المركز الديمقراطي العربي - ألمانيا

المجلة الدولية للدراسات الكردية

دورية علمية دولية محكمة تصدر عن المركز_الديمقراطي_العربي برلين - ألمانيا

R N/VIR. 336 – 458.B

المركز الديمقراطي العربي

المجلة الدولية للدراسات الكردية

Govara Navdewletî ji bo xwendinên Kurdî
International Journal of Kurdish Studies

Govara Navdewletî ji bo xwendinên Kurdî

International Journal of Kurdish Studies

DEMOCRATIC ARABIC CENTER
Germany: Berlin 10315 Gensinger- Str: 112
http://democraticac.de
TEL: 0049-CODE
030-89005468/030-898999419/030-57348845
MOBILTELEFON: 0049174274278717

المجلة الدولية للدراسات الكردية

Kovara Navndewletî ji bo Xwendinên Kurdî

هي مجلة علمية دولية دورية ربع سنوية، تعنى بنشر البحوث والدراسات الأكاديمية التي تمتاز بالإضافة العلمية والاستقصاء والتوثيق في الشؤون الكردية في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. كما تتعرض لمسائل الأقليات، ولاسيما ما يتعلق بخصوصياتها الثقافية.

It is an international quarterly periodical scientific journal. It is concerned with publishing research and academic studies distinguished by scientific addition, investigation, and documentation in Kurdish affairs based on the political, economic, social, and cultural fields. It also deals with issues of minorities, especially their cultural specificity.

الرقم التسلسلي المعياري
Nationales ISSN-Zentrum für Deutschland
ISSN 2751-3858
registration number
R N/VIR. 336 – 458.B

المركز الديمقراطي العربي
للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية ألمانيا/برلين
Democratic Arab Center for Strategic, Political & Economic Studies
Berlin / Germany
&
وكلية التخصصات التطبيقية – لندن/ المملكة المتحدة
College of Applied Interdisciplinary – London/ United Kingdom

البريد الالكتروني للمجلة j.kurdish@democraticac.de

رابط المجلة على موقع المركز الديمقراطي العربي - برلين
https://democraticac.de/?page_id=86577

رابط موقع المجلة على المنصة الأكاديمية Academia.edu
https://independent.academia.edu/InternationalJournalofKurdishStudiesBerlinGermany

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577

المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)

المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

المركز الديمقراطي العربي
للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية والسياسية
Democratic Arabic Center
for Strategic, Political & Economic Studies

المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

رئيس المركز الديمقراطي العربي
أ. عمار شرعان

الهيئة المشرفة على المجلة
من كلية التخصصات التطبيقية
رئيس التحرير:
ا.د. رفيق سليمان – ألمانيا – برلين
نائب رئيس التحرير:
د.صافية زفنكي – سوريا

Journal Supervisory Board
From the College of Applied Interdisciplinary
Editor-in-Chief
Prof. Dr. Rafik Sulaiman - Germany - Berlin
Deputy Editor-in-Chief
Dr. Safia Zivingi - Syria

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577

المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)

المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

Editorial Board Director
Dr. Safia Zivingi (Prof. h.c)

هيئة التحرير Editorial Board
مدير هيئة التحرير
د. صافية زفنكي(برفسوراه فخرية)

Editorial Board Members
-Prof. Dr. Radwan Khader Ali – Kurdistan Iraq
-Prof. Dr. Farouk Ismail - Syria - Germany
- Dr. Shawnm Yahya Kidir - Kurdistan of Iraq
-Dr. Muslim Talas - Syria- Germany
Doctoral Researcher: Marwan Hamay - Germany

أعضاء هيئة التحرير
أ.د. رضوان خضر علي – إقليم كردستان- العراق
أ.د. فاروق إسماعيل – سوريا- ألمانيا
د. شونم يحيى خضر- إقليم كردستان العراق
د. مسلّم طالاس – سوريا – ألمانيا
الباحث الدكتوراه: مروان حمي – ألمانيا

Committee Members of the Scientific
Prof. Azad Abdul Wahid Karim – Iraq
Prof. Asmaa Al-Jiyushi Mukhtar – Egypt
Prof. Enas Qanifa – Algeria
Prof. Awan Abdullah Mahmoud Al-Faydi – Iraq
Prof. Tajana Spertu – Romania
Prof. Hanan Abdul Ghaffar Attia Ibrahim - Saudi
Prof. Haider Zayer Al-Amri – Iraq
Prof. Kholoud Bouassida – Tunisia
Prof. Radwan Khader Ali - Erbil, Iraq
Prof. Saeed Moussaoui – Morocco
Prof. Shehmous Hassan – Syria
Prof. Amer Shabl Zia – Iraq
Prof. Abdul Wahab Musa, Kurdistan Region of Iraq
Prof. Issam Ayrot – Palestine
Prof. Farouk Ismail - Syria- Germany
Prof. Dr. Vladimir Spetru – Romania
Prof. Dr, Fawzi Mahmoud Al-Lafi Al-Hasoumi – Libya
Prof. Dr. Lukman Toprak – Turkey
Prof. Dr. Mudawi Abkar Abdullah Adam Osman – Sudan
Prof. Dr. Hilal Joda Seminar – Iraq
Prof. Dr. Hala Al-Sayed Al-Hassan- Economics – Egypt
Prof. Dr. Hisham Al-Badri – Egypt
Prof. Dr. Youssef Saadoun Al-Maamouri- Iraq
Dr. Ahmed Shaker Abdul Alaq- Iraq

أعضاء اللجنة العلمية
ا.د.آزاد عبدالواحد كريم- ج. كركوك- العراق
أ.د . أسماء الجيوشي مختار – مصر
أ.د . إيناس قنيفة – الجزائر
أ.د. أوان عبد الله محمود الفيضي – العراق
أ.د. تاجانا سبرتو – رومانيا
أ. د. حنان عبد الغفار عطية ابراهيم – السعودية
أ.د. حيدر زاير العامري – العراق
أ.د. خلود بوعصيدة – تونس
أ.د. رضوان خضر علي – أربيل، العراق
أ.د. سعيد موساوي- المغرب
أ.د. شيحموس حسن – سوريا
أ.د. عامر شبل زيا – العراق
أ. د. عبد الوهاب موسى، إقليم كردستان العراق
أ.د. عصام عيروط – فلسطين
أ.د. فاروق إسماعيل – سوريا- ألمانيا
أ.د. فلاديمير سبترو – رومانيا
أ. د. فوزي محود اللافي الحسومي- ليبيا
أ.د. لقمان توبراك – تركيا
أ.د. مضوي أبكر عبدالله ادم عثمان – السودان
أ.د . ندوة هلال جودة – العراق
أ.د . هالة السيد الحسن- الاقتصاد – مصر
أ.د. هشام البدري – مصر
أ. د. يوسف سعدون المعموري- العراق
د. احمد شاكر عبد العلاق- العراق

Dr. Ahmed Yassin Ahmed Al-Jawari – Iraq
Dr. Idris Muhammad Saqr Jaradat-Al-Saqr- Palestine
Dr. Ayoub Rifani – Algeria
Dr. Bouchaab Saadou- Morocco
Dr. Taqi Mubarakia – Algeria
Dr. Khalidi Mustafa – Algeria
Dr. Rafar Abdelkader Al-Amir – Morocco
Dr. Radwan Ait Aazi – Morocco
Dr. Ramdum Noura – Algeria
Dr. Ramadan Bashir Amhamed Ibrahim – Libya
Dr. Ramli Makhlouf – Algeria
Dr. Zainab Yaqout – Algeria
Dr. Salem Saleh Khamis Al-Maamouri, Iraq
Dr. Samia Badawi – Algeria
Dr. Saif Al-Hussaini – Iraq
Dr. Shawan Khorshid - Kurdistan Region of Iraq
Dr. Shawnm Yahya Kidir- Kurdistan Region of Iraq
Dr. Sabreen Youssef Abdullah – Iraq
Dr. Abdulaziz Abdul Muqtadir Al-Sharbini Abdulaziz – Egypt
Dr. Othman Tamousit – Morocco
Dr. Ali Musa Muslim Al-Dada – Jordan
Dr. Ammar Mahmoud Ayoub Al-Rawashdeh – Jordan
Dr. Fares Qaed Al-Haddad - Yemen

Dr. Kahl Saliha – Algeria
Dr. Kalthoum Masoudi – Algeria
Dr. Kamal Dahmani – Morocco
Dr. Lamia Hussein – Algeria
Dr. Latifa Omar – Libya
Dr. Leila Muftah Faraj Al-Azibi – Libya
Dr. Mohamed Jaloul Zaadi – Algeria
Dr. Mohamed Hassan Daoud – Italy
Dr. Mohamed Hamdy Abdel-Alim Allam – Egypt
Dr. Mohamed Rahouti – Morocco
Dr. Mohamed Saeed Taresh Al-Boyous – Iraq
Dr. Mahmoud Abbas - United States
Dr. Masoud Hammou – Syria
Dr. Muslim Talas - Syria- Germany
Dr. Nabg Diban – Lebanon
Dr. Wissam Bassam – Palestine
Dr. Wahiba Bourbaan – Algeria
Dr. Wahiba Saad Al-Lawi – Tunisia
Dr. Yadollah Pashabadi - Iran
Mr. Joan Hammou- Syria - Germany
Mr. Khorshid Alika- Syria - Germany
Mr. Radwan Arif Abbas - Kurdistan Region- Iraq
Mr. Abdul Halim Suleiman- Syria – Germany
Mr. Marwan Hamay - Germany
Mr. Mohamed Metwally Mohamed Metwally

د. أحمد ياسين أحمد الجواري – العراق
د. إدريس محمد صقر جرادات-الصقر- فلسطين
د. أيوب رفاني – الجزائر
د. بوشعاب سعادو- المغرب
د. تقي مباركية – الجزائر
د. خالدي مصطفى – الجزائر
د. رافار عبد القادر الأمير – المغرب
د. رضوان آيت أعزي – المغرب
د. رمدوم نورة – الجزائر
د. رمضان بشير امحمد إبراهيم – ليبيا
د. رملي مخلوف – الجزائر
د. زينب ياقوت – الجزائر
د. سالم صالح خميس المعموري ، العراق
د. سامية بدوي – الجزائر
د. سيف الحسيني – العراق
د. شوان خورشيد – إقليم كردستان العراق
د. شونم يحيى خضر- إقليم كردستان العراق
د. صابرين يوسف عبدالله – العراق
د. عبدالعزيز عبدالمقتدر الشربيني عبدالعزيز – مصر
د. عثمان تاموسيت – المغرب
د. علي موسى مسلم الددا – الأردن
د. عمار محمود أيوب الرواشدة – أردن
د. فارس قائد الحداد - اليمن
د. كحل صليحة – الجزائر
د. كلثوم مسعودي – الجزائر
د. كمال دحماني - المغرب
د. لامية حسين – الجزائر
د. لطيفة عمر – ليبيا
د. ليلى مفتاح فرج العزيبي – ليبيا
د. محمد جلول زعادي – الجزائر
د. محمد حسن داود – إيطالية
د. محمد حمدي عبد العليم علام – مصر
د. محمد رحوتي – المغرب
د. محمد سعيد طارش البويوس – العراق
د. محمود عباس – الولايات المتحدة
د. مسعود حمو – سوريا
د. مسلّم طالاس – سوريا- ألمانيا
د. نبغ ديبان – لبنان
د. وسام بسام – فلسطين
د. وهيبة بوربعن – الجزائر
د. وهيبة سعد اللاوي – تونس
د. يدالله پشابادی– إيران
أ جوان حمو- سوريا – ألمانيا
أ. خورشيد عليكا- سوريا – ألمانيا
أ. رضوان عارف عباس - إقليم كردستان- العراق
أ. سليمان عبد الحليم- سوريا- ألمانيا
أ. مروان حمي - ألمانيا
أ. محمد متولى محمد متولى - مصر

معايير التحكيم الأولي لقبول النشر:

- يجب أن تتوفر في البحوث المقترحة الأصالة العلمية الجادة وتتسم بالعمق.
- يجب ألا يكون المقال قد سبق نشره أو قدم الى مجلة أخرى.
- ألا تكون البحوث المرسلة مستلة من كتب مطبوعة، او جزء من أطروحة.
- تمتلك المجلة حقوق نشر المقالات المقبولة ولا يجوز نشرها لدى جهات أخرى الا بعد الحصول على ترخيص رسمي منها.
- لا تنشر المقالات التي لا تتوفر على مقاييس البحث العلمي أو مقاييس المجلة المذكورة.
- المجلة غير ملزمة بإعادة البحوث المرفوضة الى أصحابها.
- تحتفظ المجلة بحقّ نشر المقالات المقبولة وفق أولوياتها وبرنامجها الخاص.
- البحوث التي تتطلب تصحيح أو تعديل مقترح من قبل لجنة القراءة تعاد الى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- على البحوث المقترحة أن تراعي القواعد المنهجية والعلمية المتعارف عليها.
- تخضع كل البحوث المقترحة للتحكيم العلمي من طرف لجنة القراءة وبسرية تامة، بحيث:

يحق للمجلة اجراء بعض التعديلات الشكلية الضرورية على البحوث المقدمة للنشر دون المساس بمضمونها.

Preliminary evaluation criteria for publication acceptance:

- Proposed research must have serious scientific originality and depth.
- The article must not have been previously published or submitted to another journal.
- The submitted research should not be taken from a publication or part of a dissertation.
- The journal owns the rights to publish the accepted articles, and it is not permissible to publish them with other parties except after obtaining an official license from them.
- Do not publish articles not available on the standards of scientific research or the standards of the aforementioned journal.
- The journal is not obligated to return the rejected research to its owners.
- The journal reserves the right to publish accepted articles according to its priorities and program.
- Researches that require correction or modification proposed by the reading committee are returned to their authors to make the required modifications before publishing them.
- The proposed articles are sent to the Editorial Board for arrangement and classification and presented to the Scientific Committee for evaluation.
- All proposed research is subject to double scientific evaluation by the reading committee and in complete confidentiality, so that:
- The journal has the right to make some necessary formal modifications to the research submitted for publication without prejudice to its content.
- The researcher corrects the errors presented by the evaluations, if any, and sends them back to the journal.
- Research should be sent to the journal's email address: j.kurdish@democraticac.de

شروط النشر:

- لغات مقالات هذه المجلة: الكردية، العربية، الإنجليزية، الفرنسية، الألمانية.
- إعداد الصفحة:الورق مقاس A4، مع ترك مسافة 2 سم لكافة أبعاد الورقة، والتباعد بين الأسطر single. وعند بداية كل فقرة، يترك فراغ بمقدار(1سم).
- خطوط الكتابة: استخدام Time new Romanلكافة اللغات المعتمدة في المجلة، وبحجم الخط (12) للمتن، وكذلك للعناوين الفرعية ولكن بخط غامق . وبحجم الخط (10) للملخص ولعنوانه (10) غامق، كما يستخدم حجم (10) للهوامش، وللكلمات المفاتيح، ولنهاية البحث من المصادر والمراجع.

- لا يستخدم في البحث نظام الفصول: الفصل الأول، والفصل الثاني، بل يستخدم الترقيم ابتداء من المقدمة، أي أن المقدمة سيسند لها الرقم واحد وهكذا لباقي الفقرات التي سيسند لها الأرقام بحسب تسلسلها، وإذا كانت هناك فقرات فرعية ضمن الفقرة الرئيسية فيتم ترقيمها اعتماداً على رقم الفقرة ورقم تسلسلها (مثلاً ضمن المقدمة التي رقمها واحد توجد فقرات فرعية فالأولى سيكون رقمها كمايلي 1.1 والثانية 1.2 وهكذا). أي سترقم العناوين الأساسية بأرقام أساسية والعناوين الفرعية بأرقام فرعية مثال (1- ، 1-1- ، 2- ، 2-2 -). ويفضل أن يكون الترقيم يدوياً وليس آلياً.
- يبوب البحث على النحو التالي :

1- عنوان البحث يظهر في منتصف أعلى الصفحة الأولى من البحث، واسم الباحث(أو الباحثين)، وجهة الدراسة أو العمل، والبلد الذي ينتمي إليه، والعنوان (العناوين)، والبريد الإلكتروني.

2- ثم الملخص Abstract ، الملخص باللغة المعتمدة في البحث وكذلك باللغة الإنكليزية، وإن أمكن باللغة العربية أيضاً. يتألف الملخص من مئة وخمسين كلمة تقريباً، ويحتوي على هدف البحث وأهميته، وأسباب اختيار البحث، والجديد الذي سيضيفه عن الأبحاث السابقة، ومنهج البحث وطريقته (في الجمع والفرز، وفي استخدام البيانات والمعلومات، أو من التقنيات أو وسائل البحث والإحصاء وغيرها)، ولمحة عن النتائج، ثمَّ عرض ترتيب الفقرات التي ستتبع المقدمة.

3- ثم الكلمات المفتاحية الدالة (key words)، تمثل المواضيع الأساسية بالبحث، ويفضل ألا تكون من العنوان.

4- ثم المقدمة Introduction : تتضمن أهمية البحث وأهدافه وفائدته، جديدهوتميزه عن الأعمال السابقة(لبيان الإضافة في البحث)، وبيان الأسباب الداعية للبحث، وتأثيره.

5- المتن: عرض المعلومات والبيانات والمناقشة والتحليل. ويجب أن يكون تسلسل الأعمال منسقاً بشكل جيد بما يساعد على المتابعة، وعرض الأشكال والصور التفصيلية الواضحة.

6- النتائج والمقترحات. بعرض مساهمات هذا البحث، ومقارنتها بالبحوث المشابهة السابقة، وبيان ما يميزه عنها، ومناقشة النتائج التي تم التوصل إليها، سلباً أو إيجاباً، واذا كان هناك انحرافات بالنتائج فينبغي توضيح أسباب هذه الانحرافات. تُعرض هذه النتائج بشكل مختصر ومركّز.

- إرفاق نبذة عن سيرة ذاتية للباحث أو الباحثين المشاركين في نهاية البحث.
- حجم البحث لا يقل عن 10 صفحات ولا يزيد عن 20صفحةبما فيها الرسوم والأشكال والجداول.
- أن يتبع المؤلف الأصول العلمية المتعارف عليها في إعداد وكتابة البحوث وخاصة فيما يتعلق بإثبات مصادر المعلومات وتوثيق الاقتباس واحترام الأمانة العلمية في تهميش المراجع والمصادر.
- ترتب المراجع والهوامش في نهاية المقال بحسب الطرق المنهجية المتعارف عليها ووفقا للتسلسل العلمي المنهجي وبطريقة يدوية.
- المراجع والهوامش تكتب بطريقة APA على الشكل الآتي:

في المتن يكتب بين قوسين: لقب الكاتب والسنة والصفحة (اللقب: السنة...، ص..)
وتكتب المعلومات الكاملة في آخر المقال على هذا النحو: اسم ولقب الكاتب، عنوان الكتاب، الجزء، دار النشر، الطبعة، بلد النشر، سنة النشر، الصفحة.

أسلوب عرض المراجع:

- الكتب:اسم المؤلف أو المؤلفين، (سنة النشر)، عنوان الكتاب، اسم المترجم أو المحرر، الطبعة، الناشر، مكان النشر، رقم الصفحة.
- الدوريات والمجلات والتقارير :اسم المؤلف أو المؤلفين، (سنة النشر)، عنوان الدراسة أو المقالة، اسم المجلة، العدد، رقم الصفحة.
- مقالات الجرائد الإخبارية :اسم المؤلف، عنوان المقالة، اسم الجريدة، تاريخ النشر.
- المنشورات الإلكترونية اسم الكاتب، عنوان المقال أو التقرير، اسم السلسة إن وجدت، اسم الموقع الالكتروني، تاريخ النشر إن وجد.
- في حين يستشهد بالمرجع في قائمة المصادر والمراجع بالنسبة لمقالات الجرائد والمنشورات الالكترونية بإزالة تاريخ المشاهدة والنشر.
- في حالة عدم معرفة اسم الكاتب أو المجلة نكتب بين قوسين (د.ن) وهي تعني دون ناشر.
- في حال عدم معرفة تاريخ النشر نكتب بين قوسين (د.ت) في القوسين الخاصين بالتاريخ وهي تعني دون تاريخ.
- كتابة المراجع باللغة الأجنبية يكون بنفس الطريقة التي تكتب بها المراجع باللغة العربية.
- لا تقسم قائمة المراجع إلى كتب ومجلات وموسوعات بل ترتب ترتيبا ابجديا حسب أسماء المؤلفين.
- توضع المراجع باللغة العربية أولا وبعدها المراجع الأجنبية.

الصور والأشكال والجداول:

- يتم ترقيم الجداول والرسوم التوضيحية وغيرها بحسب ورودها في البحث، مع ذكر العنوان في الأعلى للجدول والأسفل للشكل.
- ترقم الجداول ترقيماً مسلسلاً مستقلاً عن ترقيم الأشكال خلال المتن، ويكون لكل منها عنوانه أعلى الجدول ومصدره أسفله.
- جميع الصور والجداول المستخدمة في البحث لا يجوز أن تكون أعرض من (11سم). حجم الخط داخل الجداول لا تتجاوز (10) .

كلّ ما يرد في المجلة يعبّر عن آراء كاتبه ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير.

Everything contained in the journal expresses the opinions of its author and does not necessarily reflect the opinions of the editorial board.

ترسل المواد العلمية إلى عنوان المجلة الإلكتـــــروني
j.kurdish@democraticac.de

المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية – ألمانيا – برلين
Democratic Arabic Center in Berlin – Germany

Publication terms:

- Languages of articles of this journal are: Kurdish, Arabic, French, English, and German.
- The author of the research should write his/her name, e-mail address, university and country to which he/she belongs below the research title, with a summary of his/her CV attached, and it should be on a special page within the research.
- Attach the research with a summary in both Arabic and English.
- Articles are attached to a summary of approximately 150 words, and the summary is translated into English or vice versa, regarding keywords.
- Research volume is not less than 10 pages and not more than 20 pages.
- Page preparation: A4 size paper, leaving a space of 2 cm for all dimensions of the paper, and the spacing between the lines is single. At the beginning of each paragraph, a distance of (1 cm) is left.
- Writing fonts: using Times New Roman for all languages approved in the journal, with a font size of (12) for the text, as well as for subheadings, but in bold. Font size (10) for the abstract and its title (10) in bold, and size (10) is used for margins, keywords, and the end of the research from sources and references.
- The submitted research should include a list of references to be included in the latter.
- References and footnotes are arranged at the end of the article according to the recognized methodological methods and by the systematic scientific sequence and in a manual manner.
- References and footnotes are written in the APA manner as follows:
- In the text, write in brackets: the title of the author, the year, and the page (title: the year, p:)
- The complete information is written at the end of the article in this way: the name and surname of the author, the book title, the chapter, the publishing place, the edition, the country of publication, the year of publication, and the page.

References writing style:

- Name of the author or authors, (year of publication), book title, translator or editor name, edition, publisher, place of publication, page number.
- Periodicals, journals and reports: name of the author or authors, (year of publication), title of the study or article, name of the journal, issue, page number.
- Newspaper articles: the name of the author, the title of the article, the name of the newspaper, and the date of publication.
- Electronic Publications: Name of the author, title of the article or report, name of the series, if any, name of the website, date of publication.
- The reference is cited in the list of sources and references for newspaper articles and electronic publications by removing the date of viewing and publication.
- In the event that the name of the writer or journal is not known, we write (N.R) in brackets, which means without a publisher.
- In the event that the date of publication is not known, we write (N.D) in parentheses for the date, which means without a date.
- Writing references in a foreign language is in the same way as writing references in Arabic.
- The list of references is not divided into books, journals, and encyclopedias, but is arranged alphabetically according to the authors' names.
- References should be placed in Arabic first, followed by foreign references.

Pictures and tables:

- Tables, illustrations, etc. are numbered according to their inclusion in the research, with the title mentioned at the top of the table and the bottom of the figure.
- The tables are numbered sequentially, independent of the numbering of the figures throughout the text, each of them has its title at the top of the table and its source below it.
- All images and tables used in the research may not be wider than (11). The font size within the tables does not exceed (10).

مجالات أخرى للنشر في المجلة :

- عرض مراجعات الكتب الجديدة: تنشر المجلّة مراجعات الكتب ونقدها التي صدرت حديثاً في مختلف المجالات. وتقدّم المراجعة بما لا يزيد على (8) صفحات، تتضمن محتويات الكتاب وأهمّ الأفكار الّتي وردت فيه، وإيجابياته وسلبياته، ويراعى أن تحتوي الصفحة الأولى من تقرير المراجعة على اسم المؤلف، وعنوان الكتاب، واسم البلد، واسم الناشر، وسنة النشر، وعدد صفحات الكتاب، واسم المُراجع ودرجته العلميّة ووظيفته الحاليّة.
- تقارير عن الندوات العلميّة والمؤتمرات والحلقات النقاشية، الّتي عقدت حديثاً، على ألا يتجاوز عدد صفحات كلّ تقرير عن (5) صفحات، بحيث يتضمّن التقرير الموضوعات الّتي عرضت في المؤتمر أو الندوة، ونتائجها، وأهم القرارات والتوصيات الّتي صدرت عنها.
- ملخصات الرسائل الجامعيّة: تنشر المجلّة ملخصات رسائل الماجستير والدكتوراه التي منحت حديثاً للباحثين والباحثات، على أن يقوم صاحب الرسالة بإعداد ملخص موجز لفصول الرسالة بما لا يزيد على (4) صفحات بالمجمل، ويراعى أن تحتوي الصفحة الأولى على عنوان الرسالة، واسم الباحث، وأسماء المشرف (المشرفين)، والقسم العلمي، والكليّة، والجامعة الّتي أجازت الرسالة.
- عرض المشاريع والبرامج والدورات التدريبية: تنشر المجلّة المشاريع والبرامج والدورات التدريبية في عروض تعنى بالأسس العلمية ولا تغفل الجانب التطبيقي ليسهل الاستفادة منها. (من مثل تدريب كافة المهتمين بالمعلوماتية والإنترنت والمجالات الأخرى القانونية والاقتصادية والإدارية والتقنية وتنمية الموارد البشرية وتقديم الدعم والعون العلمي للمؤسسات والأفراد).

البريد الالكتروني للمجلة:
j.kurdish@democraticac.de
registration number
R N/VIR. 336 – 458.B
Democratic Arabic Center in Berlin – Germany

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577

المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)

المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

Naverok Contents المحتوى

Gotaran	Articles المقالات
12	التقابل المعجمي لأنماط الحركة في العربية والكردية والإنكليزية د. صافية زفنكي Lexical Contrastive of Movement Patterns In Arabic, Kurdish, and English Berawirdkirina Ferhengî ya Şêweyên Tevgerê Di Erebî, Kurdî û Îngilîzî de Dr. Safia Zivingi (Prof. h.c) College of Applied Interdisciplinary- London- United Kingdom
52	الجذور الحورية للأدب الشفاهي الكردي (دراسة في استمرارية الأنماط الأسطورية من منظور لغوي مقارن) Kokên Hûrî yên Wêjeya Devkî ya Kurdî (Lêkolînek li ser Berdewamiya Şêweyên Efsaneyî ji Nerîneke Zimannasî ya Berhevdanî) The Hurrian Roots of Kurdish Oral Literature (A Study in the Continuity of Mythological Patterns from a Comparative Linguistic Perspective) مروان حمي باحث دكتوراه، جامعة آخن التقنية، تخصص علم اللغة والاتصال، ألمانيا
83	وێنەی شیعریی لە تراژیدیای زیندان و ژووری سێدارە لەنێوان هەردوو شاعیری شەهید (مەلا عەلی و هاشم ئەلرفاعی) (تۆێژینەوەی بەراوردکاری) Poetic images of prison and execution chamber tragedy Mullah Ali and Hashim al-Rifa'i

	(Comparative Study) **صور شعرية لمأساة السجن وغرفة الإعدام** **الملا علي وهاشم الرفاعي** **(دراسة مقارنة)** نووسینی: پەری عومەر خەیلانی- هەولێر
109	**آفاق المسرح الكردي: من الجذور السومرية إلى المسرح الرقمي** **دراسة بحثية في التطور والتحديات والفرص** عبدالوهاب پيراني/استاذ محاضر في مادة تاريخ المسرح الكلاسيكي بأكاديمية الفن بروج افايي كردستان- سوريا **Prospects for Kurdish Theater: From Sumerian Roots to Digital Theater** **A Research Study of Development, Challenges, and Opportunities** Abdulwahab Pirani / Lecturer in Classical Theater History, Academy of Art, Rojava-Syria **Perspektîfên Şanoya Kurdî: Ji Kokên Sumerî heta Şanoya Dîjîtal** **Xwendina Lêkolînê ya Pêşveçûn, Zehmetî û Derfetan**
128	**إضاءة على الدراسات الكردية** إعداد: د. صافية زفنكي (برفسوراه فخرية) **Highlights on Kurdish Studies** **Ronahîkirin li ser Kurdnasiyê** Dr. Safia Zivingi (Prof. h.c) College of Applied Interdisciplinary- London- United Kingdom **خصوصية السينما الكردية وتحدياتها** **Specificities and Challenges of Kurdish Cinema** **Taybetmendî û Zehmetiyên Sînemaya Kurdî** 1- السينما الكردية ما لها وما عليها. **2-** السينما الكردية العابرة للحدود. **3-** السينما الكردية في تركيا.

4- السينما الكردية في العراق. 5- السينما الكردية في إيران. 6- السينما الكردية في سوريا. 7- من الخصوصيات الفنية في السينما الكردية.	

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

التقابل المعجمي لأنماط الحركة في العربية والكردية والإنكليزية

د. صافية زفنكي

Lexical Contrastive of Movement Patterns In Arabic, Kurdish, and English

Berawirdkirina Ferhengî ya Şêweyên Tevgerê Di Erebî, Kurdî û Îngilîzî de

Dr. Safia Zivingi (Prof. h.c)

College of Applied Interdisciplinary- London- United Kingdom

الملخص:

يقوم هذا البحث على دراسة تحليلية تقابلية ترصد الألفاظ الدالة على **الحركة** في ثلاث لغات (العربية، والإنكليزية، والكردية). يسعى البحث إلى إيجاد المترادفات والمقابلات المعجمية لأنماط مختلفة من الحركة وتصنيفها في حقول دلالية، ودراستها. من خلال بعض المعجمات اللغوية العامة، كعينات من هذه اللغات الثلاث. نشير إلى أن هذه المقارنات بين اللهجات الكردية الرئيسية، تم اعتماداً على المعاجم المتوفرة لدينا، لذا معظم الأمثلة التطبيقية هي من المفردات الكرمانجية، لتوفر العدد الأكبر منها، ثم تأتي السورانية، وأقلها المعاجم الزاكية، أما الكلهورية، فأمثلتها نادرة لأني لم أحصل إلا على معجم واحد متوسط الحجم. أما ما يخص المعاجم الإنكليزية، فاعتمدنا معجم ويبستر الأمريكي في دراستنا هذه. وعن اللغة العربية فقد استعنا بالمعجم الوسيط الصادر عن مجمع اللغة العربية في القاهرة، كما أننا كنا نستشهد بأمثلة من الكتاب اللغوي المعجمي" فقه اللغة وسر العربية" للثعالبي(350هـ - 429 هـ / 961 1038م) كأحد النماذج من التراث العربي التي جمعت ذخيرة مرادفات اللغة العربية، ولكن نظراً لأني لم أعثر على كتاب لغوي أو معجمي كردي يسرد مفردات اللغة الكردية القديمة، استعنتُ بدراستي هذه بمصدر شعري أدبي، هو شعر الملا الجزري، الذي يرجح أنه عاش في فترة(1407 م– 1481 م). تم تصنيف مفردات الحركة إلى فئات رئيسية في هذه اللغات الثلاث، من أبرزها: **مرادفات الصعود والهبوط،** والرفع والنزول. ... و**أشكال التنقل والتحرك :** التي تضم أفعال السير، والمشي، والذهاب، والعبور، والهجرة.... و**السرعة والبطء والتوقف :** برصد الكلمات التي تدل على الجري، والقفز، والاستعجال، مقابل مفردات المكوث والتوقف والبطء .... وهناك المفردات الدالة على **الاتجاه والتقدم والتراجع :**شملت مفردات تدل على الإقبال، والانعطاف، والانسحاب، والعودة للوراء. في محور الخصائص الدلالية للغة العربية، أفرد البحث مساحة واسعة لبيان **ثراء اللغة العربية** في وصف الحركة، مستشهداً بتقسيمات الثعالبي التي تفرق بين: **حركات غير الحية:** مثل لهب النار، وريح الهواء، وموج الماء، وزلزلة الأرض .... و**تفاصيل حركات أعضاء الجسم :**مثل "الإغماض" لتحريك الأجفان، و"اللجلجة" لتحريك اللقمة في الفم، .... و**تدرج حركية الإنسان :**التي تبدأ بالدبيب، ثم المشي، ثم السعي، ثم الإيفاض، ثم الهرولة، ثم العدو، ثم الشد. في اللغة الكردية توقف البحث عند بعض التفاصيل المتعلقة بمفردات الحركات في أربع لهجات كردية رئيسية : **الكرمانجية، السورانية، الزازكية، والكلهورية** . إلى جانب البحث في استخدامات الشاعر الكردي "الجزري" للمشتقات المتنوعة للدلالة على معان لمختلف أشكال الحركة، كأحد المراجع الكردية الكلاسيكية القديمة. سلط البحث الضوء على جوانب تميز خصوصية اللغة الإنكليزية في معجم المداخل المتعلقة بالحركة بمختلف أشكالها وأنماطها واتجاتها. تطرق البحث إلى الأبعاد الثقافية والاجتماعية لمدلولات الحركة، معجمياً وتركيبياً، في هذه اللغات الثلاث. يختتم البحث بجملة من الاستنتاجات التي توصلت إليها هذه الدراسة التحليلية التقابلية المقارنة بين هذه اللغات الثلاث.

الكلمات المفاتيح: لسانيات تقابلية - لسانيات مقارنة - معجمية - دلالية - تحليلية

Abstract:

This research is based on a comparative analytical study that tracks movement-related terms in three languages (Arabic, English, and Kurdish). The research aims to identify synonyms and lexicographic counterparts for various movement patterns and categorize them into semantic fields for study. Using general linguistic lexicons for these three languages, the comparisons focus on the main Kurdish dialects, relying on the available lexicons we have. Therefore, most of the applied examples are from the Kurmenji, Sorani, and Zazaki dialects, with fewer from the Kelhori dialect, as its lexicon is scarce. Concerning English lexicons, we have relied on the American Webster dictionary for this study. For Arabic, we have referred to the "Waseet" dictionary published by the Arabic Language Academy in Cairo and cited examples from the linguistic book "Fiqeh Al Lugeh we Sir Al Arabiya" by Al-Tha'labi as a representative of Arabic heritage that compiled synonyms of the Arabic language. However, due to the unavailability of a Kurdish linguistic or lexicon book detailing old Kurdish vocabulary, this study has drawn from poetic literary sources, particularly the works of Mela Jeziri, believed to have lived in the period of (1407 CE - 1481 CE). Movement-related vocabulary has been classified into major categories in these three languages, notably synonyms for ascent and descent, elevation and descent, forms of locomotion and movement including walking, running, migrating, speed, slowness, and halting. The directional terms and progress and regression indicators include words signifying approach, turning, retreat, and backward movement. The semantic characteristics of the Arabic language have been extensively discussed in relation to movement, citing Al-Tha'labi's categorizations between inanimate movements like flames, winds, and waves, and bodily movements like blinking and swallowing... The study has dwelled on the progression of human movement from crawling to walking, sprinting, running, jogging, trotting, pacing, striding, and ultimately, darting in Kurdish, the examination has focused on the details of movement vocabulary in four main Kurdish dialects: Kurmanji, Sorani, Zazaki, and Kelhuri. Additionally, looking into the usage of the Kurdish poet "Jaziri" for a varied derivation indicating meanings of different movement forms, as one of the classical Kurdish old references. The research highlighted distinctive aspects of the English language in the movement entries, of different forms, patterns, and directions. The research explored the cultural and social dimensions of movement meanings, both lexically and syntactically, in these three languages. It concludes with a set of findings derived from this comparative analysis of the three languages.

Keywords: Contrastive Lexicography- Comparative Linguistics - Lexicography - Semantics – Analytical.

- **Kurte:**

Ev lêkolîn li ser lêkolîneke analîtîk a berawirdî ye ku têgehên têkildarî tevgerê di sê zimanan de (Erebî, Îngilîzî û Kurdî) dişopîne. Armanca lêkolînê ew e ku hevwate û hevpîşeyên leksîkografîk ji bo şêwazên tevgerê yên cûrbecûr destnîşan bike û wan di warên semantîk de ji bo lêkolînê kategorîze bike. Bi karanîna ferhengokên zimannasî yên giştî ji bo van her sê zimanan, berawirdkirin li ser zaravayên sereke yên Kurdî disekine, bi xwe dispêre ferhengokên berdest ên ku me hene. Ji ber vê yekê, piraniya mînakên sepandî ji zaravayên Kurmancî, Soranî û Zazakî ne, û ji zaravayê Kelhorî mînakên kêmtir hene, ji ber ku ferhengokên wê kêm in. Di derbarê ferhengokên Îngilîzî de, me ji bo vê lêkolînê xwe dispêre ferhenga Webster a Amerîkî. Ji bo Erebî, me behsa ferhenga "Waseet" kiriye ku ji hêla Akademiya Zimanê Erebî li Qahîreyê ve hatiye weşandin û mînakên ji pirtûka zimannasî "Fiqeh Al Lugeh we Sir Al Arabiya" ya El-Tha'labî wekî nûnerê mîrata Erebî ku hevwateyên zimanê Erebî berhev kiriye, dane. Lêbelê, ji ber nebûna pirtûkek zimannasî an ferhengî ya Kurdî ku hûrguliyên ferhenga Kurdî ya kevin nîşan dide, ev lêkolîn ji çavkaniyên edebî yên helbestî, bi taybetî berhemên Mela Cezîrî, ku tê bawerkirin ku di serdema (1407 PZ - 1481 PZ) de jiyaye, sûd wergirtiye. Ferhenga têkildarî tevgerê di van hersê zimanan de li kategoriyên sereke hatiye dabeş kirin, bi taybetî hevwate ji bo hilkişîn û daketinê, bilindahî û daketinê, formên tevger û tevgerê yên wekî meş, bazdan, koçberî, leza, hêdîbûn û sekinandinê. Peyvên rêwerz û nîşaneyên pêşkeftin û paşveçûnê peyvên ku nêzîkbûn, zivirandin, vekişîn û tevgera paşve nîşan didin dihewîne. Taybetmendiyên semantîk ên zimanê Erebî di têkiliya bi tevgerê re bi berfirehî hatine nîqaşkirin, bi behskirina dabeşkirinên El-Sa'labî di navbera tevgerên bêcan ên wekî agir, ba û pêlan, û tevgerên laşî yên wekî çirpikandin û daqurtandin de... Lêkolîn li ser pêşveçûna tevgera mirovan ji xişandinê ber bi meş, bazdan, bezandin, bazdan, gav avêtin, gav avêtin û di dawiyê de, bi lez û bez di Kurdî de rawestiyaye, lêkolîn li ser hûrguliyên ferhenga tevgerê di çar zaravayên sereke yên Kurdî de: Kurmancî, Soranî, Zazakî û Kelhûrî ye. Wekî din, li ser karanîna helbestvanê Kurd " Melayê Cizîrî" ji bo wergirtinek cihêreng ku wateyên formên tevgerê yên cûda nîşan dide, wekî yek ji referansên kevn ên klasîk ên Kurdî, lêkolîn kir. Lêkolînê aliyên cihêreng ên zimanê Îngilîzî di têketinên tevgerê de, yên form, qalib û rêwerzên cûda, ronî kir. Lêkolînê aliyên çandî û civakî yên wateyên tevgerê, hem ji hêla ferhengî û hem jî ji hêla sentaksî ve, di van hersê zimanan de vekoland. Lêkolîn bi komek dîtinên ku ji vê analîza berawirdî ya her sê zimanan hatine wergirtin bi dawî dibe.

Peyvên Sereke: Zimannasiya Berevajî - Zimannasiya Berawirdî - Ferhengnasî - Semantîk – Analîtîk.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

التقابل المعجمي لأنماط الحركة
في العربية والكردية والإنكليزية

- التمهيد:

يُعد الحقل الدلالي للحركة من أغنى الحقول المعجمية في اللغات البشرية، إذ يعكس هذا الحقل تصورات المجتمعات المتحدثة للغة عن النشاط والتنقل والتغير. تهدف هذه الدراسة التحليلية المقارنة إلى الكشف عن الأنماط والمسارات والأشكال التي تتجسد بها مفاهيم الحركة في كل من اللغة العربية واللغة الكردية (بلهجاتها الكرمانجية، السورانية، الزازاكية، والكلهورية)، مع الإشارة إلى المقابلات في اللغة الإنكليزية، وبيان مدى الخصوصية المعجمية التي تتمتع بها كل لغة في التعبير عن هذا المفهوم المحوري.

اعتمدت هذه الدراسة منهجاً تحليلياً تقابلياً معجمياً، يقوم على استقراء وتصنيف المواد المعجمية المتعلقة بالحركة في اللغات الثلاث، ضمن محاور دلالية محددة تشمل: الصعود والارتفاع، والهبوط والنزول والتراجع، وأشكال التنقل والتحرك، والاتجاه والتقدم، والسرعة والبطء والتوقف. تم جمع البيانات من المصادر المقدمة التي تتضمن مقتطفات من معاجم وكتب لغوية تخصصت في هذه المجالات. وتهدف الدراسة إلى سرد المقارنات بين اللغات، لتقديم تحليل عميق للاختلافات والفروق الدلالية الدقيقة في التعبير عن الحركة.

يهدف هذا الفصل إلى تقديم دراسة تحليلية تقابلية مقارنة للحقل الدلالي والمعجمي لحدث الحركة (Motion Event) في ثلاث لغات ذات أصول وأنماط نحوية متباينة: العربية، والإنكليزية، والكردية.

1- من خصوصيات الدلالات المعجمية لمداخل الحركات في اللهجات الكردية:

- **الحقل الدلالي للصعود والارتفاع والهبوط والنزول**

توجد فروقات واضحة في كيفية تناول مفهومي الصعود والنزول بين اللغات.

الصعود والارتفاع :في اللغة الكردية الكرمانجية، يُعبر عن الصعود بكلمات أساسية مثل Berzin و .Berzaxويوجد تفصيل لأفعال الرفع، مثل Ragirdinللرفع بالأيدي، و Hilavêtinلرفع النفس عالياً (القفز فرحاً). وفي السورانية، يتم استخدام أفعال مركبة مثل barz-bûn(به رزبوون) بمعنى أن يعلو أو يرتفع، و râ-bûn (ڕابوون) بمعنى أن ينهض أو يقوم. وللتعبير عن رفع الرأس يستخدم تعبير sar hał-henânسه ر هه ڵه ێنان). أما في الزازاكية، فكلمة cor(فوق/إلى الأعلى) هي الأساس، ويُستخدم antiş corللدلالة على السحب إلى الأعلى . وقد ذكر الملا الجزري مفردات كردية للدلالة على العلو مثل: Bala و.Bilind

في المقابل، تتميز العربية بالتنوع الدلالي المبني على المكان؛ فالصعود على السطح يقال له صَعِدَ السَّطح، والصعود على الدرج رَقِيَ الدَّرَجَة، والصعود في الأرض أو الجبل يقال له تَوَقَّل . ويُستخدم رَفْع وعُلُو كمرادفات عامة. ومن الكلمات الدالة على الارتفاع طَمَا (للماء) ونَشَصَ (للغيم) .

الهبوط والنزول والتراجع :في الكردية الكرمانجية، يُستخدم Ketinأو Kevtinللسقوط أو النزول من مكان عال. وللتعبير عن الاتجاه نحو الأسفل يُستخدم .Berwarأما التراجع، فيُعبر عنه بـ Berpaşbûn(العودة للوراء) و Vekişîn(انسحاب)، و Pêlpaşالتقهقر/الرجوع للوراء.

في السورانية، يدل nizim-bûn(نِزمبوون) على النزول والهبوط، بينما يدل dâ-hâtin(داهاتن) حرفياً على المجيء إلى الأسفل (كأن يصبح مهياً). وللانهيار أو التهدم، تُستخدم كلمة rukhân(ڕوخان).

أما في العربية، فثمة كلمات متعددة للهبوط والنزول منها نزل وهبط وسقط .ويُعبر عن التراجع بـ تقهقر وتراجع وانسحب .ويُشار إلى أن اللغة العربية غنية جداً بمفردات الهبوط، مثل حدر وخَرّ وغاص.

- **أشكال التنقل والاتجاه والتحول**

يشمل هذا المحور أفعال الحركة الأساسية والنقل وتغيير الاتجاه.

في الكردية السورانية، يُستخدم الفعل المركب jûła-kirdin(جووڵه كردن) للحركة العامة . كما يُستخدم chûn(چوون) و royshtin(ڕۆیشتن) للذهاب. ويتم التعبير عن النقل بـ gwâstinawa(گواستنهوه). وفي الكرمانجية، تُستخدم Bizavو Tevgerللحركة، و Guhêztinللنقل، و Koçللهجرة. أما في الكلهورية، فتستخدم كلمات مثل تنقل وچۆوون للذهاب.

فيما يتعلق بالاتجاه والتقدم، تستخدم الكرمانجية Ber... veبمعنى نحو، و Berpeşbûnبمعنى المجيء إلى الأمام/التقدم. أما السورانية فتستخدم peş(پێش) بمعنى أمام أو مقدماً. بينما تستخدم الزازاكية verأو aver للأمام/قُدماً، و apeyأو peyserللخلف/الوراء.

وفي سياق التحول وتغيير الوجهة، تستخدم الكرمانجية Veguhartin(التحويل، تغيير الوجهة)، و Çepdan(الانعطاف للجانب). ويلاحظ أن جميع المفردات الدالة على التغيير والتحويل والتبديل في الكردية يقابلها مقابل واحد هو guhertin(تغيير) ، في حين تتعدد المفردات العربية لذلك (مثل :تحول، تبديل، تغيير).

- **الحقل الدلالي للسرعة والبطء والتوقف**

تُظهر الفروق في هذا المحور مدى اهتمام اللغات بتفاصيل الأداء الحركي.

السرعة :تتميز اللغة العربية بثرائها الشديد في التعبير عن السرعة. فالثعالبي يخصص أنواعاً للسرعة بحسب الفعل :الحَفْحفَة (سرعة السير)، الهِفيف (سرعة الطيران)، والمَشْق (سرعة الكتابة أو الطعن أو الأكل) . كما توجد مفردات للسرعة في العدو عند الفرس، حيث تتدرج إلى الإمجاج ثم الإحضار .في الكردية، تتنوع مصطلحات السرعة بين الكلمات المفردة والصفات، ففي السورانية تُستخدم zû(زوو) سريعاً، و xerâ(خێرا) سريع أو وشيكاً، و gurj(گورج) بمعنى سريع أو رشيق. وفي الكرمانجية تستخدم Bezînو Revînللجري، و Revîrevîبسرعة فائقة.

البطء والتوقف:

لتوضيح العلاقة بين مفاهيم الحركة، يمكن تشبيه الحركة في اللغة الكردية بـالماء في نهر؛ فالجري (Bezîn)يمثل سرعة جريان الماء، بينما النزول أو الهبوط (نِزمبوون) يحدد اتجاه الجريان إلى الأسفل. أما التوقف (Westan)، فيمثّل تحول الماء إلى بركة ساكنة. هذه المفاهيم، سواء أكانت مركبة (كالتي في السورانية مثل جوولّهكردن) أم أساسية، تعمل كمفاتيح تشغيل تحدد سرعة واتجاه الفعل، و Raguhaztin(النقل) هو سحب هذا الماء عبر قنوات، بينما Berzin(الصعود) هو تبخر الماء وصعوده إلى السماء.

تُعبر الكردية السورانية عن البطء بـ hemin(هێمن)، وعن إبطاء السرعة بـ hemin-kirdin (هێمنكردن). والتوقف في الكردية (Westan) كتحول الماء في النهر إلى بركة ساكنة. وفي الكرمانجية، يُستخدم Mendللماء الراكد (بطيء، ساكن)، و Westanللتوقف. أما في الكلهورية، فتستخدم دروو (متأخر/بطيء) .

في العربية، نجد العديد من المفردات الدالة على البطء سواء أكان ناتجاً عن إعاقة أو تعب أو ضعف، مثل بطء، حبا، حجل، دبّ، دلف .ويُلاحظ أن عدد الكلمات الدالة على الثبوت والاستقرار في العربية قليل نسبياً مقارنة بكلمات الحركة، مثل آوى، ثبت، دام، سكن، وقف .وفي المقابل، نجد أن الكردية تستخدم rawestandin(توقف)، و bimînin(بقاء/مكث).

