شرمولا

ŞERMOLA

مجلة أدبية ثقافية فصلية

العدد: ٦ ربيع ٢٠٢٠م

فن السينما .. صناعته ودوره

غلاف العدد: فيلم (من أجل الحرية)

حوار العدد
مع السينمائي شيرو هندي

الفلسفة النظرية
لمدرسة فرانكفورت النقدية

جمالية المنظر في الحركة الفنية

شرمولا
ŞERMOLA

. مجلة أدبية ثقافية فصلية مستقلة، تصدر وتوزع في شمال وشرق سوريا.
. تأسست في٢٤ 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
فاطمة سيدو

القسم الفني:
ريفان يوسف

. الموقع الالكتروني:
www.shermola.net
. البريد الرسمي لإرسال النتاجات:
shermola2018@gmail.com
. الخليوي والواتس:
٠٩٩٨١٤٩٦٦٨

. تطبع في مطبعة سيماف/ قامشلو.
. التوزيع والبيع الرئيسي في شمال وشرق سوريا/ شركة الشمال– المكتب الرئيسي: قامشلو ٠٩٩٨٢٣٤٩٥٨
المكتبات: مكتبة أمارا المركزية/ قامشلو– السوق المركزي/ ٠٩٣٧٨١٢٧٠٩
. سعر النسخة الواحدة: ١٠٠٠ 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 العـــــــــدد

- **الافتتاحية** .....
  - حول فن السينما.. (هيئة التحرير) ٥
- **تحليلات فكرية** .....
  - عاطفة الثورة!.. (عبد الله أوجلان) ١٠
- **ملف العدد** .....
  - السينما السياسية وخفايا الجوهر الأيديولوجي.. (نرجس اسماعيل) ١٨
  - أركيولوجيا الأنا في السّينما العربيّة.. (خضر حمّادي) ٢٣
  - السينما في شمال شرق سوريا.. (محمود عبد الرزاق الكريم) ٢٨
- **دراسات** .....
  - الفلسفة النظرية لمدرسة فرانكفورت النقدية.. (خالص مسور) ٢٩
- **حوار العدد**.....
  - مع السينمائي شيرو هندي.. (دلشاد مراد) ٣٧
- **المرأة والثقافة** .....
  - نكهة الروح.. (خاتون إبراهيم) ٤٥
  - مينا خانم قاضي.. أمّ الكرد أو السّيدة الأمّ.. (نارين عمر) ٤٧
- **كتب (قراءات واصدارات)**.....
  - قراءة في كتاب «شبت إنليل (تل ليلان) حاضرة الجزيرة السورية في القرن ١٨ ق.م».. (رستم عبدو) ٥٠
  - قراءة في ديوان «المهاجر» للشاعر محروس بريك.. (مروة الشريف– مصر) ٥٣
  - إصدارات الكتب.. (هيئة التحرير) ٦٠

• **ترجمات** .....

- العرافة والتنجيم، فصل من كتاب «الديانة البابلية والآشورية» Babylonian and Assyrian religion..
(صموئيل هنري هوك، ترجمة: ياسر شوحان) ٦٤
- كانوا حفاةً.. (نوح سليمان، الترجمة عن الكردية: آرام حسن)..... ٧٠

• **فنون** .....

- جمالية المنظر في الحركة الفنية .. (محمد غناش) ٧١
- المسرح الكردي في روج آفا (الجزيرة) غياب الاستراتيجية.. (عبدالرحمن ابراهيم) ٨٠

• **قصة** .....

- فضلات الحروب.. (عبد الرحمن العلي) ٨٢
- طي الكتمان.. (سامح أدور سعد الله/ مصر) ٨٤

• **شعر** .....

- المحاولة الأولى لاغتيالِ الصمتِ .. (أحمد اليوسف) ٨٧
- عفرين.. (بدران الحسيني) ٨٩
- جنازة .. (أحمد عبد الرؤوف) ٩١
- على أعتاب آذار.. (إبراهيم محمود) ٩٣
- حرف المطر.. (ميدة سليمان) ٩٤
- فلسفة التراب.. (أحمد زرادشت) ٩٥
- محكمة الشيخوخة.. (حمزة الشافعي– المغرب) ٩٧

• **نافذة حرة** .....

- الفلكلور الشعبي .. مدرسة الأجيال.. (عبد الحميد دشو) ٩٩
- قصة النثر الشعري.. (سحر القوافي – الجزائر) ١٠١
- «المعتقلات السياسية» في السينما المصرية، فيلمي «البريء» و«التحويلة» نموذجاً.. (عبدالرحمن الأحمد) ١٠٤
- قرية عاصي.. (شريف محمد) ١٠٧
- واحة الحلم.. (جمعة الحيدر) ١١١
- خاطرة.. (سارة النعسان) ١١٢

الافتتاحية

حول فن السينما

هيئة التحرير

إن المتتبع لفن السينما، يدرك الشأن الكبير الذي وصلته قطاع السينما في العالم من ناحية سعة الانتشار والتأثير الجماهيري. فهو وسيلة لنشر الأفكار والثقافات والأيديولوجيات المختلفة من خلال الأساليب والأشكال المتعددة للسينما، ويستهدف ميول وتوجهات الرأي العام نحو أفكار بعينها، سواء كان إيجابياً أو سلبياً.

السينما تعريفاً؛ هو فن التصوير المتحرك، وإنتاج أفلام ذو أنواع وأغراض وأنماط مختلفة، وعرضه للجمهور عبر شاشات كبيرة في دور العرض. والأفلام السينمائية إما أن تكون وثائقية أو أفلام روائية ذو حبكة قصصية، سواء كانت طويلة أو قصيرة.

ومع بداية ظهور السينما؛ وصفه بعض النقاد والفلاسفة الأوروبيين بـ «الفن السابع»، وبمرور السنوات أصبح هذا الوصف لقباً للسينما، ويعود سبب هذه التسمية إلى الترتيب الزمني لظهور السينما، وهو في المرتبة السابعة بعد العمارة، الموسيقى، الرسم، النحت، الأدب، والرقص. إضافة إلى أن صناعته تطلب منه دمج الفنون الستة التي سبقته وصهرها ضمن بوتقته.

ورغم الظهور المتأخر للسينما، إلا أنه كان الفن الأسرع في الانتشار واستحواذاً على اهتمام العامة في جميع أنحاء العالم، وخاصة مع استخدام التقنيات الحديثة في صناعته وانتشاره ومشاهدته.

ولهذا كله؛ حاول بعض نقاد الفن في العقود الأخيرة إطلاق تسمية أخرى له وهو «أبو الفنون»، لتحل محل «المسرح» الذي لطالما كان يلقب بهذا المصطلح. ورغم تلك المحاولات بقي وصف «الفن السابع» ملاصقاً للسينما، ويستخدم بوجه الخصوص في البرامج الإعلامية

المتعلقة بهذا الفن وفي المطبوعات.

لقد مر السينما بمراحل عديدة حتى وصل إلى مستواه المتطور راهناً، وبدءً من عام ١٨٨٠م كانت جهود العديد من المخترعين والمصورون تصب باتجاه صناعة وتطوير الصور المتحركة من الأخوين لوميير في باريس إلى مختبرات أديسون في الولايات المتحدة الأمريكية، وكللت جهودهم بإنتاج أولى المشاهد المتحركة وعرضها أمام الجمهور في عام ١٨٩٥م. ومن ثم بدأ إنتاج أفلام وثائقية ودرامية، كانت قصيرة ودون أصوات في البداية، لتصبح ذات مضامين متعددة وناطقة فيما بعد، وأخذت المؤثرات الصوتية والنوعية في المونتاج واستخدام الألوان تدخل على المشهد السينمائي. كما بدأ إنشاء صالات السينما واستديوهات خاصة بالتمثيل وإنتاج الأفلام. وخلال النصف الثاني من القرن العشرين دخل السينما عصره الذهبي، فتطورت وتوسعت أدواته الإنتاجية، وأصبحت التقنيات الحديثة كالكمبيوتر وغيرها تدخل في صناعته، وتساهم إلى حد كبير في إدخال المؤثرات الباهرة عليه.

في البداية؛ كان إنتاج الأفلام متروكاً بكامله على كاهل المصورين الذين كانوا يعدون على أصابع اليد في مرحلة تأسيس السينما، ومن بينهم ظهر رواد السينما في العالم، ولعل من أبرزهم المصور الفرنسي جورج ميلييه (١٨٦١– ١٩٣٨م)، الذي نقل السينما من التسجيل الخبري للوقائع إلى الدراما أو السرد القصصي، من خلال دمج المسرح بالسينما، أي الاستفادة من تقنية المسرح في الانتقال إلى الدراما أو الأفلام الروائية السينمائية. وقد كان ميلييه أول مخرج سينمائي، وأول من بنى استديو، وكتب أول سيناريو، ورسم أول ديكور، ومن المنتجين الأوائل لأفلام الخيال العلمي، وكذلك في تقديم أولى الخدع السينمائية. وقد أطلق عليه البعض لقب «المصور الساحر».

ومن رواد السينما أيضاً المصور الأمريكي إدوين بورتر (١٨٧٠–١٩٤١م)، الذي أكمل مسيرة ميلييه في تطوير هذا الفن، وأصبح مخرجاً بارعاً، لينتج أولى الأفلام السينمائية في أمريكا، ويعود له الفضل في بلورة الفن السينمائي الحقيقي. وقد ظهرت شخصيات أخرى ساهمت في تطوير السينما، ومن بينهم شارلي شابلن (١٨٨٩٠–١٩٧٧م)، الذي ارتبط اسمه كأحد أبرز رواد السينما الكوميدية.

وأول ما يبادر إلى الأذهان حينما نتحدث عن السينما العالمية، هو أفلام «هوليوود» التي أصبحت رمزاً لصناعة الأفلام السينمائية في أمريكا والعالم، مع العلم أن «هوليوود» ليست اسماً لشركة او مؤسسة ما، بل اسم منطقة في ولاية لوس انجلوس الأمريكية، التجأ إليها العاملون في قطاع السينما في عام ١٩١٠ ليكون مقراً لشركاتهم الفنية، أي أن المقصود بـ «هوليوود» السينمائية؛ هو المكان الذي تقيم فيها مجموعة شركات إنتاج سينمائية ضخمة مثل: «ديزني،

فوكس، مترو غولدوين ماير، بارامونت، الأخوة وارنر، يونيفرسال، كولومبيا، وغيرها». ويوجد فيها استديوهات ضخمة، وممر مخصص لتجمع مشاهير السينما، وصالة خاصة بحفلات توزيع جوائز الأوسكار في مجال الأفلام السينمائية. ولهذا يطلق عليها اسم «مدينة السينما».

تنتج «هوليوود» الأفلام من زاوية الرؤى والأفكار الغربية، أو لنقل حسب توجهات وأيديولوجية النظام العالمي المهمين. ومعظم أفلامها يظهر جوانب القوة للدولة الكبرى في العالم، وقدرتها على ريادة وقيادة العالم، وإنقاذها من الأخطار والكوارث، وحتى الزعم بأنها هي من تحمي الأرض من الهجمات الآتية من خارج الكوكب على شكل كائنات فضائية وحشية، أو أفلام يزعم وجود كائنات خيالية او خرافية أو وحشية، تثير الفزع والخوف لدى الرأي العام، مثل الصحون الطائرة التي تحمل كائنات فضائية، الإنسان المستذئب، مصاصي الدماء.. وغيرها.

وبالمقابل ظهر تيار سينمائي في العالم مناهض لما يتضمنه ويحتويه أفلام «هوليوود»، وقد تبلور ذلك التحدي بتأسيس «مجموعة أفلام التحرير» الذي ضم مخرجون من أمريكا اللاتينية، وأعلنوا عن إطلاق «السينما الثالثة» بدءً من بيان للمخرجان الأرجنتينيان فيرناندو سولاناس وأوكتافيو جيتينو نشراه عام ١٩٦٩ تحت عنوان «نحو سينما ثالثة». وحسب رؤيتهم، فإن «السينما الثالثة» هي التي تروج للأفكار الإنسانية الإيجابية، والنضال ضد الاستغلال والاحتلال والتبعية والعبودية والفساد. أي أن السينما بنظرهم؛ أداة لحرية الإنسان، ونقطة انطلاق لتفكيك وهدم ثقافة وقيم الاستعمار والاستغلال.. الخ. وامتد تأثير أفكار هذا التيار السينمائي إلى بلدان الشرق الأوسط وشمال أفريقيا.

وقد استطاع العديد من السينمائيين في الشرق الأوسط من اختراق أبواب هوليوود والدخول إلى عالمها، مع الحفاظ على تجسيد الأفكار البديلة في أعمالهم الفنية، ولعل من أبرزهم المخرج السوري «مصطفى العقاد» «١٩٣٥– ٢٠٠٥م» الذي درس الإخراج السينمائي في إحدى جامعات كاليفورنيا الأمريكية وتخرج عام ١٩٥٨م، إلا ان أبواب هوليوود وجميع المحطات التلفزيونية كانت مغلقة أمامه، ورفضت توظيفه والعمل لديهم، حتى عام ١٩٦٢م حين تمكن العقاد من الدخول إلى «هوليوود»، ويخرج خلال سنوات فيلمي «الرسالة»، وكذلك أحد أبرز الأفلام التي تجسد النضال ضد الاستعمار وهو فيلم « أسد الصحراء عمر المختار».

امتلك «العقاد» رؤية خاصة به لمفهوم السينما، تقاطعت مع مساعي سينمائيو أمريكا اللاتينية في الدفع بالسينما البديلة لـ «هوليوود». وإضافة إلى الخبرة الكبيرة التي حصل عليها، وضع العقاد تصوراً مستقبلياً حول تطبيق رؤيته الخاصة، من خلال إنشاء مدينة سينمائية عالمية منافسة، ووضع السينما في خدمة قضايا الشعوب الشرق الأوسطية وبخاصة العربية، فكان همه إعادة الاعتبار للحضارة العربية الإسلامية. لكن ظروف الواقع كانت أكبر من التصور الذي

وضعه، حتى أنه لم يستطع إنتاج فيلم عن «صلاح الدين الأيوبي» وأخرى عن «الأندلس» مماثل لفيلمي الرسالة وعمر المختار، لعدم توفر الدعم المطلوب. وفي عام ٢٠٠٥م قتل العقاد في تفجير وقع في أحد فنادق العاصمة الأردنية عمان.

وقد وصلت شخصية سينمائية أخرى من الشرق الأوسط إلى العالمية، وهو المخرج والروائي الكردي «يلماز كوني» «١٩٣٧– ١٩٨٤م» الذي دخل عالم السينما عام ١٩٥٧م كممثل ومساعد مخرج وكاتب سيناريو في البداية، ومن ثم كمخرج لرواياته التي كتب معظمها في السجون التركية.

كان تأثير أفلام «كوني» كبيراً على السينما التركية، حيث أدخل إليها الواقعية الاجتماعية، بعد أن كان معظم الأفلام التركية ذات طابع تجاري واستهلاكي حسب أهواء الأنظمة السياسية القائمة، وبسبب ذلك وإضافة إلى مضامين أفلامه التي تمس الواقع الكردي في تركيا، وبسبب كتاباته السياسية المناهضة للفاشية أيضاً، اعتقل وسجن أكثر من مرة، وسحبت منه الجنسية التركية، وفي فترات اعتقاله كتب أبرز روايات أفلامه السينمائية مستفيداً من اختلاطه بالسجناء السياسيين والمثقفين والفقراء.

كان فيلمه «الأمل» الذي أخرجه عام ١٩٧٠ بمثابة نقلة نوعية في حياته المهنية السينمائية. يقول «يلماز كوني» في حوار أجراه معه د. جواد بشارة عام ١٩٨٣ قبيل بضعة أشهر من وفاته: «أما فيما يخص فيلم «الأمل» فأعتقد أنني، بممارستي الإخراج واندفاعي والتزامي السياسي، قد قطعت الجسور نهائياً مع ما أصطلح على تسميته بالسينما التجارية ذات المواضيع التخديرية التي تدفع المشاهدين للهروب المؤقت من واقعهم البائس والتعاطي مع مواضيع ذات هموم برجوازية وشخصيات نمطية. فمع هذا الفيلم التجأت إلى محاولة خلق البطل الواقعي الإيجابي، وطرق المواضيع ذات الأجواء والأطروحات والمعالجات الواقعية الحية، وهجرت كذلك النهايات السعيدة التي عودتنا عليها السينما الأمريكية الاستهلاكية المسمومة والمواضيع الميلودرامية الساذجة... لقد حطم هذا الفيلم أسطورة البطل المثالي الذي لا يقهر والقادر على كل شيء والمنتصر دوماً. فقد طرح الفيلم مفهوماً جديداً يقول بأن لا حلول ممكنة حقاً إذا كانت المحاولات فردية وإنه لا بد من العمل الجماعي والتكاتف والاهتداء بفكر نير واعي وتقدمي ملتزم ومنظم سياسياً. وهنا مكمن الخطورة لمثل هذه الأطروحات. وأعتقد أن الكثير من الجمهور قد فهم بشكل جيد مغزى هذا التحول وصلاحيته وهذا هو جوهر رسالتي عبر السينما».

اتبع «كوني» أسلوباً توفيقياً بين الطروحات السياسية والجوانب الفنية في إنتاج أفلامه السينمائية، دون أن يعتريها الملل أو الخطابية أو ضعف في الشكل والتقنية. وبذلك كان رائداً في صنع الأفلام الجماهيرية وفي طرح قضايا المجتمع بأساليب متطورة شكلاً ومضموناً.

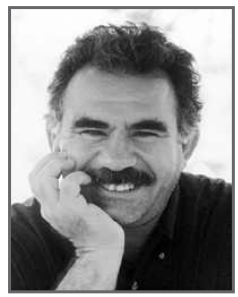
وبعد سحب الجنسية منه وتمكنه من الهروب من سجنه إلى أوروبا، أقام هناك ولاسيما في فرنسا، وأصبح بمثابة فنان ذو جنسية عالمية، وحصل على جوائز عالمية عديدة، ومنها الجائزة الأولى في مهرجان كان الدولي عام ١٩٨٢عن فيلمه «الطريق» وجوائز عديدة في مهرجانات دولية اخرى. ورشح في أواسط السبعينيات إلى جائزة نوبل للآداب عن إحدى رواياته. وقد اعتبرت الأوساط الكردية أعمال «كوني»، كبداية للسينما الكردية، ودخول الكرد إل عالم صناعة هذا الفن، حتى لقب بـ «أبو السينما الكردية».

وفي الوقت الذي كان يسعى فيه «يلماز كوني» إلى طرح القضايا الاجتماعية الكردية من خلال السينما في تركيا، ورد السلطات الحاكمة باعتقاله وسجنه لسنوات طويلة وسحب الجنسية منه، كانت النظام الحاكم في سوريا أيضاً يمنع تداول أي من القضايا الكردية في السينما وفي النشر الإعلامي والفني عموماً، حيث كانت اللغة والثقافة الكردية ممنوعة من التداول العلني في كلتا البلدين إضافة إلى الدول الأخرى التي تقتسم كردستان. بل وجرى استخدام السينما كوسيلة لبث الأحقاد على الكرد، كما حدث في عام ١٩٦٠ من حريق سينما عامودا والذي اودى بحياة ٣٠٠ من تلاميذ المدارس.

وبعد قيام ثورة شعوب روج آفا وشمال شرق سوريا في عام ٢٠١٢م، وتأسيس الإدارات الذاتية الديمقراطية في أقاليم المنطقة بدءً من عام ٢٠١٤م. جرى إحياء ثقافة مشاهدة السينما، وظهرت لأول مرة مؤسسات مختصة بالعمل السينمائي سواء كانت عامة أو خاصة، ومن أبرزها «كومين فيلم روج آفا» التي تأسست في تموز ٢٠١٥م وأنتجت العديد من الأفلام الوثائقية، والأفلام الروائية الطويلة والقصيرة، وفتحت دورات سينمائية أكاديمية. واعتبر فيلم «من أجل الحرية– Ji Bo Azadiyê» المنتجة في عام ٢٠١٩م باللغة الكردية والمترجمة إلى لغات عديدة، أفضل فيلم منتج في شمال وشرق سوريا، من الناحية المهنية شكلاً ونوعاً.

إن السينما في شمال وشرق سوريا، بدأ يجد طريقه ومسيرته وهويته رويداً رويداً، وهو بحاجة إلى التشجيع والدعم المطلوب لتطويره من الجوانب كافة، من افتتاح أكاديميات مختصة أو قسم لفن السينما في الجامعات الموجودة، بناء صالات خاصة السينما في معظم المناطق، وكذلك استديوهات خاصة بالعمل السينمائي، إصدار مطبوعات خاصة بالسينما، التشجيع على ثقافة التفاعل مع السينما في الإعلام المحلي، استلام مختصون لإدارات المؤسسات والفعاليات السينمائية، إقامة المهرجانات الدورية للفعاليات السينمائية، الدعم المالي للمؤسسات السينمائية العامة والخاصة، تشجيع المبادرات السينمائية الناشئة، إفساح المجال أمام كل التيارات الفكرية الوطنية للتعبير عن نفسها في العمل السينمائي.. وغير ذلك من متطلبات تطوير السينما في مناطقنا.

عاطفة الثورة!



كما ترون أن حب الكردي، ونمط حياته هو وظيفة أساسية للأدب الكردي. وهو فن يعبر عن سمو العلاقة الثنائية والحياة. وأن مهمة الرسم والشعر والموسيقى أيضاً هي جعل الحياة جذابة وجميلة وجريئة وإيصالها لدرجة يعجب بها. وكما تعلمون أن العشق هو ذروة لهذا..

عبد الله أوجلان

بلا شك، عند الحديث عن نمط اللغة والتعبير للثورة، لا أريد أن يُفهم ما إذا كانت كردية أو تركية. أننا نقترب من هذه المسألة بشمولية أكبر. عندما يقال ما هي مشكلة الأدب الكردي؟ سأتطرق إلى هذا باختصار. لكن ما أود فهمه من نمط اللغة والتعبير هو؛ أنه لا يستطيع أن يصبح قلب الثورة، هنا لا بد أن يكون للثورة نمط جريء لها.

القاعدة لا تستطيع أن تصل في الحرب إلى عمق العاطفة. تتغذى القلوب نوعاً ما من الثقافة والأدب والشعر والغناء والعادات والتقاليد. أن شباب المرحلة منقطعون عن كل هذه الخصائص. يعايشون المجزرة الاستعمارية بشكل مذهل. لا أوضح هذا لاتهامهم. بل لأنه تم معايشة المجزرة بشكل كبير وفظيع. إن شعرهم هو شعر الرياء. والرواية التي يقرؤونها، ما هي إلا تطوير لاختلاط العقل أو أن مستواهم الثقافي لا يفعل شيئاً سوى اختلاط العقل. شعورهم وأحاسيسهم القلبية والعاطفية تمثل الخيانة. إذ علينا تناول المشكلة هكذا وبعمق كبير.

أي قلب سنضمه للإنسان الكردي؟ كيف ستظهر حساسية العاطفة وعمقها؟ تعتبر كل واحدة منها موضوعاً بحد ذاتها. بلا شك يمكن إضافة العين وقابلية المشاهدة والاصغاء الجيد إلى هذه المواضيع. هذه كلها مواضيع للأدب والفن، لكن في البداية تتطلب القلوب التي ستفهم عواطفنا وأحاسيسنا.

أتساءل دائماً؛ لماذا لا تشعرون بالعنفوان عندما تسيرون عبر تلك الجبال الخلابة أو عندما تشاهدون

كافة الكائنات التي تعيش عليها؟ هناك سور ديار بكر. من جاء وعبر من تلك المنطقة الصخرية؟ أقول «لا بد أن نفتح الطريق». إضافة إلى ذلك، تعتبر جغرافية جميلة ورائعة!.. إنها وحدها التي تمنح جواً رومانسياً لروحي. ولا يحسون بذلك!.. إنه لأمر غريب جداً. ألا يوجد أحد يقول «أنني أتأثر من الأعماق من وطني»!. بل أنهم يحاولون الهروب منه. ومازالت نفسية الهروب التي خلقها العدو مسيطرة عليهم. مثلاً، حتى لو قيدوني بالسلال الحديدية، لن أستطيع الشعور بالراحة في أوروبا. إنني هنا أحس بالراحة بحجة أنني أستطيع البقاء هنا، لأنني وجدت إمكانية النضال الكبير وبشكل يتناسب مع هدفي. وإلا اصبت بالجنون. كيف يبقى مثقفونا مرتاحين في أوروبا؟ المسألة ليست البقاء هناك جسدياً. فبدلاً من أن تتعرضوا للقتل الجماعي، بإمكانكم البقاء أيضاً كمثقفين في المنفى، ويمكن القيام بنشاطات قيمة وعديدة، لكن ما أرغب ذكره؛ هو شيء مختلف أكثر من هذا. وهو كيف تستطيع قلوبكم وأقوالكم البقاء بدون وطن؟ كيف تستطيعون العيش بقلب كهذا؟ اسأل ذلك من شعبنا أيضاً. أعلم إنهم يلاقون أزمات اقتصادية، وقد هُجِّروا بتهديد المجازر، وأنني أكن احتراماً كبيراً لذلك. لكنني أرى أن بيع القلوب والمتاجرة بها والابتعاد عن الجوهر تدريجياً يشكل خطراً جدياً. إن لم تستطيعوا محاسبة مرتكبي تلك المجازر الذين أوصلوكم إلى هنا، وإن نسيتم وطنكم وكيف أنه كان مسكناً للحياة؛ حينها سأشك بإنسانيتكم. سواءً أكنت عالماً أو رجلاً ممتازاً في أوروبا. وليس له أية قيمة عندي، وأقيمه من هذا الجانب.

دعك من أن يكونوا ذوي عقل وضمير حي وحر؛ فهؤلاء قيدوا من عدة أطراف بالسلاسل وهذا ما يجعلهم عديمي الفائدة لحد كبير. فإن لم يكن ذا قلب وضمير حر، لن تتطور أية قابلية لديه. ولكي اجتاز مثل هذه الأوضاع استجوب نفسي باستمرار. كما ترون، الثورة هي أبرز جواب لتلك التساؤلات. وهناك المشاهد التي تعاش كل يوم. حتى أنه هناك أمور عديدة مثلها أود تطويرها أكثر. لكن في المقدمة أتناول شخصيتي، كيف سأصبح قوة مؤثرة أكثر؟ حتى أنني أفكر بأية محاولات أو حملات أستطيع هز عقل وقلب هذا الشعب؟ بدأت تظهر في الآونة الأخيرة الحركات التمثيلية لدي تدريجياً. إنهم يتابعونني وكأنهم يتابعون مشاهدة فيلم سينمائي أو مسرحية شعبية. أرغب أن أكون جواباً لظاهرة انعدام الفؤاد التي أشعر بالغضب وأنفر منها. فقد أنشأت وأوصلت نفسي إلى درجة، أخذ الجميع يتساءل، بما فيهم العدو، ليلاً ونهاراً «من هذا، كيف يعيش؟». أنا أيضاً أرغب بإدامة العمل بهذا الشكل بالتساؤلات الجوهرية وإلا ليس لهؤلاء ما يعرفون عدا هذا.

لدي الآمال والأهداف، كذلك ما أكن الحنق له. وأنا مرغم على إيجاد مخرج لهذه الجوانب. ومن هذا المنطلق، فأن التطورات الأخيرة لها مدلول أدبي. أتقن هذا بشكل افضل ليس فقط في لغة الكتابة وإنما في لغة الشعر والحياة والتصرف والحركة. تتغذى الثورات الأخرى أيضاً على فترة عشرات السنين من الأدب. فعلى سبيل المثال؛ تم التحضير للثورة الفرنسية قبل خمسين عاماً من بدئها. كذلك مُهد للثورة الروسية قبل ثلاثين عاماً. لكن هذا الأمر لا يحدث لدى الشعب الكردي. لهذا السبب تعتبر الآداب كالرصاص والطلقات والنظرية. وحتى النظرية والممارسة العملية، جميعها مرغمة على أن تكون مع بعض. فهي ستصبح القلب من ناحية، ومن ناحية أخرى ستصبح نهاره. وأن جميعها ستتشكل معاً. وهذه سمة من سمات الثورة الكردية. على الذين لا يدركون ذلك القيام بالتدقيق، ليتمكنوا من إدراك ما أردت قوله بهذا الشأن بشكل أفضل. إن الموقف الذي يقضي بأن يتم تدوين الأدب

الكردي أولاً ومن بعدها تكون الثورة الكرديةِ ثانياً يعتبر موقفاً خاطئاً. لأن الاستعمار نظم بشكل لن يترك أية فرصة لنتفوه بكلمة واحدة. لأن النطق بكلمتين كرديتين سيكون ثمنه الإعدام، ولا فرق ما إذا أطلقت طلقة أو تفوهت بكلمة كردية. فعقابها واحد. وليس لهذا أي جانب لا يُدرك.

فكرت ملياً بمناسبة حلول الذكرى الثلاثمائة لكتابة رواية مم وزين لأحمد خاني، وماذا يمكننا القيام به في هذه المناسبة، وتوقفت على هذا الأمر في التحليلات بكثافة، ووجهت العناية البالغة لها. الاستدلالات التي قمت بها، اضطريت إلى القول: إن تم تقييم هذه الكتابة علمياً وبشكل واقعي، فأن تلك المرحلة تعتبر بداية التحركات الاولى للتحول إلى التكوين الوطني في كافة أنحاء العالم، كذلك مرحلة تطور فيها الحقد والغضب تجاه أحكام القيم الإقطاعية. إضافة إلى أنها المرحلة التي ظهر فيها الشعر والنثر الوطنيين والصياغة البليغة التي نطلق عليها نمط الملحمة رويداً رويداً على الساحة. ومن المستحيل أن يصل أحمد خاني كمثقف إلى الآذان الصاغية في التكوين الوطني الكردي. علماً أن السلطنات والملكيات التي وحدت العرب والترك والفرس كانت قوية جداً. ولا يُشاهد ذلك عند الكرد.

للملك مكانة مهمة جداً في بناء التحول الوطني، حيث يعتبر عاملاً مؤثراً لتوحيد الشعب ـ الوطن أمام الإمارات. وتماماً في هذه السنوات كان هناك ملوك للعثمانيين كذلك ملوك إيرانيين، ولكن عندما تنظر إلى الكرد؛ فأنك لا تجد أحداً. بالتالي فالملك يتموضع ضمن مفهوم إيضاح ويقوم بالتوحيد.

عندما يبدأ أحمد خاني بكتابته يذكر هذا، وهو مدخل هام جداً. بعدها يتطرق إلى التجزئة والتشتت التي تشكلت، وبالتالي التخريبات التي سببتها الإمارات الإقطاعية في بنيتنا، وكيف أنها لم تقُم بتوحيدهم، وكيف تتمزق العواطف. عليكم أن تتناولوا العاطفة تلك على أنها العاطفة الوطنية، لأنها الفكرة الرئيسة. حتى إن تم التعبير عنها في شخصيتي مم ـ زين، إلا أنها تشكل عنصر التوحيد وعنصر العاطفة، لكن الإقطاعية المنحطة لم تدع هذا ممكناً أبداً. وبقي ضمن الآلام الكبيرة. قيّموا عدم تطور هذا العشق على أنه عدم تطور الوحدة والعاطفة الكردية، وعدم تطور هذا العشق على أنه عدم تطور الوحدة والعاطفة الكردية. وأن عدم التطور، لا يعبر عن نفسه بالانحلال، حيث يتدخل واحد او اثنان من الحكام ويزج في سجن الحاكم الإقطاعي وينهار فيه ويبقى صامتاً ويحترق.

النتيجة؛ هي أن عاطفة الكرد لم تستطع تجاوز الثلاثمائة السنة الأخيرة. لاحِظوا أن الاستعمار في تلك المرحلة لم يكن عديم الرحمة لهذه الدرجة. حيث كانت الكتابة باللغة الكردية موجودة. والأميرية في بوطان كانت تماماً إمارة كردية، لكن على الرغم من ذلك تشكل عقبة أمام الوحدة الوطنية والعاطفة الوطنية. وتم التعبير عن هذا في رواية مم ـ زين على أكمل وجه. حيث أنها تحتوي على الأدب وتصف تطور المرحلة بشكل دقيق ويتم التعبير عن معاناة ومأساة الشعب بكل ما في الكلمة من معنى. لكن مع الأسف لا يتم تقييم وتدقيق هذا بشكل واقعي.

ما هو الوضع بعد ثلاثمائة عام؟ إن مدلولي الأول هو عدم وجود أي تباين بين رفاقنا وبين مم ـ زين. لكن لا يوجد أمثال أحمد خاني أيضاً. يموتون بكل بساطة في الجبال. علماً بأن نشاطي وعملي أكبر بكثير مما حدث قبل ثلاثمائة عام، لأن إحساسي العاطفي كبير جداً برأيي. ويخوضون حرب الحياة بشدة. إنه أمر ملفت للنظر! ومقاوماتهم هامة للغاية. القلوب جافة، ولا أحد يستفسر عن سبب هذا حتى الآن، حتى أنه لا يتم التعبير عن الأحاسيس الموجودة في الجغرافيا. بلا ريب بعد مرور ثلاثمائة عام، الجهود التي بذلت من أجل انعاش القلوب تجعل الإنسان يعيش في صدمة،

وربما وصلت باتجاه الصفر. لكن لا يستخلص منها أية نتيجة.

أفكر ملياً، بأنه لماذا ظل ضميري حراً؟. هذا مهم بالنسبة لي، ويجعلني أعيش حماساً كبيراً. وإنني أشعر بحماس كبير من رائحة التراب ومن الغيوم الحبلى بالأمطار ومن البرق ومن منظر قوس قزح ومن زقزقة العصافير ومن الألوان وأشعة الضوء. لا أملك متسعاً من الوقت للاهتمام بها كثيراً ولكني ولهان بها لدرجة الهيام. أنشغل وأهتم بالعصافير وبجريان المياه التي تجري نحو الأطلال. في الواقع كل واحدة من هذه تشكل مصدراً للإلهام.

لا يوجد من استخلص أية نتيجة من هذا. أقول ذلك فقط بشأن مفهوم الوطن. إضافة إلى ذلك أن سمات بارزة أكثر وما سيقرأ عن الأمهات والآباء لا يختلف عن الرواية. الحزن والفقر واليأس الموجود عنده على الأطفال. مثلاً دققوا في الطفل الكردي! إن كان لديك ثمة ضمير، من الصعوبة أن تتمالك في ذلك.

أذكر ذلك مراراً للأمهات والآباء؛ بأن مستقبل الأطفال مجهول ومظلم لدرجة أنكم في وضع لن تستطيعوا منحهم أي شيء سوى أن تحضنوهم مثل الصنم بين الحين والآخر بحب رخيص. الأوروبيون لا يفعلون ذلك. وليس لديهم حب من هذ الشكل. لماذا؟ لأنهم قاموا بأمور أخرى من أجل اطفالهم وإن حبهم عقلاني وذو مستوى عالٍ، لأنهم جهزوا لهم أموراً على أساس مادي، لذلك لا يدخلون في الشكليات. حتى أنهم لا يرون حاجة لذلك.

لكن عندنا، فهذا ملفت للانتباه كثيراً. أي لا يدعونه يبتعد عن أحضانهم. دعوه، لا للبقاء ضمن غابة، بل ليتعلم كيف يسير على قدميه بنفسه! وكما ترون، عندما أرادت والدتي تطبيق ذلك علَّي، دخلت في صراع عنيف معها. وقلت لها «لماذا تدَّعين بأن لكِ الحق في إدارتي، علماً انكِ ارتكبت ذنباً لأنكِ أنجبتني إلى عالم لا يمكن العيش فيه؟».

لي طراز مغاير للاقتراب من الأطفال، وإن أغلب الرفاق لا يدركونه. يدّعون بأنهم سيحبون بعض الأشياء بنمط كلاسيكي. هذا غير ممكن! انظر إلى شكل ونمط تنشئتهم لأطفالهم، أجد فيه قلة الاحترام والحب بشكل كبير. ماذا سيكون مستقبل الطفل؟ أنت بنفسك تعيش مصيبة، حينها كيف ستجد مكاناً له؟ إن كنتم تحبونه من الصميم وإن كنتم تملكون ضميراً وقلباً كأم وأب، فماذا سيحدث لمصير الطفل؟ لا يملكون أي ضمان مادي سليم. إضافة إلى ذلك سيخدمون أية أمة بأوضاعهم هذه؟ لأن كافة الأمم تطورت، ولن يمنحوهم فرصة العمل كثيراً. إنه انهيار فظيع وحتى لا يرغب أي من كتّابنا أن يفكروا في ذلك. لكنني أفكر وأحارب أيضاً وبصراحة.

بمقدوري التعبير وتوضيح الكثير من قبيل هذه الأمور. لكنني انشغل وأهتم بقاعدتنا والناس المحاربين. أي أقول «لا يمكن خوض الحرب بدون قلب وعاطفة» و «من لا يكون صاحب جرأة عظيمة، لن تكون ممارسته عظيمة»، إنني مرغم على قول الشيء ذاته من أجل مثقفينا أيضاً. من لا تكون له لغة وجرأة كبيرتين، لن يتطور عنده التنوير على الإطلاق. لاحظوا الكلاسيكيات العالمية التي تحتوي على اللغة والعواطف الجياشة التي يُدهش لها الإنسان. فمثلاً هناك زكي موران وهو عاطفي جداً، بالرغم من أن لديه جوانب معرضة للانتقاد، فهو ينظر إلى الحياة بلغته العاطفية وبعمق لدرجة كبيرة. وينبغي إبداء الاحترام الكبير تجاهه وما يعبر عنه من مستوى صوته. برأيي حيل الحرب الخاصة هي التي أودت بحياة زكي إلى الموت. لقد كان مفعماً بالعواطف لحد كبير وخبيراً مدهشاً في إعداد عواطفه عبر الفن.

والآن انظر إلى رفاقنا؛ عواطفهم في أية مستوى؟ عليهم تسيير ممارسة أكيدة ضمن تكوينة جدية جداً. أي أن يغدوا لغة أرض وطنهم. لقد سردت حكايتي مع والدتي. ووصفت كيفية اتصالي مع الإنسان الكردي. كذلك نوهت إلى ارتباطي مع الأرض الكردية. وبإمكاني سردها أكثر، أي، إنني أقوي إنسان يجيد إنشاء العلاقة مع الطبيعة. إن لم نهتم بالإنسان الكردي، لما كان بمقدورنا خلق هذا التنظيم أو تسيير هذه الحرب. إذ هل كان من الممكن إطلاق رصاصة؟ يوجد هذا القدر من الشابات والشباب، يعيشون بهذا الشكل أخطر الأوضاع. وأن التحكم بهم يتطلب لوحده إمكانات كبيرة. فكما تعلمون الشبان ينهضون للهروب حالاً. لذلك إن القيام بتربيتهم مهم جداً. ويتطلب من الأدب أيضاً كي يصل إلى معناه أن يقيم هذا العمل كأهم جهد نبذله.

نركز على مصطلح العشق أيضاً. وينبغي معرفة أن هذا المصطلح يعتبر أحد المصطلحات الأساسية في الأدب ويتطلب إلقاء الضوء على مصطلح العشق ومم وزين. لكن مع الأسف، يعاندون من أجل القديم، وإنني أنفر من العواطف الموجودة لديكم. ومن الممكن عرضه عبر الحب الجميل. إن لم تتخذ هذا بعين الاعتبار، فكيف ذكرت الخيانة؟ إلى أين ستمضي؟ حتى أنه ليس لديك مكان تلجأ إليه. أو أن الجنسية الفظة التي ستلجأ إليها، ستعيشها لعدة أيام، وبعدها تبدأ الضرب ومن ثم الهرب. هذا هو الجانب الذي يغضبني وليس ذو قابلية على الحب. ليتكم عرفتم كيف تحبون، حينها لخدمتكم حتى النهاية.

هذه هي حقيقة الكرد نوعاً ما. لا يملك العشق ولا العاطفة وما يبدر منه أسوأ من الخيانة. وهذه أيضاً المشكلة الأساسية للأدب. وأن حقيقتنا الوطنية ٩٠٪ بهذا الشكل. تتقدم هنا المرأة التي لها لسان، والنساء اللواتي يسهرن على أقدامهن من كافة النواحي. ولا يجوز البدء بالكلام مع العبيد. أجل، لا يجوز أن يكون للعبيد لسان وعاطفة. ولن يكون للذي ارتبط بالنظام بشكل كبير النجاة. وأن أخذناه إلى مكان ما، فكم من المال يستحق؟ ضعه في غرفة، فماذا تستطيع أن تفعل به؟ إنه كالجسد. ماذا سينتج من جنسية فظة تماثل ما لدى الحيوان؟ أقولها بهذا القدر من الصراحة. إذ مازال هناك التهرب من إدراك ذلك. فالعلاقات التي يتم ذكرها في الظاهرة – علماً ان هذا بالمعنى السلبي برأيي – هي بالمعنى الكلاسيكي.

أشعر بالحاجة لإعطاء رأس الخيط؛ عندما يتم تطوير الأدب ينبغي ألا نُظهر فقط النموذج في فترة التكوين البنيوي للثورة. إنما إظهار النموذج القائم في مرحلة ما قبل الثورة، النموذج الذي تم إنهاء عاطفته ويمكن استخدام هذه الجوانب في الرواية والنشاطات الأخرى للفن.

كيف سنعّرف الكردي المنتهي؟ وكيف تم إنهاؤه؟ من هو الكردي المنتهي والساقط والمنهزم لدرجة الانحطاط، والهارب الذي يترك الارض بكل بساطة، والذي يتسبب في تقبيح العلاقات؟ كيف وصل الكرد إلى هذا الوضع؟ إذاً، هل المقاومة ممكنة؟ هل من الممكن مناداته الحب والثورة؟ هل هناك امكانية لإخراجه من حالة الانهزام إلى النصر، ومن الجبن إلى الجرأة، ومن القبح إلى الجمال؟ كيف ستنهضه؟ ستنظر إلى العدو الذي أودى به إلى هذا الوضع، وستخوض هذا الصراع السيء تجاه العدو. تعرف على عدو الشعب الكردي! بداية أدعوه للقاء ومن ثم ستقوم بنداء التعرف وبعد ذلك قاوم إن كان لديك امكانية المقاومة. قاوم باللسان والأيادي. قاوم، قاوم «المقاومة حياة» انه شعار المعتقلات. وهذا شرط أساسي.

أجل المقاومة حياة والحياة مقاومة. لكن المقاومة

لوحدها لا تكفي، إضافة إلى أن الهجوم الذي يبلغ النصر أيضاً مهم جداً. أنتقل إلى الهجوم من كل الجهات. عندما أطور هذا، أقصده كقول الحزب، الحزب وهو قول الكرد. إن لم يبلغ النصر، فإن الخبز الذي يتناوله حرام عليه. ماذا ستمنح لهذا؟ بلا شك، لا أقول هذا بالمعنى الكلاسيكي، إن ما أود ذكره هو مغاير نوعاً ما، وهو أنك لن تعطيه الأكل والشراب ولا حتى حق النوم. ستتركه دائماً على الشوك.

عندما تخلق الكرد، ستقول أنه هناك حاجة لبعض من الانتصارات الكبيرة من أجل كسب الحق – علماً بأن أسلوبي هو على هذا الأساس – لأنه لا يوجد طريق آخر. وأطبق هذا غالباً على نفسي. جهز نفسك بالتنظيم والممارسة واجعله يعيش لأمد طويل، ومهد السبيل لعدة انتصارات مهمة! كما ترون، عندها أقول بإمكانك أن تكون مرتاحاً.

بدون خلق الكردي الجديد، يكون كل شيء منحط. كما ترون أن حب الكردي، ونمط حياته هو وظيفة أساسية للأدب الكردي. وهو فن يعبر عن سمو العلاقة الثنائية والحياة. وأن مهمة الرسم والشعر والموسيقى أيضاً هي جعل الحياة جذابة وجميلة وجريئة وإيصالها لدرجة يعجب بها. وكما تعلمون أن العشق هو ذروة لهذا. لست مناهضاً للعشق، بل على العكس تماماً أقيم نفسي كقوة إبداع كبيرة للعشق. كيف ذلك؟ من خلال الحرب!

لا أود ترك هذه الأراضي والشعب بسهولة. لهذا السبب تتطلب حرباً عنيفة تجاه العدو! كان لدي أيضاً طموحات كبيرة. أينما طرقت باباً أعاق العدو ذلك. لماذا أذكر أنه لدي رغبات معقولة كثيرة؟ لماذا تركتني هكذا متخلفاً؟ أرغب أن تدققوا بي كطفل كردي.

وجدت بأن الجميع أصبح عائقاً أمام أبسط طموحاتي. ابتداءً من أمي وأبي في المقدمة وتدريجياً إلى كافة أهل القرية ومن ثم من هم في المستوى الرسمي والدولة. عندما يكبر الإنسان الكردي حسب ما يقال، أو بالأحرى قبل أن يكبر يكون منتهياً، ويصاب بمرض الكساح قبل بلوغه السبعين من العمر، مشلول ومثل الطفل الذي لا يكبر. إنني قاومت هذا. وهذه هي الحرب.

لم أكن أملك أية قوة. فكرت لشهور وأعوام، ماذا سيحل بهذا الطفل؟ أذهب إلى المدرسة وأتعلم بصعوبة كبيرة. أرغب في أخذ قطعة من الخبز ولكن يدي كانت تصله بصعوبة. حتى أنني عندما أردت شرب قليل من الماء لأروي عطشي، كنت أفتقر إلى إمكانية ذلك، كل ذلك كان مشكلة بالنسبة لي، وهكذا بدأت وقلت لنفسي، أنني سأعيش. كانت فترة المرحلة الابتدائية بمثابة رواية مثيرة، لأنني كنت أذهب باستمرار إلى المدرسة وأعود من القرية المجاورة خلال ساعة. استيقاظي الصباحي والعودة كل مساء كان معضلة كبيرة.

المحاسبة التي عشتها مع نفسي، حيث كنت أقفز فوق الصخور المتموضعة على صدر الروابي وأنزل منها، كل واحدة منها كانت بمثابة جبل آكري. مرة ثانية الصعود والنزول. الطعام الذي تتحدثون عنه! كل ما كنا نكتفي به كان عبارة عن بيضة وكسرة من خبز الذرة، نصرها في قطعة من القماش ونضعها في جيوبنا. أيضاً كنا نخجل. ونذهب إلى بساتين أشجار الزيتون العائدة للقرى المجاورة. كيف كنا نأكلها؟ كل ذلك كان يتم بصعوبة كبيرة. وكل مرحلة دراسية كنت أتخطاها، كانت بنظري بمثابة كسب عالم. خاصة عندما كانت المرحلة الدراسية على وشك الانتهاء، أيضاً كانت بمثابة نجاح كبير.

أي إنني أتناول نمط وشكل التربية هذه كسنوات يتطلب أن يعيشها طفل في طريق الحرية كلياً. في الحقيقة، حبذا لو كانت لدي الفرصة اللازمة لإحياء ذكرياتي. إن تمكني من قراءة الحروف الأولى واكتسابي الدرجة الأولى لوحدها مهم جداً. وقد اهتم المعلم بي

كثيراً وأخذني إلى جانبه في بيته وقدم أولاً الطعام لي. وما زالت القرية المجاورة حتى الآن تحبني وتهتم بي، وقد ضحوا بسبعة شهداء. تماماً مثل الأرمن القدماء الذين يتحدثون بالتركية. فالعديد منهم كانوا مؤيدين لنا، علماً أنهم متعاطفون للمرحلة الطفولية. وقد مهد السبيل لهكذا تأثير بشكل لا يصدق.

أقدم جميع رؤوس الخيط. إنني أقول هذا الآن، لأن بلوغ ظاهرة الجرأة وحتى يومنا الراهن هام جداً بكل تأكيد. من المهم جداً إدراك هروب كردي. وإلى أي حد يمكن مناقشة ذلك؟

هناك بعض من اهتماماتي؛ إذ أنني انتظر ذلك بحماس كبير. لن أتوقف لأنه من المستحيل الانتظار من أجل موت بسيط. إنني أخلق تنظيماً عظيماً. في الأساس كانت لدي مخاوف كبيرة. وأنظم ذاتي في مواجهته. حينها ستقول؛ هل يضحي الإنسان بذاته من أجل قومية لهذا السبب؟ أجل، إنني أضحي. يجب استيعاب هذا على النحو التالي؛ ستعون كيف ضحيت بذاتي من أجل الشعب. بالأساس إن لم يكن ذلك علمياً وسياسياً، لما تمكنت من ذلك. الجميع يريد مني أن أصبح آغا. الجميع عندنا يصبحون أذيالاً ممتازين. وتعلمون أن أقواهم هو في أية حالة. كما تلاحظون أنني لا أبيع ضميري. ولكي لا أكون فرداً كهؤلاء، أعمق نفسي بشكل لا يصدق.

بإمكاني القول بأنني حر الآن نوعاً ما وليس هناك من تعرّف على واقع شعبه بشكل يضاهيني. وليس هناك من ينادي بالأهداف الوطنية ضمن الحزب وخارجه بقدري وكذلك بالنسبة لتسيير الحرب. وليس هناك من أعطى الضرر لعدوه مثلي. ولا المصرّ بقدري بشأن حقيقته.

أي، عندما أقول «أنا» لم أعد ذلك الطفل القروي المسكين. والذي تم هنا هو خلق وإظهار شعب. والشعب يقول أنك تلزمنا كثيراً. أينما حللت أقول لأكون «أنا» لنفسي قليلاً، لكن هذا لم يكن ممكناً. هنا يصبح «أنا» شخصية شمولية اكتسبت شعباً. أرغب بالخلاص ولكن ذلك مستحيل. وهذا هو الأمر الذي تحقق. ما زالت لدي بعض النواقص ولكن الأمر قد تحقق.

أقول، حبذا لو أتم فرد هذا العمل أو أخذه مني وتابعه. لأنه حتى إذا لم أقل بأنه عمل ونضال مكثف، إلا أنه لو ظهر فرد لكان أمراً جيداً في الحقيقة. وانطلاقاً من هذا ابتدأ سباق شبابي بشكل عظيم. ولا حاجة هنا أبداً لمصطلحات مثل الديكتاتورية، إذ أننا أمام واقع شعب بلغ سن الكهولة، لكنه لم يكبر وبقي مثل طفل في السادسة من عمره. ومن الواجب تربيته وتنميته. إنه من أقدم شعوب العالم ولكنه لا يتعدى بقامته مقدار شبر. لذا إنني مرغم على إجراء تقييم هذا. وعليَّ أن أغير ذلك المستوى من العمر إلى حياة طبيعية فوراً. ومن أجل القيام بذلك فإنه يتطلب مهارة عظيمة. في الواقع ليس لهذا الشعب اسم. ولا يعده العالم كشعب صاحب حق. وحتى أنهم لا يذكرون «سيكون لهذا الشعب أيضاً حقوقه القومية وحق الحياة وحتى حقوق الإنسان»، إن لم يرَ المثقف هذه الحقائق فلا يمكنه أن ينشئ الروابط مع شعبه مطلقاً. ولن يستطيع إصدار أية نتاجات ولا القيام بالأدب.

حتى لو إنكم لم تأخذوني مأخذ الجد إلا أن هذا الشعب يكبر كطفل وسيقوم ببعض الأمور. أقول للمثقف ما يلي «انظر، هناك إمكانية لنمو وتطور هذا الطفل، ومن الممكن أنه يتجه نحو تحقيق آماله في الحياة». ربما يكبر الطفل مثلي، ومن الممكن أن يكون بدائياً وغير جاهز، وربما لن يعجب بكل شخصي ولكن على الرغم من ذلك تحققت الأهداف. علماً أننا لا نفرض أنفسنا على أحد ولم أتوسل لأحد للمجيء إلى جانبي ولم أتوسل من أية دولة مطلقاً ولم أقل للأمريكيين والأوروبيين «استرحمكم وأرجوكم، قوموا بذاك العمل».

إذ يعتبر ذلك قاعدتي التي أعتمد عليها. ولم أتوسل حتى ولو بشكل بسيط من الشباب القادمين إلى هنا. لأنني امتلك نمط حياة خاصة ووفق ما أبغيه. وبمقدوري جعل الجميع يلتزمون بذلك. كما تعلمون إنه بدون استيعاب هذا لا يمكنكم استيعاب الكردي المنبعث. والمسألة هنا لست «أنا»، إذ ليس هناك شيء يدعى «أنا». هذه هي الظاهرة التي تمت إنجازها. هذا تعريفٌ لكردي يسعى لعمل بعض الأمور، ولمحارب بالمعنى الكردي الذي وعى وانبعث. وإن وضعاً كهذا يتم معايشته.

بلا شك «أنا» أيضاً موجود ولكنني موجود بهذا الشكل؛ إنني موجود كوني فرد في خدمة ذلك وموجود لخدمة كبيرة وكصاحب جهد لا يستهان به. وأنني ما زلت أُدير العمل كموجِّه عسكري وفني عظيم. وأسعى للتعرف على الحياة كطفل يكبر وينمو حديثاً.

يعتبر العشق هدفاً للأدب ولا يمكن للإنسان أن يغدو أديباً بدون العشق. كما تلاحظون أنه لم يتم استيعاب هذا بعد. إذ أن عشق الكردي بحد ذاته مصطلح أدبي. كيف سنقوم بتعريف العشق؟ أكثر رجالنا المعجبين بأنفسهم يقومون بأكبر الشنائع المنحطة لمجرد عثورهم على فرصة صغيرة. لهذا الحد يعتبر الكردي خطراً. إذ علينا تحليل هذا، فنسبة ٩٠ ٪ من الكرد هم على هذا النحو. إن بقوا أحراراً فإن أكثرهم سيجربون هذا. إنها تراجيديا ومأساة كبيرة. إنه وضع تراجيدي وكوميدي! يقوم الأدب بسرد هذا النمط أيضاً. وعليه أن يجد أسلوباً آخر أيضاً. إذ أنه حتى الطيور إن لم تعثر على مكان آمن، فأنها لا تبني أعشاشها. لنقم بخلق منطقة تستطيعون فيها ممارسة الحب بسهولة وكذلك العشق. ليكن لدينا القليل من الأموال كي لا نعاني الجوع، ولنهيئ مناطق بهذا الشكل نوعاً ما لكي تستطيعوا التفكير بشكل سليم. لكن الغرائز التي تهيج مثل غريزة الجوع والغريزة الجنسية وما شابهها. هكذا أقفز أربعين قفزة من أجل غريزة الجوع، وأنهِ نفسك تماماً من أجل غريزة العلاقة الجنسية والغرائز الأخرى قبل أن تبلغ ١٥ . ٢٠ من عمرك، ويعتبر هذا مثل لعبة سباق الخيول، وهي لعبة كبيرة.

هنا بمقدورك خلق الجرأة وتسخير علم الجمال قليلاً ضمن العمل، وأنك ستبذل جهداً كبيراً في سبيل قتل المجاعة، لأن الفرد الجائع يبيع كل ما لديه. وأن الغريزة الجنسية، غريزة عنيفة. إن لم تقم بتربيتها ولم تحدث التحول فيها، حينها ستنهيك بكل تأكيد. طالعوا وابحثوا كتب فرويد والعديد من العلماء الآخرين، وأدعوا رفاقنا لدراسة نتاجاتهم، إن كانوا يرغبون القيام بالعمل الأدبي. لدينا أيضاً أمثلة عديدة ملفتة للنظر وعليهم أن يدرسوها لكي تبدأ المرحلة الأدبية. إنني لم أخلق جانبه الأدبي فقط، إنما أرغب في تجسيد نشاطات وسياسة وتطبيق حياته أيضاً نوعاً ما. إني أقوم باتخاذ التدابير، لأنني إن لم أستوعب ذلك سنخسر جيشنا وستطعنني الخيانة من الخلف والأمام والأطراف. لذا عليَّ ألا اتوقف أبداً وأن أكون عنيداً جداً.

لا يكفي أن يكون الكتاّب مثل أحمد خاني أيضاً. إننا نريد أن نصبح ملوكاً مثلما رغب هو. وحتى هذا أيضاً لا يكفي. أي خلق مم من جهة وخلق زين من جهة أخرى. فخلق الأدب الكردي وعشقه وحدثه مرتبط بإعطاء الأجوبة لهذه الأسئلة.

*جزء من كتاب "التاريخ مخفي في يومنا ونحن مخفيون في بداية التاريخ" – /منشورات مدرسة مظلوم دوغان للكوادر/ طبع ونشر – شيلانا–٢٠١٦م.

السينما السياسية
وخفايا الجوهر الأيديولوجي

إن السينما السياسية هي ساحة الفن الأساسية التي بمستطاعها خلق الفن المبدع والحر ودفع المجتمع نحو المبادئ الأخلاقية والسياسة والتقدم والتطور دوماً.

نرجس اسماعيل

السينما، هذا العمل الفني والذي يتم استخدامه بكل وعي ومعرفة ليس نادراً وسهلاً وليس بسيطاً. هذا الفن الذي بدأ من شاشة ستارة في القرن التاسع عشر وصل إلى عصرنا الحالي ليكون له تأثير حقيقي على ذهنية المجتمع. في العديد من جوانب الحياة المجتمعية، تتمتع هذه الأفلام بوعي حي للأطفال والنساء والرجال والمراهقين وحتى المهنيين. عندما يكون للفيلم تأثيره على المجتمع، يمكن للمرء أن يرى بوضوح أنه يقوم أيضاً بتغييرات في أسلوبه واتجاهه كتلك الموجودة في الفيلم. إذا كان بطلاً، عالماً، عاملاً، محارباً. فالسينما هي أفلام الشاشة الكبيرة، وتأثيرها أعمق.

هناك مئات الحقائق وراء كل فيلم وثائقي أو سينمائي. يتعلق الأمر حقاً بسياسة خفاياه الأيديولوجية السرية. إذ لا يوجد فيلم سينمائي مستقل. كل فيلم هو جزء من واقع اجتماعي وينجح بالتأكيد. هناك غرض وهدف في محتوى كل مشهد من مشاهده، حتى الديكورات المستخدمة في مشاهد الفيلم، والمكان الذي سيتم اختياره ولغة الممثلين مهمة للغاية. لن يكون الفيلم نفسه فيلماً إذا لم يمتلك خلفية أيديولوجية. ولا تفاوت بين الأفلام التي لم تمتلك استراتيجية وسياسة واضحة. كل فيلم يقدم رسالة للمجتمع. حتى الأشخاص الذين يلعبون أدوارهم في الفيلم يلعبون دوراً جديداً في المجتمع، بالمعنى الحقيقي يمثلون الكركتر الجديد داخل المجتمع. سواء كان الفيلم مصنوعاً بطريقة

مادية أو تجارياً، لا تزال هناك أيديولوجيا وراءه.

يجب أن يتم الإدراك أن لكل فيلم سينمائي محتواه المخفي. لأن هذه الحقيقة لهذه الشاشة الكبيرة تعمل فقط لهذا الغرض، فإنها تدرك أيضًا رؤى ومشاعر المجتمع، وتبني ذلك المجتمع وفقًا لوعي المرء. يمكن القول أن السينما لها تأثير عميق على المجتمع. فأحياناً يتصرف المجتمع حسب سياسة الفيلم السينمائي، حتى وان كان الفيلم بعيدة عن واقعه.

السينما، التي تشبه لوحة من سياسات المشاهير، تعرف كيف تعبر عن نفسها بطرق متنوعة. لذا فإن المخرجين الذين يكتبون نصوصً الأفلام يتوقف وبشكل جدي على مسالة الحوارات والكلمات والأزياء والمشاهد والمنطقة بالذات. يتعامل مدير الأفلام أيضاً مع استراتيجية الفيلم في السر. لكل فيلم سينمائي هدف رئيسي للتأثير على المجتمع، بالطبع هذا هو السؤال الرئيسي الذي يطرح نفسه. أي تأثير ؟! لا يمكننا أن نقول الأثر الإيجابي أو السلبي. لكل فيلم تأثيره، ولكن أي تأثير؟ هل ذاك التأثير حقيقي وبناء وخاضع لخدمة ذهنية المجتمع؟ نلاحظ كيف يعمل النظام الرأسمالي في هذه المنطقة بشكل متعمد أيديولوجياً وتاريخياً.

وعلى النقيض من ذلك، فإن الحداثة الرأسمالية تنفذ جميع مجالات الحياة، والغرض الرئيسي للمجتمع وفقاً لها هو بناء نفسها وخلق شخصيات بدون معنى. فيتم تخصيص ميزانيات ضخمة لصناعة وترويج أفلام الحرب والعنف والقتل والضرب. نعم، الناس على وجه الخصوص يراقبون ويحبون ذلك، وخاصة الفئة الشابة وهذا يعني في النهاية شخصية لا تشبع ولا يمكن أن تخدم المجتمع. بدلاً من أن يكون الشخص السياسي الشاب قادراً على بناء مجتمع قوي وحيوي وأن يكون له دور فعال، على العكس الشبيبة الموجودة تصبح بلاءً على كاهل المجتمع. حتى إنه فقير داخل الأسرة، ويفتقر إلى الشخصية والهوية، ولا يمكنه تحديد المجتمع

وتسميته.

ما مدى تأثير هذه الشاشة على عقول الناس بشكل يومي؟ هذا سؤال مهم جداً. يرى بعض الناس المشهد السينمائي الصغير، ولكن يمكن لأفلام السينما أن تلعب دوراً خطيراً في حد ذاتها، كما يمكن أن يكون لها دور بناء. الأفلام التي تمثل الحزن والألم والمشقة وقصص المجتمع تؤثر عليهم منذ سنوات. لدرجة أن الكثير من البلدان مثل كندا والصين واليابان تحقق ربحاً تجارياً من هذه الأفلام. كما نرى الهند كيف تنتج كل عام الكثير من الأفلام السينمائية بوتيرة سريعة، ولها تأثير على المجتمع، ولكن لا تعطي أي فكرة جديدة.

في الواقع، يمكن للسينما السياسية التي وصلت إلى هذا المستوى أن تجعل المجتمع يتبلور، ويحبط معنوياته، وينتقص من طبيعته الاجتماعية، ويمكن أن يترك المجتمع في نهاية المطاف بدون حماية وغير قادر على الحفاظ على وجوده الحقيقي.

كل فيلم له استراتيجيته الأيديولوجية، وكذلك دوافع سياسية. وكمثال على ذلك، فيلم (القلب

■ فيلم (القلب الشجاع) «BRAVEHEART» في عام 1995. بطله وليام والاس William WALS

الشجاع) «BRAVEHEART» في عام ١٩٩٥. بطله هو وليام والاس William WALS، الشخص الذي قاد المقاومة ضد الغزو البريطاني لإسكتلندا. موضحةً قسوة المجرمين، وتشرح كيف أن حكم الأقلية، أو السلطة، يمكن أن تطغى على ثقافة المجتمع، وكيف شكل بطله جيشاً من الناس البسطاء وحارب مع هذا الجيش للوصول إلى حريتهم دون أن يتنازلوا عن إرادتهم والهدف الذي حاربوا من أجله، والسياسة التي تظهر في مشاهد كل فيلم هي عدد قليل جداً من الرسائل التي تجعل المجتمع يؤمن بأيديولوجيته ويرقى إليها.

مثال آخر، أفلام زومبي ZOMBIE ؟ المحتوى الأساسي لهذه الأفلام إصابة بعض الناس بمرض معدي وهم يتوحشون ويصبحون شرسين، فعندما يعدون أي إنسان آخر هو ايضاً يصبح مثلهم، لأجل التخلص من هؤلاء المصابين يجب إطلاق طلقات الرصاص على رؤوسهم أي نقطة الضعف لديهم هي الرأس. لماذا طرحنا مثال هذه الافلام؟! لأن نظام الحداثة الرأسمالية

■ زومبي: أو الكسول هو شخص منوم مجرد من الوعي الذاتي. وحديثًا أطلق هذا المصطلح على الموتى الأحياء والمتحولين ومصاصي الدماء في أفلام الظلام والرعب.
وأول فيلم من هذا النوع هو «ليلة الموتى الأحياء» عام 1968م من إخراج «جورج روميرو» منشأ فكرة الزومبي في صناعة السينما.

فيلم «سيد الخواتم»
(The Lord of the Rings)
سلسلة أفلام ثلاثية، أخرجها بيتر جاكسون، بناءً على رواية البريطاني تولكين.
صدر الأجزاء الثلاثة للفيلم بين عامي 2001-2003م

يسعى إلى تعريف جميع المجتمعات الطبيعية والحقيقية على أنها إرهابية، خاصة بمعنى أن هذه المجتمعات مصابة بهذا المرض. الحل هو تدمير المجتمع، وانهاء العقل الأصلي المجتمع. تم إنتاج هذه الافلام عن عمد من قبل الشركات الأمريكية. لهذا السبب، بدلاً من بناء مجتمع ديمقراطي وعادل وحر وآمن، يتم جر ميول جميع أفراد المجتمع إلى العنف وقتل بعضهم البعض.

ونتيجة لذلك، يمكننا أن نلاحظ بسهولة، أن اطفالنا اليافعين وهم بعمر الطفولة يمسكون بأياديهم أسلحة وبنادق وسيوف وسهام وسكاكين وخشب وحديد وما إلى ذلك. حتى مربي الأسرة لا يمكنه أن يكون شخصاً قادراً على حل قضايا والمشاكل العائلية بشكل صائب، من خلال الفوضى الموجودة لا يستطيع إيصال الأجيال الى المستوى المطلوب. ولكنه في الوقت نفسه يصبح عضواً فعالاً لتلك الذهنية الحاكمة حتى إن كان بدون معرفة. يمكننا أن نشير إلى أن أفلام الزومبي تهدف الى الإبادة الجماعية والإبادة المجتمعية منبعها الحداثة الرأسمالية، ولهذا نرى أن جميع الأسلحة المحظورة تستخدم على شعوب المنطقة بدون استثناءات. وتحت شعار نحو تحقيق السلام في المنطقة يطبقون كافة الأساليب الغير الحقوقية.

حتى حين عرض الفيلم السينمائي «سيد الخواتم» (**The Lord of the Rings**)، ماذا تستهدف الحداثة الرأسمالية المركزية من خلاله! ماهي الذهنية الأساسية من سياسة هذا الفيلم؟ في الحقيقة أنها تريد طرح شخصية سارغون في الشرق الأوسط، إذ تصور شخصية سارغون الثقافة الهمجية التي تدمر الحياة وتقدم نفسها كظالم. ونتيجة لذلك، أدى تعاون أمريكا مع الكرد القتلى إلى إنهاء ثقافة سارغون. ماذا يريدون أن ينقلوا للمجتمع في هذا الفيلم؟! الكرد الميتين! ولسان حالهم: يمكننا أن نستخدمهم ويجب أن نستخدمهم، يجب أن يستخدم الكرد لورقة رابحة جديدة لكي تنجح الحداثة الرأسمالية.

نحن ندرك الآن حقيقة وجود مئات الرسائل في

فيلم «بيريتان» (BÊRÎTAN)
فكرة الفيلم، مستمدّة من قصة حقيقة لمقاتلة كردية في صفوف حركة التحرر الكردستانية، اسمها بيريتان.
في عام 1992 تتعرض مناطق تواجد حركة التحرر الكردستانية لهجوم من قبل القوات التركية وقوات كردية محلية في جبال كردستان، فتقود بيرتان مجموعة للقيام بعملية ضد مقرٍ للجيش التركي، فيصاب رفيقين لها وتتعرض هي للحصار، وحين يطلب منها الاستسلام ترفض وتلقي بنفسها من قمة عالية، رافضة فكرة الاستسلام والهزيمة.
كتب سيناريو هذا الفيلم، كل من المقاتلين «جيندا باران» و «ديرسم زيرفان» و «خليل أويسال». والإخراج لـ «خليل أويسال».

سياسة كل فيلم. وتأثير ذلك على المجتمعات. ولهذا فأن هناك حاجة ضرورية لدى الجميع لتقييم السينما السياسية بشكل جيد ودقيق.

من هذا المنطلق نحتاج الى وجود السينما الواقعية التي تملك سياسة وأيديولوجية تخدم المجتمع وتطور من طبيعته وإبقاء عقل المجتمع الحر كما هو. والتجربة العريقة للسينما الكردية أيضاً لها أثرها التاريخي، ولكن أغلبية المضامين هي مأساوية وتراجيدية، وتتحدث عن شعب يملك قضية، ولكنه يفشل في الوصول الى حرية قضيته ورقي تاريخه. وملامسة الواقعية، والدمج بين أيديولوجيا حرية الشعوب سيكون أفضل بكثير من البقاء في قوقعة اسمها البحث عن الخارج للوصول إلى تاريخ أصيل. الموضوع الأساسي هو متى ما اعتمدت السينما السياسية على الحقيقة الاجتماعية، حينها سيتمكن من إحراز نجاحات تاريخية وقيمة لأجل المجتمع الإنساني. فالأفلام التي أخرجها يلماز غوناي حتى الآن لها التأثيرات القيمة. والأهم هي السينما الجبلية التي خاضت أصعب التجارب والمراحل ضمن الظروف الصعبة والتي أثبتت إن السينما السياسية المعتمدة على أيديولوجية تاريخية لها القدرة على خلق الإبداع الفني الراقي أينما تكون. ففيلم بيريتان **BÊRÎTAN** لاقى ترحيباً دولياً شأنها شأن الكثير من الأفلام. بيريتان تلك الملحمة الحية في ذاكرة الشعب الكردي وشعوب المنطقة، تلك البطلة الباسلة التي قاومت الخيانة بكل ما تملك حتى الرمق الاخير. الأجيال التي تتابع هذا الفيلم يتربون على تلك الروح الجريئة. من هنا نتوصل الى نتيجة، بأن السينما السياسية هي ساحة الفن الأساسية التي بمستطاعها خلق الفن المبدع والحر ودفع المجتمع نحو المبادئ الأخلاقية والسياسة والتقدم والتطور دوماً.

أركيولوجيا الأنا في السّينما العربيّة

إن السّينما العربيَّةَ لمَّا يتمَّ تأسيسُها بعدُ على الرَّغمِ من حضور إرهاصاتٍ سينمائيّةٍ عربيّةٍ منذُ تسعينَ سنةٍ على الأقل؛ فهناك حضورٌ سينمائيٌّ ولم يُكتبْ تاريخٌ شاملٌ على وعيٍ اجتماعيٍّ، وثقافيٍّ، وسياسيٍّ يأذَنُ بدخولِ هذهِ التّقنيّةِ لصناعةِ فكرٍ بشريٍّ مأمولٍ.

خضر حمّادي

تحتَ سقفِ وصايا مكبوتةٍ يكون الفنُّ للمجتمعِ، وليس الفنُّ للفنّ؛ فلا قيمةَ للفنّ إلا إذا كان خادماً للمجتمع، فالتّاريخُ يُحمّلُ الأجيالَ اللاحقةَ عبئاً كبيراً ويضعُهم في مسؤولياتٍ تاريخيَّةٍ جمَّةٍ؛ فإمَّا أنْ تقومَ الأجيالُ بواجبها أو تنكفئَ ضمن أُطرٍ مشبوهةٍ.

على الباحثِ أنْ يناقشَ القضايا المسكوتَ عنها، ولا تغريه أشكالُ التَّبعيّةِ العمياءِ، فالسّينما العربيّةُ بمنظورها القوميّ والوحدويّ لم تبرأْ من الصّدأِ الفكريّ الذي ينخرُ في سُلالَتِها المَبتُورةِ. والسينما – بمفهومها العام– كائنٌ هجينٌ متطوّرٌ من المسرحِ الذي استعملته الحضاراتُ السّابقةُ كمنصّةٍ إعلاميّةٍ تُعلي من شأن المَلك، أو من شأن القبيلة، أو أنها تكرس الانتماء للإمبراطورية الحاكمة من خلالِ طرحِ قضايا اجتماعيّةٍ ووطنيّةٍ؛ فالتّأصيلُ والتّحديثُ في المسرح يحملُ فوضى في المصطلحات التي تدلُّنا على طرقٍ مسدودةٍ؛ والخلطُ بينَ الحداثةِ والتّجديدِ يستدعي التَّمعنَ والإمعانَ في طرح كلٍ منهما؛ فبالحداثةِ نستوردُ البضائعَ الفكريَّةَ الجاهزةَ، وبالتّجديدِ نصل إلى جذورٍ أصيلةٍ أخفاها غبارُ الزّمنِ . يقول «مايكل أنجلو»: (يتوقف الفنُّ على إزالةِ الفائضِ)(١) لأنَّ الفنّانَ يختارُ خاماتِ عملِهِ من الحياةِ ويهذّبُها لإبرازِ جوهرِها؛ فالسّينما اجتماعُ كافةِ الفنونِ في آنٍ واحدٍ؛ ولكلِّ فنٍّ تآلفٌ مع فنٍّ آخرٍ،

١– القصة في السينما السورية، مانيا بيطار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق٢٠٠٤، ص٢٢.

