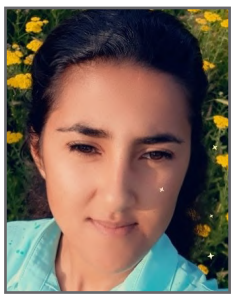
Şoreş, mirovahiyê ji çarçoveyên teng derdixîne nava ronîkirina heqîqeteke veşartî û nîvçomayî.

Diyardeya herî berbiçav a ku di jiyana piraniya mirovan de xuya dike şoreş e, ew sîstema jiyanî ji binyadê ve vediguhere sîstemeke asayî û demokrasiyê û jiyana xwezayî ji nû ve sazûman dike.

*di sala 2000î de li Kobanê ji dayik bûye, ji 2015an ve helbestan dinivîse, di sala 2020 an de pirtûka wê ya der barê pakrewnên Rojava de(Manî û Mniya) hatiye çapkirin. Li Kobanê nûnera kovara Şermola ye. Niha refa amadehî beşa zanistî dixwîne.

ku ji te re çend hêviyan kom bikim
Lê çi şev bû aşiq sermeşt dikir
Ji aliyekî ve guregura agir
Ji aliyekî ve xuşexuşa dilopên barna ku xwe li
ser rûyê vî bjarî dixe
Û ji aliyekî ve jî straneke Baqî Xido ku digot:
Way la dilo way lo dilo
Neçaro dilo xwîniyo dilo
Bê'aro dilo arsizo dilo
Te serê min de ne hîştê ne hişe ne aqilo
Way la dilo tu delal î lo dilo tu delal î
Tu çira bi ro digirî bi şev dinalî....
Piştî ku ez rastî van tiştan hatim min xwe
wenda kir, lê dîsa jî min tu ji bîr nekirî
Ka were buxçika dilê min veke, tu yê bi sedan
hêviyên eşq, bawerî û hezkirnê tê de bibînî
Tenê carekê were di şeva min de
rûne tênê carekê
Tu yê bi xwe bibî hêvî ne ku li benda parçe û
qutên hêviyan bimînî
De were delalê were bila îşev Bavê Ebdelê ji te
re bistire û peyvên Baqî bike merhem û bi ser
êş û birînên xwe de berde
De were.

Waweylê jiyan

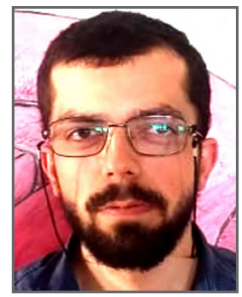


Şivîn Hecî*

Ma tu ji ber bejna xwe ve jî şerm nakî
Te rik kiriye rikê me û ji dilê me êşan peya nakî
Em zindî û ruhber in di dawa xwedê de
Ne girtî û kole ne di bin siya zikê te de
Ma qet dilê te tune ye tu êxiśta azaran ji me vekî
Bes e hinekî ji ber gurzê simbêlên
xwe ve şerm bike gidî
Bihizire ku tu pişt ji pişta kavilbûn
û xirabûnê berdî
Deśtên me di nav deśtên xwe kî
Wekî aşiqan û germ bikî vî dilê vemirî
Vemrîna dil li me nayê efendî
Ma qey xwedê li te neka çend şîret û pendî
Ku tu ew qas har bûye û bi me ketî
Wek dijminekî çeleng î
De bes xwe bavêje ji ser pişta wî hespî
Were em bavêjin bi hev re çend gav û derbas
bikin çend gundî
Tu bibe hekîm û pijîşkê vî dilî
Ez ê jî bibim firoşkara ken a vî gundî.
Û îşav jî min xwe berda nav şeva zivisṫanê da

*Sala 2002an li Kobanê ji dayik bûye. Ji 2019an ve deśt bi nivîsandina Helbeśtê kiriye, niha jî refa Amadehî dixwîne.

Yariya Bêbext



Cemîl Xoce*

Min nezanî ku ew qas ava evîna te bijehir e
Lê dema tilîgeştinê nemaye
Dilê min nola mirêk û awêneyê hûrehûr bû
Û parçeyên bêvegeriyê belave bûn
Her ku ez hewil didim ku pev bixim,
giyana min birîn dibe
Bi ser xwe de ponijîm
Bila boriya te neyê bîra min
Xwezî ez ji zû ve li çarenûsa vê yariya
sexte serwext bibûma
Qet nebe min ê ji dildarên ku tenê li pey
dilê xwe diçin re bikira yadîgarek
Da ku ew jî neketana vê çalê

*Di sala 1993an de li navçeya Mabeta ya herêma Efrînê hatiye dunyayê. Ji sala 2013an ve mamostetiya zimanê Kurdî dike. 2017 dest bi nivîsandina helbestê kiriye, û ji bo hin koman jî gotinên stranan dinivîse.

J Ji bilî naskirina xwe ti çare nîne.
K Kûrahiya gerdûnê kûrahiya dilê me ye.
L Lewra mirov serwerê vê dinyayê ye..
M Man an neman.
N Nema em razîne bi tişta heyî.
O Oxira me wê ji bo rastiya hebûna me be.
P Pak em ji dayîk bûn, bê guneh jî binax bin.
Q Qedexeyên çêkirî wê hilweşin.
R Roj hilat bû, her kes serî hilda û rabû.
S Sor bû asîman.
C Careke din xezebê xwe li dinyayê pêça.
Ş 666
T Terim zindî dibin.
U Ustû bi zorê tên tewandin.
Û Û vîna mirovan tê şkandin.
V Vir û xapandin serwer dibin.
W Wisa destana jiyanê digihe lûtkeyê.
X Xweda jî li ser hemû lîstikan lîstika xwe dike.
Z Zemîn gera xwe di gerdûnê de ranawestîne.

Man û Neman

Hişyar Murad*

Insaneke dûr bi tenha xwe maye
Li xwe digere
Li warekî digere
Demeke bê sînor wî hembêz bike

A Aramî nemaye.
B Bextê insan reş bûye.
C Ciwan hinda û serxweş bûne.
Ç Çawa ev tarî û xezeb ket nava me.
D Dil êxsîr bûye.
E Em bûne koleyên nefsa xwe.
Ê Êdî em dûr mane ji Xwedayê xwe.
F Firişte koç kirine ji warê me.
G Gelo ma hêdî çav berovajî dibîne.
H Her kes rastî û şaştiyê nas dike.
I Insanê xwedî dil wê li xwe vegere.
Î Îro roja me ye, ma wê rojeke din hebe.

*Di sala 1994an de li bajarê Dêrikê ji dayik bûye. Li Zanîngeha Rojava beşa Ziman û Wêjeya Kurdî xwendiye, Niha di warê ragihandinê de dixebite.

Lê ez nayîv bûm bê fam bûm
Weke gulan li ber te vebûm

Gul bihar bûm ji bo te derman
Te ez kuştim bi van çavan
Ez bûm neçar û perîşan
Bûme bê ruh û bê can

Digerim ez kaniya sar
Vexwim ava paqij zelal
Ji ber ku dilê min xirab e
Te dil diziya xiştiye alavê

Ewrên reş ba û bahoz
Dora min girtin weke her car
Teyrok baran giriyan ser hev
Lê tu kesî re zirar nedan

Ro nedîr da şewq û şemal
Pencê tavê nedîr de ji bo wan
Kul û keser min da aliyekî
Derdê xwe re ez bûm derman

Kulîlkên biharê yeko yeko vebûn
Birîna min re melhem çêbûn
Kela dil pêl da wek ava şîn
Û çirisî li nav ezmanê şîn

Kulên Dilan

Karîna Osêyan*

Ez ê herim welatê xwe
Hêsan bikim dilê xwe
Rûnim li rex bilbilê xwe
Der bikim birînên xwe

Xanîyekî ji xwe ra ava bikim
Tendûr orta xanî de çêkim
Fîncana çayê bidim ber xwe
Zaroktiya xwe bînim bîra xwe

Ez ê herim deşt û zozanan
Av bidim hêvî û xeyalan
Derd û kulan bidim alî
Ku ser min de bibe sayî

Êşên dilan bibêjim
Weke hêsiran birêjim
Bi hêsirên çavên xwe
Zindî bikim helbestên xwe
Ev hezkirina te da min
Stiriyên wê gelek tûj bûn

Helbest

*Di sala 1982an de li Ermenîstanê ji dayik bûye, ji zarokatiya xwe de ji helbestan hezkiriye û dest bi nivîsandina helbestê kiriye. Ew niha li Firansayê dijî, hemşîre ye di kilînka onkolojî de, her wiha ew karê wergerê li nexweşxaneyê û carnan jî li dadgehê dike.

Dil Sar e ....

Hozanê Girkundê*

Di nava daristana
Demê de...
Peyala dilê min
Şikestî ye ey can
Di derya vîn û evînê de.

***

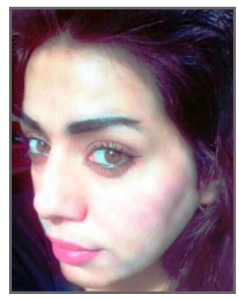
Di nêv pelên
Lêvên te de
Maçên min dilerizin
Mîna zarokekî
Birçî di girgemêja
Sînga te de
Sermest dibim ....!!!!

***

Di sîberên hestên te de
Dildarekî lal im
Mîna pêleke dîn im
Li dergehê eşqê didim
Di êvarên rûyê te de
Li xwe digerim
Mîna cemeda berfê
Kevirekî sar im ....!!!!

*Di sala 1971ê de li herêma Serêkaniyê hatiye dunyayê, di temenekî biçûk de dest bi nivîsandina helbestê kiriye, gelek helbestên wî bûne stran. 6 dîwanên wî hene, û dîwanek ji Kurdî wergerandiye Erebî.

Valentayîn



Rûken Hisên*

Valentayîn e; şev kal bû, Siya şevbuhêrkan xwe bi keser û hesreta bîranînên biêş deşt pê kir. Tarîtiya jiyana bêax û bêyar li ser dilê perçiqî de xwe berda, de dilo! !Tu yê çi binale û çi nenale.

Siya ji nava nivînan de derdikeve ji tarîtiya odeyê nikare gava xwe bavêje bi êşan serxweş bûye digihêje maseyê û deştê xwe di ser re dixoşîne find bi deştê wê dikeve.

Findê vêdixe û datîne ber serê xwe, li ronahiya wê mêze dike: Erêê...!! Tu bi agirê ronahiyê dihele û ez jî bi agirê şewata koçberiyê dihelim.

Ronahiya Findê velerzî û dilopa helandinê bi ser bedena xwe de berdide: Heya ku tu ronahiyê bibînî ,tu yê wek min bisote û dibe ku tu bimirî jî, lê mirineke di ronahiyê de ne mirin e.

Siya dilopên rondikan bi ser rûyê xwe de berdide: Ez weke vê rojê li cihekî pîroz û buha bûm, îro jî ez bi hesreta wir im, giyana min li wir e, di nava şaxên zeyîtûnan de, di hembêza Lêlûn û Hewara de maye, îro cejina evînê ye, ne war û ne jî yar bi min re ne, ez ji wan penaber bûme, ax ax tê sotin lê nayê gotin.

Ronahiya findê ji kul û êşa dilê Siya dide û dişîne û bi daxweza ku şevbuhêrkê bi Siya re bidomîne dibêje: Delalê kul û kesr bi girî derman nabe, dermanê wê ku tu bikaribî ji xemên xwe hêzekê bihûnî, birêsî û bikî ava avdana kulîlkan û meke zuhabûna gulava gulan, bike awaza dengê kevokan. Bi wê gotinê find çavên xwe li ser sotina dilsojiya siya digire û vedimire.

* Di sala 1984an de li Efrînê ji dayik bûye. Derçûya Peymangeha Viyan Aamara ye. Niha mamostetiya zimanê Kurdî dike, û nûnera Kovara Şermola ya Şehbayê ye.

- Têkiliya di navbera Hirmiz û Piromîsyos de, çavsorî û kîn bû.

- Têkiliya di navbera Kewres û Piromîsyos de, dostanî û dilnazî bû, Kewres li ser rewşa Piromîsyos digiriyan.

-Nakokî û Xalên Hevnegirtî Di Deqa Şanoyê De:

Derbasbûna Îyo li wir, çi dixwest bibêje.

Okyanos dixwest li ber dilê Piromîsyos bide û nikarîbû tiştekî bike, lewazî û tenaqud tê de heye û bêyî van herdu xalên rûdidin jî şano dihat serî.

-Guhertinên Di Kesayetan De Çêdibin:

Destpêkê em dibînin ku Piromîsyos weke rovî bi gewdedikin dema ku goşt par vedike di nav Ziyos û mirovan de, Ziyos dixapîne û hinav û hûrê ga bi bez û don dipêçe, piştre weke lehengekî çak û berxwedêr şano temem dike. Destpêkê li aliyê Kronos bû û piştre bû alîgirê Ziyos. Di dawiyê de bû alîgirê mirovan û bû xwedawendekî tawanbar ji bo mirovan xwe kir qurban û berxwedaniyeke bêhempa kir. Êş û îşkenceyên bêdawî dîtin.

Îyo jî kahina hevjîna Ziyos bû. Keçeke xweşik bû û Hîra ew kir çêlekeke spî bi qiloç.

-Xala hêrîşê, tayê bi dû xwe de dihêle ku leheng li ser dimeşe û kêferat li ser tê avakirin.

Hêrîş dema Piromîsyos agir ji Hîfastos didize û dide mirovan destpê dike û kêferat digihêje lûtkeyê dema Piromîsyos bi zinarê çiyayê Qaf ve girêdidin bi zincîran û êş û azara wî bi dawî nabe. Hêz û Hêrs bi kîn êrîşî Promisyos dikin û dixwazin tola Ziyos jê hilînin, lê ya herî bilind dema Hirmiz jî hêrîşî Piromîsyos dike ji bo ku pêşbîniyek kiriye bi ketina Ziyosê mezim û guftûgoyeke dijwar di navbera wan de çêdibe.

-Nasîna Tiştên Nepenî Ku Tiştên Di Bûyerê De Ronî Dikin.

Piştî xwendina nedîtin şanoyê sê caran min tiştên nepenî tê de nedîtin, bûyer û kesayet zelal bûn.

-Cureyên Tevna Ku Şano Pê Hatiye Hûnandin.

Hûnandin sade ye, yek mijar e, hemî sembolîk e (Ziyos weke dewlet û desthilatdaran şayes dike û Piromîsyos weke berxwedêr û lehengekî bêhempa şayes dike. Berxwedana li hember sitemkariyê ye.

celadê zindanê bû. Dilê wî bi kesî nedişewitî, tenê hezkiriyê rûdana rikberî û tevdana dijberiyê bû.

Hêrs: Xizmetkarê Ziyos bû. Ew û Hêz weke celadê zindanê bûn. Dil kevir bû, dilê wî bi Piromîsyos nedişewitî, weke koleyekî tevgera wî kirêt, li cem Ziyos bû û bêhnteng û zikreş bû.

Okyanos: Xwedawenda derya bû. Şîret li Piromîsyos dikirin ku ji gotinên xwe yên hêzdar biqere.

Îyo: Keça înaxos xwedawendê çeman e, şahê bajarê Aragosê bû. Îyo kahina hevjîna Ziyos Hîra bû, bi sedema têkiliya wê bi Ziyos re Hîra ew kir çêlekeke spî.Ew qelew û bi qiloç bû.

Hirmiz: Peyamhinêrê Ziyos e. Lawê Ziyos û Maya ye. Bi zimanekî kirêt diaxivî û bêhnteng bû.

Seroka kewres: Guftûgo bi Piromîsyos re dikir. Ew jî li ber Piromîsyos diket û dixwest bi êşên wî re hev par be. Dilnazî li cem hebû.

Kewres: Ji pêkhateyên xwedana derya bûn. Ji bo dostaniya wan û Piromîsyos hatibû çiyayê Qaf. Tirs û lerzînek dijwar di can û bedena wan de çêbû dema rewşa Piromîsyos dîtin û dilê wan bi Piromîsyos dişewitî û li ser digriyan. Gelek dilnazî li cem wan hebû.

-Cûreyên Deqa Şano Ji Hêla Qalik Ve:

Şano ji cûreyên trajîdî ye. Êş û azara lehengê wê Piromîsyos vedibêje.

-Cûreyên Deqa Şano Ji Hêla Mijarê Ve:

Mijara şanoyê dîrokî ye, wêjeya Girîkan û efsaneyên wan bigewde dike. Hem jî mirov kare bibêje mijara şanoyê li ser bîr û baweriyên Girîkan e, li ser xwedawendên wan û nîvxwedawendan e. Mirov dikare bibêje siyasî ye, ji ber ku Piromîsyos dijî siyaseta Ziyos meşiya, lewma Ziyos wî tawanbar kir û cezaya xaçkirin û zincîrkirinê lê birî.

-Tevna Têkiliyan Di Navbera Kesayetan De:

- Têkiliya di navbera Hîfastos û Piromîsyos de, hevkarî û dostanî di navbera wan de hebû.

- Têkiliya di navbera Hêz û Hêrs û Piromîsyos de, Hêz û Hêrs çavsorî lê dikirin û kîn davêtênê, ji ber ku li hember xwedawndê mezin Ziyos rabûye. Piromîsyos jî li wan dinêrî weke karmendên bê insiyatîv, ne ji qenc ne ji xerab nikarin bê Ziyos tişkî bikin, wan ihtîqar dikir.

- Têkiliya di navbera Okyanos û Piromîsyos de, hezkirin û li berketin bû, Okyanos wî şîret dikir ku ji gotinên xwe vegere ji bo ji zilma Ziyos xelas bibe.

- Têkiliya di navbera Îyo û Piromîsyos de, dilnazî bû. Ew jî mizgîniyê dide Îyo ku dê neviyek ji neviyên wê dawiya erşê Ziyos bînin.

zordeştan, Riya azadiyê) ji ber ev şano berxwedana li hember desthilatdaran bi gewde dike.

- Kurteya Deqê:

Promîsyos alîgirê Kronos bû li piştî Ziyos li gel her pênc xuşk û birayan (Hîsya, Dîmitr, Hîra, Hadîs û Bosîdon) bi Kironosê mezin re dikevin rikberiyê û wî davêjin zemîna xwar û dibe alîgirê Ziyos. Promisyos xwedawendekî pîşesaz bû li gor daxwaza Ziyos mirov afirandin. Dema Ziyos dixwaze mirovan qir bike û afirindeyin din li şûna wan biafirîne. Ziyos baştirîn gorîdan ji mirovan xweşt, piromisyos hevdîtinek di nav bera mirovan û Ziyos de saz kir, lê Ziyos xapand û hinav û hûrê ga bi bez û don pêçan, Zyos beşê bi bez û don ji xwe re hilbijart. Dema naskir çi di bin bez de bû, inirî û ferman da bi rahiştina agir ji nav wan. Piromîsyos pabendî vê fermanê nebû û agir ji xwedawend Hîfaştos dizî û da mirovan. Ji bo vê sedemê Ziyos ferman da bi sezaya xaçkirina Piromîsyos bi zincîran bi zinarê çiyayê Qaf ve û her sibeh balindeyek dirinde were û kezeba Piromîsyos bixwe û êvaran dîsa kezeba wî şîn bibe. Piromisyos di îşkencyeke bê dawî de bimîne.

- Kesayetên Deqê:

a-Kesayeta sereke: Piromisyos e.

b-Kesayeta binsereke: Hifaştos û Hirrmiz e.

c-Kesayetyên derdorê: (Hêz, Hêrs, Okyanos, Îyo, Seroka kewres û kewres).

-Kûrahiya Kesayetyê Ji Hêla Diram Ve:

Piromîsyos; ji Tîtana ye. Tîtan ji zewaca Gaya xwedawenda zemînê û xwedawendê asîman Oranos çêbûye, ew bi tiştên ku di paşerojê de çêbibin zanîbûn yanî pêşbîniyên wan hebûn. Piromîsyos xwedawendekî pîşesaz bû, mirov afirandin lê tawanbar bû ji ber agir dizî û da mirovan. Ew kesayetkî pir zana bû, mirov fêrî her tiştî kir. Xapînok bû, Ziyos xapand (wek dema goşt bi bez pêça). Jiyana xwe kir qurban ji bo mirovan. Mirov hînî jimar û nasîna tîpan û nivîsê û çêkirina qeyikan kir, derman û nexweşiyan û.. hwd.

Piromîsyos weke bertelaşekî bû, girs û dirêj bi zend û bend bû, porê wî dirêj û xelek bû, riha wî jî dirêj bû. Promisyos ji xwe bawer bû, didît kêfa yên derdora wî lê dihat û hîqehîqa kenê wan bû. Gelekî li ber xwe diket û dixweşt têkeve bin heft tebeqeyên erdê û nekeve vî halî, ji ber vê xemgîn bû.