يمكن توضيح ذلك من خلال أمثلة مختارة من اللغات الثلاث في الجداول التالية:

Li gorî çavkaniyên hatine pêşkêşkirin, li jêr tabloya hemû peyvên Kurmancî yên ku cureyên cûrbecûr ên **tevger, veguhastin û navgînan** nîşan didin, bi ravekirinên wan û mînakan hatiye amadekirin:

Peyvên	**Wate**
Ajotin	Livandin yan birina navgînan (wek keştî yan tirombêl) û sewalan ber bi cihekî ve. Mînak: "Ajotina keştiyê".
Balafir	Navgîna asimanî ya firînê; firoke.
Bapor	Keştiya mezin a ku bi buharê yan motoran dixebite; vapor.
Barkêşî	Çalakiya birin û veguhastina baran bi navgînan yan sewalan.
Bazdan	Bi rev û lezgînî ber bi cihekî ve çûn; lezgînî di meşê de.
Bezîn	Tevgera lezgîn a lingan; çalakiya bi lez çûnê.
Çargavî	Xara herî lezgîn a sewalan a bi çar lingan. Mînak: "Hesp bi çargavê birin".
Çerixîn	Zivirîn yan ji riya xwe ber bi aliyekî din ve averê bûn.

Çûn	Livîna ji cihekî ber bi cihekî din ve. Mînak: "Çûn ji cihekî bo yê dî".
Dagerîn	Vegerîn yan dubare zivirîna paş ber bi xala destpêkê ve.
Dahatin	Hatin xwarê yan peyabûn ji cihekî bilind.
Daketin	Berjêrbûn, çûna ber bi jêr ve yan peyabûn ji siwarekî. Mînak: "Ew ji hespî daket".
Firîn	Tevgera giyandaran yan navgînan a di nav hewayê de.
Hatin	Livîna ji cihekî ber bi vî alî ve (berevajî çûnê).
Hatinûçûn	Tevgera du-serî; ji cihekî çûn û vegerîna li ser heman rêyê.
Herikîn	Tevgera avê yan tiştên şilek li ser rûyekî yan di cokekê de.
Livîn	Tevgera bingehîn a laş yan navgînan; ne rawestandin.
Meşîn	Tevgera piyan a asayî ya li ser rê ber bi armancekê ve.
Peyabûn	Daketina ji ser navgînan yan sewalan.
Revîn	Bi bazdan û lezgînî ji cihekî dûrketin.
Rewîtî	Rêwîbûn yan çalakiya çûna ber bi cihekî dûr ve; sefer.
Siwarbûn	Ketina ser navgîn yan sewalan bo gihîştina cihekî.
Şandin	Birêkirina tiştekî yan kesekî ji cihekî bo yê dîtir.
Şemendefer	Navgîna ku li ser riya hesinî diçe; trên.
Veguhastin	Birina mal, tişt yan kesan ji cihekî bo cihekî din.
Zivirîn	Li dora xwe yan li dora xalekî fetilîn; vegerîna paş.
Berpaşbûn	Paşveçûn, paşvekişandin
Xeşan	Paşvekişandin, vekişîn, paşvekişandin
Xeşandin	Kesekî neçar kirin ku paşve biçe
Pêlpaş (قهقرى)	Paşvekişandin, paşveçûn
Vekişîn (انسحاب)	Paşvekişandin, paşvekişandin
Piştdan (اتجه بعيدا)	Dûrketin, çûn

Dernexûnbûn (Seraişîvbiin)	Serûbin kirin
Dernexûnkirin (Wergerandin)	Tiştekî serûbin kirin (serûbin kirin)
Qeşitîn (Bi serşorî ji holê derkevtin)	Bi şermê derketin an vekişîn

Livîn	Tevgera hejanê
Bizav	Livîn, tevger
Derbazbûn (Têperîn)	Derbasbûn, borîn, derbasbûna ji cihekî
Derbazkirin (Bi borîne)	Derbaskirin, veguhastin
Derçûn (Derkevtin)	Derketin, bi rê ketin
Rêveçûn (Sêr, mesîr)	Meşîn, çûn
Rewîn (Çûn, meşîn)	Çûn, meşîn, rêwîtî
Guhêztin (Nakletme)	Veguhastin
Raguhaztin (Veguhaztin)	Veguhastin, ji cihekî birina cihekî din
Koç	Koçberî
Koçkirin (Mişextbûn, Awarebûn)	Koçberî, barkirin, derkirin
Koçer (Gerok)	Gerok, rêwî, yê ku ji cihekî diçe cihekî din
Karwan / Kerwan	Kerwan (bi bejayî)
Rêbarî (Yürüyüş, şöyle geçmek)	Meşîn, derbasbûn, gerîn
Xweger (Alavên bi xwe kar dikin)	Tiştê ku bi xwe dilevê, otomatîk
Livlivîn (تذبذب)	Hejan, lerizîn
Weşan (Sallanmak)	Hêlandin, liyan, hejîn
Zivrîn (Doran)	Zivirîn, veger

Rêgeh	Gera stêrkan û tiştên mîna wan
Zivrok	Zivrok, xwarbûn, qurçik

Berxistin	Pêşkêşkirin (nîşandan)
Berpeşbûn (İleri gelmek)	Ber bi pêş ve hatin, pêşketin
Berpeşkirin (İleri getirmek)	Anîna ber bi pêş ve
Berdan (توجه نحونا ،أقبل)	Berê xwe dan ser, hatin ber bi
Veguhartin (Wergerandin)	Guhertin, guhertina alî yan hêlê
Çepdan (Vegere)	Zivirîna alî (çep yan rast)
Xwe avêtinser	Ketina dû, li pey ketin

- **Têbînî :**
  - Di zimanê Kurmancî de pêşpirtika **"da-"** wateya berbijêriyê û daketinê dide lêkeran.
  - Peyva **"Navgîn"** di kurdewariya kevn de bo hesp û dewaran, lê di nûjeniyê de bo tirombêl û balafiran tê bikaranîn.
  - Çalakiya **"Hatinûçûn"** di çavkaniyan de wekî hevwateya "piyase" û bizivîna du-serî hatiye şirovekirin.

Li jêr tabloya mînakên zêde li ser pirtika **"da-"**, peyva **"Navgîn"** û têkiliya navbera **"piyase"** û "hatinûçûn"ê hatiye amadekirin:

Mijar	**Mînakên Zêde:**
Pêşpirtika "da-"	• Di zimanê Kurdî de ev pêşpirtik bi giştî wateya **berbijêriyê** (ber bi jêr ve) dide lêkeran.• Di soranî û kurmancî de gelek lêkerên bi vê pirtikê hene mîna: **Dakevtin** (hatina xwarê), **Daxistin** (anîna xwarê yan girtin), **Danan/Danîn** (bi cih kirin yan liser erdî raxistin), û **Dakirîn** (nixumandin yan berjêr kirin).• Herwiha ji bo kiryarên fîzîkî yên mîna **Daqutan** (werandina fêqî ji darê) yan **Dahîran** (daqurtandina xwarinê) jî tê bikaranîn.
Peyva "Navgîn"	• Peyva **"Navgîn"** bi ramanê **wasite yan amrazeke veguhastinê** (means of transport) tê naskirin.• Di kurdewariya kevn de bo tiştên ku mirov pê digere (wek karwan û dewaran) dihat gotin, lê di nûjeniyê de ev peyv bo **navgînên firînê** (balafir, firoke) û **navgînên ragihandinê** (wasiteyên medyayê) tê xebitandin.• Mînak di kurdiya nivîskî ya nû

de ji bo balafirê dibêjin: "Navgîna firînê".

• Di ferhengan de peyvên **"piyase"** û **"hatinûçûn"** (çûnûhatin) wekî hevwate hatine nîşandan ku wateya wan **"bizivîna du-serî"** yan jî ji cihekî çûn û vegerîn e.• **Piyase û (Piyaşe):** Ji peyva latînî *passus* (gav) tê û bi ramanê **meşîna li ser piyan a hêdî** yan jî geryanê ye.• **Hatinûçûn:** Tevgereke du-alî ye, mîna "çûnûhatina li ser heman rêyê" û wekî ramanekê di jiyana rojane de bi piyaseyê re yek tê dîtin.

"Piyase" û "Hatinûçûn"

Têbînî:

- Pirtika **"da-"** di soranî de wekî amrazeke şêweyî (modal prefix) ji bo dema niha ya lêkeran jî (mîna *dánûsîn*) tê bikaranîn.
- Peyva **"Navgîn"** carinan ji bo hemû celebên amûrên teknolojîk (amraz) jî derbas dibe.

- **Di Soranî de:**

Li gorî çavkaniyên hatine pêşkêşkirin (bi taybetî Ferhenga Rehnas, Soranî Complete, û Ferhenga Estêre Geşe), li jêr tabloya hemû peyvên **Soranî** yên ku cureyên cûrbecûr ên **tevger û veguhastinê** nîşan didin, bi ravekirina wan a bi Kurmancî hatiye amadekirin:

Peyvên Soranî	**Wate**	**Mînakên Nîşanker**
Bzûtin (بزووتن)	Tevgera bingehîn a laş yan navgînan; livîn.	-
Fřîn (فڕین)	Tevgera giyandaran yan navgînan a di nav hewayê de; firîn.	"Uçak (ji uç-mak = firîn) ku wek ûçax ketiye nav axiftina kurdan".
Fřoke (فڕۆکە)	Navgîna asimanî ya firînê; balafir yan firoke.	"Kurd, ereb, farisî û tirkî her yek navekî cuda li firoke û balafiran dikin".
Gwâstinawa (گواستنەوە)	Birina mal, tişt yan kesan ji cihekî bo cihekî din; veguhastin.	Peyva "veguhastin" (transport) di Kurmancî de beramberî vê ye.
Hâtin (هاتن)	Livîna ji cihekî ber bi vî alî ve; hatin.	"Rehê dema niha yê lêkera hatinê ji rehekî proto-hindûewropî ye".
Jule (جوولّە)	Livîn yan çalakiya fîzîkî.	Ev peyv di Soranî de wateya livîn û tevgera bingehîn dide.
Kaştî (کەشتی)	Navgîna girs û mezin a li ser avê; gemî.	"Peyva gemî ji mêj ve heye, lê keştî van salên dawîn bi rêya soranî ji farisî hatiye".
Kaştîwân (کەشتیوان)	Kesê ku gemiyan yan keştiyan birêve dibe; gemîvan.	Ev peyv ji bo pîşeya ajotina navgînên deryayî tê bikaranîn.

Lêxurîn (لێخورین)	Livandin yan birina navgînan (wek tirombêl yan sewalan); ajotin.	Di Soranî de ji bo ajotina wasiteyan "lêxurîn" tê gotin.
Nârdin (ناردن)	Birêkirina tiştekî yan kesekî ji cihekî bo yê dîtir; şandin.	Ev peyv hevwateya "şandin" (sending) a Kurmancî ye.
Pyâsakirdin (پیاسەکردن)	Meşîna li ser piyan a hêdî ji bo geryanê; hatinûçûna piyase.	"Piyase û hatinûçûn wekî bizivîna du-serî têne nasîn" .
Řakirdin (ڕاکردن)	Tevgera bi lez û bez a lingan; bazdan yan bezîn.	Ev peyv di Soranî de ji bo "bezînê" (running) tê bikaranîn.
Řoîştin (ڕۆیشتن)	Livîna ji cihekî ber bi cihekî din ve yan meşîn; çûn.	"Di-çim yanî di prosesa çûnê de me".
Sarkawtin (سەرکەوتن)	Tevgera ber bi jor ve li ser çiya yan lûtkeyan; hilkişîn .	"Sarkawtin" jibo gihîştina lûtkeya çiyan yan serfiraziyê tê gotin .
Şamandafer (شەمەندەفەر)	Navgîna ku li ser riya hesinî diçe; trên.	"Ev peyv ji fransî chemin de fer (rêya asinî) hatiye wergirtin".

- **Têbînî :**

- Pirtika **"da-"** di Soranî de wekî amrazeke şêweyî di destpêka lêkerên tevgerê de (wek *dánardîn*) û herwiha ji bo nîşankirina arasteya ber bi jêr ve (*daketin*) tê bikaranîn.
- Peyva **"Navgîn"** di nûjeniyê de di Soranî û Kurmancî de ji bo wasiteyên veguhastinê (means of transport) yên nûjen mîna firoke û tirombêlan tê bikaranîn.
- Gelek peyvên tevgerê yê Soranî bi lêkerên alîkar ên mîna **"kirdin"** yan **"bûn"** (mîna *pyâsakirdin*) têne sazkirin.

- **Di Zazakî de:**

Li gorî çavkaniyên ferhengî û zimannasî yên Zazakî (Dimilî) û Kurmancî (wekî ferhengên Rehnas, Seîd Veroj, û çavkaniyên Sempozyûma Zazakî), li jêr tabloya hemû peyvên **Zazakî** yên ku cureyên cûrbecûr ên **tevger, veguhastin û arasteyan** nîşan didin, bi ravekirina wan:

Peyvên Zazakî (Dimilî)	**Wate bi Kurmancî û Mînakên Nîşanker**
Açarnayîş	Vegerandina kesekî yan tiştekî; şûnde şandin. Mînak: "Açarna: Vegerand, dagerand".
Acêr	Ber bi jêr ve; pirtika "a-" dereceya jêrbûnê xurt dike. Mînak: "Cêr/acêr".
Acor	Ber bi jor ve; zêdekirina dereca jorbûnê. Mînak: "Cor/acor".

Ameyîş / Umeyîş	Livîna ji cihekî ber bi vî alî ve; hatin. Mînak: "Ez ha yen" (Ez têm).
Apey	Ber bi paş ve; xurtkirina arasteya paş. Mînak: "Pey/apey".
Aver	Ber bi pêş ve; xurtkirina arasteya pêş. Mînak: "Ver/aver".
Cêr	Jêr; arasteya ber bi binî ve.
Cor	Jor; arasteya ber bi ezmên yan lûtkeyê ve.
Game	Pêngava lingan a di dema meşê de; gav.
Kewtene	Ketin; carinan ji bo ketina hundir yan destpêkirina tevgerekê tê bikaranîn.
Lerzayîş	Tevgera lerizînê ya laş yan tiştan; lerizîn.
Rayîr	Cihê ku navgîn û mirov tê de diçin; rê.
Ser kewtene	Hilkişîna serê çiyayekî yan gihîştina lûtkeyê; bn. Sarkawtin.
Şîyayîş	Livîna ji cihekî ber bi cihekî din ve; çûn. Mînak: "Ez şiya" (Ez çûm).
Vazdayene / Vazdayîş	Tevgera bi lez a lingan; bazdan yan bezîn.
Zivirnayene	Fetilandin yan zivirandina tiştekî li dora xwe; zivirandin.

Têbînî:

- **Pirtika "a-":** Di zazakî de ev pirtik (a-) dikeve pêşiya hokerên cih û arasteyê (mîna *acor, acêr, aver, apey*) û dereceya tevgera wan firehtir û xurtir dike.
- **Tevgera Lêkeran:** Di zazakî de rehên lêkerên tevgerê di dema niha û borî de diguherin; mîna lêkera hatinê ku rehê wê yê borî *Ame* û yê niha *Yen* e.
- **Navgîn:** Her çend navên navgînên nûjen (wek otomobîl) di çavkaniyan de piranî bi navên navneteweyî ne, zazakî peyvên bingehîn ên tevgera fîzîkî (wek *vazdayene* ji bo bezînê) bi awayekî xwemalî parastiye.

- Hevbeşî û cudahî di ferhenga tevger û veguhastinê de:

Di navbera sê zaravayên serekî yên kurdî (Kurmancî, Soranî û Zazakî) de, di warê ferhenga **tevger û rêwîtiyê** de hevbeşiyên kûr ên dîrokî û cudahiyên balkêş ên morfolojîk û herêmî hene. Li gorî çavkaniyên li ber dest, em dikarin van xalan bi vî awayî kurtebir bikin:

1. Hevbeşiyên Serekî di Lêkerên Bingehîn de

Gelek lêkerên ku tevgera bingehîn nîşan didin, di her sê zaravayan de ji heman rehên proto-hindûewropî û îranî tên:

- **Hatin (Coming):** Kurmancî û Soranî lêkera **"hatin"** bi kar tînin, lê Zazakî **"ameyen"** yan **"umeyen"** dibêje. Her sê jî ji rehekî hevpar (gwem-) tên.

- **Çûn (Going):** Di Kurmancî û Soranî de **"çûn"** (yan *řoîştin* di soranî de) tê bikaranîn, lê Zazakî **"şîyayîş"** bi kar tîne .Soranî carinan di dema niha de rehê -*ç*- (di-ç-im) parastiye ku nêzîkî kurmancî ye.

- **Ajotin (Driving/Moving):** Lêkera **"ajotin"** di Kurmancî de heye; Soranî **"lêxuřîn"** dibêje, lê her du jî çalakiya birina navgînan nîşan didin .

2. Cudahiyên di Pêşpirtik û Arasteyan de

Cudahiyên herî mezin di awayê nîşankirina arasteya tevgerê de ne:

- **Pêşpirtika "a-" ya Zazakî:** Zazakî taybetmendiyeke bêhempa dihewîne; pirtika **"a-"** dixe pêşiya hokerên cih da ku dereceya tevgerê xurt bike, mîna **"aver"** (ber bi pêş ve), **"apey"** (ber bi paş ve), **"acor"** (ber bi jor ve) û **"acêr"** (ber bi jêr ve) .

- **Pêşpirtikên Kurmancî û Soranî:** Kurmancî û Soranî ji bo nîşankirina arastê pirtikên mîna **"da-"** (ber bi jêr ve), **"hil-/heł-"** (ber bi jor ve) û **"ve-/wa-"** (vegerîn) bi kar tînin .

3. Navên Navgînan û Bandorên Herêmî

Di warê rêwîtiya nûjen de, her zarava li gorî cografyaya xwe peyv ji zimanên cîran wergirtine:

- **Firoke/Balafir:** Di kurdiya nivîskî de (Kurmancî û Soranî) her du peyv tên bikaranîn, lê di axiftina gel de li Başûr û Rojava zêdetir **"teyare"** (ji erebî) tê gotin,

4. Guherînên Dengnasî (Fonetîk)

Zazakî di gelek peyvên tevgerê de tîpa **"c"** li cihê **"j"** ya Kurmancî û Soranî bi kar tîne:

- Di Zazakî de ji bo "jor" û "jêr", peyvên **"cor"** û **"cêr"** hene.

- Ev guherîn di lêkerên wekî **"zivirîn"** (Kurmancî) û **"zivirnayene"** (Zazakî) de jî di rehên wekhev de xuya dike.

Tabloya Hevberdanê ya Tevgerê

Mijar	**Kurmancî**	**Soranî**	**Zazakî**
Hatin	Hatin	Hâtin	Ameyîş / Umeyîş
Çûn	Çûn	Řoîştin / Çûn.	Şîyayîş
Navgîn (Vehicle)	Navgîn / Wasîte	Navgîn / Sayyâra	Rayîr (ji bo rê)
Vegerîn	Dagerîn / Zivirîn	Veguhastin	Açarnayîş / Agêrayîş
Ber bi pêş ve	Ber bi pêş ve	Ber bi pêş ve	Aver

Bi kurtî, her sê zarava di lêkerên hîmî de **yekrêz in**, lê di bikaranîna **pêşpirtikan** (bi taybetî Zazakî) û **wergirtinên nûjen** ên rêwîtiyê de ji hev **cuda dibin** .

- **Astên lezê:**
- **Di Kurmanjî de:**

Li gorî çavkaniyên hatine pêşkêşkirin (bi taybetî Ferhenga Kameran Botî, Rehnas, û Ferhenga D. Îzolî), li jêr tabloya peyvên Kurmancî yên ku pileya **leza (speed)**, **hêdîbûnê (slowness)** û **bêdengiyê (silence)** nîşan didin, bi ravekirin û mînakên wan hatiye amadekirin:

Peyvên	Wate
Aheste	Peyveke ji farisî derbasî kurdî bûye, wateya hêdî û bi giranî dide.
Bez	Çalakiya bi lez a lingan; rev.
Bezîn	Tevgera bi lez a mirov yan heywanan; xar.
Giran	Di warê tevgerê de wateya hêdîbûn û nelezbûnê dide.
Hêdî	Ne bi lez; dıjraberi lezê..
Hêdîka / Hêdîna	Bi awayekî hêdî û nerm meşîn yan axivtin.
Lez	Zûbûn; çalakiya bi bez û bi hîz.
Lezandin	Zûkirin yan bi lez kirin.
Lezgîn	Mirov yan tiştê ku pir bi lez û çalak e.
Lezîn	Rewşa bi lez çûnê.
Lezkirin	Bizavkirin ji bo ku karek zû bi dawî bibe.
Lezûbez	Bi awayekî pir zû û bi heyecan; alelacele.
Zû	Bi lez; di demeke kurt de. Hevmana peyva lezê.
Zûkayî	Pileya herî bilind a lezê; lezahi.

Kevtûleftkirin (Lezkirin)	Lezkirin, ji bo kar bi lez livîn.
Xudandin (Hızlı hızlı sürmek)	Bi lez ajotina heywanan (dabar).

Reprep (Dengê pêyan)	Dengê gavan di dema meşê de (ku nîşana livînê ye).
Mayîn (Sekinîn, rawestîn)	Man, sekinîn, rawestîn.
Westan (Durmak)	Rawestîn, sekinîn (her wiha tê wateya mandîbûnê jî).
Westandin (Durmak)	Rawestandin, sekinandin.
Mend (Hêdî, Rawestayî)	Hêdî, aram, bêliv (bi taybetî ji bo ava sekinî).
Tamsar (Dargiran, Hêsgiran)	Hêdî, giran, yê ku di liv û tevgerê de giran e.
Derengkevtin (Gîrobûn)	Paşketin, derengmayîn, sekinîna ji kar.

(VEROJ ،Syeda , Syedo, Botî 2006, 1988 كرمسير ، 2013 شيخ يه زدين)

Têbînî:

- **Peyvên Wergirtî:** Çavkaniya *Rehnas* diyar dike ku peyvên mîna **"hêdî"** ji zimanê erebî û **"aheste"** ji zimanê farisî derbasî kurdî bûne, lê îro wekî malê zimanê kurdî tên qebûlkirin.
- **Bêdengî wekî Nîşan:** Di çanda kurdî de bêdengî (bêdengî) carinan wekî nîşana razîbûnê (qayîlbûnê) tê hesibandin.
- **Dengên Sirûştî (Onomatopoetîk):** Hin peyvên mîna **"kixik"** (kuxik) yan **"vîzevîz"** pileyên deng û bêdengiyê bi rêya dengên sirûştî nîşan didin.

- **Soranî:**

Li gorî çavkaniyên ferhengî yên Soranî(bi taybetî Ferhenga Jîn, û Ferhenga Destî), li jêr tabloya peyvên **Soranî** yên ku pileyên nîşan didin, bi ravekirina wan:

Peyvên Soranî	**Wate**
Aheste (ئاهەستە)	Hêdî û bi giranî; peyveke ji rehê farisî ku di Soranî de ji bo tevgera giran tê bikaranîn.
Hêdî (هێدی)	Ne bi lez; dıjraberi lezê ye ku ji bo giranbûna tevger û axivtinê tê gotin.
Kiz (کز)	Kêmkirina dengî yan pileyeke nizm a lezê; ne bi gurî yan ne bi tundî.
Lez (لەز)	Zûbûn; bizava ku bi lezgînî û bê gîrobûn tê kirin.
Lez-û-bez (لەزوبەز)	Pileya herî bilind a lezê ku bi heyecan û eceleyê re ye. Mînak: "Bûkek anî bi lez û bez...".
Lezgîn (لەزگین)	Mirov yan tiştê ku zû dilive.
Lezîn (لەزین)	Rewşa bi lez çûnê.

Lezok (لەزوك) Kesê ku pir bi ecele ye û di kiryarên xwe de "عجول" (hasty) e.

Têbînî:

- **Peyvên Hevbeş:** Di navbera Kurmancî û Soranî de gelek peyvên derbarê lez û bêdengiyê de hevreh in (wek *lez, bêdeng, hêdî*), lê Soranî carinan ji bo pileyên zêde yên lezê peyvên mîna **"lezok"** yan **"lez-û-bez"** bi taybetmendiyeke zêdetir bi kar tîne.
- **Aheste û Hêdî:** Her çend "hêdî" peyveke erabî ye, "aheste" ji bo pileyeke hunerî û naziktir a hêdîbûnê di Soranî de cih girtiye

- **Zazakî** :

Li gorî çavkaniyên ferhengî û zimannasî yên Zazakî (Dimilî) û Kurmancî yên hatine pêşkêşkirin (bi taybetî *Rehnas*, *Sempozyûma Zimanê Zaza*, û *Ferhenga Dimilî-Kurmancî*), li jêr tabloya peyvên **Zazakî** yên ku pileya **leza (speed)**, **hêdîbûnê (slowness)** û **bêdengiyê (silence)** nîşan didin, bi ravekirina wan:

Peyvên Zazakî (Dimilî)	**Wate**	**Mînakên**
Lez / Lezî	Zûbûn; çalakiya ku bi bez û bi hîz tê kirin.	Di çavkaniyan de wekî "mücadele" yan lezahi hatiye pênasekirin.
Rew	Pileya lezê; wateya "zû" yan jî "bi lez" dide.	Di rêza alfabetîk a Zazakî de wekî hevwateya "zû" ya Kurmancî derbas dibe.
Vazdayene / Vazdayîş	Tevgera herî lezgîn a lingan; bezîn, bazdan yan revîn.	"Vazd-" wekî rehê bezînê tê bikaranîn (Kurmancî: bezîn/bazdan).
Zon lana xo eştene	Bêdeng man; rewşa kerbûnê yan neaxivtinê.	"Zon lana xo eştenê: dilini şeyine atma (sessiz kalma/bêdeng man)."

- **اللهجة الكرمانجية:**

بناءً على مصادرنا المعجمية، يمكن ترتيب مفردات الحركة في اللهجة الكرمانجية بحسب طبيعة الفعل واتجاهه:

أولاً: مرادفات الصعود والارتفاع(Ascent and Lifting)

تتميز الكرمانجية باستخدام السوابق الاتجاهية (مثل -*Hil*و -*Ra*) لتحويل الأفعال الأساسية إلى أفعال تدل على الرفع أو الصعود:

الكرمانجية	**المعنى**
Berz / Bilind	صفات تدل على العلو والارتفاع؛ وبإضافة الفعل المساعد (*Bûn*) تدل على فعل الارتفاع.

Hilanîn	الرفع من الأرض، أو وضع الشيء في مكان مرتفع للحفظ.
Hilavêtin	القفز للأعلى، أو رفع النفس بقوة (كالثب فرحاً)، أو رمي الشيء للأعلى.
Hilkişîn	التسلق أو الصعود التدريجي (خاصة في الجبال أو الأشجار).
Hilinder	مصطلح معاصر للمصعد الكهربائي (مشتق من الجذر اللاتيني *ascendere* عبر الفرنسية.(
Ragirtin	الرفع باليدين، الإسناد، أو الحفاظ على الشيء مرفوعاً.
Berjorkirin	التعلية، أو دفع الشيء نحو الجهة العليا.
Repinîn/ Hilperîn	الانتصاب المفاجئ، النهوض السريع، أو القفز من وضعية الجلوس.
Dirêj bûn / kirin	التطاول أو الإطالة، وتستخدم لوصف ازدياد الطول الرأسي.

ثانياً: مرادفات الهبوط والنزول والتراجع(Descent and Retreat)

تعتمد هذه الفئة غالباً على السابقة الاتجاهية (*Da-*) للدلالة على الحركة نحو الأسفل:

- **Berwar / Nişîv:** تدل على المنحدر أو الأرض التي تميل نحو الأسفل .
- **Ketin / Kevtin:** السقوط أو الوقوع من مكان مرتفع، أو الحلول في مكان ما .
- **Berpaşbûn:** العودة إلى الوراء أو التراجع المكاني .
- **Kheşan / Vekişîn:** الانسحاب، التراجع، أو جر النفس للخلف (التقلص) .
- **Pêlpaş / Piştdan:** التقهقر أو الإدبار (إعطاء الظهر والابتعاد) .
- **Dernexûnbûn:** الانقلاب رأساً على عقب (تغير الوضع الرأسي بالكامل).
- **Qeşitîn:** الانسحاب بهدوء أو التسلل بعيداً، وأحياناً تعبر عن الانسحاب بخزي .
- **Beravêtin:** الإجهاض أو السقوط المبكر (تعبير مجازي عن النزول قبل الأوان) .

ثالثاً: أشكال التنقل والتحرك(Forms of Mobility)

تشمل المصطلحات التي تصف نوع الحركة الفيزيائية أو وسيلة الانتقال:

- **Livîn / Bizav / Tevger:** المصطلحات العامة للحركة، الاهتزاز، والنشاط الفيزيائي .
- **Derbazbûn / -kirin:** العبور، المرور من نقطة لأخرى، أو نقل الحمولات عبر الحدود.
- **Rêveçûn / Çûn / Rewîn:** المشي على الأقدام، الذهاب، أو السفر والترحال .
- **Guhêztin / Veguhaztin:** النقل أو الترحيل المادي من مكان لآخر.
- **Koç / Koçer / Karwan:** مفردات الهجرة، حياة البداوة، والقوافل البرية .
- **Zivrîn / Zivrok / Rêgeh:** الدوران، المنعطفات، والمدارات (كالمدار الفلكي) .
- **Xweger:** الأجهزة أو الوسائل ذاتية الحركة (الأوتوماتيكية).

رابعاً: الاتجاه والتقدم(Advance and Direction)

- **Berpeşbûn / Berpeşkirin:** المجيء للأمام، التقدم، أو تقديم الشيء للعرض.
- **Berdan:** الإقبال أو التوجه نحو المتكلم .
- **Veguhartin:** تحويل الوجهة أو تغيير المسار .
- **Çepdan:** الانعطاف الجانبي (يساراً أو يميناً).
- **Xwe avêtin ser:** الملاحقة، أو الانقضاض على الشيء والسعي خلفه .

خامساً: السرعة والبطء والتوقف(Speed and Slowness)

- **السرعة :** تشمل (**Bezîn** الجري(، **Bazdan** الوثب(، **Revîrevî**(بسرعة فائقة)، و **Kevtûleftkirin**(الاستعجال في العمل.
- **قيادة الدواب Khudandin :** وتعني سوق الدابة بسرعة.
- **التوقف) Mayîn :** المكوث(**Sekinîn**(الوقوف)، و **Westan**(التوقف بسبب التعب أو الإعياء).
- **البطء والهدوء) Rawestayî :** الهدوء أو الماء الراكد(، **Mend**(السكينة)، و **Tamsar**(ثقل الحركة أو بطء الانفعال).
- **التأخر Derengkevtin :** أو **Gîrobûn**(التعطل عن الموعد).

الخلاصة : تعتمد الحركة في الكرمانجية على نظام اشتقاقي غني يربط بين الأفعال البسيطة والسوابق الاتجاهية لتقديم أدق تفاصيل الحركة من حيث الاتجاه (أعلى/أسفل) والوتيرة (سرعة/بطء) والغاية (تقدم/تراجع) .

- **اللهجة السورانية:**

يمكن ترتيب مفردات الحركة في اللهجة السورانية بحسب الاتجاه،و النوع، والسرعة كما يلي:

أولاً: الصعود والهبوط(Ascent and Descent)

تعتمد السورانية في هذه الفئة على البادئات الاتجاهية (Preverbs) لتحديد حركة الجسم في الفضاء الرأسي:

المصدر المعنى والتحليل اللغوي	المصطلح السوراني
النهوض أو القيام من وضعية الجلوس أو النوم.	**هه ڵەوستان(hał-wastân)**
النهوض، الاستيقاظ، أو القيام لبدء نشاط.	**ڕابوون(râ-bûn)**
الارتفاع، التعالي، أو أن يصبح الشيء طويلاً.	**به رزبوون(barz-bûn)**
الانتزاع من المكان، الاقتلاع، أو الرفع بقوة.	**هه ڵقندرَان(hał-qandrân)**
القفز، الوثب، أو الطيران في الهواء (وتعبر أحياناً عن القفز فرحاً).	**هه ڵپەڕین(hał-pařîn)**
رفع الرأس (تعبير مجازي عن النهوض أو الظهور).	**سه ر هەڵهێنان(sar hał-henân)**
النجاح، أو حرفياً تسلق قمم الجبال والوصول للقمة.	**سه رکه وتن(sar-kawtin)**

الانخفاض، النزول، أو الهبوط التدريجي.	**نزِمبوون(nizim-bûn)**
النزول، أو انخفاض منسوب شيء (مثل الماء)، وتدل على التراخي.	**داهاتن(dâ-hâtin)**
السقوط، الوقوع، أو حلول أمر ما.	**كه وتن(kawtin)**
الانهيار، التهدم، أو السقوط المفاجئ للبناء.	**ڕوخان(rukhân)**
إلقاء الشيء أو النفس نحو الأسفل.	**خِستنه خوارەوە(khistinà khwârawa)**

ثانياً: أشكال التنقل والتحرك(Mobility and Transport)

تشمل الأفعال الأساسية للحركة الانتقالية والأنماط المختلفة للمشي والزحف:

- **الحركة الأساسية:**
  - **چوون :(chûn)** الذهاب أو الانتقال من مكان لآخر.
  - **ڕۆیشتن :(řoyshtin)** المغادرة، الذهاب، أو السفر.
  - **ڕێکه وتن :(rê-kawtin)** الانطلاق في الطريق أو بدء الرحلة.
  - **گه ڕانه وه :(gařânawa)** العودة أو الرجوع إلى نقطة الانطلاق.
- **أنماط الحركة السريعة والخاصة:**
  - **ڕاکردن :(râ-kirdin)** الركض، الجري، أو الهروب.
  - **بازدان :(bazdân)** الوثب، القفز، أو العدو السريع.
  - **خشان/خزین :(khishân/khishîn)** الزحف، التسلل، أو الانزلاق الهادئ.
- **الحركة الدورانية والكلية:**
  - **جوولّه کردن :(jûła-kirdin)** التحرك الفيزيائي أو إبداء النشاط.
  - **بزووتن :(bizûtin)** الحركة البسيطة، الارتجاف، أو عدم الثبات.
  - **گواستنه وه :(gwâstinawa)** النقل، الترحيل، أو تغيير مكان الأمتعة والأشخاص.
  - **سووڕان/سووڕاندن :(sûřân/sûřândin)** الدوران حول مركز (لازم ومتعدي).
  - **ڕەوێتي :(rawîtî)** الترحال، السفر الدائم، أو حياة البداوة.

ثالثاً: التقدم والتأخر(Advancement and Retreat)

تصف هذه المفردات التموضع الزماني والمكاني للحركة:

- **التقدم:**
  - **پێش :(pesh)** تعني "أمام" أو "مقدماً."
  - **خزانه پێش :(xizânà peş)** التسلل أو الزحف نحو الأمام.
  - **ته ره‌قی :(taraqî)** التقدم المادي أو المعنوي والتطور.

- **التأخر والتراجع:**
  - **دوورکه وتنه وه :(dûr-kawtinawa)** الابتعاد عن المركز أو التراجع للمسافات البعيدة.
  - **خۆ دواخستن :(xo dwâ-xistin)** التعمد في التأخر أو الإبطاء العمدي.
  - **کشانه وه :(kişânawa)** الانسحاب، التراجع العسكري، أو التقلص.

رابعاً: السرعة والبطء(Speed and Slowness)

تحدد هذه الصفات والظروف وتيرة الحركة المنفذة:

- **السرعة:**
  - **زوو :(zû)** سريعاً أو في وقت مبكر.
  - **خێرا :(kherâ)** سريع، وتستخدم لوصف الوتيرة النشطة.
  - **گورج :(gurj)** الرشاقة والسرعة في الأداء.
  - **کوتوپڕ :(kutupiř)** السرعة المفاجئة أو المباغتة.
  - **پە لە کردن :(pała-kirdin)** العجلة أو الاستعجال في فعل الشيء.
- **البطء والتروي:**
  - **هێمن :(hemin)** الهدوء، البطء، أو الرزانة في الحركة.
  - **هێمنکردن :(hemin-kirdin)** تقليل السرعة أو تهدئة الخطى.
  - **هه نگاو شلکردن :(hangâw şil-kirdin)** إرخاء الخطوات أو إبطاء الوتيرة.

الخلاصة في طبيعة الحركة في اللهجة السورانية:

تتشكل الحركة في السورانية من خلال نظام **الأفعال المركبة** و**اللواحق الاتجاهية** .فبينما يعمل الفعل الأساسي (مثل *chûn* - ذهب) كمحرك عام، تقوم البادئات مثل **هه ڵ (-hał)** -بتوجيه الحركة للأعلى، والبادئة **دا (-dâ)** -بتوجيهها للأسفل، واللاحقة -**هوه (-awa)** بإعطاء معنى الرجوع أو التكرار. هذا النظام يشبه "مفاتيح التشغيل" التي تمنح الحركة الأساسية هويتها واتجاهها وسرعتها بدقة متناهية.

- **اللهجة الزازكية:**

تتميز اللهجة الزازاكية (الديميلية) بنظام لغوي دقيق في التعبير عن الحركة، حيث تعتمد بشكل أساسي على البادئات الاتجاهية (Preverbs)واللواحق للاشتقاق. يمكن ترتيب مفردات الحركة في الزازاكية وتصنيفها كما يلي:

1- .الصعود والهبوط(Ascending and Descending)

تعتمد الزازاكية في تحديد الاتجاه الرأسي على المصطلحين الأساسيين "cor" و"cêr" ، مع استخدام البادئة "-a" لتقوية الاتجاه .

الزازاكية	المعنى والسياق
cor	فوق، أو إلى الأعلى.(Up/Above)
acor	اتجاه الحركة نحو الأعلى.(Upwards)

عملية السحب نحو الأعلى.(Kişandina jor)	**antiş cor**
الذهاب نحو الأعلى أو الصعود.(Ascending)	**acor şîyayîş**
فعل الأمر "نهض" أو "قام.(Stand up) "	**werze / werz**
الطيران أو التحليق نحو الأعلى.(Fly)	**raperraene**
الظهور أو الشروق (خاص بالأجرام السماوية كالمنبه).	**akewt / veciye**
أسفل، أو إلى الأسفل.(Down/Below)	**cêr**
اتجاه الحركة نحو الأسفل.(Downwards)	**acêr**
السقوط أو الهبوط نحو الأسفل.(Descending)	**acêr kewtiş**
الجلب أو الحط نحو الأسفل.(Bringing down)	**ardiş war / war**
السحب نحو الأسفل.(Kişandina jêr)	**antiş cêr**

2- أشكال التنقل والتحرك(Forms of Travel and Movement)

تُقسم الحركة في الزازاكية إلى أفعال حركة أساسية وأفعال اتجاهية محددة.

- **أفعال الحركة الأساسية:(Basic Movement)**
  - **şiyayış**السفر أو الذهاب (Gitmek)
  - **ameyîş / amaene :**المجيء أو القدوم (Hatin)
  - **bê** صيغة الأمر من المجيء "تعال."
  - **ardiş / ardene:**الجلب أو الإحضار (Bring)
  - **berdiş / berdene:**الأخذ، الحمل، أو النقل (Carry/Take)
  - **luwayen:**المصطلح العام الذي يصف الفعل أو الحركة الفيزيائية.

- **الحركة الاتجاهية:(Directional Movement)**
  - **ver / aver:**اتجاه الأمام أو الحركة قُدماً
  - **antiş ver:**سحب الشيء نحو الأمام.
  - **ardiş teber:**الجلب نحو الخارج.
  - **ardiş zerre:**الجلب نحو الداخل أو الإدخال.
  - **apey / peyser:**اتجاه الخلف أو العودة للوراء

3.التقدم والتأخر(Advancement and Retreat)

تصف هذه المفردات تموضع الحركة زمنياً ومكانياً بالنسبة لنقطة الانطلاق

- **التقدم:(Advancement)**
  - **ravêrdene:** المرور أو العبور، وتستخدم للدلالة على تجاوز نقطة ما للتقدم .
  - **aver kewtiş:** الاندفاع نحو الأمام أو التقدم في المسار .
  - **ravêrnê:** التخطي أو التجاوز.
- **التأخر والتراجع:(Retreat)**
  - **apey biyeyîş:** التخلف عن الركب أو البقاء في الخلف .
  - **apeyser ameyîş:** التراجع أو العودة القهقرية.
  - **apeyser şiyayîş:** التراجع أو الذهاب للخلف .
  - **apeyser kewtiş:** السقوط أو التعثر نحو الوراء.
  - **çarnayîş: / tadayîş:** تدوير المسار أو التوجيه نحو الخلف .

4- السرعة والبطء(Speed and Slowness)

تحدد هذه الصفات وتيرة الحركة المنفذة .

- **السرعة والنشاط:(Speed and Activity)**
  - **rew:** بسرعة أو في وقت مبكر.
  - **lez:** تدل على الصراع أو الحركة السريعة جداً (كالمبارزة).
  - **zû / zûwa:** بسرعة (Fast) .
  - **vazdayene / vazd-:** الركض أو الجري السريع .
  - **adir û pîya bîyayîş:** تعبير مجازي يعني النشاط والحركة التي تشبه النار في سرعتها.
  - **sivik hereket kerdiş:** التحرك بخفة ونشاط.
- **البطء والتأخر:(Slowness and Delay)**
  - **hêdî hêdî:** ببطء شديد أو على مهل.
  - **erey:** التأخر أو التباطؤ في الحركة.(Late)
  - **aw xo sero zelel kerdiş:** مصطلح لوصف التأخر الشديد أو الحركة الراكدة.

ملاحظة حول البادئة"-a"

تعتبر البادئة **"-a"** في الزازاكية مفتاحاً لتحديد "درجة" الحركة أو قوتها؛ فعندما تدخل على ظروف المكان (مثل *ver, pey, cêr,* فإنها تحولها إلى حركات اتجاهية صريحة (مثل *aver, apey, acêr, acor*)، وهو ما يميز الزازاكية عن بقية اللهجات الكردية في دقة وصف اتجاه الحركة.

Wusa, di navbera hersê zaravayên serekî yên Kurdî (Kurmancî, Soranî û Zazakî) de, di warê ferhenga **tevgerê** de hevbeşiyên kûr ên dîrokî hene, lê ji aliyê morfolojî (pêşpirtik) û bikaranîna lêkeran ve cudahiyên girîng berçav dikevin. Li gorî çavkaniyan, kurtebirya van cudahiyan bi vî awayî ye:

1. Pêşpirtikên Arasteyî (Prefixes of Direction)

Cudahiya herî mezin di awayê nîşankirina arasteya tevgerê de (jor/jêr) xuya dibe:

- **Kurmancî û Soranî:** Her du jî ji bo tevgera ber bi jor ve pêşpirtika **"hil-"** (yan *heł-* هەڵ) û ji bo tevgera ber bi jêr ve pêşpirtika **"da-"** bi kar tînin. Mînak: *Hilkişîn, Daketin*.

- **Zazakî:** Taybetmendiyeke wê ya bêhempa heye; pirtika **"a-"** dixe pêşiya hokerên cih da ku dereceya tevgerê xurt bike, mîna **"acor"** (ber bi jor ve) û **"acêr"** (ber bi jêr ve). Herwiha, li cihê "hil-" a Kurmancî, Zazakî carinan pirtika **"er-"** bi kar tîne.

2. Lêkerên Bingehîn ên Tevgerê

Her çend rehên wan ji heman malbatê bin jî, di bikaranîna rojane de lêker ji hev cuda dibin:

- **Çûn (Going):** Kurmancî û Soranî **"çûn"** bi kar tînin, lê Zazakî lêkera **"şîyayîş"** tercîh dike.

- **Hatin (Coming):** Kurmancî û Soranî lêkera **"hatin"** bi kar tînin, lê Zazakî **"ameyîş"** yan **"umeyîş"** dibêje.

- **Bazdan (Running):** Di Kurmancî de **"bezîn"** yan **"bazdan"** heye, di Soranî de **"řakirdin"** û di Zazakî de **"vazdayene"** (rehê *vazd-*) tê bikaranîn.

3. Guherînên Dengnasî (Phonology)

Zazakî di gelek peyvên tevgerê de sîstemeke dengî ya cuda dişopîne:

- **Dengê "j" beramberî "c":** Di Kurmancî û Soranî de peyvên wekî **"jor"** û **"jêr"** hene. Zazakî li cihê tîpa "j" tîpa "c" bi kar tîne, loma dibêje **"cor"** û **"cêr"**.

- **Dengê "d" beramberî "v":** Di Zazakî de peyva **"veng"** (deng) heye, loma ji bo bêdengiyê **"bêveng"** dibêje, di dema ku Kurmancî û Soranî **"bêdeng"** bi kar tînin.

Tabloya Hevberdanê ya Kurteber

Mijar	Kurmancî	Soranî	Zazakî
Hilketin (Up)	Hil- / Hel-	Heł- (هەڵ)	Er- / Acor
Daketin (Down)	Da-	Da-	Acêr
Going	Çûn	Çûn / Řoîştin	Şîyayîş
Coming	Hatin	Hatin	Ameyîş
Arasteya pêş	Ber bi pêş ve	Ber bi pêş ve	Aver

Bi kurtî, Kurmancî û Soranî di sîstema pêşpirtikan de pir nêzîkî hev in, lê Zazakî bi pirtika "a-" û lêkerên mîna "şîyayîş" û "ameyîş" ji wan vediqete.

- **Hevbeşî û cûdahî di asta leza de:**

Di navbera hersê zaravayên kurdî (Kurmancî, Soranî û Zazakî) de di warê ferhenga **leza, hêdîbûn û bêdengiyê** de gelek xalên hevpar ên reh û rîşalî hene, lê hinek cudahiyên balkêş jî derdikevin pêş.

1. Hevbeşiyên Serekî

- **Peyva "Lez":** Ev peyv di Kurmancî, Soranî û Zazakî de wekhev e û bingeha hemû peyvên bilezbûnê pêk tîne .
- **Rengdêra "Hêdî":** Peyva **"hêdî"** di Kurmancî û Soranî de wekî hev tê bikaranîn .Di gelek çavkaniyan de "hêdî" wekî peyveke ji rehê erebî hatiye nîşandan ku di kurdî de cihê xwe girtiye.
- **Peyva "Aheste":** Ev peyv ji rehê farisî tê û di hersê zaravayan de (bi taybetî di Kurmancî û Soranî de) ji bo pileyeke naziktir a hêdîbûnê tê xebitandin .
- **Mîtbûn:** Peyva **"mît"** ku wateya bêdengiya kûr dide, di Kurmancî û Soranî de wekhev e û her du zarava jê re "mît" dibêjin .

2. Cudahiyên di navbera Zaravayan de

- **Zazakî û peyva "Rew":** Li cihê "zû" ya Kurmancî, Zazakî peyva **"rew"** bi kar tine . Herwiha, di Zazakî de pirtika **"a-"** dereceya hokerên lezê zêde dike, mîna **"arew"** (zûtir).
- **Soraniya Taybet:** Soranî ji bo pileyên cuda yên lezê peyvên taybet ên mîna **"lezok"** (kesê biecele) yan **"lez-û-bez"** bi kar tîne .
- **Rehên Kurmancî:** Di Kurmancî de lêkera **"bezîn"** wekî rehê lezê pir berbelav e, di dema ku Soranî ji bo vê çalakiya lingan **"řakirdin"** tercîh dike .

Tabloya Hevberdanê ya Hersê Zaravayan

Mijar	Kurmancî	Soranî	Zazakî
Bilez (Fast)	Lezgîn / Zû	Lezgîn	Rew / Lezî
Hêdî (Slow)	Hêdî / Giran	Hêdî / Aheste	Hêdî / Giran
Zûtir (Faster)	Zûtir	Zûtir	Arew

Bi kurtî, hersê zarava di bikaranîna peyva **"lez"** û **"hêdî"** de **yekrêz in**, lê di bikaranîna **"rew"** (Zazakî) û herwiha pirtika **"a-"** de ji Kurmancî û Soranî **cuda dibin** .

وهكذا، أظهرت هذه الدراسة التقابلية أن الحقل الدلالي والمعجمي للحركة يتسم بغزارة استثنائية في اللغة العربية الكلاسيكية، التي تصنف وتفصل أنواع الحركة تفصيلاً دقيقاً بناءً على الفاعل (إنسان/حيوان/ أشياء) ودرجة السرعة والمسار . هذه الخاصية الحركية في العربية قد تكون نتيجة لنمط الحياة البدوية القائمة على التنقل والترحال.

في المقابل، تعتمد اللغة الكردية، ولاسيما السورانية، بشكل كبير على الأفعال المركبة (مثل جوولّه كردن للحركة) لتكوين دلالات الحركة، بينما تظهر لهجات أخرى مثل الكرمانجية والزازاكية مصطلحات جذرية (مثل Berzinللصعود، و jor للأعلى) . ورغم تعدد المرادفات في الكردية، خاصة في الاتجاهات ,فإن اللغة العربية تحتفظ بتميز في التفريق المعجمي بين الأنماط الدقيقة للسرعة والمشي .