وعلاقةُ فنّ السّينما على ارتباطٍ وثيقٍ مع فنّ القصّةِ، ولا يمكنُ أنْ تنفصلَ عنه؛ لكنَّ اللّغةَ السّينمائيّةَ تختلف عن لغة القصّة في كثيرٍ من النواحي؛ فللسينما آلياتٌ تتغلّب على فنونِ الاستعارةِ والمجازِ؛ فالمونتاج يحلّقُ باختزالاتٍ شاسعةٍ... تفوق المرئيَّ والمُتَخَيَّلَ، والتّكثيفُ الدّلاليُّ يجابهُ الاستطرادَ؛ فمن الممكنِ للمخرج أنْ يرمزَ لأمواجِ البحرِ بأنَّها سيرُ عواطفِ عشّاقٍ؛ فعنصرُ الزّمنِ الذي يجب أنْ يظهرَ لتحقيقَ الهدفَ السّينمائيّ بالإيهامِ الهادفِ؛ ولتراسلِ الحواسِ أهمّيّةٌ لا تقلُّ عن المونتاج، فعندما نسمعُ صوتَ المطرِ الجارفِ ونشعرُ بالبردِ من خلال رؤيتنا لصورةٍ في فيلم.

فإذا قامت السّينما وفق جدليّةٍ تاريخية متشعّبةٍ؛ فهل هي أزمةُ ثقافةٍ وجمهورٍ أم أزمةُ لغةِ تواصلٍ طارئةٍ؟

فالصُّورةُ السّينمائيّةِ ابتكارٌ حديثٌ للعقل الغربيّ وهي أمرٌ طارئٌ على الثّقافةِ العربيَّةِ؛ فإذا كان ابتكار السّينما متزامناً مع تكنولوجيا الحياةِ الأوربيّةِ المتطورة؛ فمن المنطق أنْ تكونَ السّينما العربيّةُ قفزةً عملاقةً لا تحملُ أرضيّةً مناسبةً؛ وهذا ما يستدعي توحّداً فكريّاً عامّاً، وتكاملاً تكنولوجيّاً، وثقافيّاً وحضاريّاً، على أن تكون السينما ملتزمةً بقضايا الجماهير لذلك يجب أنْ تحتويَ على مضمونِ التحولات القادمة.

إنَّ السينمائيَّ – سواءً كانَ كاتباً للسيناريو أو مخرجاً – يبقى مُطالباً بالإنصاتِ لعلاماتِ الواقع وبرصدِ تحولاتِهِ وعلائقِهِ. فأيُّ عملٍ سينمائيٍّ يجب أنْ يحكمَهُ ثالوث (الإنتاج – التّوزيع – الاستغلال) وهذا الثّالوثُ تسيطر عليه الشّركاتُ الأمريكية والفرنسية في الوطن العربي، حيثما البعض سلكَ سلوكَ التّأميم والتّحكم في حركةِ الإنتاجِ السينمائيّ، فكلُّ القطاعاتِ العامّةِ والخاصّةِ مرتبطةٌ بسلوكِ الدّولةِ بكلِّ آفاقِها.

فالسّينما من بينِ الوسائطِ التي يستعملُها الغربُ لاختراق العقل، والمخيّلة العربيّة؛ لأنّها تملكُ القدرةَ على التّأثير، والجذب، والتّسرب إلى منطقِ اللاوعي، وتوجيه الإنسان؛ وخصوصاً الذي لا يستطيع خلق المسافة النّقديّة الضّروريّة بينه وبين الفيلم؛ لذلك تحولَ هذا الانتماءُ حوله إلى إنسان لا مكترث بما حوله.

فأصبحَ التّلفزيون الجهاز الأيديولوجي الذي أخذ حضور السّينما من حياة المجتمع فأصبحَ يمارسُ سياسته كمنصّةٍ مُسلَّطةٍ على عقول الجمهور؛ كما وجدنا الشّعرَ العربيَّ وسيلةَ إعلامٍ سياسيّةٍ اجتماعيّةٍ ثقافيّةٍ تقودُها العصبيّةُ القبليّةُ غالباً.

من الممكن اعتبارُ السّينما العربيّة لم تتجاوز النّفق الأوّل في حضورها كمؤسّسةٍ مهمّةٍ؛ فالإنسانُ العربيُّ ما يزالُ يصطدمُ بالحدود العميقةِ بينَ كلّ فكرةٍ وأخرى تحتَ وَقْعِ صراعٍ ساخنٍ بينَ مُدرَكاتِ النَّفسِ الحسّيَّةِ ضمنَ منطقِ صراعٍ غيرِ متكافئٍ.

فالسّينما رهانٌ حضاريٌّ وثقافيٌّ؛ ونستطيعُ أنْ نقولَ بأنَّ السّينما العربيَّةَ لمَّا يتمَّ تأسيسُها بعدُ على الرَّغمِ من حضور إرهاصاتٍ سينمائيّةٍ عربيّةٍ منذُ تسعينَ سنةٍ على الأقل؛ فهناك حضورٌ سينمائيٌّ ولم يُكتبْ تاريخٌ شاملٌ على وعيٍ اجتماعيٍّ، وثقافيٍّ، وسياسيٍّ يأذَنُ بدخولِ هذهِ التّقنيّةِ لصناعةِ فكرٍ بشريٍّ مأمولٍ.

كانت السّينما حاضرة كمشاهدة عروض منذ ١٢٤سنة تقريباً وكإنتاج روائي عربي منذ ٩٠ سنة؛ (٢) وهذا التاريخ متقدم على الكثير من الدول والأمم الأخرى؛ وهذا الفنُّ عُرفَ بـ «الفنّ السّابع»؛ وشهدت مصر ثاني عرض سينمائي في العالم بعد أوّل عرض سينمائي كان في باريس ٢٨ كانون الأول ١٨٩٥م ، ثم انتقلت العروض إلى تونس، فسوريا، والعراق؛ ودخلَت السّينما المجتمعات النّامية في ظلّ هيمنةٍ استعماريَّةٍ بأفكارٍ مشبوهةٍ؛ فدخلت كسلعةٍ استهلاكيَّةٍ.

٢– جان الكسان، العرب...العالم...السينما، مجلة الوحدة العربية عدد٣٧/٣٨، تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٨٧، ص٣٩.

فأصبحَت العلاقةُ بين السّينما والمجتمع علاقةً انعكاسيّةً ارتداديّةً؛ ولا يجبُ أنْ تستخدم السّينما لأغراضٍ سياسيّةٍ، أو لنشرِ ثقافةٍ معيّنةٍ إلا بصورة عفوية؛ وبهذا لا يمكن أنْ نقولَ إنَّ السّينما المصريّةَ تمثّلُ الشّارعَ المصريّ؛ والسّينما العربيّة تمثّل الشارع العربيّ وإنْ جاءَت باللّغة العربيّة وبممثّلين عرب إذا لم تحملْ على كاهلِها تطلعاتِ المجتمع، وتصوّر واقعَه فإنَّها لا تُعتبر سينما عربيّة، بل سينما بلغةٍ عربيّةٍ وبممثلين عرب؛ فمِن الممكن أنْ تكونَ السينما مواجهة حضاريّة، وليست للإمتاع والتسلية.

ليس من الصُّدفةِ (٣) أنْ تلتقيَ مصطلحاتُ القاموسِ الفكريّ أو الفلسفيّ بشكلٍ جوهريّ مع قاموسِ التّخيل، وقاموس السّينما فكلماتٌ مثل (رؤية، تصور، نظرية، منظور، زاوية النظر...) يَصعُبُ إقصاؤُها عن اللّغةِ السّينمائيّةِ حيثُ أصبحَ التّفكيرُ مُصاحِباً للنظرِ بل للرؤيا أيضاً. وهذا لا يعني أنَّ السينمائيّ يجبُ عليه أنْ يكونَ فيلسوفاً، بل إنَّه يحتاجُ إلى تكشُّفِ اللّحظةِ التّاريخيّةِ والاجتماعيّةِ كنظامٍ رمزيّ ودلاليّ؛ فمن الممكن أنْ يثيرَ تساؤلاتٍ تشغلُ المتلقّي. فعلينا رصدُ الأنظمةِ الرّمزيّةِ المتحكّمةِ بعوامل الإبداع؛ فمن الإجحاف أنْ تنظرَ إلى السّينما على أنّها ظاهرةٌ ترفيهيّةٌ غايتُها الإمتاع والمؤانسة، بل هي الرّسالةُ التي تحملُ قضايا فكريّةً، واجتماعيّةً، وسياسيّةً، وتاريخيّةً جديرة بتأمّلٍ جديدٍ في الحياة، ووطن ما.

إذا تأمّلنا الفنونَ جميعَها نجد أنّها تصل إلى مدركاتِ العقل عبرَ وسائلٍ صوتيّةٍ، أو بصريّةٍ؛ السّينما تعتمد على الصّورةِ، والكلامِ؛ وغالباً ما تختزلُ الصورةُ كلَّ الكلامِ؛ فيكونُ الصمتُ أبلغَ من أيّ كلامٍ يقولُهُ الممثلُ. يَعتبرُ «عبد الرزاق زاهر» بأنَّ السّينما لها شكلٌ سرديٌّ مختلفٌ عن الفنون الأخرى؛ وعالم اللسانيات (فرديناند دوسوسير) يجد أنَّ اللسانَ يتألّفُ من تباينات وتوافقات؛ فمن وجهةِ نظرِهِ تقوم آليةُ التباينات، والتوافقاتِ بتحديد البُنيةِ الدّاخليّةِ للغةِ السّينمائيّةِ التي يحدّدُ شكلَها الكاتبُ، والمخرجُ بما يتوافقُ مع الجمهور من خلال تكرارِ العناصرِ، وتغييرِ أشكالها لبناء نظامٍ لغويّ مناسبٍ؛ حيثُ يتمُّ نسج علاقاتِ صوتيّةٍ صوريّةٍ موسيقيّةٍ ما (٤)؛ لكنّها تعبرُ عن المشاعر بأسلوبٍ مادّيّ حركيّ نحو أُفقٍ هابطٍ من المُثل الكامنةِ؛ يقول هيغل: (فنُّ العَمارةِ هو في الأصل موسيقا... لكنّها تجسّدَتْ على شكلِ بناءٍ) وهكذا تحويل اللامرئي إلى جانبٍ مرئيّ متاحٌ في السّينما وإنْ كانَ مِن ضمنِ نطاقِ الخدعِ السّينمائيّةِ.

فمحاورُ السّينما تتراوحُ بينَها القضايا الاقتصاديّةِ، والاجتماعيّةِ، والسّياسيّةِ، والثّقافيّةِ؛ والإيديولوجيّةِ أيضاً. فتَحْتَ واقعٍ لا متكافئٍ تنبعثُ أطرٌ سينمائيّةٌ خجولةٌ؛ وإنْ كانَت تتّشحُ بالتّخييلِ، والرّمزِ، والخيالِ محاولةً الوصول إلى العمقِ التّاريخيّ لكلّ مضمونٍ مطروحٍ؛ فإنْ كانَت السّينما قد خضعَت لقوانين السّوق التجاريّ فإنّها تتّصل بأصولٍ ثقافيّةٍ، وفكريّةٍ، وحضاريّةٍ، وإنسانيّةٍ عامة.

والصّورةُ في السّينما كلامٌ لا يخضعُ للمنهج اللّسانيّ، بل هي حالةٌ من نكوصِ التّعبيرِ في الذّات؛ فعندما تتجاوزُ الصّورةُ اللُّغةَ يكون المعنى مفتوحاً لآفاقٍ شتّى؛ فالصّورةُ خزّانٌ من المعاني المكثّفة ضمنَ سياقِها التّواصليّ البعيدِ عن الصّرامةِ في التّعبيرِ المعقّد؛ والصّورةُ السينمائيّةُ بتكوينِها المتحرّكِ تتجاوزُ الصّورةَ الثّابتةَ التي تدلُّ على الماضي؛ فإنَّ الصّورةَ الثّابتةَ تثيرُ التّخييلَ، والتّأملَ؛ أمّا الصّورةُ السّينمائيّةُ لا تسمحُ بالتّأملِ لأنّ

٣- جان الكسان، العرب...العالم...السينما، مجلة الوحدة العربية عدد٣٨/٣٧، تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٨٧، ص٢٤.

٤-نفس المصدر السابق، ص٤٨.

الفيلم صورٌ مسترسلةٌ منزاحةٌ، ومتسلسلةٌ فبمجرد ما أغمض عينيّ يتغيرُ العالَمُ البصريُّ التّخيليّ أمامي؛ فالسّينما عندَما تكشفُ ٢٤ صورة في الثّانية فإنها تصوغُ أكثر من ٢٤ حقيقة في نفس الفترة الزّمنية ؛ فأسلوب الخِطاب مهما كان نوعُه يرتكزُ على شيئين هما الجانب الدّلاليّ، والجانب الجماليّ؛ فالصّورةُ أداةُ تعبيرٍ أساسيّةٍ تَمخُرُ في عبابِ الفيلم ببساطتِها وبعمقِها؛ وبهذا نقول: إنَّ السّينما تعتمدُ على نظام صورٍ مكثّفٍ يتجاوز آلياتِ المسرح البدائيِ؛ وهذه الآليّةُ يتجاوز الفيلم بها أبعاداً لنْ تصلَ إليها المسرحيّةُ.

تحتَ سقفٍ واطئٍ من الموضوعيّةِ الخجولةِ يستحيلُ على أيّ عملٍ فنّيٍّ محايدٍ أنْ يكونَ معزولاً عن مفاهيمَ مسبقةِ الصّنعِ؛ فحروفُ الكتابة يصيبُها التّنافرَ، والتّجاذبَ؛ وكذلك الصّور؛ فالسّينما العربيّةُ كانت ذات نزعةٍ نستطيعُ أنْ نسمّيَها نزعةً عروبيَّةً أو جغرافيّةً؛ لم تهملْ القضيّةَ الفلسطينيّةَ؛ فالسّينما الفلسطينيّةُ بانتمائِها النّضاليّ؛ حيثُ أغفلَت عن الجغرافيّ؛ وهي تمعنُ في التّاريخِ أيّما إمعانٍ؛ وما يقابلُها من السّينما المضادةِ عبرَ تيّاراتٍ سياسيّةٍ شتّى؛ فلا غرابةَ بأنْ نقولَ: إنَّ واقعَنا اليومَ هو عبارةٌ عن فيلم، يقوم الأبطالُ الممثّلون بأدوارٍ جميلةٍ؛ لكنَّ البطولةَ موزّعةٌ بينَ الجبابرةِ الذين يعملونَ في الخفاءِ؛ ويطغى على المشهد «فيروس كورونا» ويترقّبُ المُشاهدُ النّتيجةَ ... وهذا «صلاح الدهني» المخرج السوري الذي احتوى فيلم (الأبطال يولدون مرتين) في الإخراج، والسّيناريو، ومشاركته في التّمثيلِ؛ حيثُ يرصدُ هذا الفيلم عمليةَ الانتقال من الفِطرةِ إلى القرارِ من خلال طفلٍ اسمه «فؤاد» لم يبلغ الحاديةَ عشرةَ سنة يكون قد فقدَ أمّهُ وأباه حيثُ كان يرتدي شماغ أبيه، ويتخيّل أنّهُ رجلٌ يستطيعُ أنْ يقومَ بما يقوم به الرّجالُ فمنحتْه ثيابُ أبيه طاقةً أسطوريّةً؛ فهو ابن مخيّمٍ فلسطينيٍّ قربَ غزّة يُصدَمُ الطّفلُ بمشهدِ القوات الإسرائيليّةِ على المخيم لمداهمته عام١٩٦٧ وعبرَ المداهماتِ يفوزُ الطّفلُ بالهروبِ، ويضربُ سيّارةً بالمولوتوف بعد تخفّيه عن الأنظار؛ وتجري أحداثُ الفيلم عبر مفاهيمٍ تبني قيمَ الصّمود الفلسطينيّ الذي جُبلَ بالفطرةِ. ومن زوايا مختلفة يظهرُ الفيلمُ الأمريكيُّ

فيلم (الأبطال يولدون مرتين)
تاريخ الصدور: 1977/ سوريا
قصة: علي زين العابدين
سيناريو وإخراج: صلاح دهني
البطولة: منى واصف، عماد حمدي، صباح الجزائري، سامية الجزائري، فراس دهني

■ فيلم «القبعات الخضراء»
«The Green Beretsh»
الإصدار: 1968/ الولايات المتحدة الأمريكية
سيناريو: جيمس لي باريت
إخراج: جون واين، راي كيلوج، ميرفين ليروي.
إنتاج: مايكل واين
مرتكز على رواية كتبها روبن مور عام 1965

«القبعات الخُضر» عام ١٩٦٨ وهو أوّلُ فيلمٍ صوّرَ الحربَ في فيتنام (٥)، فيُظْهِرُ الفيلمُ الجانبَ الإنسانيَّ، حيثُ يكون العدوّ سلبيّاً جداً؛ والقوّاتُ الأمريكيَّة يصوّرُها الفيلمُ على أنّها البطل؛ فكان الفيلم خاضعاً للسياسة الأمريكيّة. ففي كثيرٍ من الأحيان لا يخلو الفيلم من الأحلام المطلقةِ، والرّغباتِ الغريزيّةِ العاتيةِ.

فإذا أردنا بأنْ نقومَ بتحليلٍ نقديّ حضاريّ للسينما العربيّةِ يخصّ المستشرقين وفقَ إقحامٍ تكنولوجيٍّ في الرّغبةِ للوصول إلى الحداثةِ (٦)؛ فكيفَ يمكنُ تنسيقُ العناصرِ الجماليّةِ التي أحيَتْ كلَّ الفنونِ العربيّةِ خلال تلك القرون الماضية... فمتى يمكن أنْ تُقامَ سينما عربيّةٌ أصيلةٌ بمعزلٍ عن التأثيراتِ الغربية التي جعلَتْ مئات الأفلام تقليداً أعمىً للسينما الأمريكيّة؛ بحيث تواجه المثقّفَ العربي اليومَ مشكلةٌ كبيرةٌ، تضعُه بازدواجيّةٍ ثقافيّةٍ كبيرةٍ؛ فلا يمكن له أنْ يصلَ إلى الحداثةِ إلا عن طريقِ الانصهارِ، والاندماج؛ فنجد عدداً ضئيلاً من السّينمائيين العرب الذين نجحوا في إنجاز رؤيةٍ عربيّةٍ أصيلةٍ أمثال «مؤمن السميمي» و»شادي عبد السّلام»؛ لكنّ هذه المحاولات لم تجعلْ السّينما العربيَّةَ تجسّدُ الجانبَ الاجتماعيّ بعد أنْ تأثّرَت بالغرب. فالرّأسماليّةُ منحَتْ الفنَّ السّينمائيّ أُسُسَاً صناعيّةً، وماليّةً قويّةً لكنَّ هذه الأسس لم تتوفر في معظم البلدان العربيّة؛ فمن الممكن القول بأنّ السّينما ظهرَت بظهور الأنظمةِ الرّأسماليّةِ، أمّا باقي الفنونِ كانَت موجودةً قبلَه. فأيُّ قضيّةٍ نقديّةٍ في السّينما العربيّةِ تضعُنا في إشكاليّةٍ كبيرةٍ بسببِ تنوّع المشاربِ، والأغراضِ السّينمائيّةِ. فتسميةُ «السّينما العربيّة» من الممكن أنْ تنتفخَ إلى حدودٍ بعيدةٍ على كلّ ما أنتجَته الآلةُ السّينمائيّةُ العربيّةُ من المحيط إلى الخليج؛ وقد ينكمشان انكماشاً إذا غربلْنا الإنتاجَ العربيَّ كلَّهُ، وأخرجْنا منه ما هو قابلٌ للتحليل السّينمائيّ. وبهذا نجدُ السّينما العربيّةَ، والنّقدَ السّينمائيَّ الذي يوازيها تتحكّم فيهما صيرورةُ الواقع السّينمائيّ بكلّ ما يحملُه من تحوّلاتٍ هيكليَّةٍ، وتقنيّةٍ وهو يرتبطُ بكلّ ما جرى على السّاحة العربيّةِ منذ مئة عام إلى اليوم. فيتوجّبُ على أي عملٍ سينمائيّ أنْ يحملَ خطاباً متعدّدَ الأُفقِ لينابسَ الجميعَ وينتهي بنسقٍ عموديٍ يصهرُ الذّوقَ العامَّ نحو هدفٍ سامٍ؛ فهو بداخل هذه التّعدديّةِ لا يسعُه إلاّ أنْ يبحثَ عن هويةِ مشروعِهِ النّقديّ، وعن شروطِ وجودِهِ، وعن مناخِ تفكيرِهِ في شكلِ التّعبيرِ السّينمائيّ للوصول إلى أقصى درجاتِ التّأثيرِ.

٥- نظرة على السينما العالمية، ظافر هنري عازار، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ص٣٦.

٦- سينما عربية، مجلة الوحدة العربية، عدد٣٨/٣٧، تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٨٧، ص٧٤.

السينما في شمال شرق سوريا

محمود عبد الرزاق الكريم

لطالما كانت السينما بشاشاتها الكبيرة ومواضيعها المنوعة، مرآة تعكس واقع الشعوب، وكانت صوتهم في المحافل الدولية. وسمّيت بالفن السابع، لأنها تعد مكملة للأشكال الفنية الأخرى، وهي: (العمارة، الموسيقى، الرسم، النحت، الشعر، الرقص).

والتجربة السينمائية في سوريا سباقة مقارنة ببلدان المنطقة العربية، وقد تطرق بعض المخرجين السوريين في أعمالهم الى واقع منطقة شرق الفرات، ولاسيما المخرج «عمر أميرالاي»، وأهم أعماله ثلاثية حول وادي الفرات. في فيلمه الأول يعظم أحد أكبر مشاريع التطوير السورية وهو مشروع «سد الفرات»، لكنّه في فيلميه التاليين يتخذ موقفاً نقدياً واضحاً منه، كما في الحياة اليومية في قرية سورية، الذي يبيّن فيه «أميرالاي» التأثير السلبي لبناء السد على حياة مواطني القرى الواقعة على نهر الفرات.

وفي وقتنا الراهن وفي مناطق شمال شرق سوريا، يبدو واقع السينما وإنتاجها ضعيف، ويفتقر لأهم أسس هذا الفن، من دور العرض والمعاهد وورش العمل، هذا بالإضافة للوضع السياسي غير المستقر في المنطقة. لكن هذا الواقع لم يمنع البعض من خوض غمار هذه التجربة، وبدأ بإنتاج الأفلام كمؤسسة «كومين فلم روج آفا» للإنتاج السينمائي، وهي مبادرة محلية تعنى بإنتاج الأفلام السينمائية وإقامة ورش تعليمية وعرض أفلام بإمكانيات محدودة وذلك لنشر ثقافة السينما وصناعتها بشكل عام، كما شاركت في العديد من المهرجانات المحلية والعالمية، كفيلم (قصص المدن المنكوبة) وفيلم (لأجل الحرية) الذي عرض بمهرجان روتردام الدولي.

ويعاني المهتمون بصناعة السينما من صعوبات عديدة، أهمها عدم توفر تقنيات الإنتاج، وكذلك دور العرض، والوضع المتغير سياسياً، وعدم وجود جهة تتبنى الأفكار الهادفة. ففي مدينة الطبقة على سبيل المثال، كان يوجد داران لعرض الأفلام، سينما «العربي» التي كانت تعرض أفلام منوعة، أغلبها تجارية، لكنها الآن مدمرة بالكامل، مثلها مثل سينما «الكندي» بالإضافة لدار عرض الأفلام الروسية وكانت تسمى «سينما الروس»، التي تحولت لمقر استخدمه كل من سيطر على المدينة.

في النهاية لابد من التنويه إلى أنه يوجد العديد من المهتمين بالسينما في مناطق الادارة الذاتية، لكنهم بحاجة إلى من يتبنى مواهبهم، كما أنه لابد من تخطيط جاد للمؤسسات الإعلامية والمعلوماتية في شمال شرق سوريا من أجل تعبئة الامكانات والطاقات في البلاد، وتوجيهها إلى تحقيق أهدافها في صناعة سينما تعكس الواقع، وتنقل قضايانا المشروعة إلى العالم.

الفلسفة النظرية لمدرسة فرانكفورت النقدية

رغم أن مدرسة فرانكفورت لم تستطع إنجاز ثورة اجتماعية شاملة إلا أنها تعتبر أول نظرية اجتماعية- فلسفية وجهت سهامها للعقل الشمولي وتخليصه من براثن الهيمنة التي فرضتها الفلسفة وعلم الاجتماع..

خالص مسور

بدأت هذه الحركة النقدية الاجتماعية – الفلسفية عام ١٩٢٣م في معهد الأبحاث الاجتماعية في مدينة فرانكفورت بألمانيا، ومن فلاسفتها هربرت ماركيوز، وتيودور ادورنو، ويورغان هابرماس، واكسل هونيث... إلخ. وقد انتقلت الحركة إلى جنيف عام ١٩٣٣م بعد تسلم هتلر الحكم في ألمانيا، وكان معظم أعضائها من اليهود، فهربوا من محرقة النازية، ثم انتقلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية، لتعود في نهاية المطاف إلى فرانكفورت مجدداً.

أهم ما يميز هذه المدرسة الفلسفية النقدية هو محاولة أقطابها نقد الحضارة الغربية وخاصة في فترة ما بعد عصر الأنوار، لإعادة النظر في بنيانها وما تمخضت عنها من الأمراض الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي صاحبت هذه الحضارة، كتشيؤ الإنسان(١) والاغتراب وغياب القيم والأخلاق الاجتماعية، وممارسة نقد أعمق للأسس التي قامت عليها فلسفة التنوير وامتداداتها، كالعقلانية والحرية، والتقدم العلمي والتقني، والوضعية، والعلموية، والتقنية العلموية، خاصة على يد كل من ماكس هوركهايمر (١٨٩٥– ١٩٧٣) وتيودور ادورنو (١٩٠٣– ١٩٦٩)، قصد

١– التشيؤ يعني تَحوُّل العلاقات بين البشر إلى ما يشبه العلاقات بين الأشياء (علاقات آلية غير شخصية) ومعاملة الناس باعتبارها موضعاً للتبادل.

الكشف عن الآليات الفكرية والسياسية التي تتحكم في هذه المجتمعات الحضارية، وتوجهها، وتخليص المجتمعات الغربية من آثارها المدمرة. وعلينا أن نشير بأن المدرسة الفرانكفورتية جاء تأسيسها كرد فعل على الأغلب على الأنظمة النازية والفاشية وحتى الاشتراكية بصيغتها المشيدة. وقد مرت على المدرسة الفرانكفورتية هذه في تاريخها ثلاثة أجيال من الفلاسفة، ويمثل الجيل الأول كل من ماكس هوركهايمر، وتيودور أدورنو، وفريدريك بولوك، وفرانز نيوما، وهربرت ماركيوز. بينما يمثل الجيل الثاني يورغان هابرماس، وكارل أوتو آبل، والبريشت فيلمر، وكلاوس أوفيه. أما الجيل الثالث، فيقتصر على فيلسوف واحد هو إكسل هونيث الذي أصبح مديراً لمعهد البحوث الاجتماعية في ألمانيا.

لقد كانت مدرسة فرانكفورت في الحقيقة وليدة سياق تاريخي بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية، ويشير بوتومور إلى ذلك بقوله: لقد تواكبت وقائع مادية بعينها على التأثير في مشروع هذه المدرسة، منها اندلا ع الحرب العالمية الأولى، وقيام الثورة البلشفية، وإخفاق الثورة في ألمانيا، وعدم نجاح الحركات الاشتراكية الراديكالية في أوروبا الغربية، وظهور الستالينية في الاتحاد السوفياتي، والنظم الفاشية والنازية في إيطاليا وألمانيا، وهيمنة النظم الرأسمالية وتعزيز سيطرتها الاقتصادية والأيديولوجية، خاصة بعد خروجها من الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي مرت بها في الثلاثينيات من القرن العشرين.(٢)

وإضافة إلى هذا فقد عمدت مدرسة فرانكفورت إلى المنهجية التي تقول بتعدد فروع العلم والمعرفة، والبحث عن معايير جديدة، والنقد الجذري من أجل تشكيل عقلاني للمجتمع؛ لهذا طرحت المدرسة قضايا عدة، أهمها النظر إلى الفلسفة الكلاسيكية مثل فلسفة كانط أو هيغل، على أنها أصبحت تقليدية ومثالية، ولم تعد قادرة على تحليل المجتمعات الرأسمالية الحديثة، ومواجهة التحديات المطروحة على المجتمعات الأوربية والغربية؛ لذلك لابد أن تحل العلوم الاجتماعية محل الفلسفة، ودعا هابرماس في نفس الوقت إلى جعل الفلسفة أكثر علمية ودقة، وأن تتخلص من طابعها التجريدي الذي يشبه الألغاز، وأن تقترب من العلوم الإنسانية والاجتماعية كعلم الأنثروبولوجيا وعلم الاقتصاد وعلم الاجتماع وعلم النفس والتحليل النفسي، وهذا تحليل صائب يحظى بالحقيقة. وبهذا الشكل تسعى المدرسة الفرانكفورتية إلى إنزال الفلسفة من برجها العاجي إلى خضم الحياة الواقعية والهموم السياسية للبشر والمجتمع(٣).

لقد كان بداية مشروع النظرية النقدية مع نشأة معهد البحوث الاجتماعية الذي مارس نشاطه في ألمانيا وكان يديره كارل غرونبرغ وهو من أبرز المفكرين الماركسيين النمساويين، ثم خلفه هوركهايمر في إدارة المعهد، وكانت أفكار ماركس عن تغيير الواقع الاجتماعي الأساس في عمل مدرسة فرانكفورت النقدية لعصرالتنوير الذي انحرف عن سير العقلانية التنويرية نحو ما يسميه ماركيوز بالعقلانية الأداتية (٤) التي تخدم الرأسمالية والاستعمار، فجاءت المدرسة النقدية كرد فعل على انحرافات عصر التنوير هذا، وهي تهدف إلى تحرير الإنسان من الخرافة والخوف والسحر

٢- د. أحمد محمد علي، مدرسة فرانكفورت: أهم مدارس الفلسفة الغربية الناقدة للواقع الغربي، موقع مركز خُطوة للتوثيق والدراسات في مصر (www.khotwacenter.com)، ٨ أيلول ٢٠١٩م.

٣- عبير الأطرش، فرانكفورت (مدرسة)، موقع الموسوعة العربية (arab-ency.com.sy) بتصرف.

٤- العقل الأداتي في الفلسفة الاجتماعية، يقصد به ذلك النمط من التفكير الذي يعرف مشكلة ما ويسعى لحلها مباشرة دون تساؤل عن مضمون هذه الحلول والغايات وما إذا كانت إنسانية أو معادية للإنسان.

أعضاء مدرسة فرانكفورت النقدية

والتنجيم والمعتقدات الفاسدة والوصول به إلى ممارسة حريته، فكانت المدرسة فرانكفورتية ثورة على العقل التنويري الانحرافي، ولقطع الطريق أمام العقلانية الأداتية والتكنولوجية التي دخلت في خدمة السلطة والنخبة، فصنع الأدوات المبيدة للبشر كالقنابل الهيدروجينية، والقنابل الذرية، وأدوات وأجهزة الأعلام التي هدفت وساهمت في السيطرة على الطبيعة لصالح نخبة رأسمالية متحكمة، مما أدى إلى انهيار موقع ومكانة الفرد وظهور اللاتسامح والعلموية والتجريبية أو الوضعية الديكارتية الصارمة، واستبعاد واقصاء القيم الجمالية والأخلاقية والدينية والفلسفية.

وكان من أهداف التنوير الأخرى نقد الركائز الفكرية والأيديولوجية، والوجودية لواقع الحوادث الرأسمالية، ونبذ واستبعاد العقل الخيالي والأسطوري، وتدجين الفرد والسيطرة عليه، وخلق ما يسمى بأسطورة الاغتراب والاستهلاك، بعدما كان العقل الأداتي التكنولوجي قد نجح في السيطرة على الطبيعة وتشيؤ الإنسان وتقزيمه حسب تعبير لوكاش، فمع تشيؤ العقل تصبح العلاقات بين الناس وعلاقة الإنسان بذاته علاقات متوترة، وبهذا المعنى ارتد العقل وحطم نفسه وانتهى إلى التحول إلى الأسطورة أي اللاعقل، وهذا ما أشار إليه هوركهايمر وأدورنو بقولهما: كما أن الأساطير قد اكتملت التنوير، فإن هذا التنوير قد ارتبك أكثر فأكثر في الأساطير، حيث استقى التنوير جوهر مادته من الأساطير مع أنه كان يريد القضاء عليها، وحين مارس وظيفة الحكم ظل واقعا أسير سحرها.(٥)

٥- د. كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر الى اكسل هونيث، الدار العربية للعلوم ناشرون – دار الأمان– منشورات الاختلاف، ٢٠١٠م، ص١٥.

فالعقل الأداتي بدأ يخلق الخوف والرعب لدى الإنسان، أي تم استخدام هذا العقل من قبل المؤسسات السياسية والاقتصادية وأجهزة الرأسمالية الإيديولوجية والهيمنة بصورها المختلفة. ومن هنا يرى فلاسفة مدرسة فرانكفورت بأن التنوير انقلب إلى نقيضه تماماً، أي التحول من العقلانية والحرية إلى السيطرة على الطبيعة واستغلالها بشكل يضر بالطبيعة والناس والمجتمع. وقد رأى كل من أدورنو ويوركهايمر، أنه لا يمكن تجنب هذا الأمر الكارثي إلا بممارسة نقد عميق للمجتمعات الأوروبية، واستخدام العقل بطريقة أخرى هو نقد العقل نفسه الذي تحول إلى بنية اجتماعية للسيطرة والقمع، وإلى بناء ما هو كوني أسطوري، منسجم واستاتيكي (مستقر وثابت).

فالعقل عند هوركهايمر وأدورنو هو بالمعنى الواسع تعبير عن فكرة التقدم وهدفه تحرير الإنسان من الخوف وجعله سيداً، وهو ما يعني أن التقدم لا يمكن تحقيقه على أرض الواقع إلا بالتخلي عن الخرافات والتوجه نحو التمسك المبدئي بالعقلنة. (٦)

واعتماداً على هذا فقد كان المحور الأساسي للمناقشات الحادة بين أقطاب النظرية النقدية حول تفسير ماركس للعلاقة بين النظرية والممارسة، أي الوحدة بين النظرية والتطبيق. وقد تبلور هنا مفهوم جديد للنظرية باعتبارها مرشدة للعمل وتوجيه للفعل الاجتماعي. وهكذا ظهر معيار جديد للممارسة يربط الممارسة بالنظرية في وحدة ديالكتيكية، وبمعنى آخر يجب أن تطعم الممارسة بإدراك نظري دوماً ومن منطلق نقدي أيضاً، وأن تكون في الأخير هدفاً لكل فعالية ثورية. وفي هذا المجال ذهب ماركس إلى التركيز بين النظرية والتطبيق، عن طريق وعي الجماهير وتحريكهم للثورة وتحقيق دولة البروليتاريا، بمعنى أن النظرية ترشد العمل

ماكس هوركهايمر

تيودور أدورنو

والعمل يجب أن يعي الواقع. وهكذا انطلق رواد مدرسة فرانكفورت النقدي في نقدهم الفلسفي والاجتماعي من رفضهم للنظام الاجتماعي القائم وأيديولوجيته، ولم يكتفوا بنقد الأفكار والنظريات، وانما انتقلوا من نقد الأفكار إلى نقد المجتمع ومؤسساته، وخاصة الصناعية الرأسمالية، ووسائل الاتصال التي تدعم ذلك والمجتمع الاستهلاكي الذي يقتلع الأفراد من جذورهم وجعلهم يلهثون وراء سراب المدنية الزائف.

وفي الحقيقة فقد تمثلت النظرية النقدية بعدد من المفكرين الاجتماعيين، الذين تنتمي غالبيتهم إلى اليسار الأوروبي بعامة والألماني بخاصة، الذين سبقوا غيرهم في إثارة كثير من التساؤلات المعرفية التي تدعو إلى الشك والقلق والجدل، عن طريق نقدهم الفلسفي والاجتماعي والسياسي ورفضهم للنظام الاجتماعي القائم وكذلك أيديولوجيته. ومن ناحية أخرى فقد تمثلت مدرسة فرانكفورت باتجاهات فلسفية وثقافية واجتماعية مختلفة تلتقي جميعاً في نقدها للمجتمع، تمثل بالمنهج النقدي الجدلي الذي يهدف إلى تقديم نظرية نقدية للمجتمع تستطيع الوقوف أمام فكرة التسلط والعنجهية، وتسعى إلى جعل الفكر النقدي ليبرالياً وغير ليبرالي في الوقت ذاته، ولا تنكسف من الصراع الاجتماعي الواقعي ولا

٦- نفس المصدر السابق، ص١٧.

تبخل عن أية مهادنة، مع أية سلطة، ما دامت تهدف إلى الاستقلالية وإلى تحقيق سلطة الانسان على حياته الذاتية، مثلما هي على الطبيعة.

وهكذا نرى كيف أن الحضارة الغربية تميزت منذ نشأتها الأولى أو لحظتها التأسيسية بفكرة السيطرة على الطبيعة والإنسان معاً. ولذا كان يرى كل من أدورنو ويوركهايمر، أن المشروع التنويري قد حاد عن تحقيق المبادئ والقيم الإنسانية في الحرية والعقلانية، ولم يعد مؤهلاً في عصر النازية والفاشية لمجاراة الأفكار التي نادى بها فلاسفة عصر التنوير أمثال، جان جاك روسو، وون لوك، وديدرو...الخ. بينما ينصب أدورنو اهتمامه على البنية العامة للمجتمع كما يرسمها العقل التكنولوجي الأداتي، ويدعو الى نقد هذا العقل لاستخدامه كبنية اجتماعية للسيطرة والقمع. فالعقل أداة السيطرة على الطبيعة من خلال إدخالها ضمن المنظومة العقلانية.

كما ظهرت مع فلسفة التنوير ما سمي بثنائية الطبيعة والعقل، وكذلك ثنائية الذات والموضوع وظاهرة تقسيم العلوم. كما يرى أدورنو أن العقل التنويري أوصل العقل الغربي إلى حالة من اللاعقل، حينما بدأ عقلاء الحداثة الرأسمالية باستخدامه أداة في الاحتكار والقتل والتدمير في حروب متوالية في سبيل الربح الأعظمي، وهذا العقل التدميري ينحو على الدوام لإخضاع الآخر في مواجهته حتى يستقل بذاته، وهو يزداد انغلاقاً على نفسه كلما اكتسب الدقة في السيطرة على الطبيعة، لأنه يفرض نفسه على الآخر وبنفس معايير الدقة التي يفرضها على الموضوع الخارجي، وهو يحاول السيطرة على الطبيعة واستغلالها لصالح الاحتكارات البرجوازية، ومع هذا العقل أيضاً تسربت المعرفة العلمية إلى الفلسفة المعاصرة وأصبحت التقنية أو الآلية جوهر المعرفة الفلسفية.

هذا النقد الموجه للتنوير أساسه انحراف التنوير نحو تشيؤ العقل –كما قلنا – أو تحوله إلى العقلانية الأداتية الأستاتيكية (٧) وعقلنة العنف الايديولوجي الرأسمالي حسب ماركيوز، ومع تشيؤ العقل تصبح العلاقات بين الناس علاقات متوترة، ويجري انفصال الذات عن الموضوع –كما قلنا – وظهور مفاهيم التسلط والسيد والمسيود، وتحول العقل إلى مجرد وسيلة وتسلية أوقات الفراغ أو أداة للتأثير الإيديولوجي على الجماهير. بينما يرى الباحث الأمريكي (ترنت شروير)، أن النتيجة التي توصلت إليها هذه المدرسة تبدو متناقضة مع بداياتها وهو ما يعد قريبا مما اورده عالم الاجتماع الإنكليزي (توم بوتومور)، حين ذكر أنها تمثل ظاهرة مركبة جرى شرح وتفسير نمط الفكر الاجتماعي الذي ارتبط بها في المقام الأول. فيما يعتبرها (جان جراندا): آخر معقل للفن مع العالم الإنساني، يكتفي برسم اسود للتشيؤ الغربي.(٨)

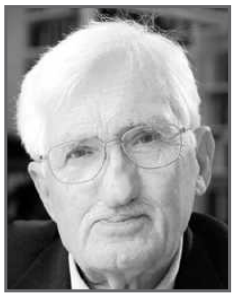
وعلى أية حال، فقد وجه أعضاء مدرسة فرانكفورت انتقاداتهم الحادة إلى المجتمعات المعاصرة قصد تغييره وتحريره من أسطورة العقل الأداتي الاستهلاكي الأستاتيكي الذي يستخدم المعرفة التكنولوجية لاستنزاف خيرات الطبيعة دونما مراعاة لقوانين البيئة، ولتغيير سلوكيات الناس وأمزجتهم وحياتهم الاجتماعية برمتها.. والواقع أن مفكري مدرسة فرانكفورت انتقدوا المذهب الوضعي واستخدموا في نقده بوصفه نظرية

٧– الأستاتيكية: سكون وجُمود أو عدم تطوّر، بخلاف الديناميكيّة.

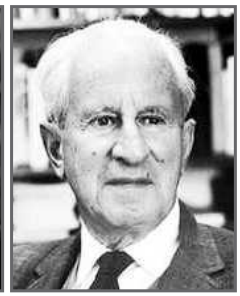
٨– توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، الترجمة إلى العربية: سعد هجرس، دار أويا للطباعة والنشر– طرابس/ ليبيا، الطبعة الأولى ١٩٩٨– الطبعة الثانية ٢٠٠٤م، ص١٤.

للمعرفة وفلسفة للمجتمع، مفهوماً متقلباً وتعوزه الدقة لصالح نقدهم. ولهذا نجد أن ماركيوز في كتابه (العقل والثورة)، قد ركز اهتمامه على وضعية كونت فلم يعجبه مضمونها باعتبارها مذهبا للثورة المضادة. (٩)

في مقابل هذه العقلانية الأداتية الصارمة وضع مفكرو مدرسة فرانكفورت مفهوم العقلانية النقدية قصد إعطاء نفس جديد للفكر الفلسفي الغربي، وليتم إنقاذ المشروع الحضاري الغربي من الانهيار الكلي، وكانوا قد استندوا في ذلك على المفهوم الماركسي في التحديث والتغيير والتحرير، لكنهم وسعوا هذا المفهوم ليشمل ما هو أوسع من الأساس الاقتصادي وتحرير الإنسان. بينما عجز مفكرو هذه النظرية بدورهم عن الإتيان بالبديل ولم يهتدوا إلى طريق الحل الأنسب، لهذا لجأ هوركهايمر إلى اللاهوت الديني ورأى فيه الخلاص، بينما فضل كل من ماركوز وأدورنو اللجوء إلى البعد الفني والجمالي باعتباره أفقاً يمكن أن يتحرر الإنسان من خلاله. وهنا يأتي دور أحد أقطاب الجيل الثاني في مدرسة فراكفورت وهو يورغان هابرماس الذي حاول بدوره إيجاد حل لهذه لإشكالية ليميز بين مستويين من العقلانية، الأولى هي العقلنة الأداتية التي تستند إلى معرفة تجريبية ورياضية، وتخضع إلى قوانين التقنية التي تهدف إلى التحكم والسيطرة كما ذكرها أقطاب الجيل الأول. والثانية هي ما يسميه هابرماس بالعقل التواصلي، وهو ما يعني ذلك التواصل والتفاعل الذي يحدد طبيعة العلاقات الاجتماعية والإنسانية في حقبة تاريخية بواسطة الرموز أو اللغة، والتي تخضع للمعايير التي تحدد تطلعات أفراد المجتمع، لأن العقل التواصلي هذا يهدف إلى تحقيق اتفاق مبني على قناعات متبادلة بين أفراد المجتمع، فيتحقق عندها إجماع عقلاني يمكن أن



هربرت ماركيوز



يورغان هابرماس

يغير مسار العقلية الأداتية.

ولا بد أن نشير من جانب آخر إلى أن رواد مدرسة فرانكفورت قد تبنوا الماركسية من حيث المبدأ وجوهر المنهج، ولكنهم لم يتقيدوا بصورتها الحرفية، ومقولاتها التقليدية، التي تركزت حول نقد الرأسمالية كنسق اقتصادي تعتمد عليه البنية الفوقية، والمنظومة الفكرية أو الأيديولوجية بمختلف جوانبها، في الوقت الذي تناول عبد الله اوجلان هذا الموضوع بكثير من الحرص والدقة والمسؤولية، مصححاً الكثير من المقولات الماركسية وجعلها قابلة للتطبيق. وفي الواقع فقد كان أصحاب النظرية النقدية ومنهم (تيودور أدورنو) الذي يستشهد به الفيلسوف الكردي عبد الله أوجلان كثيراً ويشير إلى نواقصه أيضا وفي أكثر من موضع، كانوا رواد فلسفة اجتماعية أو علم اجتماعي نقدي، توحد فيه التأمل الفلسفي النظري مع العلوم الاجتماعية أو العلوم الإنسانية التجريبية، ونظروا إلى المجتمع بوصفه كلاً حافلا بالصراعات والتناقضات، وأسسوا فلسفة اجتماعية يركز موضوع بحثها على البشر المغتربين عن أشكال حياتهم التاريخية، في المجتمعات الرأسمالية

٩- نفس المصدر السابق، ص٦٣.

والصناعية الشمولية التي أنتجوها كما كانوا نتاجاً لها، واغتربوا عنها كما كانت السبب في اغترابهم. (١٠)

ومن جهة اخرى يرى ماركيوز، أن العقلانية التقنية في المجتمعات الغربية المعاصرة تعد بمثابة مشروع كوني للسيطرة يهدد الوجود الإنساني برمته. كما كان ينتقد في الوقت نفسه بعض القيم الماركسية، إلا أنه في شبابه كان يعتقد بأن الطبقة العاملة هي المتهيئة سياسياً وعقائدياً لإحداث تغيير جذري وشامل وأنه أصر على هذا الموقف السياسي معتمداً على عناصر خارج صفوفها في المجتمع، ولهذا يقول عن لينين: إن رأيه القائل بأن الوعي الطبقي ينبغي حمله إلى العامل من الخارج، يستبقي التحويل الفعلي اللاحق للعمال من ذات إلى موضوع للعملية الثورية. (١١)

بينما وفي أواخر أيامه كان ماركيوز يرى أن أي تغيير في المجتمع يتم عن طريق القوى الهامشية كالمنبوذين، والعاطلين عن العمل، والشباب والطلبة، وليس البروليتاريا الماركسية، لأنها اندمجت – على ما يبدو – بالمجتمع الرأسمالي، واكتسبت صفة التبرجز، وأصبحت عاجزة عن القيام بمهامها في التغيير والتنوير، وهو ما أيده فيه الفيلسوف الكردي عبد الله أوجلان ذاته.

وبالعودة إلى النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت نرى أنها اتخذت من نظرية النقد والنقد الذاتي هدفاً أساسياً لها في الجانب النظري والأمبريقي (التجريبي). ورغم أن مدرسة فرانكفورت لم تستطع إنجاز ثورة اجتماعية شاملة إلا أنها تعتبر أول نظرية اجتماعية– فلسفية وجهت سهامها للعقل الشمولي وتخليصه من براثن الهيمنة التي فرضتها الفلسفة وعلم الاجتماع الوضعي والأمبريقي وحولته إلى عقل أداتي في خدمة الدولة البرجوازية والأنظمة الشمولية. وقد تجاوز النقد عندها إلى جميع فروع المعرفة الإنسانية الاجتماعية والطبيعية وخاصة في الفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا، وحتى في الأدب والفن والموسيقى، في محاولة قدر الإمكان لتوضيح مبادئها الرئيسية والعلاقات المعقدة لأفكار رواد المدرسة النقدية الأوائل وتوضيح نتائجها على تطور التفكير الاجتماعي والحركات الاجتماعية والثقافية والسياسية في الغرب. (١٢)

وبمعنى آخر فقد كانت النظرية النقدية في سياقاتها الأساسية تتعامل مع الحقائق بصفتها منتجات تاريخية مبلورة للتحرك الاجتماعي، وأصبح تسليط الضوء على سياق التطبيق هو الاهتمام الأساسي لمنهج مدرسة فرانكفورت الجديدة المتعددة التخصصات، وقد دفع ذلك بدوره أعضاء المدرسة لرفض الفصل بين الحقائق والقيم، وبدأت في الوقت ذاته في تحليل الثقافة الجماهيرية والدولة والتقاليد الجنسية المتخلفة بل حتى الفلسفة فيما يتعلق بآثارها على الوعي، وسرعان ما ثبت أن القاء الضوء على الكيفية التي تؤثر بها النواتج اليومية على طابع المجتمع والاتجاهات الثقافية في فترة زمنية بعينها يمثل أهمية خاصة لأعضاء مدرسة فرانكفورت ورفاقهم. لكن يرى إكسل هونيث وهو يمثل الجيل الثالث من مدرسة فرانكفورت النقدية، أن هابرماس

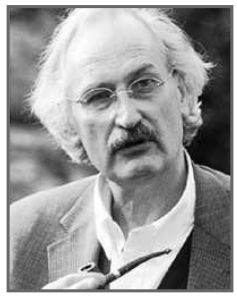
١٠– عبد الغفار مكاوي، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت.. تمهيد وتعقيب نقدي، حوليات كلية الآداب– مجلس النشر العلمي– جامعة الكويت، الحولية ١٣ لعام ١٩٩٣م، ص١١.

١١– فيل سليتر، «مدرسة فراكفورت.. نشأتها ومغزاها – وجهة نظر ماركسية»، الترجمة إلى العربية: خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة/ مصر، الطبعة الأولى/ ٢٠٠٠م– الطبعة الثانية/ ٢٠٠٤م ، ص١٤٩.

١٢– ابراهيم الحيدري، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، جريدة المدى، العدد ٢٩٣٠، تاريخ النشر: ٣ تشرين الثاني ٢٠١٣م، بتصرف.

اختزل هنا الحياة الاجتماعية وأشكال التواصل المختلفة في البعد اللغوي فحسب أو ما يمكن أن نسميه بالتمركز حول اللغة، مما يؤدي إلى عدم إدراك أشكال الظلم والازدراء الاجتماعي. ولهذا يركز هونيث على الاعتراف كحل للمشاكل الاجتماعية الغربية، حيث يقول: (لا يمكن بأي حال من الأحوال تحقيق قيم التسامح وكرامة الإنسان وضمان حقوقه الأساسية المشروعة أخلاقياً وسياسياً وقانونياً إلا بواسطة مبدأ الاعتراف. حيث يلعب الاعتراف دوراً مركزياً في إعادة بناء شبكة العلاقات الاجتماعية والإنسانية قصد التخفيف من المعاناة والظلم الاجتماعي والسياسي واللامساواة وكل أشكال الاحتقار والأمراض الاجتماعية).

كما يؤكد هونيث، أن تحقيق الذات مرهون بتأسيس الاعتراف المتبادل بين الناس على أساس أن الآخر هو مرآة الذات، ويتم الاعتراف ضمن ثلاثة أشكال أساسية هي، الحب، والحق، والتضامن، أما الحب فهو يربط الذات بجماعة محددة وخاصة الأسرة والتي يستخدمها للثقة بالنفس والمشاركة في الحياة العامة، أما الحق فهو وضع قانوني وسياسي بحيث يتم الاعتراف بالإنسان كذات حاملة للحقوق، وعندما يتم الاعتراف بالذات تكون محترمة من الطرف الآخر، أما التضامن فهو الصورة الأكثر اكتمالاً من العلاقة العملية مع الذات، ويأتي التضامن لتحقيق مقصد أساسي يتمثل في إقامة علاقة دائمة بين أفراد المجتمع، بحيث يعطي الانطباع للفرد بأنه يملك مزايا ومجموعة من الصفات التي تسمح له بالانسجام أو الاندماج الإيجابي مع وضعه الاجتماعي، والتضامن في المجتمعات الحديثة أصبح متوقفاً على علاقات التقدير المتماثل بين الذوات الفردية المستقلة، والتقدير يعني الاحترام



إكسل هونيث

المتبادل، في الوقت الذي يكون فيه الأفراد معرضين للازدراء الاجتماعي.

وفي النهاية، فقد كان المقصود من النظرية النقدية أن تكون نظرية عامة عن المجتمع، الدافع الذي يقف خلفها الرغبة في التحرر، وقد ادرك ممارسوها أن ظروفاً اجتماعية جديدة من شأنها أن تنتج أفكاراً جديدة، للتطبيق الراديكالي وتضع مشكلات جديدة في سبيله، وأن طبيعة المنهج النقدي من شأنها أن تتغير جنبا إلى جنب مع جوهر التحرر. (١٣)

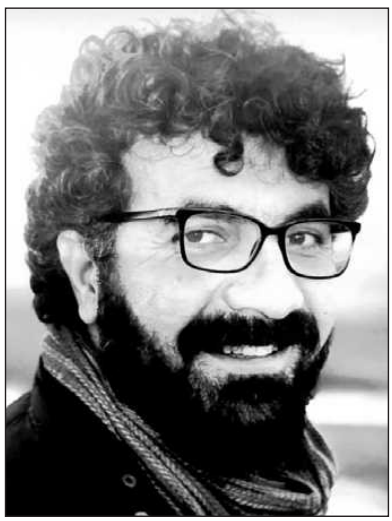
وحتى فضاءات الشيوعية العربية السوفياتيّة يحللها هربرت ماركيوزه، ويقول أنها قمعت استيراد تيّارات يساريّة مغايرة للستالينيّة البكداشيّة. ولم تسمح تنظيمات اليسار العربي بانطلاق تيّارات ماركسيّة غير لينينيّة أو حتى لينينيّة غير ستالينيّة. أدّى هذا إلى نوع من الجمود في الفكر اليساري العربي . وفي الحقيقة يترتب على ما ذكرناه حقيقة بالغة الوضوح يتوجب أن نأخذها بعين الاعتبار وهي أن النظرية النقدية نفسها تاريخية وليست ثابتة ولا مطلقة، ومعنى هذا أنها تخضع للنقد شأنها شأن كل الظواهر التي تحركها أمواج التاريخ. (١٤)

١٣- ستيفن إريك برونر، النظرية النقدية، ترجمة: سارة عادل، ترجمة سارة عادل، مراجعة: مصطفى محمد فؤاد، ٢٠١٦م، ص٣٢.

١٤- نفس المصدر السابق.

السينمائي شيرو هندي لـ «شرمولا»:

تجربتنا السينمائية لاتزال في بداياتها، وينبغي توفر أدوات وظروف وشروط العمل السينمائي



حاوره: دلشاد مراد

فن السينما، مكمل للفنون الأخرى، وله أهميته ودوره، فماذا عن واقع هذا الفن في روج آفا وشمال شرق سوريا، تأسيسه، أبرز الاعمال السينمائية المنتجة.. وغير ذلك. في هذا العدد نحاور المخرج السينمائي شيرو هندي، للحديث عن تجربته، ورؤيته حول المشهد السينمائي عموماً.

. مرحبا بكم، نبدأ حوارنا برؤيتكم لفن السينما، والدافع الذي حفزكم للدخول والعمل في هذه المهنة؟

أهلا بكم، إن فن السينما، وكما تعلمون، تحوي في طياتها أو لها علاقة بالعديد من الأشكال الفنية الأخرى، كالفوتوغراف، الموسيقا، الأدب، الفن التشكيلي، النحت، الديكور، المكياج، الدراما، والمسرح، إذ أن هناك تداخلات مشتركة بين السينما وهذه الفنون كلها.

لكن ذلك لم يكن السبب الوحيد الذي دفعني إلى العمل في هذا المجال والشغف به، فالسينما من وجهة نظري هو مرآة المجتمع والحياة، وهو الأكثر مقاربة للواقع، كونا فن يعبر عن تفاصيل الحياة كلها من الآلام والافراح والأتراح، والتفاصيل اليومية للإنسان، والقصص والأحداث التي يمر به، فإمكان السينما التعبير عن الواقع وتفاصيله بكل سهولة.

ولذلك فأن من يعمل بمجال السينما، وخاصة

الإخراج، عليه أن يمتلك حساً وإدراكاً عالياً بالتفاصيل الدقيقة في المجتمع، وأن يكون ذو مستوى عال من الثقافة والوعي، كما أن يكون ملماً بالجماليات البصرية والاستخدام الأمثل للتصوير السينمائي، ولهذا أرى أن السينما، فن غني ومكثف، وتعبير حقيقي لحياة الإنسان والمجتمعات.

والسينما؛ أكثر شمولاً وامتلاكاً للجمهور من المسرح والفن التشكيلي والنحت، فالمسرح يمكن عرضه من خلال عدد قليل من الأمكنة، على عكس السينما الذي يمكن عرضه في كل أرجاء العالم وبشكل أسرع، من خلال المهرجانات والصالات السينمائية في العالم. وحتى يمكن عرض الأفلام السينمائية في المحطات التلفزيونية، على الرغم من تحفظي على عرض السينما في التلفاز لأسباب شتى.

. ما أهمية فن السينما بالنسبة لقضايا المجتمعات والشعوب؟

للسينما تأثير كبير على المجتمع، وقد انتشر هذا الفن في كافة أرجاء العالم، فالعروض المسرحية تحتاج وقتاً، كما أن جزءً كبيراً من فئات المجتمع لا تتمكن من زيارة المعارض الفنية التشكيلية، ولكن من السهولة أن تشاهد فيلماً سينمائياً، فكثرة مشاهدوها وجمهورها يؤهلها للعب بدور لافت ومؤثر في المجتمع.

ومن هذا المنطلق فإن الأنظمة وشركات الإنتاج السينمائي تعمل على استهداف الرأي العام المجتمعي في داخل بلدانها أو خارجها، سلباً أم إيجابياً، من خلال الإنتاج السينمائي، فبإمكانها ان تنشر مثلاً جوانب من القضايا الإنسانية في العالم بأجمعها، أو استخدامها في الدعاية لقوة الأنظمة والدول الكبرى في العالم .... الخ.

وهكذا فإن للسينما تأثير على ذهنية الإنسان ونظام حياته وثقافته واقتصاده، وبالتالي على المجتمعات، ونلاحظ هذا التأثير خاصة من قبل أفلام هوليوود الأمريكية، بسبب النسبة الهائلة من المشاهدين والجمهور لتلك الأفلام في العالم، ومنها في روج آفا وشمال شرق سوريا أيضاً، على الرغم من أن محتوى بعض تلك الأفلام لا يتوافق مع المعايير الأخلاقية والثقافية للمجتمعات المحلية في مناطقنا.

. ماذا عن بدايات فن السينما في مناطق الإدارة الذاتية لشمال وشرق سوريا، ولاسيما أنكم عملتم منذ البداية في كومين فيلم روج آفا؟

لا يمكننا الحديث عن تاريخ طويل للإنتاج السينمائي في روج آفا، ومناطق الإدارة الذاتية لشمال وشرق سوريا عموماً، فكما نعلم، كان ذلك محظوراً في مناطقنا في عهد نظام البعث. أما عندما نتحدث عن دُور السينما، نعم هناك تاريخ لابأس به فيما يتعلق بالصالات السينمائية وعرض الأفلام فيها، وخاصة في الخمسينيات وبدايات الستينيات، حيث كان الإقبال كبيراً على تلك الصالات في معظم مدن المنطقة.

ولكن للأسف، استخدمت السلطة صالات السينما في حساباتها السياسية ومواجهة الشعب الكردي في سوريا، فكان حريق سينما عامودا عام ١٩٦٠ والذي أودى بمئات من تلاميذ المدارس في

■ الفيلم الوثائقي «الأشجار الوحيدة- Darên bi tenê» من إخراج شيرو هندي.

المدينة، حيث كانت النشاطات الطلابية الكردية في أوجها آنذاك.

ومنذ ذاك الوقت وحتى العام ٢٠٠٠م عملت السلطة في سوريا على تقييد وإغلاق بعض صالات السينما أو عرض أفلام موجهة أو أفلام أكشن أو ذو مضمون غير أخلاقي، أي عملت على إفراغ فن السينما وصالاتها من جوهرها وتشويهها أمام الرأي العام المحلي في المنطقة، مما جعل الأهالي يبتعدون عن صالات السينما، ويمنعون من إرسال أبنائهم إليها، ويعتبرون ما يعرض فيها خارج ثقافة وأخلاقيات مجتمعهم. وفيما بعد تحولت دُور السينما إلى صالات للأفراح وغير ذلك، ولم يعد أحد يسأل عن صالات السينما.

ومع التقدم التكنولوجي والرقمي، وظهور أدوات حديثة لعرض الأفلام «السيدي وقنوات تلفزيونية خاصة بالأفلام»، أصبح بإمكان أفراد المجتمع مشاهدة الأفلام وبكل سهولة، ولكن ذلك لا يصنف ضمن السينما، التي لها أدوات عرض وطقوس خاص بها من خلال «صالة السينما».

أما بالنسبة لكومين فيلم روج آفا، وهي المؤسسة المعنية بإنتاج الأفلام السينمائية بكافة أشكالها في روج آفا، فقد تأسس بتاريخ ١٤ تموز ٢٠١٥ في مدينة درباسية. في بادئ الأمر كنا نتجول في مدن وبلدات روج آفا بحثاً عن شباب وشابات مهتمين أو من لديهم أي خبرات فنية، وكان هناك أصدقاء من تركيا والأجزاء الأخرى لكردستان وأوروبا ممن قدموا لنا المساعدة، وبالنتيجة تمكنا من فتح دورة تدريبية نظرية وعملية لمدة شهر، وأصبح الشباب المتدربون أعضاءً في كومين فيلم روج آفا.

وعندما غلبنا اليقين؛ بأن التدريب الشهري لا يعطي نتائج مطلوبة، قمنا بتأسيس قسم السينما في أكاديمية «الشهيد يكتا» بمدينة تربه سبيه، وكانت مدة الدراسة أو التدريب فيه سنة وشهرين. وخلال عامين تلقى (٢٠) طالباً دروساً حول السينما في الأكاديمية. وبعد تخرجهم انضم معظمهم إلى فعاليات وأنشطة كومين فيلم روج آفا.

كان بداية الكومين ومركزها في مدينة درباسية، وانتقلت فيما بعد إلى مدينة قامشلو، وكان لنا فرع في سري كانيه قبل احتلالها من قبل تركيا. وقد تأسس

كومين للفيلم في عفرين عام ٢٠١٦م، وكومين للفيلم في كوباني أيضاً عام ٢٠١٨م.

. ما هو رؤيتكم لعمل الإخراج السينمائي التي تقومون بها؟

الأعمال التي أحبذ أن أعمل بها من خلال الإخراج السينمائي هي الأفلام التوثيقية، ولاسيما في الشأن الثقافي الرصين، كالأغاني الشعبية «دنكبيجي– Dengbêjî» التي كانت تنتقل شفوياً عبر الأجيال، إضافة إلى التراث والفلكلور الكردي والشعوب الأخرى، وفي مجال الموسيقا أصبحت لدينا أعمال مشتركة مع الموسيقي المعروف «محمود البرازي»، ولدينا محاولات لإنتاج أفلام وثائقية في هذا المجال.

لا يمكنني الادعاء بأنه أصبح لدي رصيد كبير في الإخراج السينمائي، كما إني لم أصل إلى المستوى الذي يمكنني من تقديم رؤية خاصة بي في هذا المجال، فنحن لا زلنا في بداية المشوار.

. ماذا عن فيلم (من أجل الحرية) الذي اعتبرها البعض كأول فيلم سينمائي احترافي أنتج حتى الآن في شمال وشرق سوريا، هل يمكنك تقديم نبذة عن مسيرة العمل في هذا الفيلم، وتقييمكم لها؟

بالنسبة لفيلم «Ji bo Azadî» (من أجل الحرية)، فهي تتحدث عن مقاومة «١٠٠ يوم» لشباب وشابات حي «سور» في مدينة آمد «ديار بكر» بشمال كردستان ضد الحصار المشدد المفروض من قبل الدولة التركية وهجماتها على الحي.

ففي الوقت الذي شنت فيه القوات التركية هجماتها، واتباعها سياسة القتل العشوائي والتدمير الممنهج لإجهاض الإدارة الذاتية الذي أعلنها عدد من مدن شمال كردستان، وكذلك هجماتها على مناطق روج آفا، عمل شباب وشابات وأهالي «سور» بتنظيم أنفسهم، وإعلان إدارتهم الذاتية رافضين سياسات الدولة التركية بحق الشعب الكردي، لكن شوفينية النظام التركي دفعه إلى حصار «سور» بشكل كامل، وقصفها بالدبابات، في محاولة منه لتركيع أهاليها، ولكن حدث ما لم يتوقعه النظام التركي، إذ أعلن شباب وشابات «سور» تشكيل وحدات مقاومة للدفاع عن الحي أمام الهجوم التركي، وبسبب كثافة القصف التركي وتدمير أجزاء كبيرة من الحي، اضطر أهاليها للنزوح منها، ليبقى فيها مجموعة من وحدات المقاومة المحلية التي جابهت الحصار المشدد والقصف العشوائي، ونجحت بصد وإفشال العديد من محاولات الجيش التركي لاقتحام الحي، وأوقعت خسائر في صفوفهم.

دامت المقاومة الملحمية لشباب وشابات «سور» لمدة ١٠٠ يوم، إلى أن استشهد معظمهم. وجاء فيلم «من أجل الحرية» ليوثق هذه المقاومة التاريخية بكل لحظاتها، وإظهارحقيقة ما جرى في «سور» للإعلام والرأي العام العالمي، ويكشف زيف الدولة التركية وشوفينيتها وسياساتها القائمة على القتل والتدمير.

تم تصوير الفيلم في مدينة كوباني، حيث تم تخصيص قسم كبير من أحد أحياء المدينة لتصوير الفيلم فيه، واستطعنا خلال مدة سبعة أشهر تحويل ذلك الحي والديكور المخصص للتصوير، إلى مكان مشابه لشوارع وبيوت «سور»، وقد ساعدنا في ذلك أهالي ومؤسسات مدينة كوباني، مما خفف العبء علينا، وقد استغرب البعض من قدرتنا على إنجاز فيلمنا وكل ما عملناه خلال الظروف الصعبة التي كانت تشهدها المنطقة، فالحرب على إرهاب تنظيم داعش على أشده، وكانت منطقة الرقة (إلى الجنوب من كوباني) ميداناً لتلك الحرب، وكانت قوات سوريا الديمقراطية تشن حملة لتحرير منطقة الرقة من إرهاب داعش، كما شهدت تلك الفترة هجوم الاحتلال التركي على منطقة

عفرين. ويمكننا اعتبار إنجاز الفيلم بحد ذاته شكل من أشكال المقاومة في الظروف التي كنا نعيشها آنذاك. يمكنني أن أقيم الفيلم، بأنه عمل احترافي وكبير، شارك فيه أكثر من ٢٠٠ شخص بمختلف الأعمال والأدوار، وعدد كبير من الممثلين، وكنت مشاركاً فيه كمشرف على تدريب الممثلين، ومعظم الذين مثلوا في الفيلم كانوا مقاتلين حقيقيين، ولم يكونوا احترافيين في التمثيل والسينما او أي تجربة لهم في هذا المجال، على العكس من ذلك في القتال، مما جعل مدة التدريب طويلة، حتى استطعنا من تأهيلهم للتمثيل، لأن وجودهم في الفيلم كان ضرورياً. وللأسف استشهد فيما عدد من الذين مثلوا في الفيلم، ولاسيما المقاتل «روبار» الذي مثل دور القيادي «جيا كه ر– Çiyager»، حيث استشهد في مقاومة كبيرة في جنوب كردستان، وكذلك غيره ممن استشهدوا. ولعل ما أثقل كاهلنا هو استشهاد رفيقنا «مازدك آرارات» والذي كان من مؤسسي «كومين فيلم روج آفا» وكان يشرف على أعمال فيلم «من أجل الحرية»، وحاول إنتاج فيلم عن «مقاومة كوباني»، وقد بدأنا بالفعل في التحضيرات للفيلم، ولكن بسبب تدهور الوضع في كوباني وتعرضها للهجمات، جعلنا نوقف عملنا، واستشهد رفيقنا في ذلك الوقت. وعلى الرغم من ألمنا وحزننا على استشهادهم، لكن ذلك كان يقوي من عزيمتنا أكثر في متابعة عملنا بوتيرة أعلى، وإتمام الرسالة التي نحملها من خلال الفيلم، والمشاركة في المهرجانات الدولية وعرضها في العديد من البلدان.

. عرض فيلم (من أجل الحرية) في الهند وعدد من الدول الأوروبية، حيث زرتم تلك البلدان، كيف كان انطباعات العاملين والمهتمين بالقطاع السينمائي في تلك البلدان حول الفيلم؟

زرنا مدينة كلكوتا الهندية في شهر تشرين الثاني ٢٠١٩م، حيث كان يقام مهرجان دولي للأفلام السينمائية، على إثر قبول مشاركة فيلم «من أجل الحرية» في المهرجان، وعلى الرغم من أنه كان من المزمع عرض الفيلم مرتين، إلا أنه تقرر عرضه ثلاث مرات، لكثرة الجمهور الراغبين بمشاهدة الفيلم بعد اطلاعهم على مضمونه.

كانت كلكوتا تجربة مفيدة لنا، من خلال مشاركتنا في المهرجان الدولي ولقاءاتنا مع العديد من السينمائيين هناك، فالهند معروف بإنتاجها السينمائي النوعي والغزير. كما لاحظنا تأثر الجمهور والسينمائيين بالفيلم بعد عرضه ومشاهدتهم له، إذ تعرفوا من خلاله على القضية الكردية وعدالتها في مواجهة شوفينية الدولة التركية، وكان تأثرهم واضحاً عندما علموا إن بعض ممثلي الفيلم قد استشهدوا، حتى أنه كان واحداً من أكثر الأفلام متابعة من قبل الإعلام الهندي، ولاحظنا ذلك من خلال اللقاءات معنا ونشر التقارير عن الفيلم.

. كيف تقيم العمل السينمائي في روج آفا، وشمال وشرق سوريا عامة، من ناحية (نوعية الانتاج، الاهتمام والدعم، تفاعل الجمهور، النقد السينمائي...)؟

لا يمكننا أن نقدم تقييماً موسعاً للعمل السينمائي في روج آفا وشمال شرق سوريا، كون التجربة السينمائية فيها لاتزال في بداياتها، فالأعمال المنتجة إما أنها نتاجات شخصية أو مؤسسات لاتزال في طور التكوين تضم أعضاء قليلون، فلم يتوفر بعد أعمال موسعة أو مؤسساتية احترافية تستخدم كافة أدوات وأشكال العمل السينمائي، وعلى سبيل المثال كومين فيلم روج آفا، الذي يضم أعضاء ممن لديه بعض من التجارب السينمائية، وكذلك ممن تلقوا التدريب في أكاديمية الشهيد يكتا، وهناك أصدقاء مساعدين ممن أتوا من الخارج. هكذا يسير الكومين نشاطاته.

وحتى يصل العمل السينمائي لدينا إلى المستوى

مشاركة فيلم «من أجل الحرية» في مهرجان كلكوتا للأفلام السينمائية.. من اليسار شيرو هندي، ديار حسو، آرسين جليك.

المطلوب، ينبغي توفر أدوات وظروف وشروط العمل السينمائي، وتوفر صالات السينما ليكون سانحاً للجمهور فرصة مشاهدة الأفلام المحلية والعالمية على الدوام.

يمكننا إنتاج فيلم أو اثنين في السنة، إلا أن ذلك لا يكفي قياساً لما تشهده بلادنا من الأحداث والثورة، وإلى ما ذلك من قصص الحياة الكثيرة في الوقت الراهن. وبالمقابل لو كان يتوفر لدينا مؤسسة ضخمة للسينما وكوادر كثر في هذا المجال، لأمكننا إنتاج العشرات من الأفلام خلال السنة، وتنظيم مهرجانات للسينما، وبالتالي فأن تأثيرها سيكون عندئذ أكثر على المجتمع، وعلى نشر قضايانا في الخارج.