Hîfaştos: Xwedawendê agir bû, lawê Ziyos e. Ew û Piromîsyos hevkarê hev bûn, dilê wî bi Piromîsyos dişewitî û li ber dilê wî dida. Xemgîn bû dema Piromîsyos di wê rewşê de didît. Dilnazî li cem wî gelek bû bi taybetî ji hêla Piromîsyos ve.

Hêz: Xizmetkarê Ziyos bû. Weke

Gelek çand, zargotin û tîtalên curbecur lê kom dibûn ku bûn weke bingeha bawerî û kevneşopiyên Yûnana kevin li gel Êsxîlos. Ew alîgirê hukumdarên dêrîn bû. Bandora Homîros û feylesûf û helbestvanê sedsala 6an pir lê bûbû di pêşketina şano de. Êsxîlos weke şervan beşdarî du cengan bû ya Slamîs û ya Marasonê ku weke ezmûneke watedar dû.

Rola wî di pêşketina şanoyê de:

Êsxîlos lîstikvanekî din li şanoyê zêde kir û mask ji lîstikvanan re afirand. Cilûberg û pêlavên bilind li lîstikvanan kirin. Alava bûqê xiste nav alavên muzîkê yên din de û guftûgo di şano de kire rêgezekî bingehîn. Ji 90 berheman 7 gihane me (Pers, Bextewaz, Hevt li dijî Tîba, Promîsyosê zincîrkirî, Agmamnon, Hilgirên goriyan, Çakweriyan). 13 caran xelat di pêşbirkan de wergirtiye.

Êsxîlos pabendê ayin û ola serdema xwe bû.

Xwedan îlham û hestên tenik bû.

Şervan û hezkiriyê axa welatê xwe bû.

Li hember sitemkariyê alîgirê adalet û mafdariyê bû.

Di sala 456`an b.z li herêma Sikîlya çûye ser dilovaniya Yezdan, dema teyrê Şahîn kosiyek bi ser qafê Êsxîlos ê mezin û weke kevirekî rût de berda.

- Armanc û Navnîşan Metnê:

Armanca deqê ku Êsxîlos zordariya xwedawendan diyar bike. Xwedawend weke desthilatdaran in, dadmendiyê nas nakin û kesên li hember wan radibin, îşkenceyê dikin an jî wan dikujin. Êsxîlos yek ji tirajîdiya bingehîn di wêjeya Rojava de nivîsand û di wêjeya Homîros de li têgerînê di navbera dadmendiyê û qederê de digere. Mirov dikare navin din li vê deqê bike (Lehengî, Şoreşa li hember

Şîrovekek Der Barê Şanoya Promisyosê Zincîrkirî De

Şama Mihemed*

Xwedawend weke desthilatdaran in, dadmendiyê nas nakin û kesên li hember wan radibin, îşkenceyê dikin an jî wan dikujin

- Kesayeta Daner:

Êsxîlos (525-456)b.z, bavê şano û trajîdya,tê nasîn û ji kevintirîn sê danerên Yûnanî li gel Sofoklîs û Yorbîdîs. Ji gundê Êlyosîs e. Ew gund weke navenda perestegeha Dîmtrî xwedawenda çandiyê dihate nasîn.

*Di sala 1970î de li Qamişlo ji dayik bûye, derçûya peymangeha cegerxwîn a zanistên perwerdehiyê ye, Niha li Saziya Zimanê Kurdî dixebite.

Alan û hebsîyê1: Em qebûl nakin hun mafê me dixwin.

Hebsiyê 2: Na, ka bide min ez dixwazim.

(Tiroso sênîk avête nav wan, li ser sênîkê şer kirin).

Tiroso:(kûçikek anî) ev jî hebsiyekî nû ye.

Alan: Ev çi ye? Te kûçik xiste nav me de, em insan in insan. Ka were wî derxîne.

Hebsiyê1: Hawar Tiroso ez ji kûçkan ditirsim, diranê wî weke şûr e, ka were wî derxîne.

Hebsiyê2: (xwe komî ser hev kir bitirs) hîna dewsa devkirina kuçk li lingê min heye, binerin.. binerin û bang dike Tiroso were vî kûçikî ji zindana me derxîne.

(hemû ban dikin Tiroso, were vî kûçikî ji nav me derxîne)

Tiroso: We dinya xera kir çi daxwazên we hene, qey hun nikarin bi vî kûçikê reben re bijîn, ev kûçik bê cih û war ma ye, bila li cem we be.

Hemû: Naaaa, em qebûl nakin ev kûçik li nav me bijî.

Tiroso: Xuya dike daxwaziyên we hene, va min pênûsa xwe derxist.

Alan: Hewce nake tu pênûsa xwe derxîne daxwaziyeke me tenê heye, ne wilo hevalno.

Hebsî 1,2: Erêê..

Tiroso: Ew çi ye?

Alan: Vî kûçik î ji nav me derxîne û hew..

Tiroso: Hun insanin in, belkî pêwîstiya we bi tiştine din hebe.

Alan: Na....na....gotina me hemiyan yek e, kûçik ji nav me derxîne bes e, û bi soz em ê ji hev hez bikin û bi hev re baş bijîn, hun dihêlin em weke insanan bijîn ma qey ev ne bes e?!.

Tiroso: Û zindana we ya teng?

Alan: Cih ji dilan teng dibe, em nema tiştekî ji te dixwazin.

Tiroso: (ban kûçik dike) Ka were Dişoşo em herin karê te xilas bû em herin zindaneke din.

(hebsî hemî hev hembêz dikin, serkeftin bû ku ji Dişoşo xilas bûn. bêdeng her yek li aliyekî zindanê rûnişt)

Dike tarî dibe.....

Alan: Û bijîşkekî çavan ji bîr neke û pêwîst e rojane du seatan rok rojê li canê min bixe.

Tiroso: Daxwazên te pir.....pir hene...

Alan: Ev mafê min e, ez ketime zindanê ne ketime gora miriyan.

Tiroso: Temam, em ê daxwaziyên te pêk bînim ji herdu çavan.

Alan: (bang dike) Tiroso.....Tiroso, ka were çima yên di zindanê de hemû wilo bêding in ew jî weke min mafên xwe naxwazin (Tiroso tenê keniya) lê bi rastî Tiroso tu kesekî pir... pir baş î ka ez ê te maç bikim.

Tiroso: Bi denkekî bilind keniya û derket, (Tiroso hebsiyek din anî û xist cem Alan)

Alan: Ev kî ye te ew anî Tiroso? Berê zindana min teng e.

Tiroso: Rest e, lê niha tu zindanên vala tune ne, bila li cem te be, em ê paşê li rewşa wî binerin (û derket).

Alan: Ax...ax çi şensê min xirab e niza tu ji min re ji ku hatî?

Hebsiyê1: Ez ji ku hatime yan tu ji ku hatiyî? Ev zindana min e tu li vir çidikî?

Alan: Ez berî te li vir im û ev zidana min e, tu ji vir biçe (şer dikin bi dengê bilind bang li Tiroso dikin).

Tiroso: (bi giranî) hun çi dixwazin ji Tiroso?.

Alan: Vî kesî ji cem min derxîne bêhna wî nexweş e!.

Hebsiyê1: Vî ji cem min derxîne ez nikarim pêre bijîm.

Tiroso: Tema...temamm bihna xwe fireh bikin, ez ê niha ji we re careseriyekê bibînim, (hebsiyekî din anî û ew xiste zindanê li gel wan).

Alan: Îcar tu kî yî? Tiroso ka wer, vî hebsiyî ji vir derxîne.

Hebsiyê2: Û çima tu ji vir dernakevî haa??.

Alan: Ez ê herî kevn im li vir, ez dernakevim û hun ê ji vir derkevin.

Hebsiyê1: Ez dernakevim, yan wê yê kevin derkeve û yan wê yê nuh derkeve, ez li vir rûniştî me.

Tiroso: (sênîkek xwarin anî)

Alan: (biqehir) Çima tenê sênîkek xwarin te anî? qey tu kor î Tiroso tu nabînî em sê kes di zindanê de ne?

Tiroso: Xwarin li ser hejmara zindanan tê çêkirin ne li ser hejmara kesan, yan hun ê hersê ji vê sênîkê bixwin an ez ê bidim zindaneke din.

xwediyê vê zindana kuijrên heqê mirova ma ka insanetî di vê zindana şût û rût de.

Tiroso: Çi heye?? Ma qey tu tenê di vê zinadana mezin de yî, he?

Alan: Wahh, qey weke min pir hene?

Tiroso: Erê bi hezara weke te hene, lê bêdening in, ne weke te devê te nakeve hev de.

Alan: Ez bindeştî û neheqiyê qebûl nakim.

Tiroso: Himmm, ji zindana xwe hez bike wê ji te re baş be.

Alan: Kî ji zindanê hez dike, ez hezkiriyê azadiyê me.

Tiroso: Himm, ka em ê bibînin tu hezkiriyê zindana xwe yî yan na? ji despêkê de çi daxwaziyên te hene, ez karim nas bikim?.

Alan: Ahhh, ji despêkê de wilo xwe baş bik tiroso, û daxwazên min pêk bîne, ez dengê xwe nakim.

Tiroso: De ka bibêje û bê gotinên zêde yan jî ez ê herim ha!.

Alan: Na... na dêmek ka pênûsa xwe derxîne û daxwaziyên min, na...na...ne daxwaz in, ev mafên min in, binvîse ji ber ku pir in.

Tiroso: (dikene) Haaaa tu jî mafên xwe nas dikî!.

Alan: Kê ji te re got ez nas nakim?! Ez ketime zindanê nayê wata ye ku ez ji mirovatiya xwe katime.

Tiroso: Ez bi wereqekê bi te re dikevimê bi sedî ji te xelas nabim, ka bibêj Afletonê zemên.

Alan: Despêkê, zindana ku te min xistiyê metreyek bi metreyekê ye, pir biçûk e. hestiyê min ketin hev û hestiyê min ê dirêj biryar da ku xwe kin bike û xwe komî ser hev bike heya ez nema zanim kîjan hestûkê min diêşe.

Tiroso: Bi kurtî tu dibêjî zindana min biçûk e, ne?

Alan: Erê, û ji bo xwarinê carkê tenê tînin, ew jî gemarî ye, tê de kevir û mû hene, nayê xwarin, ez weke insan mafê min heye ku ez sê caran xwerinê bixwim û herojê xwarinên cuda ne wek hev, û ez moz û sêvan jî dixwazim.

Tiroso: Bi kurtî xwarina me ne baş e û rojê sê caran tu dixwazî, himmm û mozan jî?!.

Alan: Sêva ji bîr nek, helbete ev mafê min e, erê û ji tariyê çavên min nema baş dibînin dixwerin û dişewitin.

Tiroso: bi kurtî, tu roniyê dixwazî?.

Ez insan im

Çima tenê sênîkek xwarin te anî? qey tu kor î Tiroso tu nabînî em sê kes di zindanê de ne?

Fatma Ehmed*

Alan:(bandike) Hey....hey xwediyê vê zindana reş û tarî kî li derdorê heye..... hey....xwediyê vê zindana sar û cemidî û bê pêdivîyên jiyanê kî li vir heye. Ne heye cihê runiştinê û ne yê xewê... Looo hêêêy..

* Li Serêkaniyê ji dayik bûye, nivîskara çîrok û şanoyan e, di gelek festîval û pêşbirkan de ser çîrok û şanoyên xwe xelat wergirtine.

lêhatinek bû ku rojbûyîna min di werza ku tê de erd serî li beramberî xwe hildide, hemû dar kirasên xwe yên kevin davêjin? Ango li ser min hatiye nivîsandin ku ez mîna meha Adarê bim, meha guherîn û veguherînê?.

Hemû tiştê ku ez dizanim ew e ku roja ez ji dayîk bûm, xwezayê veguherîna xwe li ser ziviştanê dikir, û ji zevî, giya, kulîlk û çivîkan dixwest ku ew wê di veguherîna xwe de destek bike.. li ser rotîna erdê..

■ Malbata Nîzar Qebanî

Ev e tiştê ku di hindir axê de rû dide, lê li derveyî wê tevgereke berxwedanê li hember separdekirina Fransî ku ji gundewarên Sûriyê ta bajar û taxên gelêrî belav bûbû. Hîngê taxa (Şaxor) cihê ku em lê dijiyan, warek ji warên berxwedanê û serkêşên van taxên Dîmeşqî ji bazirgan, pîşesaz û xwediyên firoşgehan tevgera neteweyî fînanse dikirin û ji dikan û malên xwe serkêşî dikirin.

Bavê min, Tewfîq El-Qebanî, yek ji wan xweşmêran bû, û mala me jî yek ji wan malan bû.

Her çendî ku ez li hewşa xaniyê rojhilatî yê fireh rûniştibûm bi germahiyeke zaroktî min guhdarî siyasetmedarên Sûrî dikir, dema ku li eywana xaniyê me disekinîn û bi hezaran kesan re diaxivîn, û daxwaza berxwedanê li dijî dagirkeriya Fransî dikirin û gel li ser şoreşê ji bo azadiyê ho dikirin.

Di mala me de li taxa (Meezenet Eşehim) civînên siyasî li paş deriyên girtî dihatin lidarxistin, planên xwepêşandanan û şêweyên berxwedanê dihatin danîn. Hîngê li paş deriyan me guhdarî pistepista wan dikir, hema hema me tişt nas dikir.

Aşopgeha min a biçûk di wan salên 30'î de nekarîbû tişt bi zelalî nas bikira. Lê belê dema ku min leşkerên Senîgalî dîtin, di katijmêrên yekemîn ji berbangê de, bi çek û rextan diketin mala me û bavê min bi xwe re bi maşîneyeke zirxî ber bi girtîgeha (Palmêra ya çolistanî), dibirin.. hingê min zanî ku bavê min ne tenê xwediyê pêşesaziya şîraniyan e .. lê ew xwedî pîşesaziya azadiyê bû jî.

Nexwe, bavê min şîranî çêdikir û her wiha şoreş jî. Ez bi vê durûtiyê matmayî dimam, çawa ew dikare

werger

Zayînek li ser textekî kesk

Nîzar Qebanî
Wergera ji erebî: Welîd Remzî Bekir*

bavê min şîranî çêdikir û her wiha şoreş jî. Ez bi vê durûtiyê matmayî dimam, çawa ew dikare şêrîntî û tehlîtiyê kom bike..!

werger

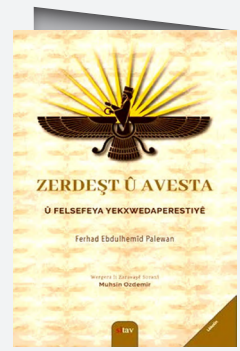
Roja ku ez di 21'ê Adara 1923'an de ji dayîk bûm di xaniyekî ji xaniyên kevin ên Dîmeşqê de, hingê erd di rewşa zayînê de bû..û biharê jî xwe amede dikir ji bo ku çenteyên xwe yên kesk veke. Erd û dayîka min di heman demê de ducanî bûn...û di heman demê de zayîn. Gelo! Ew

* Serokê Hevgirtina Rewşenbîrên Rojavayê Kurdistanê (HRRK), Di sala 1975an de li navçeya Mabeta- Efrînê ji dayîk bûye. Li zanîngeha Helebê- beşa Wergera Ingilîzî- Erebî xwendiye, Ew niha li zanîngeha Rojava-peymangeha wergerê mamostetiyê dike.

Navê pirtûkê: Zerdeşt û Avesta û Felsefeya Yekxwedaperestiyê
Nivîskar: Ferhad Ebdulhemîd Palewan
Naverok: Lêkolîn

Ev Berhema der barê nijad û neteweya Zerdeşt, cih û war û dîroka jidayîkbûna wî li ber ronîya belgeyên dîrokî agahiyên berfereh radigihîne. Bi awayekî berfireh mijarên weke binemala Zerdeşt û peyrewên wî, wateya peyva zerdeşt, dîrok û serdema derketina Zerdeşt, fikir û nêrînên Zerdeşt, sedama nezanîna jidayîkbûna Zerdeşt, warê jidayîkbûn û kurteyek ji jiyana Zerdeşt, aramgeha Zerdeşt, fikir û ramanên Zerdeşt, nêrînên zanayan der barê Zerdeşt de, felsefeya ola Zerdeştî, jiyan ji venêrîngeha Zerdeşt ve, başî û xerabî, diyalektîka rewan û raman di baweriya zerdeşt de, yekxwedaperestî û ola Zerdeştî, Ahûra Mezda, bandora ola Zerdeştî li ser olên din ên yekxwedaperestî, di ola Zerdeştiyê de firîşte, yezda, pirtûka Avesta û şerha wê, raborî û çîroka Avestayê, her wiha der barê ola Zerdeştiyê de zanyariyên giştî li xwe digre.

Ev behrema ku bi xebateke lêkolînerî ya bîst salan a ji aliyê Ferhad Ebdulhemîd Palewan ve hatiye amadekirin, ji bo ronîkirina mîrasên kurdî û ola Zerdeştiyê, gelek dewlemend e û ji bo her xwînerekî kurd deriyekî agahiyê ye.



Hejmara rûpelan: 634 rûpel e
Cih û dîroka weşandinê: Weşanxaneya Sîtavê / 2021

Navê pirtûkê: Seta Êzdiyatiyê / 5 Pirtûk
Nivîskar: Kemal Tolan
Naverok: Lêkolîn

Di van (pirtûkên) Seta ku Kemal Tolan li ser Êzdiyatiyê amadekirine de, gelek dokument, dîroka veşartî mayî, serpêhatî, irf û edetên Êzdiyatiyê, zargotin, çîrokên ku şopên Êzdiyatiyê di nav wan de hene; mijarên aktuel, hevpeyîn, bîranîn, nirxandin, klam û stranan cih girtine.

Bi van pirtûkan re, wêneyê Ezdiyatiya ku bi sedan sal ji aliyê desthilatdaran ve hatiye tepisandin û rastî êrîşan hatiye, nas bikin; rastiya nexşeyên cihê ku Êzdiyan lê jiyan kirine û dijîn, rewşa demografiya wan, tabloyên navên cih û warên wan, îstatîk û analîzên kevn û nû binêrin.

Pirtûkên "Seta Êzdiyatiyê" ev in:
1-Nasandina Kevneşopên Êzdiyatiyê – I –
2-Nasandina Kevneşopên Êzdiyatiyê – II
3-Dîroka Êzdiyan a Di Dokumentan û Zargotinê De.
4-Çîrokên Ku Şahidiya Kevnariya Mîtologiya Êzdahîtiyê Dikin
5-Hevpeyvîn, Nirxandin û Bîranînên Hinek Êzdiyan

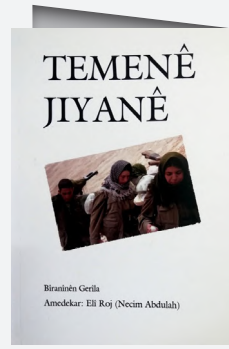
Hejmara rûpelan: 1500 rûpel e
Cih û dîroka weşandinê: Weşanxaneya Nayê / 2021

Navê Pirtûkê: **Temenê Jiyanê**
Amedekar: Necim Abdullah
Naverok: Bîranînên Gerîla

Ji ber ku mirov sal bi sal ji temenê xwe dide jiyanê û mîna ku deyndarê jiyanê be. bi her awayî kar, xebat û tekoşîna xwe ji bo jiyanê seferber dike, ta ku civakê bighîne perava aramiyê. Ji ber vê yekê her bîrhatineke ji van bîrhatinên ku di nava bedena van çiyayan de hatî xêzkirin û xemilandin, xwedî wate û heyîneke bêhampa ye. Angu jiyana her çiyayekî bi serê xwe destaneke veşartî ye û rojên ne weke rojan di nava rûpelên xwe de dihewî ne.

Ji ber vê yekê dibe ku jiyana gerîla hatibe bihîstin û guhdarkirin, an jî bi dîmenan hatibe temaşekirin. Lê tenê yên ku di nava van rastiyan de jiyan dikin, wateya vê jiyanê bi rengekî hîn baştir dizanin û hîs dikin. Ji ber ku ev jiyan tê jiyîn û pêşengên wê bi jiyan û xwîna xwe rastiyên heyî li ser rûpelên dîrokê xêz dikin.

Hijmara Rûpelan: 148
Çapa yekemîn: 2010
Çapa duyemîn: Weşanxaneya Şilêr – Qamişlo/ 2020

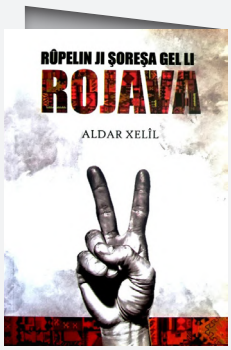


Navê Pirtûkê: **Êş - Xeltikê Reş**
Amedekar: Mihyedîn Erselan
Naverok: Şano
Ev Pirtûk Du Şanokan digire nava xwe.