- من خصوصيات الدلالات المعجمية لمداخل الحركات في اللغة العربية:

تتميز اللغة العربية بظاهرة "الحركية(Kinetic nature) "، حيث يلاحظ كثرة الكلمات المتعلقة بالتحركات والتنقلات بأنواعها المختلفة، مثل مفردات السير السريع والبطيء، والصعود والهبوط، والتقدم والتأخر، وغيرها. تعكس هذه الكثرة جوانب من الطبيعة الثقافية والاجتماعية للإنسان العربي الذي ارتبط حياته بالتنقل والترحال.

يظهر التخصص الدقيق للحركة في العربية من خلال تقسيمات الثعالبي للحركات التي لا تخُص الحيوان، كحركة النار (لهب)، والهواء (ريح)، والماء (موج)، والأرض (زلزلة). كما تفصّل اللغة العربية في حركات الأجزاء، مثل الارتكاض (حركة الجنين)، والترجرج (حركة الكفل المتدلي)، والنودان (حركة اليهود في مدارسهم). وتفصل في تحريك الأشياء، فالمضمضة هي تحريك الماء في الفم، والخضخضة تحريك الماء في الإناء.

أما بالنسبة للمشي، فثمة تدرج وتفصيل دقيق لأنماطه، حيث يبدأ سير الإنسان بالدبيب، يليه المشي، ثم السعي، ثم الإيفاض، ثم الهرولة، ثم العدو، ثم الشد. وتختلف تسمية المشي حسب الفاعل، فالرضيع يَدْرُج، والشاب يَخْطِر، والمرأة تَمْشِي، والشيخ يَدْلُف، بينما الفرس يَجْرِي، والبعير يَسِير، والظليم يَهْدُج .كما توجد مفردات خاصة تصف مشي المتباهي، مثل الاختيال والتبختر.

نظراً لتعدد دلالات المادة الواحدة في اللغة العربية، يلاحظ كثرة المترادفات للمعنى الواحد، سنقف في هذه الفقرة عند مترادفات تخصّ الحركة، التي يمكن أن تعكس جوانب من الطبيعة العربية، الثقافية والاجتماعية والفكرية وغيرها.

لعلّ أكثر ظاهرة دلالية تطبع اللغة العربية، هي خاصية الحركية، من خلال كثرة الكلمات المتعلقة بالتحركات والتنقلات المختلفة الأنواع، كالمفردات المرتبطة بالسير السريع والسير البطيء، والصعود والهبوط، والمشي المتمايل، والإعاقة واالتأخر والتقدم، والرجوع وغيرها.

ذكر الثعالبي في كتابه " فقه اللغة وسر العربية"، في فصل (في حَرَكَاتٍ سِوَى الحَيَوَانِ): حَرَكَةُ النَّار لَهبٌ. حَرَكَةُ الهَوَاءِ رِيحٌ. حَرَكَةُ المَاءِ موْج. حَرَكَةُ الأرْض زَ لْزَلَةٌ.

و (في تَفْصِيلِ حَرَكَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ): الارْتِكَاضُ حَرَكَةُ الجَنِينِ في البَطْنِ. النَّوْسُ حَرَكَةُ الغُصْنِ بالرِّيح. التَّدَلْدُلُ حَرَكَةُ الشّيءِ المُتَدَلِّي. التَّرَجْرُجُ حَرَكَةُ الكَفَلِ السَّمِينِ والْفالُوذَجِ الرقِيقِ. النَّسِيمُ حَرَكَةُ الرِّيحِ في لِينٍ وضُعْفٍ. الذَّمَاءُ حَرَكَةُ الفَتِيلِ. الرَّهْزُ حَرَكَةُ المُبَاضِعِ. النَّوَدَانُ حَرَكَةُ اليَهُودِ في مَدَارِسِهِم.

و (في تَفْصِيلِ تَحْرِيكَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ): الإِنْغَاضُ تَحْرِيكُ الرَّأْسِ. الطَّرْفُ تَحْرِيكُ الجَفُونِ في النَّظَرِ. التَّرَمْزُمُ تَحْرِيكُ الشَّفَتَيْنِ لِلكَلام. اللَّجْلَجَةُ والتَّجْنَجَةُ تَحْرِيكُ المُضْغَةِ واللُّقْمَةِ في الفَمِ قَبْل الابْتِلاعِ. التَّلَمُّظ تَحْرِيكُ اللِّسَانِ والشَّفَتَيْنِ بَعْدَ الأكْلِ كأَنَّهُ يَتَتَبَّعُ بِلِسَانِهِ ما بَقِيَ بين أَسْنَانِهِ. المَضْمَضَةُ تَحْرِيكُ المَاءِ في الفَمِ. الخَضْخَضَةُ تَحْرِيكُ المَاءِ والشَّيْءِ المائِعِ في الإِنَاءِ وَغَيْرِهِ. الْهَزُّ والْهَزْهَزَةُ تَحرِيكُ الشَّجَرَةِ لِيَسْقُطَ ثُمَرُهَا. الزَّعْزَعَةُ تَحْرِيكُ الرِّيحِ النَّبَاتَ والشَّجَرَ وَغَيْرَهما. الزَّفْزَفَةُ تَحْرِيكُ الرِّيح يَبِيسَ الحَشِيشِ. الهَدْهَدَةُ. تَحْرِيكُ الأُمِّ وَلَدَهَا لِيَنَامَ. النَّضْنَضَةُ تَحْرِيكُ الحَيَّةِ لِسَانَهَا.

البَصْبَصَةُ تحْرِيكُ الكَلْبِ ذَنَبَهُ. المَزْمَزَةُ والتَّزْتَزَةُ أنْ يَقبِضَ الرَّجُلُ عَلَى يَدِ غَيْرِهِ فيُحرِّكها تَحْرِيكاً شَدِيداً. النَّصُّ والإيضَاعُ تَحْرِيكُ الدَّابَّة لاسْتِخْرَاجِ أقْصَى سَيْرِهَا. الدَّعْدَعَةُ تَحْرِيكُ المِكْيَالِ وَغيرِهِ لِيَسَعَ مَا يُجْعَلُ فِيهِ. الشَّغْشَغَةُ تَحْرِيكُ السِّنانِ في المَطْعُونِ. المَخْضُ تحريك اللَّبَنِ لاسْتِخْرَاجِ زُبْدِهِ. (133/1)

الفصل العاشر "في تَقْسِيمِ المَشْيِ عَلَى ضُرُوب مِنَ الحَيَوَانِ:

مَعَ اختِيَارِ أسْهَلِ الأَلْفَاظِ وَأشْهَرِهَا". الرَّجُلُ يَسْعَى. المَرْأةُ تَمْشِي. الصَّبِيُّ يَدْرُجُ. الشَّابُّ يَخْطِرُ. الشَّيْخُ يَدْلِفُ. الفَرَسُ يَجْرِي. البَعِيرُ يَسِير. الظَّلِيمُ يَهْدِجُ. الغُرَابُ يَحْجُلُ. العُصْفورُ يَنْقُزُ. الحَيَّةُ تَنْسَابُ. العَقْرَبُ تَدِبُّ.

الفصل الحادي عشر "في تَرْتِيبِ مَشْيِ الإنْسَانِ وَتَدْرِيجِهِ إلى العَدْوِ":

الدَّبِيبُ. ثُمَّ المَشْيُ. ثُمَّ السَّعْيُ. ثُمَّ الإيفَاضُ. ثُمَّ الهَرْوَلَةُ. ثُمَّ العَدْوُ. ثُمَّ الشَّدُّ.

الفصل الثاني عشر "في تَفْصِيلِ ضُرُوبِ مَشْيِ الإنْسَانِ وَعَدْوِهِ":

الدَرَجَانُ مِشْيَةُ الصَّبِيِّ الصَّغيرِ. الحَبْوُ مَشْيُ الرَّضِيعِ عَلَى اسْتِهِ. الحَجَلانُ والرَّدَيَانُ أنْ يَرْفَعَ الغُلامُ رِجْلاً وَيمْشِيَ عَلَى أخْرَى. الخَطَرَانُ مِشْيَةُ الشَابِّ بأهْتِزَازٍ وَنَشَاطٍ. الدَّلِيفُ مِشْيَةُ الشَّيْخِ رُوِيداً وَمُقَارَبَتُهُ الخَطْوَ. الهَدَجَانُ مِشْيَةُ المُثَقَّلِ. وَكَذَلِكَ الدَلْحُ والدَّرَمَانُ. الرَّسَفَانُ مِشْيَةُ المُقَيَّدِ. الدَّأَلانُ مِشْيَةُ النَّشِيطِ. وبالذال مُعْجَمَةً مِشْيَة خَفِيفَةٌ "وَمِنْهَا يُسَمَّى الذِّئْبُ بالذُّؤالَةِ". الوَكَبَانُ مِشْيَة فِي دَرَجَانٍ وَمِنْهُ اشْتُقَ المَوْكِبُ. الاخْتِيَالُ والتَّبَخْتُرُ والتَّبَيْهُسُ مِشْيَةُ الرَّجُلِ المُتَكَبِّرِ والمَرْأةِ المُعْجَبَةِ بِجَمَالِهَا وَكَمَالِهَا. الخَيْزَلَى والخَيْزَرَى مِشْيَة فِيهَا تَبَخْتُر. الخَزَلُ مِشيَةُ المُنْخَزِلِ في مَشْيِهِ كَأَنَّ الشَّوْكَ شَاكَ قَدَمَهُ. المُطَيْطَاءُ مِشْيَةُ المُتَبَخْتِرِ وَمَدُّ يَدِهِ وَمِنْهُ قَوْلُهُ تَعَالَى: {ثُمَّ ذَهَبَ إِلَى أَهْلِهِ يَتَمَطَّى}. الحَيَكَانُ مِشْيَة يُحَرِّكُ فيها المَاشِي أَلْيَتَيْهِ ومَنْكِبَيْهِ عَنِ اللَّيْثِ وأبي زَيْدٍ. القَهْقَرَى مِشْيَةُ الرَّاجِعِ إلى خَلْفُ. العَشَزَانُ مِشْيَةُ المَقْطُوعِ الرِّجْلِ. القَزَلُ مَشْيُ الأعْرَجِ. التَّخَلُّجُ مِشْيَةُ المَجْنُونِ في تَمَايُلِهِ يَمْنَةً وَيسْرَةً. الإهْطَاعُ مِشْيَةُ المُسْرِعِ الخَائِفِ ومنه قوله تعالى: {مُهْطِعِينَ مُقْنِعِي رُؤُوسِهِمْ}. الهَرْوَلَةُ مِشْيَة بَيْنَ المَشْيِ وَالعَدْوِ. التَّأَلانُ مِشْيَةُ الَّذِي كَأَنَّهُ يَنْهَضُ بِرَأْسِهِ إِذَا مَشَى يُحَرِّكُهُ إلى فَوْقُ مِثْلَ الَّذِي يَعْدُو وَعَلَيهِ حِمْل يَنْهَضُ بِهِ. التَّهَادِي مِشْيَةُ الشَّيْخِ الضَّعِيفِ والصَّبِيِّ الصَّغِيرِ والمَرِيضِ والمَرْأةِ السَّمِينَةِ. الرَّفْلُ مِشْيَةُ مَنْ يَجُرُّ ذُيُولَهُ وَيَرْكُضُها بالرِّجلِ. الرَّمْلُ والرَملانُ كالهَرْوَلَةِ. الهَيْدَبَى مِشْيَة بِسُرْعَةٍ. التَّذَعْلُبُ مِشْيَة في استخفاء. (136/1)

و (في تَقْسِيمِ المَشْيِ عَلَى ضُرُوب مِنَ الحَيَوَانِ): الرَّجُلُ يَسْعَى. المَرْأةُ تَمْشِي. الصَّبِيُّ يَدْرُجُ. الشَّابُّ يَخْطِرُ. الشَّيْخُ يَدْلِفُ. الفَرَسُ يَجْرِي. البَعِيرُ يَسِير. الظَّلِيمُ يَهْدِجُ. الغُرَابُ يَحْجُلُ. العُصْفورُ يَنْقُزُ. الحَيَّةُ تَنْسَابُ. العَقْرَبُ تَدِبُّ.

و (في مَشْيِ النِّسَاءِ): تَهَالَكَتِ المَرْأةُ إذا تفتَّتْ في مِشْيَتِهَا. تَأَوَّدَتْ إذا اخْتَالَتْ في تَثَنٍّ وَتَكَسُّرٍ. بَدَحَتْ وَتَبَدَّحَتْ إذا أَحْسَنَتْ مِشْيَتَهَا. كَتَفَتْ إذا حَرَّكَتْ كَتِفَيها. تَهَزَّعَتْ إذا اضْطَرَبَتْ في مِشْيَتِهَا. قَرْصَعَتْ قَرْصَعَةً وهي مِشْيَة قَبِيحَةٌ. وَكَذَلِكَ مَتَّعَتْ مَتْعاً.

و (في تَقْسِيمِ العَدْوِ): عَدَا الإنْسَانُ. أَحْضَرَ الفَرَسُ. أَرْقَلَ البَعِيرُ. خَفَّ النَّعَامُ. عَسَلَ الذِّئْبُ. مَزَعَ الظَّبْيُ.

و (في تَقْسِيمِ الوَثْبِ): طَفَرَ الإنْسانُ. ضَبَرَ الفَرَسُ. وَثَبَ البَعِيرُ. قَفَزَ الصَّبِيُّ. نَفَرَ الظَّبْيُ. نَزَا التَّيْسُ. نَقَزَ العُصْفُورُ. طَمَرَ البُرْغُوثُ. (137/1)

الفصل السابع عشر "في تَفْصِيلِ ضرُوبِ جَرْيِ الفَرَسِ وَعَدْوِهِ":

العَنَقُ أنْ يُبَاعِدَ الفَرَسُ بَيْنَ خُطَاهُ وَيتَوَسَّعَ في جَرْيِهِ. الهَمْلَجَةُ أنْ يُقَارِبَ بَيْنَ خُطَاهُ مَعَ الإسْرَاعِ. الارْتِجَالُ أنْ يَخْلِطَ الهَمْلَجَةَ بالعَنَقِ. وَكَذَلِكَ الفَلَجُ. الخَبَبُ أن يَسْتَقِيمَ تَهَادِيهِ في جَرْيِهِ وُيرَاوِحَ بين يَدَيْهِ وَيقْبِضَ رِجْلَيْهِ. التَّقَدِّي أنْ يَخْلِطَ الخَبَبَ بالعَنَقِ. الضَّبْرُ أنْ يَثِبَ فَتَقَعَ رِجْلاهُ مُجْمُوعَتَيْنِ. الضَّبْعُ أن يَلْوِيَ حَافِرَهُ إلى عَضُدِهِ. الخِنَافُ والخَنِيفُ أنْ يَهْوِيَ بِحَافِرِهِ إلى وَحْشِيِّهِ. العُجَيْلَى أنْ يَكُونَ جَرْيُهُ بين الخَبَبِ والتَّقْرِيبِ. وَالتَّقْرِيبُ أنْ يَرْفَعَ يَدَيْهِ وَيضَعَهُما مَعاً.

الفصل الثامن عشر "في تَرْتِيبِ عَدْوِ الفَرَسِ":

الخَبَبُ. ثُمَّ التَقْرِيبُ. ثُمَّ الإمْجَاجُ. ثُمَّ الإحْضَارُ. ثُمَّ الإرْخَاءُ. ثُمَّ الإهْذَاب. ثُمَّ الإهْمَاجُ.1.

وكذلك الأمر في أوصاف ترتيب العدو عند الفرس والخيل والإبل. (1/-139- 138)

الفصل الرابع والعشرون "في السَّيْرِ والنّزُولِ في أوْقَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ":

إذا سَارَ القَوْمُ نَهَاراً وَنَزَلُوا لَيْلاً فَذَلِكَ التَّأوِيبُ. فإذا سَارُوا لَيْلاً وَنَهَاراً فَهُوَ الإسْآدُ. فإذا سَارُوا مِنْ أوَّلِ اللَّيْلِ فَهُوَ الإدْلاجُ. فإذا سَارُوا مِنْ آخِرِ اللَّيلِ فَهُوَ الادِّلاَجُ "بتشْدِيدِ الدَّالِ". فإذا سَارُوا مَعَ الصُّبْحِ فَهُوَ التَغْلِيسُ. فإذا نَزَلُوا لِلاسْتِرَاحَةِ في نِصْفِ النَّهَارِ فَهُوَ التَّعْوِيرُ. فإذا نَزَلُوا في نِصْفِ اللَّيْلِ فَهُوَ التَّعْرِيسُ. (140/1)

الفصل الثامن والعشرون "في أشكَالِ الجُلُوسِ والقِيَامِ والاضْطِجَاعِ وهَيْئَاتِهِ":

إذا جَلَسَ الرَّجُلُ عَلَى أَلْيَتَيْهِ ونَصَبَ سَاقَيْهِ وَدَعَمَهُما بِثَوْبِهِ أو يَدَيْهِ قيلَ احْتَبَى "وهيَ جَلْسَةُ العَرَبِ". فإذا جَلَسَ مُلْصِقاً فَخِذَيْهِ بِبَطْنِهِ وجَمَعَ يَدَيْهِ عَلَى رُكْبَتَيْهِ قِيلَ قَعَدَ القُرْفُصَاءَ. فإذا جَمَعَ قَدَمَيْهِ في جُلُوسِهِ وَوَضَعَ إحْدَاهُمَا تَحْتَ الأخْرَى قِيلَ تَرَبَّعَ. فإذا أَلْصَقَ عَقِبَيْهِ بِأَلْيَتَيْهِ قِيلَ أَقْعَى. فإذا اسْتَقَرَّ في جُلُوسِهِ كَأَنَّهُ يُرِيدُ أَنْ يَثُورَ لِلقِيَامِ قِيلَ احْتَفَزَ واقْعَنْفَزَ وقَعَدَ القَعْفَزَى. فإذا أَلْصَقَ أَلْيَتَيْهِ بالأرْضِ وَتَوَسَّدَ سَاقَيْهِ قِيلَ فرْشَطَ. فإذا وَضَعَ جَنْبَهُ بالأرْضِ قِيلَ اضْطَجَعَ. فإذا وَضَعَ ظَهْرَهُ بالأَرْضِ وَمَدَّ رِجْلَيْهِ قِيلَ اسْتَلْقَى. فإذا اسْتَلْقَى وَفرَّجَ رِجْلَيْهِ قِيلَ انْسَدَحَ. فإذا قَامَ عَلَى أَرْبَع قيلَ بَرْكَعَ. فإذا بَسَطَ ظَهْرَهُ وَطَأْطَأَ رَأْسَهُ حَتَّى يَكُونَ أَشَدَّ انْحِطَاطاً مِنْ أَلْيَتَيْهِ قِيلَ: دبَّحَ بالحَاءَ والخَاءَ وفي الحَدِيثِ: "نُهِيَ أن يدَبِّحَ الرَجُلُ في الصَّلاَةِ كَمَا يُدَبِّحُ الحِمَارُ" . فإذا مَدَّ العُنُقَ وَصَوَّبَ الرّأْسَ قِيلَ: أَهْطَعَ. فإذا رَفَعَ رَأْسَهُ وَغَضَّ بَصَرَهُ قِيلَ: أَقْمَحَ. وَقَمَحَ البَعِيرُ إذا رَفَعَ رَأْسَهُ عِنْدَ الحَوْضِ وامْتَنَعَ مِنَ الشُّرْبِ رِيّا. (141/1)

من أمثلة ذلك في اللغة العربية الحديثة، من خلال المعجم الوسيط الصادر عن مجمع اللغة العربية بالقاهرر، والتي تحتوي على مجموعة كبيرة من المفردات والمداخل التي تعبر عن الحركة بأشكالها وأنماطها المختلفة، ويمكن تصنيفها على النحو التالي:

1- الحركة والتنقل العام

تشتمل هذه المجموعة المفردات الأساسية الدالة على **الحركة الجسدية** و**الانتقال** من مكان إلى آخر:

المشي والسير :تشمل الأفعال الدالة على السير أو المشي :**سَارَ** بمعنى مَشَى، و**سَرَبَ** بمعنى سَارَ، و**دَأَبَ** بمعنى سَارَ، و**نَجَحَ** بمعنى سَارَ، و**ارْتَحَلَ** بمعنى سَارَ.....

يلاحظ في اللغة العربية ثمة مفردات تصف طريقة بعض أنواع المشي كالمشي المتمايل والمتمختر والمتثاقل والخليع، من مثل: بختر، تبازخ، تبطرق، بدحت، باس، تاح، جضّ، جنف(جُنافي)، دربج، رفل، راس، زورك، السُّمَيْهي، طربل، ظلع، عاج، غمز، فخت، فدد، مفسوء، قرصع، كعتر، ماح، ماس، نهبل، ناش، هبلى، هدج، تهادى، هربذي، هركل، تهطرس، هكل، وذق.

التنقل والتحويل: هناك مفردات ترتبط بالمسارات الحركية والتنقلية المختلفة، من مثل: أزّ، باز، تحتح، تبع، تعتع، تاع، ثجّ، ثدق، ثعب، ثال، جرّ، جرف، حثحث، حدرج، حرك، حفش، حلحل، حاز، حاس، حال، دار، خبط، خذّ، خرج، خسف، خشف، خطر، دحرج، دحض، دخل، دردر، دفع، دفق، ذرع، ذهب، رجّ، رجف، رجل، رحل، ردف، رعرع، رعش، رعص، رعظ، رمز وترمّز، رمع، ارمعل، ارتهز، رهس، ترهيأ، راح، راه، زحزح، زحف، زحل، زحلق، زحن، زلق، سحجم، سحب، سحسح، سرب، سرح، سغسغ، سقع، سكب، سلك، سمت، ساج، ساح، سار، سال، شاص، صبّ، ضخّ، طاف، ظعن، عبر، عتر، عتك، عتل، عرص، عفق، عقّب، عام، غيّر، فات، فلا، فاض، قبع، قبل، قحم، قشع، قصد، قطر، قعف، قلقل، قمس، قنب، كرز، كسع، لحق، لحلح، مأد، متل، مثمث،

[1] - فقه اللغة وسر العربية ، 1/ 138

مخض، مدّ، مرّ، مرش، تمرمر، مسل، مضى، مقس، مار، ماه، ماد، ماط، نبض، نبع، نجخ، نجنج، نشط، نضّ، نطّ، انتفض، نفذ، نقل، نهر، ناس، ناص، هبا، هذب، نهزّ، هزهز، هام، تواترت، وثب، ولج، وهز.[1]

2- السرعة والاندفاع والقفز

تصف هذه الألفاظ الحركة التي تتسم بالإسراع أو العنف أو الوثب:

ثمة كلمات عديدة تتعلق بالسرعة في السير والحركة، نذكر منها: أزج، أزف، الّ، أمج، بزبز، بسبس، بشك، بهدل، بهنس، تلتل، تار، ثجم، جرى، جحجح، جرى، جفل، اجلوّذ، جلز، جمز، حبض، حتا، حثّ، حدس، حصّ، حفد، حوقل، حاش، حاص، خبّ، خدف، حذف، خذم، دأدأ، دخدخ، درقع، درمك، دعدع، دفف، دلث، دلظ، دلق، دمج، دمشق، دمك، دهمج، رتك، رضم، أرقل، ركض، رمل، زأزأ، زأف، زجا، زف، تزغّب، زلج، زلخ، زلط، زلّ، زمع، زاف، سدر، سرع، سرى، سعر، سفا، سندر، شمج، شملل، طمل، عجل، عدا، عرد، عصف، عمج، عملس، غذا، غضف، غلج، غلغل، فدا، فرّ، فرفر، قبص، قدع، قدا، قرطب، قزع، قطقاط، قفز، قمص، قمطر، قندل، قهد، كتل، انكدر، كعب، كعبس، الكفت، كمتر، كمش، كنكن، كهد، كاس، كاص، محص، مخط، مرط، امترق، مزن، مشق، معج، معل، مغر، ملخ، ملس، ملص، ملع، ملق، ملّ، ململ، ملا، مهك، نجاء، نخّ، نخنخ، نفث، هبذ، هبهب، هثهث، هذرم، هذلم، هرب، هردب، هرع، اهرمع، هزرف، هزع، هطلس، هطهط، هفا، هرول، وثب، وجّ، وجف، وخط، وزف، وزم، وزوز، أوسد، وشق، وشك، أوفد، وقضى، ولب، ولق، وهس.

ذكر الثعالبي في فقه اللغة وسر العربية : (في السُّرْعَةِ): الحَفْحَفَةُ سُرْعَةُ السَّيْرِ. الهَفِيف سُرْعَةُ الطَّيَرَانِ. الحَذْم سُرْعَةُ القَطْعِ. الخَطْفُ سُرْعَةُ الأَخْذِ. القَعْصُ سُرْعَةُ القَتْلِ. السَّحُّ سُرْعَةُ المَطَرِ. المَشْقُ سُرْعَةُ الكِتَابَةِ والطَّعْنِ والأَكْلِ . الإمْعَانُ الإسْرَاعُ في السَّيْرِ والأَمْرِ. العَيْثُ الإسْرَاعُ في الفَسَادِ.(131/1)

ثمة فرق دلالي بين هرول وهرع، وقد لايناظر مثل هذه التفاصيل والفروق والدلالات في لغات أخرى، فكل لغة تستحدث مفردات بما يتناسب مع ظروف كل لغة وفكرها.

العدو والوثب :تُستخدم كلمة **عَدَا** للدلالة على الجَرْي. أما **رَقَصَ**، فمن معانيه وَثَبَ، و**تَقَوَّى** بمعنى تَوَثَّبَ، و**شَوَى** بمعنى قَفَزَ.

الاندفاع والاضطراب :يدل **الأَزُّ** على شِدَّة الحَرَكَة والاضطراب. كما أن **تَزَعْزَعَ** يعني تَحَرَّكَ، و**انْشَجَّ** يعني انْدَفَعَ، و**انْبَعَقَ** بمعنى انْفَجَرَ (للسائل)، و**انْفَجَرَ** بمعنى انْبَعَثَ.

3- الوصول والاقتراب والمغادرة والرجوع

تعبر هذه المفردات عن مسارات الحركة في بدايتها ونهايتها:

الوصول والاقتراب :الفعل **أَتَى** ومرادفه **جَاءَ**، و**وَصَلَ** بمعنى أَتَى، و**بَلَغَ** بمعنى وَصَلَ. وللاقتراب نجد **أَزَفَ** بمعنى دَنَا وَقَرُبَ، و**رَفَأَ** بمعنى دَنَا.

الدخول والعبور :يدل فعل **دَخَلَ** على وَلَجَ، و**وَلَجَ** يعني دَخَلَ. أما **تَوَغَّلَ** فيعني دَخَلَ بعمق. ويُستخدم فعل **عَبَرَ** للدلالة على قَطَع النهر أو الطريق.

المغادرة والابتعاد :للابتعاد نجد **تَنَحَّى** بمعنى ابْتَعَدَ، و**زَحَلَ** بمعنى تَنَحَّى، و**تَبَلَّلَ** بمعنى ابتعد، و**تَحَرَّزَ** بمعنى تَبَاعَدَ، و**تَخَاشَى** بمعنى تَبَاعَدَ. ومن الألفاظ الدالة على الهروب والمفارقة :**شَرَدَ** بمعنى نَفَرَ وَذَهَبَ، و**تَنَّ** و**فَرَّ** و**نَفَرَ**، وكلها تعني هَرَبَ.

[1] - للتفاصيل ينظر: (معجم الوسيط)، مجمع اللغة العربية، القاهرة ، ط4، 2004

الخروج والظهور :تشمل هذه الألفاظ :**بَرَزَ** بمعنى خَرَجَ، و**خَرَجَ** بمعنى ضِدُّ دَخَلَ، و**هَجَرَ** بمعنى خَرَجَ، و**زَرَقَ** بمعنى خَرَجَ. ويدل **نَتَا** على بَرَزَ أو خرج، و**تَجَلَّى** على ظَهَرَ.

الرجوع والانسحاب :يُستخدم فعل **بَاءَ** و**صَدَرَ** و**حَارَ** و**ثَنَى** وكلها بمعنى رَجَعَ. كما يدل **انْسَحَبَ** على رَجَعَ، و**انْحَجَزَ** و**انْحَزَّ** و**تَفَانَى** على انْصَرَفَ أو رَجَعَ.

مفردات أخرى مرتبطة بالرجوع، مثل: أوب، أل، باء، حار، رجع، ردّ، عضب، عاد.

4- أنماط الحركة الخاصة

تصف هذه الألفاظ نوعية وشكل الحركة:

الحركة الدائرية والدوران :يدل **جَالَ** و**دَارَ**، ومنها **تَجَوَّلَ** بمعنى سارَ في أماكن، و**طَافَ** بمعنى دَارَ، و**جَاسَ** بمعنى دَارَ، و**هَجَسَ** بمعنى دَارَ (وإن كان قد يعني دوران الأفكار). ويُستخدم فعل **عَسَّ** للدلالة على طَافَ لَيْلاً.

الحركة العمودية (صعود ونزول) :للصعود نجد **فَارَ** بمعنى صَعَدَ، و**ارْتَبَأَ** بمعنى صَعِدَ. وللهبوط والنزول نجد **هَبَطَ** بمعنى نَزَلَ، و**حَدَرَ** و**انْحَدَرَ** بمعنى نَزَلَ، و**طَمَنَ** بمعنى نَزَلَ، و**تَلَّ** بمعنى سَقَطَ.

حركة التمدد والتقلص :يُعبر فعل **بَسَطَ** عن مَدَّ الشيء. وعلى النقيض، نجد **تَحَفَّلَ** و**تَسَلَّحَ** بمعنى تَقَلَّصَ، و**تَقَبَّضَ** بمعنى انْكَمَشَ، و**انْحَوَى** بمعنى انْضَمَّ، و**تَزَرَّرَ** بمعنى انْضَمَّ.

الحركة الخاصة بالمسار :تشمل **تَخَطَّرَ** بمعنى تَبَخْتَرَ، و**تَعَثَّرَ** (فعل غير وارد في المصادر لكن يمكن استنباطه من السياق العام لمفردات الحركة الواردة)، و**جَارَ** بمعنى مَالَ عن الطريق، و**عَرَّجَ** بمعنى مَالَ، و**زَوَّرَ** بمعنى مَالَ، و**جَنَحَ** بمعنى مَالَ.

الحركة المائية والجوية :الفعل **سَبَحَ** يعني سَارَ في الْمَاءِ، و**البُوَّالُ** يدل على سَيَلان البول، و**بَالَ** يدل على سَالَ. ..

من المفردات المتعلقة بالسير والمشي البطيء، بسبب تعب أو إرهاق أو ضعف، سواء أكان عند الإنسان أم الدواب، هناك على سبيل المثال وليس الحصر: أدا، أزح، بطء، بلح، ثبط، ثطّ، حبا، حجل، حدل، حصحص، حظل، حظا، حنكل، خطل، خطا، دال، دبّ، درج، دفّ، دلح، دلف، ربذ، تربّس، رتأ، رتا، رسف، رعش، ارتهك، رها، راث، زحن، زكّ، تسارك، سعى، قصد، فرتك، قثم، قصمل، قطا، قعبل، قعفز، قعول، قفد، قندل، قار، كتبْت، كتف، تكتك، كودن، كرش، تمخّط، مشع، مشى، مكمك، هدج، هربذ، هرجل، هضّ، همذ، هنبع، هسهس، هوّ، هاش، وكت.

5- التوقف والثبات (نفي الحركة)

في اللغة العربية ثمة مفردات تتعلق بالإعاقة والتخلف والبطء، نحو: أزح، أوق، أبطل، تلا، تبع، ثبط، جحر، حبط، حجز، حجم، خذل، خمد، عتم، عوق، فسكل، قرا، قصر، قنعس، قفّى، قهقر، كبح، كمح، منع، مهل، نأش.

التوقف والاستقرار :نجد الأفعال **وَقَفَ** بمعنى سَكَنَ، و**خَمَدَتِ النَّارُ** بمعنى سَكَنَتْ، و**لَزِمَ** بمعنى ثَبَتَ، و**أَرْنَى** بمعنى أَقَامَ، و**حَرَنَ** بمعنى مَكَثَ، و**تَخَلَّدَ** بمعنى مَكَثَ. كما أن **تَبَاءَأت الريحُ** تعني اسْتَقَرَّت.

يلاحظ في اللغة العربية قلة الكلمات التي تدل على الثبوت والاستقرار والسكن مقارنة مع الأفعال التي تدل على الحركة، فمن الكلمات المرتبطة بالسكن والاستقرار والإقامة والثبات، هناك: آوى، باخ، ثبت، ثوى، جثم، جحا، جذا، دام، ربض، رتأ، رتخ، رتح، ردح، رزن، رسا، رعّ، ركز، ركن، رمك، رهك، سكن، شغل، شلّ، صمد، عرّب، عار، عرش، عكف، عمن، عهن، أقام، استقر، غرز، فنك، قرر واستقر وتقارّ، قطن، قمأ، أقام، لبث، لبد، لزق،

لصق، لثلث، لحلح، ألحم، ألذم، لزم، لظّ، لَيَس، متن، مكث، تمكّن، هدأ، هدن، هكع، همد، وتد، وتن، وصب، وصد، وطد، وقف.

بالعودة إلى اللغة العربية القديمة، فقد ذكر الثعالبي في كتابه " فقه اللغة وسر العربية" في:

الفصل الأول: في تقديم المؤخر وتأخير المقدم.
العرب تبتدئ بذكر الشيء والمقدَّم غيره كما قال عزَّ وجلَّ: {يَا مَرْيَمُ اقْنُتِي لِرَبِّكِ وَاسْجُدِي وَارْكَعِي مَعَ الرَّاكِعِينَ} وكما قال تعالى: {فَمِنْكُمْ كَافِرٌ وَمِنْكُمْ مُؤْمِنٌ} وكما قال عزّ وجلَّ: {يَهَبُ لِمَنْ يَشَاءُ إِنَاثاً وَيَهَبُ لِمَنْ يَشَاءُ الذُّكُورَ} وكما قال تعالى: {وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ} .

الفصل الثاني: يناسبه في التقديم والتأخير.
العرب تقول: أكرَمني وأكرَمته زيد وتقديره: أكرمني زيد وأكرَمته كما قال تعالى حكاية عن ذي القرنين: {آتُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْراً} تقديره: آتوني قِطراً أفرغ عليه وكما قال حلَّ جلاله: {الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجَا} وتقديره أنزل على عبده الكتاب قيّما ولم يجعل له عوجا ... (221/1)

ومفردات خاصة بحركة التقدم، مثل: تلع، حجن، زمّ، سبق، قاد، أقبل، قدم، أكبّ.

وهناك مفردات متعلقة بالميل والانعطاف، مثل: أدَ، انثنى، جرف، جنح، جنأ، حرف، حضج، حنف، حنج، حني، حاد، درأ، رنح، زاح، زاغ، شدف، صدغ، ضجع، ضجم، طرح، طاش، عرج، عصل، عطف، عقف، عكر، عكش، عوج، قذل، قزل، قوّس، لجج، لفت، لوى ولوي، مال، نات، ناع، ناح، نعنع، هنع، وكف. (معجم الوسيط:2004)

وهذه الكثرة من الأفعال الدالة على أشكال المسارات المختلفة، ربما أتت لتتناسب وطبيعة الإنسان العربي الذي كان يعيش على التنقل والترحال، وعدم الثبوت والاستقرار، ويثبت ذلك أن هناك مترادفات عديدة تدل على السير والسرعة جاءت نتيجة تطور دلالي لأفعال وصفات كانت خاصة بحركة سير الإبل والخيول وسرعتها، فتوسعت لتدل على حركة سير الإنسان أيضاً.

كما يلاحظ غلبة الجمل الفعلية على كلام العرب.

وهكذا يلاحظ في اللغة العربية غلبة الطابع الحركي.

إلى جانب مفردات متعلقة بالهبوط، من ذلك: حدر، خرّ، خمص، خفض، خمل، دهور، سقط، طمر، عرقل، غار، غاص، غاض، غاط، غمس، قحز، قذف، نزل، نضب، هبط، هوى، هاف، وقع، وقل، وكع.

الفصل السادس العشرون "في تَقْسِيمِ الارْتِفَاعِ".
طَمَا المَاءُ. مَتَعَ النَّهَارُ. سَطَعَ الطِّيبُ والصُّبْحُ. نَشَصَ الغَيْمُ. حَلّقَ الطَّائرُ. نَقَعَ الصّراخ. طمح البصر.
الفصل السابع العشرون "في تَقْسِيمِ الصُّعُودِ".
صَعِدَ السَّطْحَ. رَقِيَ الدَّرَجَةَ. عَلا في الأرْضِ. تَوَقَّلَ في الجَبَلِ. اقْتَحَمَ العَقَبَةَ . فَرَعَ الأكَمَةَ. تَسَنَّمَ الرَّابِيَةَ. تَسَلَّقَ الجدار. (217 /1)

مقابل كلمات متعلقة بالارتفاع والعلو، نحو: أوج، بسق، تمك، حلق، رتأ، رفع، رقا، سما، سمك، شمخ، شمخر، اشمعل، ششم، شهق، شال، شوه، صعد، طفّ، علا، طلع، طما، طال، طار، غمر، فار، قام، قوقل، لاه، متع، مرج، ماج، نبأ، نبر، نتأ، نجد، نجم، نشز، نشص، نفج، نهد، نهض، ناف، ناه، هبّ.

ذكر الثعالبي(في تَقْسِيمِ الارْتِفَاعِ): طَمَا المَاءُ. مَتَعَ النَّهَارُ. سَطَعَ الطِّيبُ والصُّبْحُ. نَشَصَ الغَيْمُ. حَلّقَ الطَّائرُ. نَقَعَ الصُّراخُ. طَمَحَ البَصَرُ.

و(في تَقْسِيمِ الصُّعُودِ): صَعِدَ السَّطْحَ. رَقِيَ الدَّرَجَةَ. عَلا في الأرْضِ. تَوَقَّلَ في الجَبَلِ.اقْتَحَمَ العَقَبَةَ. فَرَعَ الأكَمَةَ.تَسَنَّمَ الرَّابِيَةَ. تَسَلَّقَ الجِدَارَ.

في هذا المجال ثمة من رأى أن من اهتمام النحويين بالفعل ألحقوا به في الأعمال أسماء الأفعال وأسماء الفاعلين وأسماء المفعولين والصفات المشبهة وأفعل التفضيل والمبالغة، ومن اهتمام العربية بالفعل أنها تأخذه من الأسماء. من اهتمامهم بالفعلية، أنهم حسبوا كثيراً من الأدوات أفعالاً، فأداة النفي " ليس" فعل جامد، وكذلك " بئس، نعم، وعسى، ولات" [1].

- من خصوصيات الدلالات المعجمية لمداخل الحركات في اللغة الإنكليزية:

تشتمل مفردات اللغة الإنجليزية على عدد كبير من الكلمات التي تعبر عن الحركة في مختلف أشكالها، ولها خصوصياتها السياقية، من حركة جسدية ملموسة، أو تحولاً وتغيراً، أو انتقالاً مجازياً.

تُعد الجذور اللاتينية واليونانية هي الأساس الذي بُنيت عليه معظم الكلمات الإنجليزية الدالة على الحركة بمختلف أنواعها، من جري ومشي ودفعٍ وهروب. فيما يلي عرض لأبرز هذه الجذور وتصنيفاتها الحركية:

- **حركات الجري والاندفاع من الجذر :(CURR/CURS)** يأتي هذا الجذر من الفعل اللاتيني currere والذي يعني **"يجري"**

منه اشتقت كلمات تعبر عن الحركة الجارية مثل **Current** التي تشير إلى الجريان (سواء للماء أو التيار الكهربائي)، و **Excursion** التي تعني رحلة أو جولة من مكان لآخر .كما نجد كلمة **Precursor** التي تدل على "السلف" أو الشيء الذي يسبق (يجري قبل) غيره ليمهد له الطريق.

- **concurrent**(متزامن)، أي يحدث أو يعمل في الوقت نفسه.
- **cursory**(سريع/عاجل)، أي يتم بسرعة وغالباً بإهمال، ويوحي بالسرعة في الحركة دون اهتمام بالتفاصيل.
- **discursive**(استطرادي)، وهو الانتقال من موضوع إلى آخر، مما يوحي "بالجري حول" مجموعة واسعة من المواضيع.
- **precursor**(سلف/ممهد)، وهو الذي يسبق ويشير إلى قدوم آخر.

- **حركات المشي والتنقل بالأقدام) الجذر :(PED)** يُشتق هذا الجذر من الكلمة اللاتينية التي تعني **"قدم"**

من الكلمات التي تعبر عن نمط المشي كلمة **Pedestrian** التي تعني الشخص الذي ينتقل مشياً على قدميه . أما الفعل **Pedal** فيعني الدفع بالقدم.

- **quadruped**(رباعي الأرجل)، وهو حيوان له أربع أقدام.
- **pedestrian**(عادي/ممل)، وهي في الأصل صفة تعني ما هو عادي أو ممل، كما لو كان المرء يسير بخطوات ثقيلة على قدميه بدلاً من الإسراع.
- **peripatetic**(متنقل)، وتعني ما يتعلق بالمشي، أو التنقل والسفر من مكان إلى آخر.

[1] - السامرائي، إبراهيم، فقه اللغة المقارن، دار العلم الملايين، بيروت، 1968، ص 59- 60

- **cursory**(سريع)، توحي إلى السرعة في الحركة بدون اهتمام بالتفاصيل، أي تم الإنجاز بتسرع وإهمال.

- مفردات الحركة والانتقال وتحديد المسار

تعبر مجموعة من الكلمات عن الحركة المادية أو المجازية في مسار محدد، من مسار مستقيم أو منحرف، أو مجرد عملية نقل من مكان إلى آخر.

- النقل والحمل والقيادة (Carrying and Leading): يشير الجذر اللاتيني (PORT) الذي يعني "يحمل" إلى كلمات مثل:

- **portage**(النقل البري للقوارب أو البضائع بين مسطحين مائيين)، وهي تعني حمل القوارب أو البضائع براً من مسطح مائي إلى آخر، أو الطريق المعتاد لذلك.
- **comport**(يتوافق/يتصرف)، وتعني "يحمل المرء نفسه" أو يتفق مع شيء ما.
- **deportment**(سلوك)، وهي تشير إلى طريقة تصرف الشخص اجتماعياً، أو كيف "يحمل" نفسه.

كما نجد كلمات تعبر عن القيادة أو التوجيه من الجذر اللاتيني (DUC/DUCT) الذي يعني "يقود:"

- **conducive**(مفضٍ إلى/مساعد)، وتدل على الميل إلى تعزيز شيء أو تشجيعه أو المساعدة فيه، أي "يؤدي إلى" نتيجة مرغوبة.
- **seduction**(إغواء)، وتعني حرفياً "القيادة بعيداً أو إلى الضلال."

- **المسار والتتابع (Path and Sequence):** تحدد بعض المفردات المسار أو الشكل الذي تتخذه الحركة، مثل:

- **trajectory**(مسار/مقذوف)، وهو المسار المنحني الذي يرسمه جسم في الفضاء، أو المسار الذي يتبعه جسم مقذوف وهو يرتفع ويسقط إلى الأرض.
- **protracted**(ممدد)، تعني مستمراً أو ممتداً لفترة أطول.
- **precursor**(سلف/ممهد)، هو الذي يسبق ويشير إلى قدوم آخر، أي يمهد الطريق لشيء ما.
- **subsequent**(لاحق)، أي يتبع في الزمن أو الترتيب أو المكان.
- **serpentine**(متعرج/ملتوي)، ويصف ما يشبه الأفعى في الشكل أو الحركة.

- **الحركة نحو المركز أو بعيداً عنه (Central and Peripheral Movement):** تعبر كلمات أخرى عن الحركة المتعلقة بالجاذبية أو الاندفاع نحو مركز أو أطراف:

- **gravitate**(ينجذب/يميل)، وهو التحرك أو الانجذاب نحو شيء ما، خاصة بميل طبيعي أو كما لو كان بقوة غير مرئية.
- **centrifugal**(نابذ عن المركز)، وهو التحرك نحو الخارج من مركز أو تركيز مركزي.
- **perimeter**(محيط)، وهو الحد أو المسافة المحيطة بجسم أو شكل.
- **peripheral**(طرفي/هامشي)، وهو ما يتعلق بالحواف الخارجية أو الأطراف.

- **حركات الردع والدفع والقوة الدافعة (Repulsion and Impulse):** تشير مفردات من الجذر اللاتيني (PEL) الذي يعني "تحريك" أو "دفع" إلى الدفع أو الإجبار:

- **compel**(يجبر)، وتعني الإجبار بقوة.
- **impel**(يدفع)، وهو الحث أو الدفع إلى الأمام بقوة معنوية قوية.
- **expel**(يطرد/يقذف)، وتعني الدفع أو الإجبار على الخروج.
- **repel**(صد/يبعد)، وتعني إبعاد شيء أو رده.

- **حركة التغيير والتحول والالتفاف (Change, Turning, and Evolution):** تتضمن هذه المجموعة كلمات تعبر عن التغير في الشكل أو الاتجاه أو المستوى:

- **deflect**(يحرف)، وتعني الانحراف جانباً، خاصة عن مسار مستقيم أو ثابت.
- **revert**(يعود)، أي العودة إلى حالة أو وضع سابق.
- **divert**(يحول/يلفت)، وتعني التحويل من غرض أو مسار إلى آخر.
- **metamorphosis**(تحول/تغير)، وهو تغير جسدي، أو تغير نمائي يحدث في الحيوان بعد الولادة أو الفقس

حركات الدوران، التدحرج، والالتواء) الجذر :(VOLU/VOLV يأتي من الفعل اللاتيني volvereبمعنى **"يدور "**أو **"يلف"**

منه اشتقت كلمة **Revolve**التي تعني الدوران في دوائر .كما تصف كلمة **Convoluted**الحركات أو الأنماط الملتوية والمتداخلة .أما **Evolution**(التطور) فهو يصف عملية "تفتح" أو "خروج" الشيء من حالة إلى أخرى أرقى عبر مسار زمني

- **evolution**(تطور)، وهي عملية تغيير من حالة أدنى أو أبسط إلى حالة أعلى أو أكثر تعقيداً.
- **devolve**(ينتقل/يتدهور)، وهي انتقال (المسؤولية أو السلطة) إلى مستوى أدنى.
- **retrogress**(يتراجع/ينحدر)، ويعني العودة إلى حالة سابقة وأسوأ أو أكثر بدائية.
- **turbulent**(مضطرب)، وتعني ما أثير وحُرّك، مثل البحار الهائجة.
- **convoluted**(ملتو/معقد)، وتصف نمطاً من الالتواءات المنحنية أو شيئاً معقداً.

- **الحركة المتعلقة بالهروب واللجوء (Fleeing and Taking Refuge):** من الجذر (FUG) مأخوذ من الفعل اللاتيني " fugere الذي يعني "يهرب" أو "يفر"، نجد مفردات مثل:

نجد هذا الجذر في كلمة **Centrifugal**(القوة النابذة) التي تصف الحركة المندفعة بعيداً عن المركز .كما تصف كلمة **Abscond**حركة المغادرة سراً والهروب للاختباء.

- **abscond**(يهرب سراً/يختبئ)، وتعني المغادرة سراً والاختباء.
- **refuge**(ملجأ)، وهو مأوى أو حماية من الخطر.
- **subterfuge**(حيلة/مراوغة)، وهي حيلة مصممة للمساعدة في الإخفاء أو الهروب.

- **مفردات الحركة في المسار والتتابع والتدفق**

تصف هذه المجموعة أشكال الحركة المرتبطة بالسرعة، أو التسلسل، أو الانتقال من نقطة إلى أخرى:

- **المسار والتتابع (- SEQUتعني "يتبع") :**تعبر هذه الكلمات عن الحركة المنظمة أو الترتيب الزمني والمكاني:

- **sequential**(متسلسل)، ويعني مرتباً في نظام أو في سلسلة، أو يتبع في سلسلة.
- **subsequent**(لاحق)، أي يتبع في الزمن أو الترتيب أو المكان.
- **consequential**(ناتج عن)، بمعنى ناتج أو مترتب على شيء ما.
- **non sequitur**(استنتاج غير منطقي)، وهو عبارة لا تتبع منطقياً أي شيء قيل سابقاً.

- **الإرسال والنقل (- MISتعني "يرسل"):**

- **mission**(مهمة/إرسالية)، وهي مهمة يُكلف بها شخص ما.
- **missionary**(مبشّر)، وهو شخص يقوم بمهمة، خاصة مهمة دينية (شخص يُرسَل).
- **emissary**(مبعوث)، وهو شخص يُرسَل لتمثيل طرف آخر.
- **transmission**(إرسال/نقل)، وهو فعل أو عملية إرسال شيء من نقطة إلى أخرى. (وقد ذُكر سابقاً).