وحتى يتحقق ما نبتغيه لابد من وجود احترافيين ومهنيين في العمل السينمائي، ولذلك لابد من الاهتمام بمسألة التدريب السينمائي؛ ولو تطلب ذلك توفير متدربين خبراء من الخارج في مجال السينما. وخلاف ذلك؛ فأننا لن نتطور في العمل السينمائي.

. ماذا عن أهمية مهرجانات الأفلام السينمائية التي تقام في شمال وشرق سوريا؟

تعتبر مهرجانات الأفلام السينمائية، النشاط الأكثر أهمية وتأثيراً فيما يتعلق بإحداث نقلة في زيادة المشاهدة كماً ونوعاً، ولها دورها البارز في تحفيز وتشجيع السينمائيين على الإبداع والمهنية، وكذلك تعد ملتقى للسينمائيين من مختلف بلدان العالم، وهو ما يزيد من فرص التعارف واللقاءات والنقاشات وتبادل الخبرات، وحتى إنتاج أعمال مشتركة. كما تساهم في مشاهدة الأفلام الجديدة، ومعرفة مستوى الأفلام العالمية، واكتشاف سينمائيين جدد والتعرف عليهم، ومعرفة التأثير على الجمهور والمجتمع، وكذلك معرفة آراء وانتقادات المجتمع حول الأفلام المنتجة.

ونحن في روج آفا، وعلى مدار أربع سنوات نظمنا مهرجان للأفلام السينمائية، وذلك بتاريخ ١٣ تشرين الثاني من كل عام، وهذا التاريخ هو يوم استذكار حادثة

حريق سينما عامودا، وهو يوم أليم في ذاكرة شعبنا في روج آفا، فأردنا أن نغير نظرة شعبنا من السينما ودلالاته بالنسبة لحادثة الحريق، من يوم للألم إلى يوم ذا علاقة بالسينما وإعادة الرابط بين الجمهور والسينما، في مسعى منا لكسر المحاولات التي لجأت إليها الحكومات السورية على الدوام لإبعاد الشعب عن السينما. فبدل تلك الآلام، أردنا أن نجعلها يوماً لتطوير أنفسنا في مجال السينما، وفرصة لإقبال الجمهور إلى السينما، وإعادة الأخيرة إلى المجتمع.

والمهرجان الذي نظمناه، كان في البداية تعريفاً لأعمالنا، ومن ثم توسعت أعمالها لتضم عروض لأفلام محلية وخارجية، على الرغم من الإمكانيات شبه المعدومة والظروف الذي يمر به شعبنا ووطننا، حيث الحصار المفروض على مناطقنا، وشتى المصاعب أمام مجيء الوفود الخارجية، وعدم توفر صالات مخصصة للسينما، حيث يتم تخصيص صالات مراكز الثقافة والفن والصالات البدائية لبعض المخيمات لعرض الأفلام السينمائية في الوقت الراهن.

نأمل في السنوات اللاحقة، تحسين الظروف المساعدة لتنظيم مهرجان الأفلام السينمائية في مناطقنا بشكل ملائم، بحيث نتمكن من دعوة عدد كبير من السينمائيين العالميين، وسيكون بإمكاننا حينذاك الاستفادة من تجاربهم السينمائية الاحترافية، وبالمقابل سيكون بإمكانهم التعرف عن قرب على التجربة السينمائية الناشئة في روج آفا وشمال شرق سوريا.

. هل ثمة أفلام جديدة تقوم أو تنوي كومين فيلم روج آفا بإنتاجها؟

يوجد سيناريويين بأيدينا حالياً، الأول سيناريو لفيلم طويل بعنوان «Nasname» أي «الهوية»، ويتحدث عن السنوات الأولى لثورة روج آفا، وفي غضون شهر سننتهي من إعداد السيناريو، ومن المزمع أن نصور الفيلم في شتاء العام الجاري. والسيناريو الثاني لفيلم عن مهجري سري كانيه خلال العدوان التركي على المنطقة. وغير ذلك أنتجنا فيلماً وثائقياً بعنوان «Evîn li ramberê qirkirinê» أي «الحب في مواجهة الإبادة»، وهو يتحدث عن الغناء الشعبي في منطقة شنكال، عن واقعها، وما تتضمنه تلك الأغاني من قصص الحب والآلام التي عاناه الكرد الأيزيديون جراء سياسات الإبادة بحقهم، وقد دام إنتاج هذا الفيلم الوثائقي مدة سنتين، وحالياً نقوم بإرسالها إلى المهرجانات الدولية للأفلام، وسيعرض هنا للمشاهدة خلال صيف العام الجاري.

وهناك مشاريع أخرى نعمل عليها، ومنها فتح أكاديمية للتدريب السينمائي. ونحن ننتظر رفع الإجراءات الخاصة بالوقاية من كورونا بعد الانتهاء من هذا الوباء عالمياً، لمواصلة العمل في هذا المشروع.

. كيف ترون مستقبل فن السينما في شمال وشرق سوريا، على ضوء الأعمال التي تُنتج اليوم؟

لقد أثرت الثورة الجارية في روج آفا، والدماء التي أريقت من أجلها، إيجاباً على مختلف الصعد، فظهرت مؤسسات وأعمال ثقافية وفنية تحمل في طياتها روح وقيم هذه الثورة، التي أعطت زخماً لشعوب المنطقة لممارسة ثقافاتها وفنونها بكل حرية. ولذلك ينبغي أن تكون نتاجاتنا الفنية على مستوى تلك التضحيات التي قدمت من أجل هذه الثورة.

ولكن الأمر الذي له أهمية كبيرة هو أن يتم إعادة بناء مؤسساتنا بما يحقق الاحترافية والتشاركية في آن واحد، إذ أننا نحتاج إلى تثبيت الركائز المؤسساتية أكثر، لأنها تفتح آفاقاً واسعة من جميع النواحي، وكذلك تفتح الطريق أمام الكثيرين لممارسة إبداعاتهم الفنية.

شيرو هندي

. مخرج سينمائي، عضو إدارة «كومين فيلم روج آفا».
. مواليد قامشلو/ ١٩٨٠.
. درس الآثار في جامعة دمشق.
. قبل تأسيس كومين فيلم روج آفا، كان مهتماً بالسينما، وقد بدأ منذ عام ٢٠٠٣م بإجراء بحوث ودراسات في هذا المجال، وكان مسرحياً يكتب النصوص المسرحية ويخرجها، إلى جانب محاولات في كتابة الشعر والقصة القصيرة، وهكذا أصبحت لديه تجربة أدبية وفنية، وحصل في دمشق على تدريب في التصوير الضوئي، وبعدها عمل في إعداد وإنتاج برامج تلفزيونية في محطات كردية وعربية، وهكذا دخل في مجال فن السينما، وكان من مؤسسي كومين فيلم روج آفا، ومن خلاله شارك في إنتاج الأفلام الوثائقية والسينمائية كمخرج أو مشرف على تدريب الممثلين، ومنها: فيلم وثائقي عن حياة الفنان الكردي «محمد شيخو»، وفيلمين وثائقيين عن الغناء الشعبي «دنكبيج- Dengbêj»، وفيلم سينمائي قصير عن الوضع في روج آفا، وفيلم وثائقي عن حريق سينما عامودا، وفيلم طويل باسم «قصة المدن المنهوبة» يتحدث عن ثلاث مدن تعرضت لهجوم واحتلال القوى الظلامية وهي كوباني وشنكال وجزعة (حاز هذا الفيلم على الجائزة الأولى في مهرجان مكسيكو الدولي). وأفلام سينمائية أخرى كفيلم «من أجل الحرية – ji bo azadî» الذي عمل فيه كمدير لتدريب الممثلين، وفيلما «كوباني» و»شنكال» وغيرها.
. كما يكتب الشعر الغنائي، فالعديد من الأغاني الوطنية الكردية في روج آفا في الآونة الأخيرة هي من كتاباته الشعرية، معظمها بالاشتراك مع إبراهيم فقه، كأغاني:

Efrîn Tola Salan، Şervano، Tîna Çiya، Felaketim، Niviştа Gerîla.

نكهة الروح

لطالما كنت أسأل نفسي على الدوام، من أكون؟ من أنا؟ ما هي نكهة روحي التي دبّت في جسدي المهزول من الأرزاء؟!!

خاتون إبراهيم

روحٌ ممزقة، كأشلاء مبعثرة، وتتطاير في زوبعة الحياة، كعاصفة تجتاح جسداً رقيقاً، هزيلاً كسنبلة...

تائهة تلك الروح كطفلٍ أضاع والدته وسط زحام مدينة كبيرة، فشرع بالبكاء، دون جدوى، فتلك المدينة لن تشعر بحرقة يشعر بها ذلك الطفل في صدره، ودموعه الساخنة التي تسيل على خدوده الطريّة...

عن نفسي أتحدث، فأنا هي تلك الروح، وذلك الجسد وذلك الطفل ...

لطالما كنت أسأل نفسي على الدوام، من أكون؟ من أنا؟ ما هي نكهة روحي التي دبّت في جسدي المهزول من الأرزاء؟!!

هذا السؤال استقبلت به أول يومٍ لي من عامي الدراسي الثاني عندما كنت طفلة ذو ثماني أعوام هلامية، سألت نفسي ذلك السؤال الأكبر من عمري والأثقل من جسدي، عندما خرجت للعالم بعد معركة شرسة لي مع الموت، كان ذلك قاتلاً لكني لم أمت وخرجت مجدداً للحياة، وإن بلون آخر ...

ربما الحياة كانت قاسية كثيراً على طفلتها الملساء، لفحت طفلتها الدافئة بخدوش مزقت يداها الطريتان، فجفت شفتاها من الدهشة، لتبدأ معها مسيرة لا تشبه أي مسيرة لا قبلها ولا بعدها، مسيرة طفلة عشقت الحياة، لتتحول إلى أنثى تعشق مخاض ذاتها في هذه الحياة، لأنها تولد من ذاتها، وتزداد قوة مرة بعد مرة ...

حكاية بدأت بشهقتي الأولى عندما تنفست الحياة لأول مرة، ونهايتها ربما تكون تنهيدتي الأخيرة عندما أودعها وأرحل عنها ....

عشرة أعوام لم أستطع إيجاد جواب لسؤالي ذاك، لم أكن قادرة على مواجهة نفسي، ولم أكن قادرة على

استيعاب ما حلَّ بي، لم أتجرأ أن أنظر إلى عيناي من خلال المرآة ذوات الزوايا الأربعة الكبيرة، ذلك مخافةً من أشياء كثيرة ...

والآن أصبحت عشرينية، انفصلت عن وطنها قبل سنتين، لتبدأ معها قصة جديدة وتغيير أكبر، لتصبح لا تشبه تلك الطفلة أبداً ...

لقد وجدت الإجابة عن كل سؤال، وهذا لأن الانطواء والوحدة وعزلتي عن كل ما يحاط بي في كل مساءٍ للغربة بنسماتها الباردة كان له قسطاً أكبر من لياليي، أصبحت أستنشق، أتنهّد، وأكتب، كي أسأل، أفكر، أقرر، أجاوب، أعرف أكثر وأعيش بعيداً في عالمٍ لا يعلم أحد عنه شيئاً ...

ابتعدت ونظرت بشمول، فاكتشفت تلك الخدعة الكبيرة التي وقعت فيها منذ أن انقطع الحبل السري بيني وبين الجنة، جنتي التي كنت أخبأ عيناي من العالم وراء ثوبها وأغفو على ركبتها حتى الصباح على أغنيتها **nenî nenî** (نيني..نيني) طفلتي، وهي تمرر أصابعها بين خصلات شعري لتلمس جبهتي، فتكون لي الوطن...

والآن خرجت إلى العالم يا جنتي وأصبحت أحدق وأطيل النظر في أعينهم وتنتهي تلك النظرة عندما أكسر نظراتهم، أصبحت أستقبل أشعة الشمس كل صباح بالرغم من حدتها وما تلحقه من أذية لعيناي، وأيضاً غروب الشمس الذي يشبهني وأشبهه، يا لروعة تلك الصفة المشتركة، لم أكن أعلم بأن الشمس جميلة إلى هذا الحد. وكيف أصبح ما منعوني عن النظر إليه «هاجسي»؟!!!! أصبحت الشمس حقيقتي!!!.

والآن انتقلت من النوم على ركبتها إلى وسادة مخملية بلون بنفسجي، بجانبها كومة كتب، روايات، اقتباسات لشعراء وفلاسفة وعلماء، درويشيات، أفلاطونيات، وحتى شهرزاديات، قصص كثيرة ومجلات مبعثرة على أطراف فراشي، كثيرٌ من الأقلام والأوراق، ومناديل ورقية تحت وسادتي بها رائحة عطري المفضل، عندما تتبلل تزداد الرائحة وينتشر الحبر الأزرق بكافة أرجاء المنديل، منديلٌ لزميل، لأم ألتقيت بها صدفة، لطفل استشهد أباه، لأب زف ابنته، لعاشق دفن حبيبته بيديه، وحتى لذلك الذي أسميته صديقي «صديق الروح».

لقد كبرت.... لدرجة أن أقدامي لم تعد تتسع تحت «غطاء طفولتي» وتبقى خارجاً طوال الليل دون أن أشعر بها، ورأسي تحت الغطاء أمتشق كتاباً وضوءً خافتاً وأتنفس رائحة روحي حتى الفجر، لقد كبرت... كما كنتي تقولين لي يا جنتي ستكبرين وتنسين، نعم، لقد كبرت لكنني نسيت أن أنسى، فتلك الروح التي خلقت برحمك الدافئ ما زالت بجسدي الذي لا يعرف كيف يكبر، كبرت، لكن بذاكرة قوية وقلب مثقوب .... الأهم إني علمت ما هي نكهة تلك الروح، علمت بأنني أثنى نهضت من رمادٍ، وكذلك تلك الروح التي سكنته الطمأنينة بعد ضجر دام أعوام طويلة.

رأيتني قوية إلى هذا الحد يا الله لتجعلني أتكئ على روحي، وأفضل وحدتي؟!! بالطبع أستطيع وقادرة لأكون لنفسي كل شيء فقد بنيت نفسي بنفسي، دائماً الجواب الأخير هو: أنا ونفسي وأنا!.

علمت بأنني لستُ بعادية لأعيش وأموت بشكل عادي، تلك الكلمة التي لم ولن أتقبلها، وكيف يمكنهم نعتي بالعادية، وهل يا ترى يعلمون شيئاً عن الأنثى التي نهضت من عمق الرماد...

لا لا يعلمون ولذلك لست عادية، تلك المقولة التي ترفع من قدري، وكلما فقدت ثقتي بهذا العالم ازدادت ثقتي بنفسي، سأقدس نفسي لأنني قوية رغم كل شيء، فأنا زهرة نبتت فوق الخراب، ولأنني على يقينٍ تام بأنه ما من أحدٍ مثلي، فأنا أشبه الجنة فقط «أمي»، سأثمن كل لحظة من حياتي، فأنا لا أعرف أي لحظة ستكون اللحظة الأخيرة، يكفي أن يملئني الإيمان والرضا، الهدوء والسلام... لأنام بعمق وتغمض أجفاني عن هذه الحياة.

مينا خانم قاضي.. أمّ الكرد أو السّيدة الأمّ

أوّل عمل قامت به هو إسراعها إلى تأسيس الاتحاد النّسائي الكردستاني في 14آذار 1946م، وترأسته بجدارة وثقة، ومن خلاله بدأت تدعو المرأة إلى العمل والمشاركة بفعالية ضمن الجمهورية الفتيّة جنباً إلى جنب مع الرّجل..

نارين عمر

ظلمها التّاريخ وظلمها شعبها الكرديّ، إذ أهملوا الحديث وذكر عطاءاتها ومحاسنها لنا، ولكنّها لم تأبه لذلك، بل ظلّت تنعشنا بنسائم عطائها الوفير وحنانها وحبّها الذي يسع الكون بموجوداته، لأنّها كانت أمّ الكرد ومعلّمتهم الوفيّة وصديقتهم المخلصة، وما تزال نسائم روحها تهب علينا وتبشّرنا بغدٍ نحلم به وإن طال الأمد، أجل إنّها السّيدة مينا خانم قاضي زوجة الرّئيس القاضي محمد.

ولدت السيدة مينا في مدينة مهاباد في شرقي كردستان «كردستان إيران» في عام ١٩٠٨م لعائلة كردية مرموقة ووطنية هي عائلة حجي حسن خاني أو حسن بك في منطقة موكريان، والدها هو أحمد، ووالدتها كول أَندام.

تزوّجت من القاضي محمد وهي في عمر الـ ١٩ سنة في عام ١٩٢٨، وأنجبا ثمانية أولاد، وبعد زواجها صارت تُعرَف باسم مينا قاضي، وكان اسم كنيتها قبل الزّواج اسكندري.

عندما تأسس الحزب الدّيمقراطيّ الكردستاني في شرقي كردستان بزعامة القاضي محمد، كانت السيدة مينا من أوائل النساء اللواتي انتسبن إليه، لأن الحزب أبدى اهتماماً كبيراً بالمرأة قولاً وفعلاً، ومن مختلف نواحي الحياة، كما إن جمهورية مهاباد التي كانت أولى جمهورية كردية في العصر الحديث برئاسة القاضي محمد اهتمت بالمرأة ودعت إلى انخراطها في النّضال السّياسي للدّفاع عن نفسها وقضيتها، بغية تأسيس أسرة كردية متكاملة الأركان، وتكون بدورها أساساً للمجتمع الكرديّ، وكانت السيدة مينا قبل ذلك أميّة لا تتقن القراءة ولا الكتابة ولكنّها تعلّمتهما فيما بعد، وأتقنتها

إلى أن أصبحت معلّمة جديرة بالتّقدير والاحترام، وفي ذلك تقول:

«طلب إليّ القاضي أن أنخرط في صفوف الحزب والعمل لصالح الجمهوريّة، فأجبته: أنا لا أجيد القراءة ولا الكتابة، فكيف لي ذلك؟ فأجابني على الفور: يجب أن تتعلّمي القراءة والكتابة، وأن تعلّمي فيما بعد نساء وبنات الكرد أيضاً، لأنّك زوجة رئيس الجمهورية، وعليك أن تكوني في مركز الرّيادة والقيادة، وأن تقودي النّساء وتساهمي في توعيتهم وتثقيفهم، وأنا واثق أنّك ستحقّقين ذلك بالإرادة والتّصميم».

هذا الاهتمام الكبير بالمرأة، دفعها لأن تناضل في صفوف الحزب، وأوّل عمل قامت به هو إسراعها إلى تأسيس الاتحاد النّسائي الكردستاني في ١٤ آذار ١٩٤٦م، وترأسته بجدارة وثقة، ومن خلاله بدأت تدعو المرأة إلى العمل والمشاركة بفعالية ضمن الجمهورية الفتيّة جنباً إلى جنب مع الرّجل، ولأجل تحقيق ذلك دعت النّساء والفتيات إلى الالتحاق بمدارس اللغة وتعلّم اللغة كتابة وقراءة، كما أنشأت ورش خياطة وتطريز لتساهم المرأة في ميدان العمل الفعليّ، وقد كان لها ولزميلاتها الفضل الأكبر في خياطة العلم الذي رُفع في سماء جمهورية مهاباد أثناء تأسيسها، وكان لها الدّور الأكبر في سنّ قانون التّكافل الاجتماعي والذي من خلاله يضمن الجميع حقوقهم، وكانت ترى أنّه على النّساء جميعاً أن يسعين ويكافحن من أجل حقوقهنّ للتّوصل إلى إيجاد حلول مرضية لقضاياهنّ ومشاكل المجتمع ككلّ. وكانت تفعل ذلك من خلال الاجتماعات المتواصلة والدّراسات والمحاضرات التي كانت تلقيها في عموم مناطق الجمهورية، ومن خلال عملها مع بعض النّساء الأخريات كمدرّسة ومعلّمة في المدارس الكردية، وقد خرّجت الكثير من النّساء والفتيات وقتها وقدّمتهنّ إلى صفوف المجتمع الأولى ومن ضمنها بناتها اللواتي أصبحن رموزاً لنضال المرأة وعملها مثل أمهنّ تماماً.

سعت السّيدة مينا إلى إصدار المجلات والجرائد

■ السيدة مينا خانم قاضي

الخاصة بالمرأة، لذلك عملت مع صديقتها «كوليزر شكاكي» على إصدار مجلة باسم «هلاله»، دعون من خلالها إلى توعية المرأة وفتح مدارك وعيها وإبداعها في شتى المجالات.

تتميّز السيدة مينا بموقف شجاع وقويّ حين تبرّعت بكل مصاغها من الذّهب والفضة وغيرها لصالح جمهورية مهاباد، ما دعا باقي النّسوة إلى انتهاج سبيلها والتّبرع بمصاغهنّ، ويعدّ هذا الموقف دليلاً قاطعاً على أنّ القائد أو المسؤول وفي أي مجال منصب إذا كان صالحاً وجديراً بمكانته، فإنّ الرّعية سيحذون حذوه.

بعد انهيار جمهورية مهاباد، واستشهاد الرّئيس «قاضي محمد» ورفاقه، تابعت أمّ الكرد الحنون مسيرة نضالها ووفائها، وعاهدت أن تناضل حتى آخر يوم في عمرها، وبدأت تربي أولادها على نهج أبيهم ورفاقه، فعاهدها الأولاد أن يكونوا أوفياء لوالدهم ورفاقه وللكرد وكردستان، وقد برزت منهم ابنتهم عصمت التي ناضلت بإخلاص وتفان في صفوف الحزب

الدّيمقراطي الكردستاني وكان من ثمار نضالها الذي كان أغلى هدية منها لوطنها وشعبها. بعد استشهاد القاضي وضعت السّيدة مينا دارها بكلّ ممتلكاته في خدمة أعضاء الحزب والمناضلين والبيشمركة، وتمكّنت من إنقاذ وخلاص العشرات منهم من حبل مشنقة النّظام الإيراني في عهد الشّاه بهلوي وفي عهد الخميني كذلك، لذلك تعرّضت مع أسرتها إلى مختلف أنواع التّعذيب والإهانة والمضايقات من قبلهم، كما تعرّضت للسّجن عدّة مرّات ومن ضمنها في عام ١٩٨٦ وظلّت في السّجن لمدة عام وتعرّضت لتعذيب ووحشية وكانت قد تجاوزت السّبعين عاماً من العمر، وحين سئلت عن سبب اختطافها من قبل جهاز أمن النّظام الإيراني أكّدت أنّها تجهل السّبب، ولكنّها كانت تقول إنّ رجال النّظام يخبرونها على الدّوام أنّه لو لم يكن هناك رجل اسمه «قاضي محمد»، ولو لم يؤسّس للجمهورية، لما كان هناك في إيران قضية الكرد وكردستان، بل ووضعها النّظام تحت الإقامة الجبرية ومنعوها من السّفر إلى خارج إيران، وعندما استشهدت ابنتها «عفت قاضي» في السّويد، منعوها من السّفر إلى هناك أو من إجراء مراسيم رسمية لعزائها.

ظلّت مخلصة لزوجها الرّئيس قاضي محمد إلى آخر لحظة من عمرها المديد، لأنّها لم تكن تراه الزّوج فقط، بل كان لها الصّديق والحبيب المخلص والوفيّ، وفي ذلك تقول:«كان القاضي الزّوج الوفيّ لي والحبيب المخلص والصّديق الصّدوق، وكان يحبّني كثيراً وعلى الرّغم من أنّني أنجبت له سبع بنات وولد وحيد، فإنّه أحبّ بناته كثيراً ولم يحسسني يوماً بذلك، وأقول ذلك لأنّه كان من عائلة عريقة وميسورة الحال وكانوا من وجهاء المنطقة، ومعلوم أنّ الرّجال الأغنياء والوجهاء وزعماء العشائر في ذلك الوقت كانوا يتزوّجون بأكثر من امرأة بسبب ومن دون سبب».

وعن أمنياتها ومطالبها تقول السّيدة العظيمة: «أتمنّى الصّحة والسّلامة لجميع شبّاننا وشاباتنا والحرّية لشعبنا والاستقلال لوطننا لأنّ هذه كانت أمنيات قاضي محمد».

وعن أمنية أخرى لها تقول: «أوعدوني وعاهدوني على توحيد الكرد، لأبشّركم أنا بدوري بكردستان محرّرة ومستقلة، لأنّ توحيد وتحالف القوى السّياسية الكردية هو خير دواء لمآسينا وآلامنا، وإذا تمكّن شعبنا من توحيد صفوفهم فإنّ مسألة تحرير كردستان ستكون سهلة للغاية».

يُذكر أنّها كانت تتواصل مع نساء الكرد في باقي أجزاء كردستان عن طريق المراسلة وتدعو معهنّ إلى توحيد نساء الكرد فكراً وعاطفة ومبدأ لتحرير المرأة وتوعيتها وتثقيفها، ومن تلك النسوة «حبسه خان نقيب» و»كوليزر خانم شكاكي» وغيرهنّ.

وبعد عمر مديد، قضتها في النّضال والكفاح من أجل قضيّة شعبها ووطنها، تغادرنا أمّنا الحنون بجسدها، لتبقي لنا الرّوح ترفرف علينا بحبّ وحنان، وذلك في ١٧ شباط من عام ١٩٩٨م، وقد شارك في تشييع جثمانها آلاف الكرد بمراسيم رسمية وشعبية.

المصادر: (بالكردية)

-Wîkîpediya

-Kakşar Oremar

- Mîna Qazî jineke têkoşer bû، Şehnaz Emîn، rojnameya Kurdistan، Hejmara 44، 2015z.

- Siba Fm، bernameya Mêvan، amadekirin û pêşkêşkirin Narîn Omer.

قراءة في كتاب

شبت إنليل (تل ليلان)

حاضرة الجزيرة السورية في القرن 18 ق.م

رستم عبدو

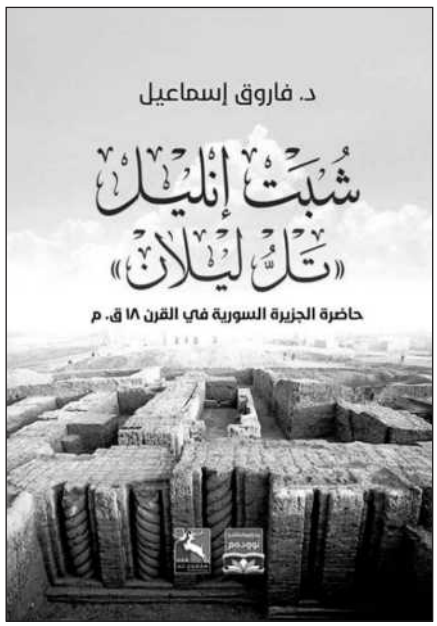
تأتي أهمية هذا الكتاب كونه من ناحية يتطرق لتاريخ أحد أهم الموقع الأثرية في سوريا والشرق القديم خلال فترتي البرونز القديم والوسيط، ومن ناحية أخرى كونه يتطرق لتاريخ موقع هام في الجزيرة السورية (حوض الخابور)، المنطقة التي طالما افتقرت للمعلومات التاريخية قياساً بالكم الهائل من المواقع الأثرية التي تتميز بها.

صدر للباحث أ. د. فاروق اسماعيل، المتخصِّص في تاريخ الشرق القديم واللغات السامية، كتاب شبت إنليل (تل ليلان) حاضرة الجزيرة السورية في القرن ١٨ ق.م، عن دار الزمان/ دمشق، عام ٢٠١٩.

يقع الكتاب في ١٩٠ صفحة من القطع المتوسط، وهو كتاب يتناول تاريخ شبت إنليل/ شخنا (تل ليلان) أحد اهم المواقع الأثرية في سوريا والشرق الأدنى خلال الألفين الثالث والثاني ق.م.

يتألف الكتاب من مقدمة وستة فصول وخاتمة فيها جدول بأسماء المواقع القديمة ثم قائمة بالمراجع العربية والأجنبية.

يتطرَّق الباحث في كتابه لـ نصوص مسمارية كانت عبارة عن مراسلات متبادلة بين هذه الممالك، من ضمنها مراسلات «شمشي» أدو مع ابنه ملك ماري «يسمخ أدو»، النصوص التي وجدت ضمن أرشيفات (محفوظات) ممالك قديمة كـ ماري (تل الحرير) وأشنكم (جاغربازار) في سوريا، وششرا (شمشارة)، وقطارا (تل الرماح) في العرق، ويذكر ما ورد في هذه النصوص من معلومات عن شبت إنليل التي عدت بمثابة العاصمة الثانية لـ «شمشي أدو» خلال القرن الثامن عشر ق.م.



■ غلاف كتاب (شبت إنليل «تل ليلان».. حاضرة الجزيرة السورية في القرن ١٨ ق.م).

ثم ينتقل للإشارة إلى الموقع الجغرافي لـ «شبت إنليل» الواقع على نهر الجراح جنوب شرق القامشلي في قرية تعود ملكيتها لـ آل علي يوسف من عشيرة كاسان الكردية ويذكر فيها مساحة المدينة التاريخية القديمة التي تقدر بـ٩٠ هكتاراً وكذلك يتطرق إلى مواسم التنقيب التي جرت على يد البعثة الأمريكية بإدارة هارفي وايس منذ عام ١٩٧٨ حتى عام ٢٠٠٨.

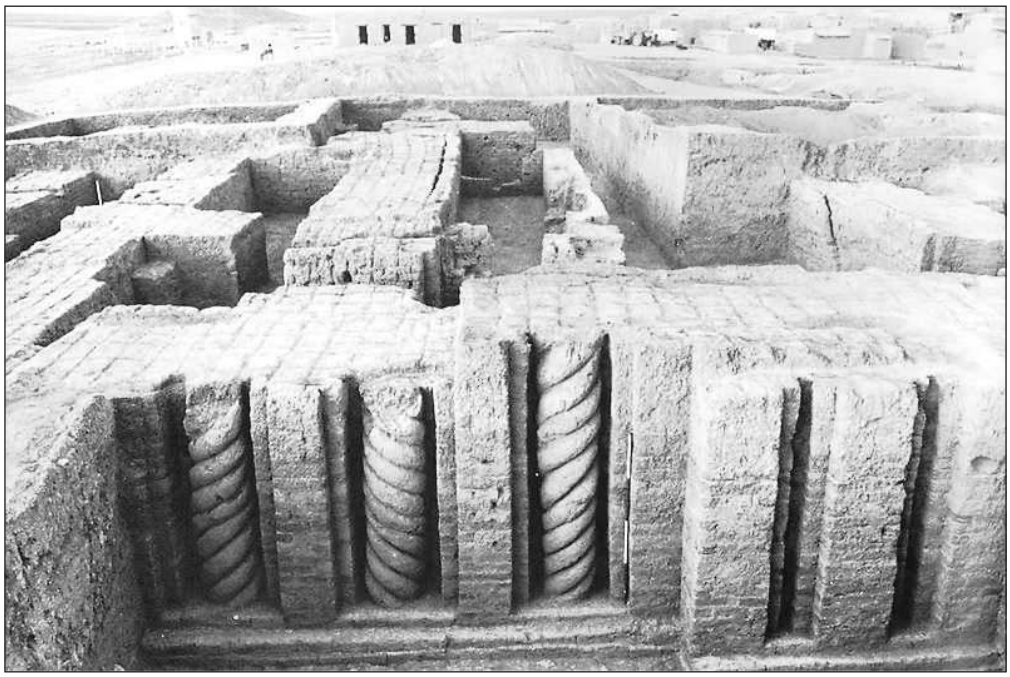
ثم يستطرد مراحل الاستيطان في الموقع الذي يبدأ من الألف الخامس ق.م حتى أواخر القرن الثامن عشر ق.م ويذكر من خلالها أهم المكتشفات الأثرية كالفخاريات والكتل المعمارية المتمثلة بالبيوت السكنية والسوق التجاري والقصور والمعابد الذي عدّ احداها أقدم واضخم المعابد في الألف الثاني ق.م «يعتبر المعبد ذي الأعمدة الحلزونية أحد أقدم المعابد التي توصف بالمعابد ذات المعبد المستطيل وكذلك احد أضخم المعابد في الألف الثاني ق.م».

ثم يتطرق لمراحل اكتشاف النصوص الكتابية وأنماطها وتاريخها واللغة المدونة عليها ومجموعها (التي وصلت لـ ١٣٥٠ رقيم مسماري وعدد كبير من الكسر) والمواضيع التي تناولتها هذه النصوص سواء في المجال الإداري/ الاقتصادي أو الرسائل المتبادلة/ الرسائل الدبلوماسية أو المعاهدات السياسية أو النصوص التعليمية.

ووردت في هذه النصوص حركة المواد الواردة إلى القصر والصادرة منها والتي كانت تشمل البيرة (الجعة) والخمر والمواشي والخشب والمنسوجات والمعادن والزيوت والعسل وأنواع من الخضار والحبوب والسمك، كذلك أشارت النصوص إلى طبيعة السكان (التنوع العرقي والإثني) «كانت تتكون من الأموريين والحوريين وغيرهم من القاطنين» وإن كانت نسبة الحوريين هي الأعلى (٢٩٪) وفقاً للنسب المذكورة وكذلك التنوع الديني «أن المدينة كانت تتخذ نحو ٥٠ معبوداً تحمل أسماء حورية وأكادية وأمورية»..

ثم يتحدث الباحث عن الأختام الاسطوانية وطبعاتها المكتشفة في «شبت إنليل» التي تعود إلى الألفين الثالث والثاني ق.م والتي بمجملها كانت عبارة عن رسومات تصور مشاهد دينية وإدارية وسياسية.

ثم ينتقل للحديث عن تاريخ المدينة التي عرفت خلال الألف الثالث ق.م باسم «شخنا» والتي ظهرت في عام ٢٦٠٠ ق.م كقوة سياسية مركزية قبل أن تهجر أواخر الألف الثالث ق.م، ويعاد بناؤها مرة أخرى على يد «شمشي أدو» في عام ١٧٩٢ ق.م باسم شبت إنليل حيث بدت قوية ومهمة كما ذكرنا أعلاه، وكيف أنها شهدت الاستقرار والازدهار وتمتعت بنظام حكم ملكي مركزي قبل أن تتحول إلى نظام دويلات المدن



■ واجهة معبد في تل ليلان

مع موت «شمشي أدو» عام ١٧٧٦ ق.م.

بعد موت «شمشي أدو» أصبحت المدينة تعرف مرة أخرى باسمها القديم «شخنا»، حيث دخلت بعلاقات طيبة مع ماري الذي كان يحكمها آنذاك «زمري ليم» (١٧٧٥-١٧٦٢) ق.م. وقد ذكرت النصوص أسماء ثلاثة حكام من «شخنا» في تلك الفترة وهم «توروم نتكي» وابنيه «زوزو نتكي» و»خايا أبوم» «الاسم الأول والثاني تحمل معاني حورية، أما الثالث فيحمل معنى أموري».

حيث أن المدينة شهدت المدينة في عهدهم الاستقرار والازدهار السياسي قبل إخضاعها للسيطرة العيلامية عام ١٧٦٧ ق.م إثر تحالف بين العيلاميين وبين الكوتيين وقوات من أشنونا. في عام ١٧٦٥ ق.م خسرت عيلام نفوذها في المنطقة ودخلت «شخنا» في علاقات تعاون مع مملكة يمخد (حلب) قبل أن تسود أجواء من التوتر بينهما ليدخلا بعدها في صراعات وتحالفات جديدة «حلف أندريج (تل خوشي الواقع جنوب شنكال «سنجار») المدعوم من يمخد وحلف شخنا وكردا (بلدة شنكال)».

استطاعت «شخنا» التي كانت عاصمة لبلاد أبوم الحفاظ على مكانتها الطبيعية حتى قام «سمسو إيلونا» بتدمير المدينة خلال عامي ١٧٢٧- ١٧٢٨ ق.م .

تأتي أهمية هذا الكتاب كونه من ناحية يتطرق لتاريخ أحد أهم الموقع الأثرية في سوريا والشرق القديم خلال فترتي البرونز القديم والوسيط، ومن ناحية أخرى كونه يتطرق لتاريخ موقع هام في الجزيرة السورية (حوض الخابور)، المنطقة التي طالما افتقرت للمعلومات التاريخية قياساً بالكم الهائل من المواقع الأثرية التي تتميز بها.

قراءة في ديوان «المهاجر» للشاعر محروس بريك

مروة الشريف- مصر

لقد وُفّقَ الشاعر، فعبر لنا عما يَجُول في نفسه، ودمج مشاعره بمشاعرنا، فتعايشنا مع أحاسيسه ومواجعه، ... وأمتعنا أيضاً في اختيار أدواته الرمزية، وخلفيته التاريخية والحكمية والدينية في بَث رَوح من الروحانيات على قصائده، ونَثْرِ عَبَقِ الماضي بأطلاله وأبطاله بين سطوره

يحوي ديوان «المهاجر» للدكتور محروس بريك العديد من القصائد الوطنية والرومانسية الغزلية. نُهاجر معه بين أكثر من قضية، ونحن على أُهْبة الاستعداد للإبحار تحت أشرعة مركب السندباد. لنتسامر سوياً حول دلالات الغلاف والعنوان والرمز والصورة.

جاء غلاف ديوان (المهاجر) للشاعر محروس بريك في مساحة فضائية واسعة، تَنُم عن خلجات الشاعر في ما يأمل به من مُستقبل، وسفينة وعليها السندباد وقد شَد رِحاله مُبحراً بين المعلوم لا يخشى المجهول، يسير بنا في مَوج هادئ، ولكن يشوب سماءه بعض الغيوم، وكلمات قد خُطت باللون البني، ليختلط فيها الدم بالتراب الذي تَوَارى تحته الآلاف من أزهار الشباب في العالم العربي، فحولها لتربة بنية خِصبة، قد تَغَذَت بأفضل وأجود السِماد، وستنبت حَتماً أزهاراً يافعة، تَحمِل لِواء المستقبل الذي زين به الشاعر فضاءات غلافه. وقد اختار الشاعر بعض الكلمات من قصيدة «غُربة» في الديوان ليُكمِل بها رؤيته الفنية للديوان ويُفصِح عن بعض مضمونه وما يقصده من الهجرة، بسفينته التي يتنقل بها عبر البلاد العربية، لينقل صورته وصوته لكل العالم. ويثبت ويبرهن على مدلولات اختياراته للألوان في

قوله: «الأرض تشرب نخب الموت من دمنا»، ليحصل الدمج بأشد روابطه بين المنظور والمقروء بل والمسموع أيضاً من خلفيته الهادئة لصوت البحر. «واغتاله اليأس في سن الثلاثين» اختيار أيضاً يُكمل الصورة واللوحة الفنية ويُعلي من الصوت المكنون في نفس الشاعر، فقد شربت الأرض حقا دماء زهور الشباب.

أما العنوان فيعرف اصطلاحًا بأنه: مجموعة من العلاقات اللسانية ترد مطلع النص لتعينه وتعلن عن فحواه وتُرغب القراء فيه. وعنوان «المُهاجِر» من أبرز سماته أنه يجذب الجمهور لفظًا وصورة، فالعنوان بحروفه المهموسة والمجهورة، يتناغم، مع خلفية يظهر فيها سندباد النص الأدبي محروس بريك، الذي يحيا بعيداً عن وطنه الذي لا يكاد يبرح فؤاده وخياله رغم ابتعاده عنه، يفرح لفرحه ويحزن لحزنه، بل ونكاد نلمس قطرات دمعه بين أوراقه، فأتى العنوان مُعبراً عن حالته النفسية لما يحياه من غُربة عن أمه «الوطن» كالطفل يترقب أمه في كل حين، ترعاه تنتظر أول تمتماته باسمها، ويعاني هو جاهداً أن يُناديها بكل جوارحه حتى ينطق اسمها بكل أجراس الموسيقى المتمثلة في اللغة العربية ألا وهو حرف «الميم المضمومة»، لتصبح الرابط بينه وبينها متى شاء أن يناديها همس بصوت الميم متمنياً أن تضمه ويضمها، هكذا نادى الشاعر المرتبط بأمه مصر أول حروف عنوانه في «المُهاجر» بعد ال التعريف التي يُعرف بها نفسه، فها أنا يا مصر طِفلُكِ أحيا بكِ، وأناديكِ بكل ما أوتيت من قوة وضعف، ويأتي نَفَسُ الشاعر مهموسًا في حرف الهاء حاملًا معه كل سنين اغترابه وكأنه يريد أن يرتاح، لكنه يتحمل، وكأنه ما إن ظفر بنطق اسم أمه حتى هدأ ووضع رأسه ليستريح، وكأنه به يصرخ بألف المد، لنستشعر منه كم من المدة التي طالت في غربته عن وطنه، وكم يُعاني من الآلام في بعده عنها، وجاء هذا واضحاً في ضجة حرف الجيم، التي خرجت بكل ما فيها من قوة بعد استراحة المتعب من طول الهجرة، لا يهدأ ولا يرتاح قلقًا على وطنه، وكما أن فراق الأم صعب، كذا فراق الوطن عند محروس بريك، وهو ما كشف عنه حرف الراء الذي اختُتِمَ بها العنوان، هكذا الشاعر، فراقه لوطنه ثقيل على نفسه، فوطنه «مصر» هو المبتدَأ والمنتهَى كما يبدأ وينتهي عنوان ديوانه «المهاجر» بالميم والراء.

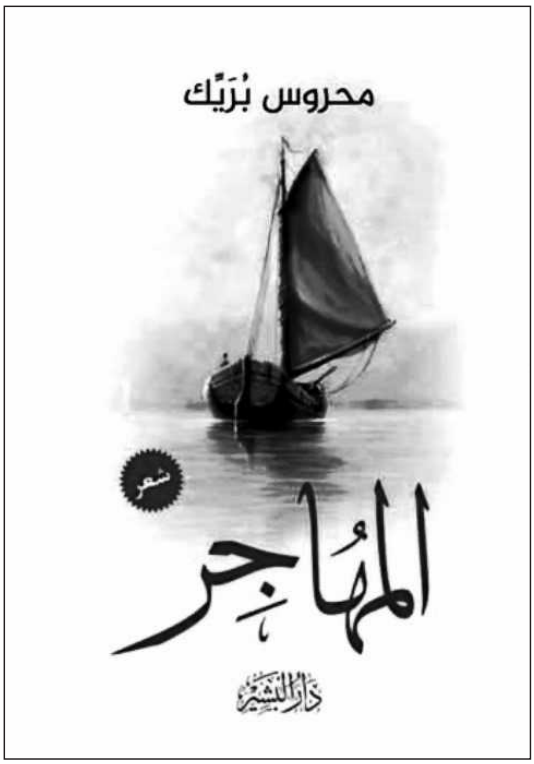
فهكذا قد كشف العنوان عن خلفية السندباد محروس بريك، وما تحويه نفسه منذ نعومة أظافره، يحيا بالآلام ويقاومها بالضحك، فكلاهما لا ينتهيان عنده، وقلبه وعقله دائما يضجان بما يحويان.

وهكذا يأتي عنوان ديوانه الثاني «المهاجر» كاشفاً عن رحلته وما تحويه نفسه، باعتراف مُسبق منه حين قال في مُفتتح ديوانه الأول «قبل الشتات»

وُلِدْتُ مُبتَسِمًا وفي الحَشا ألَمٌ
كَم أَسْتَعِينُ على الآلامِ بالضَّحِكِ
لا يَنقَضي أَلَمي لا يَنتَهِي ضَحِكِي
فالعَقلُ في شَرَكٍ والقلبُ في شَرَكِ

استخدم الشاعر الرمز وهو سمة مشتركة بين غالبية الشعراء، وقد وظف الرمز بشكل جمالي منسجم، مع الاتساق الفكري الدقيق المقنع، بشكل أسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة، وعمق دلالتها وشدة تأثيرها في المتلقي.

وأول رمز استعمله الشاعر مزجه مزجاً تخطى به حدود الزمان والمكان، مُعبراً به عن حال الأمة وهو «يعقوب» في مطلع قصيدته «هجرة» حيث وظف يعقوب الذي تفرق أبناؤه، معبراً عن ضياعهم وضياع يوسف، بحال الأمة العربية وأبنائها المتفرقين في البلاد، مشتتين تائهين في بلاد الضياع، بعد أن تركوا سُنة محمد صلى الله عليه وسلم، وابتعدوا عن تعاليمه، ولن ينصلح حالهم ولن يجتمعوا على كلمة واحدة إلا إذا



■ غلاف ديوان «المهاجر» للشاعر محروس بريك

عادوا واجتمع شملهم مرة أخرى، كما اجتمع يوسف بأخوته وصاروا عزوة، وتوجوا رأس الحق، وقرّت أعينهم باجتماعهم، كما قرت عين يعقوب بأبنائه. وجاء استخدامه ليوسف كرمز مرة أخرى في قصيدته «في غيابة الجُب» تعبيرا عن عودتهم إلى مجدهم الغابر.

ومرة أخرى يستعمل الشاعر الرموز، فأتى بالرمز «تأبط شرًا» في قصيدته «غربة» مُعبراً به عن حال العربي المعاصر الذي صار يتأبط شرّه في ربوع البلاد، حتى تفرقت الأوطان وتشرذمت وسكر كل كُسرى على أعتابها، فالحال واحد، فكلنا حَزِنٌ يبكي لمَحزون. وعَبر عن حال الشباب الذي مَل الصبر برمزيته لـ «زُهير» الذي لو عاش بيننا لأصابه اليأس في سن الشباب (لاغتاله اليأسُ في سِنّ الثلاثينِ).

ومرة أخرى يأتي الرمز جلياً في قول الشاعر في قصيدته «غاض الماء» التي استخدم فيها أكثر من رمز كـ « غاض الماء»، «ناخ الجدب»، للتعبير عن حال بلاد المسلمين الذي قَل فيها الماء أي الخير، بل نَقص بأقل من القليل، لدرجة أن الجدب قد استقر في الأرض، فناجى الشاعر ربه أن ينزل الرِي، ليزيل ويزيح هذا الجدب.

وكذا قصيدة «لي ما ليس لكم»، فهي مليئة بالرموز لكنها رموز خاصة بالشاعر، رَبطها ببلد العزة والكرامة،

قُدس الأقداس، ومسرى الأنبياء «ف ل س ط ي ن» الذي أتى بها الشاعر بحروف مقطعة كحروف القرآن (فاءٌ لامٌ سين .. طا يا نون)، ليضفي عليها قدسية فوق قدسيتها، وسر ربط كل رموز القصيدة ونسبتها لنفس الشاعر كقوله: «لي آذار»، «لي تموز»، لي تشرين»، «لي كانون»، «لي أزمنة من صبار»، «لي كل فصول العام»، «لي الأيام الحُبلى بالعصيان»، «جبال الصبر»، «ولي الزيتون»، «طعم القهوة»، «أشجار السرو»، «مزلاج الباب»، «كوفية جدي»، «جبال القدس» ليُعلِن أنه بريء مما يجري على أرض الله المقدسة، من انتهاك لكل الحقوق، فهو العاجز الفرد، الذي لا يملك سوى قلمه ومشاعره، فما كان منه إلا أن يُعلن امتلاكه لكل شيء على أرض فلسطين، وللأعداء أرض الضياع، لا يأمنون أبداً، مُحاطون بالخوف.

وفي قصيدة «العاشقون سُكارى» حيث استلهم الشاعر قصة «ليلى العامرية» متعجبًا من لوم الناس للمحبين فقد لام قبلهم من لامَ على حب قيس لها، فللمحبين أسرار لا يعرفها غيرهم، فلمَ اللوم. ولم تكن المرة الثانية ولا الأخيرة التي رمز فيها الشاعر عن محبوبته بـ «ليلى» فقد استدعاها مرة أخرى في قصيدته «حلول واتحاد» «كلانا في الهوى طفل»، «وقصتنا أيا ليلايَ كل فصولها مِزَقُ» وقصيدة «أول قبلة» حين قال: «باحثاً عن طيف ليلى»، وقصيدة «نبوءة العراف» وقصيدته «يا ليل يا عين».

وفي قصيدة «انكسار» أتى الشاعر برمز لـ «قارون» ليبرهن على طول مدة الخيبات التي توالت على بلده، بعد تكرار حوادث القطارات. وفي القصيدة الواقعية «وغدا تحاصرك الذئاب» رَمَز الشاعر بالذئب لكل من يعتدي على حق ليس من حقه وأرض ليست أرضه، ووظف الرمز في أسلوب حواري، بين الشعوب وحُكامها، ولكن الصمت يسري على أفواه الجميع.

وفي قصيدة «أغنية لعينيها» استلهم الشاعر الملك (مِينا) في قصيدته ليعود بنا إلى عصور النور، ويستثير خيالنا بالماضي التي كانت تحياه مصرنا الحبيبة في عصرها الفرعوني. وكذلك مفردات مثل: النسر، وصوت رفعت يتلو بيانا، الأزهر، وقوم لوط، كلها رموز جاءت في قصيدة الشاعر «بكائية» التي تفيض بالحسرة على ما آلت إليه بعض العادات غير الأخلاقية في بلاد الطهر والعفاف.

و»فينوس» رمز الجمال استخدمها الشاعر تعبيراً لجمال محبوبته الجميلة الخفيفة الدلال في قصيدته ذات الوقع الخفيف الرنان «بنت الذينَ» وجاء رمز «كازانوفا» من على لسان فينوس، تعبيرا منها على تعدد محبوبات حبيبها.

و»تعويذة الصنم» تصوير لمشهد الصنم الأكبر، وكأنه الفرعون الأعظم، قد سَحر مَن يتولاهم، فيتقربون له طالبين العَطايا، وكأنه مَشهَد زار تُدق فيه الطبول، وتترنح رائحة البخور، وعالم من الخلق مَسحور، مخمور، فأتى الشاعر هنا «بموسى» و»هارون» رمزا لصوت الحَق المخنوق، الذي لا يملك سوى التقرب لله بالدعاء أن يهلك الصنم ومن يعبدونه من القوم المسحورين. وكرر الشاعر «البطون الخاوية» التي رمز بها للجياع الملتفين حوله، رغبة لملء بطونهم ليس حباً فيه. وأتى برمز الصنم مرة أخرى في ختام ديوانه حين عرّف الشعر قائلاً: «الشعر يجلو هازئاً زيف المساحيق على وجه الصنم».

وفي قصيدته «الخيول والطائرات» مقارنة بين صحوة جيوش العرب قديماً، وحديثاً، في خلفية رمزية بين الخيول والطائرات، فخيل العربي رمز الشموخ، التي لا تنكسر ولا تغمض عيناً، وتُشعل الحروب، وتعبر بين السيوف، لا تأبه لشيء، ماذا حَل بها ما لها تتراخى تحت الطائرات، لا نسمع لها صدىً. أصبح العربي يخشى أعداءه، ونسي أصله القوي كيف كان. وصوت صهيل خيله، الذي كان يرعب الأعداء، أصبحت الجيوش

العربية كالأسد الضرير، الأخرس الأبكم، الذي لم يعد يسمع أصوات المنذرين والصارخين..

وفي قصيدة «#الروهينجا»، يبين الشاعر أن شعب الروهينجا يُضطهد بسبب إيمانه بالله، يَلقى أشد أنواع الموت وهو الموت حرقاً فقد فُعِلَ بهم كما فُعِلَ في أصحاب الأخدود، فجاءت القصيدة تصويراً حيّاً لحرق المؤمنين قديماً، فجاء تعبير الشاعر بقوله (الكافرون حفروا الأخدود)، رمزا تعبيرياً لشعب الروهينجا، الذي لَقي منيته على يد الكافرين. وجاء الرمز بـ «طائر الفينيق» تعبيرا منه ورمزا لكل مقاوِم يُولد من جديد فيقف له الكافرون بالوصيد. وتبلغ السخرية في نهاية حدّاً بالتعبير بقوله «وفعّلوا الهشتاج من جديد» لترمز لِمَا آل إليه العرب الآن، لا يحشدون حُشودهم لنصرة المسلمين، بل يحشدونها على مواقع التواصل الاجتماعي، من خلف الشاشات المُبهمة الصامتة، وهكذا آلَ أمر هذه الأمة إلى أنها طَأطَأت رأسها مختبئة خلف الشاشات.

وعلى درب السابقين خَطا الشاعر في بناء صورته الفنية، نراه كالنابغة الذبياني، نلمح فيه خلفيات امرئ القيس، في تقديم ما يشعر به وتفيض به نفسه من هموم وخوف وحزن وقلق، نراه بين سطوره، يصلنا علو دقات قلبه حين يُحب ويتغزل، يصلنا علو صوت أنفاسه واضطرابها حين يقلق، أو يخاف أو يحزن على وطنه، وعلى عروبته، نلمح جلياً سيفه، الذي يصوبه في أوجه الأشرار والأعداء. وأكثر ما نلمحه في الخلفية المرئية لدى الشاعر صورة الليل الطاغي على قصائده، فالشاعر صديق لليل، وهو حال المحبين فيه يسهرون، وهو مأوى القلقين والحيارى والخائفين. فجاء في مُستهل قصيدته «هجرة» «والليل من كأس الردى يسقيه» لنقف معه مع أول عذاباته مع الليل. ويطول ليل الشاعر في قصيدته «غاض الماء» حين قال: «قد طال الليلُ وفاض الكيْ..» فهكذا ليل المهمومين، وهو المهموم بحال بلاده ليل نهار. وليل العُشاق السكارى يصوره لنا الشاعر العاشق حين يسهر وحده يخطُ القوافي «وَهَبَ القوافي ليله ونهاره»، «غَرِد ونح بالليل» «فقيثارتي في الليالي»، من قصيدة «حلول واتحاد»، وأشركَ الشاعر محبوبته في الليل، فيصور لنا ليلها كما صور لنا ليله فيقول في قصيدته «كلانا في الهوى طفل»، «تنام الليل هانئةً» «تراودني»، «أطارد طيفها والليل ساج» و»إذا خانت دروب الليل شعري». «لقاء في الليل»، «إلى الليل الصديق»، و»لأننا سرنا بهذا الليل .. والليل زهوق». وفي قصيدة «أحبتني» «وغنى الليل يا عيني». وفي قصيدة «أنا والليل والذكرى»، «ستائر الصمت»، «آه يا ليل كيف كُنا سُكارى». وفي قصيدة «الخيول والطائرات»، «على موعد في هدوء الليالي»، «وفي الليل كانت تنام وقوفًا» قصيدة «يا ليل يا عين»، «يُسائل الليل عن ليلى وقد ظَعَنت»، «والليل ساج ودمع العين ينسكِبُ»، «لا ليل ليلى بليلي».

فالشاعر المُهاجر عن وطنه وأحبابه يصور لنا صورة حية متحركة، في احتضار الشمس «يحكي عن الشمس احتضار رحيقها» حين تُغادر أرضها. وخلفية أخرى نراها رأيَ العين حين قال في نفس القصيدة «والرمل يزحف كالجراد مزمجراً» ما أن تقع أنظارك على هذا البيت، إلا وترتسم في مخيلتنا صورة حية لزحف الرمال الكثيرة وهي غاضبة.

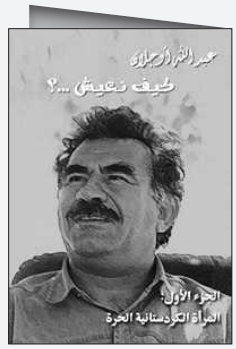
وتتوالى الخلفيات المرئية التي يرسمها لنا الشاعر، بريشة رسام حين قال في قصيدته «غربة» «الأرض تشرب نخب الموت من دمنا» «وفي جوانحنا نصل السكاكين» فنلمح صورة متحركة حزينة لسخرية القدر لضحك الأرض وانبساطها وهي تسكر من دم أبنائها، وصورة السكين المغروس في الجوانح. وتتنوع الصور عند الشاعر بين الصامت والمتحرك، فنلمح صورة صامتة في قصيدته «غاض الماء» حين قال: «غاض الماء ..وناخ الجدب» وفي قصيدة «لي ما ليس لكم» نمط آخر من

الصور المنفردة لأشياء وجودها حقيقة ما أن نقرأها حتى تظهر بشكلها في مخيلتنا ومن أمثلتها: «الزيتون، رائحة الأرض الأم، طعم القهوة، أشجار السرو، مزلاج الباب، عصفور ينقر في شباك البيت، صوت الناي، سَرْج حِصان الفتح، سيف أبي، كوفية جدي، جبال القدس» ، وصوراً متحركة أخرى نبكي فيها مع المحبوبة في قصيدته «ذهول الدهشة الأولى» حين قال: «وقد سالت دموع العين قنديلا» القصيدة التي نسمع فيها الحوار الدائر بين الحبيبين. وعلى خُطى الأسبقين في ذكر الأطلال والأودية، جاء قوله في قصيدته «لنا مداران»، «بيني وبينك أطلال وأودية من الدموع ونهرٌ بالحنين جرى»، «يأسا أناجي الأسى والشوق يغلبني»، «لي في موطني طلل»، «والناي ينهل من ينبوع قافيتي» ليُعبر عن طول المسافة التي تحجب بينه وبين محبوبته، وغزارة دموع الشوق والحنين الذي لا ينقطع. فيناجي أساه في وحدته، ويتذكر أطلالا خلفها في موطنه. ولم تكن تلك المرة الأولى ولا الأخيرة التي عاد بنا الشاعر من خلالها لأطلال الأسبقين، فقد طلب من محبوبته أن تبكي على الأطلال عقابا لها لما فعلته به حين قال في قصيدته «نصف امرأة» «فأبكي على طلل القصيدة طفلة». خلفية أخرى من نوع مختلف يصورها الشاعر في أبياته لكنه غير مرئية، خلفية موسيقية مسموعة في قصيدته «العاشقون سُكارى» حين أطربنا وقال: «مترقرقا يسري كما يسري الندى .. لحنا طروباً نبه الأزهارا»، «هو ذلك الطير المغرد في الضحى .. مد الجناح يسابق الأطيارا»، «حتى إذا حل المساء حلا له .. صوت الأنين وفي الظلام توارى»، «غرد ونح بالليل وارقص في الضحى...» وكذلك في قصيدته «بكاء على الأطلال» صورة أخرى وكأنها خلفية مرئية ومسموعة لجلسة سَمَر بين الأصدقاء ومن حولهم النار مُشتعلة وحطَبها أحلام المحبوب يتهامسون فيها عن اللؤلؤة فيفضحون أمرها. وحين قال في قصيدته «نصف امرأة»، «أضرمتِ نار اليأس في أحلامها .. وأذاعت الأصداف سر اللؤلؤة». وخلفية أخرى بحركة نسيم زهور الربيع في قصيدته «لحن من الغيب» «ووجهك وجه الربيع تهادى.. فأيقظ زهرَ الرُبا والحقولا»، وفي قصيدته «مُرتحِلٌ في الصمت» وهي قصيدة بها أكثر من صورة مسموعة ومرئية، فالمرئية «على الأشواك مختفيا وقبلاً مشينا في طريقٍ مُطمئن»، والخافية المسموعة «وصوت الذكريات له نشيج.. يُذيب الحزن في ألحانِ فني»، وقصيدة «خَمرة اللقيا»، أتى فيها بصورة متحركة، «مالت وحنت ونار الثغر في شفتي.. الله يا ريقها أحلى من العسلِ»، «قد أبحرت في اصطفاق الموج أشرعتي» وفي قصيدة «أول قبلة» صور لخلفيات متحركة حين قال: «إذ تعانقنا ومالت.. فوق كِتفي منك خصلة»، «وتمايلنا سكارى»، «كلما جُذت حبالٌ.. مد للأشواق حبله»، وقصيدة «قدت قميصي من دبر» معظم عباراتها تكمل الصورة لتوضح الرؤية عن القصة المروية فيها بين الحبيب ومحبوبته فمنها جاءت الخلفية المسموعة والمرئية : «شدت عن القوس الوتر»، «وأطلقت سهم الضجر» ، «قالت سئمت دع يدي»، «ودمع عيني المنهمر» يأخذنا الشاعر عبر سطوره في صورة حية لنرى ما حَل به من طول انتظاره لرؤية محبوبته، وفي قصيدته «غدا نلتقي»، «تثير الغروب على مفرقي»، «أسافر عبر الأعاصير وحدي»، «ويصفع موج الأسى زورقي» ،»أرى الشط ينأى رويداً رويداً»، «فيا ناعس الطرف يا قاتلي»، «تركت الغواني يبكين خلفي»، وقصيدة «وغداً تحاصرك الذئاب» تُعد كلها صورة فنية؛ حيث تصور مشهد الذئب وهو يرقب صيده من خلف أسوار القطيع، وصوت الحوار الدائر بين السيد والشعب. وقصيدة «أود أن أعيش في سلام» عبارة عن صورة فنية لقصة الطفل وهو يلهث في الطرقات مُتطياً عَصاه، وحواره الدائر مع أمه عن كسرة الخبز، ونظافة الرداء، وحواره مع صديقته التي فرَّ منها، ووعده لها أن يلقاها في الغد، وكيف قضى

ليله يفرك جفنه، ويبارز الأشباح. وقصيدة «تراودني»، رسم الشاعر من خلالها صورة هادئة ناعمة لصورته حين يراوده طيف محبوبته/ الكلمة، فيبتسم في هدوء، ويطمئن ويظل ساهراً يُطارد طيفها كطفل خلف لعبته يُغني، «تراودني فأبسِم في هدوء .. وأمشي مشي ليث مطمئنّ .. أطارد طيفها والليل ساجٍ .. كطفل خلف لعبته يغني». وقصيدة «لقاء في الليل» خلفية الصورة مرئية، «في الظلمة العمياء» وخلفية أخرى مسموعة» كان الليل يفشي سر من لاذوا»، «والعاشقون شفة في شفة»، خلفية موسيقية للشاعر في ذكراه مع محبوبته ليلاً «وموسيقى من الأحلام .. دندنها شجا وتري» ورجع صداه موال» وقصيدة «إمام العاشقين» القصيدة عبارة عن صورة لخلفية مسموعة في إطار حوار بين الشاعر والمحبوبة «رنت مثل رئم شرود وقالت إلام تحدق فيَّ إلامَ»، إلى آخر القصيدة، وقصيدة «ثورة أنثى» صورة لخلفية مرئية وحوارية مسموعة بين الشاعر ومحبوبته «واكشفي عن ساقك الآن بصرحي»، «وارقصي لي رقصة التانجو على وقع الكمان ..عاندتني فتبارزنا وثُرنا واختصمنا»، «وأنا في الزهو أخطو.. بعد أن حُزت الرهان»، «عانقتني في دلالٍ ..وجنى النهدين دان» ، وقصيدة «بنت الذين»، خلفيتها مرئية وموسيقية حوارية مسموعة «فينوس في الزهو تخطو»، «بنت الذين سبتني.. فقلت أهلاً وسهلاً»، «يا سعده وهناه.. من رام منك وصالا»، «قالت أيا كازانوفا.. لقد طلبت مُحالا»، «أطلقت للريح ساقي.. وقلت لا لا للا لا». وقصيدة «ستائر الصمت»، خلفية لصورة متحركة حين قال: «كم مشينا والكف في الكف نامت..كقطاة باتت بعُشٍّ أمينِ»، وقصيدة «في رثاء فلاح» القصيدة عبارة عن حكاية فلاح خلفيتها مرئية ومسموعة، كيف جاء إلى الدنيا مُجهداً وكيف رحل عنها مُجهداً. وقصيدة «تعويذة صنم»، خلفية متحركة لمشهد السَحرَة وهارون «هارون يبكي وحده .. في غابة الديجور.. والساحرون صلبوا.. فصفق الجمهور» وقصيدة «الخيول والطائرات»، صورة لخلفية متحركة لوقع الخيول والسيوف «وقد كانت الخيل ..تحت ظلال السيوف» ، «وتعدو إذا ما تراخى الكُماةْ .. وكانت تُسابق نصل السهام»، «وفي الليل كانت تنام وقوفًا». وقصيدة «#الروهينجا» بها خلفية متحركة لتصوير مشهد حفر الأخدود، وحرق المسلمين «الكافرون حفروا الأخدود ..وكبلوا النساء والأطفال بالقيود.. ألقوا بهم في قعره البعيد .. النار فيه موقدة .. في عَمَدٍ ممددة»، «وطفلتي يا سيدي .. يُصب فوق رأسها الحميم .. فتُصهر البطون والجلود».

لقد وُفّقَ الشاعر، فعبر لنا عما يَجُول في نفسه، ودمج مشاعره بمشاعرنا، فتعايشنا مع أحاسيسه ومواجعه، إننا أمام شاعر صادق مُحِبٌ لوطنه ولعروبته، استطاع بريشة فنان وعدسة دراما أن يرسم ويُصور أجمل المعاني، التي تبكي لها العين والتي يزهو بها الفؤاد، نَطرَب من التنوع الموسيقي لخلفيات مشاهده، بين النَغَمِ الصاخِب، والنغم المهموس، والنغم ذي الوقع السريع، أمتعنا أيضاً في اختيار أدواته الرمزية، وخلفيته التاريخية والحكمية والدينية في بَث رَوح من الروحانيات على قصائده، ونَثرِ عَبَقِ الماضي بأطلاله وأبطاله بين سطوره. تنقلنا معه بكونه سندباد مُهاجر بين أكثر من قضية وأكثر من مكان مكثنا معه فيه، مُلقين بأمتعتنا، ولكن ليس بعد عَناء، بل بعد مُتعة الرحلة، لنكتشف مكاناً جديداً، بقصة جديدة، مُسترجعين معه ذكريات الماضي. ومن خلال العَرض البانورامي للقضايا العربية، كنا نلتقط أنفاسنا ببعض الموسيقى الخفيفة الممتعة مع بعض الغزليات والمناوشات بين أبطال قصصه الرومانسية من محبوب ومحبوبة، وكأننا أمام عروض سينمائية تتخللها بعض الفواصل الإعلانية الممتعة غير المتكررة، بل لكل منها مذاقه الخاص.

إصدارات الكتب



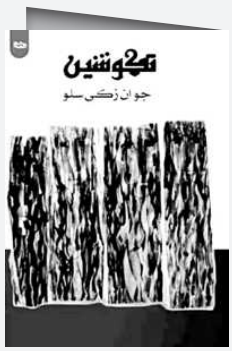
اسم الكتاب: كيف نعيش...؟
الجزء الأول (المرأة الكردستانية الحرة)
اسم المؤلف: عبدالله أوجلان
المضمون: (فكر)
في هذا الكتاب، أسئلة وأجوبة ساخنة قدمها المفكر عبد الله أوجلان عن المرأة، العائلة، المجتمع، الحياة، العيش، العلاقات في كردستان... إنه جهد علمي تحليلي شامل لوعي العلاقات الاجتماعية القائمة في المجتمع الكردستاني، بقدر ما هو نظريةٌ ثوريةٌ للخروج من أطر التخلف والرجعية التي كبلت المرأة الكردستانيةٌ كما الرجل والمجتمع ككل، من أجل إعادة بناء القيم الإنسانية الراقية... قيم الحب والحريةٌ، في وطن انتهك فيهٌ كل شيء حتى انقلبت المفاهيمٌ والقيمٌ والأخلاق رأساً على عقب.
والكتاب هو عبارة عن جزء في سلسلة كتب ستصدر تباعاً، بعنوان (كيف نعيش...؟)، يحلل فيه أوجلان خفايا العلاقات الاجتماعية والمفاهيم في كردستان، لبعث قيم الحب والجمال والحريةٌ فيها من جديد.
إذاً، المسافة التي تفصل بينٌ القضايا الأربعة: (المرأة، المجتمع، الأمة، الوطن)، هي مسافة الثورة التي تختصر الزمان والمكان، وتحرك كل ما هو ضامر وساكن في المجتمع، وتدفعه نحو الانبعاث والتغيير. وتحقيق الحب والحرية والاستقلال بأسمى الأشكال والمعان.
عدد الصفحات: ٢٩٢ صفحة من القطع الوسط
مكان وتاريخ الصدور:
الطبعة الأولى –٢٠١٥
الطبعة الثانية – دار شلير للنشر والطباعة، قامشلو/ سوريا، ٢٠١٧م
مطبعة الشهيد ركول– ديرك

اسم الكتاب: وطن الشمس
الجزء الثالث (تاريخ كردستان بين سنوات ١٨٤٧-١٩٤٧)
اسم المؤلف: عبد الله قره مان
المضمون: (بحث تاريخي)
بعد تسليط الضوء في الجزء الأول من كتاب «وطن الشمس» على تاريخ كردستان في العصور القديمة، وفي الجزء الثاني على تاريخ كردستان في العصور الوسطى، استعرض الكاتب في الجزء الثالث تاريخ كردستان في العصر الحديث (من منتصف القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن العشرين)، حيث يستمر كفاح الشعب الكردي وتتصاعد وتيرته في نضال بطولي ومواجهة السلطات الحاكمة في الدول التي تقتسم جغرافية كردستان من خلال تنظيم الانتفاضات والثورات، من أجل نيل حريته وانتزاع حقه في تقرير مصيره بنفسه.
عدد الصفحات: ٤٩٠ صفحة من القطع الوسط
مكان وتاريخ الصدور: دار شلير للنشر والطباعة، قامشلو/ سوريا، ٢٠١٩م

اسم الكتاب: آه يا صغيرتي
اسم المؤلف: بولات جان
المضمون: (مجموعة قصصية)
يعتمد الكاتب في قصصه على قوة التحليل في شخصية الإنسان، بأسلوب صادق لإظهار عواطفه وأحاسيسه الجيّاشة. فمن جهة الحسرة على التراب والتعطش للحرية، ومن جهة أخرى الأسى والحزن على شهداء الوطن والحرية. متخِذاً من الضمير إطاراً ثابتاً ومحدداً من أجل العيش بحياة حرة كريمة وهذا يتجلى من الصفاء الروحي في كتابه. يخرج النزعات الانسانية مع الواقع الأليم ويتخطى الأحداث عبر دروب التصرفات. ولو سرنا مع الكاتب في قصصه من أولها حتى آخرها لتحول انطباعنا البدائي عن الحياة والموت إلى شعور بالعظمة اللامحدودة، لأننا سنحفر المعاني السامية التي استعملها بأسلوب شيق وسلس من حدائقنا الخلفية في قلوبنا.
عدد الصفحات: ١٦٦ صفحة من القطع الوسط
مكان وتاريخ الصدور: دار شلير للنشر والطباعة، قامشلو/ سوريا، ٢٠١٩م

اسم الكتاب: تاريخ كردستان القفقاسية (الترجمة العربية)
اسم المؤلف: وكيل مصطفايف
الترجمة من الروسية: أحمد حيدر علي
المضمون: (بحث تاريخي)
نسف السياسي الكردي وكيل مصطفايف في كتابه «تاريخ كردستان القفقاسية» تاريخ الكرد المغلوط، المُدوَّن من قبل مستعمريهم، والذي يخدم إيديولوجية هؤلاء المستعمرين، وأثبت أن ثلاثة أرباعه كذب وخداع وضحك على اللحى، وذلك بإتّباعه المنهج العلمي ولجوئه إلى المصادر التاريخية الأركيولوجية – الأصل في منبت وتتالي الأحداث.
لقد وضع مصطفايف يده على الجراح التي كان كل منا ينأى بنفسه عن القيام بذلك، لأن ضريبة قول الحقيقة كبيرة.. وكبيرة جداً، وغالباً ما تكلفك حياتك، وكاد ذلك أن يحدث معه، عندما حاول إعادة إقامة «كردستان الحمراء» التي هي جزء من كردستان القفقاسية والكبرى، فتم تهديده بالرشوة بملايين الدولارات أو القتل وذلك من قبل الأذربيجانيين الذين يأتمرون بأمر الباب العالي للسلطنة العثمانية – الأتاتوركية القديمة والجديدة، لكنه لم يرضخ لهذا وذاك وأعلن مانيفستو حرية كردستان القفقاسية.
عدد الصفحات: ٤٥٦ صفحة من القطع الوسط
مكان وتاريخ الصدور: دار شلير للنشر والطباعة، قامشلو/ سوريا، ٢٠١٩م

اسم الكتاب: الشقائق الصغيرة
اسم المؤلف: محمد سعيد ملا سعيد (جواني عبدال)
المضمون: (نصوص مسرحية)
ضمن هذا الكتاب مجموعة من الحوارات، هي فصول ومشاهد مسرحية، قصيرة بعضها وبعضها طويل، ومتعدد المشاهد في إطاره، ثمة معدة وثمة مؤلفة، عن قصص للغير كحوارية «الشقائق الصغيرة»، أو معدة من حكاية تراثية مثل «زمن الأبيض والأسود، وأخرى الباقيات مؤلفة مثل «سباحة مالودي»، «الأواد وحرمة الأجواد»، التشرف الأدبي والصمم». هي في المحصلة قصص وحكايات سردها المؤلف بأسلوب سلس ومباشر، بحوار متوافق ومتواتر معاً، وبعضها معدة بأسلوب فني مركب.
عدد الصفحات: ١٤٤ صفحة من القطع الوسط
مكان وتاريخ الصدور: من إصدارات هيئة الثقافة والفن في إقليم الجزيرة دار شلير للنشر والطباعة، قامشلو/ سوريا، ٢٠١٩م



اسم الكتاب: تكوشين
اسم المؤلف: جوان زكي سلو
المضمون: (رواية)
لقد شكّل الكاتب بنية حكائية من خلال سرد يوميات تكوشين، ورصد الأحداث التي حدثت معها، و(تكوشين) هو الاسم الحركي للفتاة (جميلة)، يتناول الكاتب في روايته التي تنقسم إلى ثلاثة فصول قصة حياة فتاة اسمها جميلة من قامشلو، تقرر حمل السلاح لتقف جنبا إلى جنب مع مقاتلات كرديات في محاربة تنظيم داعش الإرهابي، وتنتهي بتأقلمها مع الإصابة التي تعرضت لها في إحدى المعارك.
عدد الصفحات: ٨٠ صفحة من القطع الوسط
مكان وتاريخ الصدور: دار إسكرايب للنشر والتوزيع في مصر، الطبعة الأولى ٢٠١٩م

اسم الكتاب: آخر رمانات العالم (الترجمة العربية)
اسم المؤلف: بختيار علي (كاتب من كردستان العراق)
الترجمة إلى العربية: إبراهيم خليل وعبد الله شيخو
المضمون: (رواية)
تدور أحداث الرواية التي هي من أهم الروايات في الأدب الكردي حول الأسى الكرديّ، لتصل وفق النقَّاد إلى مصافّ الرواية السحريَّة، حيثُ أحداثٌ متلاطمة، وشخصيَّات تعيشُ داخل سردٍ معذَّب، بحثاً عن خلاصها، سياسيَّاً واجتماعيَّاً ودوليَّاً، رحلةُ الكرديّ في مآسيه، الأمر الذي دفع بالناقد الألماني الشهير شتيفان فايدنر إلى التعليق على النسخة الألمانيَّة من الرواية بالقول: «قنبلة بكل معنى الكلمة».
رواية القنابل المحرَّمة دوليَّاً والأسلحة الكيميائيَّة التي استُخدِمَت ضدّ الكرد في العراق، رحلةُ البحثِ عن الولد التائه، في قالبٍ سرديٍّ أخَّاذ، روايةٌ تعكُسُ شخصيَّة الروائيّ نفسه، لتودي بالقارئ نحو الموتِ وعذاباته، ذلك الموت الذي يتحوَّل إلى موتٍ يوميّ بالنسبة إلى الإنسان الكرديّ.
صدرت الرواية بالكردية سنة ٢٠٠٣، وتُرجمت إلى العديد من اللغات منها الفارسية والألمانية والعربية.
مكان وتاريخ الصدور (الترجمة العربية): دار مسكلياني/ تونس ، ٢٠١٩م.