1-Şano ya "Êş": Wêneyên desthilatdarên dîktetor diyar dike. Dadgehek dervayî xwezayê ye, tewanbarên wê jî Cihtengbûn û Ahîn in. Çîrokên binpêkirina mafan mîna mafê azadiya nêrînê, di rêya êşa nivîskarekî de diyar dike. Hin nexweşiyên civakî mîna pirbûna şêniyan, pirsgirêkên jîngehî û rêwîtiya pêşengên.

2-Şano ya "Xeltikê Reş": Piraniya wêneyên wê bêdeng in. Komployên desthildaran ên li ser gelan di rêya bazarganiyên ku di xeltikên reş de dikin diyar dike. Mînaka wê jî dagirkirina Efrînê ye.

Cih û dîroka weşandinê: Weşanxaneya Şilêr – Qamişlo/ 2020



Navê pirtûkê: **Rûpelin Ji Şoreşa Gel Li Rojava**
Nivîskar: Aldar Xelîl
Wergera ji Erebî: Akademiya Abdullah Oclan A Zanistên Civakî
Naverok: Ramyarî

Ev pirtûk bijarteyên serpêhatiya Rojava (Bakurê Sûriyê) ye, ango kurteyek ji raweştgehên siyasî yên girîng di dîroka wê ya hemdem de ye. Di raştiyê de navê pirtûkê (Rûpelin ji şoreşa gel li Rojava) gelek wateyên girîng û armancên zaniştî – siyasî digire nava xwe ya ku gelê Kurd hewil dide derxîne berçavan û ji kesên din re pênase bike. Nirxên azadî û biratiya gelan, piştî janeke dirêj û zulmeke dîrokî ku ev gel tê re derbas bû, cihekî bilind li ba kurdan girt, nexasim piştî nexşekêşana Sykes – Picot û peymanên Firsay û San Rîmo ji dehsaliya yekem û duyem ji sedsala derbasbûyî.

Pirtûk sê qonaxan digire nava xwe:

Qonaxa Yekemîn: Li ser qonaxên girîng ji xebata Tevgera Azadiya Kurdistanê di salên heştî û nodî ji sedsala borî ye, û bandora wê li ser nifşê ciwanan e.

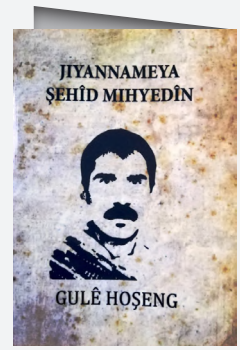
Qonaxa Duyemîn: Ew qonaxa dijwar û bandora guhartinên ku berî û piştî salên 2000›î ta gihaştina dema berî rabûna tevahiya tevgerên Bihara gelan e, nexasim liv û tevgera gelêrî ya li Sûriyê li xwe digire.

Qonaxa Sêyemîn: Li ser derdor diyarkirina raştiya rewşên siyasî li Rojava û mercên avabûna Partiya Yekîtiya Demokratîk û siyaseta vê partiyê ye, bandorkirin û Tevgera Azadiya Kurdistan. bandorbûna wê bi raperîn û liv û tevgera gelêrî ya Sûriyê digere. Li rex vê çareserî û nêrînên ku li ser bingeha mîrasa felsefî ya şoreşgerî ya Rêber Abdullah Ocalan û teoriya wî ya neteweya demokratîk pêşkêş kiriye, ku îlham daye şoreşê tê hejmartin, û bingeha şoreşgerî ya teorîk ya şoreşa 19’ê Tîrmeha 2012’an ya ku ji Kobanê dest pê kir û hemû herêmên Rojava girt nava xwe ye.

Hejmara Rûpelan: 452
Cih û dîroka weşandinê: Weşanxaneya Şilêr – Qamişlo/ 2020

Pirtûkên derketî

Navê Pirtûkê: **Jiyannameya Şehîd Mihyedîn**
Nivîskar: Gulê Hoşeng
Wergera ji Erebî: Aram Hesen
Naverok: Jiyanname

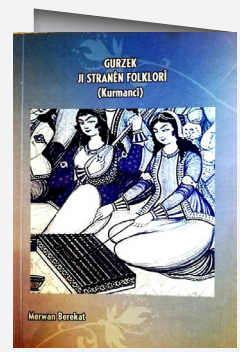


Ravekirina jiyana şoreşgerên tevgera azadiyê pir zehmet e, ji ber her yek ji wan rastiya şoreşê di kesayeta xwe de ava dike, heke em derbasî cîhana wan a berfireh bibin her qehremanek, şoreşa gelekî di nava wî de hebû. Şehîd Mihyedîn yek ji wan qehremanên şoreşa gelê xwe bû, li ber xwe da ta dilopa dawîn ji xwîna xwe û şehîd ket.

Şehîd Mihyedîn, Hevalekî wisa pir bi karekter, xwende û zana bû, di pêşveçûna tevgera azadiya kurdistanê de û bi taybetî li Rojava roleke mezin leyist.

Cih û dîroka weşandinê: Weşanxaneya Şilêr – Qamişlo/ 2019

Navê pirtûkê: **Gurzek Ji Stranên Folklorî (kurmancî)**
Nivîskar: Merwan Berekat
Naverok: Ferheng



Folklor an jî zargotin, wêjeya gelêrî û zanista gel e. Ji gotinên pêşiyan, biwêj, çîrok, efsane, serpêhatî, destan, meselok, klam, stran, xwazgînî, zûgotinok û.. hwd pêk tê. Û piranî li ser zimanê dengbêjên kurd hatine gotin û ew jî pir xizmet û parastina zimanê kurdî kiriye.

Pirtûk (42) stranên folklorî yên Kurdî (kurmancî) digire nava xwe, wek: Lêlê Yarê, Lê Nazo Lê Nazliyê, Bûkê, Gula Zer, Zêno Zênebê.

Hejmara Rûpelan: 194

Cih û dîroka weşandinê: Weşanxaneya Şilêr – Qamişlo/ 2021

dike û vediguhêzîne ezmûnên xwe, destnîşan dike. Got ku rêya xwendin û nivîsandinê di tevgerên yekem yên pitikek nûbûyî, nefesgirtinê de ye, nivîskar gotibû ku dengê mirovan rêya çanda nivîskî di qîrînê de nîşan dide, lê ev rê bi her cîhazê elektronîkî re ye, ji televîzyonê bigire heya sînemayê, ji tomaran bigire heya CDan, computer, lîstikên vîdyoyê. Ew pirsgirêkê bi vegotina ku ew di rewşeke qeşagirtî de ye vedibêje û diçe beşa yekemîm. Di beşa yekemîn de, nivîskar mijara pirtûkê eşkere dikir: Hînbûn û xwendin. Ew poşman dibe ku piraniya mirovên li cîhanê gava yekemîn jî naavêjin, her çend wan şansek heye devkî berdin û biçin cîhana din a xwendinê. Wî beh kiribû ku îroj li cîhanê nêzîkê sê hezar zimanên axaftinê hene, lê heftê û heşt ji wan dikarin edebiyatekê ava bikin. Wî xêz kir ku şeş ji wan navneteweyî ne. Di pirtûkê de diyar dibe ku çawa dahênana bi navê nivîsandinê hişê mirov pêşve dibe, çawa mejiyê kesekî ku ji nivîsandinê bêpar e ji yê ku bi nivîsandinê re hevdîtinê çêdike, çawa jiyana zarokekî ku di hawîrdorek malbatê de bê dê û bav mezin dibe, an jî ne ji wan, û ne jî bêyî ku bi ti mirovekî re têkiliyê deyne pêk tê. Di rastiyê de, pirtûk bi gelek babetan ve mijûl dibe û mijara sereke ew e ku cûdahiya di navbera kesê çanda devkî û kesê çanda nivîskî de vedibêje. Weke mirovên çanda nivîskî, gelek ji me dikarin bi vê pesnê xwe bidin, lê di hin rewşan de, hişê kesek çanda devkî mîna yê çandek nivîskî ye û dikare tiştên balkêştir pêk bîne, lê çînek heye ku ji herduyan cuda ye û di şiklê xirab de ye, nakeve nav herdu koman de. Di rewşên ku mirov nikaribe di hawîrdoreke malbatî de mezin bibe û nikaribe bi dê û bavê xwe re têkiliyê deyne, û mercên ku ji bo domandina çandê hewce ye werin çêkirin, şarezahiyên zimanên mirovan pêşve naçin, pêşveçûna derûnî ya wan pêş ve naçe, û bi gelek awayên din. Wek ku di dawiya pirtûkê de bi giranî hatiye gotin, ev zarok tevlî çeteyên kolanê dibin. Yek ji mijarên ku pirtûk herî baş şîrove dike ev e ku televîzyon çawa bandorê ser hişê mirovan û nemaze zarokan dike. Zarok pir bi reklam û kuştinan re rû bi rû dimînin. Ger em van derbas bikin jî, li şûna xwendina pirtûkan û guhdarkirina çîrokên ji dê û bav an ji mezinên xwe û xeyalkirina tiştên ku bihîstine, zarok afirîneriya xwe winda dikin bi saya TVyê, her wiha û pirtûk mijarên pir baş digire dest.

Çavkanî

-Ulutaş, Selçuk, Trt Akademi, 2016, cild 01, sayı 1.

-Derhênandina fîlma Wolfgang Petersen.

-Derhênandina fîlma Federico Felli.

-Derhênandina fîlma Ingmar Bergman.

-Derhênandina Malone, Pêşkeşiya Carl Sagan.

-R.R.Martîn, Derhêner Thomas McCarthy, Alan Taylor.

-Barry, S. Ayrıntı, 2017, İstanbul.

di hêla paralel de pir girîng e. Di vê pirtûkê de, Sanders awayên ku mirov bi tarîx û kevneşopiya berê xwe didin xwendin-nivîsandinê, nemaze bêyî qutkirina têkiliyên ku di temenek zû de saz kiribûn, vedibêje, û vê yekê rê da ciwanên di civaka Amerîkî de ku dixwestin dengek bibînin, ber bi çete, tundî, tiryak û kuştinê ve. Ew bi lêgerîna sedemên van, li ser bingeha axaftin, guhdarîkirin, têkiliya dayik-pitik, stran, reqs, henek, improvîzasyon û çîrok, hewl dide ku çareseriyan li ser bingeha sêgoşeya çanda devkî / nivîskî / elektronîkî bibîne, lê ew di heman demê de diyar dike ku ew dê di vî warî de çareseriyekê çêneke ku ji me re pêşkêş bike. : "Her xwendevan dema ku nêzî rûpelên paşîn dibin bi hêvîyeke zêde dixwîne, bi hêviya ku ew dê di beşa paşîn de bigihêje çareseriyeke têrker. Çareseriyek tune ku ez pêşkêşî we bikim. Piştî ku li ser vê mijarê demjimêrên bêdawî derbas kirin, ez dikarim yekê ji we re vebêjim: Çareseriyek ji pirsgirêka ku wek pirsgirêka xwendin-nivîsandinê tê zanîn nayê hêvî kirin, nabe ku ew bê hêvîkirin. (…) heger em jiyana xwe û awayên ku em tê de dijîn bi dilsozî derbas nekin, hewildanên me yên ji bo çareserkirina pirsgirêka xwendin-nivîsandinê dê tenê vê pirsgirêkê bişoxilîne û dê bibe sedema bêhêvîtiyê û pirsgirêkê hîn zêdetir bike. "(h,b. r.252) Sanders, paşê dibêje yekemîn tişta ku dike ev e ku ji bo xwendin-nivîsandinê seferberiyek berfireh îlan dike, hevok û pirsgirêkên wiha dubare dike. Em dikarin pirtûka Sanders, ku piranî ramanên kesane tê de ye û carinan jî li gor delîlên zanistî bingeh digire, wekî nivîsekê binirxînin. Pirtûk di çapa 2017an de ji pêşgotinek û heft beşan pêk tê. Di pêşgotinê de, Sanders bi kurtasî çima navê pirtûkê "A ya ga" ye wiha vedibêje: "Ez tîpa yekem a alfabeyê, A di navê pirtûkê de bikar tînim. Di forma xwe ya yekem de, tîpa A, ku di pergala nivîsandinê ya Fenîqî de wek alef tê gotin, teşeya zirav a A ya ku em îroj pê dizanin naskirî bû û ga an ga pêşkêş dikir. (Alef di zimanê fenîqî de tê wateya ox.) A ji bo fenîqî ne dengdarek bû, ew nefesek temsîl dikir. Ger hûn ji kurikek piçûk bixwazin ku "ga" binivîse, ew dê dibe ku ax, li ser bingeha bilêvkirina fonetîkî ya bêjeyê binivîse.

Di ferhengê de xeletiyek rastnivîsê tine, û ev pirtûk hewildana vegerandina ferhengê nîşan dide. Min vî navî jî dît, ku ez hêvî dikim dê pirtûkê li hev bîne: A ya ga" (h,b. r.2) Diyar bû ku xweseriya ku di encama xwendin-nivîsandinê de ketiye dîrokê li ber e ku ji dîrokê were paqij kirin. Wî gotibû ku xwendina pirtûkan ji mirovan re rêber e û em dê bi paşguhkirina xwendina pirtûkan re rêberiya xwe winda bikin. Ew destnîşan dike ku pêdivî ye em bi xwendin û nivîsandinê rêberiya xwe bibînin, û em tenê bi mamoste û dibistanan nikarin vê yekê bi dest bixin. Nûser, ku pêdiviya ji nû ve pênasîna xwendin-nivîsandinê bi nav dike, xwendin û nivîsandinê wek pergaleke ku mirov tê de tiştê ku dixwîne hundir

heye; bi pêşveçûna teknolojiyê ve êdî nexwendin, nenivîsîn, bêaqilî, nefikîrin nepêwîst e. Êdî her tişt bûye teknolojîk. Bikaranîna teknolojiyê her tişt hêsan kiriye. Meriv hewcedariyê nabîne bixwîne, bifikire...hwd. Meriv pasîf bûne. Vê rastiya civakê em di pirtûkê de dibînin. Her tişt êdî bêqîmet dibe. Meriv hemû bûne wek hev. Xwendin û nivîsandinê kengê dest pê dike? Ma ew roja ku me dest bi dibistanê kir? Ma ew roj e, ku em bixwînin û binivîsin? Gelo xwendin û nivîsandin şopînek bi rûmet û şox e? Li gor Barry Sanders, bingehên xwendin-nivîsandinê di destên dayikê de pir zûtir têne avêtin. Pitikê ku ji pêsîra diya xwe şîrê xwe dikişîne hesta yekemîn a rîtimê bi bihîstina lêdana dilê wê nefesê digire, bi saya girêdana neçareseriyê ya ku ew bi dayika xwe re saz dike, ew rêya ku wê/wî ber bi xwendin-nivîsandinê ve dibe digire û bi gotina Ezra Pound, "dansa hişê, di navbera bêjeyan de" dest pê dike.

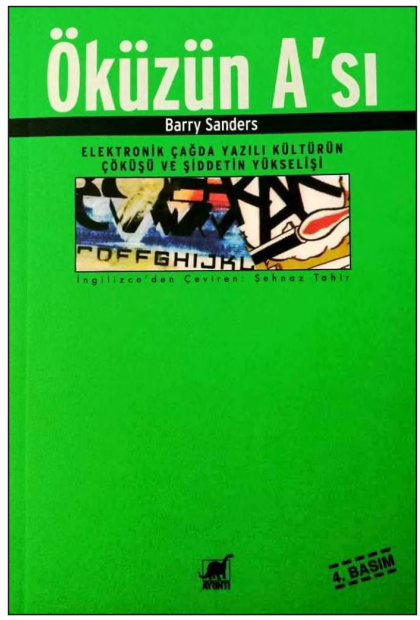
Öküzün A'sı dibêje ku di navbêjî û xwendin-nivîsandinê de berdewamiyeke xwezayî heye û ku tenê kesên xwedan rehên devkî yên qayîm dikarin bi rastî xwendin û nivîsandinê bin. Ew nîşan dide ku mamosteyek xwendin-nivîsandinê ku bi lîstikê re ne têkildar e, bi dilxweşî, nikare hedefê bibîne. Sanders ji nû ve dahênana alfabeyê heya roja îro bi nimûneyên ji gelek warên cihêreng ên weke mîtolojî, teolojî, derman, perwerde û wêjeyê ve pêşkeşkirina xwendin-nivîsandinê pêşkêş dike, di pirsgirêkên berfireh ên xwendin û nivîsandinê de çareser dike. Zarok ji ber qelsbûna têkiliyên bi malbatê re, nemaze bi dayikê re, êdî li devkî rastî û ji ber vê yekê jî xwendin û nivîsandinê dibînin. Her ku tevna civakiyê diguhere, komên kolanan bi damezrandina nîzameke eşîrî ya nû ku hatî cezakirin, cihê malbatê digirin. Ciwanên ku li dijî xwendinê serî hildidin nû ne; lê ew dikeve pêvajoyeke devkî ya cuda. Ji ber ku hestên wijdan û poşmaniyê tine ku ew perçeyên ji hev cudabûnê yên xwenasiyê di ciwanên çeteyan de hatine afirandin, sûc pir hêsantir tê kirin. Tundûtûjî dibe amûrek ku ciwanên di ronahiya sar ya televîzyonê de mezin dibin, ji devkî û xwendinê têne derxistin û bi biryar in ku li vî cihê ku ew têne vexwendin bimînin bikaribin bikar bînin, bikar tînin. Li gor Sandres, çareseriya vê pirsgirêkê ne di cezakirin an pergala perwerdehiyê de ye, lê di vejandina verbalîzma di bosta malbata nuklerê de jiyîn. Di vê pirtûkê de pirsgirêka xwendin-nivîsandinê di civaka Dewletên Yekbûyî de, ji meyla şideta di komên ciwanan de bigire heya hezkirina çekan ku li her beşan têne dîtin, vedikole; ji dilsoziya bi computerîbûna dibistanan bigire heya xeletiyên di têkiliya mamoste-dêûbavan de; Helwestên zayendperestî yên ku di zimên de têne xuyakirin, bi çand û pirsgirêkên zimanî yên serdest re, çand û zimanê herêmî yan etnîkî wekhevîyên girîng in ku ew bi mijarên di rojeva civakê de li Tirkiyê digire heya ku pirsgirêk

diyalektî çêbikin, herdem û di her şertî de heman bandorê çênake.''(2) Belê tiştekî wisa jî heye. Heger çanda dîtinî û nivîskî bi hev re be, di bikaranînê de tiştekî erênî derdikeve holê. Em bi têgihan bifikirin, jiyana rojane em bi imgeyan jî bifikirin, di çaxa me de gelek girîngiyê digire. Ulutaş wiha girîngiyê tîne ziman; ''Çanda dîtinî bandora ku li ser xwendewariyê, fikra imgesel bi pêş dixe.''(3)

Em dikarin bi mînakan wisa bibêjin; kesekî ku dîroka Yûnanan bixwîne ji bo wî/ê fîlma Truva(4), kesekî/ê ku Romayê meraq dike û vekole ji bo wî/ê Satyricon(5), kesekî/e bixwaze gerdûnê fêm bike belgesela Cosmos(6) kesekî/ê ku Serdema Navîn (Orta Çağ)(7), fêm bike fîlma Seventh Seal ji fikrê re hêzbûnekê çêdike. Ji xêncî wan îroj em dikarin rêzefîlmekî mînak bidin. Game Of Throns(8) temaşe dike, tê dîtin ku di rêzefîlmê de; dîroka mirovan, îqtîdar û neyîniya şer dibîne. Ulutaş, nivîskar ne di naverokê de, çanda dîtinî ji bo xwe neyînî îfade dike, ev jî ji bo pirtûkê nêrîneke neyînî derdixe holê. Fikirîna ramanî ku li ser pirtûkê bandoreke neyînî çêdike, ji aliyê pirtûkê vê hatiye îzah kirin. Ji çanda dîtinî re bûye bav, bi resm û peyker re ji berê vê bandor li ser mirovan çêkiriye. (9) Lewre ev bandor di pirtûkê de ne bi fikrî, bi hîs û estetîkê têkildar e. Ji ber vê sedemê, berhemên çanda dîtinî divê bi felsefeyê re bêne vegotin. Di dîrokê de, îroj jî çanda dîtinî bi alîkariya medyayê ve hatiye avakirin. Ev rastî taybetîyekê tîne ziman. Ji fikrê zêdetir bi hîs û estetîkê ve tên îzah kirin. Belê, li ser mirovan neheştiyar bûn, bê hîsbûnê tîne holê. Di berhemê de rasterast bendî ramanê dike. Ulutaş wiha îzah dike; ''dibe ne bi dîtina çandî, bi imgeya tê çêkirin.'' (10) Ev îmge veguherîna ramanê kesên ku distîne di belleka wan de, ango berî hingê eleqedarî fikrê û îmgeyê ye. Em dikarin mînakan zelal bikin. Bikaranîna televîzyonê, mirovan îkanyî şer dikin. Ji xencî vê, ciwanên ku çanda dîtinî sewqî şidetê dikin. Ev rewş imge nebifikirî, rasterast veguherîna hîs û bêhîsbûnê dibe.