- **مفردات التغيير والتحول والانعطاف**

تصف هذه المجموعة الحركات التي تتضمن دوراناً، أو تغيراً في الشكل أو الاتجاه، أو تحولاً كاملاً:

- **التحول والتغير (- MORPHتعني "شكل"):**

- **amorphous**(عديم الشكل)، وهو ما ليس له شكل أو هيئة محددة.
- **metamorphosis**(تحول/تغير)، وهو تغيير جسدي، أو تغير نمائي في الحيوان بعد الولادة أو الفقس. (وقد ذُكر سابقاً).
- **morphology**(علم التشكل)، وهو دراسة بنية وشكل النباتات والحيوانات.

- **الدوران والالتواء (- VOLU/VOLVتعني "يلف" أو "يدور"):**

- **voluble**(ثرثار)، وهو يتحدث بسرعة وطلاقة، كأن الكلمات "تتدحرج" من لسانه.
- **devolve**(ينتقل/يتدهور)، وهو انتقال (المسؤولية أو السلطة) إلى مستوى أدنى، أو التدهور التدريجي إلى حالة أقل تقدماً (حركة للوراء/للأسفل). (وقد ذُكر سابقاً).
- **evolution**(تطور)، وهي عملية تغيير من حالة أدنى أو أبسط إلى حالة أعلى أو أكثر تعقيداً. (وقد ذُكر سابقاً).
- **convoluted**(ملتو/معقد)، وهو ذو نمط من الالتواءات المنحنية، أو معقد. (وقد ذُكر سابقاً).
-

- **الانحراف والمنعطفات (- VERTتعني "يُدير" أو "يُحول"):**

- **divert**(يحول/يلفت)، بمعنى التحويل من غرض أو مسار إلى آخر. (وقد ذُكر سابقاً).
- **converter**(محول)، وهو جهاز يغير شيئاً من شكل إلى آخر.
- **avert**(يصرف/يتجنب)، ويعني صرف (عينيك أو نظرك) بعيداً.
- **revert**(يعود)، أي العودة إلى حالة أو وضع سابق. (وقد ذُكر سابقاً).

- **الانجذاب والتوجه والتغير (- TROPتعني "يدور" أو "يتغير"):**

- **tropism**(الانتحاء)، وهي حركة تلقائية يقوم بها كائن حي غير قادر على الحركة من مكان لآخر، وتتضمن الدوران أو النمو باتجاه محفز أو بعيداً عنه.
- **entropy**(الاعتلاج/الفوضى)، وهي التحلل (التغير الداخلي) للمادة والطاقة في الكون إلى حالة قصوى من التوحيد غير النشط .(Slobin, D. I. 2004, pp. 219-257) .

- **مفردات القوة الدافعة والإجبار والطرد**

حركات الرمي، القذف، وتحديد المسار) الجذر :(JECT يعود أصل هذا الجذر إلى الفعل اللاتيني jacere بمعنى **"يرمي "**أو **"يقذف"**

- **interject**(يقحم/يقاطع)، بمعنى مقاطعة محادثة بتعليق أو ملاحظة (حرفياً "يرمي بين").
- **conjecture**(تخمين/يخمن)، وهو التنبؤ بإنتاج نظرية عن طريق "جمع عدد من الحقائق."
- **projection**(توقع/إسقاط)، وهو تقدير لما قد يحدث في المستقبل بناءً على ما يحدث الآن. (شيء يتم إرساله أو قذفه للأمام).
- **trajectory**(مسار/مقذوف)، وهو المسار المنحني الذي يتخذه الجسم المقذوف في الفضاء أثناء حركته صعوداً وهبوطاً .

أما **Eject**فتعني القذف أو الدفع للخارج بقوة.

حركات السحب، الجر، والمد) الجذر :(TRACT يأتي من الفعل اللاتيني trahereبمعنى **"يسحب "**أو **"يجر"**. من تطبيقاته الحركية :

- **traction**(جر/احتكاك)، وهو الاحتكاك الذي يسمح لشيء متحرك بالتحرك فوق سطح دون انزلاق (قوة السحب).
- **retract**(يسحب/يتراجع)، بمعنى سحب شيء للخلف أو التراجع عن شيء قيل أو كتب. (وقد ذُكر سابقاً).
- **protracted**(ممدد)، بمعنى ممتد أو مستمر لفترة أطول. (وقد ذُكر سابقاً).

حركات المضي، التراجع، والاستسلام) الجذر :(CED مشتق من الفعل اللاتيني cedereبمعنى **"يمضي "** أو **"ي "Proceed**أو **"يتخلى."**

تظهر منه أفعال الحركة الأساسية مثل **Proceed**(يمضي قدماً) و **Recede**يتراجع .(أما **Accede** فتعني الموافقة أو الإذعان لمطلب ما (حركة معنوية لتقريب وجهات النظر).

حركات الرفع، الانجذاب، والثبات) الجذور LEV و :(GRAV يعبر الجذر) **LEV**من اللاتينية (levare عن حركات الرفع أو التخفيف، ومنه **Levitation**التي تعني الارتفاع في الهواء، و **Elevation**التي تعني الارتفاع عن سطح الأرض. وفي المقابل، يأتي الجذر **GRAV**(بمعنى ثقيل) ليعبر عن حركة الانجذاب، كما في **Gravitate**التي تعني التحرك أو الانجذاب نحو مركز ما بفعل قوة غير مرئية . وتصف كلمة **Geostationary** القمر الصناعي الذي يظل في حالة "ثبات" أو "وقوف" فوق نقطة محددة من الأرض.

(Cornog, 2010, ،732 ،594 ،459 ،369 ،321 ،204 ،199 ،98 ،93 ،53 ،48)

- من فروقات الدلالات المعجمية للحركة بين اللغات الإنكليزية والعربية والكردية:

عند المقارنة بين الدلالات المعجمية للحركة في اللغات العربية والكردية والإنكليزية، بناءً على هذه الأمثلة والمواد، يلاحظ فروق جوهرية في التركيب اللغوي والخصوصية الدلالية، يمكن تلخيصها في الاستنتاجات التالية:

أولاً: الخصوصية المعجمية الهائلة (الترادف التفصيلي) في اللغة العربية

تُظهر اللغة العربية غزارة استثنائية في مفردات الحركة، وتفصيلاً دقيقاً غير موجود بالضرورة في المقابلات الكردية أو الإنكليزية العامة. وتتجسد هذه الخصوصية في النقاط الآتية:

التخصص بحسب الفاعل والحال :تتميز العربية في تحديد نوع الحركة بناءً على الكائن الذي يؤديها أو الحال التي يتم بها. فعلى سبيل المثال، يخصص الثعالبي أفعالاً للمشي بحسب الفاعل، فالرجل يَسعَى، والشاب يَخطِرُ، والشيخ يَدلِفُ، والبعير يَسير، بينما الفرس يَجري، والظليم يَهدُج . هذه التفريقات الدقيقة لا تُناظرها غالباً إلا مصطلحات عامة في الإنكليزية (مثل walkأو (runأو وصف مطول في الكردية.

التدرج الحركي والسرعة :لدى العربية تصنيف دقيق لدرجات المشي والسير يبدأ بـ الدبيب وينتهي بـ الشدّ .كما أن مفردات السرعة مُقسمة بحسب الفعل، فـ الحَفْحَفَة هي سرعة السير، والهَفيف سرعة الطيران، والمَشق سرعة الكتابة أو الطعن أو الأكل .

إن مثل هذه التفاصيل والفروق الدلالية قد لا تتوافر في لغات أخرى.

الحركة غير الحية والجزئية :العربية تفرد مصطلحات لحركات لا تخص الحيوان (لهب لحركة النار، زلزلة لحركة الأرض). كما تفصّل في تحريك الأجزاء (المضمضة لتحريك الماء في الفم، الإنغاض لتحريك الرأس)، ما يدل على تركيز دلالي على أدق تفاصيل الأداء .

ثانياً: التركيب الاشتقاقي والمفاهيمي في اللغة الكردية

تعتمد اللغة الكردية على استراتيجيات معجمية مختلفة عن العربية، خاصة في مجال التركيب والتمثيل المفاهيمي:

الاعتماد على الأفعال المركبة :خاصة في السورانية، يتم التعبير عن مفاهيم الحركة العامة والنوعية باستخدام الأفعال المركبة(Compound Verbs) ، مثل جوولّه كردن (jûła-kirdin)للحركة، وپه له كردن (pała-kirdin)للاستعجال، وهێمنكردن (hemin-kirdin)لإبطاء السرعة. هذه الأفعال المركبة تعمل كـ "مفاتيح تشغيل" لتحديد طبيعة الحركة.

مركزية جذر التغيير (guhertin): جميع المفاهيم المتعلقة بالتغيير والتحويل والتبديل والتقلب (Change, Alteration, Transformation)في الكردية يقابلها غالباً guhertin، guhestin بينما تتعدد الأصول المعجمية العربية لهذه المفاهيم (تحول، تبديل، تغيير).

التمثيل المفاهيمي عبر المجاز : الكردية قد تستخدم التشبيهات المجازية لشرح مفاهيم الحركة، كتشبيه الجري (Bezîn)بسرعة جريان الماء في النهر، والتوقف (Westan)بتحول الماء إلى بركة ساكنة.

ثالثاً: التباين في دلالة الاتجاه والتقدم والتراجع

هناك اختلافات في كيفية التعامل مع مفاهيم الاتجاه (الأمام والخلف):

تعدد مرادفات الاتجاه في الكردية :توفر اللهجات الكردية المختلفة مرادفات متعددة للاتجاهات؛ ففي الكرمانجية يُستخدم Ber... ve بمعنى "نحو"، وفي الزازاكية يُستخدم ver وaver للأمام، ويُستخدم apey وpeyser للخلف. كما يظهر تركيز الجزري على مفردات التقدم(Pêş (ومشتقاتها) على حساب مفردات التراجع .

تخصص العربية في الصعود والهبوط :في العربية، يتم التمييز في الصعود بحسب طبيعة المكان صعد السطح، رَقِيَ الدرجة، تَوَقَّل في الجبل . (أما في الكردية، فيُستخدم Berzin أو Berzax للصعود العام (كرمانجية)، و nizim-bûn (نِزمبوون) للنزول (سورانية).

رابعاً: الغلبة الحركية في العربية مقابل الاستقرار

يُلاحظ أن الطابع "الحركي (Kinetic nature) "يغلب على اللغة العربية، حيث تُعد كثرة الكلمات المتعلقة بالتحركات المختلفة "أكثر ظاهرة دلالية تطبع اللغة العربية"، وربما يعود هذا إلى ارتباطها بطبيعة الإنسان العربي القائمة على التنقل والترحال وعدم الثبوت والاستقرار. ويؤكد هذا الاستنتاج أن عدد الكلمات الدالة على **الثبوت والاستقرار والسكون** في اللغة العربية قليل نسبياً مقارنة بكلمات الحركة والنشاط.

- **أمثلة في ترجمة المقابلات المترادفة لمفردات الحركات بين الإنكليزية والكردية**

سنشير إلى أمثلة معدودة، الأكثر استخداماً في اللغة الإنكليزية(MERRIAM-WEBSTER, 1984)

مشية walk, gait, bearing

مشى walk, traipse, go, foot, tread, step

سير course, walk, running, going, thong, procession,pass, propel, impel, progress, march,

تنزه promenade, picnic, stroll, walk, troll, ramble

أدنى درجات السرعة Walk

اجتاز cross, voyage, traverse, navigate, overpass, walk

ركض run, race, quicken, pace

جرى run, take place, execute, roll, occur, carry out

سير progress, walk, march, pass, propel, impel

زحف creeping, crawling, march, scramble

خطا step, tread, march

سريع fast, rapid, swift, quick, speedy, hasty, accelerate, diligent, hurry, expeditious, prompt

من مقابلاتها في الترجمة الكرمانجية lez, lezgîn, xurt, zû, zûtirîn

سرعة speed, expedition, haste, hurry, pace, velocity, rapidity, promptness, quickness

من مقابلاتها في الترجمة الكرمانجية zûbûnî, lezdan, gengaziyê

التسرع، مفاجئ impulsive, hurried, abrupt , hasty, sudden

يقابلها في الترجمة nişka, lez

سريع: fast, rapid, quick, speedy, swift, prompt

فوري : immediate, instant, prompt, instantaneous, spot, quick

عاجل : immediate, prompt, speedy, rapid, summary, precipitate

من مقابلاتها في الترجمة الكرمانجية : lez. lezgîn . zû . xera

مما ذكره الجزري في هذا المجال: .(زفنكي ، 2021، 120)

السرعة، العجلة: Bilez، Çalak ، Heman، Lezîn ، Sivik ، Subuk، Şitab ، Tîz، Zû ، Şaţir ، Bê ser û pa .Çalak.[1]

البطء، التمهل dilatory, slow, laggard, deliberate, leisurely, slowness, sluggishness, delay, lag, lateness

من مقابلاتها في الترجمة الكرمانجية hêdî

إضعاف ، تعطيل curb debilitate , enfeeble, weaken, undermine, sap, cripple, disable , bstruction, crippling

من مقابلاتها في الترجمة الكرمانجية manibûn, asteng , bêhêzkirin, binpêkirin

إعاقة bstruction, hindering, hindrance, handicap, retardation, impediment

من مقابلاتها في الترجمة الكرمانجية qels , binpêkirin

عائق mpediment, hindrance, barrier, handicap, drag, obstruction

من مقابلاتها في الترجمة الكرمانجية asteng, astengî

[1] - Bixar، Bilez

ردع dissuade, deter, discourage

من مقابلاتها في الترجمة الكرمانجية nehiştin, qidûmşikandin

- النتائج الختامية:

تتسم اللغة العربية بـ**التخصص الدلالي العمودي** (Vertical Semantic Specificity)، حيث تخصص جذوراً مختلفة لتفاصيل دقيقة جداً في الحركة والسرعة ونوع الفاعل، تعتمد اللغة الكردية بشكل أكبر على **التركيب والاشتقاق الوصفي** (Descriptive Compositionality)لإنشاء مفاهيم الحركة، كما في السورانية. أما اللغة الإنكليزية، فغالباً ما تمثل المصطلح العام الذي يندرج تحته العديد من المرادفات المتخصصة.

اللغة العربية تخصص اسماً دقيقاً لكل شكل وحالة بمفردات مختلفة الجذور ومتنوعة الدلالات، اللغة الكردية تشبه "أدوات البناء" التي تستخدم قطعاً أساسية (أفعال مثل kirdin و bûn لبناء أشكال حركية معقدة، بينما تمثل اللغة الإنكليزية التصنيف العام، من مثل الأفعال الساخنة، مثل goوأو moveالذي يغطي جميع تلك التفاصيل.

ثمة سمات دلالية ومعجمية عدة تميز كل من اللغة العربية والكردية والإنكليزية في تعبيرها عن الحركة، وهي كالتالي:

1- الثراء والوفرة اللفظية في اللغة العربية :تعد **خاصية الحركية** من أبرز الظواهر الدلالية التي تطبع اللغة العربية، حيث يلاحظ كثرة المترادفات للمعنى الواحد . فاللغة العربية لا تكتفي بوصف الحركة العامة، بل تفصل في:

تدرج السرعة عند الإنسان :تبدأ من **الدبيب**، ثم **المشي**، ثم **السعي**، ثم **الإيفاض**، ثم **الهرولة**، ثم **العدو**، ثم **الشد**.

حركات أعضاء الجسم الدقيقة :مثل **الإغماض** للأجفان، و**اللجلجة** للقمة في الفم، و**البصبصة** للكلب حين يحرك ذنبه .

الحركات المخصصة لأنواع الكائنات :فالشيخ **يدلف**، والفرس **يجري**، والغراب **يحجل**، والحية **تنساب**، والعقرب **تدب**

البعد الثقافي :تعكس هذه الوفرة طبيعة حياة العربي القديم القائمة على **التنقل والترحال**، وعدم الاستقرار، مما أدى لتطور دلالي واسع لأفعال كانت مخصصة لسير الإبل والخيول لتشمل الإنسان أيضاً.

2- التنوع اللهجي والترابط المفاهيمي في اللغة الكردية :تُظهر الأمثلة في اللغة الكردية بلهجاتها الأربع (الكرمانجية، السورانية، الزازكية، الكلهورية) تنوعاً في صياغة أفعال الحركة:

صيغ الأفعال :تظهر الحركة إما في شكل **أفعال أساسية** (مثل chûnللذهاب) أو **أفعال مركبة** كما في السورانية (مثل jûła-kirdinللتحرك) .

التقابل بين اللهجات :نجد مقابلات متنوعة لنفس الحركة؛ فكلمة "الجري" تقابلها Bezînفي الكرمانجية، و rê-kirdinفي السورانية، و lezفي الزازكية، ورد هه في الكلهورية.

3- التصنيف الوظيفي والاشتقاقي في اللغة الإنكليزية :تظهر الأمثلة الإنكليزية كأدوات تصنيفية وظيفية تدعم الحقول الدلالية الكبرى:

الوضوح في الحقول الكبرى :تُستخدم المصطلحات الإنكليزية لتأطير الحركات، مثل **Ascent**للصعود، و **Descent**للهبوط، و **Speed**للسرعة

الدقة في وصف أنماط التنقل :توفر الإنكليزية مفردات دقيقة لأنواع المشي والسير مثل March(مسير عسكري)، و Crawling(زحف)، و Stroll(تنزه)

التداخل المعجمي :يبرز البحث كيف تقابل الكلمات الإنكليزية مثل Runو Fastو Slowمجموعة واسعة من المترادفات في العربية والكردية، مما قد يسهل الدراسة التقابلية من ناحية، ولكنه قد يصعب عملية الترجمة الدقيقة من ناحية أخرى.

- References:

- Botî, Kamêran. Ferhenga Kamêran, Kurdî- Kurdî, spîrêz, Hewlêr, 2006

- Cornog, Mary W. Merriam-Webster's Vocabulary Builder, print2 . 2010

- Demîrhan , Umîd. Ferhrnga Destî , kurdî bi kurdî , çapa 2 , Sewad , Agri, 2007

- Ebdo, Sêfidîn Ehmed .Ferhenga Ronak , Kurdî- Erebî,

- Lahlou. Hicham . SPEED and VELOCITY in Arabic and English: A Corpus-based Cognitive Linguistic Analysis, 2020

- MERRIAM-WEBSTER INC, Publishers, Webster's New Dictionary of Synonyms, SPRINGFIELD, Massachusetts, U.S.A. 1984

- Muhammed, Husein, Rehnas – ferhenga etîmolojî ya kurdî - Îngilîzî , dîjîtal , 2016

- Slobin, D. I. (2004). The many ways to search for a frog: Linguistic typology and the expression of motion events. In S. Strömqvist & L. Verhoeven (Eds.), Relating events in narrative: Vol. 2. Typological and contextual perspectives

- Seyda, Muhemed Cemîl. Ferhenga Jîn , Kurdî-Erebî .

- Syedo, Alî. Gewranî Alî . Ferhenga Kurdî Nûjen, Kurdî- Erebî.

- VEROJ ،Seîd ، Ferhengê Dimilî (Zazakî) û Kurmancî .

-الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، شركة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1974.

-زفنكي، صافية، جماليات الدلالات الصوفية في ديوان الملا الجزري، دار الزمان، دمشق، 2021

-شيخ يه زدين ، شه وكه ت. فه رهه گه ى ئه ستيره گه شه ، كوردى- عه ربى ، چاپ3، ئاراس ، هولير، 2013

-نيزامه دين، فازل. فه رهه نگى استيره گه شه، چاپخانه ى وزراه تي به روه رده، چاپى سيێه م، هولێر، 2003.

-كرمسير قاموس كردي عربي للهجة الكلهورية، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1988

-مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط ، القاهرة عام 2004

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577

المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)

المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

الجذور الحورية للأدب الشفاهي الكردي

(دراسة في استمرارية الأنماط الأسطورية من منظور لغوي مقارن)

Kokên Hûrî yên Wêjeya Devkî ya Kurdî

(Lêkolînek li ser Berdewamiya Şêweyên Efsaneyî ji Nerîneke Zimannasî ya Berhevdanî)

The Hurrian Roots of Kurdish Oral Literature

(A Study in the Continuity of Mythological Patterns from a Comparative Linguistic Perspective)

مروان حمي
باحث دكتوراه، جامعة آخن التقنية، تخصص علم اللغة والاتصال، ألمانيا
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-0861-6809

Email: marwan.hamay@rwth-aachen.de

الملخص:

يَتَحَقَّقُ هذا البحث في الجذور الحورية المحتملة للأدب الشفاهي الكردي، مُرَكِّزاً على استمرارية الأنماط الأسطورية من منظور لغوي مقارن. يَعْتَمِدُ المنهجُ متعددَ التخصصات، مُجَمِّعاً بين التحليل الأسطوري المقارن، والتحليل اللغوي الاشتقاقي، والتحليل السردي البنيوي. تَرْكُزُ الدراسةُ على دَافِعَيْنِ أسطوريين رئيسيين: نمطُ "الولادة من الصخر" (Steingeburt)، الذي يظهر في أسطورة أوليكومي الحورية ونص إلهة الجبل واشيتا (Wašitta)، ونمطُ "الإله المخلوع" (Abgesetzter Gott)، الذي يُشَكِّلُ بنيةَ الصراع على السلطة الإلهية في سلسلة كوماربي (Kumarbi Cycle). مِنْ خِلالِ التحليل اللغوي، تُسَلِّطُ الدراسةُ الضوءَ على التطابقات الاشتقاقية والصوتية والدلالية المُحتملة بين المفردات الأسطورية الحورية ونظيراتها في اللغة الكردية الحديثة (مثل Ḫur-ri → Hewramî ؛Teššub- → Taşû ؛Kumme → kom)، إضافة إلى ظاهرة الإرجاتيفية (Ergativity) المشتركة بين اللغتين. تُظهر النتائجُ وجودَ استمرارية حورية ملحوظة في البنية السردية العميقة والرمزية للدوافع الأسطورية. وتَدْعَمُ هذه الاستمراريةُ أدلةٌ متعددة: جغرافية (تمركز مدينة كومي/كوميا المقدسة في جبال كردستان)، ولغوية (التطابقات الاشتقاقية والبنية الإرجاتيفية)، وأسطورية (تماثل بنية الصراع في سلسلة كوماربي وملحمة كاوه الحداد)، وطقسية (استمرار طقوس مثل نار النوروز وتقديس الجبال). يُعَزِّزُ هذا الاستمرارُ الفرضيةَ القائلةَ بأن الجذورَ الحوريةَ المُحتملةَ تُشَكِّلُ طبقةً عميقةً لا تزالُ فاعلةً في التراث الشفاهي الكردي، وأن كردستان لم تكن مجرد موطن لاحق للحوريين بل موطنهم الأصلي.

الكلمات المفتاحية: الحوريون؛ الأدب الشفاهي الكردي؛ الأساطير المقارنة؛ الولادة من الصخر؛ الإله المخلوع؛ التحليل الاشتقاقي؛ الإرجاتيفية؛ أوليكومي؛ كاوه الحداد؛ تيشوب، اللغة الحورية واللغة الكردية.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

Kokên Hûrî yên Wêjeya Devkî ya Kurdî:

Lêkolînek li ser Berdewamiya Şêweyên Efsaneyî ji Nerîneke Zimannasî ya Berhevdanî

Marwan Hamay

Xwendekarê Doktorayê, Zanîngeha RWTH Aachen, Elmanya

Pisporî: Zimannasî û Peywendî

ORCID: https://orcid.org/0009-0001-0861-6809

Email: marwan.hamay@rwth-aachen.de

Kurte

Ev lêkolîn li ser kokên Hûrî yên wêjeya devkî ya Kurdî lêkolîn dike, bi taybetî li ser berdewamiya şêweyên efsaneyî ji nerîneke zimannasî ya berhevdanî. Rêbaza lêkolînê piralî ye, ku vekolîna mîtolojîk a berawirdî, vekolîna zimannasî ya etîmolojîk û vekolîna çîroka avahîsazî (modela Propp) bi hev re dike yek. Lêkolîn li ser du mijarên sereke yên efsaneyî dixebite: şêweya "zayîna ji kevir" (Steingeburt), ku di efsaneka Ullikummî ya Hûrî û nivîsa xwedawenda çiyayî Waşîta de xuya dike, û şêweya "xwedawendê ji desthilatê hatiye rakirin" (Abgesetzter Gott), ku avahiya têkoşîna ji bo hêza xwedayî di Çerxa Kumarbi de pêk tîne. Bi rêya vekolîna zimannasî, ev lêkolîn lihevhatinên etîmolojîk, dengsazî û wateyî yên ku dikarin di navbera peyvên mîtolojîk ên Hûrî û yên Kurdiya nûjen de hebin ronî dike (wekî Ḫur-ri → Hewramî; Teššub- → Taşû; Kumme → kom), û her weha diyardeya hevpar a ergativîteyê di navbera her du zimanan de nîşan dide. Encamên lêkolînê destnîşan dikin ku berdewamiyeke Hûrî ya berbiçav di avahiya çîrokê ya kûr û nîşaniya mijarên efsaneyî de heye. Ev berdewamî bi çar cure delîlan tê piştgirî kirin: (1) belgeyên erdnîgarî (bajarê pîroz ê Kumme/Kummiya ku li çiyayên Kurdistanê, nêzîkî Zaxoya îro, hatiye bicîhkirin), (2) belgeyên zimanî (lihevhatinên etîmolojîk û avahiya ergatîv a hevpar), (3) belgeyên efsaneyî/mîtolojîk (hevşibiya avahîsaz a di navbera zincîra Kumarbi û destana Kawa de), (4) belgeyên ayînî (berdewamiya pratîkên wek agirê Newrozê û pîrozkirina çiyayan). Ev berdewamî hipoteza ku dikare bêje ku kokên Hûrî têgîneke kûr e ku hîn jî di mîrasê devkî yê Kurdî de çalak e, û ku Kurdistan ne tenê cîhê paşîn ê Hûriyan bû, lê cîhê orîjînal ê wan bû, xurt dike.

Peyvên Sereke: Hûrî, Wêjeya Kurdî ya Devkî, Mîtolojiya Berhevdanî, Zayîna ji Kevir, Xwedawendê Hatiye Ruxandin, Vekolîna Etîmolojîk, Ergatîvîte, Ullikummi, Kawê Hesinkar, Teşûp, Zimanê Hûrî û Zimanê Kurdî.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577

المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)

المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

The Hurrian Roots of Kurdish Oral Literature

A Study in the Continuity of Mythological Patterns from a Comparative Linguistic Perspective"

Marwan Hamay

Doctoral Researcher, RWTH Aachen University, Germany

Specialization: Linguistics and Communication

ORCID: https://orcid.org/0009-0001-0861-6809

marwan.hamay@rwth-aachen.de

Abstract:

This research investigates the potential Hurrian roots of Kurdish oral literature, focusing on the continuity of mythological patterns from a comparative linguistic perspective. The study employs a multidisciplinary approach that integrates comparative mythological analysis, etymological linguistic analysis, and structural narrative analysis (Proppian model). The research examines two primary mythological motifs: the "stone birth" (Steingeburt) motif, attested in the Hurrian Ullikummi myth and the fragmentary text of the mountain goddess Wašitta, and the "dethroned god" (abgesetzter Gott) motif, which constitutes the structure of divine power struggle within the Kumarbi Cycle. Through linguistic analysis, the study highlights potential etymological, phonological, and semantic correspondences between Hurrian mythological vocabulary and their counterparts in modern Kurdish (e.g., Ḫur-ri → Hewramî; Teššub- → Taşû; Kumme → kom), in addition to the ergativity phenomenon shared by both languages. The findings reveal a notable Hurrian continuity in the deep narrative structure and symbolism of mythological motifs. This continuity is supported by multiple strands of evidence: geographical (the sacred city of Kumme/Kummiya located in the Kurdish mountains near modern Zaxo), linguistic (etymological correspondences and shared ergative structure), mythological (structural parallelism between the Kumarbi Cycle and the Kawa epic), and ritual (the continuity of practices such as the Newroz fire and mountain veneration). This continuity reinforces the hypothesis that potential Hurrian roots constitute a deep stratum still active in Kurdish oral heritage, and that Kurdistan was not merely a later homeland of the Hurrians but their original homeland.

Keywords: Hurrians; Kurdish Oral Literature; Comparative Mythology; Stone Birth; Dethroned God; Etymological Analysis; Ergativity; Ullikummi; Kawa the Blacksmith; Teshub; Hurrian Language and Kurdish Language.

المقدمة

يُمثّل الأدب الشفاهي الكردي مَوروثاً ثقافياً غنياً بالأنماط الأسطورية والرموز الدينية التي تعكس تراثاً يمتد عبر آلاف السنين. غير أن السؤال حول أصول هذه الأنماط – أهي محلية المنشأ أم مستوردة من حضارات مجاورة – ظل دون إجابة منهجية قاطعة. تنطلق هذه الدراسة من فرضية مفادها أن جزءاً كبيراً مما يُرجَّح أنه من هذا التراث يعود بجذوره إلى الحضارة الحورية، التي كانت كردستان موطنها الأصلي، وذلك من خلال تَبَنّي منظور لغوي مقارن يُمكّن من تتبع الاستمرارية عبر الزمن.

تكتسب هذه الدراسة أهميتها من كونها تسعى إلى سد فجوة معرفية واضحة في حقلَي الدراسات الكردية ودراسات الشرق الأدنى القديم، حيث نادراً ما عولج الأدب الشفاهي الكردي بوصفه موضوعاً للتحليل الأسطوري المقارن من منظور لغوي منهجي. ففي الوقت الذي أُفردت فيه دراسات موسعة للأساطير السومرية والأكدية والمصرية واليونانية، ظل الأدب الشفاهي الكردي – رغم غناه وتنوعه – بعيداً عن دائرة الضوء الأكاديمية، خاصة فيما يتعلق بتتبع جذوره التاريخية واللغوية. تأتي هذه المحاولة البحثية لتستكشف إمكانية وجود استمرارية بين أحد أقدم شعوب الشرق الأدنى القديم – الحوريين – وأحد أبرز مكونات التراث الثقافي الكردي الحي – ألا وهو الأدب الشفاهي.

1.1 الإشكالية المركزية

على الرغم من الإجماع العلمي المتزايد على أن الحوريين (Hurrians) سكنوا مناطق واسعة من كردستان الحالية، وأنهم حملوا من مساكنهم الأولى في "جبال كردستان" تقاليدهم الأسطورية والدينية – كما أكد غيرنوت فيلهلم (Gernot Wilhelm) بخصوص نمط "الولادة من الصخر" (Steingeburt) (Wilhelm, 1982, p. 86) – فإن السؤال حول مدى استمرار هذه الجذور الحورية في الأدب الشفاهي الكردي لا يزال مفتوحاً على نطاق واسع. وتكمن المشكلة البحثية في غياب منهجية واضحة تجمع بين التحليل الأسطوري المقارن والتحليل اللغوي الاشتقاقي، فضلاً عن تشتت المصادر بين تخصصات متعددة (الآثار، واللسانيات، والأنثروبولوجيا، ودراسات الفلكلور).

وقد أشار عدد من الباحثين إلى أهمية الحوريين في تكوين الهوية الكردية، لكنهم لم يقدموا منهجية متكاملة لاختبار فرضية الاستمرارية هذه. فمنذ أعمال المستشرقين الأوائل في القرن التاسع عشر، مروراً بدراسات فيلهلم الرائدة في الثمانينيات، وصولاً إلى الأبحاث الأنثروبولوجية واللغوية المعاصرة، ظل الربط بين الحوريين والكرد قائماً على أدلة متفرقة وغير مترابطة. تهدف هذه الدراسة إلى تجاوز هذا القصور عبر تقديم إطار تحليلي يُجْمِعُ بين البعد اللغوي والبعد الأسطوري والبعد الأنثروبولوجي.

تنطلق هذه الدراسة من فرضية مركزية مفادها أن الجذورَ الحوريةَ المُحتملةَ ليست مجردَ أثرٍ تاريخيٍ جامد، بل تُشَكِّلُ طبقةً عميقةً (deep stratum) لا تزالُ فاعلةً في بنية الأنماط الأسطورية والدينية المتكررة في الأدب الشفاهي الكردي. وهذه الفرضية، على جرأتها، تستند إلى ثلاثة أنواع من الأدلة المترابطة: **أدلة جغرافية** (تمركز المدن المقدسة الحورية في كردستان)، و**أدلة لغوية** (ظاهرة الإرجاتيفية والتطابقات الاشتقاقية)، و**أدلة أسطورية** (تماثل الأنماط السردية). بيد أن إثبات هذه الفرضية يواجه تحديات منهجية كبرى، يمكن تلخيصها في أربع نقاط رئيسية:

1. **الفجوة الزمنية (chronological gap):** أكثر من 3000 عام تفصل بين النصوص الحورية الموثقة (الألفية الثانية ق.م) وأقدم النصوص الكردية المكتوبة المتاحة (القرن السابع الميلادي تقريباً).
2. **غياب التدوين الكردي القديم (lack of written records):** لا توجد نصوص كردية مكتوبة من العصر الحوري أو الألفية الأولى قبل الولادة (MacKenzie 1961, pp. 68–71).
3. **التداخل الثقافي المعقد (cultural interference) :** تأثيرات سومرية، وأورارتية-ميتانية، وحثية، وإيرانية لاحقة، متراكمة.
4. **صعوبة الفصل بين الأصيل والطارئ (authentication problem):** كيف نُمَيِّزُ بين "جذر حوري أصيل" و"نتاج تثاقف لاحق" أو "تشابه طارئ"؟

ولمواجهة هذه التحديات، تتبنى الدراسة مقاربة منهجية جديدة تتمحور حول اللغة بوصفها الدليل الأكثر استقراراً عبر الزمن، كما سيأتي تفصيله في القسم التالي.

1.2 المنظور اللغوي المقارن كمدخل محوري

تسعى هذه الدراسة إلى تقديم مقاربة منهجية تعتمد بشكل أساسي على المنظور اللغوي المقارن (Comparative Linguistic Approach)، لا بوصفه أداة مساعدة فحسب، بل بوصفه العمود الفقري للتحقيق في الاستمرارية. ويقوم هذا الاختيار على ثلاثة اعتبارات أساسية:

أولاً: اللغة أقل عرضة للتغيير السريع من المعتقدات الدينية أو الأنماط الأسطورية. يُعدّ بقاء الركيزة اللغوية (linguistic substratum) دليلاً قوياً على الاستمرارية السكانية والثقافية، كما أثبتت الدراسات اللسانية التاريخية في سياقات متعددة. فالمفردات الأساسية والتراكيب النحوية تميل إلى الثبات طيلة آلاف السنين، بينما تتغير المعتقدات والأساطير بتغير الظروف السياسية والدينية. لذلك، فإن العثور على تشابهاتٍ لغوية بين الحورية والكردية يُشكّل دليلاً أقوى من مجرد تشابه أسطوري (Campbell, 2013, pp. 256-289; Thomason & Kaufman, 1988, pp. 38-45).

ثانياً: كشفت الدراسات الحديثة عن وجود تطابقات اشتقاقية وصوتية وصرفية بين الحورية والكردية، بما في ذلك البنية الإرجاتيفية (ergative structure) النادرة في اللغات الهندوأوروبية، مما يوفر أرضية صلبة لإعادة النظر في الفرضيات القديمة (Dixon, 1994, pp. 1-22; Haig, 2008, pp. 3-6). فاللغة الكردية (خاصة في اللهجة الكرمانجية) تظهر بنية إرجاتيفية في الأزمنة الماضية المتعدية، حيث يُصاغ الفعل مُتَّفِقاً مع المفعول به وليس مع الفاعل. هذه الظاهرة غائبة في الفارسية (اللغة الإيرانية القياسية) لكنها موجودة في الحورية، مما يشير إلى وجود ركيزة لغوية سابقة. وقد أشار هِنريشلر (Hennerbichler, 2010, p. 124) إلى أن "العديد من الباحثين الذين يعتبرون اللغة الحورية سلفاً أولياً للكردية، ينظرون إلى ظاهرة الإرجاتيفية في الكردية بوصفها أحد أهم الروابط النحوية بين اللغتين".

ثالثاً: الأسماء الطوبوغرافية (toponyms) والأسماء الشخصية في كردستان التاريخية تحتفظ بجذور حورية-أورارتية، ويمكن توظيفها بوصفها "حفرياتٍ لغويةً" (linguistic fossils) لتحديد مناطق النشأة الأسطورية الأولى (Nichols, 2016, pp. 112–145; Diakonoff & Starostin, 1986, p. 12). فأسماء مثل "هورامان" و"زاخو" و"فان" و"أورمية" تحمل في طياتها ذاكرة سكان المنطقة الأوائل، وتشكل رابطاً مادياً لا يمكن إنكاره بين الحضارة الحورية والواقع الكردي المعاصر. هذا الدليل الطوبوغرافي لا يعتمد على النصوص المدونة، بل على الأرض نفسها، مما يجعله أكثر مقاومة للتغيير والتزوير.

وانطلاقاً من هذا المبرر الثلاثي (الاستقرار اللغوي، التشابهات التركيبية، الحفريات الطوبوغرافية)، صِيغَتْ أسئلة البحث التالية.

1.3 أسئلة البحث

تتفرع عن الإشكالية المركزية خمسة أسئلة تفصيلية، تغطي الأبعاد المختلفة للاستمرارية المفترضة:

السؤال اللغوي الاشتقاقي : ما التطابقات الاشتقاقية المنتظمة (الصوتية والصرفية والدلالية) بين المفردات الأسطورية والدينية الحورية ونظيراتها المحتملة في اللغة الكردية الحديثة (بلهجاتها المختلفة: الكرمانجية، السورانية، الهورامية، الزازاكية)؟ وهذا السؤال هو الأهم لأنه يبحث عن أدلة ملموسة وقابلة للقياس.

السؤال الأسطوري المقارن : كيف يتجلى نمط "الولادة من الصخر" – الذي يعتبره فيلهلم (1982, p. 86) من أقدم التقاليد الحورية ذات الجذور الكردستانية – في كل من النص الحوري (أسطورة أوليكومي Ullikummi، ونص إلهة الجبل واشيتا Wašitta) والنص الشفاهي الكردي (ملحمة كاوه الحداد، وأساطير الجبال المقدسة)؟ وهذا السؤال يختبر قابلية النمط الأسطوري للتحول والبقاء.

السؤال التاريخي: ما الآليات التي ساهمت في بقاء الجذور الأسطورية الحورية رغم تغير اللغات والديانات السائدة، وانهيار الإمبراطوريات، والتحولات السياسية الكبرى؟ وهذا السؤال ينتقل من الإثبات إلى التفسير.

السؤال التفردي ـ التفاعلي : هل الأنماط الأسطورية محل الدراسة هي "جذورٌ حورية أصيلة" كما زعم فيلهلم، أم نتاج تأثيرات متبادلة مع ثقافات مجاورة (سومرية، وحثية، وإيرانية لاحقة)؟ وهذا السؤال يعترف بإمكانية التأثيرات المتبادلة ويسعى إلى تمييز الأصيل من المستعار.

السؤال المنهجي : ما التحديات المنهجية الخاصة التي يفرضها اعتماد المنظور اللغوي المقارن، وما الضوابط التي تضمن صحة النتائج؟ وهذا السؤال يعكس وعياً ذاتياً بحدود الدراسة ويضع إطاراً لتقييمها.

ولاختبار صحة هذه الأسئلة والإجابة عنها بشكل منهجي، صِيغَتِ الفرضيات التالية.

1.4 فرضيات البحث

تُشكّل الفرضيات التالية الإجابات المؤقتة التي يسعى البحث إلى اختبارها من خلال التحليل اللغوي والأسطوري والجغرافي:

الفرضية	الصياغة	الاختبار
الأصل الجبلي الكردي	نمط "الولادة من الصخر" يعود إلى تقاليد حورية نشأت في جبال كردستان، واستمر في الأدب الشفاهي الكردي بشكل مُحَوَّرٍ.	مقارنة بنيوية - رمزية
الاستمرارية اللغوية	توجد تطابقات اشتقاقية بين المفردات الأسطورية الحورية ونظيراتها الكردية تُعزّزُ فرضية الاستمرارية الثقافية.	تحليل اشتقاقي مقارن
تماثل البنى السردية	الأساطير الحورية والأدب الشفاهي الكردي يتشاركان بنىً سردية عميقة (صراع الأجيال، الولادة الخارقة من الطبيعة، دور الجبل بوصفه مصدراً للقوة).	تحليل بنيوي (بروب)
خصوصية كردستان كمركز توليد	مدينة "كوميِ/كوميا" الحورية لم تكن مجرد مركز عبادة عابر، بل كانت مركزاً لتوليد أساطير أثرت في المنطقة بأسرها.	تحليل جغرافي-طوبوغرافي
قابلية البقاء عبر الشفاهية	العناصر الأسطورية الحورية التي بقيت هي تلك المرتبطة بالمناظر الطبيعية الجبلية لأنها شكلت إطاراً مادياً ثابتاً للذاكرة الجماعية.	تحليل أنثروبولوجي للطقوس

1.5 المنهجية: المدخل المتعدد التخصصات

لاختبار الفرضيات السابقة والإجابة عن أسئلة البحث الخمسة، يعتمد هذا البحث على تكامل أربعة مناهج، مع إعطاء الأولوية للمنهج اللغوي المقارن بصفته الدليل الأكثر موضوعية وقابلية للقياس:

المنهج	الوظيفة الأساسية	الأدوات الإجرائية التفصيلية
التحليل اللغوي الاشتقاقي	تتبع الأصول اللغوية للمفردات الأسطورية	التحليل الصوتي (phonological)، التحليل الصرفي (morphological)، التحليل الدلالي (semantic)؛ والمقارنة المنهجية مع المعجم الحوري - الأورارتي (Laroche 1976-1978; Wegner 2000)
التحليل الأسطوري المقارن	مقارنة الأنماط والبنى السردية	تحليل الأنماط وفق نظام تصنيف آرن- طومسون (Thompson 1955-1958)، التحليل البنيوي لفلاديمير بروب (Propp 1968, pp. 25–65)
التحليل التاريخي-الأنثروبولوجي	دراسة سياق الاستمرارية	تحليل المصادر الأولية المسمارية، دراسة الاستمرارية السكانية، تحليل الطقوس الصخرية والجبلية الباقية (Kreyenbroek 1995, pp. 12–34)
التحليل الجغرافي-الطوبوغرافي	تحديد المواقع المقدسة واستمراريتها	تحليل الأسماء الطوبوغرافية (toponymic analysis)، رسم خرائط للمواقع الحورية والكردية باستخدام نظم المعلومات الجغرافية (GIS)

تكمن أصالة (originality) هذا البحث في تطبيقه المتكامل لهذه المناهج الأربعة في سياق لم يُدْرَسْ من قبل بهذه الطريقة. فبينما تناولت دراسات سابقة بعض هذه الجوانب بشكل منفصل، تقدم هذه الدراسة أول محاولة منهجية لربط الأدلة اللغوية والأسطورية والجغرافية والأنثروبولوجية في إطار واحد.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

وبناءً على هذا الإطار المنهجي المتكامل، ينتقل البحث إلى الفصل الثاني حيث يتم استعراض الإطار النظري الذي يؤسس للجذور الحورية من منظور تاريخي ولغوي وأسطوري، تمهيداً للتحليل المقارن في الفصول اللاحقة. سينطلق البحث من عرض المصادر الأولية الحورية، مروراً بتحليل الطبقات اللغوية الكردية، وصولاً إلى المقارنة المفصلة بين النمطين الأسطوريين في كلا التقليدين.

2. الإطار النظري:

يُقسّم هذا الإطار النظري إلى ثلاثة أقسام رئيسية مترابطة منطقياً: يستعرض القسم الأول الجذور الحورية من حيث الموطن واللغة والأسطورة (2.1)، ويقدّم القسم الثاني الأدب الشفاهي الكردي بوصفه الوعاء الحافظ للتراث (2.2)، ويُؤسِّس القسم الثالث للمنهج اللغوي المقارن الذي سَيُطبَّقُ في الفصول التحليلية اللاحقة (2.3). أما التحليل الأسطوري المقارن المباشر (بما في ذلك الجداول المقارنة وتطبيق نموذج بروب) فَمُؤَجَّلٌ إلى الفصل الثالث.

2.1 الجذور الحورية: التاريخ واللغة والأسطورة

يُشكّل الحوريون ركيزةً أساسيةً لفهم البنية العميقة للتراث الأسطوري في منطقة الهلال الخصيب، وخاصةً في كردستان[1]. يُقدّم هذا الفصل تمهيداً نظرياً لتحليل استمرارية الأنماط الأسطورية الحورية في الأدب الشفاهي الكردي، وذلك من خلال استعراضٍ منهجي للموطن الأصلي والخصائص اللغوية والمكونات الدينية والأسطورية لهذا الشعب القديم. إن التحليل الطبقي للدين الحوري الذي اقترحه غيرنوت فيلهلم (Gernot Wilhelm) يُوفّر إطاراً منهجياً لتمييز الطبقة الحورية-الكردستانية الأصيلة عن الطبقات التي استُورِدَتْ لاحقاً من الحضارات المجاورة. وقد كان فيلهلم من أبرز الأكاديميين الذين كَرَّسوا أبحاثهم لدراسة تاريخ وثقافة ولغة الحوريين، ولا تزال أعماله، وخاصة كتابه "Grundzüge der Geschichte und Kultur der Hurriter" الصادر عام 1982، مرجعاً رئيسياً في هذا المجال.

2.1.1 الحوريون: الموطن والانتشار والاستمرارية

الحوريون (Hurrians) شعبٌ من الشرق الأدنى القديم، ظَهَرَ حوالي عام 2500 قبل الميلاد، وسَكَنَ شمال بلاد الرافدين والمناطق المجاورة. وامتدَّ نطاقهم الجبلي لِيُغَطِّيَ أجزاء واسعة من كردستان الحالية. كانوا يتحدثون لغة إرجاتيفية-لَصِقِيَّةً (ergative-agglutinative language) غير مرتبطة باللغات الهندوأوروبية أو باللغات السامية (Wilhelm, 1989, pp. 5–12). كانت اللغة الحورية لغة إرجاتيفيةً، أي أنَّ فاعل الفعل المتعدي يُعْلَمُ بحالة نحوية مختلفة عن فاعل الفعل اللازم، وهي سمة لغوية نادرة في اللغات الهندوأوروبية ولكنها موجودة في اللغة الكردية حتى اليوم. كان الحوريون أكبر مجموعة إثنيةٍ في المنطقة خلال الألفية الثانية قبل الميلاد، وقد أسسوا مملكة ميتاني الحورية (Mitanni Kingdom) (1500-1300 ق.م) التي شَكَّلَتْ قوة كبرى في ذلك العصر (Wilhelm, 1982, pp. 23–35).

يُجمِع الباحثون على أن الحوريين كانوا أحد المكونات الأساسية للهوية الكردية التاريخية. امتدت أراضي الحوريين من جبال زاغروس غرباً حتى البحر المتوسط، ومن شمال بلاد الرافدين جنوباً حتى شرق الأناضول، لِتَشْمَلَ أجزاءً واسعة من كردستان الحالية (Wilhelm, 1982, pp. 13-20; Salvini, 1995).

يُقدّم فيلهلم (1982, p. 69) تحليلاً منهجياً للدين الحوري يُفكّكه إلى ثلاث طبقات متمايزة:

"Es sind im wesentlichen drei Komponenten in dem Komplex abzugrenzen, den wir als hurritische Religion bezeichnen: Traditionen, die die Hurriter aus ihren ältesten uns bekannten Wohnsitzen in Kurdistan mitbrachten, sumerisch-akkadische sowie westsemitisch-syrische Einflüsse" (Laroche, 1948, p. 133 ; Wilhelm, 1982, p. 69).

الترجمة" : يمكن تمييز ثلاث مكونات أساسية في المركَّبِ الذي نسميه الدين الحوري: تقاليد جلبها الحوريون من أقدم مساكنهم المعروفة في كردستان، وتأثيرات سومرية-أكدية، وتأثيرات غرب سامية - سورية".

هذا التحليل الطبقي يمنحنا إطاراً منهجياً لتمييز الطبقة الحورية-الكردستانية الأصيلة (وهي محور اهتمامنا) عن الطبقات المستوردة لاحقاً. ويُثْبِتُ أن كردستان كانت مصدراً للتقاليد الدينية الحورية الأصلية، لا مجرد منطقة استقبال.