العرافة والتنجيم

فصل من كتاب «الديانة البابلية والآشورية»

Babylonian and Assyrian religion

S.H.HOOKE

تأليف: صموئيل هنري هوك
ترجمة: ياسر شوحان

جميع الكواكب والنجوم معروفة كما هي للبابليين والآشوريين تحمل أسماء ودرجات للآلهة الكبار أو الآلهة الأقل درجة، مع أماكنهم في الأساطير والعبادة. شماش للشمس، وحدد كإله للطقس...

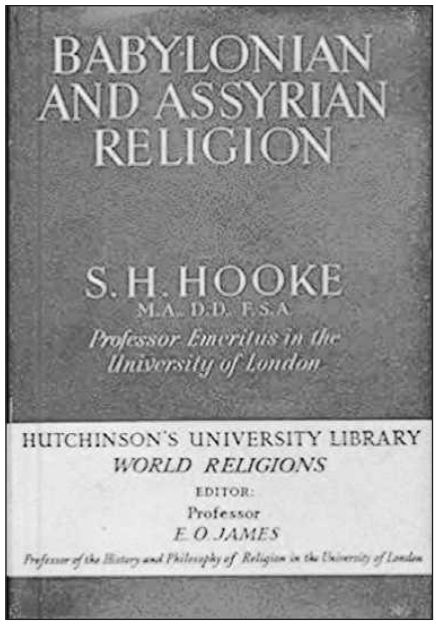
في ملاحظة من سفر أشعيا توقع لسقوط بابل، حيث يناجي الشاعر المدينة المنكوبة بهذه الكلمات «دعونا الآن من المنجمين، ومراقبي النجوم، والحركة الشهرية، انهضوا وأنقذوا أنفسكم من الأشياء التي ستقع عليكم» (أشعيا، السابع والأربعون، ١٣) وتعني كلمة «المنجمين» في العبرية «مقدرات السماوات» في حين أن «الحركة الشهرية» تشير إلى تحديد أيام وشهور حسن الحظ وسوئه. ولكن بحلول فترة أشعيا يتضح أن التنجيم البابلي أصلاً قديم جداً، وربما أقدم من جميع الأساليب الخاصة بالتحقق من إرادة الآلهة. ووفقاً للاعتقاد البابلي، فقد كانت الأشياء التي حدثت في السماء شبيهة النمط بالأحداث الأرضية، كما تحدد حركات الأجرام السماوية مصائر البشرية، ولقد رأينا في ترتيب الكون الذي أعقب غزو تيامات (١)، وكل

١– تيامات: هي إلهة المحيط في ديانات حضارات ما بين النهرين، والتي تزوجت من الإله أبزو إله المياه العذبة ترمز تيامات لفوضى الخلق البدائية وتُصوّر بهيئة تمثل الأنوثة والجمال (المترجم).

واحد من كبار الآلهة آنو (٢)، إنليل، إيا تم تعيين جزء له من السماوات، وضمنها «طرق الآلهة» كما كانت تسمى، وكانت الكواكب محطاتهم المخصصة. وجميع الكواكب والنجوم معروفة كما هي للبابليين والآشوريين تحمل أسماء ودرجات للآلهة الكبار أو الآلهة الأقل درجة، مع أماكنهم في الأساطير والعبادة. شماش للشمس، وحدد كإله للطقس، حيث كانوا الرعاة الاختصاصيين للجانب الفلكي من العرافة، على الرغم من تعدد الآلهة الأخرى مثل نانار (٣) **Nannar**، أو سن إله القمر ، وعشتار، ديلبات (٤) **Dilbat** أو فينوس **Venus** الذين لعبوا دوراً هاماً في ملاحظة وحسابات مراقبي النجوم.

أقدم مجموعة من ملاحظة القبة السماوية ودلالاتها كطوالع، وربما تكون هي الدليل الأقدم من علم التنجيم المعروف بـ «عندما آنو وإنليل..» والذي يُعتقد أنه يعود إلى العصر السومري، ويظهر العصر القديم من خلال إشارته إلى أربعة أقسام للعالم القديم، حيث أراضي أكاد وعيلام، سوبارتو، آمورو. وهي التقسيم الذي لم يُعثر عليه في فترات لاحقة، كما ذكر من قبل الملوك الأوائل مثل ريموش وإيبي سن، والتي تعود إلى منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، ونجد أنه مذكور في وقت لاحق عند الحثيين والأخلامو احتمال أن هذه المجموعة كبرت على مر القرون من خلال إضافة ملاحظات الأجيال المتعاقبة من المنجمين.

ولا شك أن الزقورات كانت بمثابة المراصد، بل



غلاف كتاب «الديانة البابلية والآشورية»
Babylonian and Assyrian religion
لـ صموئيل هنري هوك **S.H.HOOKE**
صدر عام ١٩٥٣

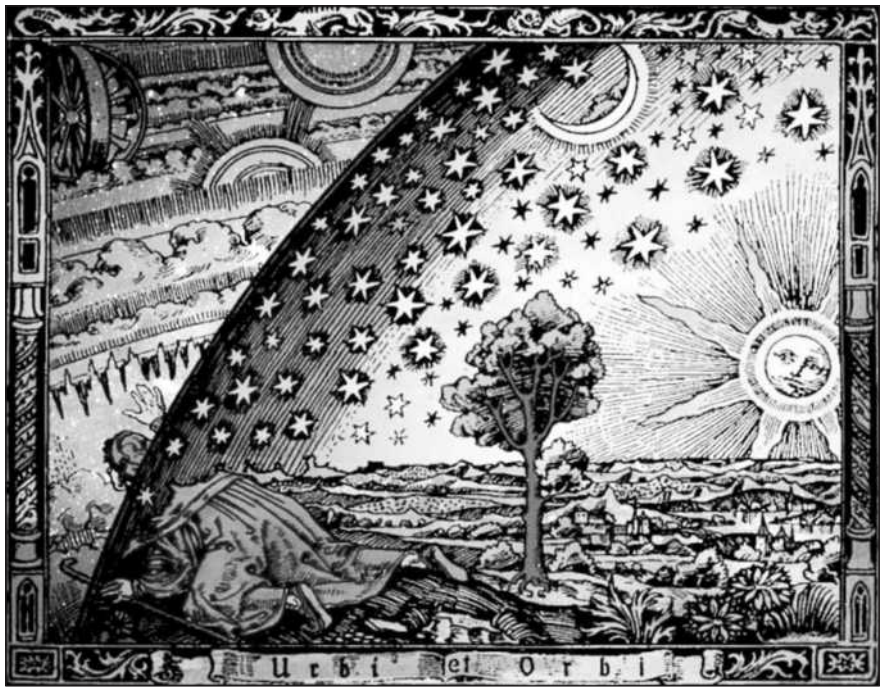
حتى في المعابد كانت هناك أيضاً غرفة خاصة للمنجمين وهي معروفة باسم بيت تاماراتي **bit tamarti** «بيت المراقبة» حيث شاهدوا منها القمر، ولدينا تدوين يقول: «في اليوم التاسع والعشرين بقينا نراقب في بيت المراقبة: كان غائماً، ونحن لا نرى القمر» (٥). وبطبيعة الحال فقد أدى الاهتمام في حركات الأجرام السماوية إلى التقويم، ووضع الملاحظات الدقيقة

٢- آنو هو إله السماء في حضارة بلاد ما بين النهرين، وهو من حيث الأهمية يقع في المرتبة الأولى عند السومريين والبابليين، وقد سُمي بأبي الآلهة، وكان يُعتقد أن مقره في السماء العليا، وكان يُرمز له بنجمة ذات ثمانية رؤوس والتي تُشير غلى جهات الكون الجغرافية (المترجم).

٣- نانار: إله القمر في بلا بابل وآشور، كذلك عُرف باسم أو سن أو سين نانار أو نانا وتعني المنير.عُبد الإله سن في كل المدن الكبر لممالك بابل وآشور (المترجم).

٤- ديلبات هو كوكب الزهرة وإلهة، وايضاً أُطلقت التسمية نفسها على تل الديلم الواقع على بعد ٢٢ كم إلى الجنوب من مدينة الحلة (المترجم).

٥- Dhorme، les Religions de Babylonie et d›Assyrie، p.285

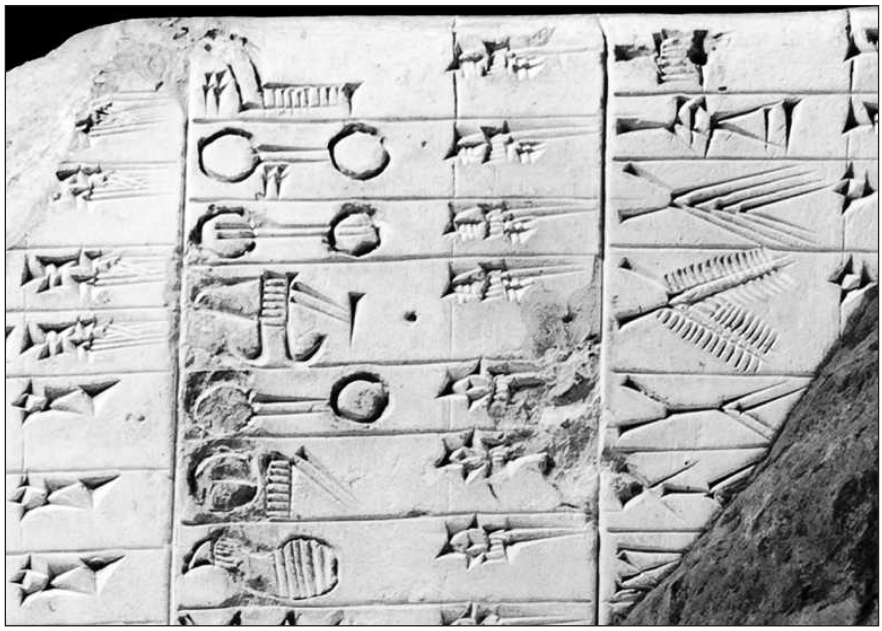


■ العرافة

والحسابات التي قام بها المنجمين البابليين، والتي وضعت الأساس لعلم الفلك، لكن اهتمامنا يتركز على الجانب الديني للموضوع واستخدام العرّافين له في معرفتهم للسماوات.

من المحتمل أن القمر أول الأجرام السماوية الذي أصبح موضوع المراقبة. فهو أقرب إلى الأرض، ومكنته التغييرات المنتظمة والمدهشة على حد سواء التي تطرأ عليه من الاعتراف بأهميته لأغراض العرافة في وقت مبكر جداً. إذ لا يمكن تحديد مراحل القمر بدقة رياضية، إذ شكّلت أوقات زواله وظهوره مراقبة دقيقة وكبيرة، وكان لهذه الاختلافات دلالات تُنذر بالسوء. ولدينا تدوين باكر يتعلق بشؤم ظهور القمر في الشهر الكبيس: «عندما يكون القمر في اليوم السابع والعشرين من الشهر واضحاً كما في اليوم الأول من ظهوره، فإنه يدل على سوء حظ لعيلام. عندما يكون القمر واضحاً في اليوم الثامن والعشرين كما في اليوم الأول من ظهوره فهذا يدل على سوء حظ لآمورو» (٦). والجدير بالذكر أنها إشارة إلى سوء طالع الجوتيين وأكاد على التوالي عندما حدثت الظاهرة نفسها في التاسع والعشرين أو في اليوم الثلاثين من الشهر ذاته. ليكون شاهداً آخر في الأحداث السماوية مع ظهور الشمس والقمر معاً في السماء. وقد يحدث هذا في أي يوم من الأيام التي تقع بين الثاني عشر والعشرين من الشهر، ويختلف الطالع حسب ذلك اليوم الذي

٦- Missner، op.cit.، vol II، p.248



نص تكهني من مدينة ماري

وقع فيه. وفيما يلي بعض الطوالع المُستقاة من هذا الحدث:

«إذا رأيت الشمس والقمر معاً في اليوم الثاني عشر. فإن ذلك يدل على نهاية السلالة، وهلاك الرجال، وقطع رأس السارق، وإذا شوهد القمر والشمس معاً في اليوم الثالث عشر، فإنهما يدلان على الاضطرابات، ولن تزدهر التجارة أو التبادل التجاري في الأرض، وقدم العدو ستكون في الأرض ثابتة، وسوف يستولي العدو على كل شيء في الأرض. وإذا شوهد القمر والشمس معاً في اليوم الرابع عشر، فهذا يدل على الازدهار، وقلب الأرض سيُبشر بالخير. وسوف تفكر آلهة أكاد بالصلاح، وسوف يفرح الرجال، وسوف تستلقي مواشي أكاد في الحقول بسلام» (٧) وتستمر القائمة بسرد الطوالع للأيام المتبقية حتى اليوم العشرين.

من بين أحداث سوء الطالع خسوف القمر بشكل خاص، وقد يكون سبباً في نشأة الأسطورة الخاصة به، وهذا رأي السيد جاد في ذلك: «عيّن إنليل (٨) سن وشماش وعشتار أدلاء لهدي السماوات، ولكن (الشياطين) السبعة سيطروا على إله القمر وحاصروه وهكذا صار الخسوف الذي أحدث ذعراً وسط الآلهة، شاهد إنليل ضائقة سن فأرسل رسوله نوسكو (٩)

٧- Missner، op.cit.، vol II، p.248 – 249

٨- إنليل أو إيليل، إله الريح والهواء والأرض والعواصف وسيد كل الآلهة، صور السومريون إنليل إله الخير، وهو الإله الأب الذي يراقب الناس ويعتني بهم، تُعد مدينة نيبور مدينته المقدسة (المترجم).

٩- إله النار والليل، وهو ابن ووزير الإله إنليل، ويُرمز له بالمصباح الزيتي أو الشعلة المُحترقة (المترجم).

من أجل نقل الأخبار المتعلقة بإيا (١٠) الذي نعرفه بسيد التعاويذ. عندما سمع إيا هذا ملأ المحيط بالعويل وشق شفته، هذا المشهد التقليدي يرد فيه الكثير من الطلاسم. فيرسل إيا ابنه مردوخ لرؤية الشر الذي حدث أو وصفاً لمعاناة الرجل، عاد مردوخ بتقرير طالباً مشورة والده بعد تكرار الصيغة المهذبة، مما يدل على أن مردوخ يمتلك بالفعل كل المعرفة بتفاصيل الوسائل السحرية التي سوف تستخدم للعلاج من سوء التصرف. وهناك المُكون المنتظم في الطلاسم وهو التعرف على الكاهن مع إيا، بحيث أن أقواله وأفعاله تصبح رمزية من الإله نفسه» (١١). من الواضح أن التعاويذ والطقوس المرافقة للأسطورة تعد جزءاً كبيراً منها، حيث قامت السلطة بالإفراج عن إله القمر السبب في الخسوف. وبطبيعة الحال فإن خسوف القمر وبالإضافة إلى كونه ذو أهمية كبيرة كمصدر للطوالع كان أيضاً مناسباً للطقوس الخاصة التي تهدف إلى تُجنّب المدينة أو الدولة أية شرور قد يُهدد بها الخسوف. وفيما يلي بعض المقتطفات من وحي الطقوس المتصلة بخسوف القمر: «في يوم خسوف القمر يقوم كهنة بيوت الآلهة تيرانا **Tiranna** بوضع غاراكو **garakku** (مذبح) على بوابة بيت آلهتهم. وعند تلاشي الضوء عليهم أن يبكوا بصوتٍ عالٍ على وقوع الكارثة، فالخسوف يجلب القتل والتمرد، والقصر ليس قريباً من أوروك، وأيضاً ضريح إيانا (١٢) **Eanna** وبيوت آلهة تيرانا كذلك. ولأن الخسوف يثير العويل يجب أن يصرخوا، وينبغي أن يبكوا بصوتٍ عالٍ حتى يزول الخسوف» (١٣). وكان جلب الآلات الموسيقية من المعابد أحد عناصر طقوس الخسوف: «في يوم خسوف القمر، عليهم أن يجلبوا من المنزل خلخلاتو **al allatu** النحاسي (نوع شبيه بالبوق أو الفلوت)، والإيرشيمّا **ershemma** النحاسية (ربما القيثارة المقدسة) ، وليليسّو **lilissu** النحاسي (الطبل المُقدّس) (١٤) ، أخيراً فإن هذه المقدسات ذات شكل غريب، وفي الحقيقة فإن القمر اعتُبر كإله وظهوره بشكل واضح يعني طمأنة الناس في وقت الخسوف أو الظلام غير الطبيعي.

بالعودة إلى خسوف القمر كنذير شؤم نجد أن الطوالع تختلف وفقاً للشهر وساعات الليل عندما يقع الخسوف. وبالتالي : «إذا حدث الخسوف في نيسان في الساعة الأولى، سيكون هناك دمار، والأخ سيذبح أخيه، وإذا حدث ذلك في أيار، فسوف يموت الملك، ولن ينجح ابن الملك بالحصول على عرش والده، وإذا حدث ذلك في تموز ، فسوف تزدهر الزراعة، وإذا حدث في آب فسيرسل حدد الفيضانات إلى الأرض»

١٠- أيا أو إيا أو آيا: إلهة الماء العذب أو إلهة المياه عند السومريين والبابليين. هي زوجة إله الشمس (شمش) في الأساطير البابلية والآشورية، يعني اسمها بيت الماء، ويُطلق عليها اسم إنكي، وتُسمى أحياناً ماكاتو **makkatu** أي السيدة الخليلة الملكة. وربما كانت أيا في الأصل إلهاً محلياً للشمس. ثم تغيّر جنسه إلى أنثى عندما أصبح شمش (إله الشمس) أكثر تعظيماً منه. وإثر ذلك اصبح إلهاً محلياً اقل مكانة منه فحوّل إلى أنثى وزُوّج إلى شمش. للاستزادة **Jordan، Michael (2002). Encyclopedia of Gods. Kyle Cathie Limited** (المترجم).

١١- هوك ، الأسطورة والطقوس ، ص ٦٥ .

١٢- إيّانا **Eanna** سيدة السماء، وربما سُميت به لسكنها في (بيت السماء) كما ورد في أحد النصوص (إنانا والسماء الكبيرة)، ومن صفاتها صقر الآلهة وملكة السماء وسيدة القصر «نينجالا»، كانت أوروك مدينتها المقدسة ومعبدها فيها والهُرة كوكبها، ولها تجسدات عديدة أبرزها إلهة الحب والحرب (المترجم).

١٣- طقوس الاحتفال في الخسوف **B.R.4** ، رقم 6.

١٤- **Meissner، op.cit.، vol II، p.249**

(١٥) وهكذا دواليك. تُشعر العديد من المراسلات الملوك الآشوريين بالقلق من التقارير الواردة من المنجمين الملكيين بشأن الخسوف وغيره من جوانب ظهور القمر والطوالع الناجمة عنه.

لم يكن القمر هو المصدر الوحيد للطوالع، على الرغم من أن الشمس لم تكن بذات أهمية القمر، ومع ذلك فقد كان يُراقب بدقة، فالخسوف ولونه في وقت اتساقه أو أفوله كان مناسباً للطوالع، ويعتبر كسوف الشمس بشكل كامل فأل شر. كما تُعد الكواكب الأخرى ذات أهمية أيضاً للعرافة، وخصوصاً كوكب الزهرة الذي كان يُطلق عليه في البابلية اسم ديلبات **Dilbat** ، حيث تمت مراقبة شروق وغروب هذا الكوكب بعناية، والتي أسفرت عن العديد من الطوالع كما يلي: « عندما يختفي كوكب الزهرة في الثاني عشر من شباط عند شروق الشمس فهذا يعني أن الزراعة ستكون مزدهرة « (١٦)، كان المشتري أو نيبيرو **Nibiru** كوكب مردوخ، مصدراً للبشائر الإيجابية، وكذلك زحل، كما كانت النجوم الثابتة والمذنبات والشهب أيضاً مصدراً للبشائر. ولدينا نصاً من الفترة البابلية المتأخرة يظهر فيه تأثير النجوم المحددة على كل حالة في الحياة اليومية. ومن هنا نشأ الاعتقاد الراسخ لدى عامة الناس في تأثير النجوم والأجرام السماوية على ميلاد ومستقبل الشخص، واستمرت ممارسة اللجوء إلى العرّافين لقراءة الطالع فيما بعد وهي الممارسة التي تنتشر في جميع أنحاء الغرب حتى يومنا هذا.

أخيراً نصل إلى بشائر الطقس والذي كان يعتقد بشكل عام أنه تحت سيطرة حدد. وتتوقف أهمية الرعد على الشهر الذي يُسمع به صوته «عندما يطلق أدد صوته يُسمع في نيسان، ستتوقف سيادة العدو، وعندما يحدث ذلك في تموز، فسوف تزدهر الزراعة، وعندما يحدث ذلك في آذار، ستثور الأرض على الملك، عندما تكون الرعود مثل كلب كبير فسيظهر الأُمّانماندا **ummanmanda** (أي) السكثيين (١٧)، الذين لا منافس لهم وعندما تكون الرعود مثل صوت الأسد، فسيسقط الملك»(١٨) وهلم جرا . وتكمن أهمية البرق في جهة السماء المنظور إليها: «عندما يكون البرق في الليل بالجنوب، فسوف يسبب أدد الفيضانات، وعندما يكون البرق في الليل بالشمال فسوف يسبب أدد الفيضانات للجوتيين» (١٩) وهكذا لكل ربع من أرباع البوصلة، كما كان يسقط المطر وفقاً لأهمية اليوم من الشهر الذي سقط فيه، بينما كانت الزلازل تجلب الكارثة، ويعتبر قوس قزح فأل خير للمدينة وللملك والنبلاء.

١٥- Meissner، op.cit.، vol II، p.249

١٦- Meissner، op.cit.، vol II، p.254

١٧- السكثيين: قبائل بدوية متنقلة تنحدر من أصول إيرانية بلغت قوتهم ذروتها في القرن الثامن ق.م، ثم تصدت قوة جيوش السكثيين للملك الفارسي داريوس الأول عام ٥١٣ ق.م، ومن الملفت أن لفظ السكثيين كان يُطلق على قبائل عديدة امتدت من شمال تركيا إلى أقصى شرق روسيا، وبلغت شمال الصن. ولعل هذا الاستعمال الاصطلاحي للكلمة جعلها تشمل أيضاً اجداد ما يُعرف حالياً بالهون والترك والتتار والمغول، ولكل من هذه القبائل خرجت غارات مُدمرة اشهرها جنكيز خان وتدمير الخلافة العباسية (المترجم).

١٨- Meissner، op.cit.، vol II، p.258

١٩- Meissner، op.cit.، vol II، p.249

كانوا حفاةَ

نوح سليمان
الترجمة عن الكردية: آرام حسن

الذين مرّوا من هنا
حطّموا أحلامهم تحت أقدامهم
ورحلوا...
ألبَسوا ثيابهم جسدَ الخوف
ومضوا مذعورين
تركوا وراءهم
منديلاً برائحة الحنّاء
علبةً من التبغ الشائط
باقةً من الزعتر البري
وحفنةً من لبّ الزيتون
ورحلوا...

كانوا كرماءَ وأسخياء
تركوا أبوابهم ونوافذهم
مُشرّعةً للسنونو
تركوا ملابسهم منشورةً على حبل الغسيل
ورحلوا...
في كل صباح كانوا
يوقظون الشمسَ على صوت «هورو»
وفي المساء يُرقدونها في أعينهم.
الذين رحلوا من هنا
تركوا الشمسَ يقظةً هذا المساء
ورحلوا...

جمالية المنظر في الحركة الفنية

مع تطور الحركة الفنية في سوريا، تطورت المفاهيم والقيم والجماليات والمضامين المرتبطة بالمنظر، فلم تعد لوحات المناظر صوراً تسجيلية للواقع أو قيماً لونية جمالية او خلفية لموضوع إنساني، بل أصبحت تعبيراً عن قضية..

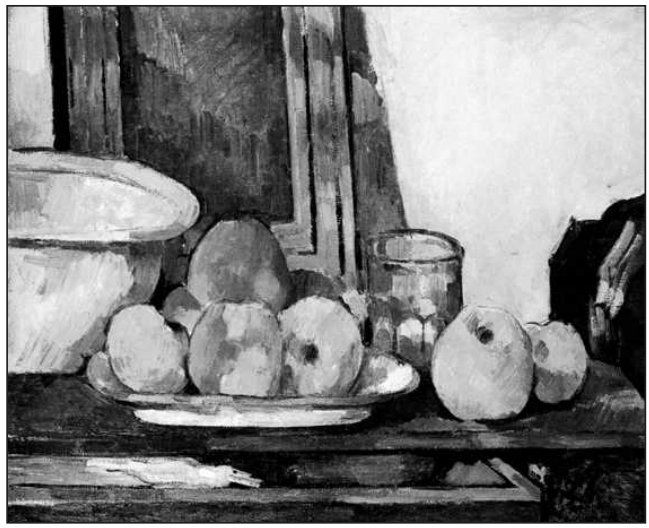
محمد غناش

فنون

المنظر الخلوي من أكثر الموضوعات التشكيلية حضوراً في تاريخ الفن، فقد استخدم الموضوع للتعبير، من جيوتو دي بوندوني ١٢٦٦– ١٣٣٧م (الفنان الكلاسيكي الإيطالي) إلى الفنان الفرنسي بول سيزان ١٨٣٩–١٩٠٦م (الأب الروحي للفن الحديث)، كما عالجه الفنانون كخلفية لمختلف الموضوعات الإنسانية، بما في ذلك «البورتريه» و»العاري» والموضوعات المستوحاة من الأساطير، وأخذ أهمية خاصة في فنون الشرق عامةً، والفن الصيني خاصةً.

لقد استخدم المنظر الخلوي لأغراض مختلفة، فهو في بعض التجارب الفنية وخاصة الكلاسيكية بحد ذاتها غاية، وهو في تجارب أخرى وسيلة لترجمة موضوع معين، وفي تجارب ثالثة نراه وسيلة وغاية في آن واحد، كما في التجارب الانطباعية.

فقد أكد الفنانون الانطباعيون منذ البداية على هجر المراسم والخروج الى الهواء الطلق وإلى الطبيعة، ورسم المنظر عن الواقع مباشرة، وتمردوا على تعاليم الكلاسيكية في الخط واللون والنور، وعملوا على تثبيت المنظر ضمن لحظة زمانية محددة، أي بعيداً عن تبدل الألوان التي تتبدل بتبدل الضوء. وعبر المنظر بحثوا في العلاقات اللونية التي أصبحت هدفاً حقق تميزهم، إلا أن النتيجة كانت بلا شك رؤية مثالية للمنظر، وهذا ما

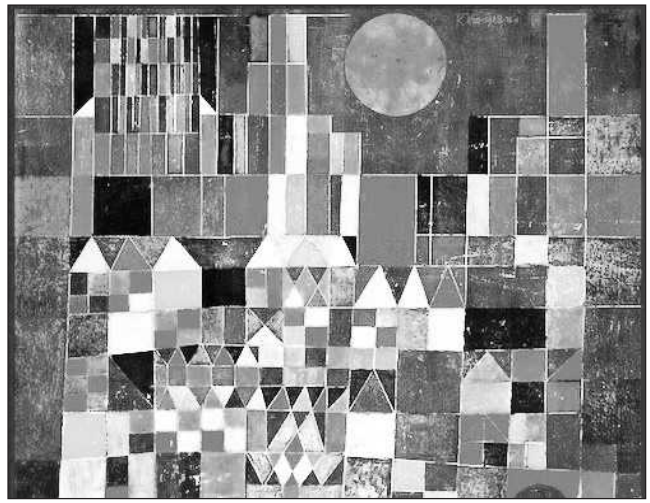


■ الفنان التشكيلي الفرنسي
(بول سيزان)

رفضه «سيزان» الذي تمرد على تعاليمهم ومفاهيمهم، حين قال: «إنني أرى زجاجة، فأرسم أسطوانة»، فقد عمل على تصوير ما هو أبعد من المنظر الفيزيائي أو اللوني الانطباعي للمنظر، لقد أراد الجانب المادي المتحرك بحركة الطبيعة والحياة.

وإذا أردنا الحديث عن نموذج مغاير في تناول المنظر، فيمكن أن نذكر تجربة الفنان الهولندي (فان كوخ ١٨٥٣-١٨٩٠م)، وعلى سبيل المثال لا الحصر، فقد وجد هذا الفنان التعبيري في المنظر وسيلة ناجحة لترجمة انفعالاته وعواطفه وأحاسيسه، فالمنظر في لوحاته ليس غاية، وهو ليس المنظر بالمفاهيم الكلاسيكية والواقعية والانطباعية، أنه كل ذلك مسكوباً في شكل «منظر»، إنه التعبير عن مختلف الحالات الإنسانية والانفعالية من حزن وفرح وألم، وقد حقق «فان كوخ» هذه الحالات عبر ضربات لونية حارة قصيرة وسريعة وشديدة، وهذا يعني أن جمالية

■ الفنان التشكيلي الهولندي
(فان كوخ)



■ الفنان التشكيلي الألماني (بول كلي)

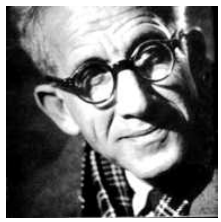
المنظر في لوحاته هي جمالية الانفعالات، وانفعالاته التي قادته إلى أبعد الحدود، إلى الجنون والانتحار.

وفي حديثنا عن المنظر في الفن التشكيلي في سوريا، لا بد من الإشارة إلى التنوع الجمالي في طبيعة الشرق، من حيث وضوح الألوان وصراحتها وإشراقها وتنوعها ودرجاتها اللونية بتأثير من أشعة الشمس، يندر أن نجد له مثيلاً في بلد تزوره الشمس في المواسم أو في بلد يكثر فيه الضباب أو تغطيه الثلوج معظم أيام السنة، لذا يفترض أن ينعكس هذا الفن اللوني لطبيعة البلاد في نتاج الفنانين على اختلاف أساليهم واتجاهاتهم في معالجة المنظر، فالألوان بين أيديهم، ولا حاجة للبحث عنها، كما فعل بعض الفنانين المستشرقين، وخاصة الألماني «بول كلي ١٨٧٩– ١٩٤٠م» الذي صاح بأعلى صوته إثر زيارته للشرق: لقد وجدت ضالتي، ولم أعد بحاجة للبحث عن اللون .. اللون يغمرني، فأنا واللون شيء واحد، لقد أصبحت مصوراً».

لقد ظهرت لوحات المنظر الخلوي في نتاج الرواد الأوائل، أمثال: توفيق طارق، سعيد تحسين، منيب النقشبندي وغيرهم من الذين مثلوا الحركة الفنية في سوريا. فعبر أسلوبهم التسجيلي تناولوا مختلف الموضوعات، بما في ذلك المنظر الخلوي، فسجلوا مظاهر الطبيعة بواقعية، وكان التنافس بينهم قائماً على محاكاة الطبيعة عبر مبدأ المماثلة، واستمرت هذه الرؤية، التي تقوم على المحاكاة والمطابقة بالمفهوم الفيزيائي حتى ظهور «الانطباعية»، أو لنقل ظهور تجارب أقرب إلى الانطباعية، والتي تمثلت في نتاج بعض الرواد من الجيل الثاني، أمثال: ميشيل كرشة، نصير شورى، ناظم الجعفري، وغيرهم.

وإذا كان من الممكن أن نتوجه بالنقد إلى الإنجاز التسجيلي لجيل الرواد الأوائل، فالملاحظة التي نراها أساسية تكمن في تمحورها حول تفاصيل عناصر الطبيعة، بعيداً عن الخصائص اللونية التي تتميز بها طبيعتنا، ولعل مرحلة ظهور «الانطباعية» كانت من أغنى المراحل، فقد ترافقت مع ظهور أشكال أكثر تطوراً للواقعية من الشكل التسجيلي، ويمكن أن نذكر تجارب «صبحي شعيب، اسماعيل حسني، محمود جلال»، وإذا كان الجيل التسجيلي – جيل الرواد الأوائل– قد عمل على تصوير مظاهر الطبيعة ، فإن الجيل الانطباعي – الجيل الثاني من الرواد– قد اعطى اللون أهمية خاصة وخرق التقليد الذي كان سائداً في

■ لوحة للفنان التشكيلي السوري (محمد غناش)

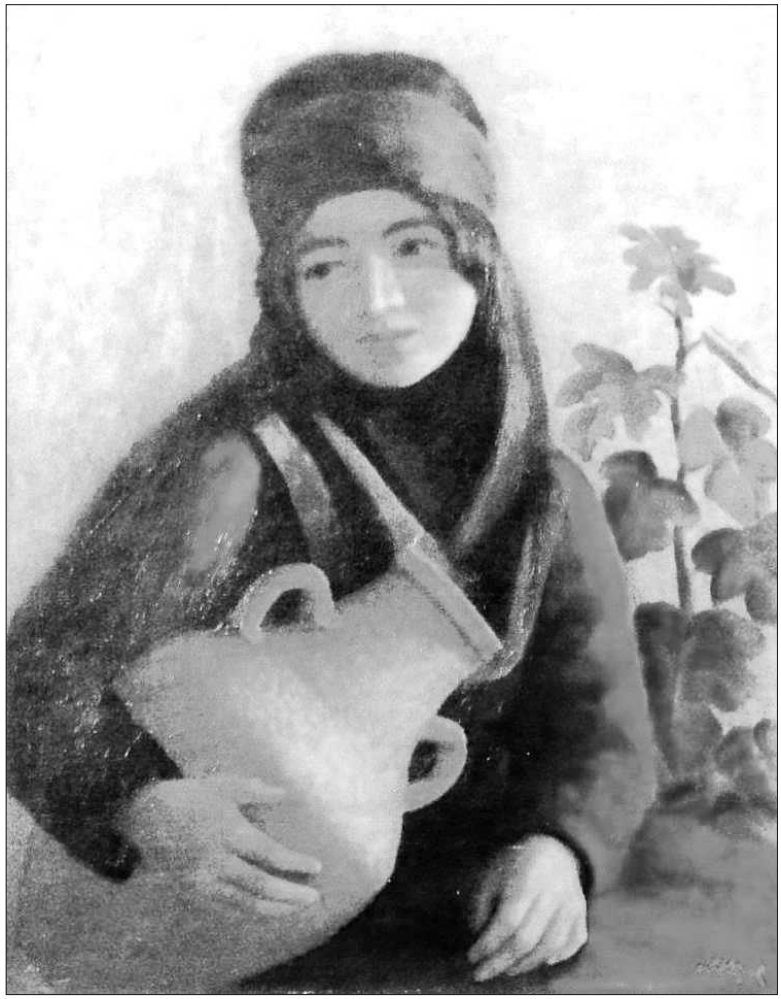


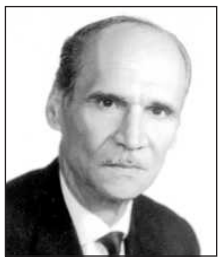
■ الفنان التشكيلي السوري (ميشيل كرشة)

محاكاة الطبيعة، واستبدل البناء الشكلي بالبناء اللوني، محققاً درجات متنوعة من القيم الجمالية اللونية الشاعرية والغنائية، وهذا ما نراه في تجربة الفنان «ميشيل كرشة» أحد رواد الانطباعية، فقد أعطى الطبيعة أهمية خاصة، واستمر في صياغة المنظر منذ عودته من الدراسة في باريس عام ١٩٦٢م وحتى آخر حياته. وخلال أكثر من نصف قرن عرف بفنان المنظر، وكانت له الشخصية المتميزة التي ارتبطت أساساً بالطبيعة، وأثرت على من جاء بعده. وتابع رحلة البحث اللوني في الطبيعة، كما يعد أول فنان سوري يصور الطبيعة من الواقع مباشرة وعبر التعاليم الانطباعية، ومن أوائل الفنانين الذين استخدموا بعض الألوان كظل للألوان الأخرى، ولم تكن التفاصيل تشغله، بل كان يعمل على تبسيط الأشكال، فيحذف ويضيف إلى أن يحقق جمالية اللون.

ويظهر في تلك المرحلة الفنان «نصير شورى» كرائد ومعلم أعطى المنظر كل اهتماماته، وظل حافظاً له في كل مراحله، وعبر مختلف أساليبه وبحوثه واتجاهاته من الشكل الانطباعي العفوي إلى الشكل التجريدي العقلاني المنظم، ولا نبالغ إذا قلنا بأن تجربته مع المنظر لا مثيل لها في الفن العربي المعاصر، فقد استطاع ان يتمثل الطبيعة بألوانها وأشكالها، ووصل إلى مرحلة تتسم بكثير من الفن الشكلي والثراء اللوني، واستحق بجدارة لقب شاعر الطبيعة، وشاعر الألوان والبهجة والفرح، حتى دفع المتلقي لأن يعشق مصدره التعبيري المتمثل بطبيعة البلاد.

ولا شك في أن إنجازاته في التعبير عن المنظر جاءت نتيجة معايشة انفعالية وعاطفية للطبيعة، ونتيجة رهافة في الحس إلى جانب جولاته المستمرة في ربوع البلاد. وتمثل تجربته نموذجاً رائداً يعكس التطور





■ لوحة «حاملة الجرة» للفنان التشكيلي السوري (محمود جلال)

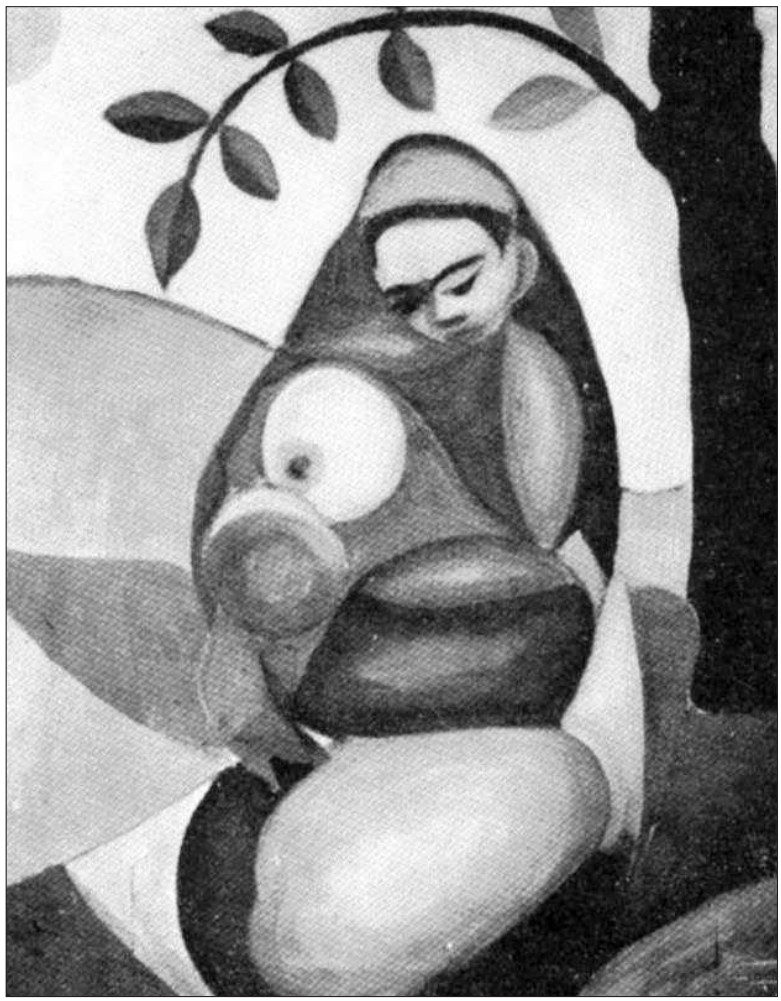
في مفهوم المنظر ومعالجته معالجة جديدة، تنشد تحقيق الانسجام والتناغم وبمنتهى الشاعرية والغنائية، وهي بهذا المعنى اول تجربة في الحركة الفنية تبحث موسيقا الألوان، وتحول المنظر إلى علاقات لونية موسيقية.

ومن أعمال الفنان محمود جلال نذكر لوحاته «الراعي، بدوية، حاملة الجرة...الخ» التي استخدم فيها الطبيعة كخلفية للعنصر الإنساني وأعاد تكوين اللوحة منطلقاً من التعاليم الكلاسيكية في البناء الهرمي المثالي والتي تلقاها خلال دراسته الفنية في روما، والشيء الهام على صعيد المحتوى يكمن في تلك الأجواء القدسية التي شكلها من الطبيعة والتي تحيط بالإنسان العادي الذي صوره بمنتهى النبل.

وكذلك هناك تجربة رائدة في مرحلتها، وهي للفنان «اسماعيل حسني» الذي صور المناظر المستوحاة من

■ لوحة للفنان التشكيلي السوري (ميشيل كرشة)

ريف ديرالزور، وبصيغة واقعية، ورغم إنتاجه المقل، فقد كان مدركاً منذ البداية بضرورة خرق المظهر الخارجي البراق للمنظر، وإعادة بناء الطبيعة بما يتلاءم مع حركة الحياة، لذلك فقد عاش هاجس البحث عبر المعالجة اللونية والخطية والنباتية التي تصله إلى عمق الأشياء في حركتها، لا في مظهرها. وقد تمثل طبيعة المنطقة بحرارتها ووهج شمسها وصراحة ألوانها، وكان حريصاً على ان يجعلنا نحس بالمادة، وبماهية عناصرها المستقاة من الطبيعة. لقد صور لنا جمال المنظر ومعاناة الإنسان،، وخاصة المرأة الريفية التي تعمل في الحقل والمنزل في آن واحد، وقد اعطى المنظر في ريف ديرالزور أهمية خاصة، فثمة تجارب تميزت في تصويرها ومعالجتها المستمرة لمناطق محددة من الطبيعة، وذلك من خلال معايشته للحياة اليومية في تلك المنطقة.



■ لوحة «أمومة» للفنان التشكيلي السوري (اسماعيل حسني)

ومع تطور الحركة الفنية في سوريا، تطورت المفاهيم والقيم والجماليات والمضامين المرتبطة بالمنظر، فلم تعد لوحات المناظر صوراً تسجيلية للواقع أو قيماً لونية جمالية او خلفية لموضوع إنساني، بل أصبحت تعبيراً عن قضية، وأخذت في بعض التجارب أشكالاً جيدة وغريبة غير مألوفة، وهنا نذكر تجربة الفنان «مروان قصاب باشي» الذي تجاوز كل المفاهيم والجماليات والقيم التي كانت سائدة ليحقق محتواه الإنساني عبر هيئة غير مألوفة، فقد استخدم «البورتريه» للتعبير عن المنظر، والتغني بطبيعة البلاد، والكشف عن حنينه الدفين للوطن، وقد عملت مجموعة كبيرة من الفنانين السوريين على رسم الطبيعة مخلدين بذلك الأجواء بكل حميمية، مقدمين لوحات خالدة وشاهدة للمناظر الجميلة في بلدنا.

■ لوحة للفنان التشكيلي السوري (محمد غناش)

المسرح الكردي في روج آفا (الجزيرة) غياب الاستراتيجية

كان للحركة السياسية الكردية دور فعال في انشاء تلك الفرق وزرع بذرة المسرح – بجهود المسرحيين الأوائل- إلا ان عدم الاعتناء بهذه البذرة، وعدم قدرتها على الانتقال من دور الوصاية لدور الرعاية حال دون اللحاق بِركب المسرح المتطور

عبدالرحمن ابراهيم

فنون

المسرح لحن الحياة، يتطلب نموه وتطوره توافر بيئة ديمقراطية، ووضع استراتيجية طويلة المدى، والعمل الدؤوب على تطبيق تلك الاستراتيجية، بغية الوصول للغاية المرجوة التي لطالما حَلِم بها عشاق المسرح الكردي، وتغنى بها القيّمون عليه.

كان ظهور المسرح الكردي فعلياً في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات من القرن المنصرم من خلال فرق فنية فلكلورية أنشأتها –في غالبيتها العظمى– الأحزاب السياسية، ورغم الظروف الأمنية والاقتصادية القاهرة واظبت هذه الفرق على تقديم مقاطع مسرحية ارتبطت ارتباطاً شبه كلياً بالأعياد والمناسبات القومية والحزبية من حيث المضمون والزمان، لارتهان قرارها الإداري والفني غالباً بيد ذاكَ الحزب الذي أنشاها. وبالتالي غابت الاستراتيجية المنشودة لأسباب موضوعية متمثلة بالتعامل الأمني القمعي مع أي نشاط كردي ناهيك عن المسرح، وهذا لا يعني أن نتغاضى عن الأسباب الذاتية، المتمثلة بالوصاية الحزبية على المسرح، وعدم قدرة وحِرص اشتغال المسرحيين الكرد على تطوير الذات فنياً والتحرر من هذه الوصاية، بالإضافة لتوجه مجموعة

من المسرحيين الكرد آنذاك للمسرح الغير الكردي، والحصول على بعض الامتيازات دون الالتفاتة (للمسرح الكردي).

مع بداية التسعينات في القرن المنصرم بدأت بارقة أمل تلوح في الأفق مع استقطاب المسرح الكردي لمجموعة من الأساتذة ذوي الخبرة، وأيضاً ظهور فرق مسرحية خاصة ومستقلة عن التحزب، كان الكاتب والمخرج المسرحي عادل اسماعيل السبّاق بهذا الخصوص، بالإضافة لبعض التجارب الأخرى والتي لم تكتب لجميعها النجاح بالاستمرارية. كل هذه الجهود وغيرها تكللت بمهرجان المسرح الكردي في سوريا عامي ١٩٩٤-١٩٩٥، وبعدها جرت عدة محاولات لوضع لِبنات لبناء وتأصيل (المسرح الكردي)، وعلى سبيل المثال عقد عدة اجتماعات للمسرحين الكرد في منزل الكاتب المسرحي أحمد اسماعيل اسماعيل وبرعايته، حيث كان التركيز على وضع خطة عمل تشمل جميع الفرق التي حضرت الاجتماعات، إلا إنه التدخل الحزبي مرة أخرى حال دون إنجاح المشروع. وظلت العروض المسرحية مستمرة حتى عام ٢٠٠٤ وبدأت بعدها بالانخفاض تدريجياً.

كان للحركة السياسية الكردية دور فعال في انشاء تلك الفرق وزرع بذرة المسرح – بجهود المسرحيين الأوائل– إلا ان عدم الاعتناء بهذه البذرة، وعدم قدرتها على الانتقال من دور الوصاية لدور الرعاية حال دون اللحاق بِركب المسرح المتطور، وبالمحصلة كان دور الحركة السياسية سلبياً بهذا المضمار.

بعد عام ٢٠١١ تغيرت المعادلة. حيث وبسبب الأحداث في سوريا عموماً ومن ضمنها روج آفا اضطرت السلطات للانسحاب من معظم روج آفا وشمال سوريا، وبالتالي تحولت السيطرة على المراكز الثقافية إلى «حركة الثقافة والفن». حاولت الحركة في بدايتها على لم شمل المسرحيين وجمعهم باجتماعات خاصة بهم والاستماع لآرائهم، ودعوتهم لكونفراساتها العامة مع إعطائهم الحق في المناقشات وتقديم المقترحات والتصويت...الخ. مما أنتجت حركة مسرحية لا بأس بها. وكنتيجة لهذه الحركة تم الإعلان عن الدورة الأولى من مهرجان «الشهيد يكتا» المسرحي عام ٢٠١٥، وبمشاركة خمسة فرق مسرحية خاصة، بالإضافة للفرق التابعة لحركة الثقافة والفن، ولكن سرعان ما تبخرت هذه الفرق الخاصة، بسبب عدم توفر أي دعم أو تشجيع لها، وسطوة دور الوصاية على الرعاية، والاعتماد على الولاءات على حساب الكفاءات، فغابت الاستراتيجية المأمولة. ونفس النتيجة كانت من نصيب «أكاديمية الشهيد يكتا».

ومع تشكل «الإدارة الذاتية الديمقراطية»، وإصدار قانون تنظيم العمل الثقافي والفني من قِبل المجلس التشريعي في إقليم الجزيرة، استبشر المسرحيون خيراً!. وخاصة فيما يتعلق بتقديم مشاريعهم وطلب الدعم من الجهات الرسمية، لكن سرعان ما تبخرت آمالهم، وخاصة إن الجهات الرسمية لم تكن تملك أي استراتيجية في دعم الفرق المسرحية الخاصة.

ثم بدأ الحديث عن انشاء «كومين المسرح» والذي يعتبر بمثابة نقابة للمسرحيين، وبالفعل تمت التحضيرات له، ووضع مسودة للنظام الداخلي وألية لتنظيم العمل، ولكن وبسبب حدوث بعض الخروقات في عملها، غابت الاستراتيجية المنشودة، وبقيت الوصاية سيدة الموقف.

إن المسرح في روج آفا وشمال شرق سوريا عامة بحاجة إلى استراتيجية واضحة، بما يكفل دعم كافة الفرق المسرحية الموجودة بما فيها الخاصة، بل وتشجيع ظهور فرق جديدة، فذلك يزيد من الفعاليات والأنشطة الفنية المسرحية، وبالتالي تفعيل المسرح الكردي والارتقاء به.

فضلات الحروب

تلك البندقية التي كانت في حجري، حين قذفني التفجير بناره بعيداً، كنت أسمع هسيسها كل مساء، غير مستاءةً أبداً، تهمس لي بفرح، أنها وجدتْ أحداً آخر يحملها ..

عبد الرحمن العلي

قصـــــة

سأسألها أين كانت؟! مع أنّي أعلم أين قضت الثلاث ليالي الفائتة، لقد رن هاتفها حينما دخلت للاستحمام وهي تهيئ نفسها للسفر، فتحت الهاتف فوقعت عيني على رسائلها الأخيرة والتي على ما يبدو نسيت محوها.

عرفت سبب غيابها المتكرر عن البيت بالسنة الأخيرة.

أنا يائسة فعلاً.

أشعر بأنَفاسي تختنق وأنا أفكر بهذا الحال الذي وصلنا إليه .

والدتي والتي جاوزت الخمسين تبيع جسدها لأجل المال.

ـ أمي، أين كنت؟!

ـ كنت في طرطوس عند صديقة قديمة.. إنَّها امرأة طيبة.. لقد عادت من الخليج وحالتها المادية جيدة.. لقد بعثت لك بهاتف حديث، وحين علمت بمرض أختك.. أصرت أن تعطيني مبلغا جيدا من المال.

كنت أنظر إليها وأتمنى أن أصرخ بوجهها، وأقول لها: أرجوك أمي لا تشرحي.. لا تتعبي نفسك.. أنا أعلم كل شيء.

خرجت من البيت.. أسندت ظهري على جذع شجرة السنديان ليتيه نظري بعيداً.. إنه يتجاوز الغابات والأحراش ليصل إلى البحر الذي كان نائماً.. غير مكترث لحالي .

لوحة «سوريااليزا» للفنان التشكيلي السوري حسام علوم

قصـــــــة

رغبة كبيرة عندي أن أركبك أيها البحر وأترك هذه البلاد التي أكلتها الحرب، ثمان سنوات غيرت كل شيء فينا.

معقول.. معقول، أمي تبيع جسدها لأجل لقمة العيش، أحاول أن أجد لها العذر، أتفكر بالذي دفعها لما هي به.

لقد مات والدي منذ عشرين عاماً .. سكنت مع أمي وأختي في ملجأ بناية تخص أخوالي .

أخوالي هم (ضابط بالجيش ومعلم مدرسة وموظف)، كانوا لنا عوناً وسنداً.. لكن الحرب.. آه من الحرب ..لم تعد معوناتهم موجودة.. هم بالكاد يسيرون أمور أُسرهم ونحن ثلاث نساء واحدة منا مريضة وتحتاج لتكاليف كبيرة للعلاج.

لقد تخرجت منذ ثلاث سنوات من كلية الآداب (قسم التاريخ). علقت شهادتي على الجدار وبدأت أعمل أعمالا متنوعة.. بدلت عملي عشرات المرات، أتعرض دائما للتحرش وكلهم يريدون جسدي.. عملت بإحدى المرات سكرتيرة عند محامي وطني، يخرج على شاشة التلفزيون السوري ليتكلم عن الشهداء والصمود.. بمعجزة استطعت أن أحمي نفسي منه وتركت عملي عنده وأكل جزءاً من راتبي.

أتخيل نفسي وأنا أمسك بربطة عنقه وأخنقه وأقول له: أيها الزنديق الكاذب، كلامك وخطابك جعل أخت العقيد بالجيش تبيع جسدها..

ما نفع أن أحافظ على جسدي وجسد أمي يباع لأجلي .

طي الكتمان

كانت لوحة تجسد النصر، نصر الأمل على اليأس، وكسر حاجر الغربة والصمت الذي يرغم الفرد على الخضوع والتركيع..

سامح أدور سعد الله
سوهاج/ مصر

قصة

كان الشاب دائم الجلوس بمفرده في حديقة القصر، يرسم أوقات طويلة، فلم يكن هناك ما يشغل باله أكثر من الرسم، كلما تقع ورقة بين يداه أو أي قصاصة ورق كان يرسمها، كان يرسم قطة أو وردة أو حتى شخصاً. يعيش بين اللوحات والألوان وفرشاته، ذات مرة وبينما يمارس هوايته بالرسمِ، دخل إليه صديقه «آدم» أكثر المعجبين والمشجعين لفنه، يقطع خلوته ليسأله: «يا للجمال وفيض الإحساس، ما هو اسم اللوحة؟» كلها دفعها مرة واحدة. نظر إليه مبتسماً، وقال: «ماذا ترى، وما الاسم المناسب لها». ضحك الضيف وقال: «الولد يسميه أبوه».

ضحك آدم، وقال: «أرى وضع مختلف في هذه اللوحة التي لا تريد أن تنتهي منها أبداً، ولكن لماذا تتلكأ كثيراً في هذه اللوحة، ولماذا هذه اللوحة بالذات؟

شرد الشاب بعيداً وقد أعاده صديقه للحوار مرة أخرى، «لا لا، ليس تلكأ، ولكن هذه اللوحة تحتاج لكثير من العمل واللمسات النهائية، أرى أنها تحتاج إلى أن تدب الحياة فيها، نعم أراها عاجزة، مشلولة، ليس فيها قلب نابض ولا حياة، نعم هي تحتاج إلى تعديل».

أستغرب صديقه، وقال: «لكن أنا لا أراها هكذا، هي لا تحتاج إلى أي تعديل، لقد آن الأوان لتختم لوحتك». إلا أن الشاب تنكر لهذا الرأي، قائلاً: «أنت تراها هكذا، ولكن هذه لوحتي، ووليدة فكري وإبداعي، وأنا حر فيها، أضع ما أضع، وأحذف ما

أحذف». أجابه ضيفه: «أي جمال أكثر من ذلك، أني أراها لوحة فاقت كل حدود الجمال، واعلم يا صديقي أن ما تفعله هو خطأ كبير جداً، كل تفكيرك هدام لا يبني، لا مستقبل ولا فنان ولا حتى مشروع فنان. ولابد أن ترى لوحاتك النور، ولابد أن يراها محبي الفن؟ فلماذا تضع فنك قيد الاعتقال ورسوماتك طي النسيان؟ لماذا الاحتفاظ ببنات أفكارك خلف جدران العقل الكئيب؟ اعلم أنه من الأفضل لك أن تخرج بهم للنور حتى يخرجونك هم غداً للنور».

أجاب: «وأنا أيضا حر». فرد صديقه آدم: «لكن أنت يا صديقي تحمل كم هائل من العقد والترسيبات الطفولية الكثيرة التي جعلت منك شخص أناني بخيل يحتفظ بكل شيء لنفسه».

ضحك الشاب وقال: «ما كل هذا أيها الناقد، لقد جعلت مني فناناً عالمياً يحمل رسالة سامية للبشرية، وهناك الجمع المتلهفة ليروا أعمالي مثل مايكل أنجلو ودافنشي وربما بيكاسو، من أنا وسط هؤلاء؟ فأنا لست تشيخوف ولا ديكنز، كيف تتهمني أني بخيل، أرفض مشاركتي الآخرين فني وحرمانهم من إبداعي ورسمي».

ضحك آدم، وقال: «لا يا صديقي الموهوب، مثلك يحمل قلب وعقل فيلسوف، هو ضمير عصره ومرآته، ولابد أن يطرح كل أعماله وأفكاره ليعالج ويقوّم كل قضايا مجتمعه الذي يعيش فيه. قدر ما استطاع يرقى بهم، يهذب الأخلاق ويترك أثراً ثميناً للأجيال القادمة. الفن هو حضارة الشعوب والأمم المتقدمة». يقاطعه الشاب: «مهلاً مهلاً، جعلت مني فناناً وفيلسوفاً ومسؤولاً عن حضارة أمم بأكملها».

أكمل آدم كلامه: «نعم يا صديقي، والآن دعني أطلب منك شيئاً، لابد وأن تستأجر معرضاً، وتقوم بعرض كل هذه اللوحات الجميلة حتى ترى النور، إن لَم تملك المادة هناك قصور الثقافة تتبنى كل هذه المواهب وتدعمها».

رفض الشاب الفكرة جذرياً، قائلاً: «لا، لا أريد أي شيء من هذا». عاد آدم ليطرح عليه سؤالاً آخراً، «إذا، لماذا تريد حجبها عن البشر ومحبي الفن؟ يا صديقي، لقد رأيت لك لوحة أظن لو تم عرضها لجمعت مبالغ عظيمة. إنها بارعة الجمال، أظنها لوحة غروب الشمس في حضن البحر».

ضحك الشاب، وقال: «لماذا هذه اللوحة بالذات، نعم أن هذه اللوحة بالذات تمثل لي أشياء كثيرة، كنت أرسمها وأنا مغتم جداً، صرفت فيه همي، يأسي، حزني، وألمي. لقد وُلدت من رحم البؤس والشقاء، نعم كنت أعاني في أثناء رسم هذه اللوحة الغدر والخيانة، يوم كنت وحيداً لَم أجد صديق يمد يد العون ويمسك بيدي ليخرجني من كبواتي التي كادت أن تفتك بي، ولكن لَم أجد نفسي إلا من خلال هذه اللوحة، عشت فيها آلامي وأحزاني. نعم كانت هي الشيء الوحيد الذي عبرت به الأزمة، كانت الأيام عصيبة جداً والليالي طويلة قاسية، فكلما ذهبتُ إليها وتأملتها كنت أتذكر كل دقيقة تمر بي منذ أول نقطة في اللوحة إلى آخر لمسة وضعتها في هذه اللوحة، فهي تمثل قصة حياتي».

يخطف آدم الحديث سريعاً، «إذاً كما أخرجتك هي من كبوتك، أخرجها أنت أيضاً من ظلمتها. نعم كان عندك الداء وجاءتك هي بالدواء. لقد عالجت الأزمة، لماذا لا تترك الباقي يتعلمون من تجربتك ويعيشون معك اللذة الحسية المفقودة في عالمنا الجامد القاسي، فباستطاعتك أن تعالج أمور وقضايا كثيرة في مجتمعك الذي تعيش فيه».

لكنه عاد ليرفض من جديد ويقول: «ما جدوى نشر لوحاتي». كانت علامات اليأس تبدو واضحة على وجهه التعس.

يشجعه آدم يأساً، «هناك ربح مادي ومعنوي، سوف تجني من المالِ الكثير، والشهرة تلمع كالنجوم الزاهرة، تصبح شريكاً في صنع الحضارة ورقي الأدب.

قصـــــــة

والآن لماذا لا تعطيني هذه اللوحة التي أعجبت تلك السيدة ونبيعها لها؟ سوف تدفع ما تطلب».

أجابه الشاب على الفور، «نعم.. لالالا.. هذه اللوحة بالذات أنا لا أبيعها أبداً». فبدأت يظهر الضيق على وجه آدم، وكرر تساؤله «لماذا هذه اللوحة بالذات؟».

أجابه قائلاً: «إني أرى العالم كله من خلال هذا الإطار الصغير، سبعون سنتيمتر في ستون سنتيمتر، ولكن هي تعني الكثير بالنسبة لي».

صرخ آدم غاضباً، «لماذا كل هذا؟ كل لوحة تعني لك الكثير، كلهم بناتك وأولادك وحياتك وكيانك؟ لكن تذكر ما أنت فيه، تذكر ديونك، تذكر كل من حولك، لقد رحل الجميع، لَم يعد أحد يحتملك، وأنت قد أثقلت عليهم بهمومك ومتاعبك، الدنيا كلها تحتاج إلى المصالح (هات وخد)، ولكن أنت تجتر على ذكريات الماضي البعيد يوم كان أبيك يصنع الخير، تغيرت الأيام ولَم يعد فيها خير. لقد أصبحت كالتمثال مكتوف الأيدي عديم الجدوى».

نهره الشاب بعنف، «ماذا تريد مني، أجئت ترد لي معروفاً أم جئت تلومني، وتريد أن أبيع لوحاتي لأناس لا تعرف معنى الرسم ولا تقدره ، إن من يعادينى هو أنت، تفرض علي قيود كي أبيع ما لا أملك أو ربما تطلب مني بعد ذلك أن أبيع قصري، آخر ما أملك في هذا البلد. لكني لن أبيع شيئا، لا قصري ولا لوحاتي، سوف أحتفظ بهم في عقلي وقلبي ووجداني، إذا بعتها الآن لوحة من بنات أفكاري، فغداً ستطلب مني أن أرسم لها لوحات من بنات أفكارها وأصير عبداً لا يملك حتى التفكير في أبسط الأمور. تحرمني هي من كل شيء، كيفما شاءت. لا سيدي أنا أرفض، ولتعلم، الفنان يقف عاجزاً عن رسم أبسط الأشياء، مالم يشعر بها ويحيا فيها. اذهب الآن أيها القواد العاتي، لعلك تجد ضالتك هناك، فأنا لست للبيع».

تغير كامل ملامح آدم، وقبل أن يرحل، قرر الانتقام من هذا الشاب العنيد البليد كما يصفه هو في قرارة نفسه، حاول أن يوقع به فى أفخاخه الكثيرة نجا منها كلها، وتمر الأيام وينتهي الشاب من وضع اللمسات الأخيرة في لوحته المزعومة. لَم يستوعب من رآها كم الجمال والمعاني التي تحويها، اللوحة فاقت جمال كل تصور أعجب بها كثيراً، لوحة تجسد مشاعر مظلوم تعرض للقهر من القريب والغريب، يعاني من نير العبودية ومع مرور الوقت يتحرر، تقابله الصعوبات والضيقات، يقع فريسة العبودية مرة أخرى، خطوة خطوة حتى يتحرر نهائياً، ولكن مرة أخرى يطبق عليه الفقر، فلم ينعم بالحرية، يحاول الهروب في لحظات الضعف، ما عاد قادراً، يصطدم بجدران العزلة، شاهد العالم من حوله صغيراً جداً، الحروب ما أكثرها، حاول الفوز بالحرية مرة واثنان وثلاثة. كانت لوحة تجسد النصر، نصر الأمل على اليأس، وكسر حاجر الغربة والصمت الذي يرغم الفرد على الخضوع والتركيع، قد صور الصمت كالعنكبوت الذى ينسج خيوطه حول فريسة تحاول الفرار، ولكن استحكمت الخيوط حولها، وأخيراً استعادت الفريسة قوتها ومزقت خيوط العنكبوت.

كانت لوحة؛ أبهرت كل من رآها، قرر الشاب بيعها لسداد ديونه، وأن يعيش الحياة كما تكون، أرسل في طلب وسيط ليجمع له المشتري. أيام وجاء الوسيط ومعه المشتري، وبينما يدخل الوسيط طالباً من الشاب اللوحة، هرول مسرعاً إلى الداخل يحضر لوحة الحياة، سمع صوت المشتري يتكلم مع الوسيط، كان صوت نبراته مألوفاً لدى الشاب، نظر خلسة من خلف الباب حتى شاهد الوسيط والمشتري، وكان الأخير بكامل هيئته، أصابته صدمة عنيفة، وصرخ بصوت هز أرجاء المكان، أمسك لوحة حياة السنين التي انحنى ظهره من أجلها، مزقها ولَم يتبقى منها شيئاً سليماً، وسقط مغشياً عليه وسط لوحاته الذى رفض العالم مجرد النظر إليها.

قصة

المحاولة الأولى لاغتيالِ الصمت

أحمد اليوسف

ثاوٍ على صخرِ الظنونْ
قد لا نكونُ وقد نكونْ
كنا هناكَ ولم نزلْ
نحكي حكايات البطولةِ.. للصغارْ
ونموتُ في عشقِ المقلْ
فمتى إلى الغـــدِ تعبرونْ...
وعلامَ ينخرنا الكسل... ؟
وقد انتهى عصر العسلْ.....
تحكي الرواية أننا كنّا أسوداً للوغى...
كنّا الدمار لمن طغى...
كنا جموعاً لا تهابُ؛ يدٌ تردُّ على المنونْ
لكنّ ذلك قد رحلْ
يا أيّها المتفرّقونْ

***

يا أيّها المتفرجونْ....
ثاوٍ على صخر الظنونْ....
تبكي المدينةُ منذ أعوامٍ
على أنقاضها... والنهرُ أنكر لونهُ...
ما زالَ ينتظرُ السفينةَ كي تسير
والسماءُ تضجُّ من سحبِ الدماءِ
وليس ينفعنا البكاءْ...
صرنا هباءً في هباء
فلا أمامَ ولا وراءْ....
لكنّنا متجمّدون...

قد لا نكون وقد نكون
بالله ما هذا الجــنون!!!

***

ثاوٍ على صخر الظنون...
ما زلتُ أنتظر الربيعَ يعود أجملَ بالسلامْ....
ما زلت أبحث في المدينةِ...لاهثاً
عمّن يقدر صبرها...
ويقدّمُ الأفعالَ إنّا قد مللنا من مزاولةِ الكلامِ...
ومن أحاديثِ الطلولِ... ومن مكاتيب الغرامِ...
ومن جنونِ الانفصامِ...
من التشرّد والرحيلِ والانتقامْ...
ولقد مللنا من أصابعِ الاتهام...
ولقد مللنا...
من حكايات الأمل.....
أين البطلْ؟...
كنا هناك ولم نزل... نحكي....
حكايات البطولة للصغار...
لكننا نصحو على صوت الدمار...
والانكسار... وكل ألوان الحصارْ....
همجاً نقاتل بعضنا.....
سفهاً نخوّن بعضنا...
نخَر التفرّقُ عظمنا...
ورمى بنا حبُّ الأنا...
وأنا هنا... ثاوٍ على صخر الظنون
قد لا نكون...
وقد نكون.....
يا أيها المتألمون التائهون النائمون...
متى متى تستيقظون.... ؟

عفرين

بدران الحسيني

في مدينتي
سقطَ التاريخُ مذبوحاً
بأيدي الجبناءْ
سرقَ اللصوصُ
الكحلَ من أعيُنِها
ومن ضفائرها
الحناءْ
سرقوا إوزَتَنا
وديكَنا الرومي
قتلوا قطتَنا
هجَّروا الإنسانْ
مزَّقوا
النسخةَ القديمةَ من القرآنْ
هؤلاءِ السفهاءْ.
في مدينتي
سلطانٌ...
من طبعِهِ صِناعةِ الإرهابْ
والحربِ والأسبابْ
ويَشْنِقَ النَّايَ
والأشجارَ
والأزهارْ
ويُفسِدَ التُّرابْ
يَجعلُ من حقولها
مَراعِيَ الحَمِيرِ

شعـــر

أو مواطِنَ الذئابْ.
في شوارع مدينتي
غرباءَ وافدونْ
مُخنَّثونَ مهترئونْ
ذقُونهم طويلةْ
أجسادَهم نحيلةْ
يَغتَصِبُونَ في أكمامِهم
الفضيلةْ
ويمارسونَ بين بعضِهم
الفحشاءَ والرذيلةْ.
في مدينتي....
وُلَاةٌ...
نُسَخٌ قديمةٌ من أبي لهبْ
استلبوا كلَّ النقودِ والذهبْ
دمَّروا التراثْ
باعُوهُ في المَزادْ
كعشبةِ الخريفِ
ونُتْفةِ الحَطبْ.
يا سيّدي ...
يا ضميرَ الانسانيّة
أنا رجلٌ لا أريدُ منكَ
خِيامَاً في العَرَاءْ
ولا رزّاً ولا دواءْ
لا طَحِينَاً ولا قواريرَ ماءْ
فقط كَمْشَةَ ترابٍ
مِن بيادِرنا
أو نسمةَ هواءْ.
أمشي...

في شوارعِ مدينتي
الغارقةِ في النزيفْ
كأنني كفيفْ
أتسوَّلُ من
حُزنِيَ الشريفْ
ابتسامةً
مكسورةَ الجناحِ كالحمامةْ
مصلوبةً
تحت ذؤابة الطربوشِ
وثَنْيَةِ العِمَامةْ.
يا سيادةَ ضمير العالم
وجهُ مدينتي اليومَ ...
جريحٌ وحزينْ
ودمعُ مدينتي اليومَ
صارخٌ وحزينْ
لا بساتينَ زيتونٍ
ولا حاكورةَ تينْ ...
قد تستطيعْ ...
أن تُبعدني ...
تُهجّرني ... تَسلِبَني
لكن؛ لن تستطيعَ أبداً
أن تَقتُلَ اليقينْ
أو تَسلِبَ الحنينْ
أو تمنعَ أرحامَ أمَّهاتِنا
أن تُنجِبَ البناتَ والبَنِينْ.
بِساعِدي المَتِينْ
رغم أنفِ الغاصِبينْ.
بالبندقيَّةْ ... عائدِينْ.