Di pirtûkê de tiştekî din girîng

2-Ulutaş, Selçuk, Trt Akademi, 2016, cild 01, sayı 1.
3-Ulutaş, Selçuk, Trt Akademi, 2016, cild 01, sayı 1.
4-Derhênandina fîlma Wolfgang Petersen.
5-Derhênandina fîlma Federico Felli.
6-Derhênandina fîlma Ingmar Bergman.
7-Derhênandina Malone, pêşkeşiya Carl Sagan.
8-Pirtûk R.R.Martîn, derhêner Thomas McCarthy, Alan Taylor.
9-Ulutaş, Selçuk, Trt Akademi, 2016, cild 01, sayı 1.
10-Ulutaş, Selçuk, Trt Akademi, 2016, cild 01, sayı 1.



■ **Pirtûka Barry Sanders ((Öküzün A'sı: Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü Ve Şiddetin Yükselişi))**

zaro(pitik), stran, reqs, jixweberî û pevxistinê de çareseriyê çêdike. Heger em pirtûkê tesnîf bikin; ji destpêk û heft beşan pêk te. Di destpêkê de ramana sereke, rexne û mirovên ku şêwandinê didine xwe, fikrên mirov tenê bi xwendin û nivîsandinê pêş dikeve. Zêde girîngiyê nade xwendewariyê, jiyana rojane û ciwanê ku şêwandinê didin şidetê, tenê dikarin bi xwendevaniyê, bibînin û di bingeha xwendavaniyê de 'gotinî' heye dibêje û balê dikêşînê ser. Nivîskar navê pirtûka xwe ji elfebeya Fînîqî, herfa yekemîn (A=Alef) wergirtiye. Ev jî tê wateya 'Öküz(ga)' nivîskar dibe wisa ji wir tê der.(1) (Barry, 2017: 9-12).

Öküz'ün A'si gelemperî bi ramanên mirovan ve çanda devkî, nivîskî û dîtinî bi sê şaxan li ser mijarê sekiniye. Pirtûk, jiyana mirovan, ji dîrokê heta niha çawa hatiye, ji hingê vê bandora ku li ser çanda devkî, nivîskî û elektronîkî, vedibêje. Pêşketina çanda nivîskî di dîroka mirovan de cihekî girîng digire. Di berhemê de bi nivîsê re hiş westar bûye wisa jî ji xeynî tecrûbe û bidestxistina agahiyan tiştekî nipînû û piştgiriya zanînê dike. Selçuk Ulutaş, nivîskar di pirtûkê de wisa dibêje; ''pirtûk çanda dîtinî hişê meriv mehf dike. Heger pirtûk hiş mehf dike bendî ev şideta ku li civakê zêde dibe disekine. Heke em lêkolîneke

1-Sanders, Barry, Ayrıntı, 2017, İstanbul.

Nirxandinek der barê Pirtûka Barry Sanders
"Öküzün A'sı: Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü Ve Şiddetin Yükselişi"

Pirtûk, jiyana mirovan, ji dîrokê heta niha çawa hatiye, ji hingê vê bandora ku li ser çanda devkî, nivîskî û elektronîkî, vedibêje..

Elîf Gûn*

Ev pirtûk di sala 1994an de bi navê "Öküzün A'sı – Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yayılışı" hatiye nivîsîn. Di civaka Emerîkî de; çetebûna ciwanan, têkiliya sûc û pirsgirêka mirovkujî di bingeha pirtûkê de cih digre. Nivîskar sedemên van bûyeran di çanda devkî, nivîskî û elektronîkî de digere. Ji xeynî van gotinan jî di axaftinê, têkîlîya dê-

* Di sala 1995an de li Midyatê -Bakurê Kurdistanê ji dayik bûye. Xwendekara beşa Ziman û Wêjeya Kurdî -Zaningeha Mûş Alparslanê.

û bê fikrandin. Mêr jî wisa fêrbûne ku tim ew serwer bûn.

Pirsgirêka îro ne tenê di navbera jin û mêr de. lê jin û mêr li gel zayenda xwe jî pirsgirêkan dijîn.(7)

Serjimariya Suryanan li Rojava kêm e jî jina Suriyan heta asteke baş tevlî rêveberiyên deste û saziyan bûne. Lê tevlîbûna jinên ereb destpêkê kêmbû, sedema wê jî ew e ku asoyên kevneşopî li derdora jina ereb pir pêçayî bû. Lê îroj hejmara wan jî zêde dibe. Kêmasî di hêla hêzbûyîna wan ji dana biryaran re qels e, hîn bandora fikirên şovînîst û bandora ol li ser wan heye. Ev bandor jî rê nade de ku xwe aktîv bikin.(8)

Encam:

Êdî bi vê têkoşîna jinan heta astekê di hişmendiya mêran û di hişmendiya civakê de guhertinek çêkiriye. lê ew guherîn hîn negihaştiye lûtkeyê. Hîn di awayê xwe birêxistinkirinê de kêmasî ji hêla herdu zayendan ve derdikevin. Ango tenê em li avakirina van ewqas dezgeh, sazî, destkftî...hwd bisekinin û hew bibînin têrê nake. Ev tê wê wateyê ku niha ne tam sîstema Rêveberiya Xweser a Demokratîk dimeşe û ne pergala desthilatdarî ya hegemon dimeşe. Lê belê hîn hevrikî di navbera herdu hişmendiyan de berdewam e.

JÊDER:

1– Dîlan Babat, Tulay Hatîmogullari: Hevserokatî têkoşîneke li dijî kapîtalîzma patrîarkal e, Malpera Ajansa (JINNEWS), 5 Îlon 2019.

2– Dilzar Dîlok, Hevserokatî Xwe Ji Zihniyeta Dewletê Rizgar Kirin e, Malpera (komunar.net).

3– Berhem Letîf, Sîstema hevserokatiyê û hevserokatiya YNK'ê, Malpera Ajansa (Roj News), 06/05/2020.

4-Dîlok Dîlzar, jineolojî, Weşanxaneya Şilêr- Qamişlo2017.

5- jineolojî 2, Komîteya Minhacan a Bakur û Rojhilatê Sûriyê, 2019.

6-Rebab Hisên Elecmawî, Di serdeman de jin û mêr, weşanxane Dar Elhirûf, 2014.

رباب حسين العجماوي, المرأة والرجل عبر العصور, صدر عن دار الحروف منثورة للنشر الالكتروني،2014 ""

7-kovara Sewtelheyat, 2014, hejmar30. (مجلة صوت الحياة, 2014, العدد 30).

7- (Dîlok Dîlzar, Jineolojî, 2017, r16)

8- (Remziya Mihemed,gotar ,Kovara Sewtelheyat, hejmar 30, r14).

girtin. Di hundirê destûra sûriyayê de, yek prensîba ku wekheviya jin û mêran di hundirê hemû qadên civakê; aborî, siyasî, civakî, ziman û...hwd de nebû. Jin ji wan mafan bê par bû. Heger hebin jî tenê tewrîk bûn. Lê li Rojavayê Kurdistanê ji bo pêşxistina sîstema neteweya demokratîk zagon û biryar ji bo parastina mafên herdu zayendan hatine danîn. Ji ber ku em di civakeke di bin bandorên kevneşopî û dogmatîk de dijîn, her wiha di pêkanîna vê hişmendiyê de em rastî gelek astengiyan tên. Li vir mecbûrî bi danîna hin zagonan heye, da ku jin nebe qurbana wan dogmayên kevneşopîk. Ev zagon tenê weke çareya nabînin. Armanca me ew e ku em civakê perwerde bikin. Prensîb û zagonên di der barê parastina mafê jin û mêr de ev in:

1-Tekoşîna azadkirina herdu zayendan erkê herdu zayendan e.

2-Wekhevî di navbera herdu zayendan de ji hemû hêlên civakî ,malbatî û ...hwd.

3-Ji mafê herdu zayendan e ku xwe ji bo hevserokatiya karan hilbijêrin .

4-Ji mafê jinan e ku rêxistinên siyasî, civakî, aborî, leşkerî, çandî yên taybet bi jinan ava bikin.

5-Wekhevî di navbera jin û zilam de ji hêla mafê kar û fongirtina wan weke hev be.6-Herdu zayend 40% dikarin cihê xwe di nava deste û dezgehan de bigirin. Bîstê mayî bi dengdanê ye.(5)

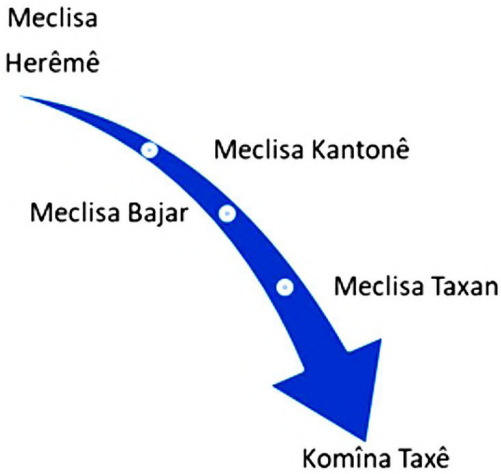
Astengiyên Ku Di Pergala Hevserokatiyê De Rêveber Rastî Wan Tên Çi Ne Û Sedemên Wan Pirsgirêkan Li Çi Vedigere?:

-Li Rojava hîn şer berdewam e. Abmargo û êrîş hîn nesekinîne. Ev yek jî bandorê li gel dike û jin jî di nav de. Niha pirsgirêka mezin a ku bala milet li ser maye, mijara ewlehî û xweparastinê ye.

-Li ser vê xakê gelek netewe, çand, ziman û kevneşpiyên cuda hene. Rast e kombûyîn û yekîtiyeke van pêkhateyan hatiye çêkirin, Lê hîn qelsî di rêxistinkirina wan de derdikeve. weke destpêk jinên ereb tevlî karê rêveberiyê nedibûn, lê niha hêdî hêdî tevlîbûn çêdibe.(6)

- Jin karê piratîkî li gor zanebûn û enerjiya xwe heta asteke mezin dikin. Lê car caran îfadeya wî karê wan ji hêla zilam ve tê kirin. Ev yek jî vedgere kêmbaweriya jinan bi hêza wan, hîn baweriya wan bi wan kêm e. Sedema ji xwe nebawrîbûnê jî ew e ku jin bi hezarê salan wiha hatiye perwerdekirin, bê paşeroj, bê armanc

5- (Kovara Sewtalheyat, 2014, hejmar w
6- (Kovara Sewtelheyat, hejmar 30, r14)



zayenda mê tevlî kar dibû. lê car caran ev hevsengiya di navbera herdu zayendan de xerab dibe. Sedema wê gava ku jin û mêr ji wê hevserokatiyê fêm nekin, dibin desthilatdar an jî her tiştî radestî yê din dikin.

Statoya Rêveberiya Xweser Bi Modêla Hevserokatiyê Xwe Birêxistin Dike, Çima Sîstema Hevserokatiy û Ne Ya Serokatiyê:

Heger sîstema serok were pêkanîn, hewceyî bi sîstemeke nû nebû. Yan jî dîse wê aliyekî civakê tenê hatiba destgirtin, lê pergala hevserokatiyê herdu lingên civakê digire dest.Di derbarê vê xalê de, di Kovara Komunar de wiha hatiye gotin: Hevserokatî bi mijara hevjiyana azad ve girêdaneke xwe ya kûr heye. Hevjiyana azad çiqas pêşbikeve û bi cih bibe wê bingeha mijara hevserokatî jî derkeve holê.

Pergala Hevserokatiyê Bi Çi Awayî Bi Rê Ve Diçe:

Di hundirê projeya neteweya demokratîk de, hevserokatî ji biçûktirîn şaneya civakê heta mezintirîn şane jî bi pergala hevserokatiyê xwe bi rê ve dibe û xwe birêxistin dike. Îroj pergala hevserokatiyê di hemû qadên siyasî, leşkerî, civakî, werzîşî û...hwd dimeşe.

Prensîbên Ku Di Reşnivîsa Biryaran De, Di Derbarê Hevserokaityê De Hatine Danîn Çi Ne?

Ji bo avakirirna hevsengiyeke demokratîk û civakî, divê maf û azadiya zayendekê di ser zayenda din re neyê

e ku bûye Ferewnî.R... Lê belê divê were zanîn ku dîse dana biryaran û rêvebirina wî karî di destê zilam de bû.(2)

Podûhepa, hevjîna serwerê Hîtîtî Hatusiliyê 3‹ê yê di sedsala 13 B.Z de jiyaye û keybanoya împeratoriya Hîtît e. Puduhepa piştî mirina hevjînê xwe di dema qiraltiya kurê xwe Tudhaliyayê 4.de jî, bi nasnava keybanoya dayik bi rêve biriye.(3) Mirov dikare vê lêhûrbûnê jê derxîne, sedema ku zilam jinê li ser textê rêvebirinê danî kêleka xwe ew bû ku tecrûbeyên zilam di rêveberiyê de nebûn. ji bo ku sûdê ji ezmûn û tecrûbeyên wê werbigire. Her wiha heger ev hevserokatî çêbûbe jî tenê di qadeke jor de mabû; Ango weke diyardeyeke giştî di civakê de nedihate dîtin û guhertin di zihniyeta civakî de çênedikir, zilam hikme û şîret ji jinê werdigirt. Lê belê ew dibû qenciya mêr. Li gor ku di gotar_ Rojnews de têgîna hevserokatî hate nivîsîn ku di dîroka nêzîk de, ev têgîn li Emerîkaya Latînî hatiye bikaranîn. Ji ber ku jinê bi navê Sîmon Bolîvar gelekî hez kirine û jê re rêz girtine ji ber vê, jê re gotine hevserok. Di vir de diyar e ku ev têgîna hevserok cihê xwe baş negirtiye û dîse yekser bi zilamê bi navê Sîmon tenê girêdayî bû. Ango li kêleka wî hevseroka jin peyda nedibû.

Ev têgîna ku ji aliyê gel ve pêşketiye, di qada siyasî de cara yekê ji aliyê partiya Keskan a Elmanan ve hatiye bikaranîn. Lê, herî zêde li Kurdistanê hatiye bikaranîn û belav bûye. Ev proje weke diyrdeyeke civakî, cara yekem ji aliyê birêz Abdullah Ocalan ve tê pêşniyarkirin û ji bo wê gelek gav avêtine. Nimûneyên wê jî li Bakurê Kurdistanê (Tirkiyê) gelek partî û saziyên Kurdî hatin damezirandin, hevsengiya zayendî pêşket û di vê çarçoveyê de di serî de ji bo jinan ji sedê 25 kota hate destnîşan kirin. Piştre bû ji sedî 40. Piştre Ocalan li ser mijarê hîn zêdetir kûr bû û diyar kir ku divê sîstema kota rabe û wekheviya zayendî pêk were. Loma sîstema hevserokatiyê pêşniyar kir.(4)

Rêveberî.. Berî Şoreşê û Piştî Şoreşê Çawa Bû?:

Beriya şoreşê takekesî bû û bi mêr ve girêdayî bû. ji ber ku zihniyeta civakê zihniyeta zayendperestî bû. Berî şoreşê hevserokatî nebû. Heger jinê cihê xwe di rêveberiyê de bigirtana jî weke mejiyê zilam dixebitî; ango weke karmend. Her wiha pergal dima serokî, nedibû pergala hevserokatiyê. Lê piştî şoreşa Rojavayê tê de nirxê jin û hevsengiya di navbera jin û mêr de hat afirandin. Heta astekê jin wekî

2- (pirtûka Jineolojî amadahî du , r78)
3- (pirtûka Jineolojî amadahî du, r79)
4- (Berhem Letîf, Sîstema hevserokatiyê û hevserokatiya YNK'ê, Malpera Ajansa

girêdan; Ango nedibû diyardeyeke civakî. Ev yek jî wê di lêkolînê de were vegotin. li her deverê pergala rêvebirinê di bin serweriya mêr de tê kirin. Li Bakur û Rojhilatê Sûriyeyê, jin cihê xwe di nava rêveberiya civakê de digire û bi awa û sîstema hevserokatiyê pergala rêvebirinê pêk tîne. Li Rojava weke ku di roja me ya îro de tê dîtin cudahiya jinên rojavayî ji jinên derdor û cîhanê diyar dibe. jin cihê xwe di nava hemû qadan de digire û li kêleka zilam rêveberiya civakê dike.Tevî ku di warê piratîkî de jin gelek peywiran digire û gelek gav avêtine jî, lê belê ev yek bi awayekî zanistî û belgekirî lêkolîn li ser pir kêm in. Her wiha di bin bandorên olî û kevneşopî de nepejirandina jinê weke rêveber di civakê de dibe sedem ku were lêkolînkirin. Di lêkolîna xwe de me Pergala hevserokatiyê girte dest.

Loma pêwîst e ev rastî û tekoşîn were ravekirin. Her wiha rola jinê ya resen a ku hatiye paşguhkirin bi awayekî rasteqînî diyar bibe. Ew hevsengiya xwezayî bi awayekî zanistî ku dûrî hişmendiya çêker a ku bi destê mirovan hatiye çêkirin ava bibe.

Hevserokatî Çi Ye?:

Hevserokatîsîstemeke birêveberinê ye û tê wateya hevsengiya di navbera rola jin û mêran de. Erk û berpirsyariyên di nava jin û mêran de bi awayekî hevseng tê parvekirin. Ango hevserokatî, tê wateya rêveberiya hevbeş a civakê.

Ev Pergal Di Dîrokê De Bi Çi Rengî Bû, Ango Berê Ev Pergal Pêk Hatiye Yan Na:

Li gor ku di pirtûka jineolojî de tê gotin ku berîya zayînê bi 6000 sal civak ji hêla jinê ve dihate birêvebirin. Di pêvajoya di navbera salên 4000-2000 B.Z êdî di encama şerê di navbera jin û zilam de, hêdî hêdî ew peywira rêveberiyê ji destê jinê derdikeve û dikeve destê zilam de. û mêr di hevsengiyê de ye. Xwedawendên vê serdemê bi qasî xwedawendên beriya xwe ne di lûtkeya hêza xwe de bin jî, hîna raveya nasnameya jina diyarker e. Di van pêvajoyan de êdî guftûgoya xwedawendên ku bi tena serê xwe li textên xwe rûdinên, zêde nayên dîtin. Piştî vê, li gel xwedawendên di statuya cotên Afrodît –Adonîs Îştar-Dûmûzî Astarte-Beal Îsîs-Orîsîs.(1) Nefertîtî 14 B.Z keybanoya Misrê bû. Bi Amenhoteb 4 .Axnaton ê Fîrewnê Misrê re ku hevjînê wê ye li ser text maye. Di dîroka Misrê de jina yekem

1- (Pirtûka Jineolojî amadahî du, r39)

Pergala Hevserokatiyê

Hevserokatî sîstemeke birêveberinê ye û tê wateya hevsengiya di navbera rola jin û mêran de. Erk û berpirsyariyên di nava jin û mêran de bi awayekî hevseng tê parvekirin.

Nejbîr Elî*

Her wekî ku tê zanîn jin di demên destpêkê de rêveberî û serweriya civakê dikir, bi derketina şaristanî û hiyareşiyê re ku bi Someran re dest pê kiriye, jinê çanda xwedawendiyê ji dest xist û bindest bû, êdî civak bi serweriya zilam bi rêve çû. Dema em vegerin dîrokê, em ê nimûneyên hevserokatiyê bibînin. Lê belê ew nimûne tenê bi qata jorîn ve dihate

* Di sala 1995an de li Qamişloyê hatiye dunyayê, endama Akademiya Şehîd Egîd- beşa jineolojî ye..Niha li Zanîngeha Rojava ziman û wêjeya kurdî dixwîne.

■ Festîvala Ş.Yekta di wera xweya 4 'emîn de /Qamişlo- 2019

destpêkê hinekî lewaziyên xwe hebûn, lê bila kes van yekan nêzî dilê xwe neyîne, ev tiştekî pir normal e.

Ji hêla bandorê de ev çalekiyên wisa ji sedî sed bandora xwe dide ser artîstan giştî û helbet, ser temaşevana jî. Ew tu car nayê jibîrkirin. Paşê jî; stîmûleke mezin dide aktoran, derhênaran û wan, yên ku bixwazin têkstekê ji bo tiyatra kurdî binivîsin. Piştî mehrîcanê, ez di wê baweriyê de me, ku merivê wisa wê derkevin holê. Ev jî cehwarekî mezin e ji bo me.