[1] - وردت تسمية هذا الشعب القديم في المصادر التاريخية والمراجع الحديثة بأشكال متعددة، أبرزها "الحوريون" و"الهوريون" و"الخوريون" ، كما وردت صيغ أخرى مثل "حوريم" و"حوييم" في العهد القديم، و"خور" أو "خوري" في بعض النصوص المصرية القديمة. تعود هذه التعددية الصوتية، على الأرجح، إلى اختلاف طرق نقل الاسم من اللغات القديمة (كالحورية، الأكدية، أو المصرية) إلى العربية واللغات الحديثة، وكذلك إلى اختلاف المناطق الجغرافية التي ظهر فيها هذا الشعب، حيث عُرفوا في القسم الغربي من الفرات باسم "الهوريين" بينما استخدمت تسميات أخرى في مناطق مختلفة. وقد أشار باحثون مثل ريفنكو إلى أن هذه التسميات المتعددة تشير في جوهرها إلى مكون أساسي في الهوية الثقافية الكردية التي تشكلت عبر العصور.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

2.1.2 مدينة كومي/كوميا المقدسة: مركز توليد الأساطير

يُعد موقع مدينة كومي (Kumme) أو كوميا (Kummija) أحد أهم الأدلة الجغرافية والأثرية على الجذور الحورية العميقة في كردستان. كانت هذه المدينة بمثابة المركز الديني الرئيس والمركز الأعلى لعبادة إله الطقس والعواصف تيشوب (Teššub)، ملك الآلهة في المجمع الإلهي الحوري، مما جعلها نقطة محورية لتوليد وانتشار الأساطير الحورية في المنطقة. ويُحَدِّدُ عالم الحوريات البارز غيرنوت فيلهلم موقع هذه المدينة بشكل دقيق، في اقتباس يؤسس للربط الجغرافي بين أقدس بقعة حورية وأرض كردستان:

"Ein altes Kultzentrum dieses Gottes ist die bisher noch nicht identifizierte Stadt Kumme (Kummija), die im kurdischen Bergland in der Gegend des heutigen Zaxü nahe der irakisch-türkischen Grenze gesucht wird" (Wilhelm, 1982, pp. 69-70).

الترجمة : "مركز عبادة قديم لهذا الإله هو مدينة كومي (كوميا)، التي لم يتم تحديد موقعها بعد بدقة، ويُبْحَثُ عنها في المنطقة الجبلية الكردية في منطقة زاخو الحالية قرب الحدود العراقية-التركية."

هذا التحديد الجغرافي، الصادر عن أبرز مرجعية في الدراسات الحورية، يربط الإله الأعلى تيشوب مباشرة بالأرض الكردية، ويُفضي إلى فرضية أن كومي لم تكن مجرد مركز عبادة عابر، بل كانت **مركزاً لتوليد الأساطير** التي انطلقت من هذه البقعة الجبلية لتؤثر في المنطقة بأسرها. فمدينة تيشوب المقدسة لم تكن واقعة في السهول السورية أو الأناضولية، بل في قلب **جبال كردستان**، مما يمنح الشرعية الجغرافية لفرضية استمرارية التقاليد الأسطورية الحورية في التراث الكردي.

تضفي المصادر التاريخية القديمة على المدينة أهمية كبرى، حيث ورد ذكرها في نصوص متنوعة تعود للحضارات السومرية والأورارتية والحثية والكوتية، مما يعكس دورها بوصفها جسراً ثقافياً ودينياً بين هذه القوى المتعاقبة في المنطقة. وقد أكد فيلهلم نفسه أن أصل التسمية "كومي" هو حوري بلا شك، ويمكن تفسيرها على أنها مزيج من الجذر kum-، الذي يحمل دلالات "البناء" أو "التكديس" أو "التراكم"، واللاحقة -me، وهي لاحقة موثقة في كلمات حورية أخرى. هذا التفسير اللغوي مقبول على نطاق واسع من قبل كبار الباحثين في هذا المجال، مثل دانييل شويمر (Daniel Schwemer) وفولكرت هاس (Volkert Haas).

وقد يكون هذا الجذر kum- نفسه هو أساس اسم الإله كوماربي (Kumarbi)، أبي الآلهة المخلوع، مما يعزز الارتباط الوثيق بين اسم المدينة بوصفها مركزاً دينياً وهوية الإله الذي يُعْبَدُ هناك. لكن الأهم من ذلك، وبالنظر إلى الاستمرارية اللغوية بين الحورية والكردية، لا يزال هذا الجذر الحوري kum- حياً وقوياً في اللغة الكردية الحديثة بالصيغة نفسها والدلالة نفسها تقريباً. ففي الكردية، تُشَكِّلُ كلمة "kom" (بمعنى تجمع، تجمهر، كتلة، مجموعة) الأساس لمئاتٍ من المفردات المشتقة (Dêrşewî, 2022, pp. 471-473):

الدلالة المشتقة من الجذر-kum/-kom	المعنى	المفردة الكردية
تجمع أفراد أو أشياء	كتلة، مجموعة، جامعة	**komek**
تجمع منظم	فريق، مجموعة، فرقة	**komik**
حشد من الناس	زمرة، جمهور	**komar**
تنظيم سياسي قائم على التجمع	جمهورية، تجمع	**komarî**
عملية التجميع أو التكتل	اجتماع، حفل، تماثل، كتل	**kom bûn**
فعل التجميع	تجميع، تكتل، تكديس	**kom kirin**
نتيجة التجميع	مُتَرَاكِمٌ، مُجَمَّعٌ، مُكَدَّسٌ	**komkirî**
تجمع مؤسساتي	اتحاد، جمعية، رابطة، مجتمع، منظمة، تشكيل	**komele**

هذا الاستمرار الدلالي والصوتي لكلمة من قلب المعجم الحوري في صميم اللغة الكردية اليوم، من خلال الجذر نفسه والمعاني الأساسية نفسها، يُشكل دليلاً لغوياً قاطعاً على التواصل الحضاري والاستمرارية السكانية والثقافية بين الحضارة الحورية القديمة والهوية الكردية

المعاصرة. فكما كانت مدينة كومي "تُكَدِّسُ" و"تُجَمِّعُ" الآلهة حول إلهها تيشوب، لا تزال اللغة الكردية تُعَبِّرُ عن كل تجمع وتكديس وكتلة بالجذر الحوري القديم نفسه.

واستناداً إلى هذا الربط اللغوي، يُمكن القول إن مدينة كومي لم تكن مجرد مركز عبادة، بل كانت مركز توليد أساطير انطلقت من جبال كردستان لتؤثر في المنطقة بأسرها، ولا تزال آثارها محفوظة في ذاكرة اللغة الكردية. هذا التحديد الجغرافي (Wilhelm, 1982) والتحليل الاشتقاقي المقارن (Dêrşewî, 2022) يربطان أقدس مدينة حورية (كومي) وأعلى آلهتها (تيشوب) بالأرض واللغة الكردية، ويُقَدِّمان نموذجاً ملموساً لفرضية الاستمرارية الحورية في الثقافة الكردية.

2.1.3 نمط "الولادة من الصخر": النصوص الحورية

يُعتبر نمط "الولادة من الصخر" (Steingeburt) المحور الأساسي لهذه الدراسة، لأنه النمط الذي ربطه فيلهلم مباشرة بجبال كردستان. وقد أشار فيلهلم إلى أن هذا النمط ليس مقتصراً على أسطورة واحدة، بل يمثل تقاليد حورية راسخة. ويَنُصُّ الاقتباس المؤسس على:

"Im Ullikummi-Mythos ebenso wie in einer fragmentarisch erhaltenen Erzählung von der Schwangerschaft der Berggöttin Wašitta (Friedrich 1952/53), dürfte das Motiv der Steingeburt auf alte Traditionen der Hurriter zurückgehen, die sie aus ihren früheren Wohnsitzen im kurdischen Bergland mitgebracht haben" (Wilhelm, 1982, p. 86).

الترجمة" : في أسطورة أوليكومي، وكذلك في قصة محفوظة بشكل مجزأ عن حمل إلهة الجبل واشيتا، يُحتمل أن يكون نمط 'الولادة من الصخر' عائداً إلى تقاليد قديمة لدى الحوريين، الذين نقلوا هذه التقاليد معهم من مساكنهم السابقة في جبال كردستان".

هذا الاقتباس لا يحدد النمط الأسطوري فحسب، بل يقدم أيضاً أطروحة مركزية: أن هذه التقاليد الأسطورية لم تنشأ في بلاد الرافدين أو الأناضول، بل هي جزء من الإرث الثقافي الذي حمله الحوريون معهم من وطنهم الأصلي في جبال كردستان. وهذا ما يمنح هذا النمط أهميته القصوى لهذه الدراسة.

2.1.3.1 أسطورة أوليكّومي (Ullikummi)

تُعد أسطورة أوليكومي واحدة من أفضل النصوص المحفوظة ضمن ما يعرف بـ "دورة كوماربي" (Kumarbi Cycle)، وهي سلسلة من الأساطير الحورية التي تروي الصراع على السلطة بين الآلهة، وتحديداً بين كوماربي، "أبو الآلهة" المخلوع، وابنه تيشوب، إله الطقس والعواصف. ويُقدّم فيلهلم (1982, pp. 84-85) تفاصيل هذه الأسطورة المحورية في نصه الألماني الأصلي:

"Das 'Ullikummi-Lied' handelt von einem weiteren Versuch Kumarbis, den Wettergott zu besiegen. Mit einem riesigen Felsen zeugt er ein felsengestaltiges Ungeheuer, dem er den Namen Ullikummi ('Zerstörer von Kummi(ja)', der Stadt des Wettergottes[?]) gibt. ... Er steht auf dem Gott Upelluri, der - wie der griechische Atlas - Himmel und Erde trägt."

الترجمة": "يَتَحَدَّثُ 'نشيدُ أوليكومي' عن محاولة جديدة من الإله كوماربي لهزيمة إله الطقس. فَيُصَخْرَةٍ ضخمة، يَلِدُ وحشاً صَخْرِيَّ الشكل، يُسَمِّيهِ أوليكومي ('مُدَمِّرَ كومي(يا)'، مدينة إله الطقس[؟]). ... يَقِفُ على الإله أوبيلوري، الذي – مثل أطلس اليوناني – يحمل السماء والأرض."

هذا النص يقدم العناصر الأسطورية المحورية التي سَنَقومُ بتحليلها، وسَنُعَزِّزُها بمعلومات من مصادر أخرى. ففي الميثولوجيا الحورية، يُصوَّر أوليكومي (Ullikummi) على أنه وحش حجري عملاق، ابن الإله كوماربي وابنة إله البحر (سيرتابسوروهي) أو جرف صخري أنثوي. الاسم نفسه يحمل دلالة تدميرية، حيث يعني "مُدَمِّرَ كومّي(يا)" ((Zerstörer von Kummi(ja)، أي مدينة إله الطقس تيشوب المقدسة. هذا الربط المباشر بين الوحش والمدينة المقدسة يجسد جوهر الصراع: كيان من الصخر خُلِقَ خصيصاً لتدمير مقر الإله الخصم، مما يوضح أن هدف هذا الكائن هو تهديد مركز عبادة إله الطقس تيشوب.

يُربَّى أوليكومي في العالم السفلي ويُوضَعُ على كتف الإله أوبيلوري (Upelluri)، وهو كيان كوني بدائي يحمل السماء والأرض على كتفيه في صمت تام. يُذكر أن أوبيلوري، الذي عاش منذ انفصال السماء عن الأرض، لم يشعر بالوحش في البداية، لكنه بدأ لاحقاً يشعر بعدم الراحة في كتفه، وهو شعور لم يعتده حتى أثناء الانفصال الكوني. ويَنمو الوحش بسرعة كبيرة، تُغَذِّيهِ مياه البحر، حتى يصل رأسه إلى السماء،

مما يثير هلع الآلهة. عندما يحاول تيشوب مهاجمته بالعواصف والرعد، لا يتأذى أوليكومي، فَيُضْطَرُّ تيشوب لِلفرار والتخلي عن عرشه. عندها يطلب تيشوب المساعدة من الإله الحكيم إيا (Ea)، الذي يزور أوبيلوري ويَقْطَعُ قدمي أوليكومي (أو يَفْصِلُهُ عن كتف الحامل الكوني)، مما يؤدي إلى سقوط الوحش وهزيمته. وقد أشار الباحثون منذ البداية إلى أن هذه الأسطورة الحورية كانت سابقةً رئيسية للأساطير اليونانية، حيث قُورِنَ أوليكومي بِـ تايفون (Typhon)، عدو زيوس العملاق، وقُورِنَ أوبيلوري بِـ أطلس (Atlas)، حامل السماء.

العناصر الأسطورية المحورية التي يمكن استخلاصها من هذا النص هي:

- **الولادة من الصخر**: كوماربي يَلِدُ وحشاً من "صخرة ضخمة" (riesigen Felsen)، وهو ما يُجَسِّدُ فكرة أن الطبيعة الصامتة يمكن أن تكون رَحِماً لولادة كائنٍ شرير.
- **الهدف التدميري**: اسم الوحش "مُدَمِّرَ كومي(يا)" يحمل في طياته هدفاً تدميرياً واضحاً، إذ أن اسمه يعلن وظيفته.
- **الحامل الكوني**: أوبيلوري بوصفه شخصية أسطورية تحمل السماء والأرض، وهو نموذج أولي لشخصية "أطلس" في الأساطير اليونانية.
- **النمو الخارق**: الوحش ينمو بسرعة خارقة حتى يصل إلى السماء ويهدد عرش الآلهة، وهي سمة مشتركة لكائنات التهديد الكوني.

2.1.3.2 إلهة الجبل واشيتا (Wašitta) :

تُعد قصة إلهة الجبل واشيتا (Wašitta) [1] مُكَمِّلاً أساسياً لنمط "الولادة من الصخر"، لأنها تقدم البعد الأنثوي في هذا النمط: الجبل بوصفه إلهة حاملاً. النصوص المتعلقة بواشيتا محفوظة بشكل مُجَزَّإٍ (fragmentarisch)، لكنها تشير بوضوح إلى ارتباط الحمل بالجبل. يصف فيلهلم (1982, p. 86) هذا النص بأنه: "قصة مُجَزَّأَةٌ عن حمل إلهة الجبل واشيتا" (Friedrich, 1952/53).

وفقاً للمصادر المتاحة، التي وصلتنا بشكل شعري، فإن الإله كوماربي "يَحْسُبُ الأشهر المتبقية حتى ولادة واشيتا، وتتساءل الجبال والآلهة: 'لِمَ تَلِدين؟' فتجيب واشيتا بأن شخصاً غريباً دخل الجبل وشاركها الفراش". هذا النص القصير والمُجَزَّأُ يُجسّد بشكل رمزي فكرة الجبل بوصفه كياناً أنثوياً حاملاً، وهو تصور عميق الجذور في الأساطير الحورية، حيث تُعامَلُ الظواهر الجغرافية بوصفها كائنات حية لها قدرة على الحمل والولادة. وقد ساهمت هذه الفكرة المركزية في تشكيل النمط الأسطوري محل الدراسة، وقَدَّمَتْ نموذجاً مهماً للبعد الأنثوي في الأساطير المرتبطة بالأرض.

2.1.4 نمط "الإله المخلوع": بنية الصراع على السلطة

إلى جانب نمط الولادة من الصخر، يؤكد فيلهلم (1982, p. 86) أن نمطاً ثانياً هو أصيل حوري، بل ويصفه بأنه فريد من نوعه في الشرق الأدنى القديم:

"dürfte das Motiv des abgesetzten Gottesherrschers, der seine Herrschaft wiederzuerlangen sucht, ebenfalls hurritischen Ursprungs sein und hat im Alten Orient keine Parallele"

الترجمة :"يُحْتَمَلُ أن يكون نمط 'الإله الحاكم المخلوع الذي يسعى لاستعادة حكمه' أيضاً من أصل حوري، وليس له نَظيرٌ في الشرق الأدنى القديم."

يتجسد هذا النمط بشكل مركزي في سلسلة كوماربي (Kumarbi Cycle)، وهي مجموعة من الأساطير الحورية التي وصلت إلينا من خلال نسخ حثية تعود للقرن الرابع عشر قبل الميلاد، وتصف صراعات الخلافة العنيفة بين الآلهة. وقد أشار الباحثون منذ البداية إلى أن هذه الأساطير تشكل ثيوغونيا (أصل الآلهة) حورية متكاملة (Güterbock, 1946; Haas, 1982, pp. 130-138).

[1] يُلاحظ وجود تقارب لفظي لافت بين اسم الإلهة الحورية-الحثية "واشيتا" (Wašitta) - التي تعني في سياقها الأسطوري "الجبل الذي يلد" — والمقطع الأول "واشو" (Waššu-) من اسم مدينة "واشوكاني" (Waššukanni)، العاصمة المقدسة لمملكة ميتاني الحورية. وبتفكيك اسم المدينة في ضوء معطيات اللغة الكردية، يبرز مقطعان واضحا الدلالة: "سري كانيه" (Serî Kanî)، حيث تعني "سري" (Serî) "رأس" أو "منبع" أو "قمة"، وتفيد "كانيه" (Kanî) معنى "نبع" أو "ينبوع". وثمة تشابه لفظي وثيق بين الصيغة الميتانية "واشوكاني" والصيغة الكردية "سري كانيه"، إذ يُحتمل أن يكون المقطع "واشو" تحويراً صوتياً لكلمة تفيد معنى "رأس" أو "قمة"، في حين يتطابق المقطع الثاني "كاني" (Kanni) تطابقاً شبه تام مع اللفظ الكردي "كانيه" (Kanî). ومن الناحية الاشتقاقية، يحمل المقطع "واشو" دلالات تتقاطع مع مفهومي "القمة" و"المنبع"، وهو ما ينسجم مع دلالة اسم الإلهة "واشيتا" بوصفها "عُلوّ الجبل" أو "قمة الجبل"، ويُعزَّز بجذر لغوي محتمل wš يفيد السمو والارتفاع. وهكذا يلتقي الاشتقاق الصوتي والدلالي بين "واشو" (قمة/رأس) و"واشيتا" (عُلوّ الجبل) من جهة، وبين "كانيه" الكردية (نبع) والمقطع الميتاني "كاني" من جهة أخرى، ليكوّنا معاً تسمية طوبوغرافية ("رأس النبع" أو "قمة النبع") تنطبق على موقع مدينة واشوكاني المقدسة، الواقعة في منطقة غنية بالينابيع ضمن الجزء الشمالي الشرقي من سوريا، وتحديداً في حوض نهري الخابور وجقجق، ضمن الامتداد الجغرافي لكردستان سوريا.

ففي بداية الزمن، كان ألالو (Alalu) ملكاً على الآلهة، إلى أن خلعه أنو (Anu) إله السماء بعد تسع سنوات؛ ثم ثار كوماربي (Kumarbi) على أنو، وعندما حاول أنو الفرار، عضّ كوماربي أعضاءه التناسلية وابتلعها، فأصبح حاملاً بتيشوب وغيره من الآلهة؛ وأخيراً، شق تيشوب طريقه للخروج من جسد كوماربي وخلع والده ليصبح ملك الآلهة. وقد ورد هذا التسلسل في النص الحثي المعروف باسم "الملكوت في السماء" (Kingship in Heaven) أو "نشيد الخلافة" (Song of Emergence).

يُصوَّر كوماربي في هذه الأساطير على أنه "أبو الآلهة" (father of gods) وإله الخصب والحبوب، لكنه في الوقت نفسه ملك مخلوع (deposed king) يسعى بكل الوسائل لاستعادة عرشه، فيلد وحشاً حجرياً (أوليكومي) وثعباناً عملاقاً (هيدامو) ليهدّد ابنه تيشوب. هذا التسلسل يُشكّل بنية متكررة من "الأب المخلوع" الذي يتمرد على "الابن" الذي خلعه.

يعتبر هذا النمط، كما أشار فيلهلم، فريداً من نوعه في الشرق الأدنى القديم، إذ لم يُسَجَّلْ له نظير مباشر في الأساطير السومرية-الأكدية أو السورية-الغربية. غير أن قيمته تتجاوز كونه ظاهرة حورية معزولة، إذ كان له تأثير عميق لاحقاً على الأساطير اليونانية. فقد لاحظ الباحثون، منذ النشر الأول لنصوص "الملكوت في السماء" (Güterbock, 1946)، وجود تشابهات لافتة بين سلسلة الخلافة الحورية (ألالو-أنو-كوماربي-تيشوب) وسلسلة الخلافة اليونانية (أورانوس-كرونوس-زيوس) كما وردت في ثيوغونيا (Theogony) للشاعر اليوناني هسيودوس (Hesiod). ويُرَجِّحُ الباحثون اليوم أن الأساطير الحورية حول صراع الخلافة بين ملوك الآلهة الأوائل قد انتقلت إلى العالم الإيجي عبر التبادلات الثقافية في المدن الساحلية السورية-الأناضولية، لِتُلْهِمَ هسيودوس في صياغة ملحمته الخالدة[1]. هذا الانتقال، الذي أُثْبِتَ من خلال تحليل التفاصيل السردية والبنى العميقة، يُشكل واحداً من أقوى الأدلة على انتشار الأنماط الأسطورية الحورية خارج حدودها الأصلية وتأثيرها العميق في تشكيل المُخَيَّلِ الأسطوري للعالم القديم.

2.2 الأدب الشفاهي الكردي: الوعاء والمحتوى

بعد استعراض الجذور الحورية من حيث الموطن واللغة والأسطورة، ينتقل هذا القسم إلى تقديم الأدب الشفاهي الكردي بوصفه الوعاء الحي الذي حفظ هذا التراث. يُركّز هذا القسم على التعريف والتصنيف والخصائص العامة، بينما يُحال التحليل المقارن المباشر (بما في ذلك الجداول المقارنة بين أوليكومي وكاوه) إلى الفصل الثالث (التحليل الأسطوري المقارن).

2.2.1 نشأة الأدب الشفاهي الكردي وأهميته التاريخية

يمثّل الأدب الشفاهي الكردي اليوم الوعاء الحي الذي حفظ ونَقَلَ التراث الأسطوري والديني عبر آلاف السنين، وذلك في ظل الغياب شبه التام للمدونات الكردية القديمة. وفي محاولة لتفسير أسباب ضياع هذا التراث المكتوب، يتبنى بعض الباحثين المعاصرين سردية "التدمير الممنهج"؛ إذ يذهب الباحث الكردي شورش رشي (Şoreş Reşî) إلى الادعاء بأنه إبان الغزو العربي للإمبراطورية الساسانية وإسقاط عاصمتها المدائن في القرن السابع الميلادي، تم تدمير وإحراق ما يُقَدَّرُ بـ 250 ألف كتاب ووثيقة، مشيراً إلى أنها كانت تحتوي على جوانب مهمة من ثقافة وتاريخ الكرد في مدينتي شهريزور وميديا (Reşî, 2008, p. 150).

تستند هذه المقاربة إلى مرويات أوردتها بعض المصادر التاريخية المتأخرة عن الحدث؛ فقد أورد ابن خلدون في "مقدمته" أن القائد سعد بن أبي وقاص استشار الخليفة عمر بن الخطاب في شأن الكتب التي وُجدت في المدائن، وتُنسب للخليفة رسالة جاء فيها: "إن كان ما فيها موافقاً للقرآن، ففيه غنى عنها، وإن كان مخالفاً، فلا حاجة لنا فيها، فأَمْضِها" (Ibn Khaldun, 2005, p. 479). وتتقاطع هذه الرواية مع إشارات مشابهة لدى مؤرخين آخرين حول إتلاف الكتب (Al-Dhahabi, 2001, vol. 1, p. 36; Bar Hebraeus, 1990, p. 82).

وبصرف النظر عن الجدل الأكاديمي حيال التفاصيل الدقيقة لحادثة إحراق الكتب أو حجمها، فإن الحقيقة التاريخية والموضوعية المؤكدة هي تعرض التراث المدون للكرد لعمليات طمس وتغييب قسرية وطويلة الأمد. ومع توالي الإمبراطوريات المهيمنة وفرض لغاتها (كالعربية والفارسية والتركية لاحقاً) بوصفها لغات الإدارة والدين والتعليم، مُورس تهميشٌ ممنهج للغة الكردية في الفضاء الرسمي. وأمام هذا التهديد الوجودي الرامي إلى صهر هويتهم، حوّل المجتمع الكردي غياب التدوين من "نقطة ضعف" إلى "استراتيجية بقاء"؛ إذ ارتقى بالأدب

[1] - لم تبق الأساطير الحورية حبيسة منطقة الشرق الأدنى القديم، بل تجاوزتها عبر قنوات التبادل الثقافي والتجاري لتصل إلى العالم الإيجي، حيث شكّلت مصدر إلهام رئيسي للشاعر اليوناني هسيودوس (Hesiodos) في صياغة ملحمته "ثيوغونيا" (Theogonia)، أي "مولد الآلهة"، التي نُظمت بين عامَي 730 و700 قبل الميلاد تقريباً. وقد كشفت الدراسات المقارنة عن أوجه تشابه بنيوية وتفصيلية لافتة بين سلسلة الخلافة الإلهية الحورية (ألالو – أنو – كوماربي – تيشوب) ونظيرتها اليونانية (أورانوس – كرونوس – زيوس) كما وردت في ثيوغونيا هسيودوس. ويُعزى هذا الانتقال الثقافي إلى التفاعلات الحضارية التي جرت عبر المراكز الساحلية السورية-الأناضولية، ولا سيما في محيط جبل هازي (Ḥazzi) - الذي عرفه اليونانيون باسم كاسيوس (Kasios) - وهو الجبل المقدس للإله تيشوب حيث كانت تُقام مهرجانات طقسية تُنشد فيها الأناشيد الحورية، مما هيّأ بيئة مثالية لنقل هذه التقاليد الشفاهية إلى التجار والمستوطنين اليونانيين في المنطقة. كما تشير بعض النظريات إلى دور محتمل للفريجيين (Phrygians) بوصفهم وسطاء ثقافيين، إذ تبنّوا هذه الأساطير من الحيثيين الجدد (Neo-Hittites) في الفترة الممتدة بين 1200 و750 ق.م، قبل أن تنهي طريقها إلى العالم الإيجي. وهكذا تُعد "ثيوغونيا" هسيودوس شاهداً على استمرارية التراث الأسطوري الحوري وتطوره في قلب الحضارة الكلاسيكية.

الشفاهي ليصبح مؤسسةً متكاملة للمقاومة الثقافية ودرعاً لحفظ الذاكرة القومية. وعلى عكس الحضارات المجاورة التي اتكأت على الورق، ابْتَكَرَ الكرد "مكتباتهم الحية" عبر مؤسسة الرواة المحترفين") دەنگبێژ .(dengbêj - "لم يكن هؤلاء مجرد مغنين أو حكواتيين، بل برزوا بوصفهم الحراس الأصلاء والمؤتمنين الفعليين على المعارف، والأنساب، والملاحم، والأساطير الممتدة في عمق جغرافيا كردستان وتاريخها الميزوبوتامي والأري القديم، ضامنين بذلك ديمومة الروح الكردية وانتقالها عبر الأجيال رغم كل محاولات المحو.

2.2.2 تعريف الأدب الشفاهي الكردي وأنواعه

يُعَرَّفُ الأدب الشفاهي الكردي بأنه مجموعة الأعمال الأدبية التي تنتقل شَفَوِيّاً عبر الأجيال داخل المجتمع الكردي، وتعتمد على الذاكرة الجماعية والأداء الحي بوصفها وسيلة أساسية لحفظها ونقلها. ويشكل هذا الأدب وعاءً حيوياً للتراث الثقافي والتاريخي والأسطوري الكردي، خاصة في ظل غياب التدوين المكتوب المستمر لفترات طويلة (Kreyenbroek, 1992; Chaman Ara, 2010). تنقسم أبرز أنواعه إلى:

- الدنكبيج (Dengbêj): المغنون الشعبيون المحترفون الذين يحفظون وينقلون الملاحم والقصائد الطويلة والأنساب والأحداث التاريخية. يُعتبر "الدەنگبێژ" حافظ الذاكرة الجماعية الكردية بامتياز. من أشهرهم: شيخاني، وسيدو يوسف، وملا برهان (Allison, 2001; Kreyenbroek & Chaman Ara, 2010).

- الملاحم (Epics/ Destan): نصوص سردية طويلة تروي قصص الأبطال والصراعات، ومن أبرزها:
  - كاوه الحداد (Kaweyê Hesinkar): ملحمة وطنية رمزية تروي ثورة كاوه ضد الطاغية ضحاك، وتُعد أحد أقدم الأنماط الأسطورية الكردية التي تحمل أصداء واضحة لتقاليد «الولادة من الصخر» الحورية.
  - مم وزين (Mem û Zîn): أشهر ملحمة حب كردية، كتبها أحمد خاني في القرن 17، لكن جذورها الشفاهية تعود إلى فترة أقدم بكثير.
  - سيامند وخجي (Siyamend û Xecê): ملحمة بطولية جبلية تروي قصة حب وشجاعة في بيئة زاغروسية.

- الأساطير الجبلية (Mountain Myths/ Efsaneyên çiyayan): قصص تتعلق بالجبال المقدسة، والكائنات الصخرية، والأرواح التي تسكن الكهوف والقمم. تشمل أمثلة بارزة أسطورة «شاهميران» (Şahmeran) – ملكة الأفاعي – التي ترتبط بمفهوم الجبل بوصفه مصدراً للقوى الخارقة والحكمة، وهو نمط يتطابق مع فكرة «إلهة الجبل واشيتا» (Wašitta) في التراث الحوري.

- الأغاني الطقسية (Ritual Songs/ Stranên ayînî): أغانٍ مرتبطة بالمواسم الزراعية والأعياد، خاصة عيد النوروز. تروي قصص الخلق، والبعث، والانتصار على الظلم. من أبرز الأمثلة أغاني «نوروز» التقليدية التي تُنْشَدُ في المناطق الكردية، والتي تحتوي على عناصر أسطورية قديمة تتعلق بالنار، والجبل، والتجدد (Allison, 2001; Kreyenbroek, 1992).

2.2.3 ملحمة كاوه الحداد: التعريف والمكانة

تُعد ملحمة كاوه الحداد (Kawa the Blacksmith) النص المركزيَّ في هذه الدراسة، لأنها تُجَسِّدُ بوضوح تحول النمط الأسطوري الحوري من سياق إلهي كوني إلى سياق بطولي وطني، وهو ما سيتم تفصيله في الفصل الثالث (التحليل الأسطوري المقارن). فَكاوه هو بطل أسطوري كردي، حداد بسيط يعيش تحت حكم الملك الطاغية ضحاك (Zahhak) الذي استبدّ بالشعب وسَنَّ قوانين جائرة. يقود كاوه ثورة شعبية ضد الظلم، ويُعتبر رمزاً للمقاومة والتحرر، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بعيد النوروز (Newroz) الكردي (Kreyenbroek, 2016, pp. 130-135).

العناصر الرئيسية في ملحمة كاوه الحداد (للإطار النظري):

- **الحدادة والجبال :** كاوه حداد، والحدادة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالجبال واستخراج المعادن من الصخور. النار التي يستخدمها الحداد ترمز إلى القوة المنبثقة من الجبل/الصخر(Allison 2001, p. 45) .

- **رمزية الصخر والمطرقة :** المطرقة التي يستخدمها كاوه (رمز الحديد المستخرج من الجبل) هي الأداة التي يُحَطِّمُ بها قيود الظلم (Izady 1992, p. 124).

- **النار من الصخر :** في الثقافة الكردية، إشعال النار من الاحتكاك بين صخرتين هو طقس أساسي في عيد النوروز(Kreyenbroek 1995, pp. 56-58) .

2.2.4 أساطير الجبال المقدسة في الثقافة الكردية

في الفلكلور الكردي، تُعدّ الجبال «أُمَّهاتٍ» أو «مُوَلِّداتٍ» للأبطال والقوى الخارقة. يُنظر إلى الجبل بوصفه كياناً أنثوياً حَيّاً له القدرة على الحمل والولادة، وهو مفهوم يطابق تماماً فكرة «إلهة الجبل واشيتا» (Wašitta) في التراث الحوري، حيث تظهر الجبل بوصفه مصدراً للخصوبة والخلق (Wilhelm, 1982, p. 86).

1. **تقديس الجبال (Çiyayên pîroz)**

o جبل **قنديل**، **جبل جودي**، **جبل آغري** (أرارات)، و**جبل شيرين** تُعتبر في الفلكلور الكردي أماكن مقدسة تحمل أرواحاً وطاقات أنثوية. يؤكد غيرنوت فيلهلم أن نمط «الولادة من الصخر» يعود إلى تقاليد حورية قديمة نقلها الحوريون من جبال كردستان (Wilhelm, 1982, p. 86). هذا النمط لم يختفِ، بل استمر في التراث الشفاهي الكردي عبر آلاف السنين، مُتَّخِذاً أشكالاً جديدة تتناسب مع البيئة الجبلية والذاكرة الجماعية.

o في بعض المناطق، لا يزال يُمارس طقس «النذر للجبل» أو «زيارة الجبل» للشفاء أو طلب الخصوبة، وهو امتداد واضح لتقاليد الحوريين في تقديس الجبال بوصفها كيانات أنثوية (Izady, 1992).

2. **الأمثال والأغاني الشعبية التي تتغنى بالجبل:**

يتجسد الارتباط العميق بين الكرد والجبل في أمثالهم الشعبية وأغانيهم الطقسية. فمن أشهر الأمثال الكردية التي تعبر عن هذا الوعي التاريخي قولهم: «Heval tune ji bilî çiyayan» (لا رفيق إلا الجبال)، وهو مثل يعكس نظرة الكرد إلى الجبال باعتبارها الملاذ الأخير والحامي الحقيقي للشعب. كما تظهر الأغاني الطقسية المرتبطة بعيد النوروز صوراً أسطورية مماثلة، حيث تُنْشَدُ أبيات تتحدث عن «الجبل الذي يلد النور» و«الأم الجبلية التي تُخرج الربيع»، وهي أغانٍ تحمل أصداء واضحة لمفهوم الجبل كمولد للحياة والتجدد (Kreyenbroek & Chaman Ara, 2010).

وهذا التصور للجبل بوصفه مصدراً للحياة والأمان لم يكن مجرد تعبير شعبي عابر، بل وجد توثيقاً تاريخياً في المصادر الجغرافية العربية المبكرة. فالمؤرخ والجغرافي أبو الفداء (1273–1331م) يصف في كتابه تقويم البلدان منطقة «بلاد الجبل» (إقليم الجبال) بأنها معقل أساسي للكرد، ويحددها بمناطق شمال غرب إيران حتى بحيرة أورميا، ويذكر مدناً مثل همذان، ودينور، وأصبهان، وقم، ويؤكد انتشار الكرد في هذه الجبال مع قبائل متنقلة ومستقرة (Koran, 2021). هذا الوصف الجغرافي يتطابق بشكل لافت مع مناطق تواجد الحوريين القدماء، مما يعزز فرضية الاستمرارية الثقافية والجغرافية بين الحضارة الحورية القديمة والهوية الكردية المعاصرة، ويؤكد أن الجبال لم تكن مجرد مسرح للأحداث، بل فاعلاً رئيسياً في تشكيل المُخَيَّلِ الأسطوري الكردي.

2.3 الجذور الجغرافية والتاريخية للحضارة الحورية في كردستان

بعد استعراض الأسس اللغوية والأسطورية للحضارة الحورية، يتناول هذا القسم البعدين الجغرافي والتاريخي لهذه الجذور، مركزاً على الأدلة المكانية التي تثبت أن كردستان لم تكن مجرد منطقة عبور للحوريين، بل الموطن الأصلي الذي شكّل هويتهم الثقافية والدينية.

2.3.1 كردستان كموطن أصلي للحوريين

يُجمع الباحثون على أن الحوريين كانوا أحد المكونات الأساسية للهوية الكردية، وأن **جبال كردستان** شكّلت "الجزء الأكبر من الأراضي الحورية(Wilhelm 1982, p. 12) ". فقد امتدت أراضي الحوريين من جبال زاغروس غرباً حتى البحر المتوسط، ومن شمال بلاد الرافدين جنوباً حتى شرق الأناضول (Laroche 1960, pp. 124–125). هذا الامتداد الجغرافي الواسع جعل من كردستان **قلباً نابضاً** للحضارة الحورية، وليس مجرد هامش أو منطقة اتصال بين حضارات كبرى.

يقدم فيلهلم (Wilhelm 1982, p. 69) تحليلاً منهجياً يدعم هذه النظرة، إذ يُقَسِّمُ الدين الحوري إلى ثلاث طبقات متمايزة:

"تقاليد، جلبها الحوريون من أقدم مساكنهم المعروفة في كردستان، تأثيرات سومرية-أكدية، وتأثيرات غرب سامية-سورية (Wilhelm 1982, p. 69) ".

هذا التقسيم الثلاثي يوضح أن الطبقة الأقدم والأكثر أصالة في الدين والأساطير الحورية تعود جذورها إلى كردستان، بينما تمثل الطبقتان الأُخْرَيَانِ تأثيرات لاحقة اكتسبها الحوريون أثناء توسعهم غرباً وجنوباً. وقد أكد ذلك أيضاً هِنريخلر (Hennerbichler, 2010, p. 156) بقوله: "لقد نُسب للحوريين الفضل في الكثير من العناصر الثقافية واللغوية للكرد المعاصرين". كما أشار إيزادي (Izady, 1992, p. 34) إلى أن "التأثير الحوري في الثقافة الكردية الحديثة جوهري ويتجلى في مجالات متعددة: الدين، والأساطير، والفنون الحربية، وحتى علم الوراثة".

2.3.2 مدينة كومّي/كومّيا المقدسة في كردستان

إذا كانت كردستان بكاملها موطناً أصلياً للحوريين، فإن هناك مواقع محددة تبرز كأدلة جوهرية على عمق هذا الوجود. يُعد موقع مدينة "كومي" (Kumme) أو "كوميا" (Kummiya) أحد أهم هذه الأدلة الجغرافية على جذور الحضارة الحورية في كردستان. كانت كومّي مركزاً دينياً رئيسياً لعبادة إله الطقس تيشوب (Teshub)، ملك الآلهة الحورية، مما جعلها بمثابة "الفاتيكان" الحوري القديم. يحدد فيلهلم موقع هذه المدينة بدقة في جبال كردستان، قرب مدينة زاخو الحالية على الحدود العراقية - التركية (Wilhelm 1982, pp. 69-70):

"مركز عبادة قديم لهذا الإله هو مدينة كومّي (كومّيا)، التي لم يتم تحديد هويتها بعد، ويُبحث عنها في جبال كردستان في منطقة زاخو الحالية قرب الحدود العراقية-التركية (Wilhelm 1982, p. 70) ".

هذا التحديد الجغرافي مهم لعدة أسباب مترابطة: (1) يربط مباشرة بين أقدس مدينة حورية (كومي) وكردستان، مما يمنح الشرعية الجغرافية لفرضية الاستمرارية الثقافية؛ (2) يفسر اسم الوحش الصخري "أوليكومي" (Ullikummi) الذي يعني حرفياً "مدمر كومي/كوميا" (Güterbock 1946, p. 95)، حيث أن تسمية الوحش باسم المدينة التي يهدف لتدميرها تكشف عن مركزية كومّي في المخيال الأسطوري الحوري؛ (3) يدعم فرضية انتقال التقاليد الأسطورية من هذا المركز الجبلي في كردستان إلى المناطق المجاورة في سوريا والأناضول، حيث وجدت هذه الأساطير طريقها لاحقاً إلى الثقافات الحثية واليونانية.

2.3.3 بقاء الاسم "هوري" في اللهجة الكردية "هورامي" وارتباطه المحتمل باسم الإله كوماربي

إلى جانب الأدلة الجغرافية والتاريخية، تقدم اللغة الكردية الحديثة دليلاً معاصراً على الاستمرارية الحورية. يُعتبر بقاء الاسم "هوري" (Hurrian) في الاسم الحالي "هُورامي" أو "هَورامي" (Hurami/Hewrami) دليلاً لغوياً قوياً على الاستمرارية السكانية والثقافية. تُنطق هذه اللهجة الكردية في منطقة هورامان على طول الحدود العراقية - الإيرانية، وهي منطقة جبلية وعرة حافظت على خصوصيتها اللغوية والثقافية عبر آلاف السنين. كما أن الاسم الحوري بقي حياً في هذا الاسم الذي يُطلَق على لهجة كردية متميزة حتى يومنا هذا (Izady 1992, p. 45; Hennerbichler 2010, p. 132). وهذا ليس مجرد تشابه لفظي عابر، بل دليل على أن الحوريين لم يختفوا، بل اندمجوا في التركيبة السكانية الكردية، تاركين أثرهم في اللغة (الركيزة الحورية-الأورارتية)، والدين (الأساطير الجبلية)، وحتى في تسمية إحدى أبرز اللهجات الكردية.

يلاحظ وجود تقارب لفظي مقطعي لافت بين اسم الإله الحوري المحوري كوماربي (Kumarbi) – "أبو الآلهة" الذي يلعب دوراً مركزياً في أسطورة أوليكومي ونمط "الإله المخلوع" – والاسم الكردي "هورامي" (Hewrami). فكلمة «كوماربي» تتكون من مقاطع Ku-mar-bi، بينما «هورامي» تتكون من Hu-ra-mi، مع تطابق واضح في العناصر mar/mi وra/bi، خاصة في سياق الارتباط بالجبل والأرض المقدسة.

يمكن تحليل اسم الإله Kumarbi إلى جزأين محتملين: Kum(a)r- و -bi. يشير الجزء الأول (Kumar) إلى جذر لغوي قديم يتعلق بـ "البناء" أو "التجمع" أو "الأصل"، وهو الجذر الحوري kum- الذي لا يزال حياً في اللغة الكردية كما رأينا سابقاً في مادة "kom" (تجمع، كتلة، كومة)، بالإضافة إلى كلمات أخرى مثل "komar" (زمرة، جمهور). أما الجزء الثاني (-bi)، فيُعتقد أنه لاحقة (suffix) في اللغة الحورية تدل على الملكية أو النسبة.

هنا تبرز فرضية لغوية مثيرة للاهتمام: في اللهجة الكردية الهَوْرامِيّة (Hewramî)، والتي تعتبر من أعرق اللهجات الكردية وأكثرها حفظاً للخصائص القديمة، هناك ظاهرة صوتية تتمثل في تحوّل حرف الباء (B) إلى ميم (M) في بعض السياقات اللغوية. بناءً على ذلك، يمكن الافتراض بأن لاحقة الملكية الحورية -bi قد تحولت صوتياً في اللهجة الهورامية لتصبح -mi، ثم تطورت لاحقاً لتصبح النسبة -î (التي تعني

"المنسوب إلى") في الكردية الحديثة. هذا الافتراض يقدم تفسيراً محتملاً لكيفية تحول الاسم الحوري Kumar-bi (المنسوب إلى "كومار") إلى الاسم الكردي Hurami / Hewrami.

ويُفَسَّرُ هذا التقارب بأنه ليس مصادفة لفظية بحتة، بل دليل على أن اسم «هورامي» قد احتفظ بجذر حوري قديم يشير إلى «الجبل» أو «الأرض المقدسة» (Hennerbichler, 2010, p. 132; Izady, 1992, p. 45). كما يُرجَّح أن يكون الجذر الحوري kum- (بمعنى بناء، تجمع، أو كومة) — الذي لا يزال حياً في الكردية بصيغة «كوم» (kom) و«كومار» (komar) — مرتبطاً باسم الإله كوماربي، مما يعزز احتمالية أن يكون الاسم قد انتقل شفوياً وتحول صوتياً عبر الزمن في اللهجة الهورامية.

بهذا يتكامل الدليل اللغوي (اسم هورامي والتقارب مع كوماربي) مع الدليل الجغرافي (مدينة كومي/كوميا في جبال كردستان) والدليل التاريخي (الطبقة الأقدم من الدين والأسطورة الحورية)، ليثبت أن الحوريين **لم يندثروا**، بل اندمجوا في النسيج السكاني واللغوي الكردي، تاركين أثراً واضحاً في:

- الركيزة اللغوية (الطبقة الحورية-الأورارتية)،
- الأساطير الجبلية (مثل أسطورة شاهميران وكاوه الحداد)،
- تسمية اللهجات (هورامي كاسم يحمل ذاكرة الشعب الحوري نفسه).

وهكذا تُشكّل هذه الأدلة سلسلة متينة تؤكد أن **كردستان ليست مجرد موطن لاحق للحوريين، بل موطنهم الأصلي**، وأن الجذور الحورية لا تزال حية وفاعلة في الثقافة واللغة الكردية المعاصر.

2.4 المنظور اللغوي المقارن: الركيزة الحورية في اللغة الكردية

بعد استعراض الأدلة الجغرافية والتاريخية والأسطورية التي تثبت جذور الحضارة الحورية في كردستان، ينتقل هذا القسم إلى البُعد الأكثر جوهرية في إثبات الاستمرارية: اللغة. فاللغة، كما هو معروف في اللسانيات التاريخية، أقل عرضة للتغيير السريع من المعتقدات والأنساق الثقافية، ولذلك فإن وجود ركيزة لغوية (substratum) حورية-أورارتية تحت الطبقة الإيرانية في اللغة الكردية يُشكّل دليلاً قوياً على الاستمرارية السكانية والثقافية. يعتمد هذا القسم على المنهج المقارن القياسي (standard comparative method) لتحليل الظواهر التركيبية (كالإرجاتيفية) والظواهر المعجمية (كالتطابقات الاشتقاقية) بين الحورية والكردية.

2.4.1 العلاقة اللغوية بين الحورية والكردية: لمحة عامة

تشير الدراسات اللسانية المقارنة إلى وجود طبقة معجمية غير إيرانية في الكردية—قد يكون بعضها ذا أصل حوري-أورارتي— خاصة في المفردات الأساسية والبنية النحوية، وإن ظل تحديد نسبتها الدقيقة موضع بحث. فاللغة الحورية، التي تحدث بها سكان شمال بلاد الرافدين في الألفية الثانية قبل الميلاد، تُظهر تقاربات لغوية مع بعض اللغات الحديثة في المنطقة، بما في ذلك الكردية (Wilhelm, 1989). وقد لفت الباحثون الانتباه إلى البنية الإرجاتيفية (ergative structure) في الكردية، وهي سمة نحوية تظهر في لغات المنطقة القديمة والحديثة، لكنها نادرة بين اللغات الهندوأوروبية (Haig, 2008). غير أن طبيعة العلاقة التاريخية بين الكردية واللغات الحورية-الأورارتية لا تزال موضوع نقاش علمي، وتحتاج إلى دراسات أثرية ولغوية إضافية لتحديد مدى هذا التأثير بدقة (Paul, 2008).

تعريف الإرجاتيفية (Ergativity): هي نظام مطابقة نحوي تختلف فيه معالجة فاعل الفعل المتعدي عن معالجة فاعل الفعل اللازم ومفعول الفعل المتعدي. ففي اللغات الإرجاتيفية، يُعلَّم فاعل الفعل المتعدي (agent) بحالة نحوية خاصة تُسمى الحالة الإرجاتيفية (ergative case)، بينما يُعلَّم كل من فاعل الفعل اللازم (subject of intransitive verb) ومفعول الفعل المتعدي (object of transitive verb) بحالة نحوية واحدة تُسمى الحالة المطلقة (absolutive case). هذا النظام يتناقض مع النظام التقابلي (accusative alignment) السائد في معظم اللغات الهندو أوروبية، حيث يُعلَّم الفاعل (بغض النظر عن تعدي الفعل) بحالة واحدة (nominative case) ويُعلَّم المفعول به بحالة مختلفة (accusative case) (Andresen & Carter, 2016, p. 83).

2.4.2 ظاهرة الإرجاتيفية (Ergativity) كدليل على الركيزة الحورية

من أهم الأدلة اللغوية على وجود ركيزة حورية في الكردية هي ظاهرة الإرجاتيفية (ergativity)، وهي سمة نادرة بين اللغات الهندوأوروبية، حيث لا توجد إلا في الكردية واليغنوبية (Yaghnobi) [1]من بين جميع اللغات الإيرانية الحديثة (Dixon, 1994, pp. 1-5; Andresen & Carter, 2016, pp. 174-175).

الإرجاتيفية في اللغة الحورية:

كانت اللغة الحورية لغة إرجاتيفية (ergative language) بامتياز، وهو ما أكده الباحثون منذ وقت مبكر. فقد وصف غيرنوت فيلهلم هذه الظاهرة في تحليله للغة الحورية بقوله:

"In der Phonologie wurden die Distributionsregeln der stimmhaften und stimmlosen Allophone entdeckt, innerhalb der Morphologie gelang die richtige Segmentierung und in vielen Fällen auch die funktionale Bestimmung fast aller Morpheme, die uns heute bekannt sind, mit dem freilich unzutreffenden Begriff 'passive Verbalauffassung' ('passive concept of finite transitives') wurde die richtige Beobachtung umschrieben, daß das Hurritische eine Ergativsprache ist" (Wilhelm, 1982, p. 4).

الترجمة" : في علم الأصوات، تم اكتشاف قواعد توزيع الأصوات المهموسة والمجهورة. في علم الصرف، تم تحقيق التقطيع الصحيح والتحديد الوظيفي لجميع المورفيمات المعروفة لدينا اليوم تقريباً. بالمصطلح غير الدقيق 'التصور المبني للمجهول (passive concept of finite transitives)'، تم وصف الملاحظة الصحيحة بأن **الحورية لغة إرجاتيفية**".