جنازة

أحمد عبد الرؤوف

يعذّبُني شـقـاقُ الرّوحِ دوماً
تطاوعْـني ويعصيني هواها

أفكّـرُ كـم هرمتْ ولـم أودّع
سنيَّ العمرِ إن عثرت خطاها

ولا أرجو من الأحـلامِ طيفاً
كريماً قـد كفاني مـا كفاها

رحلتُ مع الزّمانِ ولـم تؤجّلْ
حتوفي يومَ من دهراً عصاها

فيا بلقيسُ نامي واطمئني
حروفي خـانَها عـلناً هواها

شهدتْ مـن المنايا كلَّ موتٍ
ولكـن ليـسَ مـوتاً ما دهاها

جموعي والقصائدُ حولَ قبري
تنادي قلبَ مـن عمراً سقاها

بكى الحزنُ الّذي مازالَ حيّاً
وماتَ الحبُّ في أقصى أساها

لماذا كـلُّ أحـلامي تصلّي
ومحـرابُ الصّبابةِ لا يراها؟

فيا بلقيسُ لا تبـكي وغيبي
مـع الأضـواءِ إن ليلٌ طواها

ولا ترثي مـن المجنونِ شِعراً
له الأوراقُ قـد بسـطت نواها

أديري العيـنَ وانتظري قليلاً
لتقتلَ كـلُّ ذكـرى مـن بداها

وترحـلَ أمنياتي بعـدَ موتي
وتبـكي كـلَّ شـيءٍ مقلتاها

أديري العين وانتظـري قليلاً
وخافي أنَّ مـوتاً قـد جفاها

وخوني ما تبقّى من رفاتي
ولا تضـعي يديـكِ على ثراها

على أعتاب آذار

إبراهيم محمود

أعزف لحون الحب للأقمار
أبدع وحرك مهجة الأوتار..
وانسج بلحنك للغرام عباءة
مثل الربيع تفوح بالأزهار..
آذار يا عشق القصيد بنبضنا
يا ملهماً للحب والأشعار...
تتنوع الأعياد فيك وتنثني
لتظل أنت مكللاً بالغار...
عيد المعلم قد كساك مهابة
ثوباً من الإجلال والإكبار
لكن عيد الأم بات يخيفني
من بعد أمي.. قد بكى نواري
في أول الأعياد بعد رحيلها
خوت الحياة من الحياة بداري
وشعرت أني قد فقدت بفقدها
طيب الحياة.. وبهجة الأسحار
أيام كانت للصلاة بفجرها
تدعو لنا.. يا غبطة الأقدار
وتقول قوموا للصلاة إلى الهدى
وقفوا خشوعاً في مقام وقار..
يا جرح فقد الأم نزفك دائم
لا ينطوي.. والقلب منه بنار
وتجدد الآلام يا آذار في
قلبي وصرت أخاف من آذار

حرف المطر

ميدة سليمان

حروفٌ يكتبها المطر
والزهر والحقل والمرج تعطر برذاذها
مرصّعةٌ كالرخامِ كالياقوتِ والمرمر
وأخرى تسطّرها أناملُ القدر
ألا ليتك تصدّقُ الخبرْ
سحرُ الحب ولّى والطعمُ تغير
الحسُّ باردٌ والشعور في خطر
في زمنٍ...
ماتت فيه الرأفة والوفاء
والصدق سحقته أقدام البشر
لم تعد في القلوب رحمة
ولم يعد في العيون بصر
الغدر طبعٌ والشر على الخير انتصر
تذكّر يا صديقي تذكَّر....
لم يعد ينتمي اللحنُ للوتر
ولا القافية تتوخى الحذر
جوعٌ وفسادٌ والظلمُ في المدى انتشر
مات الود والعدل والحقّ انصهر
الخطيئة كفرٌ والذنب لا يغتفر
كأنّ كل شيءٍ من حولك يُحتضر
فمن أي نافذةٍ تريد الهروب
وأي طريق اخترتَ للسفر؟

فلسفة التراب

أحمد زرادشت

الليلة
يحق لي الموت
تجتاحني الذاكرة
مناسبةٌ للبوح..
لليلة طقسٌ ملائم للإعلان
عن هزائمي
أعوام وأنا على قيد شبه حياة
لا الموت ضمني ولا الحياة لفظتني
لم أُمت ككل أولئك الحمقى
وخنت فلسفة التراب..
ولم أحيا ككل عابري السبيل
العتيق الطويل
وخنت طوق الحمام ..
أنا النصف اللعين من كل شيء
لم يعُد في وسعي أن أرتشف
فنجان قهوتي السرمدية
ولا أن أُلقي تحيات الصباح
على عصافير التين
ولا أن أطل على شرفةٌ
تطل على اللاشيء ..

أنا ذاك الأحمق الذي
تلقى قبلة على خده
ورصاصة في قلبه
لا أعرف أأحيا أم أموت؟..
أعوامٌ وذاك الموعد العتيق
وما له من لحنٍ ودمعٍ.. لي
ذاك الشعر الأسود
وما عليه من خدرٍ في أصابعي لي
ذاك الدرج و المصباح الأصفر
والمكان و الزمان.. لي
ذاك الطقس الخريفي
والمطر الأول
والحزن.. لي
وتلك العينان بلون القهوة
وما عليهما من كحلٍ و لؤلؤٍ.. لي
ذاك الموعد اليتيم
كان.. لي
تلك الكنيسة والصلاة
والدعاء
ووقفة الشكر أمام العذراء.. لي
هذا الملح على الجرح
لي
أما أنت ..

أنت لست لي
هللويا يا زمن خيانتي
هي التي قتلتها دون أدري
وأنا المقتول .. دون أن أموت
فلا بد من موت
ليكون وداعنُا أكيدٌ
وكما ركع الحلم على ركبتاه
ركعت على ركبتي
وصليت لجميع الآلهة
من آناهيتا الى فينوس
لكني رأيتهم مثلي أموات
فتيممت بذاكرة التراب
ثم صليت ملأ الموت
هذه القصيدة لن تبتدأ
أنت لست لي

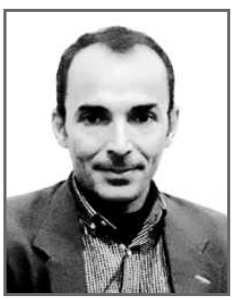
محكمة الشيخوخة

حمزة الشافعي- المغرب

الآن وقد اشتعلت مخيلته أشباحاً،
و بلغ من الشيخوخة عتياً،
حتى لا تكاد تميز بين ساقه المتآكلة
وعصاه التي يهش بها على أيامه الأخيرة،
وهي ممددة بجانبه
انتظاراً للحظة الوداع المطلة.
أشباح متفرقة تتراءى له هنا وهناك،
في كل لحظة غفوة واستفاقة،
تحمل لافتة تبدو بيضاء من شدة القتامة،
نقش عليها بمسامير من تجبر وحديد:
«بطشت بالبسطاء فيما مضى ظلماً،
الآن سيبطش بك عدلاً ما تبقى،
فلا تنتظر رحمة أو تخاف جوراً».
يا من ظلم وصبر،
أتدري أنك نجوت،
من أطوار محكمة متعبة
من فرط عدلها،
لا تقبل من دخلها
برداء أخلاقي رث متقطع.
تذكر يا إنسان،

يوما ما قد تقف
أمام تلك المحكمة،
فاحرص منذ الآن
على خلو سجلك من كل جور،
لتمر من فصولها بسرعة،
دون أطوار استئناف ثقيلة؛
لتنال ميزة ‹براءة›
من ظلم خلق الله...
محكمة الشيخوخة،
محكمة عادلة،
لا يظلم فيها الناس؛
هي خالية من بند التأجيل،
ومحرم فيها حكم الإلغاء،
القاضي فيها ضمير،
والناس فيها سواسية...
هي ليست كمحاكم الطغاة،
التي تدحرج الإنسان البريء
من مرتبة مظلوم أعزل
إلى دركة مجرم شرس.
محكمة الشيخوخة،
محكمة اختيارية،
تصير لزاماً مع سن العجز،
سن تساقط أنياب التجبر حشداً حشداً ...

الفلكلور الشعبي .. مدرسة الأجيال



الفلكلور مدرسة اجتماعية – فكرية لها خصوصية ووقع مميز في أذهان شعبنا، وهو نشاط إنساني في بيئته وارتباطه بثقافته الشعبية، لأنه يمثّل الأفكار والآراء والصور والظواهر التي يحدث عليها إجماع غير رسمي من المجتمع، ويتنوع بتنوع أشكاله..

عبد الحميد دشو

لا شك أن لكلّ أمة تاريخها وتراثها الخاص بها، والذي يجسد ثقافة هذه الأمة أو تلك، وعندما نتحدث عن الفلكلور الشعبي لابدّ لنا أن نتطرق إلى جذوره ودوره في ترسيخ مفاهيم المجتمع.

إن أول من أطلق هذا المصطلح هو العالم الإنكليزي وليام جون توماس عام ١٨٤٦م، فكلمة «فولك» تعني بالسكسونية «الشعب»، و«لور» تعني الدراسة أو العلم، ويراد بهذا المصطلح «الأدب غير المكتوب» وهو «الأدب الشّعبي» كالأساطير والأفكار والحكم المعبّرة عن أحوال الشعوب، والبعض أضاف له الفنون والحرف الشعبية والطقوس الدينية والاحتفالات والأحاجي وأخلاقيات الطعام، والتعامل مع المرأة والطفل والحشمة وغيرها.

وهذا الفلكلور ليس حالة اعتباطية طرأت على حياة شعوبنا، بل هو ثقافة نابعة من قيمها وتاريخها، تجسدت فيها معاني الرجولة والشجاعة والنضال والفنون والأفراح والأحزان وشتى المناسبات، حتى غدت مع الأيام جزءاً من حياتنا.

ويحفل تراثنا الفلكلوري بالكثير من الملاحم الشعرية والغنائية والأقاصيص الشعبية والأمثال والحكم دون معرفة مؤلفها أو قائلها، لكنها نابعة من حادثة أو معاناة أو مناسبة ما، فغدا رافداً من روافد ثقافتنا الشعبية بدلالاتها ومعانيها، وأصبح بمجالاته الواسعة هوية أخلاقية واجتماعية لمجتمعنا.

من الأزياء الفلكلورية في شمال وشرق سوريا

وقد لعب هذا التراث دوراً محورياً في ترسيخ قيم شعبنا المجيدة، حيث توراثته الأجيال منذ القديم، وتربت عليه أجيال بعدها، فالطفل يولد صفحة بيضاء، وحينما يستمع إلى والده و أقاربه عن حكايات الماضي وما فيه من قصص تمجّد الصفات الحميدة كالبطولة والشجاعة والكرم والأمانة وصون حق الجار والتضحية، فإنه يكتسب في ضميره وقلبه هذه القيم والصفات الفاضلة، فتكبر معه لتصبح جزءاً من حياته وسلوكه، وماثلة أمام عينيه في كلّ موقف يتعرّضه له.

إذاً فالفلكلور مدرسة اجتماعية – فكرية لها خصوصية ووقع مميز في أذهان شعبنا، وهو نشاط إنساني في بيئته وارتباطه بثقافته الشعبية، لأنه يمثل الأفكار والآراء والصور والظواهر التي يحدث عليها إجماع غير رسمي من المجتمع، ويتنوع بتنوع أشكاله، فهناك التراث اليدوي والتراث الشفهي والتراث الثقافي، إضافة إلى الطقوس الدينية والاجتماعية، فهو سجل حافل بعكس لنا الحياة الاجتماعية الحقيقية لشعبنا وسلوكه المتزن باعتباره مصدر كلّ هذا التراث العريق.

وكم نحن اليوم بأشد الحاجة إلى التمسك بتراثنا العريق وما يمثله من قيم متأصلة في ظل عالم ملبّد الأجواء، تتم فيه محاولات مسح هويتنا وطمس تاريخنا بهدف السيطرة على مقدراتنا وجعلنا أتباع للغير، فالفلكلور ينمي الحس الوطني والاجتماعي من خلال نقل الموروث والتغني به وتقليده، وقد سعت كثير من المنظمات إلى إقامة الندوات والفعاليات والمهرجانات لتشجيع التمسك بالتراث وإنعاشه بعدما أدركت دوره في الحفاظ على هوية المجتمع، كما أن هذا التراث هو سفيرنا إلى العالم لتسويق حضارتنا وثقافتنا، وجذب الانتباه إلى تاريخنا وقضايانا لدى الشعوب الأخرى.

قصة النثر الشعري

في قصة النثر الشعري نجد من روح الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة والمقاومة والشعر والخاطرة، سرد سريالي فيه من مختلف الألوان، حالم مثير للدهشة والإرباك والمتعة، مغرق في التأمل والتحليق في عالم صوفي روحاني..

سحر القوافي - الجزائر

قصة النثر الشعري، جنس أدبي حداثوي يفرض نفسه بين الأجناس الأدبية، ويجمع فيه الكاتب من روح الشعر ومقومات القصة، فمن جهة هو قصة متكاملة بخصائصها ومقوماتها الفنية، غير أنها تكتب بشاعرية جميلة تضاهي قصيدة النثر في انسيابية أسلوبها وعذوبة لفظها وأناقتها ورمزيتها وجموح خيالها وتأجج عاطفتها وتدفق أحاسيسها، فنية في صورتها الشعرية، وفي تلائم قوافيها، وتناغم موسيقاها الداخلية العفوية مع الدفقات الشعورية والمواقف. ومن هذه العناصر المتداخلة المتنوعة والمتوازية أحياناً تنسج الحبكة والأحداث في انسجام مع الانسياب الشعري والدفق الشعوري، وتتأزم وتنفرج معتمدة على التداعي الحر للأفكار والأحاسيس والأخيلة التي تنسج من خلال الاسترجاع والذكريات أو الوهم وظلال الواقع، فتعيد بناء الواقع من منظور ذاتي ورؤى مغايرة مدهشة مربكة مغرقة في التأمل والتصور العميق، فتنقل إلينا المشاهد والأحداث أشد جلاء ووضوحا من الواقع بصورة غير مألوفة، لأنها تزيل عنه الستار الذي يتخفى خلفه وقد أنارت فيه الجوانب المعتمة التي لا يراها إلا أهل البصيرة النافذة والروح الصافية، وغالبا ما نجدها تغرق في الصوفية والروحانية بعيداً عن سطحية المادة وبساطتها.

هذا الجنس الأدبي الماتع ليس وليد صدفة بل أوجدته عوامل عدة، أهمها الرغبة في التجديد والإبداع، والخروج عن المألوف المعروف، والانفلات من ربقة القيود العتيقة التي اقتراها كتاب القصة، فميلاد قصيدة النثر الشعري التي راجت بشكل لافت جعلت النثر الشعري يطرق عالم القصة عند بعض الكتاب لاسيما منهم شعراء قصيدة النثر، فتأثروا بأسلوبها أيما تأثر، تجلت بواكره وبوادره الأولى عندي وعند أدباء معاصرين من أمثال الأديب الليبي شيخ المثقفين إبراهيم عبد الحميد في مجموعته القصصية «تميمة عطر».

يقول الكاتب في قصته النورانية المعنونة «ارتباك»:

«على ظلال سكون الذاكرة.. تفيء روحك، ينبشك ضجيج الصمت.. تدغدغ الكلمات ضفاف القلب، مرغما تسكن عذابك العذب.. تنهمر الكلمات سخية لتبثك على ورق الزمان.. تميمة، طلسماً، ايقونة للفرح، يسقيك الفرح قطرة قطرة من رحيق الحب.. تشتعل فيك جذوة الحياة نور يتلألأ». «طوبى لك أيتها المباركة.. اخرجيني من صومعة عشقك.. يقلقني صمتك.. عالية أسوار سجنك.. اسقطيني من كل حساباتك.. ودعيني اتوحد مع خمر دمي.. علني أسري على الشفاه أغنية للحياة يرددها كل السكارى.. وكل الحيارى.. واتركي شكي يستحم في يقيني.. بوحي لعنة مسجونة في منذ بدء تكويني ولم اتوضأ بدمعي لكي أتطهر من عتمة جنوني».

وفي قصتي خلجات مقعدة كتبت: «على مقعد السلوان والشجن تتوسد الأوجاع والوهن، وترقب أطياف الحياة تمر أمامها من سنين خلت.. من الزمن الأعجف العربيد حيث كانت عائدة من الحرم الجامعي إلى بيتها في الحافلة.. تلك الرحلة المفجعة مازالت تتشرش بذاكرتها، نقشت كالأوشام والندوب التي خلفتها الحروق، بترت ساقيها وتركتها تصارع عنفوان الوحدة والوجع والعجز.. مازالت ظلال الانفجار تلقي بحجبها وشررها على أيامها الحبلى بالآهات والأنين وفواجع المحن والسفر المشؤوم يحفر في ذاكرتها العتيقة أخاديد الصدأ، ويمد جذوره في خاصرتها وحاضرها، يكبلها بمقامع من اليأس والصقيع.. تلك الأصفاد التي سترافقها حتى الختام، الرحلة التي سرقت منها ربيعها وبسماتها والأحلام وألقت بها في غيابات الظلام.

مازال السفر يرافق أنفاسها وخواطرها والفاجعة تطل من نظراتها المنكسرة المعبأة بالأشجان، كلما انتهى السفر تعاودها أحداثه من جديد.. صارت تلك اللحظة البائسة كابوساً يجثم على صدرها، فتغرق وهي نائمة في الصراخ والعويل تستجدي النجدة والانعتاق، هذا السعير الذي يسكنها ويحيلها رماد إنسان، لياليها لا تشبه الليالي قتاد وعبرات وكفن من عتم وألم».

وفي قصة «البحر يلفظ أنفاسه» يقول الأديب الجزائري المبدع مصطفى بوغازي: «هو ذا المساء يخيم على المدينة هناك على مد البصر، أين يرتسم وهج الضياء خيوطاً ذهبية توسدت صفحة الماء، وحفتها ظلال داكنة. الموج يندفع مزمجراً يصفع الصخور العتيدة والريح تحمل معها نسائم البحر الآتية من الشمال، والأرض تنبعث منها رائحة التربة المعبقة بشذى الأحراش والطحالب بعد أن تشبعت بخمر المطر».

هؤلاء الكتاب المبدعون اعتمدوا الدفق الشعوري والصورة الشعرية الفنية والرمزية وعمق الخاطرة والتوغل في عالم الروحانيات حتى برزوا كفكر صوفي محدث نقلوا الصوفية من عشق الذات الإلهية ومناجاتها التي كان يتمحور حولها إلى عالم الرؤى المتجلي عندهم، فأصبحت هذه التجربة الجديدة من عناصر الانجذاب إلى فضاءاتها المدهشة.

ومن الخصائص التي تستوقفنا في بناء المقومات الفنية لهذه القصة تداعي أسوار الزمان والمكان، فالكاتب يشكلها كيفما يشاء من الواقع والحلم والوهم ويوزعهما حسب دفقاته الشعورية، فلا زمن معقول إلا زمن القصة ولا مكان لها إلا ما أراده الكاتب وسعى إليه وحرك فيه أحداثه وأبطاله، فكشفوا عن ظلال الواقع وأسراره الخفية التي لا تدرك إلا بالعقل الباطن والإحساس المرهف الشفاف الملتقط لمختلف ذبذبات الروح وخلجاتها والبصيرة الثاقبة، فتنقل اللامرئي وتجعله مرئياً جلياً واضحاً في صورة من الصور التي تجمع بين الواقع والخيال الخلاق والخاطرة المتوهجة، حتى تحسه وهو يكتب كأنما يمسك بقلمك ويفرغ مشاعرك وخواطرك بلغة أنيقة وعبارات انسيابية موسيقاها تنبع من الدفقات الشعورية التي تشتد وتخفت، تبلغ ذروتها ثم تفتر لوهلة أو في وقفة لتلتقط أنفاسك اللاهثة ورجفان فؤادك الخالق، فتشعرك بصدقها الثري المؤثر في المتلقي، وتلك العقدة التي تدور بك في دوامة تخالها غير منتهية لتستوقفك فجأة عند نقطة مربكة مبهرة، إنها تأسرك بشاعريتها الغزيرة المنسابة التي تنطلق من

نقطة أو لحظة لتأخذك بعيداً في متاهتها وعالمها لتعيدك إلى ذات النقطة التي حلقت منها، تلك النقطة أو البؤرة تمثل الحدث النابض في العمل القصصي، وقد اختيرت لها شخوص واقعية أو أسطورية حقيقية أو واهمة، محسوسة أو روحية أو أطياف أو أرواح، تلك النقطة هي المكان الذي تنطلق منه الأحداث وتعود إليها، وزمانها هو الزمن الذي يلج من خلاله الكاتب إلى الزمان القصصي ويعيدك إليه.

يقول الكاتب الجزائري «مراد العمري» في قصته الموسومة «المزمار السحري»: «حملت مزماري السحري وعزفت لها أحلى الألحان، عندما تسمع ألحاني قلبها يخشع لي. كانت الطفلة ترقص بين مزماري.. مزماري أعزف لكل النفوس الحائرة حتى تصغي ولا تشد الرحال وإن كانت مسافرة». ويقول الأديب الليبي الكبير الصديق بودوارة في إحدى قصصه الشعرية «سيدتي»:

وفي الخيال أني أراك ولا أراك.
ومن نعمة الوهم أن الكون مَلكي.. وأنك لي.
وأن لحجر الصوان صوتاً لا يسمعه إلا من اعتقد بوجود الصوت.
وأن لصمت الكائنات همساً لا يسمعه إلا من اعتقد بوجود الهمس.
وأن لحضورك سيدتي معنى يماثل حجراً على وجه ماء..
وجهي هو الماء..
وقدومك الحجر..
وارتعاشةُ أصابعي عند السلام دوائر!!

في قصة النثر الشعري نجد من روح الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة والمقاومة والشعر والخاطرة، سرد سريالي فيه من مختلف الألوان، حالم مثير للدهشة والإرباك والمتعة، مغرق في التأمل والتحليق في عالم صوفي روحاني منسوج من صفاء الفكر والروح وصدق الشعور، ومنها ما هو موغل في القصر والإيجاز، ومنها ما غلبت عليه روح الأسطورة، غير أنها جميعاً ترسل شيفراتها ورمزيتها التي تحتاج إلى قارئ فطن نبيه متمعن، ليبلغ سدرة منتهاها ويفك أسرارها، إنها أحياناً تبدو كاللغز المحير الذي يحتاج إلى بصيرة نافذة وبعد نظر، الحقيقة الخفية المغلفة بالصمت والظلال والعتمة، الحقيقة المتوارية خلف الحجب التي لا تدركها العين المجردة ولا الحواس بصفة مباشرة إنما تلتقطها كإيحاء أو إيماء أو إحساس أو إدراك عقلي روحي.

أقول في قصتي الموسومة «ليلة في الجحيم»: «تناثرت أوراق الخريف على أضرحة السنين التي عشناها، وعبثت خفافيش الظلام بسقياها، ووأدت أحلامنا في قعر النسيان واقتلعت من أرواحنا جذور الياسمين والنرجس وخنقت أنفاس الفجر وضحكات الأطفال في أفئدتنا الكلمى، تلك السنون التي حفرت في الذاكرة ندوبها الغائرة، المآسي التي غلفت الأماسي وأغرقتنا في وهاد الظلام والوجع، مازالت تعربد في الذاكرة تشوش مشاعري وتعبث بخواطري، تحاصرني ظلالها الحارقة، فيلازم الكمد نبضات فؤادي وشهقات أنفاسي، ما تركت مني سوى الدخان والرماد الذي لهت به عواصف الأسى وجرفته سواقي الدماء، والناس حولي أشباهي؛ هياكل خاوية من الحياة، أوثان يدب فيها السقم والفراغ والجوع والوهن ويعبئها الصقيع والشجن، ومازال نعيق الغربان يجلجل في الفضاء وجحافل الظلام وخفافيش الشؤم تملأ السماء، ما زلت التفت حولي، فأجد ظلي لاهثا من عبء الحمل وأكداس الأشجان والحرمان التي أجرها من زمن القحط وسيول الأنين ترسمها خطواتي.

لقد تولد هذا الجنس الأدبي من عدة أجناس تداخلت بشكل ما.. وربما بدت أحيانا الواحدة أبرز من الأخرى فيها حسب ما يقتضيه الموقف والفكرة ومبتغى الكاتب. فحق لهذا المولود الأدبي أن يصطلح عليه قصة النثر الشعري.

«المعتقلات السياسية» في السينما المصرية
فيلمي «البريء» و «التحويلة» نموذجاً

هناك ثلاثة محرمات تحكم السينما العربية عموماً، ومصر ليست مستثناة من هذا التحريم. وهذه المحرمات هي (السياسة والجنس والدين)..

عبدالرحمن الأحمد

نافـــذة حـــرة

هناك ثلاثة محرمات تحكم السينما العربية عموماً، ومصر ليست مستثناة من هذا التحريم. وهذه المحرمات هي (السياسة والجنس والدين)، وبقيت القضايا السياسية طوال أكثر من ثلاثين عاماً مغيبة عن السينما المصرية، حيث أن موضوعا مأساوياً جوهرياً لم تتصد له السينما المصرية بجدية إلا متأخرة في عام ١٩٨٦م، من خلال فيلم «البريء». إذ أن قضية الاعتقال السياسي تم التطرق إليها في فيلمين من أميز أفلام السينما المصرية السياسية. الأول هو فيلم «البريء»، الذي قام بدور البطولة فيه الفنان المبدع الراحل «أحمد زكي» وأخرجه «عاطف الطيب»، وكاتبه «وحيد حامد»، وألف موسيقاه التصويرية الملحن «عمار الشريعي».

تدور أحداث الفيلم عن مواطن اسمه «أحمد سبع الليل»، بسيط إلى درجة السذاجة، لا يعرف القراءة أو الكتابة، يساق إلى خدمة العلم، وبشكل مقصود يتم فرز هؤلاء الجنود البسطاء إلى الخدمة في المعتقلات والسجون المخصصة للسياسيين والمعارضين لنظام الحكم، وهذه المعتقلات غالباً تقع في أماكن نائية او في الصحراء. «سجن العقرب» مثال على هذه السجون القاسية، ويطلب منهم التعامل بكل قسوة ووحشية مع

فيلم «البريء»

السجناء السياسيين، وعندما يسأل المجند «أحمد سبع الليل» قائده المباشر، من هؤلاء يا سيادة الصول؟ يقول له: أنهم أعداء الوطن. إلى أن يتفاجئ الجندي البسيط «أحمد سبع الليل» أن ابن قريته «ممدوح عبدالعليم» الشاب الطيب ابن العمدة، وقد جيء به مع المساجين السياسيين وبكل سذاجة وطيبة يصيح «توقفوا عن الضرب، هذا ابن العمدة، إن في الموضوع لبس، إنه ليس من أعداء الوطن، أنا أعرفه بشكل جيد». ويصدم «أحمد سبع الليل» بأنه قتل أحد الذين ظن بأنهم من أعداء الوطن عندما حاول الهرب، مما جعل هذا الجندي البسيط ينقم على قادته، ويقوم في المشهد الاخير من الفيلم بقتل قادته في حالة هستيرية. ولأن فيلم «البريء» جاء بنهاية فاجعة بقتل قائد معسكر الاعتقال والحراس وبعض المجندين، فقد توجه ثلاثة وزراء الى مدينة الفنون بالأهرام لمشاهدته وممارسة الرقابة عليه، الوزراء الثلاثة هم (المشير أبو غزالة وزير الدفاع ، اللواء أحمد رشدي وزير الداخلية، الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة). وبعد مداولات فيما بينهم شارك فيها الأديب «سعد الدين وهبة» رئيس لجنة المهرجانات، انتهى الأمر إلى حذف بعض اللقطات من الفيلم، وبشكل خاص في الختام، مع إجبار صانعي الفيلم على إنزال بيان في بدء العرض يقرون فيه بأن وقائعه لا تمثل الحاضر بأي حال من الأحوال، بعدها ولمدة ثمانية أعوام لم يتعرض أحد من العاملين بقطاع السينما لقضية المعتقلات أو السجون السياسية لا من قريب أو بعيد.

فيما أنتجت السينما المصرية فيلماً آخر عن معسكرات الاعتقال تحت عنوان «التحويلة» في عام ١٩٩٦م، تقاسم البطولة فيه نجاح الموجي وفاروق الفيشاوي، عامل التحويلة مسيحي ومقدم الشرطة فاروق الفيشاوي مسلم. وسيناريو الفيلم كتبها

فيلم «التحويلة»

«يوسف بهنسي»، واقتبست قصة الفيلم من رواية للكاتب وجيه أبو ذكري (عامل التحويلة).

تبدأ الأحداث من محطة كوبري الليمون، حيث نرى عامل تحويلة القطار يعيل أسرة مكونة من زوجة وابن صغير وابنة وأم مريضة، ورغم أنه لم يحصل على تعليم عال، إلا أنه كان في وسعه التعبير عن مكنون عواطفه بشعر زجلي جميل، يتغنى فيه بحب مصر أم الدنيا. وتستمر الحكاية هادئة رتيبة بلا فواجع تعكر صفوها إلى أن تشاء الأقدار أن يقف بالمحطة قطار يحمل سجناء سياسيين مرحلين الى أحد المعتقلات، فقبل تحرك القطار بقليل اكتشف ضابط الشرطة المكلف بمهمة تسليم السجناء الى المعتقل أن أحدهم في غفلة من الحراس قد هرب دون أن يترك له أثر، وفي محاولة منه لتجنب المساءلة عن إهماله الجسيم هذا أصطحب الضابط بالخداع عامل التحويلة الى القطار حيث أودعه بالإكراه في إحدى العربات باسم «السجين الهارب».

في المعتقل حاول العامل إثبات شخصيته الحقيقية، فلم يرد عليه أحد رغم استنكاره وصياحه، بل قاموا بتعذيبه واهانته، وتمر الأيام والسنين، وهو على هذا الحال، معتقلاً دون ذنب جناه حتى كاد ييأس.

في الجانب الآخر يعرض الفيلم حياة الضابط في بيته وعمله، فهو زوج مثالي، وذو خلق عظيم، ولكت الأقدار تتدخل في حياته لتحول حياته الى جحيم. فقد سمع هذا الضابط الشريف شكوى عامل التحويلة، وبدأ يشك ويسأل ويبحث ويتقصى، وما أن تأكد من براءته، حتى بدأ يناضل من أجل الإفراج عنه، وحاول مع رؤسائه ولم ينجح، بل إن رؤسائه اعتبروه متعاطفاً مع سجين سياسي معارض، فسعوا الى التخلص منه وزجه في السجن مع نفس المعتقل السجين «عبد السيد» حيث لقي الاثنان مصرعهما برصاص أحد الضباط القتلة.

وفي مشهد الختام تسيل دماؤهما «المقدم وعامل التحويلة» ممتزجة غي الأرض الطيبة، حتى تصل الى مجرى النيل. هذا الختام إنما يرمز عند مخرج الفيلم «أمالي بهنسي» الى الوحدة الوطنية بين المسلمين والمسيحيين.

قرية عاصي

شريف محمد

تتميز القرية بالإخاء والمساواة والديمقراطية في إدارة أهاليها للقرية، حتى أنهم يمتلكون مساحات متساوية من الأراضي الزراعية، دون أن يملك عائلة دونماً واحداً زائداً عن عائلة أخرى.

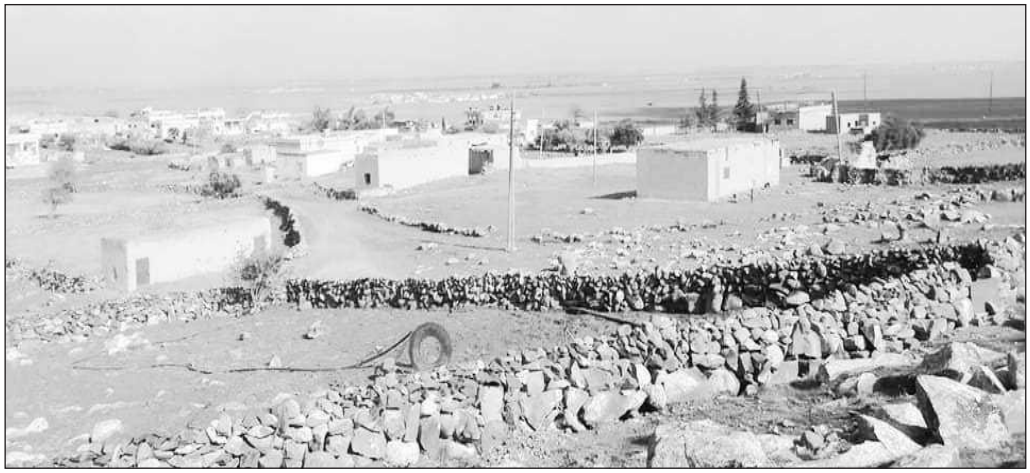
تتبع قرية عاصي ناحية تل تمر بإقليم الجزيرة، وتقع شمالها مسافة ١٥كم، كما تبعد ٦٠كم عن مدينة درباسية جنوباً، و٦٠ كم عن مدينة سري كانيه شرقاً، و٦٠كم عن مدينة الحسكة غرباً.

ويكثر حولها الحجر ذات اللون الأسود، يعتمد عليه أهل القرية في بناء أساس منازلهم، وبسبب تضاريسها الطبيعية هذه، سُميت باسم «عاصي».

كانت القرية في السابق تتبع لرشيد محمود آغا، اشتراها منه ست عوائل في عام ١٩٥٠، لتتوسع فيما بعد خلال السنوات السبعون الماضية، وحالياً تضم قرابة (٥٠) عائلة. وسكانها هم من المكون الكردي، فيما يقطنها عائلة عربية واحدة، وبحكم التزاوج والمصاهرة أصبح أهلها لحمة واحدة، وينتمي أهلها إلى العشائر (نجارا، بارافا، دلفري، هفيركي، بني سبع..). فيما اختير أحد الوجهاء مختاراً للقرية، حتى دون أن يملك «ختم المختارية»، ولكن بموافقة أهل القرية لايزال المختار على رأس مهامه، وبذلك يدير وجهاء وأهالي القرية أمورهم وحل مشاكلهم بأنفسهم. ومن كبار ووجهاء القرية (حجي محمود، سيدي تيو، حجي داوود، حج خلف، قاضي عمرو، العم عثمان). ويدير القرية حالياً كومين الشهيد مظلوم.

تتميز القرية بالإخاء والمساواة والديمقراطية في إدارة أهاليها للقرية، حتى أنهم يمتلكون مساحات متساوية من الأراضي الزراعية، دون أن يملك عائلة دونماً واحداً زائداً عن عائلة أخرى.

توجد في القرية مختصات في الطب الشعبي، منهن قابلات (دايات) متخصصات في توليد النساء الحاملات في القرية والقرى المجاورة، وقد تعلمن من



كبيرات السن من الأجيال التي سبقتهن منهن (أمينة أوسو، الجدة هزو)، وكان عملهن قبل عقود أسهل من الآن، حيث كان عدد الأطباء قليل في السابق، وفي حال انقطاع الطرق أو وسائل النقل كان يتم اللجوء إليهن في عملية الولادة. بينما في الوقت الراهن فعملهن غير مرخص، ولذلك ودرءً لأي مسائلة قانونية، لم يعدن يعملن في هذا المجال إلا قليلاً. وإضافة إلى القابلات توجد مختصات في الأدوية العشبية لعلاج حالات كسور في اليد، والتخفيف من أعراض أمراض عديدة منها بعض الالتهابات والأورام، والديسك، وأعراض ضيق التنفس لدى الأطفال وغيرها.

ويجد بئر مائي قديم حفره أهل المنطقة، عمقه ٣٠-٣٥ م، وتم لفه بالحجارة، وكان يعتمد عليه أهل القرية في تأمين مياههم في السابق. كما كانت القرى المجاورة (حزني، حجيرا، بوغازي، سيحة، بعاجا، تل خنزير) تعتمد عليها أيضاً في السابق، وكانت النساء من كن يجلبن المياه من البئر، ويحملن أوعية المياه من البئر إلى بيوتهن، وقد توفيت امرأة من قرية حزني المجاورة غرقاً أثناء محاولتها جلب المياه من البئر، كما وقعت فتاة من القرية في البئر لكن تم انقاذها، أما في الوقت الراهن، فيملك كل عائلة بئر مائي يعتمد على «الغطاس» لإرواء بساتينهم وتأمين مياه الشرب، وحفر البعض آبار بحرية ضمن أراضيهم لإرواء أراضيهم، ولم يعد الأهالي يعتمدون على البئر القديم.

وبالقرب من القرية يوجد سد «كريمة» على واد يتجمع فيه مياه السيول الناتجة عن الأمطار، وخلف السد بحيرة كان يعتمد عليها في السابق بإرواء الأراضي، أما الأن فأصبحت منطقة سياحية، ويقام بجواره حفلات عيد النوروز في بعض السنوات.

ويعتمد أهل القرية في تأمين معيشتهم على الزراعة وخاصة القمح والشعير والكمون والعدس. كما يملك كل عائلة قطيع من الأغنام، ويكثر في القرية البساتين.

ويوجد في القرية أيضاً مطحنة تضم آلات تعتمد على الطاقة الكهربائية، يعود لصاحبها المعروف بـ حسن أبو خورشيد، وافتتح مطحنته في عام ٢٠٠٤م، ويعتمد عليه أهالي القرية وجميع القرى المجاورة.

كما بنيت فيها مدرسة للقرية (ابتدائية واعدادية) في عام ١٩٨٩م يأتي إليها تلاميذ القرية والقرى المجاورة لها أيضاً.

وكان كبار القرية يقضون لياليهم بأصوات الدنكبيج (الغناء الشعبي) في بعض الأحيان، وفي الوت الراهن يوجد في القرية الدنكبيج فاضل داوود حيدر، وابن عمه محمود حيدر.

صور من قرية عاصي، التقطت في بداية عام 2019

■ صور من قرية عاصي، التقطت في بداية عام 2019

واحة الحلم

إذا تعثّرت به الخُطا في درب من دروب الحياة، ولم ينال ما يحلم به، فلا ينعِ حظه العاثر، أو يلعن الظلام، أو يُلاحق مغتال حلمه، نم ملء جفونك قرير العين وأحلم من جديد، فالأيام حُبلى بكل جديد.

جمعة الحيدر

تسوّغ لي نفسي أحياناً الرغبة في الفرار من زوابع الحاضر وفتنه وإخفاقاته إلى واحة الحلم، الرابضة على ربى الخيال الجميل .... وأنا بذلك أمارس سياحة رومانسيّة ممتعة عبر دهاليز الوجدان، شؤوناً وشجوناً، ويمكن وصف حالة الفرار هذه، بأنّها ضرب من التمرد الصامت للنفس بإرادة وبدونها، سراً أو علناً، على ما حولها ومن حولها، مما تراه رمزاً للإحباط في عالمنا الحزين.

إنَّ الحلم الذي أتمناه وأنكره في آنٍ واحد، هو حالة من نور ونار، فهو نور كلما اقترن بالوسيلة المبدعة لتحقيقه، وهو نار كلما حلّق بصاحبه في أجواء يحتضنها السراب، فإذا استعاد وعيه، أو عاد إليه وعيه لم يشهد إلاّ ألسنة من لهب الفشل.

ولقد علّمتني الحياة أن أمرّ الأحلام أعذبها، لكّنها في هذا الحال تظل أطيافاً لا تُضيء حقاً ولا تطفئ باطلاً والحديث عن الحلم معين لا ينضب، يستمد من الوجدان شفافيته، ورحابة أفقه وحميميّة مضمونه، لكنّه في كل الأحوال يظل نجوى مغلفة بخصوصيّة الأنا التي تمنح الحلم شأناً خاصاً لا شأناً لأحد به أو سلطان.

أُوجه دفة الحديث الآن إلى الحلم نفسه من منظور ذاتيّ، أبسّطه عبر عدد من المحاور القصيرة:

الحلم مراتب، أعلاها المستحيل، وأدناها الممكن، وأوسطها ما لا قد يأتي تحقيقه في اللحظة والآن، لظرف زمان أو مكان، أو لعلة من علل النفس والهوى تتطلب ترويضاً يعدل مائلها ويصلح

ما أفسده الزمان بها.

وقد يسألني سائل بم تحلم؟ فأقول:

أحلم بعالم مفرّغ من الحرب، مشحون بالحب، نقي من الأثرة، غنيٌّ بالإيثار.

أحلم بعالم يعشق حرّية الإنسان وكرامته، ويبدع في ردم فجوات الفقر والجهل والمرض التي تعوق أداءه حيثما وجد.

أحلم بالعيش سعيداً مع من أحببت وأخلصت له حبي.

أحلم بحياة بين أناس جمعهم الحب وألّفت المحبة بين قلوبهم.

واستشهد على بعض ما أقول بشيء من أطلال طفولتي، فقد كان أغرب ما فيها أنّني لم أحلم يوماً خلالها بأي مما تحقق لي اليوم – بفضل الله –.

سواء في الشأن الشخصي أو العام، والسبب في ذلك أنّ مساحة مهمة من فجر طفولتي كان يكسوها جليد الحرمان، وكنت أحلم آنئذٍ أنْ أنعم كبيراً بما افتقدته صغيراً بدءاً من الغذاء اللذيذ وانتهاء بالرداء المنصف لآدميتي، وأحمد الله من قبل ومن بعد أنْ تحقق لي أكثر مما كنت أحلم به، ووجدت من أحبني واستحق حبي.

وليعلم كل من يهرول في سراب الحلم وسناه:

أنّه إذا تعثّرت به الخُطا في درب من دروب الحياة، ولم ينال ما يحلم به، فلا ينعِ حظه العاثر، أو يلعن الظلام، أو يُلاحق مغتال حلمه، نم ملء جفونك قرير العين وأحلم من جديد، فالأيام حُبلى بكل جديد.

لا تحلم بالمستحيل كيلا يتحول حلمك إلى سكين يغتال فيكَ إرادة الحب والحركة والحياة.

تذكر أولاً وأخيراً أن الحلم أصناف.

منها ما يرقى إلى مستوى الإلهام، ومنها ما يهبط إلى قاع الفشل.

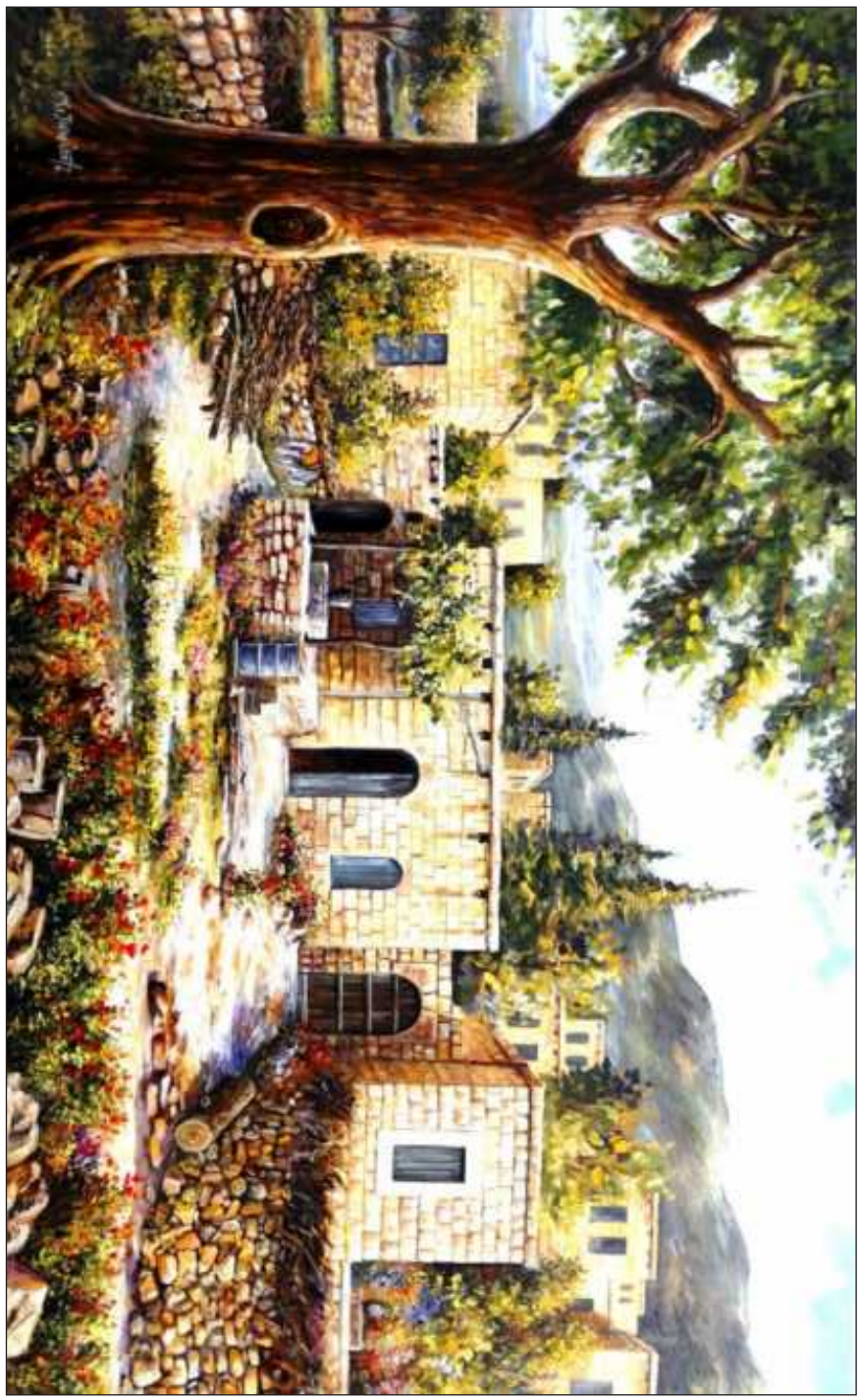
ومنها ما تبدده ريح الغلو، فيغدو هباءً منثوراً، عندئذ يتحول الحلم إلى فضلات تسكن العقل الباطن لا تؤتي خيراً.

نافـــذة حـــرة

خاطرة

سارة النعسان

لنتجرّد من زيفِ ما بعد الفُراق
بما يكفي لنصِل مسافةٍ
قدرُها مَيلين من الودّ اليتيم فينا
قلبي غسلتهُ بِماء يقيني
أنّ هذا البُعد لم يكُن إلا ضرباً
من المُباغتة المعزّزة بأكوامِ شوقٍ
وإبرةُ نسيانهِ صَدأة للغاية
والغايةُ لفظَها رحِم الألَم ..
قبل اللقاء الغير مُدبّر لهُ
كانت ذائقتي الخياليّة ترنو
لتحقيقِ ما أخرجَت في سرّها من حواراتٍ
عذبة كـ رذاذِ حُبّ الجيلِ
الّذي لن تُخطّ مشاعرنا في سجلّ تاريخهِ
ورغمَ انفطار الرّوح
على نصفها الفقيمة في ودائِعكِ
صمتتُ كأنّني أبكمٌ
ورداءُ التّعب ارتداني ومضى بي
نحو انبهارٍ .. انهيارٍ لستُ أدري
وأنا تحت تأثيرٍ منكِ يشدُّني إليكِ
تجاهلتُ جبل الكلمات المرتبِكة والخجِلة كـ أنتِ
لألتزمَ حُرمة فُراقٍ أقسمَت
كلّ موجوداتِ الله على الأرض
أنّهُ وفي شريعةِ العِشق حرام . .



Mihemed Çawîş - محمد جاویش

محمد شاهين ـ Mihemed Şahîn

Yasir Kobanî - ياسر كوباني

Ebdo Ebdo - عبدو عبدو

rêgir û reşikên şevê di pêşîya rêya min de bendek ava dikirin, xwe dighandin asoyên xeyalên min ên xweşik û ji xewnên min ên xweş re sînor datanîn, bi tundî kenê li ser rûyê min dişelandin û melûl dikirin dirûvê min. Şevên tarî bi ser min de dihatin zûrzûra guran dihate guhê min, gurgura ba û bablîsokan bi ser min de dihat. Ez dihiştim li ser sinfonîya tevnê bê dengîyê di cenga mirin û jîyanê de û di nava tarîtîya pêlên şevê de digerandim. Lê ez bi vîyanek ji pola me, min dixwest ez bighêjim armanc û omîdên xwe, min hewildana avakirina bexçeyê xeyalên xwe dikir.

Ji germahîya tîrêjên rojê, ji dengê xumxuma ava rûbar û çeman, dengê çivîk û bilbilan, ji bêhna buhara kulîlkên nûpişkivî, çîçek û sosinan û ji semaleke bayê sibehan, ez pir dilşad û kêfxweş dibûm. Dema vedenga dengê siwarê hespê rewan ji dûr ve dihate min, gazî min dikir bi kilamên dengbêjan, bi helbestên evîndaran, bi hêrsa şoreşvanan û digot: Warê hêvî û omîdan pir dûr e delalê, pêl û kaş e, gelî û av e.

Tenêtî zor e, zehmet e, barekî giran e, tenêtî penaberî ye. Ka destê xwe bide min em dê bi hev re rêwîtîya salên bê dawî û bê veger berdewam bikin. Divê em hêvîyên xwe nemirînin û newestin, divê em behsa evîna xwe ya bê mefer li her deverê bikin. Destê min girt û ez li pişta mehîna xwe siwar kirim.

Bi xatirxwestinekê pişta min da oxira felekê û berê min da rêya hêvî û sermedîyê, li zozanên buhişta cîhanê gerandim.

Nizanim, min kul û xemên xwe yên bi dehê salan jibîr kirin, bayê evîna nûjen ji nû ve li dilê min dida. Êdî rûyê gerdûnê têra min nedikir.

Ma seferberîya rêya dûr û bê dawî çi ye hevalo?. Dema ku ez bi xewn û xeyalên xwe re di kêleka te de digerîyam wê demê ez bi bîr û bawerî gihîştim mirad û mexseda xwe.

Xewn û xeyalên min tev bi cih hatin, gava ku ez bûm gulek ji gulîstana evîna dilê te. Wê gavê axaftinê dayika min dihatin bîra min ku digot "Dawîya hemû êş û kederan mizgînî tê, dawîya şevên tarî ronahî ye", belê hevalo min bi te re tekez kir ku dawîya xefetan kêfxweşî ye.

Ey rêhevalo fenera rêya tarî û dûr bi te rê hate vêxistin.

Banga Sibehê

Dema ku ez bi xewn û xeyalên xwe re di kêleka te de digerîyam wê demê ez bi bîr û bawerî gihîştim mirad û mexseda xwe.

Salîha Qasim

Bi berbanga sibehê re hêvîyên min ji nû ve zindî dibin. Şevên ku bi xemgînîyên min ve xatir ji min dixwestin di nava bê tixûbîyan de dihiştin yadgarî û bîranînên min. Bîranînên pir biêş û keder bi bîranînên pir bi hêvî û omîd re diketin cirîd û qoşmê de, ez li pişta hêvîyên pir bi nirx siwar dibûm.

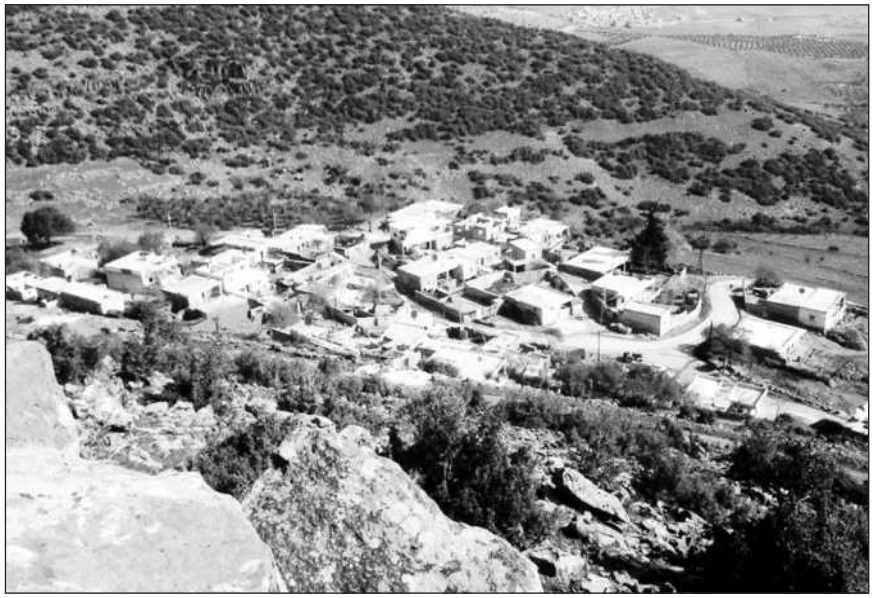
Min lingê xwe li rikêbê dida û berê mehîna xwe ya kimêd berdida, wê li kur bisekine ew der cih û warê min ê sermedî ye. Çol bi Çol, deşt û newal ez gerîyam, di nava gelek pêlên derîyayê re derbas bûm. Lê mixabin mehîna min êdî ji rêya dûr hêdî hêdî dilukumî, sar dibû, diwestîya, nema nedikarîbû rêya hêvîyên min bi min re berdewam bike.

Min rêwîtîya demsalên bê dawî bi tenê berdewam kir. Gelek caran

ku ava van kanîyan di hemû demsalan de diherike. (Kanîya Boliq) li bakurê gund e û xelkên gundê Elkê ango (Balîya Jêrîn) ava vexwerinê jê peyda dikin. Gundê Elkê ango (Balîya Jêrîn) nêzî 1 km li rojhilatê gund e, hemû nişteciên gund ji malbatên Balîyan e.

Nêzî 62 xanî û bêtirî (1200) kes li gund dijîn, her wiha nêzî 60 malbatên gund li navenda Bilbilê nişteciê bûne bi sedema aştengîyên li ser sînor ji alîyê Dewleta Tirk ve ku lawirên gundîyan dikuştin, zevîyên wan mayîn dikirin û gelek kes di teqîna mayînan de lingên xwe ji dest dan.

Di sala 1938'an de sînor di navbera Bakur û Rojava de hat danîn û gundê Balîya Jêrîn tevlî Bakur bû û navê (Barcoqa) lê hat kirin û Balîya Jorîn bi navê Balîya ta niha tê naskirin û ta niha têkilî di navbera herdu gundan de heye û qut nebûn ruxmî têlên rêsayî ku welatê me perçe dikin. Gelek zevîyên gundîyan piştî danîna sînor li alîyê sînor yê din mane û di dest dewleta Tirk de ne.



■ **Gundê Balîya**

tê naskirin û ji heman êlê ne ango êla Bîya.

Derdora gund hemû bi kevirê reş in ku ew cureya herî baş e ji keviran û hemû xanîyên gund bi van keviran hatine avakirin.

Li alîyê başûr (Gelîyê Heskêlê) ye, û (Gelîyê Dêlîv) e. Li rojava (Benê Çirkê) ye, ku ev gelîya carinan di zivistanan de av diherike û dibe lehî her tiştî bi xwe re dibe.

Gundî debara xwe bi çandinîyê dikin, ji darên zêtûn, fêkî, rez û çandina zevîyên zebzeyan. Digel çandinîyê, gundî xwe dispêrin xwedîkirina sewalan ji bizin û mihan, ev jî roleke girîng di jîyana xelkên gund de dilîze.

2 pakrewan ji gund hene ku di xebata Tevgera Rizgarîya Neteweyî de şehîd bûne.

Ji ber ku derdora gund bi daristan û kelem in, hişt ku bibe cihekî guncav ji bo xwedîkirina sewal û mêşan, pirbûna kanîyan bû cihekî baş ji bo jîyan û çandinîyê lewma xelkê gund li vir nîştecih bûn.

Li başûrê gund kanîya (Reş û Osmanîyan) heye bi navê (Qere Pîngar) tê naskirin. Ava (Kanîya Reş) di demên borî de dibirin ta Keleha Horî. Ev kanî ta niha ava wê diherike û xelkên gund baxçeyên xwe jê av didin, her wiha şivan jî pezên xwe li derdorê dimexelînin û av didin. Kanîyek bi navê (Kanîya Mala) di nav gund de heye û gundî ava vexwerinê jê peyda dikin û dar û zevîyên xwe jî av didin. Li paş gund ango li bakur (Kanîya Gelî) an (Kanîya Kuçê) û (Kanîya Sefkê) hene, şênîyên gund ava herdu kanîyan kom kirine û bi rêya borîyan li hemû malên gund belev kirine. Hêjayî gotinê ye

Gundê Balîya

Şerîf Mihemed– Welîd Bekir

Gundê Balîya berê bi navê (Gawo) dihat naskirin, ji ber ku di gund de ga ji bo çandinîyê dihatin bikaranîn.

Gundê Balîya girêdayî navçeya Bilbilê ya kantona Efrînê ye, nazî 5 km li bakurê Bilbilê dikeve.

Gundê Balîya di koka çîyayê (Gir) ji alîyê rojava de ye û ew çîyayekî bi kelem û kevirên reş e. Çîyayê (Gir) ji zîyaratgeha (Şêx Hemzê) dest pê dike di navbera gundên Elîkera û Ze'rê de û ta Balîya bi dawî dibe.û li ser (Gir) qeştelek (Kanî) heye.

Bilindahîya çîyayê Gir (1269 m) ji rûyê deryayê ve. Tê gotin ku mîr û padîşahên (keleha Xorî) havîna xwe li ser çîyayê (Gir) derbas dikirin, ji ber ku ew dever gelekî hênik bû.

Balîya wateya wê (Hinguv) e. Di demên borî de, gund bi xwedîkirina mêşên hinguv navdar bû. Gundê Balîya berê bi navê (Gawo) dihat naskirin, ji ber ku di gund de ga ji bo çandinîyê dihatin bikaranîn.

Di gundê Balîya de 6 malbat hene:

Malbata Heso, Xelo, Horo, Beko, Şe'bo û malbata Balîkê ne.

Gundek nêzî 1 km li başûrê Balîya, bi navê Balîya Jêrîn ango gundê (Elkê)

zimanekî ji wêjeya zimanekî din çêtir tune ye. Dema berhemeke wêjeyî di zimanekî de tê rexnekirin, ew berhem ne li gor ku bi çi zimanî yan bi zimanê kîjan welatî hatîye nivîsîn rexne dibe, ew berhem li gor ku bi çi şêweyî, çi tê de heye û çi dibêje, tê rexnekirin û nirxwandin.

3- Piranîya nivîskarên Kurd di xwe re nabînin ku hev bibînin û pêwendîyê bi hev re bikin, nemaze nivîskarên çîrokê, çire mehrecanan an hefteyên çandewerî û wêjeyî yan komên nivîskaran bi hev re çêbikin ji hev naxwazin?!

Nivîsîn û wêje bi hevdîtin û têkilîyên bi hev re li pêş dikeve. Me li ku derê bihîstîye yan dîtîye ku nivîskarekî navdar bi tena xwe rê vekirîye û gihaye asteke bilind?! Heger rexne, têkilî û pêwendî bi hêza afirandinê ya li ba wî re nebibûna alîkar, ma ew nivîskar dê li wê asta bilind bibûya?!

Çîrok û ziman :

Ziman ne di rêya ferhangan re tê parastin, ne jî bi daxwazîya komgehên zimanwerî yan bi hêvîya di dilê dilxwazan de ezber dibe. Ziman bi afirandina wêjeyî û bi xwendina wê tê parastin û ezberkirin. Helbete ferheng peyv û wateyan kom dike û rengên wan diparêze, lê ziman di ferhengan de gewdeyekî bêcan û bêliv e ku bi axaftin û danûstandina di navbera kesan de tê parastin. Kurdan ev tişt di pêvajoya xwe ya jîyanî de berê bi kar anîye û zimanê xwe jî bi vî rengî parastîye. Niha çi ji Kurdan tê xwestin an çi ji nivîskarên Kurd tê xwestin? Bi rastî di orta çîrok û zimên de tîkilîyeke girîng heye. Heger ziman di rêya axaftin û danûstandinê re tê parastin û ev di warê devokî de dimîne, wêje jîyaneke nû dide zimên û wî dibe seyrangehan û xwîna wî ji nû ve digerîne ango ew bi can dibe û li nav hevalên xwe yên zimanên din digere û dibe zimanekî zindî.

Di vir de rola çîrokê di wêjeyê de ji bo parastina zimên mezintir û hêztir e. Çîrok berî beşên din ên nivîsînê bi zimên re dibe alîkar. Heger pozê helbestê ji ber ku bi zimanekî bilind deng dike û pir caran ji jor de jî dipeyive bilindtir e, lê sînga çîrokê ferehtir e. Ew dikare her peyvê û her wateyê di sînga xwe de veşêre, kedî bike û hevokan li gor ku ew dixwaze yan tê xwestin li hev siwar bike. Karê nivîsînê karekî çifte ye. Dema nivîskarek berhemekê dinivîse, helbet ew hestên xwe bi zimanê ku pê dinivîse li ser rûpelan ronî dike û afirandin bi rengekî zimanwerî di nav wan rûpelan ji hundirê wî diherike. Di vê demê ji alîkî din ve ziman jî bi wan hestên robûyî û wê afirandina ku hatîye herikandin dewlemend dibe û tê vejandin. Ji vir de berî her nivîskarên din, nivîsîkarê çîrokê (çîroknivîs) gava ku bi çîrokên xwe û afirandina xwe mest dibe, ziman jî bi vê afirandinê mest dibe.

Di vir de ez dixwazim li ser rewşa çîrokê di wêjeya kurdî de li Sûrîyê vebêjim. Çîrok di wêjeya kurdî de negihaye asteke bilind û ta niha ji ber gelek sûc û awayan nebûye beşekî wêjeyî da ku serbixwe rêya xwe veke û bibîne. Ew sûc û awa tevî ku bi rewşa gelê kurd ve girêdayî ne ku parçe ye û ji alîyê rijîmên ku gelê kurd di her parçekî de di bin desthilatdarîya wan de dijîn, tê wendakirin. lê tiştên din hene ku bi nivîskaran bi xwe ve girêdayîne ku mirov dikare van tiştan bi sê alîyan ve ku bandora xwe li ser nivîskaran heye girêbide û nivîskar ji wan alîyan ve dibin sûcdarîyê de ne ku gunehê afirandinê radikin :

1- Berê nivîskaran ber bi alîyên din ên ji nivîsînê ve, wek nivîsîna helbestê: Bingeha nivîsînê li ba hindek ji van nivîskaran ne bingeha helbestê ye ango alîyê nivîsînê li ba wan, alîyê çîrokê ye lê ew xwe nas nakin û xwe nabînin lewre di rê de diçin û wenda dibin. Ev jî ji ber pir tiştan tê. Mînak; ji tunebûna rexne û rexnevanan û tunebûna bingeheke çandewerî û wêjeyî di nav deverên kurdî de. Bêguman tiştên ku di helbestê bi xwe de hene, niviskaran ber bi nivisîna helbestê ve dikşînin nemaze di destpêka pêvajoya wan de. Rengê helbestê mirov dixapîne. Ji wî ve ku ristina wê hêsan e û tevna wê pir sivik e, mînak: Kurtîya hevokan, girêdaneke nepêwîst di orta hevokan de, mijarine serbest, hestine bêsînor û pir tiştên din jî veşartî ne. Lê ev bi giştî bi hev re carnan mirov bi alî kortan ve dikşîne û wî tê werdike ku nizane çi dike, çi dibêje û nikare jê jî derkeve.

2- Nivîskarê Kurd xwe bi xwendina zimanê Kurdî û wêjeya vî zimanî, naweştîne. Piranîya nivîskaran ber bi zimanê Erebî ve diçin û pir ji wan bi zimanê Erebî dinivîsin. Ez naxwazim rê li pêş nivîskaran bigirim da bi Erebî nenivîsin, lê ez dixwazim bidim xuyakirin ku hindek kesên bi Erebî dinivîsin mîna ku dixwazin bê ku avjenîyê zanibin, xwe di çem de bişon. Helbet dê ew di wî çemî de binav bibin an dê li kêleka çem bin û bi tirs lingên xwe ta çongan tenê di avê kin û dê newêribin ji pêlan pêş de herin. Nivîskarên ji vî rengî dûrî çand û wêjeya Kurdî dikevin. Bawerîya wan bi wêjeya Kurdî namîne û pêre-pêre nenasî di orta wan û çand û wêjeya Kurdî de çêdibe. Ji alîyekî din ve dikevin bin barê çanda Erebî û ew bar li ser milên wan giran dibe û nikarin di bin de bilivin. Di bawerîya min de ku ev beş ji nivîskaran xwe hindik bi ziman û wêjeya Kurdî biwestîne dê pir berhemên berbiçav ji alîyê wan ve derkevin, baştir e ku xwe pir bi zimanê Erebî biwestîne û tiştek bi wî re dernakeve. Ev beş di xewnekê de ye ku di bawerîya her yekî de ji kesên vî beşî dê bibe nivîskarekî navdar. Di nêrîna wî de tiştên ku wî nivîsandine pir çeleng in û di ser berhemên nivîskaran re ne. Ev beş jî di nezanîyekê de ye. Di nerîna wî de ku cihê wêjeya Kurdî di nav wêjeya cîhanî de tuneye û ne jî dê çêbibe. Ev ne rast e ji ber çi ziman di ser zimanekî din re tune ye û çi wêjeya

Alîyên Afirandinê

Me li ku derê bihîstîye yan dîtîye ku nivîskarekî navdar bi tena xwe rê vekirîye û gihaye asteke bilind?! Heger rexne, têkilî û pêwendî bi hêza afirandinê ya li ba wî re nebibûna alîkar

Reşîd Ebas

Bêguman wêjeya kurdî bi rewşa gel ve girêdayî ye ji ber ku wêje çalakîyek ji çalakîyên mirovan e. Rola mirov di wêjeyê de pêwîst e û ev rol dikeve bin bandora rewşa gel ango pêşketina wêjeyê û paşmayîna wê bi pêşketin û paşmayîna gel ve girêdayî ye. Îcar gelek wekî gelê kurd ji dibistan, cîgehên çandewerî û zanistî parçe,bindest û bêpar ma be, dê rewşa wêjeya wî çawa be?! Bêguman ev pirseke pir derd û ahînan di serê her kurdekî de ku bi rola ziman û wêjeya gelê xwe bawer e, gur dike û pêwîst e di serê her kesekî bi rola wêjeya mirovantî bawermend be jî, gur bike lê ev tişt dibe ku ji dîtina me kurdan dûr be. Îcar dibe em bi xwe li xwe û wêjeya xwe vegerin û em destên xwe deynin ser birîna xwe.

Evêsta Xabûr

Mihemed Welîd

Bûka Efrînê — Evêsta xabûr
Li deşta Cûmê — nêzîkî sînor
Tac da serê xwe — rengê zer û sor
Ket pê Arînê — enî hilda jor

Ber ve tangê çû — ji bin ve teqand
Wêrekîya wê — dilê wan qetand
Dengê jina Kurd — dunya tev hejand
Di ciwanan de — hêzek bi coş çand

Stêrkên bi şewq — qet venamrin
Keçên şoreşger — xweb te nav kirin
Bi sedan hatin — li şûn te girtin
Vî barê giran — tev hildigrin

Te nameya rast — gihand cîhanê
Ji ser zimanan — navê te danê
Ji pê te hatin — ketin dîlanê
Şerê serdemê — gêşt asîmanê

Wek çîyayê Kizwanê her tim şiyar dihêle
Ji dengê Baqî Xido awaza çivîkan
Bi bilûra xwe stranan distirîne
Ji mêtina ava pêxembertîyê û ji çarçiraya dîrokê
Erşa Mihabada Qazî Mihemed dihejîne
Û ber bi Ameda rûmetê û Dihoka rengîn ve diherike
Fermanên Şengala Êzîdxanê vala der tîne
Bê şerm û bê minet çarşema xweyî sor pîroz dike
Bi pêpirk û leylanan rastîya xwe zindî dike
Û her li pey heqîqeta veşartî û nîvçe mayî dikeve
Çavkuja min
Hêlîna çivîkan ji xwe re dike pût û peyker
Pê qad û meydanan dixemlîne
Zayîna ronahîyê bi vêxistina findan
Hestên bidad û firîşteyên xweda
Perîyên bi merd û perperîkên bêguneh
Dixe hembêza xwe wek dergûşekê ji kezeba xwe
Bi sinbila zer, deşta kesk û xwîna sor
Hildide ala xwe li her dever û banî
Perîya dilderya
Stargeh û sîwana azadîya xwe ji xwîna zarokên xwe
û firmêskên çavên xwedawendên xwe diafirîne
Ji ser dihara çîyayên azad tim bi yek qêrîn, hawar û deng e
Tim distirîne awazek bi reng û wisa dilorîne
Ez im dayîka nîştîman, xwedawenda dilan
Ez im rêhevala çîyan, dergeha vînan
Ez im Kurdistana azad, warê şehîd û merdan

Perîya Dilderya

Lîlav Îsa

De bila dîrok pelên xwe vekirî bihêle
Behra dilê min rûpel bi rûpel bixemilîne
Û eşqa dildarê di damarên xwîna min de biherikîne
De bila hestên min her vekirî bimîne û parçe parçeyî nebe welato
Ez ê giyana xwe bi agirê Kawayan bisojînim
Û helbest li pey helbestê rêz bikim bihûnim
Da ku tîna bedena xwe biçekî ziwa bikim
Û bi xwînrijîna pênûsa xwe sosreta evîna xwe pêk bînim
Rûpelek tî û pelek birçî, kevirek winda û helbestek vala, peyalek şikestî û mermîyek teqandî
Nema zindî dibin li gel evîndara bê sînor
Kevoka min azad û serfiraz e
Bi bişirîn û rûken e, dilderya û dilgeş e
Bi germahîya ahenga perweran
Sirûda ey reqîb lê dide û pê dîlana aştîya xwe digerîne
Nemrûdên nerindîyê vala der tîne
Rihê xwe bi çavzeytûnîya xwe şad dike
Gurzek gul û şûşeyek xwîn bi ser de diweşîne
Ev perî tûtina çixareya xwe ranawestîne

Ey xêvzana kewdenî
Rewş bi êş û keder e

Tê çibikî ku kavişk
Va ew jî bi huner e

Heya mişkê kêm livik
Bi wersel û zîper e

Otesîya dîzeyê
Gasin bire ji xwe re

Ew gavîna gefdanê
Ne ronî û fener e

Fêdarîya navxweyî
Ne dozekî perwer e

Nezok tucara nazin
Lê her çaxî azwer e

Ji xêvzanê deng nehat
Zor ji me re dilber e

Omîda perîzadê
Serfirazî ji me re.

Xêvzan

Xalid Qasim

Ey xêvzana perîzad
Vesîn bo min sîber e

Ne xwîder im bûme wîl
Xamûşa min bê ber e

Çi arîşen bo arkan
Bangeşîyek zanger e

Perûkirina helem
Wek perçowek li ser e

Heyte nîne bo hêrsê
Wek heynoş û hilper e

Lagir ketin kaxa me
Lehorê wan pêker e

Radeştîbûn ev qiral
Xwerişt ew ma xweser e

Homanîya bê palav
Hawîş e ne mehder e

bejna wê ya zirav e. Bejneke zirav li ser e ku bayekî kur rabe wê bi xwe re bibe. Du bişkokên kirasê wê jê ketine, ya jor bi derzîyeke qapaxlî ya zengarî girtîye û ya din jî vekirî maye. Pîrê xwe di ser zibalê de daqûl kiribû, pêsîra wê ya rastê dixewînî, çilmisîye wek mewîjeke ku sê çar sal di ser re derbas bûbin be, merî zane vê jinê çend keç çend kur mêjandine, ew kirine kevanî û malxoyên malan. Pîrê serê xwe rakir ku ez dîtim û di ber xwe de got: - tiz/bîya min wenda bûye, ez lê digerim.

Sorbûna gupên wê di paş wan qermîçokan de xwe veşartibûn. Ez ketim ziqaqeke din, kes tê de tune bû, tenê ez û zinginîya ku min ji ziqaqa berîya wê girtî di serê min de hebû. Min pêlava xwe nû kirî bû, ji min re pir bi qîmet bû, lê ji ber taxa me tev ziqûm e celb e, min çi qas kir ku celb nebe, ilim çîlkekê xwe gihandê û ji min re sola min pîroz kir. Ez ketim taxekê hilma xwedîyên gerefêtan jê dihat, min dît li ber dîwarekî nûlêkirî heya çar qatan bodleyek sekinîye ji xwe re distrê ye, strana Hisênê Farê Têlî û strana Baqî Xido Bêaro Dilo kirine nav hev, kirîye şorbe û dibêjeye, bi xwe re jî pozê xwe diqoqilîne û lîkê bi dîwêr didê ye, lîka wî reş bûye merî zane wî vê zivistana sar li ber borîyên sobeyên îsê çedikin derve xwe germ kirîye.