- Pirojeyên te yên pêşerojê çi ne?

Niha grûpeke min a biçûk heye, ez wan perwerde dikim di hêla tiyatrê de. Wan fêrî dikê dikim, fêrî aktortiyê dibin, fêrî ziman dibin. Gumana min ew e ku cefayê min wê deya neçe.

- Ji bo vê hevpeyvînê zor spas, em kêfxweş bûn, ku hûn bûne mêvanê Şermola, û heger gotineke te ya dawîn hebe - kerem bike, bibêje.

Ez jî spasya we dikim, ku we firsend da min, û min karibû hinekî hizrên xwe bigihînim xwandevanan. Ji bo min ev hurmeteke herî mezin e. Ji Şermolayê re serkeftinê dixwazim û bi hêviya destkeftiyên mezin û cehwar. Dîsa jî Silavên min ên herî mezin û germ ji we hemiyan re û helbet ji xwaîneran re jî nêzîkbûneke pir bi silav û rêz.

dereceya amatûriyê de ye. Gerek e hin kes hebin wan perwerde bikin.

- Heger em şanoya kurdî û ya cîhanî bidin ber hev, gelo çi cudahî heye; û ji bo ku şanoya kurdî bigihê asta cîhanî pêwîstî bi çi heye?

Ez di wê baweriyê de me, ku bersiva berî vê min da, dikare bibe bersiva vê pirsê jî. Ji ber vê jî em nikarin vê gavê îznê bidin xwe û tiyatroya xwe bidin rex tiyatroya cîhanê. Em dikarin xwe bidin rex tiyatrên tirkan û ereban (ew jî ne giş). Cih hene, ku ew li pêşiya me ne, cih jî hene, ku em li pêşiya wan in. Gelek aktorê me hene ne wekî yên tirkan û ne jî yên ereban nikarin xwe bi wan re bikuxînin. Heger aktorên wan înstîtû xilas kirine, gelek aktorên me bi xwezaya xwe xudan hunerên mezin in. Û di vê rêzê de ne tenê tirk û ereb, lê wisa jî ermenî, gurc, rûs, emêrîkî, ewropî û yên din.

- Şanoya kurdî ji ku derê dest pê kir, heger haya wê jê hebe, kengî û li ku derê yekem şanoya kurdî hate pêşandan?

Ez di Şêwra Soviyêtê de bûme û mezin bûme. Wê demê, sînor hemû girtî bûn û zêde têkiliyên me ji derve re tune bûn. Ji ber vê jî haya min jê tune ye li ku derê tiyatra kurdan hatiye damezrandin. Lê di Soviyêtê de dikarim bibêjim, ku salên 1930î de li Ermenîstanê, li gundê Elegezê tiyatroya kurdî hebû û wan heta dawiya salên 1970î xebatên xwe berdewam dikirin. Piştre; di sala 1979an de di bajarê Tibîlîsê de me tiyatra kurdî ava kir û heta sala 1994an berdewam kir. Li Moskoyê min gelek caran hewil da ku tiyatra kurdî saz bikim. Hê jî hewil didim, lê mixabin, ta vê gavê tiştek çênebûye.

- Li gor baweriya te û di encama tecrubeya te, ya demdirêj, di warê şanogeriyê de, taybetmendiyên şanogerekî baş an jî şanoyeke baş çi ne?

Demdirêj taybetmendiyên me gişkan ew e, ku bibin xwedî tiyatreke hêja ji bo gelê xwe.

- Ez bawer im we serdana Rojavayê Kurdistanê kir û di mihrîcaneke şanoyê de beşadar bûn, li gor we çi girîngiya mirîcanên şanoyê heye û çi bandorê dike, û we rewşa şanogeriyê li Rojava çawa dît?

Belê, ji bo min serfiraziyeke pir mezin bû, ku ez hatim Rojavayê Kurdistanê û beşdarî mehrîcanê bûm.

Berî ewil gelek mirovên hêja û rêzdar derketin holê, ku ez bi wan re bûme nas. Ew qedir û hurmeta ku min ji wan dît, tucar nayê jibîrkirin. Û heger formata we îznê dide min, ez dixwazim silavên xwe yên herî germ ji wan hemiyan re bişînim hemûyan yekoyeko silav dikin û her yek ji wan di dilê min de ciyê xwe qewî girtiye.

Bi xwe ew mehrîcan weke bûyarekê di jiyana kurdên Rojava de û kurdan bi giştî asteke dîrokî bû. Di wê baweriyê de me, ku em ê vê praktîkê berdewam bikin û her carê xwe pêş xin û xwe mezin bikin. Belkî jî mehrîcana

■ Şanoger “Şalîko Bêkes”

Dharmêndra, artîstên Soviyêtê M. Ûliyanov, Î. Smaktûnovskîy, helbet, K. Stanîslavskîy, O. Tabakov, R. Pliyatt, V. Tîxonov û gelekên din. Ez wan weke mamaostêyên xwe dihesibînim.

- Em werin ser şanoya kurdî, gelo şanoya kurdî niha di çi rewşê de ye, li gor şopandina we, hûn rewşa şanoyê li Kurdistanê çawa dinirxînin?

Dema em mêze dikin; di herçar parçeyên Kurdistanê de, şikir, şanogerên me kurdan hene û pir in jî. Ez bi xwe pir qîmeteke mezin didim wan û bi rêz û hurmet nêzî kirinên wan dibim. Dibînim ku ew hemû ji dil û can dixwazin wekî tiyatra me xwe pêş bixin û li gor wê xebateke mezin jî dikin. Lê mixabin, vê gavê ez nikarim wan saziyan wek tiyatir bibînim. Vê kêmasiyê ez di derhênar û aktoran de nabînim. Ewan bi hestekî mezin hewil didin, ku emekekî xwe bikin nav jiyana netewa xwe.

Destpêkê; têkstên me ji bo wan tune ne. Dramatûrjiya me ser dereca sifrê ye. Lê tu şano bê piyês nayê amadekirin. Dibînim, ku derhêner pir dixwazin ku tiştekî hêja ji bo temaşevanên xwe hazir bikin, lê tiştekî ku wan bigihîne armancê, di destê wan de nîne. Nabêjim hemû, lê gelek hene ku zanebûna wan lewaz e û cihekî ku herin xwe di wê hêlê de xurt bikin tune ye; tirk, ereb, faris, gurc, ermenî û yên din, di planên wan de nîne ku wê zanebûnê bidin keç û xortên me. Ew bi xwe li gor cîhanê ji hêla çandê ve pir lewaz in (xênî rûs û gurcan), helbet tiştekî bidin gêncên me nîne. Aktorên me jî pir lewaz in û zanebûna wan di

- Birêz Şalîko Bêkes, dema we xweş be, hûn bi xêr hatin.

Spas dikim! Pir kêfxweş im, ku di vê hevpeyvînê de cih digrim.

- Di serî de em dixwazin tu ji me re behsa girîngiya şano di jiyana gelan de bikî.

Weke ez têdigihêjim; pirsa we ser tiyatroyê ye, çimkî «şano» bi xwe beşek ji tiyatroyê ye. Ez lêborîna xwe dixwazim, bila kes min şaş fêm neke, lê ev pirseke prînsîpîal û girîng e, ji ber ku em gelek caran bi şaşî ji «tiyatroyê» re dibêjin «şano».

Niha em vegerin ser pirsa we.

Li gor nêrîna min, tiyatro di jiyana gelan da pir girîng e û cihekî taybet digire. Tiyatro meydana helkirina pirsgirêkan e, di her aliyê jiyana mirova de; sosiyalî, polîtîk, aborî, resenî û... hwd. Tiyatir kaniya zanistiya jiyanê ye û hîç nabe, ku em bi rengekî sivik nêzî bibin. Ku neteweyek fêrî tiyatroya xwe dibe, êdî nikare jiyana xwe bêyî wê bibîne. Ew dibe hestek di laşê wan de. Bêguman, bi xwe, tiyatir jî nikare bêyî neteweya xwe, bêyî temaşevanan xwe pêş bixe û mezin bibe. Bi rastmeşandina tiyatroyê û cidînêzîkbûna gel, ew û tiyatir dibin yek. Opêra, sînema, şano, balêt ew cih in, li ku derê mirov dikare pirsên xwe dane û bersivên wan bistîne.

- Hunera şano li gor rewşa jiyana mirovan rêgez û hêmanên nûh guhestine. Tu nabînî ku şano pêwîstiya wê bi geşedanekê heye ji bo ku bêhtir bala civakê bikşîne ser xwe?

Heger pirsa we ser tiyatroya cîhanê ye, wî çaxî belê, Tiyatro, wek me li jor kifş kir, tim xweguhartinê çêdike, helbet, hewil dide ku guhertinê di temaşevanên xwe de jî çêbike. Ji ber wê jî bala temaşevanan tim ber bi wê ve ye û tim hêviyê ji tiyatroya xwe dike ku tiştên nûh peyde bike. Li gor bûyer û guhertinên ku di cîhanê de çêdibin, tu bixwazî-nexwazî, tiyatir mecbûre xwe biguhêre û li gor demê û pêwîstiya wextê, xwe bimeşîne. Temaşevan hez nakin, ku tiyatiro li pey wan bê (wî çaxî avtorîtêya tiyatroyê dikeve), ew tim dixwazin ku tiyatir li pêşiya wan be. Wê demê civak xwe li tiyatroyê digre û hertim li rex wê ye.

- Weke ku hatiye çesipandin (îsbatkirin) huner bi mirovatiyê re zaye, û wê her vê re bimîne, gelo şano weke diyardeyeke hunerî, bi qasî dirama û romanê wê derbasdar be?

Mirov bi giştî, gava tê dinê, bi huner e; hinek wê hunerê pêk tînin, hinek jî naxwazin bi kar bînin. Dike dibe weke meydanekê, li ku derê be mirov dikare hunera xwe diyar bike. Em dikarin bi hêsanî bibêjin, ku tiyatro weke amûr dibe îmkanek ji bo aktoran.

- Şanogerên ku Şalîko bi wan bandor bû kî bûn?

Artîstên weha pir in. Weke mînak dikarim bibêjim: Çarlî Çaplin, rêjîssorê Hîndî Rac Kapûr, eynî aktor

Derhêner û Şanoger "Şalîko Bêkes" ji "Şermola" re:

Tiyatro kaniya zanistiya jiyanê ye û hîç nabe ku em bi rengekî sivik nêzî wê bibin

Hevpeyvîner: Aram Hesen

Hevpeyvîna hejmarê

Şalîko Bêkes di sala 1956an de li bajarê Tilbîsê yê Gurcistanê hatiye dunyayê.

Ji sala 1972 heta sala 1975an li dibistan-studyo de perwerdeyê dibîne.

Ji sala 1974- 1978an cihê xwe di tiyatroya Rûsî de digire.

Ji roja vekirina tiyatroya kurdî di sala 1979an û heya roja îro cihê xwe bi awayekî aktîv tê de digre.

Di sala 2006an de, Şalîko komeke tiyatro li Moskoyê ava kir, heta sala 2013an vê komê çar şano (Yên xwedê ji wan standî, Pey qaçaxa rastiyê, Gul bê strî nabin, Qurban). Pêşkêş kirin, her çar şano jî di festîvala Moskoyê de hatin pêşandan.

Ez ji hikmeta Xwedê mame şaş, di nava dewletên dinyayê de çima Kurd ji dewletê bêpar mane? Ji bo çi bûne bindest?" Di van malikan de Xanî hem pirsa bindestiya Kurdan dike, hem bi awayekî sergirtî Xwedê rexne dike. Ku di van malikên li jêrê de jî dîsa Xwedê rexne dike.

Iblîs'ê feqîrê bê cînayet
Hindî te hebû digel înayet
Her rojê dikir hezar-i taet
Lewra ku te da wî îstîtaet
Wî secde nekir li xeyrê Mebûd
Gêra te ji ber derê xwe merdûd

Xanî bi kurt û cewher wiha ji Xwedê dipirse: Ew Iblîsê bêguneh ku ti kes nekuştibû û te gelek qencî pê kiribû. Te hêz dabûyê û her roj ji te re îbadet dikir. Ji bilî te serê xwe ji ti kesî re nebir secdeyê. Digel wî qasî te ji deriyê xwe qewitand. Dema em li nêrîn û felsefeya Xanî dinêrin, bi taybetî ku di van malikan de bi awayekî azad pirsan ji Xwedê dike û bi awayekî sergirtî rexne dike, ew nîvmalika ku dibêje; "Emma ji ezel Xwedê wisa kir..." pir bi serê mirov nakeve û gumana ku hina piştre bi ser ve kiribe bi mirov re çêdibe. Xanî di vê malika li jêrê de jî bindestiya Kurdan ji Tirk û Farisan re, şermeke mezin dibîne û sûcê bindestiyê jî dixe stûyê rêberên Kurdan:

Tabiyetê wan eger çi ar e
Ew are li xelqê namidar e

"Her çendî peyrewbûn û bindestiya wan (Tirk û Faris) şermeke mezin e, lê ew şerm ya kesên navdar e." Xanî di hundirê xwe de dişewite û napejirîne ku Kurd di bin destê Tirk û Îraniyan de bin. Hem napejirîne hem bi şermezarî û bêrûmetiyê pênase dike. Lê di nîvmalika din de gel û rêberan ji hev cuda dike. Dibêje, yê şermezar û sûcdar ne gel e rêber in. Ev nêrîna Xanî ya derbarê mezinên Kurdan de pir girîng e. Dema em li dîrokê jî dinêrin, rêberên Kurdan nikarîne di nava xwe de yekîtiyê çêkin û bi giranî xwestine bi biyaniyan ve girêdayî bimînin. Ku di roja me ya îro de jî heman hişmendî dewam dike. Ji bo xurtkirina vê nêrîna xwe di malika li jêrê de jî wiha dibêje:

Namûs e li hakim û emîran
Tawan çi ye şair û feqîran

"Rizgariya ji bindestiyê erk û wezîfeya desthilat, serok û mîrên Kurdan e, ma sûcê me hozan, xizan û belengazan çi ye?" Xanî di vê malikê de têgîna "namûs û tawan" bi kar anîne ku du têgînên biwate û pir girîng in. Di nava civaka Kurd de "namûs" erkê herî girîng û mezin e. Kesê vî erkê xwe pêk nayîne jî jê re têgîna "bênamûs" bi kar tînin. Xanî rizgarkirina Kurdistanê bi namûsê pênase dike û dibêje; ev namûs di stûyê mezinên Kurdan de ye. Têgîna "tawan" jî bi zanebûn hatiye neqandin. Xanî bindestbûna Kurdan ji Tirk û Îraniyan re ji mezinên Kurdan re ne kêmayî, yan jî xemsarî dibîne, sûc dibîne û dibêje, sûcdar jî serok û mezinên Kurdan in.

kundan dibîne. Ji bo Kurdistaneke di binê dagîrkeriya Tirkan de, pênaseyeke ji vê pênaseyê baştir zehmet bê dîtin. Bi kurt û kurmancî di nêrîna Xanî de Kurdistan kavil û wêran e û dagîrker jî li ser kevirên wê mit hatine û dixwînin. Ji vê rewşê kambaxtir bi serê gelekî û welatekî de nayê. Ji ber wê, hawarhawar û feryad û fîxana Xanî ye. Taybetiyeke din a kavilan ew e ku hem ciyê xwendina kundan, hem hêlîna mişk û maran in, hem ji ber ku mirov di wan de nînin bêdeng in. Dengê kund tenê jê bilind dibe. Xanî bi vê têgînê bi awayekî sergirtî dibêje, çawa ku Kurdistan bûye kavil, Kurd jî weke miriyan bêdeng bûne. Rewşa Kurdan û Kurdistanê berî niha bi sêsed û pêncî salî wisa bûye. Xanî dubare dibêje, ev rewşa kambax ji ber bêdewletî û bêrêbertiyê hatiye serê me. Xanî perîşanî û bindestiya Kurdan di malika li jêrê de wiha didomîne:

Mehkûmê eliye û sealik
Mexlûb û mûtîê Tirk û Tacik

"Her wiha em nedibûn bindestê Farisên Elewî yên diz û derwêş û nedibûn şkestî û stûxwarên Tirk û Farisan." Di vê malikê de jî du wateyên ferdika pêşî derdikevin pêşiya me. Eger nîvmalika pêşî çawa xuya dike wisa be: "Mehkûmê eliye û sealik" wateya wê çawa me li jorê diyar kirî wisa ye. Lê eger wiha be: "Mehkûmeleyhî û sealik", wateya wê wiha ye: "Herwiha em nedibûn kesên cezaxwarî, belengaz, perîşan, reben û bindest. Herwiha nedibûn şkestî û stûxwarên Tirk û Farisan." Armanc ji Tacikan Faris in. Xanî cudabûnê naxe navbera dagîrkerên Kurdistanê; hem ji ber dagîrkeriya Tirkan, hem ji ber dagîrkeriya Farisan hêrs û xemgîniya xwe bi dengekî bilind dide der. Xanî sedema vê bindestiya Kurdan di malika li jêrê de wiha diyar dike:

Emma ji ezel Xwedê wisa kir
Ev Rom û Ecem li ser me rakir

"Lê ev bindestiya Kurdan ne nû ye, ji roja roj ve Xwedê Rom (Osmanî) û Ecem (Îran) li ser serê me kirine desthilatdar." Xanî di vir de balê dikişîne ser Peymana Qesra Şîrîn a sala 1639an ku bi vê peymana di navbera Osmanî û Sefewiyan de Kurdistan cara yekê dibe du parçe. Eger ev malik ji aliyê Xanî ve hatibe nivîsîn, ti kesî pişt re bi ser ve nekiribe, nakokiyek xuya dike. Ew Xaniyê ku bi dengekî bilind doza Kurdistaneke serbixwe dike û li hemberî dagîrkerên Kurdistanê radiweste, di vê malikê de sedama serdestiya Osmanî û Îraniyan dixe stûyê Xwedê. Çawa ku ji Kurdan re bêje, Xwedê wiha kiriye, divê em bi qedera xwe razî bin. Lê Xanî ne Xaniyekî wisa ye. Lewre dema cî tê rexneyên tûj li Xwedê jî dike. Ku di malikekê de wiha dibêje:

Ez mame di hikmeta Xwedê da
Kurmanc-i di dewleta dinê da
Aya bi çi wechî mane mehrûm
Bilcimle ji bo çi bûne mehkûm?

jî têgîna “tac û rewac” derdikevin pêş. Xanî ji bo Kurdan rêberekî bihêz bitac û binavûdeng dixwaze. Çawa ku tê zanîn enceq şah, padişah û qiral tacan bidin serê xwe û tac nîşana desthilatdariya herî bilind e. Bi gotineke din, Xanî dixwaze Kurd bibin xwedîşah, xwedîdewlet û dewleta wan jî bibe dewletek ji dewletên sereke yên dinyayê. Li aliyê din, di vê malikê de jî Xanî bi bikaranîna têgîna “rewacê” careke din balê dikişîne ser rewşa Kurdan ya wê serdemê ku di nava gelên dinyayê de ti qîmet û giraniya wan nîne û sedema wê jî bi nebûna dewletê û rêberekî xwediyê tac û text ve girê dide. Di malika li jêrê de Xanî balê dikişîne ser destkeftî û derfetên bi hebûna dewletê û rêberekî xurt bikevin destê Kurdan, wiha diêbêje:

Xemxwarî dikir li me yetîman
Dînane derê ji dest leîman

“Wê wî rêberî em Kurdên sêwî bianîna bîra xwe û xema me bixwara. Her wiha em ê ji destê çavnebaran rizgar bikiran.” Di vê malikê de jî Xanî ji bo Kurdan têgîna “yetîm” (sêwî) bi kar aniye. Ango Kurdan di mijara desthilatdariyê de di asta herî jêrê de dinirxîne. Lewre têgîna “sêwî” tê wateya bêxwudanî, bêmecalî, bêderfetî, xizanî, belengazî, perîşanî, bêdesthilatî û bindestiyê. Ev sîfetên ku her yek ji wan tê wateya “nebûna” li hemberî “hebûnê”, di têgîna “sêwî” de kom bûne û Xanî ev sîfet ji bo Kurdan guncaw dîtiye. Û dibêje; eger ev (hebûna rêberekî) pêk bihata, bi hêza dewletê em ê ji destê dagîrkeran rizgar bikiran. Her wiha dibêje;