ويُضيف فيلهلم في موضع آخر أن اللغة الحورية تُظهر تمييزاً بين ثلاثة أشخاص (المتكلم، المخاطب، الغائب) وعددين (المفرد، الجمع) في صيغ الفعل الإرجاتيفية، مع وجود لواحق سلبية خاصة تميز بين الإرجاتيفية وغير الإرجاتيفية (Wilhelm, 2004, p. 110).

الإرجاتيفية في اللغة الكردية:

تظهر اللغة الكردية (خاصة في اللهجة الكرمانجية) بنية إرجاتيفية في الأزمنة الماضية المتعدية (transitive past tenses)، حيث يُصاغ الفعل باتفاق مع المفعول به (patient) وليس مع الفاعل (agent). يُوصف فاعل الفعل المتعدي في هذه الحالة بحالة مائلة (oblique case)، بينما يبقى المفعول به في حالة الرفع (nominative case)، وهو عكس ما يحدث في الأزمنة المضارعة.

يُعرّف ويلفريد ثاكستون (Wheeler M. Thackston) هذه الظاهرة في الكردية بدقة بالغة:

"§ 18.2. The Simple Past (Transitive): The Ergative. The simple past tense of transitive verbs exhibits a phenomenon called ergativity, whereby (1) the agent is marked, (2) the patient is unmarked, and (3) the verb agrees with the patient. The tense is formed from the past stem of the verb, and to it are added the personal endings of the intransitive past, but these endings agree in person and number with the patient (what we call the direct object). The agent (our subject) is in the oblique case, and the patient is in the nominative—i.e. just the reverse of the present tense." (Thackston, 2006, p. 47)

الترجمة: "§ 18.2. الماضي البسيط (المتعدي): الإرجاتيفية. يُظهر زمن الماضي البسيط للأفعال المتعدية ظاهرة تُسمى الإرجاتيفية، حيث: (1) يُعلَّم الفاعل (agent)، (2) لا يُعلَّم المفعول به (patient)، (3) يتفق الفعل مع المفعول به. يُشتق هذا الزمن من جذر الفعل الماضي، وتُضاف إليه النهايات الشخصية للماضي اللازم، لكن هذه النهايات تتفق في الشخص والعدد مع المفعول به (ما نسميه المفعول به المباشر).

[1] - اللغة اليغنوبية (Yaghnobi/Yaγnobī): لغة إيرانية شرقية حية يتحدث بها سكان وادي يغنوب في طاجيكستان، وتُعد السليلة المباشرة للغة السُغدية (Sogdian) القديمة، وهي اللغة الإيرانية الوحيدة إلى جانب الكردية التي حافظت على النظام الإرجاتيفي (Ergative alignment) في بنيتها النحوية. تنتمي إلى فرع اللغات الإيرانية الشمالية الشرقية، وتتميز بأنها لغة صامتة (غالباً ما تكون غير مكتوبة) وتتأثر بشدة بالطاجيكية والروسية. تمثل هذه اللغة، إلى جانب الكردية، حالة نادرة في استمرارية ظاهرة الإرجاتيفية داخل أسرة اللغات الهندو-أوروبية، مما يجعلها ذات أهمية كبرى في الدراسات اللغوية التاريخية والمقارنة.

يكون الفاعل (المُسنِد) في حالة مائلة (oblique case)، ويكون المفعول به في حالة الرفع (nominative case) - أي عكس ما يحدث في زمن المضارع تماماً."

ويُقدّم ثاكستون (Thackston, 2006, p. 49) أمثلة تطبيقية على هذه الظاهرة:

"If any one in a series of co-ordinated verbs in the past tense is transitive, the ergative construction takes precedence and the agent is marked. Rewşen Xanimê demekê bêdeng ma, kûr kûr fikirî û cigarek vêxist. Mme Rewshen remained silent for a moment, lost in her thoughts, and lit a cigarette. In the example above, neither ma nor fikirî is transitive, but since the final verb in the series, vêxist, is transitive and therefore ergative, the agent, Rewşen Xanimê, is in the oblique case".

الترجمة: "إذا كان أي فعل من سلسلة أفعال مترابطة في الزمن الماضي متعدياً، فإن البناء الإرجاتيفي يأخذ الأولوية ويُعلَّم الفاعل. Rewşen Xanimê demekê bêdeng ma, kûr kûr fikirî û cigarek vêxist. (بقيت السيدة روشن صامتة لبعض الوقت، غارقة في أفكارها العميقة، وأشعلت سيجارة). في المثال أعلاه، لا الفعل ma (بقي) ولا fikirî (فكّر) [1] متعديان، ولكن بما أن الفعل الأخير في السلسلة vêxist (أشعل) متعدٍ وبالتالي إرجاتيفي، فإن الفاعل Rewşen Xanimê يكون في الحالة المائلة."

ويُعَلِّقُ الباحثون المعاصرون على هذه الظاهرة قائلين:

"The grammar of the northern varieties of Kurdish is characterized by a different configuration in which the object of a transitive verb – the ball in the girl threw the ball – is grouped with the subject of an intransitive verb – the boy in the boy slept – and appears as unmarked in the nominative case. This is contrasted with the subject of a transitive verb the girl in the girl threw the ball, which is marked in the oblique case. This configuration is known as an ergative alignment system" (Andresen & Carter, 2016, pp. 174-175).

الترجمة: "تتميز قواعد اللغة في اللهجات الشمالية للكردية بتكوين مختلف يُجمَع فيه مفعول الفعل المتعدي – الكرة في /'الفتاة رمَت الكرة' / – مع فاعل الفعل اللازم – الولد في /'الولد نام' /– ويظهر بدون علامة في حالة الرفع. وهذا يتناقض مع فاعل الفعل المتعدي – الفتاة في 'الفتاة رمَت الكرة' – الذي يُعلَّم بحالة مائلة. يُعرف هذا التكوين باسم نظام المطابقة الإرجاتيفي (ergative alignment system)."

هذه الظاهرة غائبة تماماً في اللغة الفارسية (اللغة الإيرانية القياسية) ولكنها موجودة في الكردية واللغات الحورية-الأورارتية القديمة. وهذا التشابه البنيوي العميق بين الحورية والكردية دفع العديد من الباحثين إلى اعتبار الإرجاتيفية دليلاً رئيسياً على وجود ركيزة حورية-أورارتية تحت الطبقة الإيرانية في الكردية. فقد ذكرت بعض المصادر أن العديد من الباحثين الذين يعتبرون اللغة الحورية سلفاً أولياً للكردية، ينظرون إلى ظاهرة الإرجاتيفية في اللغة الكردية باعتبارها أحد الروابط النحوية المهمة بين اللغتين (Hennerbichler, 2010, p. 124).

2.4.3 التطابقات الاشتقاقية بين المفردات الحورية والكردية

يُظهر التحليل الاشتقاقي وجود تطابقات واضحة بين العديد من الكلمات الحورية ونظيراتها في اللغة الكردية الحديثة. يعتمد هذا التحليل على المنهج المقارن القياسي (standard comparative method) كما هو مطبق في اللسانيات التاريخية (Campbell, 2013, pp. 120-145). يتم قبول التطابق الاشتقاقي عند توفر الشروط التالية:

[1] - ملاحظة لغوية حول الفعل المستخدم في المثال: استخدم ثاكستون (Thackston, 2006, p. 49) الفعل "fikirî" المشتق من الجذر العربي "ف-ك-ر" (بمعنى التفكر والتأمل)، وذلك في سياق توضيحه للبناء الإرجاتيفي في اللغة الكرمانجية. يُلاحظ هنا أن اللغة الكردية تمتلك أفعالاً أصيلة تؤدي المعنى نفسه، مثل الفعل المركب " hizir kirin" (hizir + kirin) حيث تعني "hizir" الفكرة أو التفكير. وبناءً على ذلك، يمكن إعادة صياغة المثال ذاته باستخدام الفعل الكردي الأصيل ليكون: " Rewşen Xanimê demekê bêdeng ma, kûr kûr hizir kir û cigarek vêxist" (بقيت السيدة روشن صامتة لبعض الوقت، فكرّت بعمق، وأشعلت سيجارة). يُظهر هذا الاستبدال أن البنية الإرجاتيفية لا تتأثر بطبيعة الجذر المستخدم (عربياً كان أم كردياً أم بلا)، بل تظل ثابتة كخاصية نحوية جوهرية في اللغة

1. **التطابق الصوتي المنتظم (regular sound correspondence) :** وجود علاقة صوتية متوقعة ومنتظمة بين أصوات اللغتين، مثل التبدلات الصوتية الشائعة في المنطقة.

2. **التطابق الدلالي المعقول (semantic plausibility) :** أن تكون المعاني مرتبطة بشكل منطقي ومفهوم، مع إمكانية تفسير التحولات الدلالية عبر الزمن.

3. **غياب دليل قوي على الاقتراض من لغة أخرى (absence of borrowing) :** أن يكون التطابق من غير المحتمل أن يكون ناتجاً عن اقتراض حديث من لغة ثالثة معروفة.

4. **توزيع جغرافي معقول (geographic plausibility):** أن تكون الكلمات منتشرة في مناطق تتوافق مع الأدلة التاريخية حول الاستمرارية السكانية.

يقدم الجدول التالي أبرز التطابقات المقترحة مع تحديد درجة الثقة في كل حالة، بناءً على المعايير المذكورة أعلاه:

	المصطلح الحوري	النسخ الحوري	المعنى الحوري (المصدر)	المعادل الكردي المقترح	النسخ الكردي	المعنى الكردي	التطابق الصوتي	التطابق الدلالي	درجة الثقة	المرجع
	Ḫur-ri (Laroche 1976-1978, p. 52)	حوري	اسم الشعب الحوري	هورامي	Hewramî / Huramî	اسم لهجة كردية (هورامان)، اسم منطقة	تطابق تام تقريباً (انتظام في المقابلات الصوتية)	تطابق دلالي (اسم عرقي → اسم لهجة)	عالية جداً	Izady 1992, p. 45; Hennerbichler 2010, p. 132
	Teššub- / Tešup- (Wegner 2000, p. 34)	تيشوب	إله الطقس والعواصف، ملك الآلهة الحورية	تيشك	tîşk	في بعض اللهجات: عاصفة رعدية؛ البرق في الكلهورية	تطابق كامل (إضافة k لاحقة التصغير)	تطابق دلالي (من إله الرعد إلى ظاهرة طبيعية)	عالية	Wilhelm 1982, p. 70; Hennerbichler 2010, p. 128
	Kumme / Kummija (Güterbock 1952, p. 45)	كومي/كوميا	مدينة تيشوب المقدسة في كردستان	كوم / كومه / Kummê	Kum / Kome / Kummê	كومة، تجمع، تلة، أو اسم مكان (مثل Kummêفي هورامان)	تطابق محتمل (الحفاظ على الجذر الثلاثي k-m)	تحول دلالي (مدينة مقدسة → تجمع/كومة)	متوسطة	Wilhelm 1982, pp. 69-70; Izady 1992, p. 67
	Ullikummi (Güterbock 1946, p. 95)	أوليكومي	"مدمر كومّي(يا)"، اسم الوحش الصخري	هلك / هلكوم / ئەلک / Helk	Hilk / Hilkom / Elk / Helk	هلاك، تدمير، موت، أو اسم مكان	تطابق جذري (ḥ-l-k → h-l-k) مع إبدال صوتي متوقع	الحفاظ على دلالة "التدمير"؛ الاسم الكردي "Helk" (الهلاك) يحمل دلالة التدمير نفسها	متوسطة إلى عالية	Hennerbichler 2010, p. 145; Izady 1992, p. 89
	Ullikummi (مقارنة رمزية خاصة)	أوليكومي	كائن حجري يُولَد من صخرة ليهدد النظام الكوني	كاوه (Kawa)	Kawa / Kawê	بطل أسطوري كردي، حداد، يخرج من الجبل ويحطم الطاغية ضحاك، رمز الثورة والتحرر	تشابه بنيوي (CV-CV-CV؛ لا تطابق صوتي مباشر	تحول رمزي (inversion): من خصم (Ullikummi) إلى بطل (Kawa)؛ كلاهما "يخرج من الصخر/الجبل"	متوسطة (ملاحظة رمزية-مقارنة)	Kreyenbroek 2016, p. 132; Allison 2001, p. 45
	Ḫazzi / Ḫazzi- (Laroche 1960, p. 128)	هازي/خازي	جبل مقدس للإله تيشوب (جبل هازي)، مركز أسطوري مهم	هەز / هەزان / Hez	Hez / Hezan منها كلمة hêz بمعنى"قوة"	قوة، عزم، قدرة، أو اسم جبل في بعض المناطق	تطابق جذري (محتمل ḥ-z → h-z)	تحول دلالي (جبل مقدس → قوة/عزيمة)	متوسطة	Wilhelm 1982, p. 86; Izady 1992, p. 112

	Upelluri (Güterbock 1946, p. 98)	أوبيلّوري	الإله الحامل للسماء والأرض (مثل أطلس اليوناني)	قد يكون محفوظاً في أسماء جبال أو شخصيات أسطورية	Kuyê Helatê	"جبل الهلاك" أو الجبل الذي يحمل العالم في بعض الأساطير الشعبية	بحاجة إلى مزيد من البحث	بحاجة إلى مزيد من البحث	منخفضة (مؤقتاً)	Wilhelm 1982, p. 85; Kreyenbroek 1995, p. 78
	Waššukanni	عاصمة ميتاني المقدسة (اسم مدينة)	Serî Kanî (رأس/منبع النبع)	تحوير محتمل : Waššu- ← Serî (قمة/رأس) و Kanni ← Kanî (نبع)	اشتقاق طوبوغرافي "قمة النبع" ← "رأس النبع/منبع القمة"	متوسطة	مقترح اشتقاقي إضافي (دراسة حالية)	Waššukanni	عاصمة ميتاني المقدسة (اسم مدينة)	Wilhelm, G. (1989). The Hurrians, p. 67

ملاحظات منهجية على الجدول:

1. **تحديد درجة الثقة** : تُحدد درجة الثقة بناءً على أربعة معايير مترابطة: (أ) قوة التطابق الصوتي وانتظامه وفق معايير كامبل(Campbell, 2013) ، (ب) قوة التطابق الدلالي وإمكانية تفسير التحول الدلالي عبر الزمن، (ج) تأييد أو معارضة المصادر السابقة، (د) الانتشار في اللهجات الكردية المختلفة. تعتبر الدرجة عالية جداً عندما تتوفر جميع المعايير الأربعة بقوة؛ عالية عندما تتوفر ثلاثة معايير بقوة؛ متوسطة عندما تتوفر معياران؛ منخفضة عندما يتوفر معيار واحد أو لا يتوفر أي معيار.

2. **فرضيات قابلة للاختبار (testable hypotheses):** التطابقات المقترحة في هذا الجدول هي فرضيات قابلة للاختبار، وليست حقائق مثبتة نهائياً. يمكن أن تخضع هذه الفرضيات للتمحيص والمراجعة من قبل مختصين في اللسانيات التاريخية.

3. **المقارنة الرمزية-السردية (symbolic-narrative comparison)** : المدخل رقم (5) يمثل مقارنة رمزية-سردية وليس تطابقاً اشتقاقياً بالمعنى الحرفي. يهدف هذا المدخل إلى فتح أفق بحثي جديد حول تحول الأسطورة من سياق إلهي (في النص الحوري) إلى سياق بطولي وطني (في الملحمة الكردية)، وليس إلى إثبات علاقة لغوية مباشرة. وقد أُدرج في هذا الجدول لأهميته الأسطورية والمقارنة، مع التأكيد على أنه يختلف في طبيعته عن بقية المداخل.

4. **الحاجة إلى مزيد من البحث** : المدخل رقم (7) يتعلق بالإله أوبيلّوري، وهو مدخل أولي يتطلب مزيداً من البحث والتمحيص في أسماء الجبال والشخصيات الأسطورية في التراث الكردي، وقد تتوصل دراسات مستقبلية إلى تطابقات أكثر دقة.

2.5. الأسماء الطوبوغرافية كحفريات لغوية

تُعد الأسماء الطوبوغرافية (Toponyme) من أهم الأدلة اللغوية على الاستمرارية التاريخية، فهي بمثابة "حفريات لغوية" (linguistische Fossilien) تحفظ ذاكرة الشعوب القديمة، لأنها تميل إلى الثبات لفترات أطول من المفردات العادية (Nichols 2016, pp. 112-120). إذ ثمة نسبة كبيرة من الأسماء الطوبوغرافية الكردية تعود إلى أصول حورية-أورارتية؛ فحوالي ثلاثة أرباع أسماء العشائر الكردية وأسماء الأماكن في كردستان قد يكون لها هذه الأصول (Izady 1992, p. 78). ومن بين الأمثلة البارزة على ذلك، اسم قبيلة "بارزاني" (Barzānī) الذي كان في الأصل اسم إله حوري (Wilhelm 1989, p. 45)، بالإضافة إلى اسم "كرداواري" (Kurdāwārī) حيث تعني كلمة "أواري" (awārī) في اللغة الحورية "أرض" أو "حقل" (Laroche 1976-1978, p. 58). هذا الاستمرار في التسمية المكانية يُظهر أن الحوريين لم يكونوا مجرد زوار عابرين، بل سكاناً أصليين استقروا في هذه الجبال وتركوا بصماتهم على أرضها وهويتها.

يوضح الجدول التالي أبرز هذه التطابقات الطوبوغرافية بين الأسماء القديمة والحديثة، مع تحديد الأصول اللغوية المحتملة:

الاسم الكردي الحديث	الموقع	الأصل الحوري-الأورارتي المحتمل	المرجع
زاخو(Zaxo / Zaxû)	شمال كردستان العراق، قرب الحدود التركية	ربما من الجذر الحوري "زاخ" (ماء، نهر) أو اسم إله الماء؛ أو من "زاكوتا (Zakuta) "اسم مدينة حورية قديمة	Wilhelm 1982, p. 70; Izady 1992, p. 92
هورامان (Hewraman / Huraman)	الحدود العراقية-الإيرانية	من "هوري/حوري + (Ḫurri) "لاحقة مكان "- مان " (mān)، وتعني "أرض الحوريين"	Hennerbichler 2010, p. 132; Izady 1992, p. 45
فان(Van / Wan)	شرق تركيا، جنوب بحيرة فان	من "بيابينيلي – (Biainili) "الاسم الأورارتي للمنطقة والمملكة	Diakonoff & Starostin 1986, p. 56
أورمية (Urmia / Wirmê)	إيران، غرب بحيرة أورمية	ربما من الجذر الأورارتي "اورميا (Urmia) "أي "مدينة المياه" أو "مكان المياه"	Diakonoff & Starostin 1986, p. 58
تيشوب (Teshub / Teşûp)	(اسم إله، وليس موقعاً)	إله الطقس الحوري الرئيسي؛ قد يكون الاسم محفوظاً في أسماء أشخاص أو أماكن صغيرة في كردستان	Wilhelm 1982, p. 70; Laroche 1960, p. 125

إلى جانب هذه الأدلة الطوبوغرافية، تقدم اللغة الكردية الحديثة أمثلة أعمق على الاستمرارية الحورية، لا سيما في المجال الدلالي للسيادة والملكية. فمن خلال التحليل الاشتقاقي المقارن، يمكن تتبع أصول بعض المفاهيم الأساسية في اللغة الكردية والتي تعكس تراثاً فكرياً مشتركاً مع الحورية.

أولاً: الاسم الحوري "šeḫrin" والاسم الكردي"şîrîn"

يُشير فيلهلم (Wilhelm 1982, p. 11) إلى قائمة من الألبسة (Gewändern) قدّمت لرجل يحمل الاسم الحوري الواضح "šeḫrin-ewri". هذا الاسم، الذي يتكون من المقطع "šeḫrin" واللاحقة "-ewri"، يُظهر تطابقاً لافتاً مع الاسم الكردي "şîrîn". هذا التقارب ليس مجرد تشابه صوتي عابر؛ فهو يكشف عن جذور عميقة للسيادة والتميز في اللغة الكردية. فقد كان لقباً حورياً عريقاً، مما يدل على أن الأسماء الشخصية الكردية تحتفظ بطبقات أثرية من الحضارة الحورية، خاصة تلك المرتبطة بالحالة الاجتماعية العالية أو الصفات النبيلة. فكما كان "šeḫrin" اسماً لرجل ذي مكانة في المجتمع الحوري، لا يزال "şîrîn" اسماً شائعاً في الثقافة الكردية، مما يعكس استمرارية رمزية واجتماعية. هذا التطابق الاسمي، وإن لم يكن دليلاً قاطعاً بمفرده، يعزز فرضية الاستمرارية السكانية واللغوية عندما يقترن بالأدلة الأخرى (Hennerbichler 2010, p. 156).

ثانياً: لقب السيادة الحوري "إندان (endan) "والكلمة الكردية "خودان (xwedan) "

تثير دراسة النقوش الحورية القديمة احتمالاً لغوياً مثيراً: أن لقب السيادة الحوري "إندان (endan) "قد يكون السلف التاريخي والفكري للكلمة الكردية الأساسية "خودان(xwedan) "، التي تعني المالك أو السيد أو الرب. ففي اللغة الحورية، كان لقب "endan"يُستخدم كمرادف لكلمة "ملك (König) "، وقد يكون حمل أيضاً معنى "الكاهن الأكبر (Hohepriester) (Wilhelm 1982, pp. 15-16). "وقد اشتق هذا اللقب إما من الكلمة السومرية "EN"بمعنى "حاكم" أو من الاسم الحوري "eni"بمعنى "إله.(Wilhelm 1982, p. 15) "

عند مقارنة البنية التركيبية للقب الحوري مع نظيرتها الكردية، نجد تطابقاً وظيفياً مذهلاً:

- اللغة الحورية = en-dan :جذر السيادة/الربوبية + (en) لاحقة الحامل/الصاحب (-dan).
- اللغة الكردية = xwe-dan :جذر الذات/السيادة + (xwe) لاحقة الحامل/الصاحب(-dan).

تشير اللاحقة (-dan) في كلا النظامين الاشتقاقيين إلى "حامل الصفة أو الوظيفة"، مما يكشف عن نموذج تصوري مشترك للسلطة بوصفها "حاملاً للسيادة". هذا التشابه البنيوي العميق يتجاوز مجرد التقارب الصوتي ليدل على تطابق في طريقة التفكير والتعبير عن المفاهيم المجردة.

أما التطور الدلالي الموازي في كلتا اللغتين، فيمكن تلخيصه في ثلاث مراحل:

1. **المعنى الوظيفي**" : حامل السيادة/الذات" ← "صاحب السلطة العليا."
2. المعنى المقدّس" : المُمثّل الأرضي للإله" ← "الربّ، المالك المطلق."
3. المعنى الاجتماعي : لقب ملكي/ديني ← صفة للمالك والسيد في الحياة اليومية.

آلية الانتقال التاريخي:

يمكن تفسير هذا الانتقال المفاهيمي عبر الاندماج الثقافي والإثني في كردستان التاريخية. فقد امتص الكرد – كورثة طبيعيين لتراث زاغروس – عناصر حورية في نظامهم اللغوي والديني، خاصة في مفاهيم السيادة والملكية المقدسة. لم ينتقل المصطلح كلغة فقط، بل كبنية مفهومية عبر وسيط المملكة الميتانية (حوالي 1500 ق.م)، حيث امتزجت النخبة الحاكمة الهندوآرية مع الشعب والثقافة الحورية الأصيلة في عمق كردستان. ثم أعادت المجموعات الآرية الشمالية الغربية (أسلاف الكرد) صياغة هذا المفهوم المؤسسي داخل نظامها اللغوي، لتحفظ بذلك استمرارية ثقافية غير منقطعة.

شاهد نصي من عالم الحوريات جيرنوت فيلهلم:

يُوثق فيلهلم (1982, p. 118) استخدام هذا اللقب الملكي بقوله "Tiš-atal :يُسمّي نفسه endan أوركيش... يبدو أن ملك أوركيش في ذلك الحين أعاد الاتصال بتقليد ...Atal-šēn ومملكة الحوريين في أوركيش امتدت مرة أخرى شرقاً وربما حتى جنوباً." هذا الاستخدام الرسمي للقب "endan" في النقوش الملكية يوضح مكانته المركزية في الفكر السياسي الحوري، مما يجعل استمراره المفاهيمي في الكردية أكثر دلالة.

الدلالة الأوسع:

هذا التشابه ليس مجرد تقارب صوتي عابر، بل هو دليل على استمرارية النموذج الفكري للسيادة المقدسة في وعي شعوب كردستان عبر العصور. إنه يؤكد أن اللغة الكردية لم تنشأ في فراغ، بل هي حاملة لطبقات أثرية من الحضارات التي تعاقبت على أرضها، وأبرزها الحضارة الحورية التي ازدهرت في نفس الجغرافيا قبل أربعة آلاف عام. فكما كان "endan" رمزاً للسلطة الملكية والدينية في المجتمع الحوري، أصبح "xwedan" في الكردية تعبيراً عن الملكية والسيادة على الأشياء، بل وأحد أسماء الله في الثقافة الإسلامية الكردية. هذا التحول من معنى ملكي أرضي إلى معنى إلهي كوني يعكس قدرة المفاهيم اللغوية على التطور والبقاء عبر آلاف السنين.

بهذا يتكامل الدليل الطوبوغرافي مع الأدلة الاسمية والتركيبية ليشكل شبكة متماسكة من البراهين اللغوية على أن الحوريين لم يكونوا مجرد أسلاف بعيدين، بل جزءاً حياً في نسيج اللغة والهوية الكردية المعاصرة. فالأسماء التي نطلقها على مدننا وجبالنا، والكلمات التي نستخدمها للتعبير عن أفكارنا ومفاهيمنا، تحمل في طياتها آلاف السنين من التاريخ المشترك بين سكان هذه الجبال.

3. التحليل الأسطوري المقارن: دراسة حالة "كاوه" في ضوء الأنماط الحورية

بعد استعراض الإطار النظري الذي أسس للجذور الحورية في الأدب الشفاهي الكردي من منظور لغوي وجغرافي وتاريخي، ينتقل هذا الفصل إلى التطبيق التحليلي المباشر، مركزاً على دراسة حالة ملحمة كاوه الحداد بوصفها النص الأكثر تمثيلاً للاستمرارية الأسطورية. يهدف هذا الفصل إلى إجراء مقارنة منهجية بين نمطين أسطوريين حوريين مركزيين – نمط "الولادة من الصخر" (Steingeburt) ونمط "الإله/البطل المخلوع" (Dethroned God/Banished Hero) – وتجلياتهما في الملحمة الكردية، مع الاستعانة بالتحليل البنيوي لفلاديمير بروب (Propp) لرصد التماثلات في البنية السردية العميقة.

3.1 نمط "الولادة من الصخر" (Steingeburt): من أوليكومي إلى كاوه

يُعتبر نمط "الولادة من الصخر" (Steingeburt) المحور الأساسي لهذه الدراسة، لأنه النمط الذي ربطه فيلهلم مباشرة بجبال كردستان. ينص الاقتباس المؤسس لهذا البحث (Wilhelm 1982, p. 86) على:

"في أسطورة أوليكومي، وكذلك في القصة المحفوظة بشكل مُجزَّأ عن حمل إلهة الجبل واشيتا (Wašitta)، يُحتَمَل أن يكون دافع الولادة من الصخر' عائداً إلى تقاليد قديمة لدى الهُورّيين، الذين نقلوا هذه التقاليد معهم من مساكنهم السابقة في جبال كردستان" (Wilhelm 1982, p. 86).

هذا الاقتباس يحدد أصل النمط جغرافياً (جبال كردستان) وثقافياً (تقاليد حورية قديمة)، مما يجعله نقطة الانطلاق المثالية للمقارنة.

3.1.1 تجليات نمط " الولادة من الصخر" في الأساطير الحورية

أولاً: أسطورة أوليكومي (Ullikummi)

أوليكومي هو وحش حجري عملاق في الميثولوجيا الحورية، ابن الإله كوماربي (Kumarbi) وصخرة عملاقة (أو ابنة إله البحر). اسمه يعني "مدمر كومي(يا)" ((Zerstörer von Kummi(ja))، أي مدينة إله الطقس تيشوب (Güterbock 1946, p. 95). يصف فيلهلم (Wilhelm 1982, pp. 84-85) تفاصيل هذه الأسطورة:

"كوماربي يولد وحشاً عملاقاً من صخرة ضخمة (صخرية الشكل)، يسميه أوليكّومي... يوضع على كتف الإله أوبيلّوري (Upelluri)، الذي يحمل السماء والأرض مثل أطلس اليوناني" (Wilhelm 1982, p. 85).

نشأ أوليكومي في البحر تحت حماية إله البحر، ونما بسرعة حتى وصل إلى السماء. كان أصم وأعمى (لأنه من الصخر)، مما جعله منيعاً أمام محاولات الإلهة إشتار لإغرائه. حاول إله الطقس تيشوب هزيمته لكنه هُزم، واضطر للاستعانة بالإله الحكيم إيا (Ea) الذي نجح في قطع قدمي أوليكومي وإسقاطه (Güterbock 1946, pp. 96-102).

ثانياً: قصة حمل إلهة الجبل "واشيتا" (Wašitta)

واشيتا هي إلهة جبل حامل في الأساطير الحورية-الحثية. النصوص المتعلقة بها محفوظة بشكل مجزأ (fragmentary)، لكنها تشير إلى ارتباط الحمل بالجبل (Friedrich 1952/53). يذكر فيلهلم (1982, p. 86) هذا النص المجزأ باختصار: "قصة مجزأة عن حمل إلهة الجبل واسيتّا". النصوص المتاحة تشير إلى أن الإله كوماربي يحسب الأشهر المتبقية حتى ولادة واشيتا، وأن الجبال والآلهة يسألونها (Friedrich 1952/53, pp. 234-240). هذا النص يُجسّد البعد الأنثوي في نمط الولادة من الصخر، حيث يصبح الجبل نفسه كياناً مولّداً.

3.1.2 تجليات نمط "الولادة من الصخر" في ملحمة كاوه الحداد

كاوه الحداد (Kawa the Blacksmith) هو بطل أسطوري كردي، كان حداداً يعيش تحت حكم ملك طاغية اسمه الضحّاك (Zahhak). قاد كاوه ثورة شعبية ضد الملك الظالم، ورمز إلى المقاومة والتحرر من الاستبداد. يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعيد النوروز (Newroz) الكردي (Kreyenbroek 2016, pp. 130-135).

الربط بنمط الولادة من الصخر: هناك عدة عناصر في قصة كاوه الحداد تعكس نمط " الولادة من الصخر" وتحوله من أسطورة إلهية إلى أسطورة بطولية وطنية:

1. **الحدادة والجبال :** كاوه حداد، والحدادة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالجبال واستخراج المعادن من الصخور. النار التي يستخدمها الحداد ترمز إلى القوة المنبثقة من الجبل/الصخر. في بعض الروايات، يُصوَّر كاوه على أنه قادم من الجبال، أو أن قوته تنبع من الجبال (Allison 2001, p. 45) .
2. **رمزية الصخر والمطرقة :** المطرقة التي يستخدمها كاوه (رمز الحديد المستخرج من الجبل) هي الأداة التي يحطم بها قيود الظلم" . *كاوه يثور ضد الطاغية ضحاك بعد أن يرى ناراً تنبثق من الصخر، ويستخدم المطرقة (رمز الحديد المستخرج من الجبل)* (Izady 1992, p. 124) ".
3. **النار من الصخر :** في الثقافة الكردية، إشعال النار من الاحتكاك بين صخرتين هو طقس أساسي في عيد النوروز. هذه الفكرة - أن **النار تولد من الصخر** - تعكس تحول نمط " الولادة من الصخر" من سياق إلهي (ولادة وحش يهدد الآلهة) إلى سياق بطولي وطقسي (ولادة النار = ولادة الحرية والثورة)(Kreyenbroek 1995, pp. 56-58) .

3.2 نمط "الإله/البطل المخلوع" (Dethroned God/Banished Hero)

إلى جانب نمط الولادة من الصخر، يُشكّل نمط "الإله المخلوع" بنية سردية مركزية أخرى تربط بين الأساطير الحورية والملحمة الكردية. يؤكد فيلهلم (Wilhelm 1982, p. 86) أن هذا النمط أصيل حوري:

"دافع الإله الحاكم المخلوع الذي يسعى لاستعادة حكمه هو أيضاً أصيل حوري وليس له مثيل في الشرق الأدنى القديم" (Wilhelm 1982, p. 86).

في الأساطير الحورية: تتجسد هذه البنية في سلسلة كوماربي (Kumarbi Cycle). كوماربي، بعد أن خلعه ابنه تيشوب من عرش السماء، يحاول عدة مرات استعادة عرشه. قصة أوليكومي هي إحدى هذه المحاولات. الإله ألالو (Alalu) خلعه أنو (Anu)، الذي خلعه كوماربي، الذي خلعه تيشوب. هذا التسلسل يظهر نموذج "الأب المخلوع" الذي يتمرد على "الابن" الذي خلعه (Güterbock 1946, pp. 89-95).

في ملحمة كاوه الحداد: تتجسد هذه البنية بشكل مؤنسن. كاوه هو "البطل المخلوع" الذي يُحرم من حقوقه ومن أبنائه (يُقال إن الضحاك كان يأكل أدمغة الأطفال). هو "يخرج" من موقعه المتواضع كحداد ليقود ثورة ضد الملك الظالم. ثورته تهدف إلى "استعادة" الحق المسلوب، أي خلع الملك الطاغية وإعادة العدالة (Kreyenbroek 2016, pp. 132-134).

3.3 التحليل البنيوي المقارن: تطبيق نموذج بروب

بتطبيق نموذج فلاديمير بروب (Propp 1968, pp. 25-65) - الذي يحدد 31 وظيفة سردية (narrative functions) في الحكايات الخرافية - على النصين، يمكن ملاحظة التماثل الجزئي التالي في البنية العميقة:

الوظيفة (Propp Function)	الترجمة	في نشيد أوليكّومي	في ملحمة كاوه الحداد
الافتقاد / الندبة (Lack / Villainy)	فقدان شيء مهم، ظلم يقع على البطل	كوماربي يفقد العرش (يُخلع من قبل تيشوب)	كاوه يفقد أبناءه (يُقتلون على يد ضحاك)؛ يُحرم من حقوقه
الوسيط / التدخل الخارق (Mediation / Supernatural Intervention)	ظهور وسيط أو حدث خارق يغير مسار الأحداث	كوماربي "يُولد" أوليكّومي من صخرة (ولادة خارقة)	كاوه "يخرج" من الجبل أو تأتيه القوة من الجبل (النار من الصخر)
الصراع الأول (First Struggle)	مواجهة أولى بين البطل والخصم	تيشوب يواجه أوليكّومي فيُهزم	كاوه يواجه جنود ضحاك في البداية بصعوبة (أو يتردد)
العلامة / التحضير (Guidance / Preparation)	علامة ترشد البطل، أو تحضير للمواجهة الحاسمة	إله الشمس (Sonnengott) يحذر تيشوب من الخطر	أحلام / علامات / نبوءات تشير إلى أن كاوه هو المخلص المنتظر
العون الخارق (Supernatural Aid)	مساعدة من كيان خارق للبطل	الإله إيا (Ea) يقطع قدمي أوليكّومي (مصدر قوته)	قوى الطبيعة (النار، الجبل، الصخر) تساعد كاوه
الانتصار (Victory)	البطل ينتصر على الخصم	إسقاط أوليكّومي (بمساعدة إيا)	كاوه يقتل ضحاك أو يخلعه ويحرر الشعب
العقاب (Punishment)	معاقبة الخصم أو المخل	أوليكّومي يُهزم / كوماربي يُخضع أو يُقصى	ضحاك يُطرد أو يُقتل أو يُسجن في جبل (حسب الرواية)
التتويج / المكافأة (Recognition / Reward)	اعتراف بالبطل، مكافأة، أو زواج	تيشوب يعيد تأكيد حكمه كملك للآلهة	كاوه يصبح بطلاً قومياً، والنوروز يصبح عيد تحرر سنوي

الخلاصة التحليلية: بنية الصراع بين "المخلوع" (كوماربي/كاوه) و"الحاكم" (تيشوب/ضحاك) متشابهة بشكل لافت، مع تحول في طبيعة الشخصيات من إلهية إلى إنسانية/بطولية، وتحول في هدف الصراع من كوني (العرش الإلهي) إلى اجتماعي-سياسي (الحرية والعدالة). هذا التوافق البنيوي، وإن لم يثبت التأثير المباشر، يعزز فرضية وجود بنى سردية عميقة مشتركة (shared deep narrative structures) قد تعود إلى أصول ثقافية مشتركة.

3.4 جدول مقارن شامل: أوليكّومي (كيان حجري) مقابل كاوه (البطل الصخري)

يُقدّم الجدول التالي تلخيصاً مقارناً نهائياً للعناصر المحورية في كلا النصين، مع التركيز على التحولات الدلالية والاستمرارية الرمزية:

عنصر المقارنة	الأسطورة الحورية (أوليكّومي / كوماربي)	الأسطورة الكردية (كاوه الحداد)
	أ. البنية السردية	
الكيان المحوري	أوليكومي (وحش حجري عملاق) / كوماربي (الإله المخلوع)	يخرج من الجبل / تنبثق قوته من الصخر / النار تولد من الصخر
الولادة / النشأة	يُولد من اتحاد جنسي بين إله وصخرة ضخمة (جرف صخري)؛ أو من رحم إلهة جبل (واشيتا)	هزيمة الطاغية ضحاك، تحرير الشعب
الهدف من الولادة/الظهور	تهديد تيشوب وهزيمته، استعادة العرش (كوماربي)	صراع اجتماعي/سياسي (وطني) ضد الظلم والاستبداد
طبيعة الصراع	صراع إلهي (كوني) على السلطة في السماء(Theomachy)	ينتصر كاوه ويحرر الشعب (رمز الثورة المنتصرة)
ناتج الصراع	يُهزم أوليكومي بمساعدة إله خارجي (إيا)؛ كوماربي يفشل في استعادة العرش	كاوه (بشر حداد، "ابن الجبل")
	ب. الدلالات والرمزية	
مصدر القوة	الصلابة، الجمود، القوة التدميرية العمياء، الخطر على النظام	صخرة ضخمة (جرف صخري) تلد وحشاً مدمراً
دلالة الصخر/الجبل	أصم، أعمى (لأنه من الصخر) – يفتقر إلى الوعي والإرادة المستقلة	الصلابة، الجمود، القوة التدميرية العمياء، الخطر على النظام
السمات الجسدية/الشخصية	وحش حجري عملاق يُهدد الآلهة	بطل حداد (المعادن تُستخرج من الجبل)
التحول الرمزي	يهدد الآلهة / النظام الكوني	يثور على الطاغية / النظام السياسي الظالم
تحول الصراع	يُهزم بمساعدة إله خارجي (إيا)	ينتصر بقوة الجبل / تضامن الشعب
تحول العون	أصم وأعمى (لأنه من الصخر)	يمتلك "بصراً وبصيرة" (يرى الظلم فيثور)
الانعكاس الدلالي	كيان حجري يُخلق ليهدد النظام القائم ويزعزعه	كيان بشري يثور ليهدم نظام الظلم ويقيم العدالة
الاستمرارية الرمزية	صخرة ضخمة (جرف صخري) تلد وحشاً مدمراً	صخرة/جبل تلد بطلاً محرراً (النار من الحجر = ولادة الحرية). يُجسَّد هذا التحول رمزياً في طقس النوروز: إشعال النار من احتكاك صخرتين احتفالاً بانتصار كاوه وولادة الحرية
	ج. نموذج بروب (الوظائف السردية)	
	يتبع نمط "المخلوع الذي يسعى للاستعادة" (كوماربي)	يتبع نمط "المخلوع الذي يستعيد حقه" (كاوه)

يُظهر هذا التحليل المقارن الشامل أن ملحمة كاوه الحداد لا تقتبس الأسطورة الحورية حرفياً، بل تعيد صياغتها في قالب وطني ونضالي، مع الحفاظ على الجوهر الرمزي: الصخر/الجبل كمصدر للقوة الخارقة التي تغير النظام القائم. بينما كان أوليكومي أداة تدمير عمياء تهدد الآلهة، أصبح كاوه رمزاً للثورة الواعية التي تحرر الشعب. هذا الانعكاس الدلالي (inversion) يعكس تحول الأسطورة من سياق إلهي إلى سياق إنساني، ومن تهديد كوني إلى أمل وطني.

4. آليات الاستمرارية: الجغرافيا والذاكرة الطقسية

بعد أن أثبتت الفصول السابقة وجود جذور حورية واضحة في الأدب الشفاهي الكردي من خلال التحليل اللغوي (الفصل 2.4) والأسطوري المقارن (الفصل 3)، ينتقل هذا الفصل إلى سؤال محوري من أسئلة البحث: ما الآليات التي ساهمت في بقاء هذه الجذور الأسطورية رغم تغير اللغات والديانات السائدة، وانهيار الإمبراطوريات، والتحولات السياسية الكبرى؟ (السؤال الثالث من أسئلة البحث). يهدف هذا الفصل إلى تقديم إجابة تفسيرية تركّز على عاملين أساسيين: الجغرافيا الثابتة (الجبال كإطار مادي للذاكرة الجماعية) والطقوس المستمرة (الممارسات الشعبية المرتبطة بالجبال والصخور).

4.1 الجبال كإطار مادي للذاكرة الجماعية

كما ورد في التحليل اللغوي السابق (الفقرة 2.3.2)، كانت مدينة كومي/كوميا المقدسة - مركز عبادة الإله تيشوب - تقع في جبال كردستان، قرب مدينة زاخو الحالية (Wilhelm 1982, p. 70). هذا التحديد الجغرافي ليس مصادفة؛ فالجبال لم تكن مجرد خلفية (background) للأساطير الحورية والكردية، بل كانت شخصيات فاعلة (active characters) فيها. يؤكد فيلهلم (1982, p. 86) أن نمط "الولادة من الصخر" (Steingeburt) نشأ في المناطق الجبلية الكردية (kurdischen Bergland)، مما يعني أن الجبل نفسه كان المصدر المادي والرمزي لهذه الأساطير.

الحوريون والكرد كانوا وما زالوا شعباً جبلياً بامتياز. هذا الارتباط الجغرافي الثابت هو ما يفسر بقاء الأساطير المرتبطة بالجبال والصخور لفترة طويلة. فالتضاريس الثابتة تشكل أطراً مادية للذاكرة الجماعية (material anchors for collective memory)، حيث ترتبط القصص بأماكن محددة يمكن للناس رؤيتها وتجربتها يومياً (Nora 1989, pp. 7-12). وكما أشار الباحثون، فإن "الجبال لم تكن مجرد أماكن، بل كانت كيانات لها روح وقدرة على الإنجاب" (Izady 1992, p. 112)، وهو مفهوم يعود جذوره إلى الأساطير الحورية التي جسّدت الجبل في إلهة حامل (واشيتا) أو في حامل كوني (أوبيلّوري).

لقد لاحظ الباحثون في علم الأعصاب الإدراكي والأنثروبولوجيا أن التضاريس الثابتة تشكل مراسي مادية للذاكرة الجماعية (material anchors for collective memory)، حيث ترتبط القصص والطقوس بأماكن محددة يمكن للناس رؤيتها وتجربتها يوميًا (Nora 1989, pp. 7-12). هذا الارتباط بين الجغرافيا والأسطورة هو ما يفسر استمرارية بعض الرموز الأسطورية رغم تغير المعتقدات الرسمية. فكما يقول المثل الكردي: "Heval tune ji bilî çiyayan" (لا رفيق إلا الجبال) – وهو مثل يعكس وعياً جمعياً عميقاً بأن الجبال هي الملاذ والحامي والمصدر. وقد وصف المؤرخ والجغرافي أبو الفداء (1273–1331م) في كتابه تقويم البلدان منطقة "بلاد الجبل" بأنها معقل أساسي للكرد، منتشرة في شمال غرب إيران حتى بحيرة أورميا (Koran, 2021). هذا الوصف يتطابق جغرافياً مع مناطق تواجد الحوريين القدماء (كما ورد في الفصل 2.3.1)، مما يعزز فرضية الاستمرارية الثقافية والجغرافية.

4.2 استمرار الطقوس المرتبطة بالجبال والصخور في الثقافة الكردية

لا تزال الطقوس المرتبطة بالجبال والصخور حاضرة في الثقافة الكردية المعاصرة، مما قد يشير إلى استمرار أصداء بعيدة لطقوس حورية قديمة. هذه الطقوس تجيب على سؤال البحث حول آليات الاستمرارية (السؤال الثالث)، وتقدّم أدلة ميدانية معاصرة تدعم الفرضيات اللغوية والأسطورية السابقة.

4.2.1 نار النوروز (Newroz Fire): الطقس المركزي

إشعال النار في رأس السنة الكردية (21 مارس) هو طقس مرتبط بخروج البطل كاوه من الجبل وانتصاره على الطاغية ضحاك. كما أن إشعال النار عن طريق احتكاك الصخرتين (وهي طريقة قديمة جداً لإشعال النار) يحافظ على رمزية "النار من الصخر" (Kreyenbroek 2016, pp. 145-148). هذا الطقس يعكس بوضوح تحول نمط " الولادة من الصخر" الحوري (Steingeburt) من سياق إلهي (ولادة وحش حجري يهدد الآلهة) إلى سياق بطولي وطقسي (ولادة النار = ولادة الحرية والبعث)، كما ورد في التحليل المقارن (الفقرة 3.1.2). يذكر بعض الباحثين أن هذا الطقس قد يكون له جذور في طقوس النار الحورية - الحثية المرتبطة بالإله تيشوب (إله العواصف والبرق)، حيث كان يُعتقد أن البرق هو نار تنزل من السماء إلى الجبال (Wilhelm 1982, p. 70).

4.2.2 تقديس الينابيع والصخور (Sacred Springs and Rocks)

لا تزال بعض الينابيع والصخور تُعتبر مقدسة في الريف الكردي، ويتم تقديم النذور (vows) والقرابين البسيطة لها. هذه الممارسات قد تكون بقايا من طقوس حورية قديمة كانت تقدم القرابين للآلهة المرتبطة بالجبال والينابيع، مثل إلهة الجبل واشيتا (Wašitta) التي ورد ذكرها في النصوص المجزأة (Friedrich 1952/53; Wilhelm 1982, p. 86). فقد كانت واشيتا تجسيداً للجبل ككيان أنثوي حامل، وتقديس الينابيع – كمياه تخرج من باطن الجبل – قد يكون امتداداً لهذا التصور (Kreyenbroek 1995, pp. 89-92).

4.2.3 الحج إلى جبال مقدسة: الاستمرارية في العبادة الشعبية

بعض الجبال والوديان الجبلية المقدسة لا تزال مقصداً للحج الشعبي الكردي حتى اليوم، حيث يذهب الناس للتبرك بها وتقديم الطقوس. هذا الاستمرار في تقديس الجبال قد يكون له جذور في عبادة الجبال الحورية (mountain cults)، التي كانت تمارس في مراكز مثل كومي/كوميا (Wilhelm 1982, pp. 69-70) وجبل خازي المرتبط بالإله تيشوب (Kreyenbroek 2016, pp. 150-152). إن استمرار هذه الممارسات حتى اليوم، رغم تغير الأديان الرسمية، يدل على عمق التمثّل الثقافي للجبل في اللاوعي الجمعي الكردي.

من أبرز الأمثلة المعاصرة على هذا الاستمرار وادي ومعبد لالش (Lalish) في كردستان العراق، الذي يُعتبر أقدس معابد الآزدائيين الكرد. يقع لالش في وادٍ جبلي على ارتفاع حوالي 1,000 متر، محاطاً بثلاثة جبال: حزرات غرباً، ميسات جنوباً، وعرفات شمالاً. يمثل لالش قبلة الآزدائيين ومركز حجهم السنوي. وقد يشكل هذا استمراراً للتقاليد الجبلية الحورية في إطار ديني معاصر، حيث يتجلى نمط "الجبل المقدس كمصدر للقوة والولادة" في معبد محاط بالقمم الجبلية بدلاً من كونه كائناً أسطورياً حياتياً.

يقوم الآزدائيون بحج سنوي إلى لالش خلال عيد "الجماعية" الذي يستمر سبعة أيام في الخريف، ويؤدون طقوساً تشمل التطهر بالمياه المقدسة والصلاة والذبائح. يُظهر هذا الحج الحي استمرارية نموذج "الجبال كأطر مادية للذاكرة الجماعية"، حيث يجتمع الناس سنوياً في محيط جبلي مقدس لأداء طقوس تعيد إحياء هويتهم الجماعية وتراثهم الروحي. بالإضافة إلى ذلك، يتمتع جبل سنجار / Mount Sinjar) (Şingalنفسه بمكانة دينية عميقة لدى الآزدائيين الكرد. وفقاً للاعتقاد الشائع، خلق الله جبل Şingal ووضع ضريحاً على كل قمة من قممه حتى يتمكن الجبل من الحفاظ على توازنه. ولا تزال الأضرحة والمزارات الآزدائية منتشرة على قمم الجبل حتى اليوم. بهذه الأمثلة، نجد أن جذور عبادة الجبال الحورية القديمة استمرت في التعبير عن نفسها بأشكال جديدة ضمن الأديان اللاحقة، مؤكدة أن الجبل ظل عنصراً محورياً في الوعي الديني والثقافي الكردي عبر آلاف السنين.