Ez ji wê kolanê derketim û ji vê kolanê derketim, min çi dît û çi nedît min ji xwe re kire xem û ez meşîyam heya nigên min di solan de nimîyan û pîr bûn. Min xwe di nava erdekê de dît, ez êdî ji nav bajêr derketibûm, erdê zîl dabû, li ser herîya sor xunavine siq hebûn. Min pişta xwe da wê dara ku 99 paçik û ben pê ve girê dabûn û turê xwe yê tijî ew derdên min di rê de berhev kiribûn danî kêleka xwe, min li pişt xwe li alîyê bakur nihêrî dîwarekî dirêj lê kiribûn şûna têlan, min devê tûrê xwe vekir û xemeke din tevî kesereke dirêj lê zêde kir, tûrê min tijî bû dikir biqetîya, min serê xwe rakir li alîyê başûr nihêrî li wî bajarê ku niha min jê parsa derdan kirî, li bajarekî wekî kirasê wê pîrê pînekirî, min li qermîçokên wê li pişta wê ya xûz, li çavên wê yên ji girî û bendewarîyê westîyayî, li lêvên wê yên sar, kûr kûr nihêrî.

Devê tûrê min vekirî bû, minê yeke din lê zêde bikira lê cih nema bû, min devê tûr girt û berda girî heya ji min tê ez girîyam, min ji her çar alîyên xwe re heya heft bavan, xeberên qerîşan dan û hîskehîskek bi min ket girîyê kûçikan bû ji kezeba min derdiket. Ez têr girîyam qustika paçê min ji berîka xwe derxistibû şil û pil bibû ji hêsran, min lê nihêrî û li çîlpa celba li ser sola xwe nihêrî êdî girîyê min rawestîya, min bi hêsrên xwe sola xwe pak kir, min hêza xwe kir û ez rabûm ser xwe û min tûrê xwe bi çimelekî darê ve daliqand, min deşe dara mirazan kir, ez careke din ketim nav celb û cenaqê, min da ser rê û ez meşîyam.

Dara Mirazan

Zîlan Hemo

min devê tûrê xwe vekir û xemeke din tevî keser-eke dirêj lê zêde kir, tûrê min tijî bû dikir biqetîya..

Derîyê hewşê dikira ser hişê xwe biçûya, qasî min ew ceht li peyî xwe girt, minê kerba dilê xwe lê honik bikira, lê vê şefeqa sibê ku zikmezinê cîranê me rabe wê ew kerba dilê xwe ji dû jina xwe ya porgijik tev di serê min re derxe. Negerek e, bila dil tijî kerb û qehr bibe heya rojekê bi serê kesî de biteqe, serê min jî bi xwe re bibe.

Di serê ziqaqê de kûçikekî bi dîregekî de dimîşt, ez hîna bi xwe re dibêjim ji bilî kûçikan kî wê vê sibehê li ziqaqan be?! Min dengê xişxişa tûrikekî ji ziqaqa teng a ku ez nû ketimê bihîşt, min got an kûçik e yan jî pisîk e, ser zibalê ji xwe re heştîyan dikuje, lê bavo va çi ye?! Derket ên halê xwe ji halê min xerabtir hebûn. Min dît pîreke porspî, diranzer, çavqehweyî, lêvterikî, deştşixitî, kirasekî belekoşkî pînepîneyî gemaroşkî li

biçin bi wan re bi gogê bilîzin.

Rindê dît ku zarokan pir meraq kirine bi gogê bilîzin. Wê li heyamê nêhirî û dema dît ku heyam xweş e û roj hilatîye, wê rêdan da wan û ji wan re got: Biçin tev zarokan bilîzin.

Herdu zarok çûn li kolanê bilîzin. Rindê jî, pincarên ku duh ji çolê berhev kiribû hûr dikir, di ber hûrkirina pincarê re kêr li tilîya wê ya mezin ket û ew hate birrîn. Bi vê birînê re dilê Rindê pir lê da mîna ku ew dixweze hişyarîyekê bide wê, lê wê nizanî ku ew dixweze çi jê re bibêje. Ji dest nehêminîya dil, wê hûrkirina pincarê rawestand. Rabû ser xwe û ber bi derîyê malê ve çû. Derî vekir da ku li zarokên xwe temaşe bike. Wê dît ku li pêş mala cîranên wan deh zarok kom bûne û ew yarîgehekê ji xwe re çêdikin da ku tê de bi gogê bilîzin. Dema yarîgeh amade kirin. Êdî dest bi dîyarkirina herdu tîman kirin. Kurê wê yê mezin kete nav tîmekê û yê piçûk kete nav tîma din. Ango tîmên herdu birayan li dijberî hev bûn.

Bi dîyarkirina tîman re dest bi lîstinê kirin. Destpêkê tîma mezin xwest ku gog li ba wan be û ew lîstinê dest pê bikin. Herweha tîma piçûk jî xwest gog li ba wan be û ew lîstinê dest pê bikin. Di nav vê nelihevkirinê de gog di navbera herdu tîman de sêwî mabû. Wê nizanî ku kîjan tîm wê despêkê pê bilîze. Dema Rindê dît ku ji dest nelihevkirinê dê lîstina wan berî dest pê bike têk biçe, wê derî girt û ber bi wan zarokan ve çû da ku herdu tîman li hev bîne, ji bo dest bi lîstina xwe bikin. Rindê hîn çend gav navêtibûn ji nişkav ve dengekî mîna birqan bi ezmên ket. Li pêş çavên Rindê bû toz û telaz û li ser erdê kete xwarê. Mîna koran di nav wê tozê de rabû ser xwe û meşî, li tiştekî likumî û kete erdê

Rindê bi destê xwe ew tiştê lê velikumî peland û kire nav destê xwe. Ew tişt gilover bû. Wê di dilê xwe de got: Ev goga zarokan e. Helbet wan li hev nekir lewma gog avêtin vir. Wê gog rakir û rabû ser xwe hingê toz vekişî û wê dît ku tiştê di destê wê de ne gog e, lê serê kurê wê yê piçûk e. Ji dil de wê qîr kir û serê zarokê xwe hembêz kir. Mirov giş li cihê teqînê kom bûn û perçeyên laşên zarokan berhev kirin. Jineke ku li nêz Rindê bû wê bangî Rindê kir û got: Rindê were binêre lawê te yê mezin di nav xwîna xwe de maye.

Weke dînên ku hişê wan ne li serê wan e. Wê serê kurê xwe yê piçûk kire hembêza xwe û berve lawê xwe yê mezin ve xuşî. Laşê lawê xwe yê mezin bi destekî hembêz kir û di destê din de serê lawê xwe yê piçûk hembêz kir. Dagirî û li ser herduyan lorand û got:

Razin Xwedayên min razin
Xewên şêrîn bibînin
Lîstokên xweş li buhiştê bi bavê xwe re bilîzin
Li pey xwe dîya xwe mehêlin
Razin Xwedayên min razin
Min bi tenê mehêlin
Werin dîya xwe jî bi xwe re bibin

Rindê qêrînek bilind ji gewrîya xwe berda û bi ser laşên zarokên xwe de ket û nema livî.

Zarokatî Jîyan e Jîyanê Mekujin

Hind Ebdelo

Xweda heger şad dibe kenê xwe di rûyê zarokan re dîyar dike. Lê heger ew xemgîn dibe rondikên xwe di çavên zarokan re dibarîne.

Xweda û zarok yek in. Kesê ku zarokan dikuje ew xwedayê xwe jî dikuje. Kesê ku zarokan diparêze ew xwedayê xwe jî diparêze. Xweda heger şad dibe kenê xwe di rûyê zarokan re dîyar dike. Lê heger ew xemgîn dibe rondikên xwe di çavên zarokan re dibarîne. Xweda û zarok hevcêwî ne lewma divê ew jî bi pîrozîya Xweda bin. Rindê hertim ev gotin li pêş herdu zarokên xwe digotin. Tevî ku herdu zarokan pir ji gotinên wê tênedigihîştin, lê ew şad dibûn dema ku didîtin dîya wan bi van gotinan şad dibe. Rêdûr hevjînê Rindê, şervan bû, di Berxwedana Serdemê de jîyana xwe ji desŧ dabû. Piştî dagirkirina Efrînê. Rindê herdu zarokên xwe rakirin û berê xwe da herêma Şahbayê û li gundê Tilrifetê bi cih bû .

Rojekê ji rojên koçberîyê kurê Rindê yê dehsalî hat rêdan jê xweŧ û got: Dayê zarok li kolanê dilîzin, bihêle ku ez û birayê xwe yê piçûk jî

xwe bigere. Lê Dîyar cemidîbû. Dayê ew bire hundir û li ber sobê danî û got: Ka kurê min tu cemidî ye xwe germ bike, berxê min ez ê herim bangî bavê te bikim, bila ew jî bê û te bibîne.

Dîyar bi dengekî nizim got: Na dayê, dev jê berde.Vê şevê bila ew razayî be. Ka ez hinekî te bibînim, ez jî westîya me, bila bimîne sibehê. Ji xwe zêde dema min nîne.

-Kurê min, çima dema te nîne? ma tu yê bi ku derê ve herî?

-Dayê, ez ê herim cihê ku ez jê hatime, tu dizanî hîna li ser welatê me êrîş hene. Ma dibe ez hevalên xwe bi tenê bihêlim û bêm li malê rûnim? Lê hêvîya xwe qut neke, ez ê dem bi dem werim û te bibînim.

- Kurê min ev du sal in çavê min li devê rîya te bû, her kesî got şehîd ketîye, lê min qet bawer nekir, her min dizanîbû ku tu li cihekî asê ma ye û tu yê rojekê vegerî, niha jî tu dibêjî ez ê herim, neçe kurê min bes e êdî li ba dîya xwe be.

-Dayê tu çawa tiştek wiha ji min dixwazî, ez dizanim bê te çiqase êş kişand lê jibîr neke ku ev êş ne tenê ya te ye. Gelek hevalên weke min hene ew jî delalê ber dilên dayik û bavên xwe ne. Lê ez nekim yê din neke wê çawa welatê me bê parastin. Bila êşa te ji bo te bibe hêz dayê û serê te bi min bilind be.

-Kurê min serê min her bilind bû ji ber te, lê ez jî bêrîya te dikim û bi hesreta te dijîm, ger tu dîsa biçî jî zêde dûr nekeve hema bera carê ez te bibînim.

-Xeman mexwe dayê, kîjan kêlîya tu bixwazî ez ê bêm gel te. Tenê bila hêvîya te herdem hebe ku em ê hevdu bibînin.

Xecê kesereke kûr kişand û bi destê kurê xwe girt, dît ku hîn destê wî wek bûzê cemidî ye.

-Wey mala min şewitî kurê min tu diber sobê de yî jî, lê hîn destên te cemidî ne ka ez rabim nivînên te deynim ji bo ku tu di nav wan de germ bibî.

Xecê nivînên xwe û dîyar danî ber hev û heya sibehê ew danî ber hembêza xwe.

Xelîl bi dengê zîla saetê ji xewê şîyar bû, li saetê nêrî. 6'ê sibehê bû. Li derdora xwe nêrî, dît ku Xecê ne li hundir e. Fêm kir ku Xecê li odeya din raza ye. Çû çay danî ser ocaxê û çû odeya ku Xecê lê raza bû. Dît ku Xecê vedayî ye û wêneya Dîyar xistîye hembêza xwe û wiha ketîye xewê.

Xelîl: Xecê, ka rabe here odeya din, xwe binixumîne û raze.Tu wisa li vir di xew de çûyî, tu yê bicemidî.

Xecê ji cihê xwe çeng bû û matmayî li Xelîl mêze kir.

-Te Dîyar dît?

Xelîl bi rûyekî şaşmayî lê mêzand û got: Xecê, tu li ser hişê xwe yî?

Xecê li wêneya di destê xwe de nêrî û li rûyê Xelîl mêzand û got: Tiştekî nebêje, bihêle ku ez bawer bikim ku ew rastîbû. Dîyarê min sax e, ew li cihekî pîroz e û carcarn ew ê bibe mêvanê şevên min. Şevên min vê hêvîyê dê hembêz bike.

jand Xelîl tenê xwe dilivand û digot bisekine xewa min tê.

-Kuro, ka rabe hinek li derîyê me dixin.

-Kî ye li derîyê me dixe,Kî ye?

-Ya rebî, tu ji xwe re bala xwe bidê, kuro ma ez ji ku dizanim kî lê dixe. Ka rabe derî veke ku em bizanibin kî li dêrî dide.

- Ma çawa bû?Kî di vê saeta şevê de hatîye ber derîyê me. Ma ew dîn bûye yê ku di vê hewayê de ji mala xwe derkeve. Keçê dibe dengê ba be, ne mumkine kes di vê saetê û vê hewayê de li derî bixîne.

Xecê bi hêrs got: Ka hela, tu bala xwe bidê. Bêje ji min nayê ez rabim, ji xwe tu çavgirtî bi min re dipeyivî.

Dema Xecê ev gotin kir, deng ji Xelîl nehat, xewê ew zevt kiribû û lê giran bibû.

Xecê rabû û di ber xwe de got: Emrê min ji xwedê re, ma ez çibikim, ka ez ê derî vekim.

Xecê berîya ku derkeve hewşê kêlîyekê dudulî jîya. Gelo dibe ku birastî jî ew dengê ba be.

Xwe bi kurkê Xelîl ê bi hêwanê ve daliqandî nixumand û derkete hewşê. Ba nefesa mirov diçikand. Li alîyê serxetê berf hatibû, ji ber wê bayê ku ji wir dihate binxetê sermaya berfê bi xwe re dianî. Xecê tucarî sermayeke wisa zuha û hişk li Amûdê nedîtibû. Tê bê qey tu kes di vî bajarî de tunebû, ji dengê mirovan xalî bû, tenê dengên xwezayê mîna ku bi hev re ketibin cengê, dihate bihîstin. Reşahîya şevê saweke cuda li ser mirov çêdikir, dengê ba jî hestekî cuda dixiste dilê mirov.

Xecê tewekula xwe avête ser xweda û çû ber derîyê hewşê, hinekî guhdar kir. Piştî kêlîyekê ma, careke din derî bi lez lê ket. Xecê di ber xwe de got: Ya rebî tu me bistirîne. Ba çiraya di destê wê de vemirand û her der tarî bû.

Vê tarîtiyê tirsa di nava dilê Xecê de mezintir kir. Lê çibike, gihiştibû ber derîyê hewşê. Vê carê ji kêlekên derîyê hewşê ve ronahîyek xuya dikir, Xecê destê xwe avêt mifteya derî û bi sê dengan ser hev bankir: Ew kî ye? Lê bersiv nehat. Xecê vê carê bi dengekî hêl, qîr kir û got: Ew kî ye li pişt derî?

Dengeke westîyayî û ciwan bersiv da: Ez im, ez.

Xecê matmayî ma û di cihê xwe de cemidî. Ev deng jê re nas dihat, dengekî ku du sal bû ji guhên wê qut bibû, lê di hundirê xwe de her dibihîst. Dengekî ku ji bo Xecê bibû hesret.

Xecê derî vekir. Nedizanîbû bawer bike yan na. Piştî kêlîyekê ku wiha ma, bi dengekî kelogirî qîr kir 'Dîyar' û xwe avête hembêza wî. Du sal berê xebera şehadeta Dîyar bihîstibû, lê qet û qet bawer nedikir, ji xwe re gotibû heya cenazeyê wî nebînim, heya rûyê wî carekê neramûsim û bi destên xwe axê neavêjim ser tirba wî, ez destê xwe jê naşom. Û her çavên wê li benda vegera Dîyar, kurê wê yê delal bû.

Dîyar û dîya xwe çend xulekan hevdu hembêz kirin, Dê digrîya û kur jî ew haş dikir. Xecê bi sermayê bi tundîya ba nedihesîya, bedena wê bibû agir û pêl bi pêl dixwest li dora kurê

■ **Tabloya (Tolîn Omer)**

xwe ya xem û hêvîyan de asê bibû û wer melûl melûl li çira, saet û derîyê hewşê dinêrî. Ger ew deng nehatibaya dê ev rewş heya berbanga sibehê bidomaya, lê bi carekê dengê derî hat. Hişk û ser hev li derî dixistin. Xecê ji xeyalên xwe veciniqî, ji cihê xwe pekîya, li derdora xwe nêrî, destê xwe dirêjî çirayê kir û çû odeya ku Xelîl lê razabû.

Xecê: Xelîl, kuro Xelîl ka rabe hinek li derî dixin.

Te digot qey Xelîl bi salan ranezabû, wer ketibû xeweke kûr û haya wî ji bayê felekê tinebû. Xelîl ji siharê heya derengî şevê li kar bû û dema dihate malê jî ji hereket diket. Zûbizû ranediza lê dema radiza jî xew lê giran dibû. Jixwe bi cilên xwe yên kar razabû. Êdî ji karê zêde nema xweşik rûyê xecê, ne jî yê her çar zarokên xwe didît. Xecê gelek caran xwe bi ser de aciz dikir jî, lê wî dizanîbû çawa wê nerim bike û li ber dilê wê bigere. Xecê zû aciz dibû û difûrîya, lê tiştek di dilê wê de tunebû. Di heman kêlîyê de Xelîl bi henekan ew dikenand û kêfa wê xweş dikir.

Xecê ji milekî ve bangî Xelîl dikir, ji milê din ve dilê wê nedigirt wî ji xewa şirîn şîyar bike. Lê dîsa jî neçar bû gazî wî bike. Ji ber şev bû, herdu keçên wê yên piçûk û her du kurên wê jî di xew de bûn. Şev dereng bû, saet didu bû. Xecê dîsa bi çend dengan bangî Xelîl kir, lê valabû. Xecê neçar ma ku wî bihejîne, bes çiqas ew dihe-

Hêvîya Di Hembêza Şevekê De

bihêle ku ez bawer bikim ku ew rastîbû. Dîyarê min sax e, ew li cihekî pîroz e û carcarn ew ê bibe mêvanê şevên min..

Zinarîn Dîyar

Di şeveke zivistanê de ku ewrên reş xwe li ezman pêçabûn, bayekî cemidî weke kêrê rûyê mirov dibirî, lewma herkesî ji tirsan xwe di malên xwe de kilîd kiribû. Xecê li ber sobeyê rûniştibû û çavên wê li ser agirê çiraya ku hundirê malê ronî dikir, zîq mabû. Her kêlîyê li saeta bi dîwarê malê ve daliqandî dinêrî, kesereke kûr dikişand û dîsa awirên xwe vedigerand ser çirayê. Xewa şevan lê heram bibû, te digot qey saet dijimart ji bo lê bibe sihar. Carcaran di şibakeyê re jî li derîyê hewşê dinerî, weke ku li hêvîya kesekî/ê be. Ji rûyê wê dîyar bû ew li benda mizgînîyekê ye ku dilê wê yê şikestî û xembar şad bike. Xecê nîyetek xistîye dilê xwe de û hêvî dike pêk were.

Ji dengê bablîsoka di hundirê wê de lîlan vedida, dengê bayê derve ku li şibakê dixist nedibihîst. Di cîhana

Ji filmên Sînemaya Sêyem:

Gelek film weke filmên Sînemaya Sêyem tên naskirin, hin ji wan di aşta navneteweyî de bi serketin, hin ji wan jî nekarîn ku beşdarî mihrîcanên navneteweyî bibin. Li vir jî, em hin xebatên ku weke filmên Sînemaya Sêyem tên naskirin, bi bîr tînin:

"Cenga Cezairê" (1966) ya **Gillo Pontecorvo**

"Piştî Îro Tirs Nîne" (2011) ya **Murad Bin Şêx**

"Keştîya Şer Potemkin" (1925) ya **Sergei Eisenştein**

"Weke Her Tiştekî Din" (1968) ya **Jean-Luc Godard**

"Bûyerên Salên Şoreşê" (1975) ya **Mihemed Lexitir Hemîne**

"Çirûsk" (1996) ya Ingrid Sanklar

"Stasyona Qahîrayê" (1958) ya **Yûsif Şahîn**

"Mal Û Cîhan" (1984) ya **Sanjib Rai**

"Buhişt A Niha" (2005) ya **Hanî Ebû Es'ed**

"Avahîya E'qûbîyan" (2006) ya **Merwan Hamid**

"Du'aya Kerewan" (1059) ya **Hênrî Berekat**

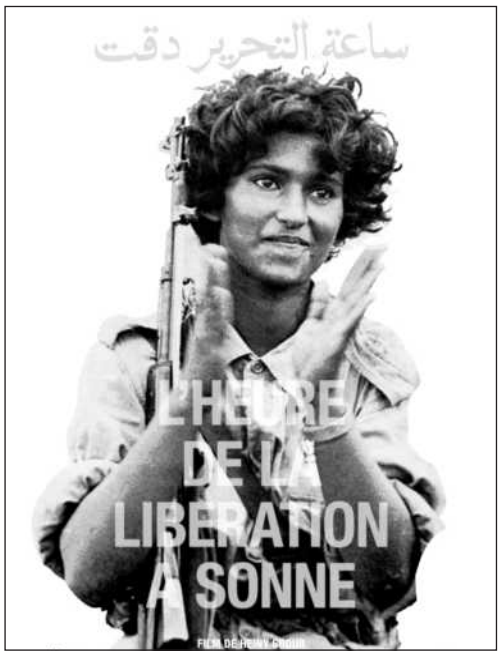
"Dewata Celîlê" (1987) ya **Mîşêl Xelîfê**

Afrîka, berê û niha jî piştî Amerîkaya Latînî navenda herî xurt ya Sînemaya Sêyem e. Derhênerên van filman rikberî bi filmên rêûresmên berê re dikirin, weke **Yûsif Şahîn** li Misirê, **Mirzaq Elwaş** li Cizairê, **Gaston Kabore** li Bûrkîna Fasoyê, **Silêman Sîsî** li Malîyê, **Jean-Marie Tino** li Kamîronê.

Li Asyayê jî derherênên ku rewşa civakî guhertin ev bûn: **Lino Broca** li Filipînê, **Mernal Sen** li Hindistanê, **Tran Anh Hang** li Vêtnamê, **Wang Ping** li Çînê.

Rihê Sînemaya Sêyem her wiha li Îranê bi **Dariush Mehrjui**, li Brîtanyayê bi **Isaac Julian** û li Awistralyayê bi **Tracy Moffat** re derket holê.

Ousmane Sembène jî ji Sînîgalê ye û ji derhênerên herî navdar li Afrîkayê ye, jîyana xwe weke nivîskarekî ji bo guhertina civakê dest pê kir û ji bo bigihêje beşeke mezintir ji Afrîkîyan û tevahî cîhanê, xwe ji nivîsandinê veguhest sînemayê. Zemet e ku filmeke tenê ji filmên **Sembène** were hilbijartin, ji bo hemû filmên wî ji filmên Sînemaya Sêyem in. Sembène di filmên xwe de mijarên civakî yên balkêş nîqaş dikir, mîna mêtingerî, ol, hêza jinên Afrîkî û rexnekirina burciwazîyetê. Wî derhênerîya filmên girîng kirin, mîna "Keçikek Reş" (1966) "Moolaadé" (2004) û gelek ên din, ev film jî hiştin ku bi nasnavê "Bavê Gîyanî" yê sînemaya Afrîkî were nasîn.



werger

Belgefilm behsa herêma Zfar a Umanê dike, ku di sala 1965'an de li wir şoreşek çêbû û şerekî ne normal li dijî sultanê Umanê **Se'îd Bin Teymûr** hebû û heya dema sultan **Qabûs** jî berdewam kir, ku **Qabûs** bixwe bi alîkarîya istixbaratên Brîtanyayê darbeyeke leşkerî li hember bavê xwe **Teymûr** pêk anî. Belgefilm pir balkêş û hêja ye, ku behsa şoreşeke jibîrkirî dike, jin roleke sereke tê de lîstibû. Di belgefilmê de dîmenên şer hene û hevdîtin bi şoreşgeran re tê kirin û îdeolojîya wan ya şoreşgerî tê naskirin, bi taybetî jî jin, ku şoreş ji bo wan rêya azadîyê bû, berîya ku piştî pênc salan ji desthilatdarîya sultan **Qabûs** bi temamî were têkbirin.

Sînemaya Sêyem di dema niha de:

Taybetîyên sereke yên Sînemaya Sêyem, hertim nûnertîya welatê derhêner yan welatê ku li wir film hatîye çêkirin nake, lê nûnertîya îdeolojîya ku di filmê de derdikeve, dike. Em ji rastîyê jî dûr naçin dema em bêjin ku Sînemaya Sêyem sînemaya cîhana sêyemîn e, tevî ku ev tişt di manîfestoyê de nehatîye gotin, ev cîhana ku li hember emperyalîst û binpêkirinên bi hemû cûreyan disekine, wiha jî sînema dibe amûreke girîng ji bo belgekirina rastîya civakî. Tevgerên sîyasî û çandî yên di dehsalên heştî, notî û hezarsala nû de, li ser pêwîstîya ji nû ve nirxandina têgehan û pêşxistina daneyên kevin, destnîşankirin. Pirsgirêkên nû, mîna nasnameya hemwelatîyê û çandê bi pêş ket, wate û têgehên nû jî lê hatine barkirin, niha jî bûye şêweyek ji şêweyên têkoşîna civakî. Pêwîst e Sînemeya Sêyem a ku bûye somboleke fermî di cîhana sînemayê de, îro xwe ji nû ve ber çavan re derbas bike û xwe binirxîne, bêyî ku rastîya xwe ya li dijî sînemaya belavbûyî winda bike. Tevî guhertinên li dinyayê, lê heya roja îro jî pêwîstî bi sînemaya şoreşgerî heye. Sînemaya Sêyem, hê jî dîyardeyeke cîhanî ye, ku pirsgirêkan çareser dike, mîna pirsgirêkên neteweyan, şkandina hêvîyan piştî mêtingerîya leşkerî û çandî û derketina şêweyên nû ji binpêkirinên olî, civakî û zayendî.

Guzman bi tîmeke piçûk re li ser çend mehan dîmenên xwepêşandanên sîyasî û civakî kişandin, ev xwepêşandanên ku rê ji darbeya leşkerî ya bixwîn a di 11'ê îlona sala 1973'an de vekir.

Parçeyê yekem yê belgefilmê "Raperîna Burciwazîyetê" (1975), behsa hilbijaritinên parlamanê ya di adara sala 1973'an de dike, di wê demê de hikûmeta **Allende** bernameyek ji bo veguhertinên mezin ên civakî û sîyasî derxist, lê rastgiran di roja yekem de ev bername red kir, ew jî bi rêya xwepêşandanan û derxistina tevlîhevîyê ku ji alîyê Amerîkayê ve bi rêya ambargoyeke aborî piştgirî didîtin. Bi tewaneke destûrî û bi piranîya dengên muxalefetê jî serokkomar ji erkê xwe hate avêtin û sînorek ji hikûmetê re hat dayîn. Parçeyê yekem yê filmê ji gelek hevdîtinên ku derhêner bi namzetan re pêk anî, pêk tê û film bi vê tiştê dest pê dike ji bo têgihaştina hestîyarîya wan û veguhestina wê ji temaşekeran re, her wiha ji bo rastîya wê demê were naskirin.

Di parçeya duyan de "Darbe", derhêner tiştên ku di adar û îlona sala 1973'an de rûdayî derdixe pêş, di nav de şerên di navbera rastgir û çepgiran de yên li kolan, cihên kar, kargeh û dadgehan, heta li parlamanê jî ku serokomar hewil da ku bigihêje lihevkirinekê bi Partîya Demokratîk ya Xiristîyanî re, lê bi bin ket. Û behsa çawayîna amadekarîya artêşê li herêma Valparaiso dike ku plana darbeyekê bi piştgirîyeke mezin ji alîyê çîna navîn re dikir, di encamê de atmosfereke ji şerê birakujîyê li welêt afirî.

Parçeyê sêyem ji belgefilmê "Desthilatdarîya Gelêrî", li vir tê xuyakirin ku çawa gel di navbera salên 1972-1973'an de plan kir ku dest bi avakirina hêzeke gelêrî bike, ew jî bi rêya kombûnên kedkarî û pîşesazî û komîteyên gundewarî ji bo sînorek ji kirîza aborî û tevlîhevîyê re were danîn yan bandora wê ji şerê heyî re were sekinandin. Di vê parçeyê de xwîya dike ku çawa gel piştgirîya hikûmetê dikir û bi hemû hêza xwe şer dikir ji bo **Allende** biparêze û ketina hikûmeta wî dereng bihêle.

Di sala 1997'an de, **Guzman** bi tîmeke biçûk re vegerîya paytexta Şîlî, Santîyago û careke din li kolanan gerîya û vegerîya sînaryoya filmên berê û hewil da kesayetên ku di filmên berê de bibîne ji bo behsa guhertinên ku di welat de çêbûne, bikin. Wiha jî parçeya çaran ya belgefilmê "Şîlî: Bîrdankek Serhişk" hat çêkirin, dehêner di vê parçeyê de li ser ramanên ku bûn sedema bûyerên berîya 20 salan destnîşan dike, û ne tenê vedigere serdama berê, lê bi awayekî kûr jî derbasî dîrokeke ji êşê dibe û birînên ku hîn jî li welat nehatine dermankirin eşkere dike.

"Saeta Rizgarîyê Lêda" – Hênî Sirûr (Libnan):

Dîmenên filmê di sala 1971'ê de hatin kişandin û di sala 1974'an de di pêşbirkeke fermî de "Mehrîcana Can a Sînemayê" hate pêşandan. **Sirûr** yekemîn derhênereke Ereb e ku filma wê di Mehrîcana Can de tê pêşpandan.

werger

civakî di welat de rexne û şermezar dikin û banga têkoşîna çekdarî li dijî biryara radestkirina erdên Arjantînê dikin. Ev belgefilm, weke mifte û bingeha ku li ser wê Sînemaya Sêyem hatîye avakirin, ku li ser sê parçeyan hatîye dabeşkirin, hemû jî di bin yek ramanê de ne, ew jî parastina îdeolojîyên şoşreşgerî ye. Di parçeya yekê de "Mêtingerîya Nû û Tundî", sedmên xirabîyê, koletî, paşketin, rewşa aborî ya xirab û hejarîya civakî ku li Amerîkaya Latînî tê jîyankirin, tê pêşandan.

Di beşa duyem de "Qanûna Rizgarîyê", di vir de bal tê kişandin ser guhdarkirina dengên welatîyên ku pirsgirêk û rewşa welatên xwe nas kirine, û behsa dîroka tevgera Bêronî dike û têkoşîna kedkaran li hember rêjîmên desthilatdar.

Di parçeya sêyem de jî "Tundî û Rizgarî", bi rêya belge û gotinên şervanên dêrîn mîna **Arnêsto Çî Gîvara** jîyana leşkerên Amerîkaya Latînî tê eşkerekirin.

Ev belgefilm li Arjantînê, yek ji sembolên çandî ji rewşa aborî û sîyasî di navbera salên 1945-1968'an de ye, dîmenên vê filmê jî bi dizî ve di dema şerê sar de hatin kişandin, ew jî li Amerîkaya Latînî ku ji alîyê mîlîsên leşkerî ve dihat birêvebirin, ku ew bixwe jî girêdayî Amerîka û dîktatoran bûn. Pir zehmet e ku ev film tenê di çarçoveya sîyasî û civakî di serdama ku tê de hatî çêkirin de were pênasekirin, ji ber ku film weka amûra xebata şoreşgerî di giştî cîhanê de derket holê û film bi taybet li Amerîkaya Latînî di 70 dewletan de hat qedexekirin. Her wiha film, têgîna rizgarîyê di wateya xwe ya kûr û berfireh de derdixe holê. Heya roja îro jî, ev film dibe yek ji girîngitîn filmên ku banga şoreşê dike û tişta **Solanas** li ser gotî, armanca wê bi kurtahî dîyar dike: "Film li ser rizgarîyê ye, li ser qonaxeke ku hê jî di dîroka me de bi dawî nebûye, dibe ku xebatek be bi temamî bi dawî nebûye û ji bo dema niha û pêşeroşa rizgarîyê filmeke vekirî be".

The Battle of Chile "Cenga Şîlî" - Patricio Guzman (Şîlî)

Belgefilmek ji sê parçeyan pêk tê, alozîya sîyasî ya sala 1973'an û şoreşa bixwîn a li dijî hikûmeta **Salvador Allende** ya hilbijartî li Şîlîyê, belge dike.

Alvarez û **Koji Wakanatsu**. Ramana Sînemaya Şoreşgerî hertim di xizmeta gel de bû, kamîre jî li qadên şer, çeper, zanîngeh û kargehan hatin danîn, ne tenê ji bo belgekirina bûyeran, lê ji bo dengek ji wan kesên ku ev demeke dirêj e bê deng in, were bihîstin.

Sînemaya Şoreşgerî, roleke girîng di cîhana Erebî de lîst, bi taybetî li Filistînê piştî ku Israîl ew dagir kir. "Girûpa Sînemaya Filistînî" ku ji çend derhêner û lêkolîvanan pêk tê piştgirya xwe ji Rêxistina Azadîxwaz a Filistînê digirit, ku karên wan jiayana rojane û bûyerên li Filistînê belge bikin, wiha jî kamîre bû amûrek di şerê navbera Ereb û Israîlîyan de û bû rêbazeke girîng di şerê li dijî Israîlê de. Armanca van filman jî ew bû ku rastîya têkoşîna Filistînîyan derxe pêş, ku hertim Israîl bi awayekî rêxistinkirî dixwest wê rastîyê winda bike. Dîmenên di van filman de jî weke parçeyekî ji têkoşîna heyî dihat dîtin, derhênerên mîna **Mustefa Ebû Elî** û **Hanî Cewherîya** filmên xwe, ne ser esasê ku ew hunermendên çêdikran, lê karê xwe weke kesên ku rahiştina çekan û şer dikin, didîtan. Dîmenên filman jî çarenûsa çalakîyên şoreşgerî dîyar dikir û ew beşek ji têkoşîna berdewam bû, kamîre jî mîna çekên şer hate pênasekirin.

Sînemager û filmên herî girîng:

"Tiştek ji tinebûnê çênabe" **Solanas** di manîfestoyê de gotibû, ev jî nîşaneya ku Sînemaya Sêyem ne bi manîfestoyê re dest pê kirîye, lê berîya wê jî hebû, û manîfesto hat ji bo raman û armancên wê bi rêbazekî birêxistinkirî kom bike. Berîya manîfestoyê jî derkeve, gelek film li hemû welatên cîhanê û heta roja me ya îro weke Sînemaya Sêyem tên naskirin, ji wan:

"The Hour of The Furnaces" (1968) - Fernando Solanas û Octavio Getino (Arjantîn)

Ev belgefilma yekem e ya herdu derhênerên Arjantînî **Fernando Solanas** û **Octavio Getino** li ser Arjantînê di salên pêncî û şêstî de. Di vê belgefilma ku 4 saet û 20 deqeyan dirêj dike, herdu derhêner rewşa aborî, çandî û

amûrekê ye ji bo derbirîna kesayetekî dike, napejrîne û dibîne ku derhêner bixwe jî parçeyek ji civakê ye û divê bi rêya filmên xwe banga her kesî bike û rastîyê ji wan re pêşkêş bike û rihê şoreşgerîyê bilind bike. Her wiha divê bi dizî ve film werin pêşandan û xwe dûrî çavdêrî û toreyên bazirganî bikin, temaşeker jî divê di nava metirsî û zehmetîyan de bibîne. Ji ber rastîya civakî, sîyasî û aborî di welatên Amerîkaya Latînî û welatên li parzemînên din de ku li pêşîya binpêkirinên mêtingeran û sîyastên hikûmetan ên ne adil dimînin, dane û teorîyên Sînemaya Sêyem ji dawîya dehsalên şêstî heya dehsalên heftî bi pêş ketin. Filmên Sînemaya Sêyem hewil dida ku şoreşan li dijî newekhevîya çînayetî, nijadî û zeyendî gur bike û pêşî li binpêkirinan were girtin û berpirsyar werin rexnekirin.

Armanc:

Armancên Sînemeya Sêyem bi cûdahîya welatên ku film lê çêbûne, tê guhertin. Lê armancên sereke ji destpêkê heya niha jî weke xwe mane, ji wan:

- Berfirehkirina aso û têgihiştina sîyasî û civakî li cem temaşekeran.
- Çêkirin û belavkirina filman bi awayekî serbixwe, dûrî serwerîya şirketan ku filmên girêdayî wan ber çavdêrîya alîyên hegemon (Ên mêtinger yan hikûmet bixwe be) re derbas dibe.
- Bilindkirina asta hizir û rihê şoreşgerîyê li cem temaşekeran ji bo rewşa xwe ya civakî pêş bixîne.
- Eşkerekirin û teşhîrkirina kes û sedemên dîorkî, civakî, sîyasî û aborî ku ji ber wan milet li gor hin berjewendîyan hatin bikaranîn.
- Êrîş û redkirina filmên rêjîma heyî, ji ber ku tevgera çandê pêş naxîne.

Pêşketina Sînemaya Sêyem (Sînemaya Şoreşgerî):

Weke me gotî, daxuyanîya herdu dernêneran gotara herî navdar e ku tê de prensîbên Sînemaya Sêyem tên destnîşankirin, lê ji ber derketina wê ya zû di sala 1969'an de, tecrubeya sînemaya şoreşgerî nehat destgirtin. Ji bo wê jî, di sala 1971'an de manîfestoyek (Daxuyanîyek) din bi serenavê "Sînemaya Şoreşgerî: Beşek Hundirîn a Sînemaya Sêyem" hate weşandin û tê de bi hûrgilî têgeha Sînemaya Şoreşgerî hate lêkolînkirin. Sînemya Şoreşgerî weke beşeke pêşketî ji Sînemaya Sêyem tê dîtin û yekser bi gurkirina nîqaşê li ser bûyereke sîyasî berî yan piştî yan jî di dema pêkanîna wê de hatîye girêdan, her wiha amûreke ji bo belgekirina tevgerên azadîxwaz ên miletan. Ev tevger parçeyek ji civaka çêkirina filmên şoreşgerî li ser asta cîhanê û di hemû welatan de ye, ku sembolên sînemaya cîhanî têkildarî tecrubeyên hunerî û ramanên nû hevkarîyê bi hev re dikran. Di nava wan de ev derhêner hebûn: **Jean-Luc Godard, Chris Marker, Santiago**

werger

- Sînema ji pêşketinên herî ber biçav di serdemê de ye.
- Sînema, dibe amûra rizgarîya mirov, ku bi rêya wê çanda mêtingerîya derve û hundir a hegemon pûç dike.

Dîrok û navê wê:

Di dehsala pêncîyan a sedsala çûyî de, Amerîkaya Latînî gelek aştengî ji ber berencamên piştî serhildanên mezin dixwar, ku alozîya navbera alîyên îdeolojî weke alîyên kapîtalîzim û sosyalîzim di lotkeya xwe de bû. Di wê demê de jî, têgîna "Cîhana Sêyemîn" derket, ku nîşaneya wan welatên paşketî ne, çi di başûrê parzemîna Amerîkayê de bin, çi li Afrîka û Asyayê bin. Bi derketina tevgerên ku mêtingerîyê red dikin, ku mînaka wê ya herî ber biçav û serkeftî şoreşa Kubî bû, hêdî axaftina ser nasnameya nîştimanî dest pê kir, ku bi rêya wê mêntingerî û hegemonî bi dawî bibe, ne tenê di alîyê sîyasî û leşkerî de, lê di alîyên çandî û civakî de, ku di nav de sînema jî heye.

Filmên ku li Amerîkaya Latînî dihatin pêşandan, dihiştin ku kesên temaşe bikin bi kêmanîyan bihesin û ev film di alîyê perwerdeya civakê de lawaz bûn û ji xwe re sînemaya "Hollywood" wek mînak didîtin. Film li ser lehengên xurt bûn, ku alîyên şerker, ji hêzên tarî yan ji hev bixwe rizgar dikirin. Ev rewşa çandî, **Franz Fanon** di pirtûka xwe "Êşkişînên Erdê" de (sala 1961'an) şîrove dike: "Mêtinger ne tenê dîrokê çêdike, lê belê wê weke destana Odêsayê jî vedibêje". Ramanên **Fanon** paşê dibe bingehek ji derhênerên filman li Amerîkaya Latînî, her wiha **Solanas** û **Getino** di karên xwe de van ramanan ji xwe re bingeh digirin.

Di salên şêstî de, sînemaya Amerîkaya Latînî êdî ji rêûresmên xwe yên berê û rêzba Hollywoodî dûr dikeve, wiha jî xwe di sînemaya cîhanî de bi cih dike. Derhênerên nû yên filman dest bi sînemayeke ku pirsgirêkên civakî yên herî li pêş çareser bike, kirin. Ev veguherîna di sînemayê de hişte ku temaşeker bi awayekî din li filman binêre û ji neyînîya ku li cem wî heyî derkeve, wiha jî ji nû ve ji xebatên çêkirina filman re hat nêrîn.

Di daxuyanîyê de, sê cûreyên sînemayê hatin destnîşankirin, ew jî "Sînemaya Yekê" , "Sînemaya Duyê" û "Sînemaya Sêyê" .

• Sînemaya Yekê: Mînaka wê jî filmên Hollywoodî ne, ku ji bo temaşekeran exlaqên burciwazîyetê weke exlaqên herî baş nîşan dide, ew jî bi rêya dawîyên xweş û karakterên kesane ku tenê armanca wê keyfa temaşekeran bîne.

• Sînemaya Duyê: Ew sînemaya Ewropî ye yan filma hunerî ya Ewropî ye, ku ne weke filmên Hollywoodî ne, ev film derbirîna kesayetî ya derhêner ji xwe re bingeh digire û azadîya derbirîna wî gelekî girîng dibîne.

• Sînemaya Sêyê: Ev sînema, ne ji bo sûda darayî tê çêkirin û rikberîyê bi filmên Hollywoodî re dike û prensîbên şoreşgerî derdixe pêş. Sînemaya Sêyem, gotina ku sînema weke

■ **Ji çepê: Gerardo Vallejo-Fernando Solanas-serokê Arjantînê Juan Domingo Perón-Octavio Getino**

uyanîya ku teorî û îdeolojîyeke nû ji bo sînemayê pêşkêş dike. Daxuyanîya bi serenavê "Ber bi Sînemaya Sêyem ve" bi hevokeke balkêş dest pê dike ku ji gotinên şoreşger, feylesof û civaknas **Franz Fanon** e. Hilbijartina hevoka Fanon a "Divê em nîqaşê bikin, divê em biafirînin..." wateyeke wê ya civakî-şoreşgerî heye, ji ber ku Fanon bi têkoşîna ji bo azadî û li dijî cûdahî û nijadperestîyê tê naskirin, armancên Sînemeya Sêyem jî ji vê serenavê ne dûr e.

Berîya daxuyanîya **Solanas** û **Getino**, herduyan bi derhêner **Gerardo Vallejo** re tevgereke sînemayê bi navê "Girûpa Filêmên Rizgarîyê" li Arjantînê demezirand. Ev tevger jî yekser girêdayî partîya Çepgir a Bêronî bû, bi demê re gelek derhêner jî tevlî tevgerê bûn, li Brazîlê jî tevegereke sînemayê "Sînemaya Novo" derket ku pirsgirêkên civakî mîna nasname, hejarî, bêkarî, gendelî, sûc û paşketinê nîqaş dike. Li Kubayê jî, piştî şoreşê, sînema pêhtir bi tevgerên civakî û sîyasî ve hate girêdan û Sînemaya Sêyem derxist pêş.

Daxuyanîya "Ber bi Sînemaya Sêyem ve" ji gotarên herî naskirî û behsa wê di sînemaya sîyasî û civakî de di dehsalên şêst û heftîyan ên sedsala çûyî de hatîye kirin û dibe baştirîn belge ji "Girûpa Filmên Rizgarîyê" re ku bi awayekî berfireh li welatên bêalî û dewletên cîhana sêyemîn belav bûye, bandora wê li erdîngarîyên nû û pirreng jî belav bû.

Derhêner di daxuyanîya xwe de, prensîbên îdeolojîya xwe ya di sînemayê de destnîşan kirin, ji wan:

- Sînemaya Sêyem, ew sînemaya ku têkoşînê bi hemû cûreyên xwe yên çandî, zanistî û hunerî nas dike.

Ji Amerîkaya Latînî Heya Libnanê
"Sînemaya Sêyem"
Şahidê Şoreşê Ye

Şefiq Tebara
Rojnameya El–Exbar a Libnanî
25'ê Cotmeha 2019'an

Wergera ji Erebî: Hişyar Murad

werger

Sînemaya Sêyem, hê jî dîyardeyeke cîhanî ye, ku pirsgirêkan çareser dike, mîna pirsgirêkên neteweyan, şkandina hêvîyan pişti mêtingerîya leşkerî û çandî û derketina şêweyên nû ji binpêkirinên olî, civakî û zayendî.

"Ez şoreşekê çêdikim, nexwe ez heme", ev gotin herdu derhênerên Arjantînî **Fernando Solanas** û **Octavio Getino** di manîfestoya (Daxuyanîya) ku di sala 1969'an de di kovara "Hersê Parzemîn" de weşandin, nivîsandine. Hevokek di nîvê daxuyanîya şoreşgerî de derbas dibe, dax-

Navê Pirtûkê: Anatolojîya Helbestvanên Nûjen (Helbestvanên Bakur)

Nivîskar: Occo Mahabad

Naverok: Lêkolîn

Ev pirtûk Antolojîya 158 helbestvanên kurdên bakurê Kurdistanê.

Ên tirkan û yên Ewropîyan gelek antolojîyên wan hene. Li Tirkîyê her sal antolojîya helbestan ên salane li dawîya salê dihatin weşandin û ew hêj jî diweşînin. Ev xebata birêz Occo Mahabad dibe destpêka xebata pêkanîna antolojîyên hemû şaxên wêjeya Kurdî.

Hejmara Rûpelan: 600

Weşanxaneya Nayê /2019

Navê Pirtûkê: Yadîgarên Komara Kurdistan a Sala 1946'an 1

Nivîskar: Kakşar Oremar

Naverok: Lêkolîn

Kakşar Oremar salên dirêj e ji bo ronîkirina dîroka Komara Kurdistanê dixebite, gav bi gav dişopîne û bersivên gelek pirsên baldar radestî me dike.

Taybetîyeke kar û xebatên wî yên lêkolînerîyê yek jî ew e, (tiştê ku berî wî ji alîyê gelek nivîskaran ve hatibû paşguhkirin), ew lêgerînên wî yên zindî ne ku li gel wan kesan kirine ku bi xwe di komarê de cih girtine. Bi rêya hevpeyvînên bi wan kesan re gelek tiştên nayên zanîn raberî ber me kirine. Van yekan mirov nikare di tu arşîvan de bibîne.

Hejmara Rûpelan: 648

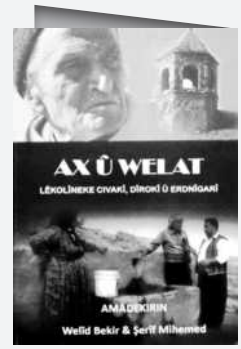
Weşanxaneya Sîtav /2020

Navê Pirtûkê: **Ax û Welat**
Nivîskar: Şerîf Mihemed- Welîd Bekir
Naverok: Lêkolîn

Gelek rastî hatine windakirin, gelek mafên gelê Kurd hatine binpêkirin û gelek rastî hatine binaxkirin, lewma (Ax û Welat) bersiva van pirsan bû.

Ev pirtûk derbarê (38) gundên herêma Efrinê û (4) gundên herêma kobanê. Li ser dîrok, eşîre, hejmara malan, erdnîgarî, çalakîyên mirovî, navdar û kevneşopîyên xelkên wan gundan.

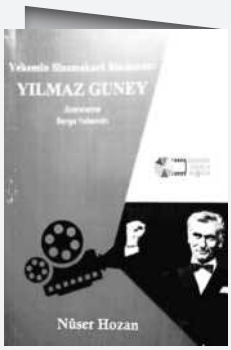
Hejmara Rûpelan: 226
Weşanxaneya Şilêr – Qamişlo / 2018



Navê Pirtûkê: **Xwedawendên Bedewîyê**
Nivîskar: Ciwanê Dêrikê
Naverok: Helbest

Di vê dîwanê de helbestvan hema bibêje amaje bi hemû çanda kurdan kirîye û xweştîye hemû hastên dilê xwe di vê dîwanê de bi xwînerên helbesta kurdî re par ve bike. Helbestên cûrbicûr in wekû nimûne li ser dayîkê, li ser jîyana azad, li ser xweşmerîya kurdan a dîrokî bi xetên stûr hatine nivîsîn. Dîsan li ser şoreşa jina kurd û rola wê ya dîrokî ku ji hemû dinyayê re bûye sembola rûmet û serbilindîyê.

Hijmara Rûpelan: 200
Ji Weşanên Desteya Çandê Ya Kantona Cizîrê / 2015



Navê Pirtûkê: **Yekemîn Sînemakarê Bindeştan: Yilmaz Guney .. Jîyanname - Berga Yekemîn**

Nivîskar: Nûser Hozan

Naverok: lêkolîn-Jîyannam)

Di Berga Yekemîn ya vê pirtûkê de serpêhatîya jîyan û hunera Yilmaz Guney, ya ji sala 1937'an heta sala 1970'î digre deşt. Û bi hinek alîyên dîroka Tirkîyê û Kurdistanê ve, bi polîtîkayên dewletê û bi Sînema yeşîlçamê ve girêdide.

Hejmara Rûpelan: 318

Ji weşanên desteya çandê ya herêma Cizîrê-2019

Weşanxaneya Şilêr - Qamişlo

Navê Pirtûkê: **Ber bi Zozanan ve**

Nivîskar: Fehîma Deştan

Naverok: çîrok

Gelek caran pênûs dixwaze xwe li cihên cuda bike mêvan. Da ku karibe êş û elemên heyî tarîf bike û nîşan bide. Nivîsa van bûyeran weke hevokên bixwazin di ezmanê cîhana mirovan de xwe bibask bikin da ku bifirin. Her çîrokek ji van çîrokan wê rewşeke hemwate di cih û mekanên cuda de, yên em jê dûr in yan jî tê de dijîn, xwe bigihînin me. Ev hemû jî ji bo ku ezmûn û tiştên di gelek cihan de diqewimin nîşan bide ne. Dibe ku penûsa ku pê tê nivîsandin ji wê deryaya dewlemendîyan dilopek girtibe yan jî negirtibe. Lê dîsa jî herîkîna wê dixwaze xwe bigîhîne zeryayên rastîyê.

Hejmara Rûpelan: 180

Çapa Yekemîn: 2011

Çapa Duyemîn: Weşanxaneya Şilêr – Qamişlo/ 2017

Pirtûkên derketî

Navê Pirtûkê: **Ziman û Çalakîya Rastîyê**
Nivîskar: Abdullah Ocalan
Naverok: Raman

Rastîya Abdulah Ocalan, ji hevkomîya lîteratûra teorîk a ku bi xwe anîye ser ziman dûr e. Darezîneke wisa weke ku dê di fêmkirina bûyerê de kêmanîyan derbixe holê, dê mirov bigihîne encamên xapînok jî. Pirtûk hindekî jî ji ber vê sedemê navê "rastîya ziman û çalakîyê" hildigre. Abdulah Ocalan, ji çalakîyên takekesî-dîrokî razber bi dest girtin, weke ku di hemwateya redkirina rastîya wî de ye, dibe helwesteke betalkirina xebata çavdêrekî ji rêzê jî. Berovajîya vê, ev yek dikare destpêkê bi şêwaza çalakîya wî bi dest were girtin. Alîyê wî yê ku bi teorî hatîye ser ziman, nikare wergirîya kêmekî çalakîyên wî jî eşkere bike. Di alîyê dîtirê de tiştên ku weke teorî hatine ser ziman weke parçeyeke çalakîyên wî hene. Bi çalakîyê re ji bûyîna dîyaletîkê wêdetir, yek ji naverokên çalakîyê ye. Ya rast, sedemên bingehîn ên ku ew dixwaze bi helwestên olî yan jî bi têgehên olî eşkere bike ev e. Sedema herî bingeh a nirxandina wî ya weke xweda, ji zehmetîya fêmkirina wî çavkanîya xwe digre û weke ku wî jî di vê pirtûka xwe de dîyar kirîye, tiştê ku tê xwastin bi xwedatîya wî were dîyarkirin, ji mîlîtanîya wî bêhtir tu tiştek nîne. Tevahîya van rastîyan, belkî jî destnîşana rastîya nîqaşeke mijara gotinê dike, ev jî rewşeke wisa ye ku hînkarîya wî, li gor guncawî û wergirîya çalakîyên eşkerebûyî hîna xwe sîstematîze nekirîye û hîna weke têgeheke serbixwe ku çalakîya xwe eşkere bike derneketîye holê.

Hejmara Rûpelan: 410
Çapa Yekemîn: Çapxaneya Ronahî - 2006
Çapa Duyemîn: Weşanxaneya Şilêr – Qamişlo/ 2017

■ **Mîhrîcana Wêje û Hunerê ya Jinan ya çaremîn**

amar û hinavê jinê ve girêdayî ye. Jin zêdetir dikare wateyê bide jîyanê, jin rastîyê nikare sexte bike, xeyalên jinê di wêjeyê de zêdetir hakimdar e. Jin zêdetir dikare êş, bûyer, serpêhatî, berxwedanî û hêvîya jîyanê ajo bike, bike berhem û civakê bandor bike. Jin û wêje mîna dayîk û zarokan e! Mîna ku dayîk her çiqas zarokên xwe perwerde bike, hezkirinê pê de, pend û zanebûnê pê de û exlaqê cewherî pê de mirov dibîne ew zarok zarokekî serkeftî, hêja, hezkirî û aqilmend derdikeve. Lê belê, ku dayîk zarokên xwe piştguh bike ew zarok bêzanebûn, nehezkirî û kêm aqil derdikeve. Jin û wêje jî bi vî rengî ne. Her çiqas jin bi wêjeyê re têkildar bibe, her çiqas lêkolîn bike, her çiqas binivîse û berheman biafirîne, ew civak pêş dikeve, civak dibe xwedî zanîn û zanebûn. Bi rêya wêjeya jinê Zarok, ciwan, kal, pîr û tevahîya civakê dibin xwedî dîrok, destan, roman, çîrok û felsefe… Di vir de em pirseke din ji xwe bikin. Gelo! Her jin dikare wêjevantîyê bike? Bêguman her jin nikare xizmeta wêjeyê bike û di civakê de bi bandor be. Tenê jina ku ji dil de welatparêz, mirovperwer, hezkirîya welatê xwe û civaka xwe, tenê ew jin dikare ji civakê bandor bibe û civakê bandor bike. Lê jina ku ji axa xwe dûr be û di bin sîya desthilatdarîyê de xebatê bike, ew jin tucarî nikare ji civakê re bibe bersiv, tucarî nikare wêjeyê pêş bixe. Jina wêjevan berîya her tiştî divê bi axa xwe ve girêdayî be.

Bitaybetî di vê dema me ya îroyîn de jin zêdetir dikare bi pênûsa xwe rola wêjevanîyê bilîze. Divê dîroka îro bi pênûsa Jinê were nivîsandin, ancax jin dikare biqasî vê dîrokê derkeve. Êş û birîna îro biderman e, dermanê wê heye nebêjin tune ye. Lê, tenê jina wêjevan dikare tedawî bike, ger ku neke wê birîn reş bibe û zindîbûna wê namîne. Ji bo vê, Kanîya wêjeyê Jin e, û bêyî wê nikare biherike. şoreşa jin a wêjevan, fena şoreşa jin a şoreşger e!.

Jin û Wêje

di vê dema me ya îroyîn de jin zêdetir dikare bi pênûsa xwe rola wêjevanîyê bilîze. Divê dîroka îro bi pênûsa Jinê were nivîsandin

Fatma Sîdo

Wêje çi ye? Ajoya hesŧ, raman, daxwaz û xuruşa ruhê jîyanê ye. Yek ji hêvîya dewlemendîya jîyanê wêje ye. Bêyî wêje gerdûn bêwate ye, ne bedew e, ruh û xemla wê tune ye. Bi hebûna wêjeyê aşiq xwe nas dike, oldar dibe mutesawif, mereqdar dibe wêjevan û mirovahî jî dibe xwedî zanîn û hebûn. Lê belê me tenê xweŧ em bi gelemperî pênaseyekê bi kurtasî li ser girîngîya wêjeyê bidin.

-Em çima dibêjin Jin û Wêje?

Gelo! Kanîya wêjeyê bêyî Jinê dikare biherike?!

Bi derketina mirovahîyê re, hebûn û girîngîya jinê gelekî li pêş bû, bi sedan xwedawendên jin hebûn û jîyan bi awayekî wekhev û dilzîz dimeşîya. Xeyal, hizir û ramana jinê gelekî pêşketî û berfireh bû. Raſt e nivîsîn tune bû, lê li şûna nivîsê afirandina alav, vedîtina xwezayê, zaniſta ſtêrnasîyê, ſtran û hunera kevneşop û çêkirina tevnan hebû. Deſtê jinê deſtê afirandina pêdivîyên jîyanê bû û bi keda deſtê xwe hebûna xwe li ser rûyê gerdûnê mayînde kir. Doſt û hevala herî nêz a xwezayê bû, bi xwezayê re diruſt, wekhev û dayîk bû. jin dayîka xwezayê bû. Ji bo vê yekê wêje bid-

Niha rastîyeke wiha jî heye; belê rast e em di sînemayê de amator in. Ji ber ku pir zêde tecrubeya me ya çêkirina filman tune ye. Me film çêkir lê paşxaneyeke me ya ku tecrubeyeke têr û tijî çêke, nîn e. Lê me got her çend tecrubeya me têrê neke jî em dikarin bi awayekî profesyonel bifikirin. Sloganeke me ya sereke jî ev bû. Belê em amator in lê me got em dikarin bi plansazî û displîna xwe bibin profesyonel û karên mezin jî bikin. Lewma jî me helwesta 'em nikarin bikin, em bikin jî encax ev qas e' hema bêje qedexe kiribû. Me bi derfet û tecrubeya xwe dizanî, lê armanca me ew bû ku bi tişt û derfetên heyî ve em tiştê herî baş bikin.

Me ev cesareta xwe ji ku derê digirt? Helbet me ev ji rojnivîskên Sûrê digirt. Em qala berxwedana 100 rojan a Sûrê dikin, gelek nimûneyên wê yên din ên berxwedanê hene. Lê ev berxwedan veneguhastine sînemayê. Xelîl Uysal 20 sal berê ev yek kir, Film kişandin. Lewma divê em wêrek bin. Ez bawer dikim ku dê ev Film ji bo sînemaya kurdî vê cesaretê jî çêke.

- Projeyên we yên paşerojê çi ne?

Ji alîyê takekesî ve, çîrokeke nû ku ez li ser dixebitim heye. Lê ji derveyî wê, amadekarîyên cuda yên Komîna Film a Rojava bo filman heye. Di heman demê de pêwîst e her tiştê em dinvîsin jî hesab bikin bê em karin çawa, li ku û bi çi derfetan bikşînin. Yan na wê tenê li ser kaxizan bimîne. Çîroka min a nû jî dikarim bêjim ku bûyerên rasteqîn ên Kurdistanê tê re derbas dibin, çîroka kesekî ku di dema li kesekî din digere, xwe dibîne û hewl dide xwe nas bike.

-ji bo vê hevpeyvînê em gelekî te spas dikin, gotina te ya dawî.

Em jî we spas dikin ser vê derfetê. Weşan û xebatên serkeftî ji we re dixwazin.

Yanî huner û wêje di her serdemeke şoreşan an jî guhertinên mezin de rolên pir mezin lîstine. Hem ji pêvajoyê bandor bûne hem bandor li pêvajoyê kirine. Gelek serdem an jî pêvajo em tenê ji berhemên hunerî – wêjeyî nas dikin. Bi rengekî bîr, bawerî û bîrwerîya me avakirina yan bandor di teşegirtina wan de kirine.

Dema niha em tê de jî demeke wisa ye. Hem li Kurdistanê, li herêmê û li tevahîya dinyayê jî guhertinên pir mezin çêdibin. Pêwîst e hunermend li paş guhertinê nemîne, heta divê bi xwe pêşengtîyê jê re bike. Sînema jî, ji ber taybetmendîyên xwe yên rasteqîneyî û yên civakbûyînê, dikare hê bêhtir bandorê bike. Yan na mirov piştî 50'î salên din wê li paş xwe binerin û pirs bikin, çima di wê dema ewqasî hesas de, filmên li gorî wê rastî û jîyanê tune bûn.

çelengîyên belgefilman di nav xwe de dihewîne, afirandine. Taybetîya filmê me jî ev e.

Sînemaya Kurdî, weke beşeke opozîsyona civakî ya Kurdan, wê berhemên pir girîng derxîne. Ji ber ku, çawa ku li welatê me rejîmên deshilat ên dîktator hene, li alîyê din têkoşîneke me ya demokratîk û xwe dispêre xeta azadîya jinê ku li çar alîyê cîhanê bi rêzgirtin tê şopandin û piştgirîya wê tê kirin. Sînemaya kurdî gerek êmîşa vê jêderê be.

Çîrokên penaberîyê rastîyeke me ne. Lê çîroka Kurdekî bûbe penaber, ku tevî her tiştî vedigere welatê xwe, mijareke girîngtir e. Yan jî sinemaya Kurd dikare pêşengtîya jina Kurd di qadên sîyasî, leşkerî yan çandî bigire dest û şîrove bike, dikare karekter û modelên xwe ji vê werbigire. Heger em wisa nekin, zehmet e em behsa sînemayeke Kurdî bikin.

Ya din jî; ji bo filmên Kurdî xwebawerî pir girîng e. Mesela lîstikvanên vî filmî, ji xwe ew hîs û hestên film berê jî di nav jîyana rasteqîn de dîtibûn, jîyan kiribûn. Mînak: Rûbar Şervan piştî film, di berxwedana li Heftanînê de şehîd bû. Ew ne lîstikvan bû. Lê li gorî me, rêya herî baş a nîşandana rastîya jîyanî ya sînemaya Kurdî, ew e ku kesên di jîyana xwe de ew rastî dîtîye, di van xebatan de cihê xwe bigirin. Yên ku vê rastîyê herî baş nîşan bidin, ew bûn. Em bi vê yekê bawer dikin. Helbet kesên hem li ber kamerayê hem jî li paş kamerayê bûn, ji xwe di nava wê rastîyê de dijîyan. Lewma jî heger em bi rastî bixwazin, em dikarin vî karî bikin.

-Festîvalên sînemayê yên ku tên lidarxistin, li gor we çiqas girîng in û çiqas bala civakê dikşîne?

Helbete hemû festîval ne wekî hev in û mirov nikare bi çavekî li hemûyan binêre. Di serî de festîval bo nirxdayîna film û filmsaza hatine lidarxistin. Cihên naskirin, danasîn û bi hev re karkirinê ne. Lê di eynî demê de cihê bazara filman e jî. Li gor cudahîyên welatan, bajaran, rewşa çandî ya gelê wir û gellek sedemên civakî û civaknasî, hin festîval dikarin pir bala civakê bikşînin an jî tam berevajî.

Lê em filman ji bo festîvalan çênakin. Helbete li wê derê wek me got derfet hene, hin rê vedebin, bal tê kişandin, mirov pêwîst e binirxîne û nirx jî bide. Lê ya girîng ew e ku film bighêje temaşevanan, xelkê, civakê û ev civak jê hez bike û xwe tê de bibîne.

-Li Rojavayê Kurdistanê, tevgera çandî bi giştî û ya sînemayê bi taybetî, hun çawa dinirxînin?

Ez her carê dixwazim dubare vî tiştî bikim: Divê hunermend û rewşenbîrên Kurd jî mîna şervanan wêrek bin. Rastîya Kurdistanê ev e. Ji ber ku li gel şer, dagirkerî û berxwedanê, ev welat welatê me ye û huner li gel her tiştî divê bidome.

vîrûsa koranayê, hatin taloq kirin.

Heger em behs bikin, wekî mînak li Kolkatayê, li Hindistanê, guhdaneke mezin ji filmê me re çêbû. Hejmara temaşevanan ji kursîyên salonê bêhtir bûn. Helbete bandora meraqkirina bûyerên li herêma me diqewimin jî li ser vê yekê heye. Lê belê alîyê xwe yê din ê balkêş jî ew e ku ev rastî di filmekî de tên nîşandan.

Li gorî bernameya festîvalê, wekî her filmekî din, gerek film du caran were nîşandan. Lê belê ji ber daxwaza zêde ya xelkê, film sê caran hate nîşandan. Li festîvala Rotterdamê jî biletên filmê me di nav rojekê de qadîyan û li wir jî festîval hejmara nîşandana filmê me zêde kirine.

Yanî film Bandoreke zêde li mirovan kir, heta hinek kes digirîyan. Dîsa li vê derê jî wisa dibe.

-Sînemaya Kurdî niha di çi astê de ye, û ji bo pêşxistina sînemaya Kurdî çi pîwîst e?

Kurd li gelek cihan xebatên sînemayê dikin. Lê mirov dikare bibêje ku di halê hazir de ev xebat hinekî ji hev belav in. Ev xebat li hemû parçeyên Kurdistanê û li derveyî welat dimeşin.

Niha mesele wisa ye; filmên mezin bi prodiksîyonên mezin tên çêkirin. Me jî me digot em nikarin mîna wan karine mezin bikin. Lê belê piştî vî filmî êdî em dibînin ku na, em dikarin bi prodiksîyonên mezin jî van xebatan bikin.

Sînemaya Kurdî berhemên girîng ser xeta filmên sînemayê (fiction) ku

Amedê jî bikar anîn.

Dema ku me dest bi kişandina film kir, şer dewam dikir. Operasyona rizgarkirina Reqayê li dar bû. Êrîşên li ser Efrînê hebûn. Dîsa êrîş li ser gelek deverên herêmê hebûn. Di nav şert û mercên wisa de kişandina film bi rastî jî zehmet bû. Ne hêsan bû ku mirov lîstikvanekê/î yan jî amûran bîne yan jî peyda bike. Her wiha, anîna Rojava ya hin kesên pisporên vî karî û teknîka vî karî ji derve, pir zehmet bû.

Ekîbeke berfireh a film heye. Lê ew ekîb komek bû ku bi rastî jî dixwest bixebite û bawerîya xwe bi pêdivîya xebateke wisa hebû. Wek ekîba filmê Sûrê, bawerîya me hebû ku em dikarin vî filmî çêkin. Helbete bi destek û fedakarîya gelê Kobanê jî me ev film kişand.

Sînor bi piranî girtî bûn. Me carinan alavên teknîkê bi rêya rojnamevanan derbas dikirin. Helbete hinek tişt jî li vir hebûn, lê zehmetîya esas ne ev bû. Tiştê herî zehmet, alîyê derûnî yê xebatê bû.

Heger mirov bixwaze rastîyeke wisa bike film, pir zehmet e. Pirsa gelo em ê bikaribin heqê berxwedana Sûrê bidin, pir girîng bû. Şert û mercên me zehmet bûn. Di nav şert û mercên wisa de, helbet zehmet bû ku em heqê rastîyeke wisa bidin. Fikara vê yekê hebû.

Lê belê me jî got ji xwe heger her tişt amade be, wê demê her kes jî dikare vî karî bike. Me şert û mercên Kurdistanê û rewşa heyî hesab kirin. Me got dibe ku şer dewam bike, heta roj bi roj berbelav û kûrtir jî bibe. Lê belê me dîsa jî xebata xwe dewam kir, me got divê di her şert û mercekî de em xebatên xwe yên hunerî dewam bikin.

Wê demê li Efrînê rewşa dagirkirinê hebû, şer dewam dikir. Me jî nîqaş dikir ka divê hunermend li hemberî vê yekê çi bikin. Lewre me got divê sînema nesekine, xebatên me dewam bikin û em filmê xwe bighînin serî.

Ev jî parastina welat bû. Ango bi hunerê me cihê xwe di nav parastinê de girt. Helbet ji bo parastin û berevanîya welat berxwedana çekdarî esas e, lê pêşvebirina ziman, çand û hunerê jî divê tevkarî li vê parastinê bê kirin.

- Filmê ji bo azadîyê li ku derê hate pêşandan û çiqasî bi bandor bû?

Filmê ‘Ji Bo Azadîyê’ nîşandana xwe ya yekem li cîhanê li 25. Festîvala Navneteweyî ya Filman a Koltaka, pêk anî. Nîşandana yekem ser asta neteweyî li Roajva, ya Ewrupa jî li 49. Festîvala Navneteweyî ya Filman a Rotterdamê pêk anî. Li her sê deveran jî guhdaneke pir mezin bo film hebû.

Piştî nîşandana yekem li Rojava ku li Rimêlanê pêk hatibû, li Qamişlo, Dêrik, Hesekê û herî dawî jî li Kobanê hate pêşandan.

Wekî din, di meha Adarê de me film li Elmanya Berlîn, Hamburg û Hannoverê nîşan da.

Her wisa, di mehên Adar û Nîsanê de çar festîvalên navneteweyî ku filmê me jî hilbijartibûn, ji ber nexweşîya

neke ku bîra civakî bi sedê salan afirandîye re tê girêdan. Yanî ew bi xwe min ji xwe re digot, heger ez dikarim xewnan bibînim nexwe dikarim filman jî çêbikim.

- Li gor te girîngîya hunera sînemayê çi ye, û di nava Kurdan de çiqasî guhdan pê heye?

Kurdan, bi qasî dengbêjîyê û çîrokbêjîyê, tu rêbazeke din ku bikaribin xwe pê bînin ziman peyda nekirin. Ji ber wê ez sînemayê weke 'wênebêjîyê' pênase dikim. Yanî bi wêneyan derdê xwe vedibêje, bi wêneyan çîrokan dibêje...

Çîrokbêjî ne tenê li Kurdistanê, li tevayî Rojhilata Navîn kevneşopîyeke xurt û bi kok e. Di çîrokên Hezar Şev û Şevek de, yek ji anekdotên sereke ew e ku heger çîrokan venebêje, heger çîrok rawestin wê bimire. Rewşa ku niha em wekî gelekî tê de ne jî hinekî wisa ye. Heger em çîrokan nebêjin em ê bimirin. Ji xwe tu çîrokan bêjî tu xwe vedibêjî. Nexwe em ditirsin ku em xwe vebêjin, em xwe bînin ziman. Di vê derê de berpirsîyarîya hunermend çi ye? Wê hunermend çi bike? Wê ji ku derê xwe têr bike? Ji xwe hunera ku ji vê derê xwe têr nake, jêdera hest û ramanên xwe cuda be, nikare bi civakê re têkilîya xwe hebe.

Niha jî li tevahîya Kurdistanê yan şer yan jî potansîyalê ku şer derkeve heye. Mesela; kesayeteke sereke ya filmê me Yilmaz heye. Di rojên ku şer pir giran bûbû de wisa gotibû; "Dijmin nikare mala min derbas bike." Hevalên wî jî der barê wî de wisa digotin; "Wekî artêşekê şer kir." Yilmaz mala xwe kir welatê xwe. Welatê xwe jî kir mala xwe. Li hemberî artêşa dewletekê, li mala xwe yanî li welatê xwe wekî artêşekî şer kir. Ev bi serê xwe ji bo romanekê yan jî ji bo senaryoya filmekî bes e.

Çîyager, ê ku fermandarîya berxwedana Sûrê kir, cîyewazîyên wî yên wisa hene; li Amedê rojnamegerî kirîye, li wê derê zanîngeh xwendîye, li çîyayên Amedê gerîlatî kirîye û wisa li Sûrê berxwedan kirîye. Ev ne tesaduf in, ev encamên lêgerînekê ne. Huner jî li tiştên ku ne tesaduf in, digere. Dema tu wekî hûnermendekî kurd li tiştekî, li mijarekê bo hunera xwe, bigerî, heger tu ne kor bî, destpêkê tê vê bibînî.

- Astengîyên ku we di çêkirina Filmê bi navê (ji bo azadîyê) de kişandin çibûn, û bi kurtasî, çîroka vî Filmî çi ye?

Filmê 'Ji Bo Azadîyê' li bajarê Kobanê hate kişandin û berxwedana 100 rojî ya ciwanên Kurd li Sûra Amedê li dijî dagirkerîya dewleta Tirk û bûyerên rasteqîn yên vê berxwedanê, vedibêje.

Me di destpêka sala 2018'an de li Kobanê dest bi kişandina film kir. Film ji sedî 90-95 li Kobanê hate kişandin. Li taxa Gumrikê ya Kobanê ku berxwedanîyeke mezin li wê derê jî pêş ketibû. Hin dîmen jî li Qamişlo hatin kişandin. Her wiha me hinek dîmenên

Piştî zanîngehê, di navbera sala 2006 û 2010'an de di Ajansa Nûçeyan a Dîcleyê (DİHA) li herêma Amed, Dêrsim, Botan û Çukurova'yê wekî nûçegihan û midurê nûçeyan ê herêmê xebitîm.