Xalib nedibû li ser me ev Rûm
Nedibûne xerabeyê di destê bûm

“Eger padişehekî me hebûya em nediketin binê destê Romê û nedibûn kavilê di destê kund de.” Armanca Xanî ji Romê Osmanî ne. Mijara Romê xwe digihîne dîroka Împaratoriya Roma ku demeke dirêj beşek ji Kurdistanê di binê desthilatdariya vê împaratoriyê de maye. Piştî Romê ji Osmaniyan re jî heman nav bi kar hatiye. Heta niha jî extiyarên Kurdan dibêjin “Roma Reş” û berî niha bi demekê ji leşkerên Tirkan re jî digotin “Romî”. Li Rojhilatê Kurdistanê niha jî ji bo Tirkan dibêjin Rom. Di vê malikê de dîsa sê têgînên girîng derbas dibin. “Rûm, bûm û xerabe.” Digel ku Împaratoriya Roma Xiristiyan e û Osmanî Misilman in. Xanî, Osmanî bi zanebûn bi Romê bi nav kirine. Dagîrkerî û hovîtiya Roma û ya Osmaniyan weke hev dibîne. Xanî li milekî Osmanî bi Roma bi nav kirine, li milekî şibihandine kund, ku navekî wî yên din “pepûk” e. Di baweriya Kurdan de pepûk hem bikuj e, hem bêoxir e. Ji ber ku pepûk li ser şkêr û kavilan pir datînin. Xanî, Osmanî şibihandine kundê li ser kavilan. Xanî, çawa ku Tirkan hem dişibihîne Roman, hem kundan, di heman demê de Kurd û Kurdistanê jî bi kavil û mêtîngehê bi nav dike. Bi serdestiya Tirkan ya li ser Kurdan pir diêşe û Kurdistanê jî weke xaniyê bûyî kavil, ti kes tê de nemayî û bûbe ciyê

■ Ehmedê Xanî

rêberekî me Kurdan hebûya û ji bo wî textek diyar bibûya, bi awayekî berbiçav be jî wê ew rêber ji me re bibûya bext.” Lê eger em bêjin, “ve” pêşgira kiryara “dibû” ye, wê demê wate wiha dibe: “Eger rêberekî me Kurdan hebûya û ji bo wî textek diyar bibûya, wê bi awayekî berbiçav bextê me vebûya. Ev şîroveya duduyan pirtir nêzîkî rastiyê xuya dike. Weke din Xanî du têgînên pir girîng (text û bext) bi kar anîne ku her yek ji wan bi wateyên pir xurt barkirî ye. Di desthilatdariyê de “text” tê wateya asta herî bilind ku ciyê rûniştina qiral û padişahan e. Çawa ku di Quranê de ji bo “ciyê” Xwedê jî têgîna “erş” (text) derbas dibe. “Xwedê di nava şeş rojan de erd û asîman afirandin, piştre li ser text bi cî bû.” Di nava civakê de jî dema têgîna “text” derbas dibe, hêz, mezinayî, ferman û ciyê çareseriya her pirsgirêkê tên bîra her kesî. Xanî jî rêberekî xwediyê van taybetiyan dixwaze, ne rêberekî belengaz. Jixwe “rêberên” Kurdan yên belengaz û li hemberî dagîrkeran kemberbest her demê hebûne û niha jî hene. Têgîna “bext” jî hinge têgîna “text” binaverok e. Di gelek biwêjan de derbas dibe. Weke; “Bextê wî qulibî. Bextê wî reş e. Bextê xelkê reş e, bextê min reş û beş e. Bextê wî perdeya reş çirand...” Çawa ku tê dîtin têgîna “bext” her qada jiyanê digire hundirê xwe. Xanî dibêje wê bextê me vebûya. Ji gotina wî diyar dibe ku di wê serdemê de jî bextê Kurdan girtî ye û ji azadî, aramî û bextiyariyê bêpar in. Xanî daxwaziya xwe ya rêberekî bihêz wiha didomîne:

Hasil bibûwa ji bo wî tacek
Elbette dibû me jî rewacek

Eger wî rêberî tacek bi dest bixista, bêguman wê qîmet û giraniya me jî li dinyayê çêbûya.” Di vê malikê de

li ser wan çênedibûn. Eger em baş bala xwe bidinê, Xanî ziman û wêjeya kurdî şibihandine diravên ji zêr û zîv ên mohrkirî. Ango çawa ku diravên ji zêr û zîv ji bo mirovan serweta herî mezin in, ziman û wêje jî weke heman serwetê ne. Çawa ku civakek nikare bê serweta madî li ser piyan bimîne, civaka bêziman û bêwêje jî nikare cewherê xwe biparêze û xwe li ser xwe bigire. Di vir de careke din bîrewerî û pêşbîniya Xanî derdikeve pêşiya me. Di wê serdemê de digel ku weke niha tirs û fikarên bişaftina ziman tinebûn jî, lê Xanî dîsa wê xeterê dibîne û balê dikişîne ser girîngiya ziman, bi taybetî zimanê nivîskî. Xanî di malika li jê re de pesnê ziman û wêjeya kurdî wiha dide:

Her çende ku xalis û temîz in
Neqdînê bi sikkeyê ezîz in

"Ev malik bi du awayan tê şîrovekirin. Ya yekê wiha ye: "Her çiqas ziman û wêjeya me xurî, bêxewş, bêguman, pak û paqij in, herwiha zêr û zîvên mohrkirî ne û pir biqîmet in." Ango her çiqas xwediyên van taybetiyan in jî, lê eger rêberekî me hebûya wê biqîmetrir bibûna. Şîroveya din jî wiha ye: Armanc ji "ezîz" Xwedê ye. Wê demê wateya malikê wiha dibe: "Ev ziman û wêjeya me ji aliyê Xwedê ve hatine pejirandin û mohrkirin." Li gorî vê şîroveyê, Xanî balê dikişîne ser ayeta Quranê ku dibêje; "Afirîna erd û asîman û Pirrengî û newekheviya ziman û rengên we ji nîşanên hebûna Xwedê ne." Her wisa ev rengê şîroveyê ji bo kesên dibêjin, "ziman ne girîng in, em tev Misilman in", dibe bersiv. Piştî vê malikê Xanî careke din vedigere ser rewşa Kurdan a bêrêbertiyê. Û dîsa bi xemgînî û hêrsê wiha dibêje:

Ger dê hebûwa me padişahek
Layiq bidiya xudî kulahek

Ev malik jî bi du awayan tê şîrovekirin. Ya yekê wiha ye: "Eger rêberekî me hebûya û me xwudantacek layiqî xwe bidîta" Armanc ji "xwedîtac" padişah û rêber e. Şîroveya din jî wiha ye: "Eger rêberekî me hebûya Xwedê tacek jê re layiq bidîta." Li gorî şîroveya yekê, Xanî Kurdan rexne dike, dibêje; eger me Kurdan bikariya bibin yek û rêberek ji xwe re hilbijarta. Ev jî tê wateya ku Kurd parsûyên wan stûr in û zûbizû rêberan qebûl nakin. Li gorî şîroveya duduyan, Xanî bihesret hawara xwe digihîne cem Xwedê ku Kurdan bike xwedîrêber. Di malikên borî de Xanî hin taybetiyên rêberê ku daxwaziya wî dike, weke "serfiraz, destvekirî û piştgirê nîvîskaran" diyar kirine. Di malika li jêrê de balê dikişîne ser pêdiviya bi rêberekî xwediyê hêz û şiyanê. Ku wiha dibêje:

Te´yîn bibûwa ji bo wî textek
Zahir ve dibû ji bo me bextek

Di vê malikê de jî du şîrove derdikevin pêşiya me. Eger em "ve"yê paşdaçek qebûl bikin û bêjin, "ji zahr ve", wateya wê wiha dibe: "Eger

ê cilên deryayî wergirim, berdevkê bînstandinê bidim ber devê xwe û xwe berdim deryaya zanist û fîlozofiya wî ya bêbinî. Bawer dikim her ku singa xwe bidim ber pêlan û çengan biavêjim, ez ê gelek durr û cewherên giranbuha bi dest bixim. Ku melevaniya min têrê bike ez ê xwe berdim kûrahiya deryaya wî ya weke rondikên çavan zelal. Heke hêza min têrê neke jî ez ê bi destpelê cewherên li nêzî qeraxan kom bikim.

Di babeta rêbertiyê de Xanî bi dilekî şkestî û hinekê jî bihêrs (ez dibêjim "hinekê", lê dibe ku ji hinekê pirtir be jî) wiha dibêje:

Ger dê hebûwa me serferazek
Sahibkeremek suxennewazek

"Eger me Kurdan rêberekî mêrxas, serbilind, destvekirî, dilovîn û piştgirê nivîskaran hebûya", Xanî di vê malikê de peyva "Eger", kiryara "hebûya" û sê taybetiyên rêberan -serfiraz, xwudanbexş (sahibkerem) û piştgirê nivîskaran (suxennewaz)- bi kar anîne. Xanî bi "Eger hebûya" û "her sê taybetiyan" balê dikişîne ser du mijarên pir girîng. Mijara yekê, dibêje; eger rêberekî me Kurdan hebûya. Xuya ye ku berî niha bi sêsed û pêncî salî jî "mezinên Kurdan" di nava xemsariyeke mezin de ne û rêberekî ku bikare tevan di binê perên xwe de kom bike, ji binê dagîrkeriya biyaniyan derîne û biparêze nebûye. Dîmenekî xeyalî yê wiha ji rista van çar peyvan "eger rêberekî me hebûya" derdikeve: Dema Xanî xameya xwe ya ji çîtika neyî datîne ser kaxezê, li milekî ji hêrsa girêk li ser girêkan dikevin qirika wî, li milekî dibe sîqesîqa didanên wî, li milekî birhên xwe di nava hev re derbas dike û li milekî rondik xwe di ser hinarikên rûyê wî de berdidin xwarê. Ji ber ku pênûs dilerize datîne ser defterê, her du destên xwe ber bi jor ve vedike û dide ber qîran.

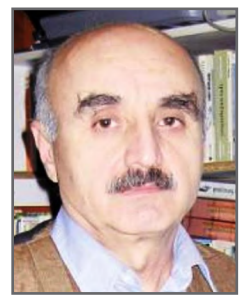
Mijara duduyan, Xanî behsa taybetiyên rêbaran dike. Xanî rêberekî zordar û tirsonek, yan jî "çawa dibe bila bibe" naxwaze. Rêberekî serfiraz (rêberê ne zordar be û li hemberî gelê xwe ne sûcdar be serfiraz e), xwudanbexş (gelê wî jê dilxweş be û nehêle muhtacê kesên biyanî bin) û piştgirê nivîskaran dixwaze. Xanî hê di wê serdemê de balê dikişîne ser girîngiya nivîs û zanistê û pêdiviya xwedîderketina li nivîskar û rewşenbîran. Û wiha dest bi malika din dike:

Neqdê me dibû bi sikke meskûk
Nedma wehe bêrewac û meşkûk

"Eger rêberekî me hebûya, wê diravên me, (pereyên ji zêr û zîv ên bi mohra padîşahan hatine mohrkirin. Diravên mohra padîşah li wan ketî, pir biqîmet in û ti guman li ser wan nînin) bi mohra wî rêberî bihatana mohrkirin û wiha bêqîmet û biguman nediman. Armanca xanî ji diravan helbest, pirtûk, ziman û wêjeya kurdî ye. Dibêje, eger rêberekî me yê xwediyê van taybetiyan (serbilind, xwudanbexş û piştgirê nîvîskaran) hebûya û mohra xwe li binê wan berheman bida, wê pirtûk û wêjeya me jî biqîmet bûna û ti guman

Xanî û Nêrîna Wî Ya Li Ser Pêdiviya Rêbertiyê

Xanî ziman û wêjeya kurdî şibihandine diravên ji zêr û zîv ên mohrkirî. Ango çawa ku diravên ji zêr û zîv ji bo mirovan serweta herî mezin in, ziman û wêje jî weke heman serwetê ne..



Diyar Bohtî*

Di gotara borî de, bi kêmayî be jî min behsa welatperweriya Ehmedê Xanî û heskirin û dilsoziya wî ya welat û gelê wî kiribû. Di vê gotarê de dixwazim nêrîna wî ya der barê pêdiviya bi rêbertiyê de bi we re par ve bikim. Ji bo bidestxistina çend durran ji xezîneya wî ya cewheran, ez

*Nivîskar û Rojnamevan, li herêma Bohta di sala 1958an de hatiye dinyayê. Dibistana Çandiniyê xwendiye. Sala 1987an çend caran tê girtin û çend mehan di girtîgehê de dimîne. Û di sala 1988 an tevlî tevgera azadiyê dibe. Di vê xebata xwe de li her çar parçeyên Kurdistanê û Ewropayê xebatê dike. Bi giştî ev 20 sal in li ser hev di karê ragihandinê de dixebite. Di ber karê xwe re xebata wêjeya kurdî jî dike.Pirtûkên wî yên heta niha hatîn çapkirin ev in: Şehîdname (helbest), romana bi navê Gul Bişkivîn, Mexmûr, Soryaz, Gustîla Pîroz, Şengê û Pengê, Ferhenga Biwêjan û Rehbera Radyoyê. Herwiha bi navê Tûrikê Xewnan nivêsên wî yên fabl di televizyonê de hatine lîstin.

li hemberî bîneran zîndî hev dîtin. li kantona Efrînê ji sala 2014an di heyva nehan de, bi navê mehrecana Mîtan a pêşbirka şanoyan li bajarê Efrîn li dar ket. Her wiha bi damezrandina Rêvebiriya xweser li Rojavayê Kurdistanê bi biryara desteya Çandê ya kantona cezîrê, ji bo vestîvala şanoya kurdî, roja 27 heyva adarê roja şanoya cîhanî hate destnîşankirin, hem jî bi boneya şehdeta Yekta Herekol şanogerên kurd ên ku di heman rojê de li Helebê, li qada Saedela Elcabirî bi agirî Şanoyeke zindî li dar xist bi armanca şermezarkirina bêdengiya ku rûda li ser dîlkirina birêz Ocelan ew roja 27-3-1999an yekemîn mehercan di sala 2015an li dar ket, bi beşdariya komên şano li navenda Mihemed Şêxo li bajarê Qamişlo. Di piyasdana şanoyên pênc mehrecanan de, ji hêla taybetmendiyên şano û şanogeriyê weke pêngava dergeh vekirinê, ji bo şanoya kurdî li Rojavayê Kurdistanê tê naskirin bi derhênerî û lîstikvanî û deqên kurdî û wergerandî ji şanoyên cîhanî.

Jêder:

-(Hinera helbestê) Arstos têlos,wergera D.Brahîm Hendan.
-(Fecir Elmesreh)Edwr Elerat,Dar Elheqîqa Beyrût
-(Dîroka şanoya kurdî)ji Amedekarya,Çetoyê zêdo û YvuzAkkuzu
-(Kovara Kazînar)hijmara 16/sala 2018 ji gotara Metnê şanoya kurdî,nivîsa Çetoyê Zêdo
-(Durûret elfen)Arnst Fîşer,wergera Esed Helîm.
-(qîreat we temulat filmesrh elixrîqî)Cemal Nesîf eltekrîtî.
-(Yeqzet elkurde)Cicîs Fethula,dar Asras .

■ Şanoya kurdî Li Rojavayê kurdistanê

de, ji bal komên partiyên kurdan hatibûn damizrandin di çarçoveya piropogendan û mijarên pir sade ji hêla avekirina rêgezên şano û derhineriyê ve weke şanoyên ku di sedsala şeşan de beriya zayînê, li Yûnana kevin li çol û gundan dihatin pêşkêşkirin. Ev di sala 1981ê de ku yekemîn car miletê kurd dîwarê tirsê rakir û dakete qadan cejna Newrozê pîroz kir, bi darxistina progiramên ji stran, helbest, dîlan û lîstikên weke şanogeriyê, heman tişt li tevahiya bajarên Rojavayê Kurdistanê û metrepolan dibû,tenê ev piyesana ji bo roja Newrozê hin derfet hebûn, li gel fişar û astengiyên ji bal istixbarata rêjîma sûriyeyê, komên taybet ji bo ahengê di tarî û quncikan de provayên xwe amede dikirin, hin hewildan di veşarê de, piyese dihatin tomarkirin bê temaşevan ji bo ekranên televîzyonan. Piştî Şoreşa 19ê Tîrmehê li Rojavayê Kurdistanê derfetin zêrîn derketin ji hêla bikaranîna Şanogehan û serbestbûna civakê di temaşekirina Şanoyan de, ji Efrînê heya Dêrikê yekemîn car ku kurdan li ser dik û holekên şanogehan lîstikvanên kurd

ya xerab û penaberiya serhildêr û rewşenbîrên kurd pirsa çandî û hunerî jî kete ber qirkirinê, tenê du deqên şano yek ji bal şehîd Mûsa Enter, bi navê "Birîn reş" û ya din di sala 1978an ji bal Kemal Burkay bi navê"Dawiya Dehaq".

Piştî vê qonaxê, yekmîn car ku şanoya kurdî li Bakurê Kurdistanê hate piyesdanê sala 1991ê, ji hêla NÇM(Navenda Çanda Mozopotamiya) ve bi navê "Mişko"li metrepolan û bajarên kurdan navend û holekeyên şanogeriyê li pêş ketin, bi taybetî li Amedê ku di bi navê xelata Evdirihîm Hekarî pêşbirka metnê şano ji sala 2011an ta 2016an, xelat dihatin dayîn ji hêla şaredariya bajarê mezin ve, bi dehan deqên bijare hatin çapkirin, ji ber hêrîşên "Qeyûman" navend û holekên şanoyên kurdî li Amed û Batmanê hatin girtin.

Şanoya kurdî Li Rojavayê kurdistanê:

Ne tenê ji bo Rojavayê Kurdistanê hunera şano ji tevaya neteweyên Rohilatê û bi taybetî ji bo miletên misilman re hunereke ne cihê dilxweşiyê bû, û kesên têkilî vê hunerê jî bi nerîneke nizim dihatin nirxandin. Tiştên ku şûna vê hunerê weke dirama digirt û civaka kurdan xwe ji hêla giyanî ve têr dikir ew stranên şeran, destan û çîrokên gelêrî bûn.

Bi hatina dagirkerên Feransawî û ingilîzî re, ev huner bi wan re kete rojeva wêjeya miletên Rohilata Navîn de, li Misrê, Sûriyeyê û Libnanê...Ji wê demê heya roja îro hersê netweyên ku ji peymana Saykis Pîko ve Kurdistan kete bin desthilatdariya wan, ji her hêlên çandî û folklorî ve kurd çewisandin û derfetên gerekî pêşketina hunera şano û şanogeriyê jî ji destê wan hate girtin. Li gorî xwendin û lêkolîna ku me li jor anî zimên ku rêjeya deq û piyesên li Başûrê Kurdistanê ji hersê parçeyên Kurdistanê bêtir û pêşketîtir bû, ji ber sedema rewşa siyasî û asayî di der barê pirsa nasîna neteweya kurd de, ev newekhevî li ber çavan e, li gel kêm jimara kurdên Sovyeta berê jî em dibînin ku ji hêla şanogeriyê ve gaveke ciwan hate destpêkirin, ji ber şert û mercên siyasî û civakî. Di qonaxa pêşî ji tevgera şanogeriyê tiştekî navê wê şano li Rojavayê Kurdistanê nehatiye dîtin ji bilî deqeke sêwî, ji bal Celadet Bedirxan ve bi navê''Hevend'' di hijmara 20an a kovara Hawarê de hatiye weşandin. ji bo pirsa şano û şanogeriya kurdî li Rojavayê Kurdistanê heya salên 1980î diyardeya şanogeriyê li Rojavayê Kurdistanê bi şêweyekî eşkre diyar nebû ye, yan jî belgeyên tomarkirî ji bo ronîkirina vê pirsê nehatine danîn, ne ji hêla deqan û ne ji hêla piyesdanê, Di pêvajoya xwedîderketina gelê kurd li pîrozbahî û ahengên cejna Newrozê diyardeya wek şanogeriyê li ser dik û qadên ahengên Newrozê ketin rojeva zarîvekirina lîstikvanyê

■ **Şanoya kurdî Li Bakurê Kurdistanê**

şanogerî nekete rojeva wêje û hunera kurdî li Rohilat.”Piştî salên 1974 an hin komên şanoyê li bajarê Sine, Bokan û Mêrîwanê tên damezrandin”komek bi navê (koma lawan) sala 1999 tê damezrandin û yekemîn şanoya bi kurdî bi navê “Mangirtin”ya Cafer Elî ku Fazil Ferşî ji zimanê erebî wegerand û amade kir û li Bokanê pêşkêş kir. li gel mihrecanên ku li Seqizê dihatin lidarxistin bi vexwendina komên ji piraniya parêzgehan û ji parçeyên Kuristanê jî dihatin vexwendin.