4.3 الربط الختامي: الجغرافيا والطقوس كآليات استمرارية

يتكامل ما ورد في هذا الفصل مع الأدلة اللغوية (الفصل 2.4) والأسطورية (الفصل 3) ليقدّم إجابة شاملة عن سؤال البحث المتعلق بآليات الاستمرارية (السؤال الثالث). فالجبال لم تقدم فقط إطاراً مادياً ثابتاً للذاكرة الجماعية، بل كانت أيضاً موضوعاً للطقوس المستمرة التي أعادت إحياء الأساطير المرتبطة بها جيلاً بعد جيل. وكما لاحظ الباحثون، فإن "الطقوس هي آلية أساسية لنقل الذاكرة الجماعية، لأنها تجمع بين الأداء الجسدي والرمزية الثقافية في سياقات متكررة وقابلة للتذكر" (Connerton 1989, pp. 45-48؛ نقلاً عن Kreyenbroek 2016, p. 151).

وهكذا، نجد أنفسنا أمام دائرة استمرارية متكاملة:

- الجغرافيا (جبال كردستان) ← ولّدت الأساطير الحورية (نمط الولادة من الصخر، إلهة الجبل واشيتا).
- الأساطير الحورية ← تحولت في الأدب الشفاهي الكردي إلى ملاحم بطولية (كاوه الحداد) وطقوس (نار النوروز، تقديس الينابيع).
- الطقوس والأمثال (مثل "لا رفيق إلا الجبال") ← أعادت تأكيد الارتباط بالجغرافيا، مما أدى إلى استمرار الحلقة.

بهذا التكامل، يُجيب البحث على السؤال الثالث من أسئلته (ما الآليات التي ساهمت في بقاء الجذور الأسطورية الحورية؟)، مؤكداً أن الثبات الجغرافي والاستمرار الطقسي هما الآليتان الرئيسيتان اللتان فسّرتا بقاء هذه الجذور رغم كل التحولات التاريخية الكبرى.

5. الخاتمة: خلاصة النتائج والتوصيات

5.1 خلاصة النتائج

خلص هذا البحث الذي اعتمد منظوراً لغوياً مقارناً وتحليلاً أسطورياً بنيوياً إلى تأكيد وجود جذور حورية واضحة في الأدب الشفاهي الكردي، لا بوصفها بقايا أثرية جامدة، بل بوصفها طبقة أسطورية ولغوية حية ما زالت فاعلة في بنية الأنماط السردية والرموز الدينية المتكررة في الملاحم والقصائد الشعبية والطقوس الجبلية. يمكن تلخيص النتائج الرئيسية في النقاط التالية، والتي تُجيب بشكل مباشر على أسئلة البحث الخمسة التي صيغت في المقدمة:

أولاً: الجذور الجغرافية والتاريخية - تُقدم الأدلة الجغرافية والتاريخية (مدينة كومي/كوميا في جبال كردستان قرب زاخو، جبل خازي، منطقة هورامان) أساساً متيناً لفرضية انتقال التقاليد الأسطورية الحورية من جبال كردستان إلى المناطق المجاورة، ثم بقائها في الذاكرة الجماعية الكردية. كما يؤكد الاقتباس المؤسس لفيلهلم (Wilhelm 1982, p. 86) أن نمط "الولادة من الصخر" يعود إلى "تقاليد قديمة لدى الحوريين، الذين نقلوا هذه التقاليد معهم من مساكنهم السابقة في جبال كردستان". وهذا يثبت أن كردستان لم تكن مجرد موطن لاحق، بل الموطن الأصلي لهذه الأساطير.

ثانياً: الجذور اللغوية - أظهر التحليل الاشتقاقي المقارن وجود تطابقات منتظمة محتملة بين المفردات الأسطورية الحورية والكردية (خاصة أسماء الآلهة مثل تيشوب Taşû/، والأسماء الطوبوغرافية مثل زاخو وهورامان). كما قدّمت ظاهرة الإرجاتيفية (ergativity) دليلاً نحوياً مستقلاً على وجود ركيزة حورية-أورارتية في اللغة الكردية، وهي سمة نادرة بين اللغات الهندوأوروبية (Dixon 1994, pp. 1-5; Haig 2008, pp. 3-6). وقد وصف فيلهلم (1982, p. 4) الحورية بأنها "لغة إرجاتيفية(eine Ergativsprache) "، وهذا التطابق البنيوي العميق يعزز فرضية الاستمرارية اللغوية.

ثالثاً: الجذور الأسطورية - تمكن البحث، من خلال دراسة حالة مركزية لملحمة كاوه الحداد، من تقديم أدلة مقنعة على استمرارية نمطين أسطوريين رئيسيين:

- نمط "الولادة من الصخر (Steingeburt)": الذي يتجلى في أسطورة أوليكومي الحورية ونص إلهة الجبل واشيتا(Wašitta) ، ويقابله في التراث الكردي ملحمة كاوه الحداد (النار من الصخر، الخروج من الجبل) وأساطير الجبال المقدسة. وقد أكد فيلهلم (1982, p. 86) أن هذا النمط "عائد إلى تقاليد قديمة لدى الحوريين" وأن أصوله في "جبال كردستان."
- نمط "الإله/البطل المخلوع (Dethroned God/Banished Hero)": الذي يمثل بنية الصراع بين الأجيال الإلهية/البطولية، ويتجلى في سلسلة كوماربي الحورية (Kumarbi Cycle) وملحمة كاوه الحداد. وقد وصف فيلهلم (1982, p. 86) هذا النمط بأنه "أصيل حوري وليس له مثيل في الشرق الأدنى القديم."

رابعاً: آليات الاستمرارية –ساهمت ثلاثة عوامل رئيسية في بقاء هذه الجذور الحورية، مجيبة على السؤال الثالث من أسئلة البحث:

- **(أ) الثبات الجغرافي :** الجبال كإطار مادي ثابت للذاكرة الجماعية (material anchors for collective memory) (Nora 1989, pp. 7-12) .
- **(ب) الشفاهية** : قابلية الأنماط الأسطورية للانتقال شفوياً عبر الأجيال، خاصة بعد تدمير التراث المكتوب كما وثق رشي(Reşî 2008, p. 150) .
- **(ج) الطقوس** : استمرار ممارسات مثل نار النوروز (التي تعكس "النار من الصخر")، تقديس الينابيع والصخور، والحج إلى الجبال المقدسة (مثل وادي لالش وجبل سنجار).

خامساً: الإجابة على الأسئلة التفصيلية - يمكن إجمال الإجابات على النحو التالي:

- **السؤال اللغوي الاشتقاقي (1) :** تم تحديد تطابقات اشتقاقية منتظمة بين الحورية والكردية، كما هو موثق في الجدول (2.4.3)، مع درجات ثقة متفاوتة (عالية جداً لاسم "هورامي"، عالية لـ "تيشوب/Taşû"، متوسطة لـ "كومّي/kom").
- **السؤال الأسطوري المقارن (2) :** تجلى نمط " الولادة من الصخر" في كلا التقليدين، مع تحول من سياق إلهي إلى سياق بطولي وطني، كما هو موضح في الجدولين المقارنين (3.3 و3.4).
- **السؤال التاريخي (3) :** تم تحديد آليات الاستمرارية (الجغرافيا، الشفاهية، الطقوس) في الفصل الرابع.
- **السؤال التفردي-التفاعلي (4) :** تم تأكيد أن النمطين المدروسين هما بالفعل "جذور حورية أصيلة) "وفقاً لفيلهلم (1982, p. 86)، مع إمكانية وجود تأثيرات متبادلة مع ثقافات مجاورة في مراحل لاحقة.
- **السؤال المنهجي (5) :** تم تطبيق ضوابط صارمة (التطابق الصوتي المنتظم، الدلالي المعقول، التوزيع الجغرافي، غياب الاقتراض) وفق معايير كامبل(Campbell 2013, pp. 120-145) ، مع الإشارة إلى حدود الدراسة.

5.2 التوصيات للبحث المستقبلي

بناءً على نتائج هذا البحث وإجابة أسئلته، يُوصى بالآتي:

1. **توثيق ميداني موسع** : إجراء مسوحات ميدانية منهجية في المناطق الجبلية النائية (خاصة هورامان، سنجار، ومناطق أخرى) لجمع روايات شفاهية غير موثقة قد تحمل بقايا أقدم للأساطير الحورية. ينبغي أن تشمل هذه المسوحات توثيق الطقوس الحية (مثل نار النوروز، تقديس الينابيع) وتسجيلها صوتياً ومرئياً.

2. **تحليلات لغوية معمقة** : إجراء دراسات اشتقاقية وصوتية مقارنة أكثر تفصيلاً بين الحورية والكردية، باستخدام قواعد بيانات رقمية موسعة ومناهج كمية (مثل التحليل الإحصائي للتطابقات). كما يُوصى بتوسيع التحليل ليشمل اللهجة الهورامية (Hewramî) بوصفها الأكثر حفظاً للخصائص القديمة، والتركيز على الظواهر التركيبية مثل الإرجاتيفية.

3. **دراسات متعددة التخصصات** : إجراء دراسات بالتعاون مع علماء الوراثة السكانية (population genetics) لفحص الفرضيات المتعلقة بالاستمرارية السكانية بين الحوريين والكرد، ومع علماء الآثار للبحث عن مواقع حورية جديدة في كردستان (خاصة مدينة كومّي/كومّيا بالقرب من زاخو).

4. **مقارنات مع ثقافات مجاورة** : توسيع نطاق المقارنة ليشمل الثقافات المجاورة (حثية، أورارتية، إيرانية قديمة، بل وحتى يونانية) لتحديد العناصر الفريدة المشتركة بين الحورية والكردية بدقة أكبر، وتحديد ما هو أصيل حوري-كردستاني مقابل ما هو مستعار لاحقاً.

5.3 حدود الدراسة

يقر هذا البحث بوجود عدة حدود منهجية يجب أخذها في الاعتبار عند تقييم النتائج، وهي في نفس الوقت تشكل دعوة لبحوث مستقبلية:

- **طبيعة المصادر المجزأة (fragmentary sources) :** النصوص الحورية (خاصة قصة واشيتا) محفوظة بشكل مجزأ وغير كامل، مما قد يؤثر على دقة التحليل. غير أن الاقتباسات المتاحة (Friedrich 1952/53; Güterbock 1946) كافية لإثبات النمط العام.
- **الفجوة الزمنية الكبيرة (large chronological gap) :** أكثر من 3000 عام تفصل بين النصوص الحورية الموثقة (الألفية الثانية ق.م) وأول تدوين للأدب الكردي (القرن السادس عشر الميلادي). ومع ذلك، فإن الأدلة اللغوية والطقسية سدت هذه الفجوة جزئياً.
- **غياب التدوين الكردي القديم (lack of written records) :** لا توجد نصوص كردية مكتوبة من العصر الحوري أو الألفية الأولى قبل الميلاد، مما يحول دون إجراء مقارنات لغوية مباشرة عبر الزمن. وقد عولج هذا جزئياً بالاعتماد على المادة الشفاهية الموثقة حديثاً والطوبوغرافيا.
- **التداخل الثقافي المعقد (cultural interference):** صعوبة عزل التأثير الحوري عن التأثيرات السومرية-الأكدية والسورية والحثية والإيرانية والعربية والتركية. وقد تم تطبيق نموذج فيلهلم الثلاثي الطبقات (Wilhelm 1982, p. 69) لتفكيك هذه التأثيرات قدر الإمكان.

5.4 الخلاصة النهائية

على الرغم من هذه الحدود، يقدم هذا البحث نموذجاً منهجياً يمكن تطويره وتحسينه في دراسات مستقبلية، ويفتح آفاقاً جديدة لفهم الاستمرارية الثقافية في منطقة الشرق الأوسط عبر آلاف السنين. إن التقارب بين الأدلة الجغرافية (كومي/زاخو)، واللغوية (الإرجاتيفية، التطابقات الاشتقاقية)، والأسطورية (الولادة من الصخر، الإله المخلوع)، والطقسية (نار النوروز، حج لالش)، يؤكد بقوة أن الجذور الحورية لا تزال حية وفاعلة في الثقافة واللغة الكردية المعاصرة، وأن كردستان ليست مجرد موطن لاحق للحوريين، بل هي موطنهم الأصلي. وكما خلص فيلهلم (1982, p. 86) قبل أكثر من أربعين عاماً، فإن "دافع الولادة من الصخر يعود إلى تقاليد قديمة لدى الحوريين، الذين نقلوا هذه التقاليد معهم من مساكنهم السابقة في جبال كردستان". وهذا البحث هو محاولة لتتبع هذه التقاليد في حاضرها الحي.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

السيرة الذاتية للباحث

مروان حمي باحث دكتوراه في علم اللغة والاتصال بجامعة آخن التقنية (RWTH Aachen University)في ألمانيا. يجمع بين الخبرة الأكاديمية في دراسات الإعلام واللسانيات، والخبرة المهنية في الصحافة والتحرير. حاصل على بكالوريوس في الصحافة (2003) وماجستير في الإذاعة والتلفزيون (2014) من جامعة دمشق، بالإضافة إلى شهادات متخصصة في تدريس الألمانية كلغة ثانية/أجنبية (DaF/DaZ) من جامعتي بادربورن وآخن (2021-2022). عمل محاضراً في جامعة دهوك Polytechnic (2017) وعضو هيئة تدريس في جامعة دمشق (2015-2017). يشمل نتاجه الأكاديمي الغزير كتباً ومقالات محكمة في اللسانيات المقارنة، وتحليل الخطاب الإعلامي، والدراسات الكردية، من أبرزها: الصحافة الاقتصادية (2024)، تطور ما قبل الكردية البدائية (2025)، والجذور الهندو-أوروبية لمصطلحات أعضاء الجسد (2025). يتقن اللغات الكردية والعربية والألمانية والإنجليزية.

للتواصل:marwan.hamay@rwth-aachen.de

ORCID: 0009-0001-0861-6809

References

Al-Dhahabi, S. (2001). Tarikh al-Islam wa Wafayat al-Mashahir wa al-A'lam [The History of Islam and the Biographies of Notables and Famous Men]. (A. S. Tadmuri, Ed.). Beirut: Dar al-Kitab al-Arabi. (Original work composed 14th century)

Allison, C. (2001). The Yezidi oral tradition in Iraqi Kurdistan. Richmond: Curzon Press.

Andresen, J. T., & Carter, P. M. (2016). Languages in the world: How history, culture, and politics shape language. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Bar Hebraeus, G. (1990). Tarikh Mukhtasar al-Duwal [A Brief History of the Dynasties]. (A. Salhani, Ed.). Beirut: Dar al-Mashriq. (Original work composed 13th century)

Campbell, L. (2013). Historical linguistics: An introduction (3rd ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Chaman Ara, B. (2010). The Kurdish oral tradition and the Kurdish novel. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Dêrşewî, B. (2022). Ferhenga Dêrşewî: Kurdî-Erebî [Dêrşewî Dictionary: Kurdish-Arabic]. Duhok: Khani Bookshop.

Diakonoff, I. M., & Starostin, S. A. (1986). Hurro-Urartian as an Eastern Caucasian language. Munich: R. Kitzinger.

Dixon, R. M. W. (1994). Ergativity. Cambridge: Cambridge University Press.

Friedrich, J. (1952/53). Ein Bruchstück des hurritischen Mythos von der Schwangerschaft der Berggöttin Wašitta. Archiv für Orientforschung, 16, 234-240.

Güterbock, H. G. (1946). Kumarbi: Mythen um churritischen Kronos. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Güterbock, H. G. (1946). The song of Ullikummi: Revised text of the Hittite version of a Hurrian myth. New Haven: American Schools of Oriental Research.

Güterbock, H. G. (1952). The song of Ullikummi: Text and translation. Journal of Cuneiform Studies, 6(1), 8-42.

Haas, V. (1982). Die hethitische Literatur: Texte, Stilistik, Motive. Berlin: De Gruyter.

Haas, V. (2015). Geschichte der hethitischen Religion. Leiden: Brill.

Haig, G. (2008). Alignment change in Iranian languages: A construction grammar approach. Berlin: Mouton de Gruyter.

Hennerbichler, F. (2010). Die Herkunft der Kurden: Interdisziplinäre Studie. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Ibn Khaldun, A. R. (2005). Al-Muqaddimah [The Introduction]. (A. S. M. Harun, Ed.). Cairo: Dar al-Kutub al-Misriyya. (Original work composed 1377).

Izady, M. R. (1992). The Kurds: A concise handbook. Washington, D.C.: Taylor & Francis.

Kelly, A., & Metcalf, C. (Eds.). (2021). Gods and mortals in early Greek and Near Eastern mythology. Cambridge: Cambridge University Press.

Koran, J. (2021). Kurd û welatê çiyan di kitêba Teqwîm el-Buldan ya Ebû el-Fida de. International Journal of Kurdish Studies, 7(1), 1-15.

Kreyenbroek, P. G. (1995). Yezidism: Its background, observances and textual tradition. Lewiston: Edwin Mellen Press.

Kreyenbroek, P. G., & Chaman Ara, B. (2010). Oral literature of Iranian languages. London: I.B. Tauris.

Kreyenbroek, P. G., & Marzolph, U. (Eds.). (2016). Oral literature of Iranian languages: Kurdish, Pashto, Balochi, Ossetic; Persian and Tajik (A History of Persian Literature, Vol. XVIII). London: I.B. Tauris.

Laroche, E. (1948). Textes hourrites en cunéiformes. Revue d'Assyriologie, 42, 133-176.

Laroche, E. (1960). Le panthéon hourrite. Revue d'Assyriologie, 54, 124-135.

Laroche, E. (1976-1978). Glossaire de la langue hourrite. Paris: Éditions Klincksieck.

Leick, G. (1998). A dictionary of ancient Near Eastern mythology. London: Routledge.

MacKenzie, D. N. (1961). The origins of Kurdish. Transactions of the Philological Society, 60(1), 68-86.

Nichols, J. (2016). Toponymy as evidence for linguistic prehistory. In S. D. Brunn & R. Kehrein (Eds.), Handbook of the changing world language map (pp. 112-145). Cham: Springer.

Nora, P. (1989). Between memory and history: Les Lieux de Mémoire. Representations, 26, 7-24.

Paul, L. (2008). Kurdish language. In Encyclopaedia Iranica (Vol. XVI, pp. 336-343).

Propp, V. (1968). Morphology of the folktale (2nd ed.). Austin: University of Texas Press.

Reade, J. (1978). Studies in Assyrian geography. Revue d'Assyriologie, 72(2), 157-178.

Reşî, Ş. (2008). Dîroka Kürden Koçber (Anatoliya Navîn, Xorasan, Sûriye, Rûsya) - I / Exil och flykting Kurdernas Historia (Mellersta Anatolien, Khorasan, Syrien, Rysland). Stockholm: Kurdiska Institutet i Stockholm.

Salvini, M. (1995). Geschichte und Kultur der Urartäer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Schwemer, D. (2001). Die Wettergottgestalten Mesopotamiens und Nordsyriens im Zeitalter der Keilschriftkulturen. Wiesbaden: Harrassowitz.

Thackston, W. M. (2006). Kurmanji Kurdish: A reference grammar with selected readings. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Thomason, S. G., & Kaufman, T. (1988). Language contact, creolization, and genetic linguistics. Berkeley: University of California Press.

Thompson, S. (1955-1958). Motif-index of folk-literature (6 vols.). Bloomington: Indiana University Press.

Wegner, I. (2000). Hurritisch: Eine Einführung. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Wilhelm, G. (1982). Grundzüge der Geschichte und Kultur der Hurriter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Wilhelm, G. (1989). The Hurrians (J. Barnes, Trans.). Aris & Phillips. (Original work published 1982)

Wilhelm, G. (2004). Hurrian. In R. D. Woodard (Ed.), The Cambridge encyclopedia of the world's ancient languages (pp. 95-116). Cambridge: Cambridge University Press.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

وێنەی شیعریی لە تراژیدیای زیندان و ژووری سێدارە

لەنێوان هەردوو شاعیری شەهید (مەلا عەلی و هاشم ئەلرِفاعی)

(توێژینەوەی بەراوردکاری)

Poetic images of prison and execution chamber tragedy

Mullah Ali and Hashim al-Rifa'i

(Comparative Study)

صور شعرية لمأساة السجن وغرفة الإعدام

الملا علي وهاشم الرفاعي

(دراسة مقارنة)

نووسینی: پەری عومەر خەیلانی- هەولێر

- **پوختە**

مەبەست لە وێنەی "سێدارە" لە شیعر و ئەدەبیاتی کۆن و نوێدا فۆرم و سیمای تایبەت بەخۆی هەیە، پانتاییەکی باشیشی لە ئەدەبیاتی جیهانی و بەتایبەت لە ئەدەبی (زیندان)ی داگیرکردووە، (چەمکی زیندان لە بواری دارِشتن و دانانی یاسیی و دادوەریدا کۆمەڵێك یاسا بۆخۆی کەمەندکێش دەکات و لە بواری ئەدەبیشدا دەشێت لە زۆر ژانری جیاجیای ئەدەبدا دەرکەوێت..) (د.هیمداد حوسێن،٢٠٢٠، ل: ٣٨٧) کە کاری ئێمە لە پاژە ئەدەبییەکەیە و لەوێش دوو شیعری ئەدەبی زیندانیی کوردی و عەرەبی بەراورد دەکەین. ئەدەبی زیندان رِەنگدانەوەی بەرهەمی ئەو قۆناخە دژوارانەیە کە گەلانی دنیا بۆ بەدەستهێنانی (ئازادی) لەنێو سیستەمە دیکتاتۆرییەکان پێیدا تێپەڕیون و تێدەپەڕن. شاعیرانیش وەک هەر تاکێکی کۆمەڵگە بێبەش نەبوون لەم دژواریی و سەختییانە، بەڵکوو زۆر هەستیارتر مامەڵەیان کردووە، لەرِێگەی شیعرەوە هەوڵیان داوە وێنەی بێزراوی پِر ئەشکەنجە و دژواریی ژووری سێدارە و مەرگەساتی زیندان بگوازنەوە نێو مێژووی ئەدەب و شیعری نەتەوەکانیان و وێنەی مامەڵەی جەللاد و خوێنرِێژ و دیکتاتۆرەکان بە نەوەی دواتر بناسێنن.

وشەی سەرەکی: زیندان – لە سێدارەدان – وێنەی شیعری – کارەسات – چاوەرِوانی مردن – شیعریی ئازار.

Publications of the Arab Democratic Center for Strategic, Political, and Economic Studies / Germany – Berlin
& College of Applied Interdisciplinary LTD& United Kingdom / London

إصدارات المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية / برلين - ألمانيا
و كلية التخصصات التطبيقية/ لندن - المملكة المتحدة

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

- ملخص

تتخذ صورة "الإعدام" شكلها الخاص في الشعر والأدب القديم والحديث، وتحتل مكانة بارزة في الأدب العالمي، لا سيما في أدب السجون. (د. حمداد حسين، 2020، ص 387). يندرج بحثنا ضمن المجال الأدبي، حيث نقارن بين قصيدتين من أدب السجناء الكردي والعربي. يعكس أدب السجون المراحل الصعبة التي مرت بها شعوب العالم لنيل الحرية في ظل الأنظمة الديكتاتورية. وكما هو حال أي فرد في المجتمع، لم يكن الشعراء بمنأى عن هذه الصعوبات، لكنهم تعاملوا معها بحساسية أكبر. فمن خلال الشعر، سعوا إلى نقل صور التعذيب المنسية ومعاناة غرف الإعدام ومآسي السجون إلى تاريخ الأدب والشعر.

الكلمات المفاتيح: سجن – إعدام – صور شعرية – مأساة – انتظار الموت – شعرية الألم

- Summary:

The image of “execution” has its own form in ancient and modern poetry and literature, and has occupied a good space in world literature, especially in prison literature. (Dr. Himdad Hussein, 2020, p. 387) Our work is in the literary field and there we compare two poems of Kurdish and Arabic prisoner literature. Prison literature reflects the difficult stages that the nations of the world have gone through to achieve freedom under dictatorial systems. Like any other individual in society, poets have not been exempt from these difficulties, but have acted more sensitively. Through poetry, they have tried to transfer the forgotten images of torture and difficulties of execution chambers and prison tragedies into the history of literature and poetry.

Keywords: prison – execution – poetic imagery – tragedy – waiting for death – poetics of pain.

- پێشەکی

مەبەستە هونەرییەکانی پشت وێنەی شیعریی لە (لەسێدارە)دان و زیندان کە (زمان، سۆز، ئەندێشە، خەیاڵ، بیر و واقیع) دەیگوازنەوە نێو دەق، جەستەیەکی خوێناوی و پڕ ژان وێنا دەکەن، بە ئامانجی تێگەیاندنی خوێنەر، (دوور لەو ئازارەی بەندییەکە دەیچێژێت) ئەوا دەبێتە بەشێک لە ئیستاتیکای شیعریی و بەکۆمەڵێک ڕەگەزی هونەریی بەیەکتر گرێ دەدرێن، لەگەڵ هەموو ئەمانەش شیعر شێواز و تایبەتمەندیی خۆی هەیە، چڕوپڕێتی و دەوڵەمەندیی و وێنەداری گوزارشت لە پاشخانی ئەدەبی و هونەریی هۆنەرەکەی دەکات.

ئەم توێژینەوەیە هەوڵێکە بۆ بەکورتی تیشک خستنە سەر وێنەی شیعریی لە ئەدەبی زیندان و شێوازەکانی لەگەڵ ئەو کاریگەرییە ئەرێنی و نەرێنییانەی لای وەرگر جێیان دەهێڵێت.

بۆ ئەم مەبەستەش دوو شیعریی جیاوازی (کوردی و عەرەبی)مان هەڵبژاردووە، بەو پێیەی توێژینەوەکەمان ئەدەبی بەراوردکارییە و تیشک دەخاتە سەر خاڵی لێکچوون و جیاوازی گوزارشت و وێنەی شیعریی لای خاوەنەکانیان .

سنووری توێژینەوە: بریتییە لە باسکردنی وێنەی شیعریی لە تراژیدیای زیندان و ژووری سێدارە لەنێوان هەردوو شاعیر (شەهید مەلا عەلی و هاشم ئەلڕفاعی).

گرنگی توێژینەوەکە: گرنگی ئەم توێژینەوەیە لەوەدایە لەنێو ئەدەبیاتی کوردی (ئەدەبی بەراوردکاری) کەمتر کاری لەسەر کراوە، بەتایبەت لە بواری ئەدەبی زیندانی، بۆیە دەبێتە خزمەتێکی گەورە بەم بوارە فەرامۆشکراوە.

ڕێبازی توێژینەوەکە: لەم توێژینەوەیەدا ڕێبازی ئەدەبی بەراوردکاری ئەمەریکی بەکارهێندراوە.

میتۆدی توێژینەوەکە: بۆ ئەم توێژینەوە میتۆدی وەسفی شیکاری بەکار هاتووە.

پێکهاتەی توێژینەوەکە: بەگشتی ئەم توێژینەوەیە لە پێشەکی، سێ بەش، شەش تەوەر، پوختە، ئەنجام و لیستی سەرچاوەکان پێکهاتووە، لە بەشی یەکەم کورتەیەک دەربارەی ئەدەبی بەراوردکاری، دواتریش بەشێوەی تیۆری باسی قوتابخانەی بەراوردی ئەمەریکی دەکەین، دواتر بەکورتی باسی ئەدەبی زیندان و حوکمی سێدارە دەکەین.

لەبەشی دووەم بەکورتی باسی وێنەی شیعری، ڕەگەز و جۆرەکانی دەکەین، دواتر باسی ژیانی هەردوو شاعیرەکە دەکەین.

لە بەشی سێیەمیش بەشێوەی پراکتیکی دێینە نێو هەردوو دەقە شیعریی شاعیران (شەهید مەلا عەلی و هاشم ئەلڕفاعی)، وەک نموونەی سەرەکی، باسی وێنەی شیعریی و ڕووی لێکچوون و جیاوازییان دەکەین. لە کۆتاییشدا ئەنجام و لیستی سەرچاوەکان دەخەینە ڕوو.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

بەشی یەکەم

تەوەری یەکەم: کورتەیەک دەربارەی ئەدەبی بەراوردکاری

ئەدەبی بەراوردکاری وەک هەر بابەتێکی دیکەی مەعریفەی مرۆڤایەتی سەریهەڵداوە، بەچەند قۆناغێکی تایبەت و نوێدا تێپەڕیوە بۆ خۆگونجاندن و خۆنوێکردنەوەی هەمیشەیی لەپاڵ لق و ژانرە جیاوازەکان و مەعریفەکانی دیکەی مرۆڤ تەریب بووە. لێرەدا هەوڵ دەدەین بە کورتی و عەزیزگەردیی گوتەنی (سەرەقەڵەمێک)ی بابەتەکە بخەینە ڕوو.

چەمکی ئەدەبی بەراوردکاری

لەبەر ئەوەی ئادەمیزاد بوونەوەرێکی کۆمەڵایەتییە، هەمیشە لە پەیوەندی نوێ دەگەڕێت، بەمەش دەکەوێتە وێزەی بەراوردکردن، بۆیە چەمکی بەراورد لە کۆن و نوێ، تا هەنووکە نەتواندراوە پێناسەیەکی یەکگرتووی بۆ بکرێت، هەمیشە جێی مشتومڕ بووە، بەڵام وەک لە سەرچاوە زانستییەکاندا هاتووە (ئەدەبی بەراورد لەڕووی چەمک و واتاوە هەڵسەنگاندن و بەرانبەرکردن و شیکردنەوەی بەرهەمە ئەدەبییەکان لەگەڵ یەکتر دەگرێتەوە، کە دەکرێت لەڕووی کات، شوێن، فەزا و زمانەوە جیاوازییان هەبێت.)(ئەدەبی بەراورد،٢٠٢١: ١٥) هەڵبەت بواڕەکانی ئەم بەراوردکارییەش تەنیا ئەدەب ناگرێتەوە، زۆر فراوانترە.

زاراوەی ئەدەبی بەراوردکاری

زاراوەی ئەدەبی بەراورد لە ئەوروپا بەگشتیی و (فەڕەنسا) بەتایبەتی دەگەڕێتەوە بۆ سایە و سێبەری دەرکەوتنی ڕێبازی ڕۆمانسیزمی سەدەی نۆزدە، هەبوونی سەرچاوەگەلی وەک (زانستی توێکاری بەراورد)ی (کۆفییە ١٨-٥-١٨) و (ڕێزمانی بەراوردی زمانە ئەوروپی و لاتینییەکان)ی (فرانسوا ڕێنوارد ١٨٢١) و زۆرانی دیکە، شایەدی هەبوونی ئەم لقە مەعریفییە مرۆڤییەن، بەڵام وەکوو بەکاربردنی لە پەرتووک، لە ساڵی (١٩١٦) هەردوو مامۆستایان (لابلاس و فرانسوا نۆیل) بەکاریانبرد لەژێر ناونیشانی (چەند وانەیەک لەبارەی ئەدەبی بەراورد) کە بریتی بووە لە هەڵبژاردنی چەند دەقێکی ئەدەبی فەرەنسی، ئیتاڵی و ئینگلیزی، ئەمەش دوور لە گیانی بەراوردکاری بە چەمکە زانستییەکەی، (ئیبل فرانسوا ڤیلمان) یەکەمین کەسێکە زاراوەی (ئەدەبی بەراوردی) بە شێوەیەکی زانستی لە کتێبی (وێنەی سەدەی هەژدەم) لە ساڵی (١٨٢٧) بەکار هێناوە.

پێناسەی ئەدەبی بەراوردکاری

بەهۆی هەبوونی زیاتر لە قوتابخانە و ڕێبازێک بۆ ئەدەبی بەراوردکاری، بەر کۆمەڵێک پێناسەی جیاواز دەکەوین، بەڵام دواجار هەموویان لەسەر ئەوە کۆکن کە بەراوردکارییەکە لە نێوان دوو یان زیاتر لە زمان و ئەدەبی جیاواز ئەنجام دەدرێت، بۆیە بەکورتی پێناسەی چەند زانایەک دەخەینە ڕوو:

(پۆل ڤان تیگم) سەر بە قوتابخانەی تەقلیدی فەرەنسی دەڵێت (ئەو زانستەیە کە بە شێوەی تایبەت لە بەرهەمە ئەدەبییە زمانە جیاوازەکان دەکۆڵێتەوە لە ڕووی پێوەندییە ئاڵوگۆڕییەکانی نێوانیانەوە) (مکی،١٩٨٧: ١٩٥)

(ڕینی وێلک ١٩٠٣-١٩٩٥) یەکەم تیۆریست و دامەزرێنەری قوتابخانەی بەراوردی ئەمریکی دەڵێت (ئەدەبی بەراورد بریتییە لە لێکۆڵینەوەیەکی ئەدەبی سەربەخۆ و دوور لە سنوورە زمانی و ڕەگەزپەرستی و سیاسییەکان) (سالح، ١٩٩٤: ٧٩.)

Publications of the Arab Democratic Center for Strategic, Political, and Economic Studies / Germany – Berlin & College of Applied Interdisciplinary LTD& United Kingdom / London
إصدارات المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية / برلين - ألمانيا
و كلية التخصصات التطبيقية/ لندن - المملكة المتحدة

(عەزیز گەردیی١٩٤٧-٢٠٢٢) لە ئەدەبی کوردی، دەڵێت (ئەدەبی بەراوردکاری لەڕووی زانستییەوە بۆ جۆرە لێکۆڵینەوەیەکی ئەدەبی بەکاردێ، کە ئیشی دۆزینەوە، ساغکردنەوە و ڕوونکردنەوەی کاریگەری نێوان ئەو ئەدەبانەیە کە کاریان لەیەکتر کردووە و سوودیان بەیەکتر گەیاندووە) (گەردیی،١٩٧٨: ١٤)

(محەمەد غونەیمی هیلال١٩١٧-١٩٦٨) وەک یەکێک لە ڕابەرانی ئەدەبی بەراوردی عەرەبی دەڵێت (ئەدەبی بەراورد دەلالەت و واتایەکی مێژووپی هەیە و بابەتی لێکۆڵینەوە لەم زانستەدا بریتییە لە توێژینەوە لە بوارەکانی بەیەکگەیشتنی ئەدەب لە زمانە جیاوازەکان، دۆزینەوەی پەیوەندییە ئالۆز و جۆراوجۆرەکانی ئەدەب لە ڕابردوو و ئێستا و بەشێوەی گشتی نیشاندان و خستنەڕووی ڕۆڵ و ئەرکێک کە پەیوەندییە مێژووییەکان لە کاریگەری و کارتێکردن هەیانبووە، چ لەڕووی لایەنی بنەما هونەرییەکان لە جۆرەکانی ڕێبازە ئەدەبییەکان چ لە ڕوانگەی بزووتنەوە فیکرییەکان)(ئەدەبی بەراورد ل٢٤) لەگەڵ هەموو ئەو پێناسانەیش، دواجار دەڵێین، ئەدەبی بەراوردکاری دەروازەیەکی فراوانە بۆ ئاشناکردنی دەقە جیاوازەکانی جیهان بەیەکتر بێ ئەوەی هیچ سنوورێک هەبێت بۆ ڕێ لێگرتنی.

مێژووی ئەدەبی بەراوردکاری بە کورتی

ئەم جۆرە ئەدەبە مێژووێکی کۆنی هەیە، لە سەدەی هەژدەمینەوە و لە ئەوروپا دەرکەوتووە، لە سەردەمی ڕۆمانییەکانیش هەبووە بەڵام بەدرێژایی زەمەنێکی دوور هەروەک ڕەخنەی خودی ماوەتەوە، نەچۆتە ناو کلێشەیەکی تیۆریستی ڕێک. (لای عەرەبی کۆنیش وەک ئەدەبێکی دزیکاری دەرکەوتووە. ئەدەبی بەراورد ل٢٦) دواتر لە فەرەنسا بە تایبەت دوای هێرشەکانی ناپلیۆن بۆ سەر میسڕ و دەرکەوتنی ڕۆمانسیزم و دەستپێکی سەدەی نۆزدەم، ئەم ئەدەبە گەشەی تەواوی کردووە.

لەم قۆناغەی فەرەنسا کە گرینگی بە ئەدەبی نەتەوەکانی دیکە دەدات بەر ناوی خاتوو (مەدام دی ستایل) دەکەوین کە بەهۆی کتێبەکەی (ئەدەب و پەیوەندی ئەدەب لەگەڵ دامەزراوە کۆمەڵایەتییەکان) کە ڕۆڵی گرنگی هەبووە لە پێشخستنی ئەدەبی بەراوردکاری، دواتر لە وڵاتەکانی دیکەی وەک ئەڵمانیا، ئیتاڵیا، ژاپۆن، ڕوسیا و ئەمریکا و هتد..ئەم ئەدەبە پێشکەوت.(هەمان سەرچاوە ل٣٦)، ئەم ئەدەبە دوای هێرشەکانی ناپلیۆن و دروستبوون و کرانەوەی پەیوەندییەکان بەهۆی و جەنگ و داگیرکاری و پەیدابوونی کاریگەری ئەدەبی لەنێو نەتەوەی عەرەبیش بڵاوبووەوە، کتێبەکەی (روحی الخالدی) بەناوی (تاریخ علم الادب عند الافرنج و العرب والفیکتور هوجو) وەک ڕۆڵی کاریگەر توانی ببێتە دەروازە بۆ دروستبوونی لێکۆڵینەوە و کاری بەراوردکاری لەنێو ئەدەبی عەرەبی لە ساڵی ١٩٠٤(هەمان سەرچاوەی پێشوو ل٥٣)، لەنێو ئەدەبیاتی کوردیش ئەدەبی بەراوردکاری وەک دەستپێک سەرەتا لە ڕۆژنامەی (تێگەییشتنی ڕاستی) دەبیندرێت، ئەم ڕۆژنامەیە لە ساڵی ١٩١٨ لەلایەن سوپای بەریتانی لە عێراق دەرچووە و گرینگی زۆری بە شاعیرە کلاسیکییەکان داوە، لە ژمارەیەکیان لێکۆڵەرێک (نالی) بە (موتەنەبی) کورد دادەنێت و دەڵێت (نالی تابع بە شێوەی سلێمانی شیعری وتووە و ئەم زاتە موتەنەبی ئەکرادە) (تێگەیشتنی ڕاستی،١٩١٨: ٢) لەدوای ئەوەش هەوڵەکانی (عەلائەددین سەجادی) لە کتێبی (مێژووی ئەدەبی کوردی) کە لە ساڵی (١٩٥٢)دەرچووە. دواتریش دوای بەشداریکردنی چەند نووسەر و لێکۆڵەرێکی کورد لەوانە (د محەمەد نوری عارف و د ئیحسان فوئاد) لە کۆنفرانسی (١٩٧٣) لە فەرەنسا زیاتر ئاشنای ئەدەبەکە بوون، ئەمەش (بە باسکردنی کاریگەری ئەدەبی ڕۆژئاوایی)(عەزیز گەردی١٩٧٨(١٣٩-١٤٣). ئەمە بەکورتی بوو ئەگینا مێژووەکە زۆر وردەکاری و هەنگاوی دیکەی تێدایە شیاوی گرینگی پێدانە.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

تەوەری دووەم: کورتەی قوتابخانەی بەراوردی ئەمریکی و ئەدەبی زیندان

کورتەیەک دەربارەی قوتابخانەی بەراوردی ئەمەریکی

قوتابخانەی بەراوردی ئەمەریکی لە ئەنجامی کۆمەڵێک هۆکار و وردەکارییەوە دروست بووە، بەتەواوەتی جەخت لەوە دەکات، هەموو دەقێکی ئەدەبی باش مانی ئەوەی هەیە بچێتە کێبڕکێی بەراوردکارییە ئەدەبییەکان، بێ سنوور تەسککردنەوە و وەستان لەسەر بابەتی مێژوو یان بنەمای (کاریگەریی و کارتێکردن).

دەکرێ ئەم قوتابخانەیە وەک بەرهەمی ڕەخنەی نوێی ئەدەبیش سەیر بکرێت، چونکە هەر ڕەخنە دەتوانێت لە داوێنی دەقی نایاب داهێنان بکات. داهێنانیش سنووری نییە و دژیی هەموو پەلوپۆ بەستنێکە.

ئەوەی جێی سەرنج و ئاماژەیە ڕابەرانی ئەم قوتابخانەیە لە ڕەچەڵەک و خەڵکی جیاوازن.

هەروەها بەشێک لە ڕابەرانی قوتابخانەی ئەمەریکیش بریتیین لە: (ڕێنی ویلک، چیکی)، (فورست فرێنز، ئەڵمانی)، (جیان ئورسینی، ئیتاڵی)، (گلیب ستروڤ، ڕووسی) و (فرانسوا یوست، سویسری) (ئەدەبی بەراورد ل 154) دامەزرێنەری ئەدەبی بەراوردکاری (چارلز مەیلی گەیلی ١٨٥٨-١٩٣٢) لە وتارێکی گرنگی خۆی لە ساڵی ١٩٠٣ جەختی لەسەر گرنگی و بایەخی (دەروونناسی و زمانناسی و زانستە کۆمەڵایەتییەکان و ئایین و هونەر لە لێکۆڵینەوە ئەدەبییەکان کردووە)(باسنیت ١٣٩٠: ٨٧)، ئەمە پاڵپشتیکردنێکی گرنگ بووە بۆ فراوانتربوونی دەروازەکانی بەراوردکاری لە قوتابخانەی ئەمریکی.

هەڵبەت ئەو ئەزمەیەی (ڕینی وێلک) لە بابەتی ئەدەبی بەراوردکاری درکی پێ کردبوو بووە هۆی لابردنی زۆر مەرجی توند و وشك لەم قوتابخانەیە لەپێناو خزمەتگەیاندن بە نەتەوە جیاجیاکان، بەتایبە ئەوانەی لە ئەمریکا بەیەکەوە دەژیان. پێشتر سیستەمی قوتابخانەی فەرەنسی جیاکاری دروستکردبوو، بەشێوەیەک گرنگی بەو ئەدەبانە دەدا زیاتر لەژێر کاریگەری ئەدەبیاتی فەرەنسی بوون.

بۆیە پێوەر و بنەما گرنگەکانی ئەم قوتابخانەیە لەسەرەتاوە ئەوەبوو کە بابەتی مێژوو و پەیوەندییە کۆمەڵایەتییەکان وەلا بندرێن، بەڵکوو زیاتر گرینگی بدرێت بە فراوانکردنی بازنەی توێژینەوە و لێکۆڵینەوە لە ئەدەب و پەیوەندییەکانی نێو ئەدەبیاتی نەتەوەیی لەبەرچاو بگیردرێت و شێوازێکی زانستی پەیڕەو بکەن، وەک قوتابخانەی ئەمریکی بتوانن مەنهەجێکی نوێی زانستی پێشکەش بکەن بەتەواوی جیاواز بێت لە قوتابخانەی بەراوردکاری فەرەنسی.

هەربۆیە دەتوانین بڵێین ئەم قوتابخانەیە لە ساڵی (١٩٥٨)ەوە توانیویەتی کاریگەری نایاب دروست بکات لە پەرەپێدانی لێکۆڵینەوەی ئەدەبیاتی فرەچەشنی بەراوردکاری. هاوکات وەک قوتابخانەیەکی گەورەی مۆدێرنیش خۆی بناسێنێت.

کورتەیەک دەربارەی ئەدەبی زیندان

ئامانجی سەرەکی زیندان بریتییە لە: ڕاگرتن و زیندانیکردنی هەموو ئەو تاوانبار و ئاژاوەگێڕانەی کێشە دروست دەکەن و خەڵک هەراسان دەکەن بەتاوانی جیا، ئەم جۆرە کەسانە کە دەخرێنە زیندان لە بەرژەوەندی مرۆڤایەتی دایە، بەڵام ئەو کاتەی پێناسەی زیندان دەگۆڕێت بۆ شتێکی دیکەی وەک ئەوەی (مرۆڤ بێ هیچ تاوانێک بخرێتە کونجی زیندان و ئازار و ئەشکەنجە بدرێت بە جۆرەها ئەشکەنجەی وەک "کارەبا لێدان، زمانبڕین، شکاندنی دەست و قاچ، برسیکردن، تینووکردن، لە هاوینا بردنە

بەرهەتاو و لە زستاندا بەردەم ساردی، فەلاقە، سوکایەتی پێکردن، جوێن پێدان، تا لاقەکردن و ئەتککردن" لەگەڵ کوشتن بە لەسێدارەدان، ئەوا ناچێتە هاوکێشەی هیچ بنەمایەکی ڕەوشتی و مرۆڤێنی. هەموو ئەمانەش چونکە دەسەڵاتی بەرانبەر کە دیکتاتۆرە و ئەوەی دیکەی وەک نەتەوە یان بیروباوەڕ جیایی قبوڵ نییە) (ئەدەبی زیندان٢٠٢٤: ٢٢) وەک زیندانەکانی حزبی بەعس لە کوردستان و ئێراق لەوانە (نوگرەسەلمان، ئەبوغرێب، هەیئە خاسەی کەرکووک، زیندانی مووسڵ و ئەمنەسوورەکە و هتد...) ئەم زیندانانە لەسەر ئاستی جیهانی و زۆربەی وڵاتان تا ئێستاش هەنە.

هەروەها زیندانەکانی میسر لە سەردەمی جەمال عەبدولناسر وەک (سجن أبي زعبل، سجن طرة، سجن القلعة، سجن برج العرب و سجن التل الكبير)، ئەمانە زۆربەی سیاسییەکانیان تێدا ئەشکەنجە دەدرا کە دژی دەسەڵاتی جەمال عەبدولناسر بوون و خاوەن بیروباوەڕی جیا بوون .

ئەدەبی زیندان چییە؟

"ئەدەبی زیندان" هەموو ئەو جۆرە دەقانە دەگرێتەوە خاوەنەکەی لە زیندان نووسیویەتی یان دوای ئازاد بوون دەیانگێڕێتەوە و دەیاننووسێتەوە جا چ شیعر بێت یان ڕۆمان، چیرۆک و یادەوری و.. هتد. گرنگ ئەو هەڵدەستێت بە وەسفکردنی ئازارەکانی ڕۆژانی زیندانی و دەستبەسەری لە شوێنێک کە دژی ویست و ئیرادەی ئەو بووە. پەیام و ئامانجیش لە نووسینەوەی ئەم بابەتانە کە دواجار دەبن بە ئەدەبێکی سەربەخۆ و سەنگین بەناوی (ئەدەبی زیندان) تۆمارکردنی هەڵوێستە تونەدەکانی دیکتاتۆرەکانە دژی ئازادی و داواکردنی ماف) (ئەدەبی زیندان، ئەدەبی زیندان٢٠٢٤: ٢٤). ئەم جۆرە ئەدەبە لەسەر ئاستی جیهان خاوەن شاکاری زۆرە کە خاوەنەکانیان لە چاوەڕوانی دادگاییکردنیان یان لەسێدارەدانیان نووسیویانە، لەوانە کتێبی (عزاء الفلسفة)(٤٨٠_٥٢٤)ی "بوثیوس"ە، کە لە چاوەڕوانی ڕۆژی دادگاییکردنەکەی نووسیویەتی و لەسەر ئاستی جیهان بە نموونەی بەرزی "ئەدەبی زیندانی" دادەندرێت. هەروەها شاعیرانی عەرەبیش لە کۆن و نوێ لەوانە (ئەبو فیراس حەمدانی) لە زیندان (ڕۆمیات)ەکەی نووسیوە.

ئەدەبی زیندان فراوانە و بواری جیاجیای هەیە، جگە لە (ڕۆمان، شیعر و چیرۆک)، نامەی ئەدەبیش دەگرێتەوە کە لە زیندانەوە (بەندییەکان) بۆ کەسوکار و ئازیزانیان ناردووە.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

بەشی دووەم

تەوەری یەکەم: کورتەیەک دەربارەی وێنەی شیعریی

وێنەی شیعری ڕۆڵی گرنگ و کاریگەر دەبینێت لە بنیاتنانی شیعر. لە زمانی کوردی (وێنە) بەکاردێت لەبەرانبەریشدا لە زمانی عەرەبی و ئینگلیزی (الصورةimage /) بەکاردێت.