Di sala 2010'an de ez tevlî kargeheke sînemayê li Navenda Çandê ya Cegerxwîn bûm. Piştre li şîrketeke prodiksyonê, wekî koordinatorê bernameyan, montêr û kameravan xebitîm.

Ji ber nûçeyên min çêdikirin, pir doz ji alîyê dewletê ve li min vebûn û pir caran hatim bin çavkirirn û girtin. Piştî sala 2013'an min li Rojava û Başûr karê xwe yê rojnamegerîyê domand. Di heman demê de, li gel M.Emin Mutlu, me pirtûkeke belgenivîsan (Hevpeyvîn-nivîs-çavdêrî) amade kir. Ev pitûka ji sê cildan pêk tê û navê wê: Serdema Şoreşên nû – Şoreşa Rojava.

Berîya niha min derhênerîya belgeFilmê Lênûsa Lice'yê – Min rastî nivîsandin (2012) û kurtfilmên; Pêlîstok, Cemre, Berfenbar kirîye. Her wiha min di çêkirina pir kurtefilm û belgefilman de jî cih girtîye. Filmê 'Ji Bo Azadîyê' filmê dirêj ê yekem e ku min derhênerîya wî kirîye.

- ji kengî ve hun bi karê sînemagerîyê ve mijûl in, hinekî behsa rêveçûna xwe ya di vî warî de bike?

Min di bersiva persa yekem de behs kir; ji sala 2006'an ve ez bi kamerayê re dixebitîm. Çîroka bi sînemagerîyê re jî, di salên ku min li Kurdistanê nûçegihanî dikir de derket. Di nûçegihanîya ajansê de min ev ferq kir ku, çîrokên ku em dikin nûçe em tam têr venabêjin. Ew bi xwe min pêdivî bi vegotina çîrokan didît, hest dikir. Di destpêkê de, min videoyên nûçeyan li gor fikrekê, ramanekê montaj kirin. Bi rengekî, wekî video-aktîvîst ango çalakger min dest pê kir. Ev qad jî xwe dispêre dualîyan çalakîya videoyê – videoya çalakîyê. Ji ber ku dema me dikir, me hêza dîmenê bi xwe didît. Wisa mirov bi dîmenê dest bi nivîsandinekê dike.

Heger di demeke rast de be, kamerayeke vêketî, bi rengekî dizî yan vekirî, videoyeke yek deqe digire ku dikare bibe sedema berteka bi milyonan kes. Her nûçegihaneke/î li qadan bi dehan tecrubeyên wan ên bi vî rengî hene.

Bi kurtasî, min hêza dîmenê di pratîkê de dît û lêgerîna min a 'Erê, gerek ez çîrokan bi dîmenan ve vebêjim' min ber bi sînemayê ve bir.

Rewşeke min a din a takî (şexsî) ev e: Ez bi xewnên xwe re aram im, li hev dikim. Min bala xwe dayê ku çawa di xewn de, dîmenên pir tevlihev û temirî jî dibin kurtefilmên yek sanîye. Pirê caran jî dema ez sibehan ji xew radibûm, min hewl dida ku her hûrgilîyeke xewnên xwe binvîsim û şîrove bikim.

Min didît çawa di xewnê de têgîn û têgihiştina cih û demê serûbinî dibûn, çawa rewşeke berî xewê we jîyan kiribe bi bîranîneke berî 30 salî ve tê girêdan, yan jî dibe ku bi dîme-

Sînemager Ersîn Çelîk Ji «Şermola» Re:

Divê hunermend û rewşenbîrên Kurd jî mîna şervanan wêrek bin

Hevpeyvîner: Aram Hesen

Didît ku çîrokên dibin nûçe rastîya heyî baş rave nakin, Ersîn Çelîk ji qada rojnamegerî û nûçegihaniyê, bi filmê "ji bo azadiyê" derbasî cîhana sînemageriyê bû.

-Rêzdar Ersîn Çelîk, em bixêrhatina we dikin, destpêkê bi çend hevokan xwe bi xwînerên kovara Şermola bide nasîn.

Sala 1984'an li Meletîyê hatime dinyayê, Min heta dibistana amadeyî (lîse) li Meletîyê xwend, Di sala 2006'an de min Zanîngeh, beşa mamostetîyê qedand.

di hundir de hem jî li derve şer dike. Heke piştgirîya gelê tirk di asta jor de nebe, dewleta tirk dê di şer de qels be. Di vê mijarê de partîyên sîyasî jî hatine dîzaynkirin. Dema mijar dibe şer -bi taybet dijî kurdan- hemû partîyên dewletperest dibin yek û bi yek dengî diaxivin. Ev bi rizandina civakê şer dimeşînin, divê em jî bi mirovên pêşketî re şer bimeşînin. Hemû partîyê kurdî yên welatperwer jî divê li hember dagirker û her cure dijmin yek bin. Wê demê gelê kurd dê bihêztir bibe û serkeftîtir bibe.

Mijareke girîng û nazik jî ev e: Divê bi xurtî xwedî li Rêber Apo û PKKê were derketin. Ji ber ku Rêbertî û PKKê çarenûsa xwe bi ya gel re kirîye yek. Rasterast azadîya Rêbertî dibe azadîya gelê Kurdistanê. Serkeftina PKKê dibe serkeftina hemû gelê Kurdistanê. Çêdibe ku di Kurdîstanê de partîyên xwedî hizrên cûda hebin. Çêdibe ku kesayetên girêdayî van partîyan hebin. Çêdibe ku şexsîyetên serbixwe hebin. Jixwe xwezaya civakan tev wisa ye, yê gelê kurd jî heman e. Lê ew cudahîya ku heye ne asteng e ku gelê kurd li dora Rêber Apo û PKKê bibe xelek. Divê bi hevrabûnek wisa zêdetir derkeve holê. Dema ku di Kurdistanê de PKKê bi ser bikeve bila her kesekî kurd jî pêre serkeftî be. Di vir de tu şaşitî tuneye. Di bin navê ez yan jî partîya min û rêxistina min cuda ye, em belavbûnekê jîyan dikin. Pêwîste em dawî li vê belavbûyînê bînin ku di zûtirîn dem de serkeftina mîsogerbûyî ji gelê kurd re ragihînin.

Di vê qonaxa dîrokî de gelê kurd

neçarê serkeftinê ye. Li gor şert û mercên sedsala 18 û 19an şert û mercên îroyîn pir pir guncaw in. Di du beşên Kurdistanê de statûyek derketîye holê, di beşên din yên Kurdistanê de, dewletên dagirker dema xwe ya herî bêhêz û belave jîyan dikin. Heke bi awayekî rast şerê germ, bîrdozî, sîyasî û rêxistinî were dayîn ne pêkane ku gelê kurd ser nekeve. Lewre di serdema me de ji bo kurdan serkeftin ji binkeftinê hêsantir e, ango zehmet e ku gelê kurd wenda bike lê hêsane ku ser bikeve. Di heman demê de dîrokê berpirsîyarîyekî wiha jî danîye pêşîya kurdan ku heke kurd bi ser ketin dê bi xwe re gelên dîtir jî bi ser bixin. Ji ber ku alozîya ku sala 2011an derketî bi xwe re demokrasî neanî. Lê serkeftina ku kurd bi dest dixin wisa dike ku gelê din jî bi ser bikevin û jîyaneke demokratîk û azad pêş bixin. Bi taybet li Bakurê Kurdîstanê û Tirkîyeyê ew hat dîtin û hat tekezkirin. Pratîka Rojavayê Kurdîstanê jî heman tiştî nîşan dide. Gelê kurd pêşengê gelan e. Ev jî ji bo kurdan serbilindî ye ku ji jêrzemînê rabûn qata jorîn. Di demeke kurt dê xwe gihand asta pêşengtîyê. Bi vê bîr û bawerîyê û bi şerekî rast dê serkeftinên mezin bi dest kevin.

heye ev e: di her serhildanê de beşeke kurdan alîkarîya dagirkeran kirîye. Bi binketina serhildanan re rola beşekî kurdan tim dîyarker bûye. Di bîst salên dawîyê de jî bi pratîkî hat dîtin ku hinek partîyên kurdî dê ji dijminan veneqetin û hevkarîya wan bikin. Lewre şerê bîrdozî girîng e. Di heman demê de gelê kurd êdî xwedî hişmendîyeke welatperwer e. Dê rê nede ku beşekî kurdan di pêşîya dozê de bibin asteng.

Encam

Di şoreşa Kurdistanê de hêzên bingehîn gerîla û şoreşger in. Beşdarbûna gel bi rengekî bihêztir girîng e. Ji bo vê jî pêwîste rewşenbîrên welat û derveyî welat bi awayekî çalaktir beşdarî têkoşînê bibin. Di şoreşan de rola rewşenbîran tim dîyarker bûye. Tevgera Azadîya Gelê Kurdistanê jî bi pêşengtîya rewşenbîran dest pê kirîye. Lê ji rewşenbîran beşek mezin hîna jî dûrî rastîya şoreşê ne. Êdî dem hatîye ku awa û dîmeneke nû yên rewşenbîran derkeve holê. Ev jî di xwe de avakirina bîrdozî û sîyaseteke rasttir dibe. Di bingehê vê de jî demokrasî û welatparêzî heye. Lê di serî de di van mijaran de şelo ne. Zelalîya ku tê xwestin nîne. Ji ber bombardumana bîrdozî û ya polîtîk hem civak hem jî rewşenbîr dikarin xwe şaş bikin û bikevin xizmeta dijmin . Ev bi awayekî bêalî wisa ye. Heke hizirandin û ponijîneke xurt nebe, bombardumana li ser hizr û ya li ser kesan zal dibe. Li gel eşkerabûna gelek dîyardeyan kortêgihiştin heye. Çima? Ji ber ku her çiqas agahî pêş ketibe jî, şaşagahîtî jî ewqas pêş ketîye. Bi toreyên înternetê dikarin reş wekî ku spî be bidin nîşandan. Lewre rewşenbîrîya rast girtina dest girîng e. Pêwîste nexweşîyên ku bi rewşenbîran re hene werin saxkirin. Rewşenbîr ne ew kesê ku difikire, dinivîse û diaxive. Li gel van têgînan rewşenbîr ew kesê ku her roj di nav pratîka kar û barên şoreşê de ye. Heke wisa bû nirxê rewşenbîran jî dê di nav civaka me de zêdetir bibe. Serkeftin dê nêziktir bibe. Êş û azar dê kêmtir bibin.

Şerê sedsala bîst û yekan wekî "Şerê Gel yê Şoreşger hatîye pênasekirin". Tewrîya şer ev e. Bi ezmûnan jî dîyar bûye ku doktrînê Şerê Gel yê Şoreşger rast e û serkeftî ye. Heke gel û hêzên leşkerî xwe baş bi rêxistin bikin û ber xwe bidin, ne gengaze ku gelê kurd bi ser nekeve. Rêber Apo ev rastî dahûrandîye û danîye holê, ya dimîne pratîzekirina wê ye.

Dema em li dewletan jî dinêrin, taybet jî dewleta Tirkîyeyê, şer bi pêşxistina faşîzmê dimeşîne. Bi van rêbazan gel dora xwe kom dike û hem

bibe. Ev hewildanên van dewletan tev tewş in. Lê dikarin timî şer bispêrin û di nava krîzê de rêveberîyê bikin. A rast ew e ku gel li gor bijareya xwe xwe bi rê ve bibe. Dem û çax vê ferz dike. Êdî mirovahî gihaştî ye. Bi bîrdozî, sîyaset û şerên berê rêvebirin nabe. Niha gelan rêya xwe nedîtîye. Pêşengê xwe dernexistine pêş lê dema pêşengtî û bîrdozîyeke rast amade bibe. Di nav çend salan de gelên Rojhilata Navîn dikarin xwe ji dewlet û desthilatdarên herêmî û yên cîhanî, rizgar bikin. Di vir de mînaka herî berbiçav rastîya Rêber Apo û ya PKK ye. Heke bîrdozîyeke rast, têkoşînek rast were dayîn, di sîyasetê de jî serkeftin çêdibin û civak bi temamî dikare xwe rizgar bike.

Şerê ku li Kurdîstanê tê kirin û yê ku dê bê kirin

Kurdistan qada şeran e. Piranî dagirker ji bakur û başûr, ji rojava û rojhilat hatine û kurdistan dagir kirine. Dewletên herêmê her ku derfet dîtine, derketine û êrîş birine ser Kurdistanê. Di sedsala bîstan de parçekirina Kurdistanê bi vê rastîyê ve girêdayîye. Di dîrokê de jî gelê kurd tim serî hildaye û radestî dijminan nebûye. Heta gelê kurd hemû azad nebe û xwe negîne pergala xwe dê tim şer hebe. Ev jî zagona civakê ye û li Kurdistanê zêdetir derbasdar e. Pêşîyên kurdan bi serîrakirinê hiştin ku doza kurdan nemire û tim zindî bimîne. Lê êdî kurd hatine asteke wisa ku dê êdî pergala

xwe ava bikin. Ji ber ku di rêvebertîya Rêber Apo de kurdan xwe gihand bîrdozîyeke hemdem û di rêbazê şer de jî xwe gihand gerîlatîyê. Di bingehê vê de jî stratejîya parastina rewa heye ku piştî şerên dijwar derket holê. Di bîrdozî û stratejîya PKKê de binketin tuneye. Ji ber ku dîyalektîka ku birûxîne û ava bike derbas kir. Kesayetên azad bingeh digire. Xwe bi xwe xweavakirin û pêşdebirin bingeh e. Lewre serkeftin misoger e.

Di Kurdistanê de gelê kurd dê bi rêbazên nû û afirîner xwe bigîne hedefên xwe. Ji bo vê jî şer divê. Heke dewletên dagirker çareserîyên birê pesend bikin dibe ku şerê sîyasî û yê bîrdozî li pêş be lê dewletên dagirker ji çareserîyên pêkan re ne amade ne. Hevsengîyên navdewletî jî li pêşîya kurdan asteng in. Di vî milî de jî şansê gelê kurd nîne. Lewre di paşerojê de li gel dewletên dagirker şer dê rûbide. Astengîyên navxweyî jî li ser bên zêdekirin dê were dîtin ku Kurdistan zû bi zû ji şeran rizgar nabe. Yekîtîya neteweyî her çiqas di nav gel de pêk hatibe jî dema ku em rewşa partîyan û parçeyan dinêrin, geşbîn nabin. Ji ber ku di rastîya gelê kurd de tişta

têgihiştinke şaş e. Ji ber ku peywirên mejî tên mandelekirin. Pratîka rojane, navîn û dirêj bê sinc û wijdan tê hiştin. Ew bi xwe karesateka dorfireh e û mirovahî girtîye nava xwe. Ev teorî ji alîyê hin navendên dewletan tê pêşxistin û bi demê re dibe malê hin kesan ku êdî wisa difikirin. Lê ew navend bixwe pir bi bîrdozîya xwe re girêdayîne. Jixwe ji bo serdestîya bîrdozîya çîna xwe vê yekê dikin da ku bindest, kedkar û rencber bê hizir û sîyaset bimînin ku ew jî bi hêsanî karê xwe bikin. Ev lîstokeke kirêt e. Dewlet rêvebirina dewletê wekî sîyaset nîşan dide lê di dewletê de sîyaset tuneye bi alîyê çînên serdest ve rêvebirin heye. Di sîstema dewletan de partîyên sîyasî û hilbijartin heye. Partîyên sîyasî her çiqas navê xwe partîyên sîyasî be jî ew bi xwe ne sîyasî ne û têkîlîya xwe bi sîyasetê tuneye. Ew tenê mijul dibin ku di desthilatdarîyê de bimînin û yên dijberîyê (opozîsyon) armanc dikin ku bibin desthilatdar. Di vir de xasûkî heye û di çavên civakê da xwe wekî partîyên sîyasetê û sîyasetmedar didin nîşandan. Di hilbijartina hemû dewletan de sextekarî heye. Li tu devereke cîhanê hilbijartinên demokratîk tune ne. Ji ber ku pergala dewletan ne demokratîk in. Cihê ku demokrasî tune be, rêbazê demokrasî jî nabe. Pêwîste were zanîn, cihê ku demokrasî lê ye dewlet tuneye, di cihê ku dewlet hebe demokrasî tuneye, lewre sîyaset jî tuneye. Sîyaseta xwebixwe rêvebirina civakê ye. Her tiştê ku ji civakê re tê kirin, em jê re dibêjin sîyaset. Di vir de azadî û demokrasî heye. Wekî din qet bê bîrdozî jîyan nayê jîyankirin. Ev yek pir zelal e.Îcar di şer de bîrdozî pir girîng e. Bîrdozî yekser bandoreke baş an nebaş li ser şer dike. Bîrdozî çiqas rast û hemdemî be di şer de serkeftin jî ewqas mîsoger dibe. Lê em bala xwe bidin rastîyeke din ku bîrdozî di heman demê de rojane pêwîste ku di nava guhertin û veguhertinan de be. Nexwe di demeke kin de dogma pêş dikevin û bi demê re bîrdozî sûdewer nabe û ziyanê digihîne kesên ku pê bawer in. Ez vê bi hêsanî dikarim bibêjim ku serkeftin û binkeftina di şer de yekser bi bîrdozî ve têkîldar e. Lewre çiqas bîrdozî û sîyaset rast be, ewqas jî serkeftinê bi xwe ra tîne. Lîberalîzm (serbestî) wekî bîrdozî di sedsala 18an de dema xwe temam kir. Pêwîst bû ku bîrdozîyeke nû pêşî li civakê vekiriba. Ceribandina sosyalîzmê di vê mijarê de ne serkeftî bû. Lewra lîberalîzmê temenê xwe dirêj kir. Lê belê rêveberîya cîhanê di nava krîzê de dike. Jixwe ji vê û wê de tu çareya lîberalîzmê ji bo gelan deyne tuneye.

Dewleta tirkan bi bîr û nerînekî radibe. Ew dibêjin pêşîyên (bapîr) me heta Fas, Yemen û Balkanê desthilatdarî kirîye. Dixwazin vegerin wan demên împaratorîya Osmanîyan. Gelo ew di roja me ya îro de çiqas rast e? Di pratîkê de çiqas dikare were pêkanîn? Îran bi bîrdozîya şîatîyê dixwaze bibe mêtingerê Rojhilata Navîn. Gelo çiqas serkeftî ye û dikare çiqas ser bikeve. Amerîka 70 sal e, dixwaze bibe desthiladarîyê cîhanê û bi taybet jî li Rojhilata Navîn. Gelo çiqas desthilatdar r û dê karibe çiqas desthilatdar

rotin çi bobelatek e! Gewadîyeke wisa di vê serdemê de gelo bi çi rave dibe! Lê em binêrên, bala xwe baş bidênê; dewletên zirhêz û yên herêmî bi van kiryaran bi awayekî nixumandî rola bingehîn, dilîzin.

Di şer da bîrdozî

Jiyana mirovan bi sed mîlyonan sal in. Ew yek bi lêkolîn û daneyên mirovnasîyê tê zanîn. Bi lêkolînê fosîlan jî ew yek tekez dibe. Di van sed mîlyon salan de mirov nikare qala bîrdozîyan bike. Bi famdarîya îro em digihêjin van rastîyan. Lê di jîyana mirovan de bîst hezar salên dawî balkêş û fêrker in. Di erdnîgarîya Kurdistanê de şûnwarên ku di binê erdê de aşkere dibin û tê famkirin ku hizirandin û xwebirêxistinkirin heye. Tişta ku mirov lê şaş û mat dimîne bi hezarê salên berê mirovan xwestine peyaman bigihînin yên pey xwe re bi hezarên sal. Di vir de hizirandinake kûr û dûr tê dîtin. Di rastîya îro de hin mirov hene ku di çend salên pêşîya xwe de plan nakin. Ev rastîya pêşîyên me çiqas bi nirx û nirxgiran e! Fêrker e. Waneyên baş dide me. Girê Mirazan berîya 12 hezar salî hatîye avakirin. Tiştên ku ji Girê Mirazan hatine famkirin li gorî gotina şûrwarnasan ji sedî yek e. Em ji ber vê şaş û metel bûne. Heke ji sedî pêncî em rastîya demê fam bikin gelo dê çawa be?

Bîrdozî jî ji vê rojê û şûn de heye û dê tim hebe. Heta ku di serê mirovan de mejîyê ku dihizire û diponije hebe bîrdozî jî dê her hebe. Mandelekirina (Înkarkirin) vê rastiyê bi xwe hewildaneke serdestên cîhanî ye. Pênaseya ku dibêje dema bîrdozîyan bihorîye bi xwe hizireke bîrdozîya serdestan e. Vê bangeşeyê bandoreke xwe li civakê kirîye. Di heman demê de rewşenbîr û hunermendên ku ji vî bandor bûne jî hene. Bi vê ve girêdayî sîyaset tê reşkirin. Ji devê gelek zana û hunermendan tê bihîstin ku ew dibêjin: Em dûrî sîyasetê ne. Ew bi xwe ji bo civakê bobelatek e. Di vir de pênasekirina sîyasetê jî girîng e. Sîyaset çi ye? Sîyaset; rêvebirina civakê ye. Çareserkirina pirsgirêkên civakî, xwezayî û hwd e. Pêşîvekirin û başkirina jîyana civakî ye. Hunera huneran û zanista zanistan sîyaset bi xwe ye. Her mirov di nava jîyanê de her tiştê ku dike sîyaset e. Lewre reşkirina bîrdozî û sîyasetê tuneye û hesibandina jîyana hezarên salan ê mirovahîyê ye. Mandelekirina xwe û civaka xwe ye. Mixabin hemû kirêtî li ser vê têgihiştinê û li ser kesayetên wisa re pratîze dibe.

Sîyaset ne malê dewlet û desthilatdaran ye. Di heman demê de sîyaset bi partîyên sîyasî ve sînordarkirin

Li welatên Ewropa û Amerîkayê piştî 11ê îlona 2001ê dem bi dem çalakî li metropolan çêdibin. Çalakîya 11ê îlonê 2001ê û çalakîyên din ên ku li metropolên sermiyedaran çêdibin, biguman in. Ji ber ku van dewletan toreya saloxgerîyê pir bixurtî ava kirine. Heke bixwazin tu kes nikare çalakîyên çekdarî bike. Bingehê van çalakîyan ku gelan kontrol bikin û rojeva gelan beralî bikin da ku gel û girseyên ji dewlet û desthilatdarîyê ne razî ne bêne bêdengkirin. Bi kurtî û kurdî mirinê nîşan didin û şewbê razî dikin. Beşên civakê yên ku xwe curbicur rêxistin kirîne, bi vê behaneyê tên bêdengkirin. Van dewletanan bangeşeyan dikin û dibêjin: Metirsîya terorê heye. Lê teroristên mezin ew bi xwe ne. Terora mezin ew bi xwe dikin û bi milyonan mirovan dikujin. Çanda wan dirizînin û wekî madeyeke xav digirin dest û ji bo xwe ji nû ve digirînin dest û bi kar tînin. Ev bikaranîn jî dijî civakê ye. Hêza mezin a ku di destê dewletên zirhêz de kombûyî heke di destê gelan de be, rojek jî şer dernakeve. Lê civak bê hêz, bê rêxistin û bê hiş hatîye hiştin. Bîrdozî, rêxistin, sîyaset û amûrên ragihandinê tev di destên dewletan de ne. Heke bi navê gelan hewildan hebin ku hene di cih de têne qedexekirin û ji holê têne rakirin. Evên ku hene jî her çiqas wekî opozîsyon xuya bikin jî di rastî de di xizmeta dewletan de ye. Divê baş were zanîn; her tiştên ku dijî dewletê bin, hebûn û desthilatdarîya dewletê têxe metirsîyê, dewlet di cih de dest lê werdide. Ew ji bo hêzên azadîxwaz û demokratîk pîvaneke bingehîn e. Heke dewletek ji bo partî, rêxistin û rewşenbîrîyekê re razîbûn nîşan dide, di rastî de kêrî dewletê hatin heye. Lewre her partî, tevger, rêxistin û rewşenbîrên ku dibin armanca dewletê, divê were famkirin ku ew di riyeke rast de ne.

Xizanî û bêkarî jî rastîyek şer e. Di civakê de pêşxistina asta tavanbarîyê jî rastîyeke şer e. Ji ber ku dewlet ji bo xwe leşkeran di vana rewşan de bi hêsanî dikare peyda bike. Her kesê ku aram, serhişê xwe û normal be, tu dem nabe leşkerekî dewletê û xwe navêje nava agirekî wekî dojehê. Civak bi birçîhiştinê tê perwrdekirin. Her kesê ku birçî ye ji neçarî bi beralîkirinê dibin leşker. Çetetîya ku bi taybet li Rojhilata Navîn tê pêşxistin xwe dispêre van rastîyan. Tu mêrekî normal û sade çek hilnagire û kuştin, talan û destavêtinan nake. Heke li Efxanistanê heta Fasê çetegerî û rêxistinên wan hene, ew ne jixweber dibin çete û xwe rêxistin dikin. Di vê mijarê de têra xwe belgefilm û dîmen hene ku ev rêxistin bi destê dewletên zirhêz bi awayekî tên pêşxistin. Li ser zemîna birçitî û neçarî her dewletek qasî ku bixwaze, dikare çeteyan rêxistin bike û di şeran de bide xebitandin. Her wiha gelek caran hatîye dîtin ku girtiyên normal ên girtîgehan bi merc hatine berdan û ji bo ku şer bikin hatine amadekirin. Di sedsala 21an de serjêkirin û di nava xwînê de gevizandina mirovan çi kiryarek dijwar e! Di nava çend çirkeyan de bi çend gotinan jin kirine xwedîtîya xwe çi hişek e! Jin di bajar an de fi-

Erê şoreş tên serxistin lê ew şoreş di naverokê de çiqas şoreş in? Lêgerîna vê pirsê hîna jî didome. Tê famkirin ku lazime şerekî rast were kirin û şoreşên civakî werin pêşxistin. Nexwe encam çi bibe jî bi demê ra vedigere serî û desthilatdarî û dewlet temenê xwe dirêj dikin.

Şerên sedsala 21'ê

Şerên sedsala 21'ê şerên asîmetrîk in. Dem û cih bi temamî ne dîyar in. Di şerên berê de meydanê şeran hebûn. Keleh hebûn. Bereyên şer hebûn. Bi dem û cih ve sînordar bûn. Alîyên şer aşkere dîyar bûn. Lê di vê sedsalê de kengî, li kû û çi bibe ne dîyar e. Di van şeran de saloxgerî û zanist li pêş e. Hêzên azmanî roleke dîyarîker dilîzin. Veguhestin û têrkirina leşkeran wekî berê ne zehmet e. Di encamê de şerê sedsala 21an ji her demê zêdetir dorfireh, kûr û rûxîner in. Ji serdema sumeran heta roja me ya îro xeta şer bi destê dewlet û desthilatdaran hatîye asteke wisa ku heke pêşî lê neyê girtin, mirovahî dê dawîya xwe bi destê xwe bîne. Di vir de pênaseya Albert Einstein tê bîra mirov. Ew dibêje: Di şerê cîhanê yê sêyem de kîjan çek dê werin bikaranîn ez nizanim lê di şerê cîhanê yê çarem de ez dizanim; dê ço û kevir hebin. Balkêş e kesê ku rê li pêşîya atomê vekir van gotinan jî dibêje.

Êdî şer tenê bi çekan û teknîka pêşketî nayê kirin. Şaxê şeran zêde bûne. Ji yek van şeran jî şerê bîrdozî ye. Ew şer bi rêya çapemenîyê (ragihandin) ji bo civakê tê veguhestin. Armancên bingehîn tên nixumandin û yên nerast tên pêşxistin. Bi vî awayî şeran ji civakê re didin xwarin da ku bertek neyên nîşandan. Ji ber ku ji bo kirina şeran, piştgirîya civakî pêwîste ye. Heke ew nebe hêzên çekdar her çiqas bi hêz bin jî nikarin encaman bi dest bixin. Hêzên zirhêz ên cîhanê herî zêde bikaranîna têgehên demokrasî û azadî şerên xwe rewa dikin lê di rastîyê de tiştekî wisa tuneye.

Di şeran de aborî dîyardeya dîyarîker a din e. Jixwe şer di serî de aborîyê têk dibe lê her dewleta ku bixwaze yê beramberî xwe binbixîne, di serî de şerê aborîyê dide meşandin. Şerên serdemên berê, vîn bi şerê germ dihate şikandin lê niha bi şerê aborîyê jî vîn tê şikandin û tê radestgirtin. Lewre aborîya civakî girîng e ku welatek an gelek radestî dijminê xwe nebe.

Di sedsala bîstan de her ku diçe şûna şerê dewletan şerê nûnertîyê (wekalet) tê meşandin. Ji ber ku şerê dewletan rûxîner e û encama xwe jî kêm dimîne. Bi nûnertî û derveyî sînoran şer pêşxistin zêdetir hêz dide dewletên ku xwedî armanca mêtingerî ne.

jîyîn. Şerê yekem sala 1914'an dest pê kir û sala 1918'an bi dawî bû. Şerê duyem sala 1939'an dest pê kir û sala 1944'an bi dawî bû. Ev şer ne şerên gelan bûn lê di encamê de hin gelên bindest xwe ji bindestîyê rizgar kirin, lê azadîya ku dihat payîn bi dest neket. Di van her du şeran de teknîka şer pir zû pêş ket. Ji ber ku girîngîya teknîkê zêdetir derket pêş. Dewletan, sermayeyê xwe ji bo afirandin û pêşxistina teknîkê veqetandin. Her ku çû şer kûrtir û berbelav bû. Heke pêşketina zanist û hunerê bi awayekî rast bihata destgirtin, teknîk di xizmeta gelan de bûya û mirovahîyê dikarîbû di nav bihuştê de jîyan bikira. Mixabin bi hev ve girêdayî ye her ku teknîka şer hat pêşxistin, di civakan de xizanî pêş ket. Her ku bi teknîka pêşketî şer hatin kirin, bajar wêran bûn. Bi milyonan mirov jîyana xwe ji dest dan, seqet manû bûn penaber. Heke xetek şaş were kişandin, di destpêkê de milîmek şaştî hebe bi xêzkirinê re dûratî vedibe û bi metreyan, bi kîlometreyan xêz şaş tê xêzkirin. Şerên sedsala 21an jî her wisa bûn ji ber ku di şaşîtîyê de çûyîn, bobelatan mezin dike. Şerê germ û sar encama xwe her wisa bû û ji bo civakan dihat wateya ruxandin û wêranîyê.

Di şerê sedsala 21'ê de dewletan karîbûn gel jî bikin hevkarê xwe. Ev jî bi pêşxistina netewperestî dihat kirin. Nasname, ax û welat, ziman û çand dîyardeyên bingehîn ên mirovahîyê ne lê di vê sedsalê de ev dîyarde ji wateyên xwe yên bingehîn hatin dûrxistin. Wisa hat ayarkirin ku êdî gelan bi nasname, ziman û çanda xwe dijmintîya hev û du dikirin. Di bingeh de gelbûn û netewbûn dewlemendîyeke ji bo gel û neteweyên din e, lê ev hizir hate jahrîkirin û di navbera gelan de dijmintî hat kûrkirin. Bi vî awayî û bi awayekî girseyî gel dibûn şîrikê şerê serdestan. Dema ku wisa lê hat ji bo şer peydakirina leşkeran hêsantir bû. Veqetandina budçeyan bê pirsgirêk bû. Gelek pirsgirêkên navxweyî yên aborî, çandî, rêvebirin û hwd dihatin nixûmandin. Xasukî (fêlbazî) bû jokerê sîstemê. Ji bo her pirsgirêkê desthilatdarên xasuk dikarîn çareyan peyda bikin ku di reseniya xwe de ne çareserî ye.

Di hin welatan de şoreşên çînatî û yên neteweyî hatin serxistin. Salên 1990'î de serûbinbûyîn çêbû. Hat dîtin ku pirsgirêka şoreşan çareser nebûne.

tin hem dijî dewletên din tê kirin, hem dijî derbeyên navxeyî û hem jî dijî êlên azad tên kirin. Di van sîsteman de xwe ji civakê qutkirin, têgihiştina bingehîn e. Qadên jîyanê yên cuda tên sazkirin. Li ser xizanî û bindestîya gelan jîyaneke bihuştî tê jîyîn. Em di vê rastîyê de jî dibînin ku dewlet ne amûreke ya gel û bindestan e. Lewre artêş, hêzên asayîşê, saloxgerî ne di xizmeta gel de ne, lê di xizmeta dewlet û desthilatan de ne.

Di şeran de barût roleke girîng dilîze. Di hezar salê BZ de barût tê vedîtin. Bi sedsalan ji bo armancên curbicur tê bikaranîn. Lê bingeh barût di sedsala 13'an de bi çêkirina topan roleke çalaktir dilîze. Ew dihêle ku kesên ku wê bi kar tînin di şer de bihêztir bibin. Di van deman de êdî girîngîya şerê meydanî namîne. Bi kelehan xweparastin û êrîşkirina li ser kelehan jî destpêşxerî dikeve destê hêza ku topan bikar tîne. Di navbera dewlet û bindestan de cudahiyek derdikeve holê. Hêzên azad û berxwedêr zêdetir lewaz û bêhêz dibin. Asta dagirkerîyê bilindtir dibe û gelek deverên cîhanê tên dagirkirin û şêlandin. Di serî de Efrîka, Hindistan û Amerîka lê gelek deverên cîhanê têne vedîtin û dagirkirin.

Di serdema ronesansê de ango sedsala 13em û pêve afirînerî digihîje asta herî bilind. Di zanist û çand û hunerê de gavên mezin tên avêtin. Qad qada Ewropa ye. Bi vedîtina neft(petrol) û pê ve girêdayî vedîtina motorê bandoreke mezin li jîyana mirovan dike.

Ji Îtalya heta Birîtanyayê demeke biliv û tevger tê jîyîn. Di milekî de zordarî û di milekî din de berxwedan heye. Gel ber xwe didin. Desthilatdar û bazirgan dixwazin destpêşxeriyê bi dest bixin. Di jîyana civakî de guhartin û veguhartinên dîrokî tên pêş. Di encamê de ya ku ser dikeve hizir û pratîka sermayedarî ye. Sergoya kambaxîyê mezin dibe û bihuşta gelan jî tê tengkirin. Mirovahî herî zêde di vê serdemê de taybetîyên xwe ji dest dide. Bêguman di vir de rola şeran dîyarîker e. Heke gel, bindest, karker û jinan serkeftin bi dest xistibana dê rastîya îroyîn cuda bûya. Sermayedarîya Ewropa ku li Ewropa xwe tekûz kir, berê xwe da parzemînên din ên cîhanê. Jiyana ku di serdema neolîtîkê de hatibû pêşxistin weke bihuştê bû. Bi dildarî û moraleke bilind dihat jîyîn. Di dema sermayedarîyê de her deverê cîhanê ji bo gelan bû dojeh. Komkujî bû dîyardeya ji rêzê û talankirin bû merdî.

Şerên sedsala 20'an

Di sedsala bîstan de du şer hatin

vê re jîyana mirovahîyê xirab bû. Ew hiş, çand û têgihiştin heta roja me ya îro jî tê û her ku diçe zêdetir ziyanê dide civak û xwezayê. Şerên ku ji rê derketin û asta parastinê derbas kirin, di heman demê de dest pê kirin. Ew jî rastî dema Sumerîyan tê. Li gor zanyarîyên me yên îroyîn ji wê rojê heta vê rojê dagirkerî û xwînmijî bênavber didome.

Li gel rêveber û oldaran fermandarê leşkerî jî cihê xwe di sîstema nû ya ku hatîye pêşxistin de digire. Di roja îroyîn de jî dema em li rastîya dewletan dinêrin heman dîyardeyan dibînin. Dewlet bê desthilatdar, oldar û fermandaran nayê hizrandin. Lewre pergal xwe di kirêtîyên xwe de nû dike û ji nû ve xwe pêşkeşî civakê dike. Di rastîyê de ya ku di desthilatdarî, oldarî û fermandarîyê de pêş dikeve xwe hûr, kûr û firehkirin e. Lewma niha di asta cîhanê de krîz bê navber tê jîyîn. Tu dewlet nabe dewleta gelan. Em dikarin vê rastîyê di rêveçûna şeran de bibînin.

Di destpêka şerê biplan û rêxistinkirî de, amûrên şer li gor dema me sade û ji rêzê ne, lê ew nayê wê wateyê ku di dema xwe de ne bi bandor bûn. Şûr, mertal û rim amûrên şer ên destpêkê yên dema avakirina bajar û dewletan e. Bi zora van çekan hêzên rêxistinkirî û bitevger di nav bajar de serdestîyê diparêzin û li derve jî mêtingehan ava dikin û dibin mêtinkar. Li hember wan wê demê û heta niha jî tim serîrakirin û berxwedan heye. Êl û hozên azad ên ku dervayî pergala dewletê ne, xwe diparêzin lê pirî caran rastî komkujîyan tên. Lewre dewlet di navendên bajaran de bihêz in û êl jî li dervayî sînorên bajaran azad in. Lê di roja îroyîn de tu devera ku nehatîye dagirkirin nemaye. Lewre xwe spartina qadên azad nemaye. Ji bo vê jî rengê têkoşînê hatiye guhartin. Azadî girêdayî qadekê yan sînorekî nayê jîyîn. Azadî bi bîrdozîyeke rast, bi kesayeteke azad û bi xwerêxistinkirinê tê jîyîn. Heke ev hebin nirxê ax û welat heye. Welatekî dîyarkirî hebe û desthilateke kurdî hebe jî heke ev dîyarde nebin tu carî bi awayekî azad nayê jîyankirin. Desthilatdarî û dewlet dê reng biguhere, şûna yên biyanî yên kurdî dê bigirin û di rewşa civakê de tu guhartin çênabe.

Di rêveçûna dîrokê de dema ku girîngîya teknîka şer tê famkirin, ji bo pêşxistina vê yekê hewildan têne kirin. Di destpêkê de şerê meydanan tê dayîn. Li gel teknîka şer hêza gewdeyî û ya ramanî jî girîngîyeke xwe heye. Her alîyê ku di meydana şer de biserdiket, paşê dest bi talan û dagirkirinê dike. Bi demê re tîr û kevan tê pêşxistin û di şer de roleke girîng dilîze. Ji bo ku dewlet û desthilatdarî li gel oldaran karibin xwe û pergala xwe biparêzin, kelehên biheybet têne avakirin. Paras-

Di Sedsala 21'ê De Rastîyên Şeran

Em Kurd weke ku di gelek waran de û bi taybetî di warê ragihandina civakî de jî qelsî û nepesîyên me hene, ji ber vê çendê ev yek pêwîst e baş were çespandin û di dawîyê de were çareser kirin.

Azad Ararat

Şer di dîrokê de:

Tundûtûjî rastîyeke xwezayî ye. Ev rastî bi vîna mirovan nayê guhertin. Lê tundûtûjîya ku di xwezayê de heye ne rêxistinkirî ye. Ji xweber e. Di jîyana zindîweran de hevsengîyê naguherîne û ziyanê nade xwezayê. Xweza di nav ahengê de bi rêve diçe. Her çiqas di xwezayê de jirêderketin hebe jî lê bandorê li rêveçûna xwezayê nake. Her çiqas ajalên goştxwer hebin jî ew tenê ji bo têrbûnê dixebitin û ne bi rêxistin û plan in.

Kengî di mejîyê mirovan de pêşketin çêbû, di ziman de axavtin pêş ket, hingê di jîyana mirovan de xwerêxistinkirin û plankirin jî pêş ket. Di dema şoreşa neolîtîkê de gavên bi heybet hatin avêtin û heta roja me ya îro jî em hîn di bin bandorê de ne. Heke ew gavên girîng nebûya dê jîyana me ya îroyîn jî pir cuda bûya. Di dema bajar û di bajaran de jî rêveberî û leşkerî hate pêşxistin, pêre çînîtî jî derkete holê. Bi

Parêzvanê bizava futurizmê nivîskar û şanoger **Vladimir Mayakovski** di sala 1893'yan de li Gurcistanê ji dayik dibe. Bi saya fikr û ramanên xwişka xwe Bolşevîkan nas dike di pazdeh salîya xwe de dibe endamê Partîya komînîst a Bolşevîkan. Ji ber çalakî û nêrînên xwe yên Sosyalistî pirî caran tê girtin û dikeve hepsê.

Piştî damezrandina dewleta Sovyetê ji bo pêşxistin û fêmkirina bizava Futurizmê hewl dide, dixebite, gellek helbest û tekstên şanoyê dinivîse.

Dostê wî yê ku jê zehf hez dikir Sergey Yesenin li Leningradê xwe dikuje. Ev bûyera xwekuştinê, dilê wî pirr diêşîne û bandoreke mezin lê dike.

Mayakovski gellek caran ji ber fikrên xwe yên rexneyî tê şermezarkirin lewma ji alîyê nivîskarên din de zêde nehatîye hezkirin û qebûlkirin.

Rihê Mayakovski mîna zarekî piçûk û delodîn bû. Tucarî ji alîyê derdora xwe ve nehat fêmkirin. Em dikarin bêjin ku ew mirovekî tenê bû.

Vladimir Msyakovski di sala 1930' de bi çeka xwe ya emegdar xwe dikuje.

Nivîskara duyemîn ya bîyanî ku jîyana wê zêde zêde bandorker û balkêş e dixwazim hinekî behs bikim, bila xwendevanên me hinekî binasin.

Helbestvan û nivîskara Emerîkî ya zarxweş **Sylvia Plath** di sala 1832'an de li Massachusettsê ji dîya xwe dibe.

Plath helbesta xwe ya pêşî di heyşt salîya xwe de dinivîse. Di sala 1940'î de bavê wê dimire. Ev mirin jîyana Plath tevlihev û serobino dike. Piştî mirina bavê wê tê dîtin ku Plath nexweşê psîkîyatrik ya manik depresif e.

Di sala 1950'î de li Smith Collegeê dixwaze xwe bikuje lê bi ser nakeve wek birîndar xelas dibe. Demeke kurt ji ber vê bûyera xêrnexwez li tîmarxaneyê dimîne.

Di sala 1955'an de koleja Smith diqedîne. Piştî kolejê zanîngeha Cambridgeê dixwîne û xebatên xwe yên nivîskî li wir didomîne. Gellek helbestên wê di rojnameya Varsity ya zanîngehê de tên weşandin.

Di sala 1956'an de bi helbestvanê Înglizî Ted Hughes re dizewice jîyana xwe li Londonê didomîne. Lê ji ber nexweşîya wê ya psîkîyatrîk ya manik depresif zewaca wê zêde dewam nake mêrê xwe berdide jê vediqete bi zarên xwe re bar dike cihekî din maleke kevn û erzan kirê dike.

Di sala 1963'an de ji ber jîyana xwe ya feqîr, belengaz û dijwar zarokên xwe di odeyekê de kilît dike berê xwe dide mitbaxê serê xwe dixe hundirê firinê bi gaza firinê xwe dikuje.

Hûn jî dibînin ku xwekuştin rastîya jîyana cîhana me ye. Helbet gellek sedemên xwekuştinê hene: Sedemên psîkîyatrîk, felsefîk, olî, civakî, îdyolojîk, ekonomîk û yên şexsî.

Sedem her çi bibe jî ev tercîha kesan e. Hûn bûyer û rastîya xwekuştinê qebûl bikin an jî nekin ew ê herdem her roj şopa xwe bi sîya mirinê ve derxe pêşberî we.

temam dike. Helbestên Şiko cara pêşî di rojnameya Zanîngehê de û dûre jî di rojnameya Rêya Teze de tên weşandin û car caran jî li radyoya Kurdî tên xwendin. Şiko dibîne ku dewleta Sovyetê pişta Kurdan digire, her derfetê radixîne pêşîya wan, ziman, çand, huner û jîyana Kurdan mezin û bilindtir dike, ji ber vê mebestê herdem dibe alîgirê dewleta Sovyetê.

Şairê dildar, qelemhez û hestîyar Şikoyê Hesen di sala 1976'an de xwe dikuje lê hê jî sedema xwekuştina wî ya rasteqîn nayê zanîn. Gora wî li paytexta Gurcistanê ya bajarê Tîflîsê ye.

Heta mirina Şiko sê heb pirtûkên wî çap dibin. Di sala 1961'ê de pirtûka Qalçîçek, di sala 1966'an de pirtûka Tembûra Kurda, herî dawî di sala 1970'î de Meremê Dilê Kurd.

Piştî mirina Şikoyê Hesen bi navê "Perwaza Welat" û "Payîz û Ba" du pirtûkên wî çap dibin.

Ez çiqas qala wî şairê zimanhez, helbesthez, fedekar û jêhatî bikim dilê min diêşe. Şiko nivîskarekî wêdetir însanekî ye. Divê xwendevan bizanibin û têbigihêjin ku her xwekuştin çalakîyeke kesane ye û li gor xwe sedemên rast û mafdar dihewîne.

Divê neyê fêmkirin ku xwekuştin qelsî yan jî bêhêzî ye. Ji ber ku her xwekuştin bi zanebûn tê kirin û xwestin. Ka ji xwe bipirsin "Gelo çend kes dikare xwe bikuje û konê xwe bar bike ji vê dinyaya fanî".

Nivîskarê duyemîn yê Kurd ku xwe kuştîye dixwazim bi we bidim nasandin ew helbestvanê zîrek **Mihemed Omer Osman** e.

Mihemed Omer Osman di sala 1957'an de li taxa Dêrgezên bi ser bajarê Silêmanîyê ve ye tê dinyayê. Dema pola sêşemê dixwend ji ber şerê di navbera Iraq û Îranê de xwendina xwe nîvî dihêle. Di sala 1975'an de dest bi karê nivîsandin û rojnamegerîyê dike. Carnan ji ber sedemên darayî karkerîyê dike.

Helbestên wî ji alîyê ciwanên Kurd ve pirr tê hezkirin. Ji ber helbesta wî ya Generalê Payîzê ku di dîwana wî ya Li Xurbetê cih digirt êdî weke Generalê Payîzê hate binavkirin.

Di sala 1991'ê de li Şeqlawayê di Kongreya Yekîtîya Nivîskarên Kurd de dibe endamê Yekîtîya Nivîskarên Kurd.

Berhemên wî heta niha di gellek rojname, kovar û malperan de hatine weşandin. Pirtûka wî ya Li Xurbetê di sala 2013'an de li Bakur ji alîyê weşanxaneya Avestayê ve hate çapkirin.

Ev şairê dilgeş di sala 2019'an de, mixabin di mala xwe de xwe darve dike. Mebesta xwekuştina wî ji raya giştî ve nehate zanîn.

Piştî helbestvanên Kurdan divê em hinek jî bala xwe bidin nivîskarên cîhanê. Gellek nivîskarên cîhanê yên xwekuştine hene mînak: Virginia Woolf, Mayakovskî, Walter Benjamin, Sylvia Plath, Cesare Pavese, Stefan Zweig, Jerzy Kosinski û gellek navên din.

Lê ez ê ji we re bi tenê qala du nivîskarên cîhanê bikim ku bandoreke mezin li ser xwendevanên cîhanê hiştine.

Karl Menninger xwekujîyê di navbera jîyan û mirinê de wekî şerekî dijwar û jêneger dibîne. Li gor fikra wî kîjan xurt be ew qezenc dike.

Ol û bawerîyên modern jî xwekuştin li gor xwe rave kirine.

Ola Îslamê xwekuştinê guneheke mezin dibîne bi tekez qedexe dike girîngîyê dide jîyana mirovan. Lewma rêjeya întixaran li gorî lêkolînên kirî di hundirê Misilmanan de pirr hindik in.

Piştî ferman û nêrînên alim û mirovê dînî yên **Augustin**, **Ola Xaçparezîyê** întixarê erênî nake û nasepîne. Di serdema kevn a klasîk de rewş hinekî cudatir e, carinan Xaçperestên bawermend ji bo ku ji zordestîyê xwe xelas bikin mecbûr dimînin bi komî an jî şexsî întixar dikin. Di roja me de otorîteyên Xirîstîyanî ji xeynî **mezheba Protestanî** xwekuştinê gunehekî erjeng dibînin û napejirînin.

Ola Cihûtîyê xwekuştinê wekî olên din yên sereke gunehekî li hemberî Xweda qebûl dike. Lewma li dijî xwekiştinê disekine. Cihûtî jîyanê pîroz dibîne.

Olên wek **Hînduîzm**, **Budîzm** û **Caynîzim** li hemberî întixarê hikmên dijwar negotine û neanîne ziman. Hema hema em dikarin bibêjin ku rê dane xwekuştinê û teşwîq kirine bi kirinên xwe.

Xwekuştin bi gelek reng, sedem û armancan dikare derkeve pêşberî me. Lê divê em fêm bikin ku xwekuştin rastîyeke civakî ye, mixabin herdem dê rastî me were. Dawîya dawî nivîskar jî mirov e dikene, digirî, bedbext an jî bextewar dibe. Hêza nivîskar qelema wî/wê ye. Bi qelem û fikrên xwe pêşengîya civatê dike. Civat fêm neke jî ew mecbûr e rola xwe ya dîrokî bilîze û bibe neynik û wijdana civatê. Di dinyayê de gellek nivîskarên jêhatî bi sedemên cihê xwe kuştine. Ez ê ji xwendevanan re behsa jîyana çend niviskarên Kurd û yên Bîyanî ku xwe kuştine, bikim.

Dema ku behsa xwekuştinê derbas bibe nivîskar û helbestvanê Kurd **Şikoyê Hesen** tê bîra min.

Şikoyê Hesen di sala 1928'an de li gundê Camuşvana piçûk ku girêdayî navçeya Axbarana Ermenistanê ye tê dinyayê. Malbata Şiko piştî şerê cîhanê yê yekemîn ji bo ku xwe ji qetilama dewletê xelas bike mecbûr dimîne ji Dîgora Qersê koçî Ermenistanê dike. Şiko hê pênc salî ye bavê wî Hesenê Mido dimire. Apê wî Sofî wî xwedî dike.

Şiko piştî xwendina xwe ya seretayî, navîn û ya dawî di sala 1948'an de diçe zanîngeha Yêrîvanê beşa ziman û zanistîyê dixwîne. Bi xelaskirina zanîngehê re di navbera salên 1954 û 1957'an de mamostetîya zimanê Ermenkî dike.

Şiko di beşa kurdî ya radyoya Yêrîvanê de dest bi edîtorîyê dike û di navbera salên 1959 û 1961'ê de jî karê şêwirmendî û wergêrîyê dike. Demekê edîtorîya Radyoya Rewanê dimeşîne. Di sala 1961'ê de bi sedema perwerdehîyê diçe Leningrad'ê û ser zimannasîyê doktoraya xwe dike. Di sala 1965'an de di Enstîtuya Gelên Asya û Afrîkayê de beşa Kurdolojîyê

mirov mecbûr bimîne xwekuştin ferz e.

Eflatun jî wekî Sokrat xwekujî rê û rêbazeke rast nabîne, napejirîne ji xêncî sedemên mecbûrî.

Arîsto bi temamî li dijî xwekuştinê derdikeve. xwekujîyê karê hemwelatîyên bêkêr û xerab dibîne û rave dike. Li gor Arîsto jîyan dîyarîyeke mezin e ji me re hatîye dayîn, divê qedr û qîmeta wê bê zanîn. xwekujîyê wek emelê ehmaqan şîrove dike. Arîsto arîstokratekî ye alîgirê hêzdaran e. Bi dîtina wî, mirina xelkê feqîr û reben girîng nîne.

Epikuros heger mirov bextreş û bêsiûd be dikare bi mafdarî xwe bikuje loma xwekujîyê çalakîyeke rewa dibîne. Li gor wî her mirov azad e ku xwe bikuje. Epikuros giringîyê dide azadîya fikr û ramanên mirovan.

Cicero ji ber sedemên olî û civakî li dijî xwekuştinê disekine.

Platonparêzên Nû yên wekî Py**thagoras**, **Plotinos** û **Porphyrios** jî li dijî xwekuştinê derdikevin.

Seneca heke mirov zehf kal be û zewqa jîyanê nema be xwekuştinê rêyeke mafdar teswîr dike.

Albert Camus bi hêrs dipirse: "Gelo jîyan tiştekî ewqas watedar e ku mirov bijî? Wate nemîne çîrok û serpêhatîya mirinê dest pê dike." Lewma di hişê Camus de xwekuştin mijareke pêwîst û watedar e.

Nietzsche xwekuştinê erênî dibîne û dibêje: "Mirov heyîneke xurt nîne, jîyan her roj lawazîyê bi bêhêvîtîyê ve derdixe pêşberî me. Ji ber vê carinan çalakîya herî mezin, esîl û şanaz xwekuştin e. Întixarê biryara kesên azad qebûl dike.

Schopenhauer jîyanê tiştekî erjeng dibîne xwekuştinê bi dildarî dipejirîne. Bi fikra wî ev civat bi dizî, kuştin, şêlandin û bi hezaran xerabîyan cihekî kambax, rezîl û kepaze ye lewre xwekujîyê weke rêya xelasbûnê dipejirîne.

Civaknasên serdema nûjen jî li ser întixarê ji hev cudatir fikirîne û sekinîne.

Emil Durkheim xwekuştinê rastîyeke civakî şîrove dike. Li gor wî kesên ku xwe dikujin êdî bi civatê re li hev nayên bi zanebûn qestî canê xwe dikin. Durkheim di xwekujîyê de sîya tenêtî, bêhêvîtî û belengazîyê digere.

Kant xwekuştinê naperijîne, wekî tiştekî şermdêr û kerixîner dibîne.

Javata û **Melvin Seeman** di bingeha xwekuştinê de bîyanîbûna mirov û civatê dibînin. Li gorî wan mirovên modern, belengaz û tenê ne rizgarbûnê di xwekuştinê de digerin.

Li ser întixarê gellek teorîyên psikolojîk jî hene, dixwazim fikrên çend psîkologan bînim ziman.

Li gor **Sigmund Freud** ji bo mirov tişta herî girîng dîyardeya zayendîtîyê ye. Freud xwekujîyê weke sadîzmeke rihî îfade dike. Li gor wî mirovên ku rihê wan birîndar û nexweş dikarin xwe bikujin.

Di teorîya **Erich From** de ajoyên civakî girîng in, ne tehnên kesane û zayendî. Li gor wî her mirov di hundirê civakê de dibe mirov. From xwekuştinê pirsgirêkeke civatî qebûl dike û wisa dinirxîne.

Xwekuştin û Nivîskarî

Xwekuştin bi gelek reng, sedem û armancan dikare derkeve pêşberî me. Lê divê em fêm bikin ku xwekuştin rastîyeke civakî ye... Dawîya dawî nivîskar jî mirov e dikene, digirî, bedbext an jî bextewar dibe.

Occo Mahabad

Di dîrokê de gellek kes û nivîskar hene ku xwe kuştine. Her xwekuştin sedemên cuda dihewîne. Di vê çalakî û biryara kesane de mirov di tûrika jîyana xwe de gellek raz û hestên tevlihev û nefambar vedişêrin. Em nikarin mijara xwekuştinê bi pêşdarazên beredayî mehkûm bikin. Divê baş bê fêmkirin ku nakokî û alozîyên heyî yên jîyanê xwe bi sîya mirinê ve nîşanî civatê didin. Loma pirsa "Gelo çima xwe kuşt?" piştî mirinê giringîyê nade wate û sedemê. Hûn rast bibînin an jî nebînin her xwekuştin ji sedî sed mijareke şexsî ye ku li gor mantalîte û hebûna xwe sedemên rewa û mafdar dihewîne. Mirin û xwekuştin jin, mêr, zarok, netew nas nakin.

Ramyar û fîlozofên serdema pêşîn û nûjen di vê dîyarde û bûyera girîng de cuda cuda fikirîne û tevgerîyane.

Sokrat canê mirovan milk û sermîyana Xwedayan dibîne, lewma ne alîgirê xwekuştinê ye, lê dibêje heger

Qedrê qelema me bête zanîn

Gelo ma dibe ku rêberek ji me Kurdan jî rabe û bi saya wî, şûrê hunera me bê danîn. Mirov dikare di vir de bi du wateyan peyva "şûr" şîrove bike. Yek, şûrê ji bo şer yê tê naskirin, ya din, sûreh. (Dîwarê li hawîrdorê kelehan. Hin kes dibêjin; guhertin di peyvê de çêbûye bûye şûr) Li gorî wateya yekê wiha dibe: Hunera me ku weke şûr tûj û bibandor e, bê pêşkêşkirin. Xanî herwiha balê dikişîne ser bedewî, hêz, bandor û dewlemendîya hunera kurdî. Li gorî wateya din jî wiha ye: Bingehê sûreha hunera me bê danîn. Xanî li vir hunera kurdî di bilindbûn, qîmet û bandorê de şibihandîye kelehan. Û ka çawa pêwîstîya kelehan bi parastinê heye, pêwîstîya hunerê jî bi parastinê heye. Çawa ku keleh bi sûrehan tên parastin, hunerên gelekî jî bi saya hebûna rêberan tê parastin. Mebesta Xanî ji vê malikê ev e: Eger rêberek ji me rabe, bi saya wî hem wê bingehê hunera me bê danîn û parastin, hem wê qedir û qîmetê qelema me bê zanîn. Ango wê helbestên me, hunera me, nivîsên me, wêje û pirtûkên me jî li cîhanê bên naskirin û qîmetê wan çêbibe. Mirov dikare qedrê qelemê wiha jî şîrove bike: Qelem, werger û tercûmanê fikir, zikir û nêrîna xwedîyê xwe ye. Bi gotineke din qelem sembol e. Xanî wiha dibêje; eger serokek ji me rabe wê bi saya wî qîmetê axaftinên me jî, nêrîn û fikrên me jî çêbe. Peyameke wiha jî ji gotinên wî derdikeve. Ka çawa di gelek malikan de behsa şûr û hêzê kirîye, behsa qelemê jî kirîye. Ango ne bêşûr dibe, ku sembola hêzê ye, ne bêqelem dibe ku sembola zanebûnê ye. Dîmenê ku Xanîyê nemir dixwaze nîşanî me bike, Kurdekî di destekî de şûr, di destekî de qelem e. Dema em li rewşa xwe ya niha binêrin, emê bi hêsanî bibînin ku îro jî pêwîstîya Kurdan hem bi şûr heye, hem bi qelemê. Çawa ku di dinyaya me ya îro de şûr û qelemên her gelî hene. Xanî dibêje; eger Kurd jî weke gelên dinyayê bibin xwedîrêber, wê encameke wiha derkeve meydanê:

Derdê me bibînitin ilacê Ilmê me bibînitin rewacê?

Ma dibe ku em jî bibin xwedî serok û bi saya wî ji derdê me re derman peyda bibe? Herwiha ilmê me, zanista me biqîmet bibe, were naskirin û em jî bi ilmê xwe di nava gelên cîhanê de cihê xwe bigirin? Di vê malikê de jî têgeha "Derd", "Ilac", (Derman) "Ilim" û "Rewac" xwedîwateyên girîng in. Xanî di vê malikê de careke din ji Kurdan re dibêje; rewşa em ketînê li me bûye derd û derman jî di peydabûna rêberekî de nîşan dide. Xanî di vê malikê de herwiha behsa ilmê Kurdan dike. Wiha dibêje: Em xwedîilim û xwedîzanist in. Lê ji ber bêxwedîtîyê ilmê me, zanista me nayê naskirin û bêqîmet e. Lê eger em jî weke herkesî bibin xwedîserok, wê zanista me jî biqîmet bibe, jê bê heskirin û bikeve nava zanistên dinyayê.

ji xewê şîyar bibin? Di vê malikê de jî Xanî sê têgehên watebarkirî bi kar anîne; "Bext, Yar û Xew." Xanî balê dikişîne ser bextreşî û bêşansîyê. Her çenda mirov bi jîrbûn, zanebûn û keda xwe digihe armanca xwe, lê gelek caran bextê hinan di serkeftina wan de ji wan re dibe alîkar. Çawa ku tê gotin; jê re li hev hat. Yan jî çawa ku tê gotin; esil lêhatin e, ne jêhatin e. Herwiha dibêje; heger stêrek derkeve dibe ku bextê me ji me re bibe yar, dost. Di vir de dîsa gazindan ji bext dike, ku her tim bûye neyar, nebûye yar. Di nîvmalika dawî de Xanî bi gotina "Carek bibitin ji xwabê hişyar." rexneyeke pir giran li civaka Kurd dike. Xanî ne sergirtî, bi awayekî eşkere Kurdan bi mayîna di xew de rexne dike. Mirov dikare bêje ku ji bo civakekê piştî xîyanetê kêmayîya herî mezin mayîna di xew de ye. Heta dibe ku carnan xeterîya xewê ji ya xîyanetê dijwartir be. Lewre dibe ku kesê di xîyanetê de rojekê rastîyê bibîne, yan wijdan û aqilê wî serdestîyê li xîyaneta wî bikein û ji rêya şaş vegere. Lê kesê di xew de weke kesê kerr, kor û lal e. Ne dibîne, ne dibihîze û ne dikare biaxive. Û ne tu dikarî tiştekî jê re bibêjî. Çawa ku tê gotin, xew û mirin yek in. Mebesta Xanî ji xewê bêguman xewa mecazî ye. Bi kurt û cewher dixewdebûna civakê mirina civakê ye. Û Xanî jî balê dikişîne ser vê kêmayîya giran. Di vir de dîsa peyva "Carek" dîsa pir girîng e. Dibêje; ku carekê hişyar bibin. Ji vê tê fêmkirin ku her tim di xew de ne. Lê dibêje; heger bextê me vebe, stêrek ji me re derkeve, carekê şîyar bibin, wê êdî nekevin wê xewa mirinê. Xanî di malika li jêrê de naveroka bext û şans wiha vedike:

Rabit ji me jî cîhanpenahek
Peyda bibitin me padîşahek

Ew stêr me ji xew şîyar bike û ronahîyeke wisa bide pêşîya me, ku ew ronahî wisa bike ku ji me jî cîhanpenahek (Kesê ji cîhanê re bibe pişt, pena û destegîr. Mebesta Xanî ji "cîhanê" yan cîhana Kurdan e, yan mebesta wî ew e ku rêberekî wisa ji Kurdan rabe ku li dinyayê deng bide û ji wan re jî bibe alîkar û destegîr) rabe. Ji bo rizgarîya me ji vê bextreşî û belengazîyê serokek, rêberek, padîşahek ji me jî rabe. Xanî piştî ku di malikên borî de behsa perîşanî, belengazî, bextreşî, êş, nexweşî, derd û dixewdemyîna Kurdan dike, di vê malikê de jî behsa çareserîyê dike. Ango çawa derd dîtîye, wisa derman jî dîtîye. Xanî bi awayekî eşkere dibêje; sedema bextreşî, belengazî, bindestî û dixewdemayîna Kurdan nebûna rêbertîya wan e. Xanî di vê malikê de bi daçeka "jî", Rabit ji me "jî" cîhanpenahek", agahîya rewşa civakên din jî ji me re radighîne. Ango çawa ku cîhanpenahên herkesî hene, gelo dibe ku ji me jî cîhanpenahek rabe. Di vir de Xanî rewşa Kurdan û rewşa civakên din dide ber hev û ji ber ku Kurd weke civakên din ne xwedîreber in, axîneke kûr û veşartî dikişîne. Xanî dîyar dike ka bi derketina stêrê re wê geşedanên çawa çêbin û wiha dibêje:

Şûrê hunera me bête danîn

Ya her wehe dê li istiwa bit
Hetta weku dewrê munteha bit?

Yan wê ev rewşa em tê de ku rewşa herî xerab e, heta dinya dewra xwe biqedîne, ango heta dawîya dinyayê wê wiha weke xwe dewam bike? Xanî rewşa Kurdan ewqas xerab dibîne ku ew bixwe jî biguman e, ka wê bextreşîya heyî rabe, yan wê wisa dewam bike. Ji peyama wî tê fêmkirin ku, ka wê ew qanûna xwezayî ya li ser her hebûnê pêk tê, li ser Kurdan jî pêk were yan na, biguman e. Çawa ku tê zanîn di qanûnên xwezayî de guherîn çênabin. Heta dinya heye wê ew qanûn bêguherîn weke xwe li ser her hebûnan pêk werin. Mînak ava germ bibe ku bigihe aştekê wê hilim jê biçe, bigihe sed dereceyî wê bikele. Dereceya wê bigihe sifirê wê bibe qeşa. Ev qanûneke xwezayî ye û guherîn tê de çênabe. Weke her civakê Kurd jî beşek ji xwezayê ne û pêwîst e qanûnên xwezayê li ser wan jî pêk werin. Lê ji ber rewşa wan a pir xerab, di mijara pêkhatina van qanûnan de, Xanî biguman e. Bi pirseke din hem hêvî, hem jî gumanên xwe di malika li jêrê de ji me re dibêje:

Qet mûmkin e ev ji çerxê lewleb
Tali´ bibitin ji bo me kewkeb

Gelo ma qey dibe, ma ji çerxa felekê hîç ev mûmkin e; ku ji bo me stêrek derkeve? Ma dibe ku bextê me vebe, ji me re jî stêra mizgînî û bextewerîyê serê xwe derîne û derî li bext û şansê me vebe? Xanî dîsa balê dikişîne ser rewşa Kurdan a wê demê ya tarî û hêvî û bendewarîya xwe dîyar dike. Li benda stêrekê ye ku derkeve û wan ji wê tarîyê rizgar bike. Ji peyama wî tê fêmkirin ku hem biguman e, hem jî bihêvî ye. Xanî di vir de jî du têgehên girîng bi kar anîne; "Çerxa Lewlebê û Kewkeb". Çerxa felekê çawa ku bi serê xwe bûyereke pir girîng e, her kêlîya gera wê jî bi xwe re bûyereke girîng diafirîne. Çerxa felekê ji bo bûyerên giran û girîng heye û ji bo wan digere. Xanî bi vê têgeha gîring, dixwaze balê bikişîne ser giranî û girîngîya rewşa Kurdan a wê demê. Ango rewşa Kurdan hinde giran e, hinde zehmet e, encex bi çerxa felekê derîyek ji wan re vebe. Bi qasî têgeha "Çerxa felekê", têgeha "Kewkebê" jî ewqas girîng e. Lewre Xanî di vir de çend wateyên giîrng li "Kewkebê" (Stêr), bar kirine. Wateya hêvî û bendewarîyê, wateya ronahîyê û wateya rizgarkirinê. Ango dibêje; pêdivîya me bi ronayîyekê, bi rizgarkerekê heye ku me ji vê rewşa xerab rizgar bike. Ew jî ew e ku çerxa felekê ji me re bibe alîkar û ji bo ku em li ber ronahîya wê pêşîya xwe bibînin, stêrekê ji me re bişîne. Xanî pirs li ser pirsan dike û wiha dibêje:

Bextê me ji bo me ra bibit yar
Carek bibitin ji xwabê hişyar

Gelo ma dibe ku stêrek ji me re derkeve, ew stêr wisa bike ku bextê me ji me re bibe yar û careke tenê be jî em

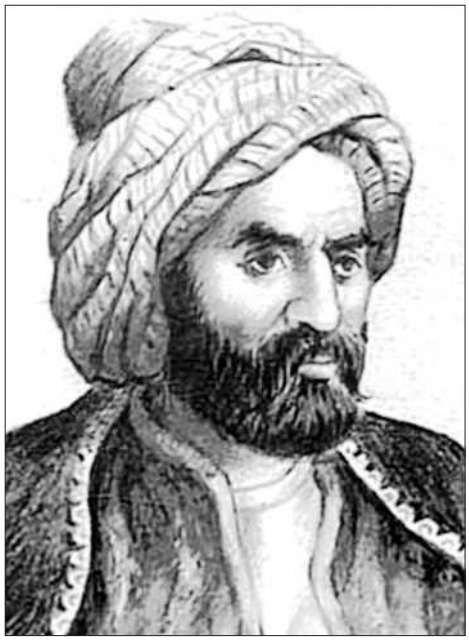
naskirinê heye, dîyar dibe ku wê demê jî heman pirsgirêk hebûye. Ka wê bextê Kurdan vebe yan venebe, Xanî bi evîn û zanebûnê ve girê dide. Ku dil ronî bibe û zanebûn hebe, tu yê hem kêlîya tu tê de bibînî, hem kêlîyên pişt re. Rewşa wê demê Kurd tê de, Xanî wiha şîrove dike:

Idbara me wa geha kemalê Aya bûye qabilê zewalê?

Bextreşîya me gihaştîye asta herî bilind; belengazîya me gihaştîye jora herî jor; perîşanîya me gihaştîye sînorê dawîyê; bindestî û zordestîya li ser me gihaştine derece û xeleka başî. Gelo dibe ku ev rewşa em tê de biqede? Dibe ku bextê me vebe? Dibe ku em ji vê belengazî, perîşanî, bindestî û zordestîyê rizgar bibin û bi awayekî dilxweş û bextîyar bijîn? Xanî di vir de ji ber rewşa pir xerab a Kurd tê de, dide ber qîran û hawarhawara wî ye.

Xanî di vê malikê de têgehên "Idbar, Kemal û Zewalê" bi kar anîne. Ev sê têgehên pir girîng in. Her têgehek bi serê xwe bi wateyên pir giran hatîye barkirin. Ku ev her sê têgeh, baş bên fêmkirin û şîrovekirin, wê rewşa Kurdan ya wê demê pir baş bê dîtin. Ku rewşa niha ji ya wê demê ne baştir e.

Em werin ser wateya têgehan. "Idbar" peyveke erebî ye; ji bo rewşa herî xerab ya kesekî, yan civakekê ev têgeh bi kar tê û çiqas wateyên rewşa neyînî dîyar dikin, weke bextreşî, perîşanî, belengazî, xizanî, stûxwarî, bindestî û... hwd. lê hatine barkirin. Û Xanî ev têgeh ji bo rewşa Kurdan ya wê demê bi kar anîye. "Kemal" jî peyveke erebîye; van wateyan tevan di hundirê xwe de dihewîne: Jê wirdetir nîne; sînorê dawîyê ye; gihaştîye asta herî jor; jê pêve tişteke bê kirin nemaye; kêmayî tê de nemane. "Zewal" jî peyveke erebî ye û bi wateya tinebûn e. Xanî bi van têgehan balê dikişîne ser vê qanûna xwezayê: Ji bo her hebûnê "Destpêk, Kemal û Zewal" hene. Çi mirov, çi ajel, çi şîntayî; her zîndewer ji cîyekî dest bi jîyanê dike. Piştî re hêdî hêdî mezin dibe heta digihe sînorê xwe yê dawî, ku ew jî "Kemal" e. Piştî hingê, ango piştî gihatina "Kemalê", hêdî hêdî ber bi tinebûnê ango "Zewalê" ve diçe. Ji bo rojê jî em dikarin heman tiştî bêjin. Ji derketina rojê heta avabûnê dibin du dan. Danek ji hilatinê heta digihe nîvê ezmanan, ku jê re tê gotin "Istîwa", ango cîyê "Kemalê" ku em dibêjin cîyê herî bilind. Danê din jî, ji "Istîwayê" heta avabûnê. Piştî ku roj digihe cihê herî "bilind" ango "Istîwayê", êdî ber bi avabûn û tinebûnê ve diçe. Mebest ji tinebûnê windabûna ji ber çavan e. Xanî vê qanûna xwezayî bîr dixe û vê pirsê dike: "Aya bûye qabilê zewalê?" Ango gelo dibe ku "Idbara" me, ev rewşa xerab ya em tê de, ku gihaştîye sînorê xwe yê herî dawî, ango "Kemalê", ji ser me rabe, tine bibe. Ango bigihe "Zewalê"? Cewherê pirsa Xanî ev e: Gelo dibe ku ev qanûna xwezayî; "Destpêk, Kemal û Zewal" ji bo me jî pêk werin? Û bi awayekî biguman pirsa xwe wiha didomîne:



■ Ehmedê Xanî

lê dinêrîya dinya û hebûnên tê de tev didîtin. Mebesta Xanî ji mey û camê evîn û dil in. Xanî dixwaze dilê wî ji evînê tijî bibe, weke cama Cemşîd zelal be û bi wî dilî bikaribe dermanê derdê Kurdan bibîne. Sedema vê daxwazîya wî ya meyê jî ev e:

Da cam bi meyê cehannuma bit Herçî me îrade, tê xuya bit

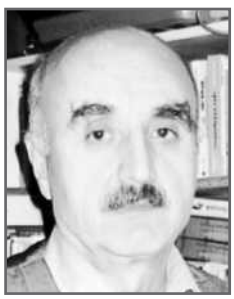
Da bi alîkarîya wê meyê cîhan xuya bibe û her tişta em dixwazin bibînin, di wê camê de were ber çavên me. Ango heger dilê me bi evîn, zanyarî û hikmeta ji alîyê Xwedê ve ronî bibe, em ê bikarin tiştên em dixwazin di dinyayê de bibînin, xwe bigihînînê. Xanî vê peyamê dide me: Derdên me Kurdan pir in, em pir êşê dikişînin û nexweşîya me nayê dermankirin. Pirsgirêkên me, nexweşîyên me û êş û lawazîyên me tev dîtine. Hem dîtine hem nîşanî me dide. Lê çare jî dîtîye. Çawa ku derd di bedenê de ye, derman jî di bedenê de ye ku ew jî dil e. Bi kurt û cewher wiha dibêje: Heger em dilê xwe bi wê meyê (Zanist, evîn û hikmet) tijî bikin, wê dil hem ronî bibe, hem ronîyê bide. Bi alîkarîya wê ronîyê em ê bikaribin tişta ji me re pêwîst e bibînin. Ango hem derd li cem me ye, hem jî derman. Bi gotineke din, divê em bi çavê xwe bibînin, bi destê xwe derman bikin. Ango divê em xwe bixwe bibin bijîşkê xwe. Sedema xwestina dagirtina camê bi meyê wiha didomîne:

Da keşf bibin li ber me ehwal Kanê dibitin muyesser iqbal?