Şanoya kurdî Li Bakurê Kurdistanê:

Li Bakurê Kurdistanê, weke hatiye zelalkirin ku nivîskarê kurd Evdilrehîmê Hekarî yekmîn nivîskarê deqa şano ye, bi metna bi navê” Memê Alan” ya di qalikê tirajîdya şanoya Yûnanî de hatiye hûnandin weke destpêka pêngava şanoya kurdî tê hesêb, heya sala 1965an ji hêla nivîsê û ji hêla lîstikê ve ji ber rewşa siyasî

■ Şanoya Kurdî Li Sovyeta Berê

kurdî ve, bi taybetî bi alîkariya wêjevan û zimanzanê Ermenî Lazo (Hakop Kazeryan) di wê serdemê de hewildanên nivîsîna senaryoya şanoyê hate kirin. Di sala 1920 de yekemîn koma şano ji bal nivîskarê kurd Ehmedê Mîrzayî (1899-1961) ve hate damezrandin û yekemîn piyes wî bi navê"Zemanê çûyî"li Tiblîsê hate pêşandan. Di pêvajoya heftê salî de pir piyese bi mijarên curbecur ji bal nîvîskarên kurd ên mîna Haciyê Cindî (1908-1990), Emînê Evdal (1906-1964), Ûsivê Beko (1909-1969) Siyabendê Siyabendov (1909-1998), Nado Mahmûdov (1907-1991), Aramê Çeçan(1908-1993) li komarên Sovyeta berê û li mehrecanan hin piyesên kurdî hatin pêşkêşkirin. Bi ketina sîstema Sovyeta berê piştgiriya madî ji ser kom û tevgerên şanogeriya kurdî hatin birîn, loma bandoreke neyênî lê hate kirin.

Şanoya Kurdî Li Rojhilatê Kurdistanê:

Li gor şopandina pirsa şanogeriyê li Rohilatê Kurdistanê tu berhemên berbiçav nayêne dîtin, ji bilî piyesa bi navê "Dayika Nîştiman" sala 1944an hatibû pêşkêşkirin û ji wê û şûn de, ji hilweşandina komara Mehebadê ve

tenê ji bo pêşngê kurdên Bakurê Kurdistanê, lê ji Başûr jî yên mîna Mihemed Emî Beg(1880-1948) – Refîq Hilmî(1898-1960) – Ismaîl Baban (1876-1913) – Hecî Tofîq "pîremêrd" (1867-1950) ji Istanbolê vegeriyan Başûrê kurdistanê.

-Ji bo dildarê pirsa hunera şano, rewşa şano û şanogeriyê binase, incex di metin û piyesên weke berhmên di der barê şanogeriyê de bibîne, heger em ji destpêka şanoya kurdî sala 1919an ve wek yekmîn deqa şano ji bal Hekarî bigrin dest, ta salên 1990î li gor lêkolîner û şopandin û berhevkirina piyes û deqên di vê qonaxê de hatin pêşkêşkirin, wê rewşa şano û li her çar parçeyên Kurdistanê û li Sovyeta berê were ronîkirin. Di pirtûka bi navê Dîroka Şanoya kurdî ya ji amedekariya Çetoyê Zêdo û Yavuz Akkuzu e, di der barê qonaxa me bibîrxistî de li dor 350 metin û piyese hatine pêşkêşkirin ji nivîskar û komên kurdî, ji tevaya Kurdistan û Sovyeta berê jî.

-Ji 350 metin û şanîdanan li dor 70 deqên ji zimanê Inglîzî, Firansî, Rûsî Erebî û Tirkî hatine wergerandin ji bo zimanê kurdî.

-Ji 350 metin û pêşandanan li dor 26 deq û piyes ji bal kurdên sovyeta berê hatine şanîdan, li Elegozê ,Tiblîsê û festîvalên şanoyê li Komar û navçeyên Sovyetê.

-Ji 350 metin û şanîdanan ji hêla Rohilatê Kurdistanê nêzî 4 piyesan hene.

-Ji 350 metnî weke deq ji Bakurê Kurdistanê 3 deq hene.

-Ji 350 metinî li Roavayê Kurdistanê tenê yek deq ji hêla Celadet Bedirxan ve bi navê "Hevind"di hejmara 20 de li kovara Hawarê hatiye weşandin.

-Ji wan 350 metin û piyesan, li dor 10 caran di wê qonaxê de piyesên li ser Newroz û Kawayê Hesinkar pêşkêş bûne. Bi dehan ji şanoyên binirx û navdar ên cîhanî ji berhmên Şikispîr, Hogo, Molyêr, Gorkî, Ezîz Nesîn û Tewfiq Hekîm..jî hatine lîstin.

-Li gor şopandina li jor, diyar dibe ku di pêvajoya 70 salî de li Başûrê Kurdistanê devera ku hinekî şert û mrcên pêşketina şanogeriyê lê guncaw bû, li dor 300 metin û şanîdanan li dar ketiye, li bajarên serke Hewlêr, Silêmaniyê, Kerkûk, Dihok û Ekrayê. Ew atmosfer, Ji bo wêje û çanda neteweyî pêngaveke ciwan li pêşket, ku di wê qonaxê de dewleta Îraqê teze dihate avakirin, asta çandî li Başûrê Kurdistanê kete ber ciwankariyê û ji bo hunera şano jî rewşeke erênî li dar ket. Yekemîn nivîskarê di der barê şanoyê de li Başûrê Kurdistanê Pîremêrd e ku gotarên li ser şano û rexneya şano nivîsandin.

Şanoya Kurdî Li Sovyeta Berê:

Serkeftina Şoreşa Oktoberê, şewqa xwe ya wêje û hunerê avête tevaya komarên di bin sîwana sovyetê de, yek ji wan Ermenistan e ku hebûna kurdan li wir, ji vê hêlê de sûdeke berbiçav girt, ji hêla ziman, huner û zargotina

deverê bû, di wê qonaxê de neteweyên Rohilat li gor asta wan a çandî, siyasî, civakî û hevdemê wan bi dewletên roavayî re têkldarî vê hunerê bûn, ku ev huner ji name û wateyên neteweyî hilgirtî ne.. Di dema ku piraniya neteweyan xwedan derfet û mercên barkirina vê hunerê bûn. Weke tê nasîn ku yek ji regezên şano hebûna Şanogeh û temaşevanan e, ev şert ji bo gelê kurd ji ber sedemên tunebûna statûyek neteweyî ya kurdî ne mumkin bû. ji bo ku ev pirsa "şanoya kurdî" were nirxandin, negengaz e bêyî bîrxistina pirsa dagirkirina çanda kurdî ku mere karibe lêkolînan li ser "şanoya kurdî" li her çar parçeyên kurdistanê û soviyeta berê û penaberiyê bike.Weke piraniya zanayên têkildarî vê hunerê ku dibêjin: "tekesta şano tenê têr nake navê şanoya neteweyî yaxod şanogerî were lê kirin, bêyî lidarxistina piyesê bi temamiya rêgezên wê ve".

Weke hatiye pejirandin ku yekemîn deqa şanoya kurdî ya bi navê "Memê Alan" ya niviskarê kurd Evdirehîm Hekarî (1890-1950) di du jimarên kovara jîn de di 10 Avdara sala 1919an de hatibû weşandin.

-Peyva şano ji zimanê Îtalî "scene" an"şênno"derbasî nav qada hunera şanogeriyê bûye. Di destpêka sedsala 20î de li Istanbolê, û kurdan jî li devera Soran bi kar aniye ku berya wê peyva Tiyatro ya ji zimanê Yûnanî bi kar dihat, bi taybetî li Tirkiyê û li Kurdistanê.

Di sala 1959an de di kovara Hetaw de ev navlêkirin hatiye weşandin.

Hin wêneyên di pêşandanê de mîna şanoyên li Kurdistanê, ku ne tenê li gel kurdan ev diyardeyên hin rêgezên şano di wan de hebûn li Rohilatê û heya nîvê sedsala 20 li gelek deveran di bone û cejnan de dihatin temaşekirin, mîna pêşbirkên cirîda hespan, navtêdan, paleyî, stran û dîlanên taybet û qalkirina pêkenokan dihatin gotin, weke Bûka Baranê Qirdikê serêsalê....

-Palûtê Feqan û şevbuhêrkên wan

- Surra sofî û mirîdên terîqetan bi qesîdeyan re.

-Çîrokbêjî û stranên şeran li ode û çayxaneyan.

Ev diyardeyên me anîn ziman ji bo xelkê devera me şûna şanoya Yûnanî, Romanî û Ewrupyan digirtin. Ji xwe dema em li dîroka şanoya Yûnanî vedigerin, em dibînin ku bingeha şanoya wan ji dîlan û sirûdên mirîdên Zyonîsyos zaye.

Qonaxên Şanoya kurdî:

Ji destpêka ketina împeratoriya Osmaniyan, hêviyên pêşengên kurdan jî mezin dibûn ku karibin destpêka sedsala 20 bikin serdema pêşketina civaka kurdî. Bi peymana Lozanê re her hêviyên kurdan pûç bûn.

Ew nifşên dildarê doza kurdî û rewşenbîrên kurd û bi taybetî di serdema contirkan de, derbider bûn, ên mîna Evdirehîm Hekarî, Memdûh Selîm Beg, Hemze Begê Muskî. Ne

Sofoklîs û Yorpîdîs ku li ser wan feylesûfê bi nav û deng Arstos Têlos di pirtûka xwe ya navdar de "Hunera Helbestê"qala wan kiriye, bi dehan deqên hêja heya roja îro ji bo şano û şanogeriyê li asta herî jorîn û li gelek zanîngehan tên xwendin.

-Piştî mirina Iskenderî, extîra Girîkan rojbiroj melûl bû, li şûna wan Romanî derketin pêş, ji her hêlê de welat û dever dane ber xwe û zana û kesên jîrek berê xwe dane Romayê. Di vê qonaxê de hunera Yûnanî jî derbasî Romayê bû, bi herdu cureyên xwe trajîdî û komîdî li gel pêşketina cureyekî din ji şanogeriya bê guftûgo ya bi zimanê bedenê kete rojeva lîstikên romaniyan a bi navê "Pantomine". Bi derbasbûna împeretoriya Romayê ji bo ola xirîstanî, pir guhertin di binçîneyên civaka roma de rûdan û yek ji wan hunera Şano bû, ji hêla dêrê ve mîna gunehekî hate dîtin û nefert lê barandin, şanogeh û kesên têkildarî hunera wê ketin ber talan û wêrankirinê. Vê rewşê demeke dirêj heya serdemên dawî ji sedsalên navîn, domand. Hin kesan careke din şanogeh çak kirin û hunera şano xistin xizmeta berzekirina xirîstaniyê, pesn û jiyana hezretî Îsa û şagirtên wî kirin mijarên şanoyên xwe. Ev şêwaz di vî teşeyî de ma, heya sedsala pazdehan, careke din di bin navê klasîkiyan wêjevan û hezkiryê vê hunerê ji Ingilîz û Firansiyan hewil dan ku şanoya Yûnanê bixin rojeva nîqaşê, û li ser hersê rêgezên Arsto (yek dem yek cih û mijar)û sipartî zargotin û efsaneyên xwe şêwazê dêrê paşguh kirin. Di bin fişarên pêngava aqilmendiyê de tevgera kilasîkiyan li tevaya Ewrupayê berfireh bû. Di vê qonaxê de nivîskarên mîna Admone, Şêkispîr, Rasîn û Dîdro..hunera Şano cihekî taybet di jiyana xelkên Ewrupî de girt. Piştî qonaxa Aqilane û di dawiya sedsal 18an de, taybet li Firansayê pêngava Romansiyan kete rojeva mijar û piyesên şanoyê, dîwarê navbera tirajîdya û komîdya di vê dibistanê de hate hilanîn. Li ser esasê ku şano têkldarî jiyana mirovî, giyanî û derûnî ye ku bi rêbazên kilasîkiyan û pîvanên wan ên zor, negengaz e ku ev kûrahî were ronîkirin. Ev rêbaz weke derencama şerên serdema Napilyon bû, ev rêgez heya nîvê sedsala 19an berdewam kir, bû sedema qutbirîneke wêjeyî ji xem û derdên civakê ya ku di bin mijarên nîgaşên derûnî û xeyalên dûrî rastiyan, li hemberî romansyan dengê Rêgeza Riyalîstan bilind bû, ser esasê ku wêje wêneyên jiyana rasteqîneyî yên civaka êşdar e, ji bo çîna navîn û kedkar bêyî çîna arstkratî. Ji vê rêgezê pir şax derketin.

Hatina hunera şano ji bo devera Rohilat û kurdistanê:

Bi hatina dagirkeran li devera Rojhilat, ev huner bi wan re derbasî

cureyên huner û wêjeyê di bin baskê wê de cih digrin mîna dîlan, muzîk, resim û her cureyên helbeşt û pexşanê û zimanê bedenê, ji bo diyarkirina kesayetyên di çîroka deqa şano de ji hersê kûrahiyan ve ji temaşevanan re baş were ronîkirin. Girîngiya şano û peywera wê di vê xalê de pir zirav e, yekser li hemberî temaşevanan e û bi wan re dibe yek di hizirandin û bûyerên tên qalkirin de, ya ku bala deşthilatdaryên Yûnana kevin kişand, ev xal bi xwe bû, ku şano xiştin xizmeta pir tiştan û şanogehên mezin avakirin, da karibin yekser mijar û baweryên gerekî serdem û rojavê li gel milet bikin cihê balkişîn û nîqaşê. "Şano, di sadetirîn teşeyên xwe de, berî her tiştî çalakiyeke hunerî ye, mirov bi kar aniye ji bo dûbarekirina afrandina jiyanê bi rêbazên têvil" Ev huner ji serdem û qonaxên kevin ve bi mirovahiyê re bûye heval, her wiha bi geşpêdanên civakê re jî li pêş ketiye.

Li gel ku ev huner, derencamên pêvajoyeke dûrûdirêj e û di gelek qonaxên dîrokî û guhertinên mezin ên civakî re derbas bûye jî, lê hîn di resenya xwe ya bingehîn de, xudan çarçoveyeke diramatîkî ye. ji qonnaxa Yûnana kevin, Romanî, serdema kenîsê(sedsalên navîn)û qonaxa Klasîk, romantîkî û riyalîşt..Şano bi giştî li ser heman rêgezên xwe yên bingehîn şipya maye, weke girîngiya tekeştê ji hêla hizir, mijar û kesayetiyê ve di rengdêriya morfolgî, sosyolgî û saykologî de, her weha ji hêla guftûgo û şêwazê bikaranîna zimên ve jî. Ev weke hêmanên sereke di çêkirina çîroka şanoyê de ne.

Weke tê nasîn ku deq tenê di nava pelikên pirtûkan de veşartî bimîne û nekeve projedariyê wek piyes, li ser dik û holeke şanogehê li hemberî temaşevanan li dar nekeve, navê şano û şanogeriyê hilnagire û dimîne deqeke wêjeyî nîvco.

Li gel hêmanên avakirian deqa şano ji bal daner û helbeştvanan, ku çîroka şano li ser hatiye avakirin were zarîvekirin û zindî bibe, ev proje gerekdarî hin rêgezan e, ji hebûna şanogehê û temaşevanan bigre heya lîştikvanên bi rola kesayetan radibin, her wiha derhiner weke endazyarê avakerê piyesê ye di peydakirina her alavên alîkar ji bo şano mîna cilûberg, ronahî, muzîk, dîkor û eksêswarên li gor deqa şanoyê..

-Ji bo ku em karibin pariyek ji ronahiyê bavêjin ser hunera şano û serdema derbasbûna wê ji bo Rojhilata Navîn û di nav de Kurdistan, hêja ye ku em hinekî bi lez be jî em li ser qonax û zayîna vê hunerê rawistin. li gor şopîner û kesên têkildarî dîroka zayîna şano ya ku li devera Grîkan ber girtî, tê gotin ku tov û hizrên pêşî ji Mezopotamya û Misra kevin hatiye. Lê weke dukument û tekest û şanogehên dêrîn ji serdema Grîkan mane. Diyar dibe ku şano weke bi hêman û piyes li gel Yûnana kevin bi gewde bûye. Bi taybetî di serdema zêrîn ji sedsala pênacan bi serkêşiya hersê helbeştvanên trajîdya: Asxîlos,

Girîngiya Şano û Dîroka Wê Li Kurdistanê

Şano, di sadetirîn teşeyên xwe de, berî her tiştî çalakiyeke hunerî ye, mirov bi kar aniye ji bo dûbarekirina afrandina jiyanê bi rêbazên têvil.

Beşîrê Mele Newaf*

Bêguman diyardeya hunerî, hêzdartirîn diyarde ye ku bandora xwe li derûniya mirov dide û şopeke ji nirxan li giyanê wî vedide.Yek ji van huneran Dirama ye, bi hemû cureyên xwe, bi teybetî hunera şano di kûrahiya xwe de hunereke hevtemam e, weke bavê tevaya huneran tê nasîn, ji ber pir

* Şanoger û nivîskar e, di sala 1956an de li bajarê Amûdê hatiye dunyayê.
Li zanîngeha Rojava- di beşa ziman û wêjeya Kurdî de perwedekarê waneya Şanoyê ye.

hunerê, weke dêwekî hilperînê pêk aniye û ev tenê bi têkoşîna siyasî û leşkerî derketiye rastê. Lê, li ba vê yekê erkdariya hunerê kêm nebûye, tam berevajî zêde bûye. Her wisa ku şoreşa Kurdistanê serûbinbûneke girîng dije, şer ji hemû girseyan re bûye mal, xwe kûr dike, her çîn û tebeqeyê digire nava berfirehiya xwe, vê yekê didomîne, li ba vê yekê kêmbûyîna erkdariya hunerê bila li vir bimîne, em dibînin ku bêtir zêde bûye û hatiye halê pêdiviyeke şênber. Girseyên gel, bi mûzîk, folklor û wêneyên şoreşgerî bêtir hatiye rewşeke zindî û ji bo teşeyê jiyaneke baş hewil dide ku zêdetir xwe lêhatî bike. Yanî di vê wateyê de bi kiryarî şoreşeke hunerî tê jiyîn. Lê li tevî vê jî diyar e ku ev yek nayê terkeserkirina jixweberiyê, tam berevajî pir eşkere ye ku pêdiviya xeteke huner a pir rehdar û xebata wê ya pratîk heye. Her wiha ji bo derbaskirina kêmasiyên heyî mîna afirandina eniya hunerê û berê xwe dayîna xebateke wisa hem pêdivî ye, hem jî sehayeke ku ji pêşketina şoreşî re tevkariyekê çêdike.

Paşeroj

Rojhilata Navîn, warê hêviyê ye. Di destê Rojhilata Navîn de, tenê hêvî maye. Jiyan tenê weke hêviyeke mezin maye. Lê belê ji ber ku xwe ji nû ve nahilberîne, rizîbûnê pêş ve dibe… Ev ax û çanda ku demekê, xeyalên xweda û xwedawendan çêdikirin, ji ber ku veguherîna pêdiviya afirîneriyê nîşan nedaye, êdî rê li ber çoleke zuha, bêgiyaniya welatekî bêweç ku xeyalan naafirîne, vekiriye. Best (îlham) nade, helbestê naafirîne û evînê pêş ve nabe. Lewra ji mêj de bûye fosîl, di destê dogma û utopyan de zuha bûye, cemidî ye û ketiye rewşa welatê bêweç. Şoreşa Ronesansê, wê were wateya ku, ev ax careke din heşîn bibe, bibe besta evînên mezin, rê li ber destanan veke, dengê şadîbûnê bi hawîr bikeve û bi xewnên bihiştê yên nû û rast şiyar bibe. Wê were wateya ku, bîrûbaweriya cemidî, giyana zuhabûyî, wijdanê hişkbûyî yê şewişî, hestên dadmend ên windabûyî, xwe her roj ji nû ve bafirînin.Pêwîst e em vegerin têgiha mezin û dewlemend a mirovatiyê ku di yekî de me tevan û di me tevan de yekî dibîne. Di humanîzmê de, pêdivî tune ku ji derve bistîne. Dewlemendiya vê axê ya herî mezin, mirovatîparêziya wê ye. Divê ku em vê rakin ji piyan. Pêwîst e careke din, em rêya evînên mezin vekin. Pêdivî ye em bibînin ku, Leylayan û Mecnûnan, Kereman û Asliyan, Ferhadan û Şîrînan, serên xwe ji tirbên xwe rakin û bê mirin, careke din evînên xwe ji dera ku mayî berdewam bikin.Em ji hemû hunermendan daxwaz dikin ku dilnazik û bêaram nebin û baweriyeke wan a mezin bi wan hebe. Ez di vê baweriyê de me ku di paşerojê de li aliyê hunera me de, dengê mezin wê zêdetir bilind bibin, ne tenê li ser asta Kurdan, ew dengana ji bo hemû cîhanê jî bibin berhem û giyanekî şaristaniya teze. Şoreş jî giyanê wan dengana bi xwe re diafirîne û ber bi pêş ve dibe.

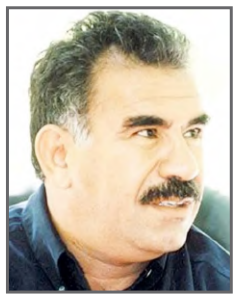
û mûzîk bûne sebeb ku nasnameya neteweyî di rewşeke diyarî de xwe li ser piyan bihêle. Lê gelek alî û çalaktiya hunerê hatiye tewişandin (parçekirin) û rastî bişaftinê hatiye. Her wiha ji bo hunera netewa serdest bûye amrazekî bikaranînê.

Serdestiya mêtîngerî, di heman demê de serdestiya hunerî ye jî. Ev yek jî derbirîna xwe, destpêkê di nejiyandina rastîna hunera gel, tewişandin, ji xwe re malkirin û anîna halê nenasînê û pişt re jî hunera xwe weke hunera ku ya gelê bindest e, di vê nêzîkatiya nîşandanê de peyda dike. Dîsa mêtîngerî di hemû dezgehên fermî de, bi taybetî, li ser piştevaniya hêza dewletê, ji bo vê yekê şiringa cîhana giyan û hestên gelê bindest da ku baweriya "di bingeh de tu ji netewa serdest î, wek wî yî, nasnameyeke te ya cuda nîne" bide çêkirin, serdestiyeke mezintirîn pêş dixe. Her wiha neteweya serdest di rêjeya (oran) ku xwe dide pejirandin de, tunekirina neteweyekê temam dibe. Bi vî rengî nasnameya neteweyî wenda dibe û nasnameya neteweya serdest desthilat dibe. Bi rastî jî ev, di rasteqîna Kurd de rewşeke herî pêşketî ye. Ji ber vê sedemê, li hember rasteqîna neteweya serdest berxwedaneke pir hindik heye. Helbete ev yek nîşan dide ku mêtîngerî ka çiqas pêşketiye.

Nexwe, têkoşîna li hember mêtîngeriyê di warê hunerî de piçûk nayê dîtin. Dîsa di warê hunerê de pir bi sînor be jî, hebûna nasnameya neteweyî di hinek aliyan de domandin dikare bingehekê çêbike, ji bo derketineke girîng di têkoşina rizgariya netew de. Di qonaxên destpêkê de bi taybetî, xebata çand û hunerî piştgiriyekê ji netewbûn û têkoşîna neteweyî re dide çêkirin. Heya qonaxeke diyar roleke girîng dilîze. Lê heke ku şîdeta siyasî û leşkerî nebe, têkoşîna çandî û hunerî zêde wateyekê naderbirîne û zelal tê dîtin ku erka xwe nikare bide temamkirin.Mirov dikare qala nêzîkatiya rewşenbîr û miliyetperestiya hoveber ku di vê wateyê de hunerê rast nanirxînin bike. Em baş dizanin ku huner, çand û xebata wêjeyê ya ketûber bi rizgariya neteweyî, bi taybetî jî bi peywirên siyasî û leşkerî têkil hev dikin; ango bi vî rengî naxwazin peywirên xwe bibînin, mafê hunerê jî nadin û rê vedikin ji bo têkilhevkirinekê.

Bi pêşketina têkoşîna me ya şoreşger ve hem erkdariya hunerê ya di nava şoreşê de hatiye zelalkirin, hem jî ew çemkên (feraset) çewt ên di nava şoreşê de neyêniya wan hatiye tehlîlkirin. Çawa ku giraniya pêwîst dike ji rola hunerê re hatibe dayîn, li hember karanîna helperestî jî, rexneyên pêwîst hatine pêşxistin. Ka çiqas ev yek rast e, di nava têkoşîna şoreşê ya bilindbûyî de pêşketina hunerî weke aşutekî mezin bûye, li ba vê yekê qasî bandora warê hunerî li warê siyasî û leşkerî, van waran jî li ser warê hunerî bandoreke giran çêkirine. Di vê wateyê de çalaktiya hunerê hatiye gihandin bingehên rast ên erkdariya şoreşgerî. Ji destpêka sedsalê û vir ve heta pêşiya wê jî, nasnameya neteweyî ya ku dihate xwestin xwe bigihîne asta

Mêtîngerî Hunerê Jî Inkar Dike



Pêwîst e em vegerin têgiha mezin û dewlemend a mirovatiyê ku di yekî de me tevan û di me tevan de yekî dibîne.

Abdullah Ocelan

Analîzên hizrî

Mêtîngerî, di heman demê de ji bo pêkanîna qirkirina hunerê hendazetiyekî (pîvankarî) mezin nîşan dide. Qirkirinên di her astê de ku li Kurdistanê hatine pêkînandin, di rêjeyeke girîng de qirkirina hunerê jî pêk aniye. Lê huner, ji ber ku hindek bi giyanê ve girêdayî ye pir û bêtir zindî ye, di nava kategoriya yên dijîn de cih digire û aliyê xwe yê arişî de giraniyê dide çêkirin, ew qirkirinên ku di şertên daringî (madî) de pêk tên, qasî wan qirkinê napejirîne, ango vala derdixe. Huner, xwedî taybetmendiyeke wisa ye jî.

Lewma civaka Kurd, di rasteqîna gel de nasname, kêm zêde berdewamkirina bi huner tê fêmkirin. Bi taybetî folklor

ji sedsala hejdemîn ve nas kirin; "Maron El-Neqqaş" yê Libnanî ev huner ji Rojava di şanoya "Elbexîl" a Moliere di 1847 Z de, û gelek komên şanoyê li Libnanê û Sûriyeyê hatin damezirandin, ji hêla Abû Xelîl El-Qabbanî yê Sûrî, û ji wir veguhezî Misrê, piraniya lîstikên Erebî ji zimanên din hatin wergerandin an ji çîrokên gelêrî yên Ereban hatine wergirtin. Di nîvê duyemîn ê sedsala bîstan de, şano li cîhana Erebî pir belav bû.

Dîroka şanoya kurdî vedigere destpêka sedsala bîstan, dema ku hin şanonûsên kurd hewil didin ku efsaneyên navdar ên kurdî mina ((Mamê Alan)) veguherînin berhemên şanoyê, her wiha hewl didin ku folklora kurdî û mîrata wê bi şanoyê ve girêdin. Yekem nivîsa şanoyê ya Kurdî ji hêla Abd El-Rehim Hekarî ve di sala 1919an de bû. Tevgera rizgarkirinê ya Kurd di nîvê duyemîn ê sedsala bîstan de pêşandanên kurt ên şanoyê weke beşeke bingehîn a bernameyên xwe di pîrozbahiyên Newrozê de mîna perwerdehiya neteweyî ji bo cemawerên Kurd, pêşkêş dikir..

Der barê şanoya Suryanî de, li gor agahiyên heyî diyar dibe ku di sala1880î yekemîn şanoya suryanî derketiye holê, ew jî ji hêla hejmarek ji kahinan ve bi zimanê erebî bi navê (Adem û Hewa) li Dêreke Keşîşên Suryanî li Mûsilê pêşkêş kirin, lê pêşandana yekem a şanoya Suryanî li bajarê Alqoşê, bakurê Mûsilê, ji hêla keşîş Istîfan Kiço ve di sala 1912an hatiye pêşkêş kirin, mijara wê jî çîroka Melîke Ister a ku ji Incîlê hatî girtin, bû.

Li Bakur û Rojhilatê Sûriyeyê, ji dema Ragihandina Rêveberiya Xweseriya Demokratîk di sala 2014 z ve. Guhdana bi hemû formên hunerî û çandî û di nav de şano jî, zêde bû. Di nava destеya çandê de navendên çand û hunerê û rêveberiya şanogehan hatin avakirin, û êdî ji aliyê wan ve şerperiştiya avakirina tîm û kadroyên şanoyê tê kirin, her wiha mehrîcanên şanoyê yên salane li dar dixe.

Ji ber girîngiya hunera şano û rola wê di ronesansa rewşenbîrî û geşedana huner û çandê de, destеya sernivîskariyê ya kovara Şermola girîng dît ku weke dosyaya hejmara dehemîn bê destgirtin. Her wisa di vê hejmara nû de gelek mijar û berhemên binirx, lêkolîn, gotar, çîrok û.... hwd, hene. Bi hêviya ku xwînerên hêja sûd û mifayeke baş ji wan bigrin.

taybet e, her wisa ew amûreke ronîkirin û rexnekirinê ye û di vejandina raman û çandê jî xwedî rol e. Doz û pirsgirêkên civak û gelan radixe ber çavan û ji van pirsgirêkan re çareseriyên guncaw pêşniyar dike, di heman demê amûreke şahî û xemrevînê ye. Bandora wê ya li ser raya giştî ji ber têkiliya rasterast a di navbera bîner û lîstikvanên ser dikeyê de ye, ji ber ku ew lîstikvan dîmenên ji ezmûna mirovî vedibêjin.

Şano, ji ber taybetiyên xwe yên gelek, ji hunerên din ên wêjeyî cuda dibe, ya herî berçav jî ev e ku xebata şanoyê metneke nivîskî di forma diyalogê de vediguhêzîne -ku pirî caran ji civakê re peyameke ronakbîr digire- jiyanek û zindî dike bi rêya lîstikvanên ku bûyerên nivîskî di nav dever û demeke diyarkirî de û li pêşberî bîneran pêşkêş dikin.

Di sazûmana şanoyê de gelek hêman hene, ango; deq an raman (mijar), girêdan (hevrêziya hevgirtî ya bûyerên performansa şanoyê), karakter (lîstikvan), diyalog (şêwaza retorîkî ya ku di nav karakterên lîstikê de), dîmen an dîkor (atmosfera dîtbarî ya lîstikê di warê kinc, bandor û.. hwd.), Muzîk (bandorên deng), ronahî, derhêneriya şanoyê (çavdêriya giştî ya pêkanîna xebata şanoyê ku ew dînamoya bingehîn a şanoyê ye).

Cûreyên lîstikan li gor pirsgirêkên hatine destgirtin, armanc û şêwaz ev in: Trajedî, komedî, dîrokî, stranî, çîrokî, helbestî û ... hwd.

Derketina şanoyê li cîhanê bi efsaneyan, merasîm û rêûresmên olî yên şaristanî û gelên kevnare ve girêdayî ye, nemaze di nav fîrewnên Misrê û Grekan de. Fîlozofê Grek Arîstoteles li ser hunerê lêkolîn kir û pirtûkek li ser taybetmendiyên wê, bi navê "Hunera helbestê" nivîsand, ev pirtûk ji bo şanoya klasîk bû referansek. Di serdema Ronesansa Ewrûpayê de, şano geş bû, heta asta ku hemû formên din ên wêjeyê derbas kir. Dûv re geşedana şanoyê heya sedsala bîstan berdewam kir, dema ku celebên nû yên şanoyê derketin holê heya ku gihaşte forma xwe ya naskirî di dema niha de.

Gelên Rojhilata Navîn di serdemên curbecur de bi awayên cuda şano, "qeşmer, çîrokbêj, karkoz û...hwd" nas kirin. Lê şano bi forma xwe ya nûjen di encama pêwendiya bi çanda Rojavayî re,

Pêşekî

Girîngiya Şanoyê

Desteya sernivîskariyê

Şano, yek ji awayên hunerî yên herî berçav e, heşt û ramanên mirovî, bi axaftin, tevger û bandorên din vedibêje. Ew wekî "bavê huneran" tê nas kirin ji ber ku hemû hunerên din di vê hunerê de di nava lihevhatinekê de ne; cih, ji hêla xemilandin û salona pêşandanê ve, muzîk an stranbêjî, wênexêzî û şîwekariya ku di dîzayna cilûbergên şanoyê de diyar dibe, her wiha helbeşt, deqa şanoyê, dîlan û tevger. loma şano ne ji afrandina mejiyekî bi tenê ye, ew keda hejmarek ji hunermedên di warên hunerî yên cihêreng de ye.

Şano, di pêşketina û şaristaniya neteweyan de xwedî girîngiyeke

• **Pirtûkên derketî** .....
- Nirxandinek der barê Pirtûka Barry Sanders "Öküzün A'sı: Elektronik Çağda,Yazılı Kültürün Çöküşü Ve Şiddetin Yükselişi" .. (Elîf Gûn)..... 39
- Pirtûkên derketî.. (Desteya sernivîskarîyê) 45

• **werger** .....
- Zayînek li ser textekî kesk.. (Nîzar Qebanî, Wergera ji erebî: Welîd Remzî Bekir)..... 50

• **Huner** .....
- Ez insan im.. (Fatma Ehmed) 52
- Şîrovekek Der Barê Şanoya Promisyosê Zincîrkirî De.. (Şama Mihemed) 56

• **Çîrok** .....
- Valentayîn.. (Rûken Hisên) 61

• **Helbest** .....
- Dil Sar e.... .. (Hozanê Girkundê) 62
- Kulên Dilan.. (Karîna Osêyan) 63
- Man û Neman.. (Hişyar Murad) 65
- Yariya Bêbext ..(Cemîl Xoce) 67
- Waweylê jiyan ..(Şivîn Hecî) 69

• **Serbest** .....
- Rastiya Şoreşê (Lîlav Îsa)..... 70
- Gundê Hecqasma.. (Şerîf Mihemed- Welîd Bekir)..... 73

Naveroka Beşa Kurdî

• **Pêşekî** .....
• Girîngiya Şanoyê.. (Desteya sernivîskarîyê) 5

• **Analîzên hizrî** .....
• Mêtîngerî hunerê jî înkar dike .. (Abdullah Ocelan) 8

• **Dosyaya hejmarê** .....
• Girîngiya Şano û Dîroka Wê Li Kurdistanê.. (Beşîrê Mele Newaf)..... 11

• **Lêkolîn** .....
• Xanî û Nêrîna Wî Ya Li Ser Pêdiviya Rêbertiyê... (Diyar Bohtî) 21

• **Hevpeyvîna hejmarê** .....
• Li Gel Derhêner û Şanoger "Şalîko Bêkes" Ye (Aram Hesen) 28

• **Jin û çand** .....
• Pergala Hevserokatiyê .. (Nejbîr Elî) 33

Şermola... Dîdargeheke çandî, wêjeyî resen e

Divya bû em weke rewşenbîrên Bakur û Rojhilatê Sûryê asta keda çandî bilind bikin di rewşên herî dijwar û di şerekî bê hempa de, ku destwerdanên navdewletî , herêmî û xwecihî tevlî hev bûne, şoreşa Bakur û Rojhilatê Sûryê ji hinavê vê rewşê pengizî. Gelên wê qurbaniyên herî mezin pêşkêş kirin ji bo bidestxistina jiyaneke demokrat û azad , ku nirxên civakbûyînê yên bi hezarên salan rehên xwe berdane bîrgeha vê xakê biparêze, di encama vê keda tê dayîn de me ev kovar weşand ku em tê de hewil didin di riya pênûsên şareza de radeya pêkanîna çandî pêş ve bibin ta ku bibe hêjayî asta bûyerên ku diqewimin, her wiha ji bo bibe bingeh û hêzeke bandorker, ku asta civakê ji milê ramyarî û çandî ve pêş bixe ji bo xwe bigihîne ayîndeyeke baştir û çêtir.

Desteya sernivîskariyê navê Şermola hilbijart ji ber sedemên dîrokî ku reseniyekê lê bar bike. Şermola bi xwe navê girekî dîrokî ye li Amûda Bakurê Sûryê ye, di gel ku girên herêmê bi giştî di serdema Horî-mîtanî de weke nîşana kombûnê di rewşên awarte de û li hemberî êrîşan dihatin bikar anîn, lê piştre ew gir weke rawestgeh û dîdargeha karwanên guhêzer di navbera mîrnişînên hundirîn ên Sûryê û bakurê wê û Kurdistanê bi gelemperî bi kar dihat.

Lewre ev nav rehendeke dîrokî digre ku reseniyeke ramyarî û wêjeyî peyît dike , ta karibe bibe dîdargeheke çandî ji bo rewşenbîrên gelên herêmê bi giştî. Deriyê kovarê vekiriye ji bo hemî şiyanên wêjeyî û afrînerî, ku hevdengiyekê li gel armancên kovarê di şiyarkirnê de dike, her wiha veguhastineke bê hempa di rojeva çandî de li Rojava û li Bakurê Sûryê bi giştî diafirîne, li kêleka sazî û yekîtiyên rewşenbîrî, rojname û kovarên wêjeyî li herêmê.

ŞERMOLA

شـــرمولا

-Kovareke Wêjeyî, Çandî, Werzane û Serbixwe ye, bi zimanên Kurdî û Erebî li Bakur û Rojhilatê Sûriyê tê weşandin.
-Di 24 Êlûna 2018›an hatîye damezrandin û Hejmara yekemîn di roja 7›ê Sibata 2019›an de derket.
-Kovarê rêdana xwe Ji Encûmena Bilind a Ragihandinê ya Rêveberiya Xweserîya Demoqratîk a Herêma Cizîrê, li gor belgeya NO 3 a ku di dîroka 29.1.2019›an Hatiye Dayîn, girtîye.

Rêgezên weşanê

-Kovar bi dilxweşî pêşwaziya hemû berhemên wêjeyî û rewşenbîrî dike.
-Hemû berhemên ku digihêjin kovarê; di nirxandina desteya nivîskariyê re derbas dibin.
-Derbarê berhemên ku têne weşandin; nayê wateya ku ev berhem nêrîn û polîtîkayên kovarê derbirîn dikin.
-Pêwîst e ku hemû lêkolînên ji kovarê re tên şandin, ji aliyê zanistî ve bi belge bin, ku qasa gotarê di navbera 700 ta 1.200 peyvan de be û ya lêkolînê di navbera 2.500 ta 3.000 peyv de be.
-Ji bo jêgirtinên ji jêderan; pêwîst e bi vî awayî werin belgekirin:
Navê nivîskar-navê pirtûkê-navê wergêr, eger pirtûk wergerandî be-cih û dîroka çapkirinê. Ji bo dezgehên ragihandinê ku weşaneke wê weke çavkanî û belge hatibe bikaranîn bi vî awayî tê rêzkirin: Navê nivîskar-serenavê berhema hatiye weşandin-navê dezgeha ragihandirê (rojname, kovar, malpera elektironîk) - hejmara weşanê (ya rojname û kovaran) - dîroka weşanê.
-Berhemên ku tên şandin ji bo kovarê heger desteya nivîskariyê bibîne ku ev berhem ji aliyê wêjeyî û çandî ve bênirx e, berê hatiye weşandin, ji dezgehine din re yên ragihandinê hatiye şandin, ji derveyî rêgezên gîştî yên civakê be yan jî devavêtin ji ol û gelan re hebe; kovar lêborînê dixwaze derbarê weşana van berheman de.

Rêveber û Sernivîskarê gîştî:
Dilşad Murad

Sernivîskarê beşa Kurdî:
Aram Hesen

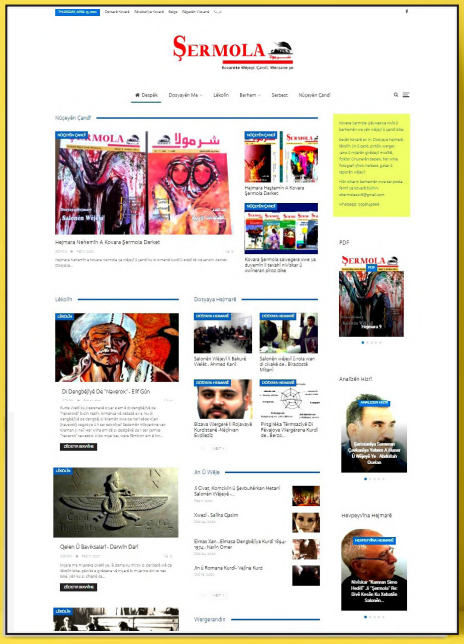
Beşa hunerî:
Rêvan Yûsiv

Desteya sernivîskarîyê:
Aram Hesen
Abdullah Şikakî
Ehmed Alyûsiv

-Malpera kovarê:
www.shermola.net
-E-MAIL:
shermola2018@gmail.com
-Telefon û whatsapp:
0998149668

-Kovar li Çapxaneya Şehîd Herekol – Dêrik tê çapkirin.
-Belavkirin û Firotin li Bakur û Rojhilatê Sûriyê beşgeha Alşemal – Qamişlo 0998234958.
-Pirtûkxaneya Amara ya navendî (Qamişlo, Bazara navendî) 0937812709.
- Nirxê kovarê (1500 L.S).

www.shermola.net
Pencereya «ŞERMOLA» ber bi cîhanê ve



ŞERMOLA

شـــــرمولا

Kovareke Wêjeyî, Çandî, Werzane ye

Hejmar: 10 Buhara 2021 z

Dosyaya Hejmarê

Girîngiya Şanoyê

Hevpeyvîna Hejmarê Li Gel Derhêner û Şanoger Şalîko Bêkes e

Xanî û Nêrîna Wî Ya Li Ser Pêdiviya Rêbertiyê

Pergala Hevserokatiyê