Hem da rewşa sergirtî ya em tê de eşkere bibe û li ber çavan bê dîtin. Heger wisa bibe em ê bikaribin bibînin ka paşroja me ronahî ye yan tarî ye, wê bextê me yê girtî vebe yan na. Xanî di vir de balê dikişîne ser xaleke girîng û peyameke wiha dide: Haya Kurdan ji rewşa wan ya bindestîyê nîne, haya wan ji nexwşîya wan nîne. Ji ber wê li derman jî nagerin. Ev jî tê wateya ku Kurd wê demê jî di xefleteke pir mezin de bûn. Lewre ji wê xefletê mezintir nîne ku nexweş nizanibe ew nexweş e. Ji ber wê bi awayekî eşkere dibêje; "Da keşf bibin li ber me ehwal." Ango da em hem xwe nas bikin, hem derdê xwe. Çawa ku niha pirsgirêka xwe-

Xanî û Welatperwerî

Xanî Hem Derdê Kurdan Nas Kirîye, Hem Jî Derman Dîtîye



Xanî bi awayekî eşkere dibêje; sedema bextreşî, belengazî, bindestî û dixewdemayîna Kurdan nebûna rêbertîya wan e.

Diyar Bohtî

Lêkolîn

Her cara mirov Mem û Zîn´a Ehmedê Xanî dixwîne, peyamên di carên pêşî de nehatin dîtin, çawa ku nû bê xwendin, mirov peyamên nû û pir girîng dibîne. Xaleke din a bala mirov dikişîne, hema hema ji bo her qada jîyanê peyamên eşkere û sergirtî dane. Di hejmara berî niha de, min nêrîna Xanî ya li ser desthilatdarîyê nivîsîbû. Di vê hejmarê de dixwazim li ser neteweparêzî û welatperwerîya wî rawestim. Xanî li ser derd û dermanê Kurdan bi rêya meyger alîkarîyê ji Xwedê dixwaze. Wiha dibêje:

Saqî, tu ji boy Xwedê kerem ke
Yek cureyê mey di camê cem ke

Meyger, ji bo xatirê Xwedê qencîyekê bi min bike û qurtek mey berde Cama (Peyal) Cemî (Şahê Îranê yê bi navê Cemşîd). Dibêjin, cameke şahê Îranê Keyxusro hebûye, dema

Derhêner Ganî Rizgar û derhêner Hakan Gurtep filmê bi navê Çavên Min Ehmed, ev filim li ser jîyana hunermendê nemir Ehmed Kaya çêkirin, lê piştî wan xilas kirin û karê weşandina wî kirin, lê malbata wî bi mehaneya ku destûr ji wan nehatîye xwestin û agahîyên wan tenê ji Google in û ne rast in, li dadgehê gilih kirin û nemayeşeya film rawestandin.

Di dawî de, Xwînerên xoşewîst: Kurdên me gotine: Giya di bin keviran de namîne, lewma çiqas stemkarîya Rêjîmên dagirker li ser gelê kurd hebe jî, ew nikarin bigihêjin armancên xwe yên tunekirina çand û neteweya kurd, ji ber ku ew war e, lê ne ew Bihar e, ew di kiryarên xwe yên dijî gelê kurd bi taybetî hunera kurdî de bi ser nakevin. Ji ber ku bi sedan filmên kurdî êdî ronîyê dibînin û tevlî mehrîcanan dibin. Ew jî bi saya jîrekîtîya xwezayî ya gelê kurd e û xebatkarên dilsoz ên di beşa Sînemaya Kurdî de dixebitin.

Hêjano: Filmên kurdî ji yên me nivîsandî pir bêhtir in û beşdarîya wan di mehrîcanan de jî bêhtir e, lewma dema me hinek ji bîr kiribin, em lêborînê ji wan dixwazin, ji ber keda wan hertim dimîne pîroz. Mebesta me ji vê mijarê em hinekî şopa sînemaya xwe ya kurdî bigirin û nas bikin, li gor dem û salan bi rêbazî û bi mînakan, ji bo em rewşa wê hinekî nas bikin.

Jêder:

Rûpela fêsbûkê ya KOMÎNA FILM A ROJAVA
Malpera Sînema Kurdî.
Malpera Bas Filim.
Rûpela fêsbûkê ya Ronahî tv.
Rûpela fêsbûkê ya Rûdaw tv
Rûpela fêsbûkê ya K24tv.
Mlpera El-Mihwer El-Mûtemedin.
Malpera E-Alalem.
Malpera El-Beyan- gotareke nivîskar Hewas Mihemed.
Malpera El-Eyîn a nûçeyan- gotara Seîd Ebû Miela.
Pirtûka Elsînema Elkurdiya ya Ibrahîm Hac Ebdê.
Malpera Durer Eliraq.
Pirtûka Medxel îla elsînema elkurdiya ya nivîskar û rexneger Burhan Elşawî

ji ber ku ew li ser sê jinên YPJ ne yên ku li Kobanê berxwedan dikirin dijî Daişê) û yên derhêner Kazim Oz mîna filmê Bîr û Kongreya Niştimanî.

Li Rojavayê Kurdistanê; Desteya Çandê Komîna Filman saz kirîye. bi xebateke balkêş radibe, hejmarek ji filman çêkirîye,bo mînak filmê Ji bo Azdîyê û filmê Darên Bitenê.

Li herêmên Rêvebirîya Xweser, li gundên Senceqa Sadûn derhêner Şêro Hindî digerîya û film ji zarokan re nemayeşe dikirin, ne yên Kurdî bûn. Lê belê ew derhênerekî Kurd e û wî filmên kurdî yên mîna Çîrokên Bajarên Wêrankirî û yê Sûr çêkirin

Sala 2012z Li Dihokê, Li Başûrê Kurdistanê Mehrîcana Filmên Kurdî hate lidarxistin. Bi dehan filmên kurdî lê hatin pêşandan. Derhêner Şewket Emîn Kurkî filmê Bîranînê Neqişandî Li Ser kevir derhênand.

2013z Mehrîcana Filmên Kurdî li dewleta SIWÊDÊ bi (13) filman li dar ket.

2014z di Mehrîcana Ebû Zebî de filmê kurdî yê bi navê Bîranînên Neqişandî li Ser Kevir ê Derhêner Şewket Emîn Kurkî xelata yekemîn stand.

2016z derhêner Xemgîn Salih filmê Yê Nizane Baqê Nîska ye çêkir. Di wê salê de li Qamişlo Hefteya Sînemaya Kurdî hate lidarxistin ji (50) filmên kurdî û erebî. Ji wan ên derhênerên mîna: Huner Selîm, Mihemed Evdilezîz û Behmen Qubadî bûn.

Filmê bi navê (A157) yê keçikên Êzdî di destên Daişê de, yê derhênerê kurd ê ji Rojhilatê Kurdistanê, Behroz Nûranî di Mehrîcana Fecir de li Îranê xelata yekemîn stand.

Li Hewlêrê 2017z Mehrîcana Kurdistanê ya Filmên Kurdî hate lidarxistin (46) film tê de beşdar bûn.

Li Enqerê 2017z mehrîcaneke navdewletî ya filman li dar ket, nêzîkî (20) filmên kurt û dirêj ên kurdî tê de beşdar bûn, yek ji wan filman; filmê bi navê Reûf ê derhêner Soner Caner û derhêner Bariş Yilmaz bûn, yê li ser stemkarî û qirkirina Rêjîma tirk ji kurdan re.

Çêkirina Sînemaya Kurdî bi derbasbûna demê re berdewam e. Derhêner Teymûr Evdik li sala 2018z filmê Li Paş Mala me derhênand.

Ji Rojhilatê Kurdistanê, derhêner Saman Hisênpor ê ji bajarê Seqizê, di Mehrîcana Şeşem a Film û Muzîkê de li Îtalyayê xelata baştirîn film, li ser filmê xwe yê bi navê Himbêza Dawîyê bi dest xist.

2019z Mehrîcana Yekem a Filmên Kurdî li Parîsê (FFKP) çêbû (19) filmên kurdî hatin pêşkêşkirin.

Filmê herî vê dawîyê yê ku li ser jîyana berxwedana gelê kurd bû ê hate weşandin, filmê derhênera Fransizî Karolîna Forst ê bi navê Xwîşkên Çek bû.

Li Stembolê Sazîya Mezopotamîya ya Sînemayê, ji 6 ta 10-3-2020z Mehrîcana Yekem a Filmên Kurdî li dar xist. (30) filmên ku derhênerên wan kurd tê de beşdar bûn, ji wan: Hisên Tabak, Hisên Hesen (Ev derhêner bi filmê Reşeba beşdar bû).

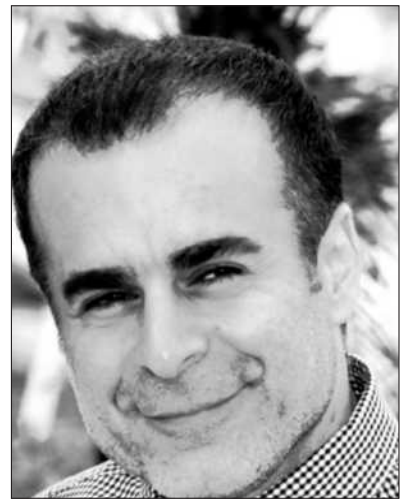
hêner Huner Selîm. Filmê Badê Li Ser Me Bigrî yê Derhêner Kazim Oz hatin çêkirin û sala 2000z Filmê Textê Reş yê Derhênera Kurd a ji Rojhilat Semîra Mexalbav hate çêkirin.

Sala 2002z Mehrîcana Filmên Kurdî li Berlînê paytexta Elmanîyayê li dar dikeve. Tê de gelek filmên kurdî mîna Qeştel ê derhêner Mihemed Ektaş û Polend Kuçuk hatin pêşandan.

Derhêner Hanan Îpekçî sala 2002z li ser qedexekirina zimanê kurdî li Tirkîyê filmê bi navê Hejar – Mêrê Mezin, Evîna Piçûk derhênand. Filmê Qevdek Gîya yê Derhêner Roland Soso Rêtşer, filmê Awaza Dayîka Niştiman ê Behmen Qubadî wê demê bûn ji berhemên Sînemaya Kurdî.

Piştî salên 2003z li Başûrê Kirdistanê Sînemaya Kurdî di qonaxeke berhemdar re derbas bû. Gelek film çêbûn, ji wan filman; filmê Jîyan ê derhêner Cano Rojbeyanî, filmê Tonêl ê derhêner Mihdî Omîd, filmê Entêna yê derhêner Ednan Osman, filmê Dîwar ê derhêner Tehsîn Fayiq, filmê Tirawma yê derhênera jin Ciwana Sêîd, filmê Rihan ê derhêner Tenya Kerîm û filmê Kargeha Revandinê yê derhêner Rêvîn Seîd. Hêjayî gotinê ye ku em bibêjin derhênerê kurd ê misrî yê navdar Ehmed Bedirxan behsa çêkirina wî ji filmekî re li ser jîyana Seydayê Berzanî dikir, bi lehengîya Ûmer Şerîf, lê me ta niha tiştek li ser weşandina wî nebihîstîye.

Li Londonê paytxta Birîtanîyayê mehrîcana Sînemaya Kurdî 2007z li dar ket. Bihtirî ji (100) filmên Kurdî lê hatin nemayeşekirin, ji wan Erdê



■ Derhêner Behmen Qubadî

Zivistanê yê Derhêner Hîşam Zeman, filmê Kursî yê Derhêner Keya Ezîz, filmê Derbasbûna Tozê yê derhêner şewket Emîn Kurkî û filmê Miletê Tawis ê derhêner Binefiza Bêrîvan.

Di mehrîcana Xelîc a sîyem de 2010z filmê kurdî yê bi navê Derbeya Yekem ê derhêner Şewket Emîn Kurkî xelata yekemîn bi dest xist.

Bi derbasbûna demê re û hebûna heyberan û hinek ji azadîyê û bi pêşketina zanista sînemayî bi kurdan re, sînemaya wan jî pêş ket û filmên wan pir bûn. Derhêner Selîm Ûmer Xelîfê filmên: Zagros, Erdê Mêrxasan, Mêsîyê Bexdadê 2012z û hineke din ên kurt lê çêkirin û derhêner Ekrem Heydo 2011z filmê Helebçe derhênand û derhêner Gerzan Qadir filmê Bêkes derhênand.

Gelek filmên Kurdî di wê qonaxê de çêbûn, ji wan ên derhêner Çayan Dêmerêl û yên Weysî Atlî (Jîyana Nû. Lê Rêjîma Tirk nehişt were pêşandan,

■ Derhêner Yilmaz Guney

D. Kerîm Daxistanî û komek ji dostên wî mîna Mano Xelîl û Ekrem Heydo. Di wan derfetên zehmet û xebata nepenî de û bi dizî. Lê piştî film xilas jî bû sîxurê Rêjîmê pê hesîn û dane pey xebatkarên film bi lêpirsîn û zextan, ku di encama stemkarî û pêstûrîya zêde de wan filmê xwe şewitand.

Li Rojhilatê Kurdistanê Sînemaya Kurdî qonaxeke serkeftî tomar kir, bi taybetî li ser destên Derhêner Behmen Qubadî ji salên 1990z û pê de, wî hejmerek ji filman derhênandîye, ji wan filmê Gulbajî. Hejmara filmên ku wî derhênandin giha (21) filman. Em dikarin bibêjin ku filmê herî navdar ji wan;filmê Kosî jî Dikarin Bifrin.

Li Başûrê Kurdistanê rewşa azadîyê bi raperînê re hate guhartin û ber bi başîyê ve çû, lewre Sînemaya Kurdî jî gavin avêtin. Derhêner Huner Selîm 1992z filmê Azadî bo Kurdistanê derhênand û filmê Kîlomêtre Zîro jî.

Sala 1992z Hunermend Nîzamedîn Ariç ê ji Bakurê Kurdistanê ye, filmê Kilamek ji bo Beko çêkir.

Derhêner Xelîl Dax filmê Bêrîtan derhênand. Ew şervana azadîyê, ya ku ji bo nekeve destên dagirkeran de xwe ji çîyê de avêt û gihaşte asta pakrewanîyê.

Sînemaya Kurdî bi wê derfeta xwe ya zehmet û kêm jî di naveroka xwe de pisporî û cureyî bi kar tanî. Lewre di gelek mehrîcanên herêmî û navdewletî de jî beşdar bûye û xelat jî bi dest xistine. Filmê bi navê Seîd Efendî yê derhêner Kamîran Hisnî yê sala 1956 z di mehrîcanê Laybizgê de di sala 1992z de beşdar bû.

Li Qahîrayê paytexta Misrê mehrîcana filmên kurdî hate lidarxistin û tê de jî gelek filmên kurdî hatin nemayeşekirin.

Derhêner Ciwan Bamirnî piştî sala 1994z de filmên Girdê Pîroz (Girê Pîroz) û filmê bi navê We ji Bîr Nekim û filmine din derhênandin.

Derhêner Enwer Sindî filmê Berbanga Zû çêkir û pê xelat standin. Derhêner Birahîm Selam Filmê Rêwîtîya Bêdengê hilberandin.

1997z filmê Rêwîtîya berbiroj ê Derhêner Yeşim Usawgilo. Filmê Bijî Buk û Rizgarîya Kurdistanê yê Der-

giring bibînin:

Heger ji alîyê demê ve em Sînemaya Kurdî bidine ber a cîhanî û em bibêjin dereng hatîye, lê dema ku ew lê peyda bûye demeke dûr e û nenêzîk e, ji ber ew berîya sed salekê ye. Ev dem ji gelekî weke gelê Kurd bindest re, pir binirx e.

Cara yekem û bi şêweyê fermî li ser destên derhênerê Ermenî (Jêderine dibêjin ku ew kurd e) Hamo Nezarîyan bû, dema bi kamereya xwe re li nav gundên kurdan ên li Ermenistanê yên herêma çîyayê ALEGEZÊ (ARAKSÊ) digerîya û filmê bi navê Zerê di sala 1926z de çêkir, li ser evîna keçeke êzdî ya navê wê ZERÊ bû, dema wê û xortê bi navê Seydo ji hev hez dikrin, lê mêrikê zemîndar û têr Teymûr dibû asteng di navbera wan de û dixwest ZERÊ ji xw re bibe.

Weke em dizanin ku li Ermenistanê çanda kurdî di qonaxine balkêş û pêşketî re derbas bûye, lewra sala 1930z derhêner Amîl Lodwing ev filmên kurdî hilberandin: Selahedîn, Mem û Zîn, Xanê dimdim û Sîyabendê Silêvî.

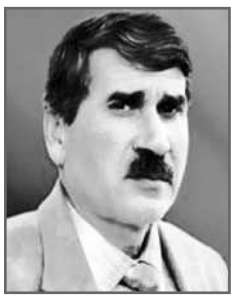
Em dikarin bibêjin Sînemaya Kurdî mîna raperînekê pêk hat di salên şêstî de, ji çerxa bîstan, çimkî wê gavên serkeftî avêtin. Derhêner Kamîran Hisnî 1956 z filmê Seîd Efendî çêkir. Raperîna Sînemaya Kurdî bêhtir disala 1957z dedeng veda, piştre li ser destên derhêner, nivîskar, sînarist û şanogerê nemir Yilmaz Guney, li Bakurê Kurdistanê yê ku bihtir ji (110) filman hilberandin. Ji wan: Rê, Kerî û Omîd. Li Tirkîyê û Cîhanê (17) xelat standin, ji wan xelatan Çiqlê Zêrîn li mehrecana KAN li Parîsê 1982z. Wî gelek filmên xwe di zindanê de çêdikirin û rê dikirin ji hevrêyên xwe re yên ji derveyî zindanê û wan pêk tanîn. Ji ber ku ew ji kesên gewre ye di cîhanê de, lewma dema çû ser dilovanîya Xweda, cendekê wî li goristana Şarilpas (Gewreyan) li Parîsê hat veşartin. Şanogerê navdar ê li Tirkîyê Cinêd Erken dibêje: Carekê xelata yekemîn a şanogerîyê li ser asta Tirkîyê bû para Yilmaz Guney, lê rêjîmê nedayê. Da min, lê ji ber ku min ew xelat layîqî dostê xwe yê ku me pevre jîyan kirî ango Yilmaz Guney dît, min ew xelat negirt.

Ya balkêş em dibînin ku çanda kurdî bi giştî û Sînemaya Kurdî bi taybetî li derveyî Kurdistanê bêhtir pêş ketîye, ji ber pir astengî jê re hebûn û cara ku di hundirê Kurdistanê de be jî, bo mînak Filmên nemir Yilmaz Guney ew ne bi zimanê kurdî bûn. Lewma li derve bûn, nexasim li Yekîtîya Sovyêt a ku di sala 1975z de sê belgefilmên kurdî hatin berhemdayîn: Em Miletî ne, Em Kurd in û Kurdên Ermensitanê.

Sînemaya Kurdî bi gavan ber bi avakirina xwe ve diçû. Derhêner Memdûh Yon zîp romana nivîskar Yeşar Kemal a bi navê Efsaneya Çîyayê Agirî kire filmek. Piştî wê bi salekê Derhêner Bêlkî Olcak filmê Rojek Dê werê, derhênand. Di sala 1982z derhêner Êrol Kiral filmê Demsalek li Colemêrgê çêkir kir.

Li Serê Kanîyê, li Rojava sala 1985z hewildanek çêbû ku cara yekem bû filmekî kurdî ronî dît li ser destên

Kurtedîroka Sînemaya Kurdî



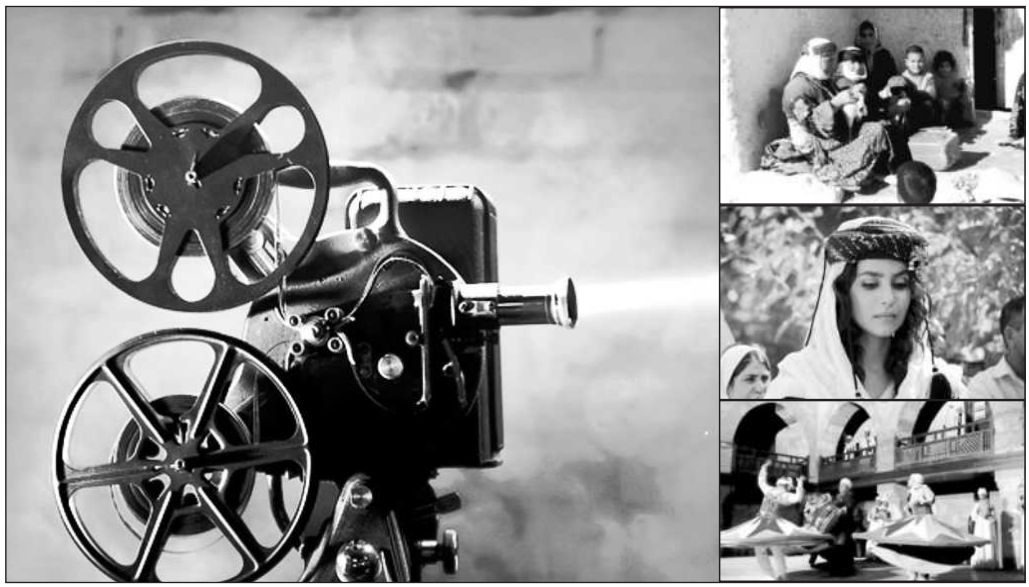
Çanda kurdî bi giştî û Sînemaya Kurdî bi taybetî li derveyî Kurdistanê bêhtir pêş ketîye, ji ber pir astengî jê re hebûn û cara ku di hundirê Kurdistanê de be jî, bo mînak Filmên nemir Yilmaz Guney ew ne bi zimanê Kurdî bûn.

Biradostê Mîtanî

Lêkolîn

Sînemaya Kurdî jî weke beşek ji çanda kurdî ya ku kesayeta kurdî ava dike ketîye bin feraşên stemkarîya dagirkeran de, ji ber ku wan dagirkeran netweya kurdî serkut dikir. Wilo jî çanda kurdî bi giştî û sînemaya wê bi taybetî di bin wê stemkarîyê re derbas bû û çêkirina filman qedexe bû. Lewre gelek xebatkarên wê di zehmetî û astengîyan re derbas dibûn, diketin zindanan, amûrên wan dihatin şikandin û piştî ku wan bi zehmetî û derfetên teng û aborîya lawaz film çêdikirin, qedexe dibûn ku werin pêşandan û gelek caran ji mehrîcanan jî dûr dixistin.

Çawa gelê kurd li ber xwe daye û bi vîna xwe ya xurt xwe gihandîye vê qonaxa şaristanîyê, di heman demê de jî sînemaya kurdî li ber xwe daye. Çiqas kêmayî di pêşeketina wê de hebe jî dema ku em wê bidin ber a welatên rizgar bûyî, lê dêsa jî ew xwedî hebûneke balkêş e, ta radeyekê gavên pîroz avêtine. Dema em wê bişopînin em ê van qonaxên wê yên



■ **Çand û Huner û Sînema**

Wladimir Mayakovskî dibeje ‘îro çavên sînema bi tozên zêr kor dibe. Ji ber ku wexta sînema tê gotin piranî milê wê yê madî, teknîkî, gişe, hest û popûlûzmaka kesayetê de pêş dixe dikeve pêşîyê; huner, lêgerîna heqîqtê û manwîyata ku di civakê de ava dike. Divê di vî milî de têgihîştineke hunerî û bîrdozî hebe. Wek perçeyekî lêgerîna heqîqetê huner û hunermed jî bê bîrdozî û ji rastîya civaka xwe dûr nîn e. Ketina bin bandora pergala kapîtalîzmê hunermendên sînemager ji rastîyê dûr dixe. hunermendên ku xwe negihandibe wê têgihiştinê, rastîya nebînin yan jî di bin navê hunerê de dibin weke neferek kapîtalîzmê û li dijî civakê rastîyê manupule dikin. Sedema esas jî ya ku dihêle gelek berhem ji milê cîvakê de encama xwe nagrin ev e.

Pêwîst e sînamagerên modernîteya demokratîk beramberî modernîteya kapîtalîst a ku çanda resen, jiyana xwezayî û exlaqa cîvakê asmîle û tûne dike; berhemên hunerî yên ku çanda xwe pêş dixe, dibe perçeyekî civakê û xwe gihandina heqîqetê rola xwe bilîze û biafirînin. Wek civaka giştî û gelê kurd ku bi sedan sal di gelek milan de ji pergalê derbeyên giran xwarine. Lê belê wek hunera heftemîn sînema dikare bi bondora xwe ya efsûnî gelek birînan derman bike û bandora bi sedan sal ji holê rake, Bi berhemên xwe dikare di avakirina modernîteya demokratîk de rola xwe bilîze û bandora polîtîkayên asmîlasyonê û qirkirinê ji holê rake.

li ser vî easasî bi bandora sînemaya efsûnî, bi awayekî etîk û estetîk xebitandin berbipsiyerîya hemû sînamageran e.

û hunera xwe ye. yê ku çanda xwe bi hunerê nexemilîne, bi çandeke din xwe dihelîne.

Mînak di serdema navîn de çawa ku sedema pêşketina Ewropa; ronesans (vejîn) ango pêşketina huner û zanistê be; di heman deme de sedema paşveçûna Rojhilata Navîn a ku berê di gelek mijaran de li pêşîya Ewropayê bû, ji dûrketina huner û zanistê ye. Ronesans ango ji nû ve dayîkbûn, tê wateya ji nû ve gihştina hunerê, ji nû ve gihiştina feraseta azad e. Hunermendên demê xeterîya heyî didîtin, civak her roj hîn zêdetir ber bi tunebûnê ve diçû. Li ser vî esasî pêşketina civakê di çûyîna hêza afirandina hunera berê de didîtin. Çûyîna Dema Roma û taybetî jî Yewnana kevn. Armanc xwe gihandina asta vê demê bû. Berevajî vê, Rojhilata navîn a ku berê (huner jî di nav de) û di her mijarê de li pêşîya ewropa bû, îro eqsê vê girtina derîyê îçtîhatê(pêşketin, nûbûyîn) bû sedema qirkirina hunerê û paşveçunê. Niha jî tevî ewqas cewher û çavkanîyan jî di milê hunerî de xelayê dijî.

ji wê xelayê gelê Kurd jî para xwe girt. Her çiqas gelê Kurd di her demê de bi hunerê re di nav hev de bû jî, ew piranî bi hunera gotinê ve sînordar mabû. Gelek berhemên hêja yên nîvîskî kêm be jî xwe gihandin roja îro. Ji alîyekî de perçeyekî Rojhilata Navîn bûyîn, JI alîyê din de jî êrîşên netewdewletan a şli ser çanda kurdîstanî her çiqa pêketina hunerê sînordar kiribe jî, ji ber sedema xurtbûna çand û hafîzeya hunêrê ya cîvakî bi ser neket.

Her çiqas ji ber asmîlasyon, qirkirin, sînor û... hwd. Di milê afrînerîya gelek beşên hunerî de astengî hatibe jiyîn jî, îro di Rojhilata Navîn de gelê Kurd di milê zanist, felsefe û hunerê de dema xwe ya herî pîroz dijî, hişmendîya hunera ku bi şoreşê re asoya wî firah dibe, derîyê gelek pêşketinan vedike. Ew girêdayî têkoşîna azadîyê, avakirina feraseta gelê azad û kesayeta azad e. Ango bi paradîgma serokatî gelê Kurd başî, xweşî û rastî çiye têdigihêje. Çawa ku têkoşîna azadîyê bi paradîgma xwe milê siyasî û leşkerî de di Rojhilata Navîn de balê dikşîne ser xwe û ji bo civakan rola peşengtîyê dilîze, ev derfet weke perêyekî heqîqetê di beşa hunerê de jî heye. Lewre di navbera azadî û hunerê de têkilîyeke kûr heye. Yê ku azadîyê baş fêm bike û bide fêmkirin huner û hunermend in. Li ser vê bingehê divê di hemû beşên hunerê de (şano, muzîk, wêne û... hwd) hunermendên xurt derkevin û ew rastiyê, dîrok û têkoşîna gelê xwe bi hêza etîk û estetîk bînin ziman.

Di roja îroyîn de hunera heftemîn ango Sînema pêwîst ebi awayekî taybet û xurt li ser bê sekinandin. him weke gelê Kurd dereng naskirina sînema him jî ji ber ku sînema îro hunera ku herî bilez xwe digihîne gerdûnê ye û xwe belav dike, divê girîngî û guhdaneke taybet jê re bê dayîn.

Sînema ku gelek beşên hunerê di nav xwe de dihewîne, di sedsala 21'ê de beşa herî bandorker e. Wisa ye ku pergala kapîtalîzmê bi taybetî li ser beşa sînema disekine wek sektorek lîstina bi mejîyê civakê bikartîne.

Çand û Huner û Sînema

sînema dikare bi bondora xwe ya efsûnî gelek birînan derman bike û bandora bi sedan sal ji holê rake...

Andok Serdem

Weke tê zanîn gelek rêbazên şîrovekirina heqîqetê hene. Huner jî yek ji wan e. Tişta ku hunerê ji rêbazên din cuda dike; di nirxandin û anîna ziman a heqîqetê de lêgerîna estetîk e, ango bandora bedewîyê ye. Gelek caran sedema têkçûn an jî bê bandor mayîna tekoşînê, yek ji sedema xwe ji asoya hunerê dûr ketin an jî hunerê weke beşeke tekoşînê nedîtin e. Serokatî dibeje: 'Hûnermendekî rast, dikare rastîya min sed qet ji min baştir bîne ziman.' Lewre hunermend sir û manewîyeta ku dibin madîyatê de veşartî ye derdixe holê û derveyî elimandinê bandorê tîne ziman .

Dibêjin sedsala 21'ê sedsala çand û hunerê ye. Lewre yê ku civak an jî neteweyan ser lingan dihêle û wan dighîne paşerojê, têgihiştina giranî û bandora hunerê ye. Kîjan civak di çand û hunera xwe de pêşketî be ew ê xwe belav bike, bide qebûlkirin û xwe bighîne paşerojê. Ji xwe tê zanîn ku her sal gelek ziman û çand ji holê radibin. Bêguman ew alîyekî polîtîkaya modernîteya kapîtalîst e, ji alîyê din ve jî têgihiştina civakê ya beramberî çand

Piştî Sed Salî Sînema Li Ku Ye?

Îro roj sînema li mala me her kesî heye, em dikarin bi laptopekê an jî telefoneke girêdayî xeta înternêtê li Filmên salê temaşe bikin, piştî wê jî hemû nirxandinên ku li ser Film hatine kirin bixwînin û bi qehremanê Film re jî bibin heval li ser facbookê. Ji bo vê mijarê du nerînên cuda hene, yek dibêje ku sînema bê nirx bûye û ji asta hunereke qedirbilind dakatîye, tu wate ji Film re tune ye heger tu neçî salona sînemayê û li ber perdeya spî tamaşe nekî. Nerîna din dibêje ku sînema hunereke di dest tebeqeyeke taybet de bû ji civakan, lê aniha di destê her kesî de heye û her kes dikare bi vê hunerê şa bibe. Her nerînek jî ji bo ya din navek dîtîye, kesê ku piştgirîya sînemaya li malê dikin, ji yên din re dibêjin bircwaza nû ya ku nizane xwe di ku di bi cih bike di pêşveçûnê de ji ber wê jî xwe di ber hunerê re dike, yên ku piştgirîya sînemaya salonan dikin ji yên din re dibêjin tembelên ku ji bo wan kîsekî çîps û Filmek weke hevin.

Ji Bo Kurdan Sînema Li Ku Ye?

Ev pirseke ku her ji bala min naçe, miletekî ku heqê xwe nestend ku di salonan de li Filman temaşe bike, heta roja îro jî yek salona me tune ye, înternêt derfeteke mezin da me ku em li malên xwe li Filman binerin û vê hunerê nas bikin, lê gelo tamaşekirina Filman li ber perda spî li salonekê ew ê ne weke sihrekê be? Lê heger me jîyan nekiribr em nikarin beşdarî vê nîqaşa ku ji bo me bê wate ye bibin.

Ya herî ku merev xemgîn dike ne şêweyê ku sînema pê tê nîşandan e, lê ew e ku ev huner di destên dezgehên baziragniyê û bazirganan de ma ye, ji bo ku sînemager Filmekî çêbike hewce dike ku pereyan ji van dezgehan bistîne, ji bo ku dezgeh pereyan bidin pêwîst e ku çîrok li gor sîyaseta wan be, reklamê ji wan re bike. Ev xemgînî li vir naqede, piştî ku Film qedîya ji bo ku di festîvalan de bê qebûlkirin hewce dike ku tu stêrk bî yan jî têkilîyên te yên xurt di vê bazarê de hebin, her wiha divê ku Filmê te tu mijarên ne li gor dilê vê bazarê bide nîşandan, pêvajoya bikaranîna vê hunerê di bazarê de pir dirêj e û însanan xemgîn dike, lê dîsa jî gava ku em li hejmara Filmên baş yên ku di qadên mezin de nehatine pêşandan bibînin, ev tê wateya sînemagerên ku qebûl nakin di bazarê de bin pir in. Bi tenê qadeke ku bikaribe wan hemûyan himbêz bike hewce dike, lê ev hunera bedew a ku dikarîbû şoreşan çêbike dikare sînemageran jî himbêz bike, biparêze û bi filan jîyanê xweştir bike.

çêke, hemû bi hev re jî nikarin bêyî senaryo Filmekî çêkin. Zencîreke dirêj ji karan ji bo yek Filmî hewce dike, qelsbûnek di yek xelekê de hebe tevahîya Film qels dike, her wiha xurtbûna beşekê hemû Film xurt dike, di her xelekeke vî karî de hunermendek hewce dike û ew hunermend jî dikare di beşa xwe de biqasî hêza xwe afrîner be. Lê çima stêrkên sînemayê çêdibin? Navên mezin yên derhêner û lîstikvana ne? Ev ji ber medyaya nû ye, ji ber ku ewqasî medya û qadên nîşandana Filman di nava sîstemê de kûr bûne, êdî naxwazin her kesî ku kar kirîye bibînin. Dixwazin yekî bidin pêş û bikin stêrk û bi civakê jî bidin hezkirin, heger hewce bike jî wêneyê wan li ser parfûn û erebeyan jî bixin da ku di mejîyê me de stêrkbûyina wan biçînin.

Sînema Dikare Çi Rolê Bilîza Li Ser Asta Şexsî Yan Jî Li Ser Asta Civakê?

Ji ber ku sînema çîrokan ji jîyana me ji me re dide nîşandan, têkilîyeke sînema ya girîng bi sosyolojî û saykoljîya civakê re heye, her wiha çîrok bi rewşa sîyasî, ekonomî û oldarî ya dem û cihê ku Film tê de hatîye çêkirin bandor dibe, ji ber van rasteqînan hemûyan weke ku Film bi derdora xwe bandor dibe dikare bi eynê astê yan jî asteke bilindtir bandorê li kesan û civakan bike.

Mînak: Keçeke heft salî ya ku li afrîkayê dijî, ji ber xwezayê helbete ew ê çerm reş be, ji ber feqîrîya civaka li wir helbete wê birçî û nexweş be, ji ber rewşa sîyasî û çekdarî helbete ew ê keçik di bin xetereya kuştina hêzên çekdar be. Li vir karakter ji derdorê hate afrandin, lê bi çîroka vê karakterê ez çawa dikarim bandorê bikim, heger bixwazim bandorê li civakeke rojavayê dunyayê bikim ez ê wê ji ber birçîbûnê bikujim, miletê Rojava ew ê dest pê bike alîkarîyê ji welatên afrîkyayê re bişîne, heger bixwazim bandorê li sîyasta navneteweyî bikim ez ê wê keçikê bi êrîşeke çekdar bikujim, heger bixwazim bandorê li keçikên wê civakê bikim ez ê bihêlim ku karaktera min 7 salên din jî li ber xwe bide û jîyan bike, piştre jî bihêlim ku li hember vê rewşê derkeve, ez ê wê bikim mînakek ku hemû gel bixwaze weke wê be û di dawîyê de bihêlim ku bi serbikeve, da ku hêvîyê li cem gelê wê çêbikim ku ew dikarin bi serbikevin. Ev mînakeke piçûk û sade bû, Film li gor asta xwe dikare bandorên pir mezin an jî piçûk bike, heger em vegerin dîroka sînemayê em dikarin mînakên mezin bibînin.

Filmên Ayzeyniştayn bandor li hemû Rûsyayê kir bi dîmeneke li ser pêlekanê bajarê Awdîsa her wiha mînak pir in û nayên jimartin.

Beşên Filman bi derbasbûna demê re her zêdetir dibe, heger di Filmê yekê de me tenê xebatkarê ji trênê derdikevin dîtin, aniha cureyên Filman ji hijmara wan xebatkaran zêdetir bûye, ji bo her cureyekê jî tamaşevanên wê yên taybet çêbûne. Filma ku rojekê dîmen bi dîmen ji Filma 18mm dihate qutkirin û dîsa bihevekirin îro dîmen di hundirê kompîterê de tê amadekirin û montaj kirin, lê dîsa jî sînema dimîne ew hunera ku hestên te tevlihev dike, gava ku bixwaze te dike xwedî biryar der heqê jîyana xwe de, di heman demê de dikare te bê biryar bihêle.

her wêneyekî ku çav dibîne, an dengekî ku guh dibihîze dike mijara Filmekî nû, her tevgereke zindî ku bala sînemager bikşîne dikare bibe mijareke li ser rûpelan ku dîsa di Filmekî de were jiyîn, her çiqas ne weke rastîyê be jî, lê weke xeyalê çêkerê Film bixwe be.

Gava ku çalakî ji rastîyê derdikeve û dikeve Filmekî, êdî dibe milkê sînemager û dikare bi şêweyê ku dixwaze ji nû ve li ser ekranê zindî bike. Her axaftinek dibe dîyalogek di hundirê Film de û her kesê ku di jîyana sînemager de derbas dibe dikare bibe karektereke sereke di Film de. Ji bo sînemayê sînor tune ye, her wiha jîyan kanîyeke bê dawî ye ji bo afriandina Filman.

Rast e ku sînema her şeş hunerên din di hundirê xwe de himbêz kirîye, ew her heft huner di senaryo de dest pê dikin û bi Filmekî li ser perdeya spî diqedin, her neheqîyeke ku li wan huneran bê kirin, asta filim ya hunerî kêm dibe û nayê hezkirin, ji ber wê jî Filmê baş hewce dike ku weke sihir be, bizanibe çawa bandorê li ser hemû hestên însanan bike. Filmekî baş dikare jîyana te bigre dest, baş bihûne û nîşanî te bide, ew Film ji jîyana te zêdetir dikare bandorê li te bike.

Çima? ji ber ku jîyana me pir qerebalix e û gelek çalakî di rojekê bi tenê de bi mere derbas dibin

Gelek caran em li jîyana xwe bi giştî vedigerin, lê pir tişt bala me nakşînin, lê Film ji jîyana te xaleke sereke ya ku te jî nedîtîya radike û li ser esasê wê xalê çîroka te dibêje. Di tevlihevîya mejîyê te de winda nabe, lê xalên girîng û bi bandor dikare bibîne.

Çêkirina Filman:

piştî karê kolandina ji bo fehmê, tê gotin ku sînema karê herî zehmet e, tevlî vê gotinê nabim ne ji ber ku çêkirina Filman ne hêsan e, lê ji ber ku herdu kar pir cuda ne sînema karekî hunerî ye û kesên di sînemayê de kar dikin bi arzû dikin.

Çêkirina Filman proseseke pir dem dirêj e, lê xebata herî komînal e ku însan bikaribe tevlê bibe, deng bêyî kamera nikare Filmekî çêke her wiha kamêra jî bê ronahî nikare, ronahî jî bê dekor nikare Filmekî

Hunera Heftemîn

Ji ber ku sînema çîrokan ji jîyana me ji me re dide nîşandan, têkilîyeke sînema ya girîng bi sosyolojî û saykoljîya civakê re heye..

Safînaz Evdikê

Sînema, ango hunera heftemîn, hunera herî piçûk e di malbata xwe de, lê ya ku her şeş hunerên din jî di hundirê xwe de himbêz dike. her çiqas zêdeyî sed salî ser çêkirina filman re derbas bûye, lê dîsa jî kevn nebûye û di hemû civakan de tê xwestin û hezkirin, salane bi hezarên Filman tên çêkirin û li seranserê dunyayê jî bi hezaran salonên sînemayê hene, li her welatekî jî gelek festîvalên sînemayê ji her hunerê zêdetir hene.

Sînema hunera ku derbasî her malekê bûye û xwedî bandoreke mezin e, li kîjan malê zarok bi Filmên Çarlî Çaplin nekenîyane, kîjan dayik û bav bi Filmê Rê bandor nebûye û li ber negirîyaye, an jî kîjan ciwan nexwestîye weke Romeo be.

Va, di pêvajoyên dawî de sê keçên me xwe kirin bombe. Yek Bermal, yek Rojbîn û yek jî Binefş bû. Ev keç keçên evînê ne. Bi hezaran ciwanên Kurdan xwe wisa şewitandin.

Çima wisa dibe? Yek; evîna Kurd ji qurmê xwe ve ji nû ve şîn dibe. A duyemîn jî ev hemû bi navê min dibin.

Niha ez ê çi bikim? Divê ez pêk bînim ku careka din Edûlê û Derwêş, Mem û Zînê xwe wisa neşewitînin. Hemû destanên Kurd bi evînê dest pê dikin. Berxwedêrîyeke mezin û piştre jî bêçareyî... Va, destan wisa diafirin. Di van destanan de yekîtî tune ye, şerê Kurdan bi serkeftinî nayê birêvebirin. Xîyanet heye û bêşensîya herî mezin jî dijmin hêzdar e.

Min got, divê ez serkeftina evînê biafirînim û ez diafirînim. Serkeftina evînê, serkeftina gel e. Hemû hewla min ji bo pêkanîna evîna Kurd e. Ez ne li dijî zewacê me, ger tu tiştekî bikî, divê tu bi evîn û hezkirinê çêbikî. Evîn gelê me ye û em ê ji nû ve bidine afirandin.

Hinek Kurd hê ji niha de li ser mirinê hin lîstokan saz dikin. Heke Beko tunebana, me ji zû de serkeftin bi dest xistibû. Ji mirina min a yekemîn dijmin, a duyemîn jî ev Beko berpirsîyar in. Ez li ser sewdaya Mem û Zîn ji nû ve şîn bûm. Ez dijîm û xwedî tol im. Bila her kes hesabê xwe baş bike. Ez egîdîya xwe bernadim, hesabê dipirsim. Divê Kurd jî hinek tiştan fêm bikin. Beko'yên me pir in. Heke em fersendê bi wan nedin, em ê bi ewqas ked û xwîna pakrewanan dikarin bibin xwedîyê jîyana mezin. Zilamê Kurd di bin navê namûsê de nasnameya jinê girt. Min ev baş fêm kir. Dema ku keç dibe jin, nasname, ziman û xweşiktî ji dest diçe. Weke ku di destana Derwêşê Evdî de tê dîtin; Edûlê xwedî nasname, evîn û hêz e. Ji serê tilîkan hetanî mûyên pora xwe xweşikbûna xwe diparêze, ev e evîn! Niha dema ku mirov van dibêje, dibêjin eyb e. Nexêr, ev Kurd e, binasname ye û em nikarin dev ji vê berdin. Jina bênasname nabe, jîyana bênasname nabe, egîdî nabe. Ev felsefeya Ehmedê Xanî û Derwêşê Evdî ye. Va ji bo vê bi hezaran keçên me xwe şewitandin û gihîştin evînê.

Min bi stranekê dest bi vê xebatê kir. Niha hinek xebatên min nas nakin. Hunermendekî ku straneke baş diafirîne, li ba min ji sed fermandaran hêjatir e. Ez dizanim ka kîjan baştir e. Ev tiştekî weke sedî sed li hedefê xistin e. Dema ku min dest bi van xebatên xwe kir, min got berîya her tiştî divê ev dengê Kurd qut nebe. A duyemîn, min got divê keç wisa bi hêsanî ji dest dernekevin.

qadeke piçûk heye. Ji metirsîyê dûr bimînin. Di halê berevajî de rewşên mîna lêgerînên zayendîyê xîyanet e. ji ber ku dikeve bêvîyanîyê. Da ku bikeve bêvîyanîyê, nikare yekeyê bi rê ve bibe. Ji ber ku nikare yekeyê bi rê ve bibe, derbê dixwe. Dema ku derbe xwar, ev dibe tawana xîyanetê. Ez hizir dikim ku, yên vê disepînin jî hene. Hinek ji wan çawa ku heq kiribûn hatine cezakirin. Vîyana wî şikeştîye û hedar nekirîye. Helbete nikare hedar bike. Ji ber wê yekê evîn pir zor e.

Dîroka Kurd careka din bi teşeyekî jandar derdiket ser dikê. Ez hizirîm, ma gelo dîrok dubare dikir? Ez li ser gotinên Edûlê û ketina Derwêşê Evdî pir hizirîm. Divê ev çarenûs bihata guhertin. Min got, ji ber ku ewqas xwîna pakrewanan heye. Li derdora min mirov yeko yeko xwe dişewitînin. 1500 suwarî û gerîlayên me yên ku bi dilêrî şer dikin... Min got, xwedayo ev bi serê min de jî tê. Qur-an dema ku tê xwendin çawa tê guhdarî kirin, va min jî wisa li vî dengî guhdarî kir.

Min got, îman ev e. Di vir de kirûyên hunerî yên mezin hene. Bûyer ewqas bi hev ve girêdayî ne ku, tenê yên ku hene dikarin vê fêm bikin. Welatparêzîyeke mezin heye. Ev, dilêrîya gerîla ya îroyîn e.

Derwêşê Evdî gerîlayekî mezin e. Edûlê jî...

Jixwe gelek hevalên me yên stî xwe dişewitînin. Di bingeh de ya Edûlê evîneke mezin e. Dibêje, "filan paşe min dixwaze, lê ez tenê ji Derwêşê Evdî hez dikim. Ger ev jî nebe, ez a gorê me." Ev rêgezên hezkirinên Kurdan in. Egîdîya mezin e. Derwêşê Evdî ne radestê Tirkan û ne jî radestê Ereban dibe. Ev welatparêzî ye, serxwebûnîya mezin e. Him evîna xwe dinase û him jî dijminê xwe.

Li ser vê yekê min ji hunermendê me Dîyar re got, "heke hun bi şerê mezin re nebin, a ku hun dikin sextekarî ye!" Min jê re mînaka evîna mezin a Derwêşê Evdî nîşan da. Ti kes ne weke Edûlê, ne jî weke Derwêşê Evdî dikare bibe xwedîyê evîneke mezin. Şerên wan jî mezin e. Va, destana Kurd, va evîna Kurd. Ma em ê çima van ji bîr bikin?

Evîna Edûlê evîneke mezin e. Tu hunermend nikare weke ku Edûlê Derwêşê Evdî pênase dike, pênase bike. Ez nikarim ji wan kesên ku nikarin vê pênaseyê bi îro re girê bidin re bibêjim hunermend. Ez ên heyî mandel nakim, lê ez nikarim Edûlê jî mandel bikim. Ger Edûlê bê mandelkirin, mezinahî, evîn pêk nayê. Ev gotinên mezin in. Gîyana Kurdan e. Tu van ji bîr bikî û ji xwe re bibêjî ez hunermend im, hozan im, ez ê ji te şerm bikim, nikarim te bipejirînim. Gotin, newa (melodî) û bûyer ewqas di nav hev de ne ku, ez hizir nakim di gelekî din de hebin.

Evîna Kurd hetanî ku xwe neşewitîne nikare bi ser bixîne.

na van pirsan re pêwendîdar e. Niha mirov bi hêsanî nikare bibe wêjevan, çawa ku nikare bi hêsanî bibe şervan, bi hêsanî nikare bibe xwedî wêje jî. Edeb bûyereke gelekî cidî ye. Ji bo afirandina edebê, divê em pêwendîya Kurd çareser bikin. Divê em jina Kurd, zilamê Kurd, egîdê Kurd çareser bikin.

Serkeftina Evînê Serkeftina Gel e

Min ji berê de gotibû, ka çima bûyera Mem û Zîn ewqas zor pêş ketîye. Di wê derê de ezmûneke evînê heye. Hinekî zorê li pîvanên feodal dike. Di bingeh de ev, bêrîya şoreşa netewî-demokratîk e. Dibe ku di mîrên Cizîrê de bûyereke wisa qet derbas nebûbe. Lê Ehmedê Xanî yekîtîyê dixwaze. Tunebûna yekîtîyê di navbera feodal-mîrzadeyan de, va ji hikumdarên Ecem, Ereb nizanim Bîzansîyan re derfeta layan û dagirkirinê dide. Di salên 1600'an de rewşa Kurdan a dewletbûnê û avakirina destpêkeke netewbûnê heye. Feodal-mîrzade û mîr, li pêşîya vê bi îhtîmaleke mezin asteng in. Çareserîya vê dixwaze di wêjeya Mem û Zînê de nîşan bide. Nexwe kurekî mîr û keçeke mîr bi rehetî dikarin hev û du peyda bikin û bizewicin. Ev zor nîn e. Jixwe di wan sedsalan de, bi tevahî zewacên navbera mîran wisan bûn. Hemû zewacên tebeqeyên jor, zewaca kurên mîr û keçên mîran in û zorî jî nîne. Di bingehê hev û din xurtkirinê de hê jî çêdikin. Li vê derê rewşeke derepîvan; li ser mîran, bi gor vê qonaxê ku yekitîyeke jor an jî bûyîna dewletekê re (em dikarin bibêjin bûyîna keyatîyekê jî) nebûna xwesteka zordayînê ye. Va li pêşîya vê pêşketinê ew mîr asteng in. Ev, tê xwestin ku bi destana Mem û Zîn bê şênberkirin.

Evîneke zor e. Çima evîneke zor e? Yekîtî pir zor e, dewletbûn pir zor e. Ji bo pêkanîna vê, pêwîst e ev evîn wê mîrîtîyê birûxîne û çepera feodal biçirîne. Ger ku pirtûk bê xwendin wê bê dîtin ku, daxwazîya yekîtîyekê heye. Divê gelek rêpîvanên kevin bên hilweşandin. Gelek fitne û fesad hene; ji bo rakirina ji rastê hindek azadî pêwîst e. Bûyîna van, tê wateya pêkanîna şoreşa netewî-demokratîk. Ji ber ku şoreşa netewî-demokratîk peyda nîne, di Mem û Zîn de pevretîyeke serkeftî nayê pêk anîn. Yanî di cîyekî de tê wateya nepêkanîna yekîtîya bi serkeftî ango nebîyekbûyîna Kurdan.

Ya me jî, peywira pêkanîna bûyereke sîyasî ya mezin heye. Yekîtîya sîyasî bûyereke mezin e û em dikarin ji vê re bibêjin evîna mezin. Da ku tevahî evînên piçûk karibin wateyekê biderbirînin, pêwîst e ev yekîtî pêk were. Xwe têxin şûna Mem û Zînê; ji bo ku hun evîna xwe pêk bînin, pêwîstîya yekîtîyeke sîyasî û li hember serdestan pêdivîya rizgarkirina

ev qas kirêt dike kî ye? Çawa kete vê rewşê? Xala yekem ev e.

Ya duyem, ma berxwedan pêkan e? Ma pêkane em bangî wî ji hezkirin û tekoşînê re bikin? Ma derfeta ji têkçûnê gihandina serkeftinê, yan ji bêdilîyê gihandina wêrekîyê, yan ji kirêtîyê gihandina bedewîyê heye? Tu yê çawa rabikî? Tu yê li dijminê ku ew xistîye vê rewşê temaşe bikî. Tu yê ev şerê xwe li dij dijmin bimeşînî. Tu yê bibêjî dijminê gelê Kurd bibîne. Destpêkê tu yê bangî dîtinê bikî. Piştre ger derfeta te ya berxwedanê heye, berxwe bide. Gotina "berxwedan jîyan e" vala nehatîye gotin. Ev yek şert e, jîyankirin berxwedan e, berxwedan jîyan e. Ev gelekî girîng e û divê mirov rêzdarîyeke mezin raberî vê bike. Tenê berxwedan jî têr nake, êrîşa ber bi serkeftinê dibe jî gelekî girîng e. Ji hemû enîyan ve derbasî êrîşê dibim. Ger ev kes ber bi serkeftinê ve neçe, xwarina dixwe jî heram e. Tu yê bi vî nedî xwarin û vexwarin, tu yê nedî razîn, tu yê her dem li ser stirîyan re rabigrî.

Dema tu Kurdê nû diafrînî, ji bo bi destxistina hindek mafan, hewceyîya te bi hindek serkeftinan heye. Azîneyên min li ser vê hîmê ne. Ji ber ku wekî din rêyên vê yekê nînin. Ez vê yekê herî zêde li ser xwe pêk tînim. Bi rêxistinê û çalakîyê ve amade bike, demdirêj bide jîyîn û rê li pêşîya gelek serkeftinên girîng vebike. Ger tu bikaribî van bikî, tu dikarî rihet bî. Ev yek şert e! Bêyî afirandina vî Kurdî, her tişt heram e, her tişt ketibûn e.

Pêşvexistina Hezkirina Kurd Peywira Wêjeya Kurd e.

Pêşvexistina hezkirina Kurd û şêwaza jîyana Kurd ji peywirên sereke yên wêjeya Kurd e. Balkêşkirin, xweşikirin, wêrekirin û daecibandina jîyanê, sereke peywirên wê ne, helbest û muzîkê ne. Lûtkeya wê evîn e, bêguman heger em bikaribin pêk bînin. Ez li dij evînê nînim. Berovajîyê wê, weke hêza afirandêr a mezin ez xwe dinirxînim. Hun dê bibêjin çawa? Çawanîya wê kêm zêde bi vî şerî ve hatîye bersivandin. Ez naxwazim bi hêsanî dev ji vî gelî û van axan berdim. Ji bo vê yekê li dij dijmin şerekî dijwar hewce dike.

Êdî nivîskarîya weke ya Ehmedê Xanî jî bes nake. Qiralîya ku wî daxwaz dikir, carnan ez dihizirim, dibêjim ev yek jî bes nake. Divê ji alîyekî ve em Memê, ji alîyekî ve jî Zînê biafrînin. Dem bi dem ez xwe wisa lê dikim. Wekî din mirov nikare çareserîyê peyda bike. Afirandina bûyera Kurd, evîna Kurd, wêjeya Kurd misoger bi bersivandi-

vê mijarê de rewşa herî xeternak dijîn. Hiştina li derveyî vê yekê bi serê xwe şarezayîyekê hewce dike. Terbîyekirina wan, kirina xwedîyê edebekê hewleke gelekî girîng e. Divê mirov vê yekê di wategirtina wêjeyê de weke hewleke girîng binirxîne.

Ez li ser têgîna Evînê jî radiwestim. Divê ev yek weke têgîneke herî bingehîn a wêjeyê were hizirandin. Divê di vê mijarê de em Mem û Zînê ronî bikin. Hewceye ez eşkere bibêjim; hestyarîyên niha peyda dibin, her dem nefreta min kişandine ser xwe. Mînak di nava gelê me de beşekî kadro yê herî xwe şoreşger dihesibîne, wexta hindek pereyan bi dest dixe û jinekê dibîne, ya ku siftê tê bîra wî rêxistinkirina revê ye. Çima ev yek min gelekî bandor dike? Dikarîbû wan pereyan ji bo hevalekî xwe jî pir baş xerc bikira. Dikarîbû bi wê jinê re di nava refên me de rîyên hezkarîyeke xweşik raxîne. Çima bêyî ku li ser van xalan bihizire, hema revê tînê bîra xwe? Dê biçe kû derê? Zêde cihekî ku biçe jî nîne. Dê herin himbêza polîs, çend rojan ew ajoyên xwe yên çors bijîn, piştre dê werin lêdan û werin avêtinê. Xala ez pê hêrs dibim, ev yek e. Şarezayîya wan a hezkirinê nîne. Xwezîya we kariba hez bikira, minê hetanî dawîyê xizmeta we kiriba. Niha hindekî rastîya Kurd ev e. Evîna wî nîne, dilê wî nîne. Tenê tişta ku ji destên wî tê, derfetan li ser bingehê xîyanetê bi kar tîne. Niha divê em vê çareser bikin.

Ev mînakek e, lê rastîya me ya neteweyî ji sedî nod wisa ye. Li vê derê jinên ku xwedî ziman in, tên pêşxistin. Ji her alî ve jinên ku dikarin li ser pîyên xwe bimeşin tên pêşxistin. Bi koleyan ve bizimanîbûn nabe. Ziman û dilê koleyan nabe. Zimanê kesekî ku hişk bi pergalê ve hatîye girêdan nabe. Ger wê bigre, ma dê bi çend qirûşan be? ma ji zayendîya çors çi derdikeve? Ez vî qasî eşkere dibêjim. Hîna xwe nedayîna ber fêmkirinê heye. Di bûyera Kurd de têkîlî klasîk e. Divê wêjevan li ser vê yekê raweste.

Hewceye ez dîyardeyekê destnîşan bikim. Dema mirov wêjeyê pêş dixîne, tenê di pêvajoya serûbinbûna şoreşê de ne, divê ji berîya wê em kesayeta tarî, ya bêçareserî, ya ji dil ve hatîye zincîrkirin, ya gelek caran dilê wê hatîye tunekirin, eşkere bikin. Em di çalakîyên din ên hunerê de jî û di romanê de divê mirov li ser van raweste. Di romanê de em ê Kurdê qedî çawa pênase bikin? Kurd çawa hate qedandin? Ger dê romaneke ji çend cildan çêbibe, divê cildek ji vê re were veqetandin. Kurdê qedîyayî, Kurdê evqas ketî, Kurdê têkçûyî, Kurdê bûye çehl, Kurdê revîyayî, Kurdê ev qas bi erzanî ji axa xwe diqere û Kurdê ku têkîlîyê

Divê Evîn Weke Têgîneke Bingehîn a Wêjeyê Were Hizirîn

Min bi stranekê dest bi vê xebatê kir. Niha hinek xebatên min nas nakin. Hunermendekî ku straneke baş diafirîne, li ba min ji sed fermandaran hêjatir e

Abdullah Ocelan

Ger ez niha xwe weke wêjevanê herî sereke binirxînim, ez çi dikim? Min çîroka xwe ya bi dayika xwe re vegot. Min pêwendîyên xwe yên bi mirovê Kurd re vegotin. Min pêwendîyên xwe yên bi axa Kurd re vegotin. Ez mirovekî wisa me, têkîlîyên min bi xwezayê re gelekî li pêş in. Ger ez pir awarte bi mirovê Kurd re eleqeder nebûma, jixwe me nedikarî em vê rêxistinê û vî şerî derbixin holê. Ma pêkanbû ku tu guleyekê biteqînî? Ev qas keçên ciwan, ciwanmêr hene, di

Ewrûpayê, li Firensayê bi cih bû, êdî mîna hunermednekî cîhanî dihate naskirin. Gelek xelatên cîhanî wergirtin, xelata yekemîn a mehrîcana ‘‘Kan’’ a navneteweyî bû di sala 1982’an ser filmê ‘‘Rê’’ wergirt, her wiha gelek xelatên mehrîcanên navdewletî. Di nîva salên heftêyî de ji bo xelata Nopelê jî hate hilbijartin. Berhemên Guney weke destpêka sînemaya Kurdî tên pejirandin û navê ‘‘bavê sînemaya Kurdî’’ lê hate kirin. Di dema ku Guneyî li Tirkîyayê rastî astengîyan dihat, rêjîma dethilatdar a Sûrîyayê jî heman rêbazê qedexekirina doza kurdî di ragihandin û sînemayê de dikir, ev rewş li her çar parçeyan jî didomîya.

Piştî şoreşa gelan a Rojava û bakur û rojhilatê Sûrîyê sala 2012’an, damezrandina rêveberîya xweser di sala 2014’an de, hunera sînema ji nû ve hate vejandin. Cara yekem sazîyên taybet bi karê sînemagerîyê hatin damezrandin mîna Komîna film a sînema ku di 2015’an hate damezrandin, gelek belgefilm û filmên kurt û dirêj çêkirin, perwerdeyên akademîk ên di der barê sînemayê de vekirin. Filmê ‘‘ji bo azadîyê’’ yê bi zimanê kurdî û ji bo gelek zimanan hete wergerandin ku di sala 2019’an hate çêkirin weke baştirîn filmên ku li Bakurê Sûrîyê hatine hilberandin, tê nirxandin.

Êdî ev huner li Bakur û Rojhilatê Sûrîyayê bi pêş de diçe, lê pêwîstî heye ku hîn bêhtir gudan bi vê hunerê çêbibe, yanî divê akademîyên taybet bi hunera sînema werin vekirin, ev beş di zanîngehên heyî de bê vekirin, salonên sînemayê û stodyoyên taybet bi karê sînemayê, her wisa kovarên taybet û di rêya ragihandina xwecihî re ev huner ronî bibe. Û pêwîst e ji alîyê aborî ve jî piştgirîya sazîyên sînemayê bê kirin û hemû pêdivîyên çêkirina sînemayê pêk werin.

ew e ku ramanên mirovî yên erênî û tekoşîna li dijî kedxwerî, keysbazî, dagîrkirin, jêrdeştbûn, koletî û gendelîyê pêş dixe. Bi gotineke din, sînema, li gor dîtina wan, amûreke ji bo azadîya mirovî ye, deştpêkeke ji bo tunekirina çanda dagirkerîyê ye. Bandora ramanên vê sînemayê li welatên Rojhilata Navîn û Bakurê Afrîkayê jî belav bû.

Gelek sînemagerên Rojhilata Navîn karîbûn xwe bigînin asta cîhanî, mîna derhênerê Sûrî Mustefa El-Eqad(1935-2005). Xwedîyê filmê Elrîsala û Umer EL-Muxtar, El-Eqad xwedî nerîn û dîtinên taybet bû, armanaca wî ew bû ku sînemayê bike bin xizmeta gelên Rojhilata Nvîn de, nemaze gelê Ereb, her wisa di rêya Sînemayê re şaristanîya Islamî Erebî vejîne.

Kesayeteke din a sînemayî ji Rojhilata Navîn xwe gihand asta navneteweyî, ew jî derhêner û romanivîsê Kurd Yilmaz Guney ye(1937-1984) ku di sala 1957an de derbasî sînema cîhanî bû weke lîstikvan, alîkarê derhêner û sînarîst û piştre jî wekî derhênerê romanên xwe, ku piranîya wan di girtîgehên Tirkîyayê de nivîsîne.

Filmên "Guney" bandoreke mezin li sînemaya Tirkî kir, ji ber ku reyalîteya civakî derbasî sînemayê kir, piştî ku piranîya Filmên Tirkî bi şêwazê bazirganî û li gor şêwazên pergalên sîyasî yên heyî bûn, ji ber ku naveroka filmên wî rastîya Kurd li Tirkîyayê derdixist holê û ji ber nivîsên wî yên sîyasî ku li dijî faşîzmê bûn, ew ji carekê zêdetir hat girtin. Nasnameya Tirkîyayê jê hate kişandin. Di demên binçavkirin û girtîgehê de wî binirxtirîn romanên filmên xwe nivîsandin, di vî warî de sûd ji girtîyên sîyasî, rewşenbîr û belengazan digirt.

Filmê wî yê bi navê "Hêvî" yê ku di sala 1970' î de hate çêkirin, veguhestineke girîng bû di jîyana wî ya sînemagerîyê de.

Guney di hilberîna Filmên xwe de, şêwazekî hevseng di navbera sîyaset û alîyên hunerî de da meşandin, lewma pêşnegê çêkirina filmên cemawerî bû, dozên civakî bi awayekî pêşketî ji alîyê teşe û naverokê de pêşkêş dikir.

Piştî vekişandina nasnameya wî, karîbû ji zinadanê bireve

ku navê, “bavê huneran”, li sînemayê bikin, ev navê ku heta demeke dirêj li “şanoyê” dihate kirin. Tevî van hewldanan, têgeha “hunera heftemîn” ji bo sînemayê dimîne, bi taybetî di bernameyên medyayê yên girêdayî vê hunerê û di çapemenîyê de têtе bikar anîn.

Sînema di gelek qonaxan re derbas bû ta ku îro gihaştîye vê asta pêşketî. Ji destpêka sala 1880’î ve, hewildanên gelek afrîner û wênekêşan henbûn ji bo pêşxistina vê hunerê mîna herdu bira-Lumîere li Parîsê û heta laboratuarên Edîson li Amerîkayê. Hewildanên wan bi çêkirina yekem dîmenên anîmasyon û pêşandana wê li ber cemaweran Di sala 1895’an de. Dûvre dest bi çêkirina belgeFilman û drama bû, destpêkê de kurt û bê deng bûn, piştre bûne xwdî naverokên xurt û bideng, bikaranaîna deng û rengan û montajê derbasî dîmenên sînemayê bûn, salonên sînemayê hatin vekirin û stodyoyên taybet bi çêkirina filman.

Gava mirov behsa sînemayê dike destpêkê filmên Hollywood têne bîra mirov, Hollywood ku bûye sembol di cîhana sînemayê de. Hêjayî gotinê ye ku Hollywood ne navê sazî yan kompanîyekê ye, lê ew navê deverekê li Losenclosa Emerîkayê ye, di sala 1910’an de hemû sînemageran berê xwe dane Hollywoodê û kompanîyên xwe yên hunerî li wir dane avakirin, niha jî gelek kompanîyên çêkirina sînemayê li wir hene. Mîna: “Disney, Fox, Goldwyn-Mayer Metro, Paramount, Birayên Warner, Universal, Kolombîya, û yên din.” Wê studyoyên mezin, korîdorek ji bo kombûna celebrityên sînemayê, û salorek ji bo Oscars sînemayî hene. Ji ber vê yekê jê re dibêjin “Bajarê Sînemayê”.

Ji alîyekî din ve, di cîhanê de rûyekî din yê sînemayê xuya kir, ku bi naverokên Filmên “Hollywood” re dijber bû, ev rikberiya bi Hollywoodê re bi rêya sazkirin “koma Filmên rizgariyê” ku gelek derhêrenên Amerîkaya Latînî jî di nav de bûn, û destpêkirina “Sînemaya Sêyemîn” ragihandin, destpêkirin bi daxuyanîya herdu dehênerên Arjantînî Fernando Solanas û Octavio Getino bû, ku di sala 1969an de weşandin û sernavê wê “Ber bi sînemayeke sêyemîn ve”. Li gor dîtina wan “sînema sêyemîn”

Pêşekî

Der Barê Sînemayê De

Desteya sernivîskariyê

Yên ku hunera sînemayê dişopînin ji girîngî û bandora wê ya mezin haydar in, sînema awayekî belavkirina raman, çand û bîrdozîyên cuda bi rêbaz û şêweyên cûrbecûr e.

ji destpêka derketina sînemayê, hin rexnegir û fîlozofên Ewropî ew wekî "hunera heftemîn" binav kirin, bi domana demê re ev danasîn bû sernavek ji bo sînemayê, sedema vê navlêkirinê jî ji kronolojîya derketina sînemayê ye, ku piştî mîmarîyê, muzîkê, wênesazî, peykersazyê, edebîyat, û dansê di rêza heftemîn de ye. Her wiha pêwîstîya çêkirina sînemayê bi her şeş hunerên ku berî wê derketine heye.

Tevî derengderketina sînemayê, lê ji hemû hunerên din zûtir belav bû û bala her kesî kişand ser xwe, bi taybetî piştî bikaranîna teknîka modern.

Ji bo vê, hin rexnegirên hunerê di dehsalên dawî de hewl dan

• **Pirtûkên derketî** .....
- Pirtûkên derketî.. (Desteya sernivîskarîyê) 59

• **werger** .....
- Ji Amerîkaya Latînî Heya Libnanê "Sînemaya Sêyem"
  Şahidê Şoreşê Ye .. (Şefîq Tebara, Wergera ji Erebî: Hişyar Murad)..... 63

• **Çîrok** .....
- Hêvîya Di Hembêza Şevekê De.. (Zinarîn Dîyar) 72
- Zarokatî Jîyan e Jîyanê Mekujin.. (Hind Ebdelo) 76
- Dara Mirazan.. (Zîlan Hemo) 78

• **Helbest** .....
- Xêvzan.. (Xalid Qasim) 80
- Perîya Dilderya.. (Lîlav Îsa) 82
- Evêsta Xabûr ..(Mihemed Welîd) 84

• **Serbest** .....
- Alîyên Afirandinê.. (Reşîd Ebas)..... 85
- Gundê Balîya .. (Şerîf Mihemed- Welîd Bekir) 88
- Banga Sibehê.. (Salîha Qasim)..... 91

Naveroka Hejmarê

• **Pêşekî** .....
- Der Barê Sînemayê De.. (Deŝteya sernivîskarîyê) 5

• **Analîzên hizrî** .....
- Divê Evîn Weke Têgîneke Bingehîn a Wêjeyê Were Hizirîn ... (Abdullah Ocelan) 9

• **Dosyaya hejmarê** .....
- Hunera Heftemîn.. (Safînaz Evdikê)..... 15
- Çand û Huner û Sînema.. (Andok Serdem)..... 19

• **Lêkolîn** .....
- Kurtedîroka Sînemaya Kurdî... (Biradoŝtê Mîtanî) 22
- Xanî û Welatperwerî... (Diyar Bohtî) 28
- Xwekuştin û Nivîskarî... (Occo Mahabad) 34
- Di Sedsala 21'ê De Raŝtîyên Şeran... (Azad Ararat) 39

• **Hevpeyvîna hejmarê** .....
- Li gel Sînemager Ersîn Çelîk e (Aram Hesen) 50

• **Jin û çand** .....
- Jin û Wêje .. (Fatma Sîdo) 57

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 girtîye, li gor belgeya NO 3 a ku di dîroka 29.1.2019›an Hatiye Dayîn.

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 giştî yên civakê be yan jî devavêtin ji ol û gelan re hebe; kovar lêborînê dixwaze derbarê weşana van berheman de.

Rêveber û Sernivîskarê giştî:
Dilşad Murad

Sernivîskarê beşa Kurdî:
Aram Hesen

Beşa hunerî:
Rêvan Yûsiv

Desteya sernivîskarîyê:
Aram Hesen
Abdullah Şikakî
Ehmed Alyûsiv
Fatma Sîdo

-Malpera kovarê:
www.shermola.net
-E-MAIL:
shermola2018@gmail.com
-Telefon û whatsapp:
0998149668

-Kovar li çapxaneya Sîmav – Qamişlo tê çapkirin.
-Belavkirin û Firotin li Bakur û Rojhilatê Sûriyê beşgeha Alşemal – Qamişlo 0998234958.
-Pirtûkxaneya Amara ya navendî (Qamişlo, Bazara navendî) 0937812709.
- Nirxê kovarê (1000 L.S).

ŞERMOLA

شـــــرمولا

Kovareke Wêjeyî, Çandî, Werzane ye Hejmar: 6 Buhara 2020 z

Çêkirin û Rola Hunera Sînemayê

Qapa Hejmarê: fîlma (Ji Bo Azadiyê)

Hevpeyvîna hejmarê li gel Sînemager Ersîn Çelîk e

Kurtedîroka Sînemaya Kurdî

Ji Amerîkaya Latînî Heya Libnanê "Sînemaya Sêyem" Şahidê Şoreşê Ye