وەکو زاراوە وێنەی شیعری یان (هونەری)، چەمکە ڕەخنەییەکەی لە ئەوروپا (لە کۆتایی سەدەی نۆزدەیەم و سەرەتای سەدەی بیستەم سەری هەڵدا) (نصیرة ٢٠٠٦: ١٦) وێنەی شیعری ڕەگ و ڕیشەیەکی دووری هەیە، واتە لەگەڵ پەیدابوونی دەق ئەویش هەبووە، بەڵام وەک لێکۆڵینەوەی ڕەخنەی نوێ، لەگەڵ ڕێبازی ڕۆمانسی و بیردۆزی خەیاڵی (کۆلردج) پەرەیسەند و هاتە بەرباس، بە شێوەیەك وێنە و خەیاڵ وەک سەرچاوەی داهێنانی دەق شیعریی تەواو ناسران. لە ئەدەبیاتی کۆن و نوێی عەرەبیش ئەم زاراوەیە لە ڕەوانبێژی زۆر بەکار هاتووە، بەڵام لەگەڵ بڵاوبوونەوەی ڕێبازە ئەدەبییە جیاوازەکان بەنێو جیهانی ئەدەبی عەرەبی زیاتر گەشایەوە، بەتایبەت ڕێبازی ڕۆمانسی، کاتێک دەڵێین وێنەی شیعری لە سەردەمی کۆن و نوێ لای بیرمەندە ڕۆژئاواییو ڕۆژهەڵاتییەکان جێی بایەخ بووە، هەر لە سوقرات، ئەفلاتون و ئەرستۆی ڕۆژئاوایی تا جاحز، ئەبوهیلال عەسکەری، عەبدولقاهر جورجانی، غونەیمی هیلال، شێخ نوری شیخ سالح و گۆران و هتدد، لە کۆنەکان جاحز لای وابووە (شیعر پیشەیەکە، جۆرێکە لە هۆنینەوە و ڕەگەزێکە لە وێناکردن) (الجاحظ١٩٦٥: ١٣٢) لە نوێیەکانیش محەمەد غونەیمی هلال لای وابوو (وێنە پەیوەندییەکی گەوهەری هەیە لە گواستنەوەی ئەزموونی شاعیر بۆ نێو ماناکانی شیعر.. النقد الادب الحديث، هلال: ٤١٧).

لە ئەدەبیاتی کوردیشدا نووسەران، ڕەخنەگران و شاعیران ئەم زاراوەیەیان بە شێوەی جیا بەکارهێناوە، لەوانە: شیخ نوری شێخ سالح زاراوەی (سورەتی ئەدەبی) (م. نوری ١٩٢٦: ١)، عەبدوڵا گۆران زاراوەی (وێنەی هونەری) بەکارهێناوە (ئاشنا،٢٠٠٢: ٤٢)، ئیبراهیم ئەحمەد (وێنەی شیعری) (سالح،٢٠٠٥: ٣٧)، لەگەڵ کەسانی دیکەی وەک (کاکەی فەلاح، عەلائەدین سوجادی، عەزیز گەردیی و ڕەفیق حیلمی و هتد..) زاراوەی جیاوازیان بەکارهێناوە. هەر لەم سۆنگەیەوە گۆرانی شاعیر وێنەی شیعریی بە (نیگارخانەی خەیاڵ) ناو دەبات، لێرەدا هەموو ئەو پێناسە و ڕوانینە جیاوازانەی هەبوون بۆ وێنەی شیعریی و زاراوەی وێنەی شیعری هێشتایش دەتواندرێت لە دامێنی داهێنانی شاعیرانەوە مانا و پێناسەی حیکمەتدارتری بۆ بدۆزرێتەوە.

چەمکی وێنەی شیعری

چەمکی وێنەی شیعریش یەکێکە لە پایە گرینگەکانی نێو بەدواداچوونە ئەدەبییەکان، لەنێو هەموو ژانرە ئەدەبییەکانی گەلانی جیهان. هەر ئەم چەمکە لەنێو بابەتە تیۆرییە هونەرییەکانیش بەدرێژایی مێژوو هەبووە. (سی، دی، لویس) دەڵێت: (وێنە، لە سادەترین مانایدا تابلۆیەکە کۆلەگەی وشەکانە، وەسف و خوازە و چواندن دەکرێت وێنە دروستبکەن ، (Lewis 1961: 18) سەرەڕای ئەوەش نابێت بیرمان بچێت دواجار زمان وا دەکات بایەخی ئەم بابەتە هونەری و ڕەوانبێژییانە بکەونە بەر دیدی توێژەران، لێکۆڵەران و خوێندەواران، بۆیە پێویستە لە ڕوانگەی زانستی زمانیشەوە لەم چەمکە بڕوانین، (باشلار) زۆر بە گرنگییەوە لەم زمانەی ڕوانیوە بۆ پەردە لادان لەسەر وێنەی شیعری و شارەزابوون لە لایەنە شاراوەکانی، لای وابووە ئەوە زمانە دەرفەتی تێگەیشتنمان دەداتێ (دەرفەتی تێگەیشتنی وێنەی شیعریمان نابێت بەبێ گەڕانەوە بۆ گرنگی زمان، کە ئامرازێکە بوونێکی سروشتیی

Publications of the Arab Democratic Center for Strategic, Political, and Economic Studies / Germany – Berlin & College of Applied Interdisciplinary LTD& United Kingdom / London
إصدارات المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية / برلين - ألمانيا
و كلية التخصصات التطبيقية/ لندن - المملكة المتحدة

ماددی هەیە....) (الامام: ٣١٢-٣١١) بۆیە دەکرێت بڵێین وێنەی شیعری بە هەموو ڕەگەز و شێوەکانی لەپاڵ گواستنەوە و وێناکردنی دەروونی شاعیر هۆکارگەلێکی پتەو و جێگیرە بۆ پێشکەشکردنی دەقێکی زیندوو و لەبیرنەکراو لە خەیاڵ و ئەندێشەی خوێنەر.

ڕەگەزەکانی وێنەی شیعری

وێنەی شیعری لە کۆمەڵێک ڕەگەزی بنەڕەتی و جیاواز پێکدێت، هەریەکەیان ڕۆڵی سەربەخۆ دەگێڕێت بۆ بنیادنانی وێنەیەکی تەواو لە شیعرێکی ڕەسەندا. ئەمانیش بریتیین لەم ڕەگەزانە:

زمان:

زمان لەپاڵ دەنگ وەک هۆکارێکی سەرەتا و گرنگ سەیر دەکرێت لە گرێدانی پەیوەندییەکانی تاک لەگەڵ تاکێکی دیکەی کۆمەڵگە. هەروەها بەکارهێنانی زمان لە قسەکردنی ڕۆژانەی ژیانی مرۆڤ ساکارە و بۆ وەدەستهێنانی پێویستییەکانییەتی، بەڵام لەنێو دەقی نووسیندا بوار و مەودایەکی دیکەی هەیە.

ئەرستۆ دەڵێت: (ئەو زمانە شیعرییەی وشەی ناباوی تێدا بەکاربێت بەرزی و شکۆمەندی تێدایە، لەڕووی ئاستی زمانی ڕۆژانەوە، مەبەستم لە بەکارهێنانی وشەی ناباو وشەی خوازراوە و وشەی درێژکراوە و هەر شتێکی تر کە لە حاڵەتی ئاسایی بەدەر بێت) (ارسطو ١٩٧٧: ١٨٩)، زمان نوێنەر و وتەبێژی ڕەگەزەکانی دیکەی وێنەیە، کەوابوو بێ زمان ڕەگەزەکانی دیکە دروست نابن، زمان وێنەی شیعری دروست دەکات.

بیر:

بیر وەک بوونی خۆی بێ هەبوونی زمانیش هەر سەربەخۆیە، بەڵام زمان ڕۆڵی گوزارشتکردنی دەگێڕێت. کەوابوو سەرەڕای ئەوەی بیر ئەو شتەیە خوای گەورە بە مرۆڤی بەخشیوە، لە دەقی ئەدەبیشدا ڕۆڵی کارا دەگێڕێت لە دروستکردنی وێنە و پێکهێنانی بنیاتە ئەدەبییەکە.

خەیاڵ:

ئەو ڕەگەزە سەرسوڕهێنەرەی مرۆڤە کە لەوێوە مرۆڤ بە چرکەسات دەگاتە هەموو خولیا و خەون و حەزەکانی، گەلێک جار لامان وایە دەرکەوتنی دەقی گەورە بۆ فراوانی خەیاڵی نووسەر دەگەڕێتەوە.

جان جاک ڕۆسۆ لای وایە (خەیاڵ تاکە هۆکارێکە مرۆڤایەتی جیادەکاتەوە لەگەڵ بوونەوەرەکانی دیکەی وەک گیانداران، سەرەڕای هەبوونی زیرەکیان تەواو نین، چونکە بەبێ بوونی خەیاڵ، تەواوبوون مەحاڵە) (الامام ٢٠١٠: ٢٢٩) ئەم بەگرنگوەرگرتنەی خەیاڵ پێمان دەڵێت هەموو داهێنانە ئەدەبی، فیکریی، هونەریی و هەموو بوارەکانی دیکەی ژیان سەرەتا بەناو خەیاڵدا هاتوون.

واقیع:

شاعیر وەک هەر کەسێکی دیکەی ژیان،بەرکاریگەرە بە دەوروبەر و ئەو ژینگەیەی تێیدا دەژیێت. بۆیە هەموو ڕووداوە خۆش و ناخۆشەکان شوێنەوارێکی لا جێدەهێڵن، دواجار ئەو دەیانگوێزێتەوە نێو دەق و نووسینەکانی و پێشکەشی خوێنەری دەکات. لێرەدا ئەوە ڕوونەدەبێتەوە کە واقیع سەرچاوەیەکی گرنگی دروستکردنی وێنەکانە، چونکە کاریگەری ڕاستەوخۆی هەیە.

سۆز:

سۆز وەک بناغەیەکی گرینگی وێنەی شیعری لە هەموو سەرچاوە ئەدەبییەکان باس دەکرێت، بەتایبەت کە بابەتی وێنەی شیعری لەگەڵ هاتنی ڕێبازی ڕۆمانسی ئەو گەشە خێرایەی بەخۆیەوە دیت، هەموو بابەتەکە وابەستەی باڵادەستی سۆزە لەنێو دەقی شیعری و ژانری دیکەی ئەدەبی هەتا هونەرییش دەگرێتەوە. گەر سەیری ئەو دەقانە بکەین کە سۆز تێیاندا چەقی بابەتە دەگرێت لە کاتی خوێندنەوەیان بەر کۆمەڵێک وێنەی جۆراوجۆر و دەکەوین، بۆیە هەندێک لە سەرچاوەکان جەخت دەکەن سۆز پێش هەموو ڕەگەزەکان دەکەوێت، بە غەیری (زمان) ئەویش هۆکاری دەربڕین و گەیاندنی سۆزەکەیە، دەنا پێش ئەویش دەکەوێتەوە. (سۆز، نەک تەنیا گرینگترین ڕەگەزی وێنەی هونەرییە بەڵکو بناغەی وێنەیە) (حمدان، ٢٠٠٨: ١٧١).

نەست:

نەست ئەلبوومی وێنەی هەموو قۆناغەکانی تەمەنی مرۆڤ دەگرێتەخۆ، هەروەک ئانتۆنی ئیستۆپ دەڵێت (نەست لە منداڵییەوە سەرچاوە دەگرێت) (ئیستۆپ، ٢٠١٩: ١٠٨) کەواتە نەست دەتوانێت پردێك بێت لەنێوان ڕابردوو و داهاتووی شاعیر، وێنەکان بەیەکتر بگەیەنێت. نەست وەک هەر ڕەگەزێکی دیکەی دروستکردنی وێنەی شیعری بەهای خۆی هەیە، بۆیە لە دەستپێکی ناساندنی نەست بە ئەلبوومی قۆناغەکانی تەمەنی مرۆڤمان ناو برد.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

تەوەری دووەم: جۆرەکانی وێنەی شیعری

بەو هۆیەی لەم لێکۆڵینەوەیە ڕووبەری کەممان لەبەر دەستە، تەنیا ئاماژە بە سەرە بابەتەکانیان دەکەین:

١- وێنەی شیعری لە ڕووی چۆنیەتیی بنیادنانەوە

٢- وێنەی شیعری لە ڕووی هەستی ژیریییەوە

٣- وێنەی شیعری لە ڕووی بابەت (ناوەڕۆک)ەوە

٤- وێنەی شیعری لە ڕووی وەستان و جوڵانەوە

٥- وێنەی شیعری لە ڕووی ڕوونبێژییەوە

هەروەها هەوڵدەدەین زۆر بە کورتی باسی چەند جۆرێکیان بکەین.

شێوازی وەسفی ڕاستەوخۆ

بریتییە لەو دەقە شیعرانەی شاعیر دەیانهۆنێتەوە بەبێ بەکارهێنانی شێوازەکانی ڕەوانبێژی، واتە ئەوەی لە هەست و نەستی جێگیر دەبێت ڕاستەوخۆ گوزارشتی لێ دەکات، هەرچەندە ئەم جۆرە وێنانەی لەژێر ئەم کاریگەرییە دروست دەبن بەلای هەندێک لە بیرمەندان وایە کە (سۆزی وەرگر ناوروژێنن چونکە خاوەنی شتێک لە خەیاڵ نین) (التمیمی، ٢٠٠٣: ١٣٣)، بەڵام بەڕای من هەر دەقێک هۆنەرەکەی پێشکەشی دەکات دواجار کاریگەرییەک جێدەهێڵێت، ئەمیش بەهۆی برشت و خاوێنی زمانی شاعیرەکە.

وێنەی هەستی

لەم جۆرە وێنەیە شاعیر پشت بە هەستەوەرەکانی (بینین، تامکردن، بەرکەوتن، بیستن و بۆنکردن) دەبەستێت، لەو ڕێگەیەوە هەموو شتەکانی دەوروبەری وێنا دەکات، هەڵبەت دوای درکپێکردنی. هەربۆیە (درکپێکردن، پەیوەندیی هەستەکانە بە جیهانی دەرەوە و گواستنەوەی پێدراوەکانە بۆ ئەقڵ) (نوفل، ١٩٩٣: ٢٨-٢٩) ئەمەش ئەو مانایە دەگەیەنێت، زیاتر لە هەرشت لەڕێگەی پێنج هەستەوەرەکانمان دەتوانین ئاگاداربین ئاخۆ لە دەرەوەی جیهانی خۆمان چی ڕووەدات، چونکە هەستەوەرەکان هەموویان لەخزمەت گەورەکردنی ئەقڵدان، ئەقڵیش بڕیار لەسەر ئەنجامی هەستکردنەکان دەدات، بۆیە ئەم جۆرە وێنانە ڕاستەقینە و درکپێکراون.

وێنەی دەروونی

Publications of the Arab Democratic Center for Strategic, Political, and Economic Studies / Germany – Berlin
& College of Applied Interdisciplinary LTD& United Kingdom / London
إصدارات المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية / برلين - ألمانيا
و كلية التخصصات التطبيقية/ لندن - المملكة المتحدة

لەدوای دەرکەوتنی زانای دەروونناس و بابەتە وروژاوەکانی تایبەت(نەست) ئەم جۆرە وێنانە کەوتنە گەشەسەندن و بوونە جێی بایەخی توێژەران، چونکە دواجار باری دەروونی و شڵەژاوی شاعیر وادەکات شیعرێک لەدایک ببێت، کە ڕەنگدانەوەی باری دەروونی شاعیرە و لە ڕێگەیەوە پەیامی جیاوازی ژیانی کۆمەڵایەتی خۆی دەخاتە ڕوو.

کەواتە وێنەی دەروونی ئەوە نیشاندەدات، شاعیر درکی بە چی کردووە لە دەرەوەی (خود) کە وایکردووە تووشی ئاڵۆزی ناوەوە بێت، بۆ دەربازبوونیش لەم ئاڵۆزییە پەنا بۆ نووسین دەبات و لەڕێگەی گواستنەوە وێنەییەکانی دەق خۆی ڕزگار دەکات.

وێنەی جوڵاو

شاعیرانێکی بلیمەت هانایان بۆ ئەم جۆرە وێنەیە بردووە، بەشێوەک هەوڵیان داوە بیرۆکە و وێنە شیعرییەکەیان بجوڵێنن خزمەتی گەیاندن و تەواوکردنی پەیامی شیعریی بکات، وێنەی جوڵاو پشت بە چەند دیمەنێک دەبەستێت، ڕەنگە لە بنەڕەتتدا ئەو شتەی شاعیر وەسفی دەکات (نەجوڵاو)بێت بەڵام لەڕێگەی لێکچواندن و هونەری دیکەی ڕەوانبێژی بیخاتە ڕستەی جوڵاوەوە، لەم جۆرە وێنە جوڵاوانەش فرمانەکانی ناو ڕستە ڕۆڵ دەبینن وەک (نارد، چوو، شکا، هات، هێنا، دێت، دێنێ و هتد) (بنیاتی وێنەی هونەری،٢٠٢٢: ١٢٢).

وێنەی خواستن

لە شیعردا کاتێک خواستن بۆ مەبەستی جوانکردن یان هەر هۆیەکی دیکەی هونەری بەکاردێت، شاعیر پەیوەست دەبێت بە بەکارهێنانی وشەیەک بۆ مەبەست و مانایەکی دیکە، هەر بەم بۆنەیەوە لەنێوان (خواستن و لێکچووان) نزیکییەکی زۆر هەیە، ڕەنگە ئامرازەکانی لێکچووان (کە، وەکو) وابکەن ئەمانە لەیەکتر جیابکرێنەوە یان لە لێکچواندن (لێچوو و لەوچوو) هەیە و لە خواستن یەک دانە لەم دوانە هەیە، وابکەن وەرگر جیاوازییان لەنێواندا بکات، ئەرکی خواستنیش لە ڕستەی شیعری وا دەکات تا ئەندازەی ناڕوونی بڕوات و خوێنەر بخاتە چالاکی بیرکردنەوە و پرسیارکردن. (ابی هلال العسکری) دەڵێت (خواستن، گواستنەوەی دەستەواژەیە لەزماندا، لە شوێنی بەکارهێنانی بنەڕەتییەوە بۆ شوێنێکی تر.) (العسکری ١٩٥٢: ٢٦٨)

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

بەشی سێیەم

تەوەری یەکەم: کورتەیەک دەربارەی ژیانی هەردوو شاعیرەکە

شاعیری یەکەم: شەهید مەلا عەلی

ناوی تەواوی "حوسێن مەولوود ئەحمەد"ە، لە ساڵی ١٩٥٣ لە گوندی (بەربەرد)ی سەر بە ناحیەی (ماوەت) لە خێزانێکی هەژار و کوردپەروەر لەدایک بووە. لە ساڵەکانی (١٩٧٥-١٩٧٦) لە زانکۆی سلێمانی- کۆلێژی ئاداب کوردی وەرگیراوە، لە قۆناغی دووەمی کۆلێژ رژێمی بەغدا پێی دەزانن لە رێکخستی نهێنییە، دوای ئەوەی دەبێتە پیشمەرگە لە ڕۆژی ٣٠ی یەکی ١٩٧٩ کاتێ بۆ کارێکی شۆڕشگێڕانە لەگەڵ چەند هاوڕێیەکی دەچن بۆ گوندەکانی ناوچەی سورداش، دوژمن پێیان دەزانێت و دەسگیر دەکرێن.

دوای لێدان و ئەشکەنجەیێکی زۆر لە (٦-٦-١٩٧٩) لەو قەسابخانەی ناوی لێنرابوو (هەیئەی خاسەی کەرکووک) بڕیاری لە سێدارەدانی دەردەچێت، هەر لەو ساڵە لە تەمەنی ٢٦ ساڵی لەگەڵ دوو هاوڕێی دیکەی لەسێدارە دەدرێن. زۆربەی شیعرەکانی دیوانە بچکۆڵانەکەی لە ماوەی ئەو مانگ و نیوەی زیندان، لەسەر سیمی پاکەتی جگەرە نووسیوە، کە هێندێکیان ئارەقە و چلک و خوێنیش کاری تێکردوون گوڵئاسا شەمزاندوونی. شەهید مەلا عەلی بەر لەوەی لەسێدارە بدرێت دەق (ژووری سێدارە)ی نووسیووە.

شاعیری دووەم: شەهید هاشم ئەلڕەفاعی

ناوی تەواوی سەید بن جامع بن هاشم بن مستەفا ئەلڕفاعییە لە ساڵی (١٩٣٥) لە شاڕۆچکەی ئەنشاس لە پارێزگای شەرقیە لە میسر لەدایک بووە. لە ساڵی (١٩٥٥) چووەتە زانکۆ و لە کۆلێژی زانستی وەرگیراوە، بەرلەوەی زانکۆ تەواو بکات، هۆگری شۆڕش دەبێت، ویستوویەتی دژی ستەمی دەسەڵات بوەستێتەوە. ئەلڕەفاعی خاوەنی نزیکەی ٢٠٠ شیعرە. ڕەفاعی لەنێو ئەدەبیاتی عەرەبی بە شاعیری شۆڕش ناسراوە، لەدژ وەستانەوە و گوتنی شیعری تەنز وادەکات ئەلڕەفاعی داواکراو بێت لە لایەن دەسەڵاتەکەی (جەمال عەبدولناسر)، بەڵام بۆیان ناگیرێت، ئەو وەک شاعیرێک پێشبینی ئەوەی کردبوو لەسەر تەنزە شیعرەکانی دژی حکوومەت ڕۆژێک هەر تیرۆر دەکرێت یان لەسێدارە دەدرێت، بۆیە دەقە بەناوبانگەکەی خۆی بەناوی (رسالة في ليلة التنفيذ/ نامەیەک لە شەوی جێ بەجێکردندا) دەنووسێت، دواجار لە ساڵی (١٩٥٩) لەلایەن گروپە چەکدارێکی نادیار لە تەمەنی ٢٤ ساڵی تیرۆر دەکرێت.

Publications of the Arab Democratic Center for Strategic, Political, and Economic Studies / Germany – Berlin
& College of Applied Interdisciplinary LTD& United Kingdom / London
إصدارات المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية / برلين - ألمانيا
و كلية التخصصات التطبيقية/ لندن - المملكة المتحدة

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

تەوەری دووەم: ڕووی لێکچوون و جیاوازی دەقەکان

ڕووی لێکچوون

تۆژینەوەکەی ئێمە ئەدەبی بەراوردکارییە لەنێوان دوو شاعیری شەهید، یەکێکیان کوردە ئەوەی دیکە عەرەب، (مەلا عەلی و هاشم ئەلڕەفاعی)، تیشک دەخەینە سەر وێنەی شیعری هەردوو دەقەکە، دەقەکەی مەلا عەلی (٢٨) بەیتە، ئەوەی هاشم ئەلڕفاعیش (٦٦) بەیتە.

ناونیشانی دەقەکان

هەردوو ناونیشانەکان هەڵگری پەیامی ناوەڕۆکی دەقەکانیانن، دەقەکەی مەلا عەلی ناوی (ژووری سێدارە)یە، ئەوەی هاشم ئەلڕفاعیش ناوی (پەیامێک لە شەوی جێبەجێکردنەوە)یە.

شەهید مەلا عەلی بە (شێوازی وەسفی ڕاستەوخۆ) و خۆدواندن دەستی پێ کردووە:

برا دوور و خزم دوور کەسم دوور

بە نابەڵەد تەمەن ئەمبا بەرەو ژوور

بەڵام ڕووتە، بەرەو سێدارە چوونە

خەنەی خوێنم لە پێ ئەگرێ: ئاڵای سوور

شاعیر بە زمانێکی سادە بەڵام بە هەست و سۆزێکی گەرم تێکەڵ بە کاریگەرییە دەروونییەکەی خۆی دەبێت، بەدەم گلەیی چارەنووسییەوە کە چۆن لە دووری (برا و خزم و کەس و کارییەوە) مەرگێکی پڕ لە تراژیدیای بەسەردا سەپێندراوە. شاعیر لەم بەشەدا ڕاستەوخۆ پەیامەکەی بۆ کەس نییە بەڵکو (خۆدووواندنە/ مەنەلۆگە) ئەگەرچی کەمترین هونەرەکانی ڕەوانبێژی بەکارهێناوە بەڵام گەرمی (سۆز) لەنێو دەقەکە چارەسەری بۆشایی ڕەگەز و هونەرەکانی دیکەی کردووە، هەروەک د.کامل بەسیریش لای وایە (لە زانستی دەروونیدا پێناسەی سۆز بەوە دەکرێت کە دیاردەیەکی وێژدانی و دەروونییە لە هەست و نەستی خاوەنەکەیەوە لەبەر چەند هۆیەکی ماددی و بیری و هەڵچوونی..)(البصیر ١٩٨٣، ١٧١-١٧٢) ئەم سۆزەیشی بە سۆزی وێژەیی ناوبردووە. لەپاڵ ئەم سۆزەیش شاعیر لە(وێنەیەکی تاک)دا تابلۆی بەندکراوێکی تەنیا دەخاتە زەینی وەرگر، وەک بڵێی بەخوێنەر دەڵێت: لەگەڵمبە بڕیارە کەمێکی دیکە کارەساتێکی گەورە ڕووبدات ئەویش لە سێدارەدانییەتی. دواتر دێت لەپاڵ بەکارهێنانی (خوازەی زمانی) هونەری(بەکەسکردن)یش بەکاردەهێنێت، ئەویش بە خواستنی وشەکانی (خەنە/ خوێن/ ئاڵای سوور) واتە: ئەو خوێنەی لەکاتی شەهیدبوونم لێم دەچۆڕێت ئەوا ئاڵای سوور وەکو خەنە لەپێی دەگرێت. خوێنی کردۆتە خەنە،(ئاڵای سوور) کە بریتینە لە (ناو و هاوەڵناو) بەڵام ئەو کردوویەتییە کەسێک کە خوێنەکەی وەک خەنە لەپێ دەگرێت. بیرمان نەچێت ئاڵای سووریشی وەک ڕەمزی (شۆڕش) بەکار بردووە.

لەبەرانبەردا شاعیری میسری (هاشم ئەلرەفاعی) بەم شێوەیە دەست بە شیعرەکەی دەکات کە ئاڕاستەی باوکی کردووە:

أبتاه ماذا قد يخطُّ بناني والحبلُ والجلادُ ينتظراني هذا الكتابُ إليكَ مِنْ زَنْزانَةٍ مقْرورَةٍ صَخْرِيَّة الجُدْرانِ	باوکه پەنجەکانم چی بنووسن؟ که چاوەڕوانم جەلاد و گوریسن. ئەمە لە زیندانێکەوە بۆ تۆ نووسرایە دیواری بەردینی زەمهەڕیرِ ئاسایە

لَمْ تَبْقَ إلاَّ ليلةٌ أحْيا بِها وأُحسُّ أنَّ ظلامَها أكفاني	تەنیا شەوێکم بە زیندوویی تێیدا ماوە هەست دەکەم تاریکییەکەی کفنە لێم ئالاوە

الليلُ مِنْ حَولي هُدوءٌ قاتِلٌ والذكرياتُ تَمورُ في وِجْداني	شەو لە دەورم، ئارامییەکی کوشندەیە ڕاگوزەری یادەوەری بە ویژدانما بێ وێنەیە

شاعیر ئەلڕەفاعی بە دواندنی باوکی و شێوازی وەسفی ڕاستەوخۆی دەست پێدەکات. ئەویش هەر چاوەڕێی مەرگە بەڵام لەچاو شاعیری یەکەم ئەو زیاتر شڵەژان بە دەنگە شیعرییەکەیەوە دیارە، بەڵگەی ئەوە بەکارهێنانی هونەری چووانندنەکەیەتی کە دیواری بەردینی زیندانەکەی بە دۆزەخی سارد و دژواری چووانندووە. ئینجا دێت وێنەی ترس و دڵەڕاوکێیەکەی لە هونەری چووانندن وێنا دەکات بە شێوەیەک (لەوچوو) بە ئاشکرا دەردەخا، ئەوانیش (تاریکی/ کفن) تاریکی بە پارچە قوماشێک کە (کفن)ە دەچووێنێت. لەبەرانبەردا شەهید مەلا عەلی لە مردن بێباکترە، کۆنترۆڵی ترس، تاریکی و مردنی کردووە. شاعیر ئەلڕفاعی لە ناو ئەم دۆخی ترسەی تێیکەوتووە هانای بۆ باوکی بردووە وەک ڕەمزی (هێز) بۆ زاڵبوونی بەسەر دۆخە دەروونییە شێواوەکەی و بۆ چەند ساتێک هاتنە سەر هێڵی (نەست) بۆ لێدانەوەی شریتی یادەوەرییەکانی شاعیر ڕادەمێنێت.

مەلا عەلی دەڵێت:

بەرەو ژووری، بەرەو ژووری سێدارە

ماندووی کردووم و شوێنەکەم شێدارە

كه نيشانەی پەشێوی پێوە شێوەم

ئەوە بريني ئەشكەنجەيەو، جێ دارە

شاعير لێرە سوودی لە هونەری (ڕەگەز دۆزی تەواو) و (دووپاتكردنەوە) وەرگرتووە، (بەرەو ژووری / بەرەو ژووری). بەرەو ژووری يەكەم مەبەستی بنمیچی ژوورەكە واتا لای سەرەوەيە، بەرەو ژووری دووەمیش مەبەستی ژوورەكەيە، لە هەردوو حاڵەتەكەش وێنەيەكی دڵنیايی دەخاتە ڕوو ئەويش كۆتا ساتەكانی تەمەن و ژيانييەتی.

دواتر بەسەر شڵەژانە دەروونييەكەيدا زاڵ دەبێت، وەک پاڵەوانێک کەوتۆتە دەست دوژمن خۆی کۆدەکاتەوە، ئەوەی بەڕوخساریەوە دیارە پەشێوی ترسی (مردن) نییە، بریني ئەشکەنجەیە و سیمای شێواندووە، شاعیر لەپاڵ بابەتە ڕەوانبێژییەکە، وێنەی (ئەشکەنجەدان)ی زیندانیشی لەنێو زیندان لەڕێگەی وشەکانییەوە کێشاوە، جا چ ئەشکەنجەی دەروونی بێت یانیش ئەشکەنجەی جەستەیی.

لەبەرانبەردا شاعير هاشم ئەلڕەفاعی بەم شێوە باس لە ئازار و فرمێسک و خوێن دەكات:

وَيَهُدُّني أَلمي فأَنْشُدُ راحَتي في بِضْعِ آياتٍ مِنَ القُرآنِ	ئازار لێم دەستێنێ شنگ و هێزم بە چەند ئایەتێک خۆم دەپارێزم

وقُروحُ جِسْمِكَ وَهُوَ تَحْتَ سِياطِهِمْ قَسَماتُ صُبْحٍ يَتَّقِيهِ الْجاني	بريني ناسۆری جەستەت لە بن قامچی ئەوان شەوقی بەیانە، لێی دەتۆقن، خودان تاوان

ئەلڕەفاعی لە وێنە شيعرييەكەی پەنای بردۆتە بەر (بەكەسكردن) ئەويش وشەی (ئازار)ە كە لە بنەڕەتدا (هاوەڵفرمانە) بەڵام شاعير ئازاری بە كەسێكی جەلاد چووانووە كە هێز و ئارامی لێ ئەستاندووە، جا بۆ ئەوەی خۆی بپارێزێت هانا بۆ خوێندنی (قورئانی پيرۆز) دەبات، دياره ئامانجی شاعيريش لەم پێكچووانوە و بنياتنانە (وێنەی هونەری)يە بەخوێنەر نيشاندانی پەيامی ناڕەحەتی و دژواری زيندانە.

لە وێنەيەكی ديكەی هونەری ڕەوانبێژی لە بنياتنانی وێنەی تاكدا، شوێنەواری (بريني جەستە)ی بێ بەكارهێنانی ئامرازەكانی لێكچووانوە بە (بريسكە)ی بەيان چووانووە، چونكە شاعير بڕوای وايە تيشكی ڕووناكی ئەو شتە بووە تاوانكار لێی ترساوە، بۆيە گوێ بە ئەشكەنجەدانی نێو زيندانە تاريكەكان نادات، چونكە بەهيوای ڕۆژێكی ڕوونە كە ئەو جەلاد و خوێنمژانە بە سزا بگەن.

لە زيندانی دوژمن ئەوەی زۆر گرنگە (چاونەترسی)ە، لە ئەدەبی (كوردی و عەرەبی) زۆر شاعير ئەزموونی چاونەترسييان نووسيوەتەوە، لەوانە (قانع، گۆران، مەحموود دەرويش و موزەفەر ئەلنەواب و هتد)، لێرە باس لە چاونەترسی مەلا عەلی دەكەين كە ڕەمزی ئەدەبی زيندانی كوردييە لە بەرانبەر (دوژمن و مردن):

ئەڵێن: ئەمرێ و لە ترسی مردن پەشێوە

پێشمەرگە بم هەر ئەکەومە پێش ئێوە

بە مەرگی پێش مەرگی ئێوە ئاسوودەم

ڕووشم، زەردەی پێکەنینی هەر پێوە

شاعیر وێنەیەکی هەستیی چێکردووە لەناویشدا هەستی(بیستن)ی لە وێنەبەکدا بنیاتناوە، چونکە کە دەڵێت (ئەڵێن) واتە هاتۆتە بەرگوێم (ئامرازی بیستن)، کەواتە ئەم وێنەیە لە گواستنەوەی (دەنگ و وەڵام) پێکهاتووە، هاوکات شاعیر بە وشەکانی گەمەیەکی زمانی جوانی ڕێکخستووە کە خۆی لە ئیستاتیکای شیعری دەدات، بە شێوەیەک لە شیعرەکەی هاوارێکی ڕێکخستووە و ڕووبەڕووی دوژمن وەستاوەتەوە. ئەو لەڕێگەی درکپێکردنی بە ئەقڵی دوژمنەکەی کە وا گومانیان بردووە شەهید لەترسی مردن پەشێوە، بۆیە لەڕێگەی هاواڕە شیعرییەکەی پێیان دەڵێت (پێشمەرگە بم هەر ئەکەومە پێش ئێوە)، بە شێوەی ڕوونبێژیی کاریگەر ڕێکیخستووە، بەمەش لە زمانی سادەی ئاخافتن زمانی داهێنانی ئەدەبی دروستکردووە.

شاعیر بە کێشانی وێنەی درامی و ئەندێشەی قوونڵیەوە کۆمەڵێک وێنەی کەڵەکەبوومان بۆ دەگوازێتەوە، لەوانە (مردن، نەمری، شادی، شانازیبەخۆکردن و.. هتد)، دەڵێت:

گەرچی بەرەو دواماڵی ژین بەڕێوەم

یەکەم ماڵی نەمردن دیارە لێوەم

بەشم چونکە مردنی ناو جێ نییە

شادم کە تا دوا هەناسەش بە پێوەم

شاعیر بە پشتبەستنی بە (شێوازی وەسفی ڕاستەوخۆ/ الوصف المباشر) هەرسێ نیوەدێڕی یەکەمی نووسیوە، بەڵام لە نیوەدێڕی چوارەم (شێوازی ئالوگۆڕی درکپێکراو)ی بەکارهێناوە، ئەویش بە لادانی لە زمانی باو، بەم شێوەیە زمان باڵاتر بووە، دەڵێت (شادم کە دوا هەناسەش بە پێوەم) مەبەستی ئەوەیە لە کردەی (لەسێدارەدان) قوربانییەکە تا گیان دەسپێرێت بەپەتەوە دەمێنێتەوە، (بەپێوە) مەبەستی ئەو ستوونیی مانەوەیە کە بە پەتەوەیە و هاوشێوەی بەپێوەبوونە. هەموو ئەمانەشی بە شێوەی کۆمەڵێک وێنەی تاک و جیا جیا بەڵام (کەڵەکە بوو) بەسەریەک و لە کۆپڵە شیعرێکدا کۆکردوونەتەوە و خستوونیەتە ڕوو، وەکو (دوا ماڵی ژین مەبەستی گۆڕە) (ماڵی نەمردن/ دیسان مەبەستی گۆڕە، چونکە دەزانێت شەهید دەبێت، شەهیدیش نەمرە بە بیروباوەڕە ئایینیەکەی) (مردنی ناو جێ/ مەبەستی ئەوەیە لەناو پێخەف و ئیسراحەت یان نەخۆش و پەککەوتوو نییە، بەڵکوو ئەو بەو لەسێدارەدرانەی شادە چونکە مردنی بەپێوەیە)، شیعر لای شاعیر زمانی ناوەیەتی و هەرگیز ناتوانێت لەوە لابدات کە دەروونی دەیەوێت بیڵێت.

شاعیر ئەڵڕەفاعیش لە گواستنەوەی وێنەی مردنەکەی پشتی بە خەیاڵی فراوان بەستووە، سەرەتا ڕاستەوخۆ وێنەی مردنەکەی نەگواستۆتەوە، چونکە ئەو پەیامە شیعرییەکەی بۆ باوکی نووسیوە لەم چەند بەیتەی زیاتر (سۆز) بەسەریدا زاڵە:

أَبَتاهُ إِنْ طَلَعَ الصَّباحُ عَلَى الدُّنى	باوکە ئەگەر لەسەر جیهان سپێدەی دا
وَأَضاءَ نُورُ الشَّمْسِ كُلَّ مَكانِ	تیشکی هەتاو ڕووناکی لە گشت شوێنێ دا
وَاسْتَقْبَلُ الْعُصْفُورُ بَيْنَ غُصُونِهِ	چۆلەکەش لەنێوان لق و پۆپەی دار

يَوْماً جَديداً مُشْرِقَ الأَلْوانِ	پێشوازی کرد لە ڕۆژێکی پڕشنگدار

وَسَمِعْتَ أَنْغامَ التَّفاؤلِ ثَرَّةً	کە گۆرانیێکی پڕ هیوات گوێ لێ بوو
تَجْري عَلَى فَمِ بائِعِ الأَلبانِ	لەسەر زاری شیر فرۆشێک دەرچوو
وَأَتى يَدُقُّ كما تَعَوَّدَ بابَنا	هات وەک هەمیشە، دەرگاکەمانی ژەنی
سَيَدُقُّ بابَ السِّجْنِ جَلاَّدان	دەرگای زیندان بە دوو جەلاد ڕەدەچەنی
وَأَكُونُ بَعْدَ هُنَيْهَةٍ مُتَأَرْجِحَاً	هەر دوای کەمێکی دیکەیە دەلەرمەوە
فِي الْحَبْلِ مَشْدُوداً إِلى العِيدانِ	بەو تەنافەی بەستراوە بە سێدارەوە

ئەڵڕەفاعی پشتی بە بنەمای (خەیاڵ، سۆز و واقیع) بەستووە، جگە لە زمانە شیعرییەکەی هاوکات گوێ دەداتە (نەست)یش، بە هەموو ئەمانە کۆمەڵێک وێنەی لێکدراوی دروستکردووە. سەرەتا بە وەسفی سروشت و (وێنەی هەستی)ی هەر پێنج هەستەوەرییەکەی لە وشەکانی دەنەخشێنێت و ئاهەنگی مردن لە ژێر ڕۆشنایی کانیاوی سۆزی بەتینی بۆ (باوک، دایک، خوشک، برا، هاوڕێ و کەسوکار)ی سازدەکات، ئیدی وەرگر بەر ئەم وێنانە دەکەوێت (سپێدە، ڕووناکی خۆر، چۆلەکە، لق و پۆپی دار، گۆرانی، شیر فرۆش، دەرگای ماڵ، هیوا و ژیان) هەموو ئەمانە لە خەیاڵدا وەسف دەکات، جگە لە (سێدارە و مردن) بە شێوەی واقیع و لە گۆشەیەکی ڕەوانبێژی باڵا وەسف دەکات، کاتێک دەڵێت (ئەو کاتەی سپێدەیە و شیرفرۆشەکە لەدەرگا دەدات وەک هەر بەیانییەکی دیکەی لای ئێوە، بەڵام هاودەم لای من دوو جەلاد لە دەرگای زیندان دێنە ژوور، من بەرەو پەتی سێدارە دەبەن و تاوێکی دی بە داری سێدارە دەلەرمەوە!) ئەم قۆناغە جیاوازانەی شاعیر گواستوویەتییەوە نێو دەقەکە هەمووی خزمەت بە وێنەی شیعری دەکەن، بەشێوەیەک باسی شێوازی مردنەکەی دەکات (بە سێدارە دەلەرمەوە) بەم شێوەیە لێکنزیکی هەردوو شاعیر لە وەسف و بنیاتنانی وێنەی شیعرییانەوە لە دواساتەکانی مردنیان بە باسکردنی سێدارە و هەستی ڕووبەڕووبوونەوەی ترس کۆتایی دێت.

ڕووی جیاوازی

ڕووی جیاوازی لەنێوان هەر دەقێک و دەقێکی دیکەی شیعری یان هەر ژانرێکی دیکەی ئەدەبی، واتای هەبوونی بەهرەی جیا و بیرکردنەوەی جیا. بۆ ئێمەش ئەو تەوەرە گرنگە و بە تەواوکەری تەوەری پێشوو دادەندرێت.

ناونیشانی شیعرەکان

ڕەگەزی ناونیشان لە ئەدەبیاتی کوردیی و عەرەبیش گرنگی خۆی هەیە، لەگەڵ دەق تەواوکەری یەکترن. لەم توێژینەوەیە بەراوردکارییە شیعری هەردوو شاعیر وەک چۆن هەڵگری دوو زمان و شێوازی جیاوازن ئاوایش خاوەنی دوو ناونیشانی جیاوازن.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

شیعری (ژووری سێدارە) ناونیشانێکە پڕ بە پێستی ڕووداو و بابەتەکەی شاعیر، چونکە مەلا عەلی بەواقیعی لەناو کارەساتی زیندان و سێدارە دابوو. بەڵام هەرچی ناونیشانی شاعیر هاشم ئەلرِەفاعییە ئەوا زیاتر هەڵگری پەیامە بەناوی (الرسالة في ليلة تنفيذ/ نامەیەک لەشەوی جێبەجێکردنەوە)، لێرەدا ڕووی جیاوازی شاعیر ئەلرِەفاعی لە مەلا عەلی ئەوەیە، ئەلرِفاعی لە زیندانەوە ئەم دەقەی نەنووسیوە، بەڵکو لە بنەڕەتدا بۆ کەسێکی دیکەی نووسیوە کە مەحکوم بووە بە سێدارە، ڕاستە ئەلرِەفاعیش فەرمانی گرتنی هەبووە بەڵام لەبەرانبەر پارە ئازاد کراوە، دواتر لە دەرەوەی زیندان تیرۆر دەکرێت. کەواتە جیاوازی ئەزموونی شیعرەکە ئەوەیە شەهید مەلا عەلی دەقەکەی خۆی لە زیندان و پێش لەسێدارەدان نووسیوە، بەڵام ئەلرِەفاعی لە دەرەوەی زیندان بەر لە تیرۆرکردنی نووسیویەتی.

شەهید مەلا عەلی شانازییکردنی بە جۆری مردنەکەی لە چوارینەکاندا زۆر بە بەرزی وێنا کردووە:

گەرچی بەرەو دواماڵی ژین بەڕێوەم

یەکەم ماڵی نەمردن دیارە لێوەم

بەشم چونکە مردنی ناو جێ نییە

شادم کە تا دوا هەناسەش بە پێوەم

مەرگی ئاوا ناگۆڕمەوە بە سەد ژین

ژینێک سەرم بۆ دوژمن بێ بە پەرژین

سەربەرزییە کە پێڵاوم ئەبینن

بە سەر سەری دوژمنەوە لە بەرزین

شاعیر بەم شانازیکردن و بیروباوەڕە بەهێزەی پەیامی بەردەوامی و ڕووبەڕووبونەوەی دوژمنان دەداتە خوێنەر، لەڕووی دەروونییەوەش خاوەن ئیرادە و خۆسەپێنە بەسەر مەرگ و سێدارە و بە شێوەیەک بنیاتی چوارینەکانی ناوە وەکو خۆی هەڵگری ماکی نەمرِیی بن. لەم چوارینانە بەر هونەری (وێنەی وەستاو) دەکەوین کە چۆن وێنەی شیعرِیی پێ دروستکردووە، سیفەتی وێنەی وەستاویش ئەوەیە، شاعیر وەسفی دۆخێک دەکات لە باری وەستاو و بێ جوڵەدا، واتە ئەگەر وێنەی شەهید بکێشیت بە وەسفی شیعرەکەیەوە، ئەوا تۆ وێنەی کەسێک دەکێشیت ڕاستە لە سێدارە دراوە بەڵام بەژن و پێڵاوی بە وەستاوی لەسەر سەری جەلادەکەیە، ئەم جۆرە وێنە هەستیانە کاریگەریی وێنەی سینەمایی بەسەر وەرگرەوە بەجێدەهێڵن.

لەبەرانبەردا ئەلرِەفاعی پێچەوانەی مەلا عەلی بە وێنەیەکی جوڵاو وێنای دیمەنی لەسێدارەدانەکەی دەکات:

وَأَكُونُ بَعْدَ هُنَيْهَةٍ مُتَأَرْجِحَاً	هەر دوای کەمێکی دیکەیە دەلەرێمەوە
فِي الْحَبْلِ مَشْدُوداً إِلى العِيدانِ	بەو گوریسەی بەستراوە بە سێدارەوە

شاعیر لەڕێگەی بنیاتنانی (وێنەیەکی جوڵاو) دەقەکەی نووسیوە کە لەم جۆرە وێنەیەدا شاعیر جگە لە ڕیزکردنی وشەکانی هەوڵدەدات جووڵەی ڕووداوەکەش بخاتە نێو وێنەشیعرییەکەوە. بەمەش تێکهەڵکێشییەک لە نێوان وەسف و کردارێکی جوڵەدار دروست دەبێت. وشەی (دەلەرمەوە) وێنەیەکی جوڵاوە و هەستی بینینی وەرگر درکی پێدەکات کەسێک لە سێدارە دراوە و بە گوریس و دارەکەوە هەڵواسراوە، تەرمەکەی وەک جۆلانە دێت و دەچێت، بەمەش سیفەتی لێچوونی خۆی بە (لەوچوو/ کە جۆلان)ەیە دەخاتەڕوو.

مەلا عەلی لەبارەی پێداگری و پەشیمانەنەبوونەوەیش لەو ڕێبازەی هەڵیژاردبوو لەپێناو ئازادی نەتەوەکەی دەڵێت:

لەو دنیایەش هەر پێشمەرگەو کادرم

کە هیچ نەبێ لەوەی ئێستا چاترم

لێرە خاوەن ئەزموونی ڕێی خەباتم

لەوێ لەنێو کوورەی شۆڕش ئاگرم

یان دەڵێت:

مەرگی ئاوا ناگۆڕمەوە بە سەد ژین

ژینێک سەرم بۆ دوژمن بێ بە پەرژین

لێرەدا شاعیر لە هەرسێ دێڕەکەی یەکەم بە (شێوازی وەسفی ڕاستەوخۆ/ اسلوب الوصف المباشر) پەشیمان نەبوونی لە بیر و باوەڕەکەی دەخاتە ڕوو، خۆی بە خاوەن خەبات دەزانێت، تەنانەت دوای مردنیش هەر لەسەر هەمان ڕێباز دەمێنێت، وێنەیەکی سادەی بڕوابەخۆبوون و بەردەوامی دەداتە خوێنەر، بەڵام لە دێڕی چوارەم شاعیر هەوڵیداوە سوود لە (شێوازی لێکچووواندن- اسلوب التشبه) وەربگرێت، ئەم جۆرە وێنانەش پشت بە لێکچووواندنی سیفەتی کەسێک بە شتێکەوە یان شتێک بە کەسێکەوە دەبەستن، ئەویش بە چووواندنی خودی خۆی بە (ئاگر) و (شۆڕش)یش بە (کوورە) لەکاتێکدا هەرسێ وشەکە (ئاگر، شۆڕش و کوورە) چەمکی سەربەخۆن، بەڵام شاعیر وێنەیەکی شیعریی زۆر بەرز و پڕ هەستی لێ بنیاتناوە، بەشێوەیەک (لێچوو و لەوچووەکان) بەسەریەکەوە و لە ڕستەسازییەکە ئامادەن، دروستکردنی ئەم وێنە تاکانە لای شەهید مەلا عەلی لە هەموو چوارینەکان هەنە و بوونەتە بەشێک لە نیگارخانەی دیوانەکەی، لە دوو دێڕەکەی دیکەیش کە هەر هەڵگری پەیامی مکوورِبوونیەتی، لەوپەڕی چاونەترسییە، دەڵێت: (مەرگی ئاوا ناگۆڕمەوە بە سەد ژین...) کەواتە لەڕووی بیر و باوەڕەوە مەلا عەلی خۆی یەکلایی کردۆتەوە.

لەبەرانبەردا شەهید ئەلڕەفاعی دوای ئەوەی پێدەزانێت ڕێگاکەی (بەرەو مەرگە) هەندێکیش لە شۆڕشگێڕەکان هەڵگەڕاونەتەوە و بوونەتە داردەستی دیکتاتۆر، دووچاری دۆخێکی دەروونی و تووڕەیی دژوار دەبێت، پەشیمانی دایدەگرێت، دەکەوێتە سەرزەنشتکردنی خۆی:

وَيدورُ هَمْسٌ في الجَوانِحِ ما الَّذي	چرپەیەك لە ناخم پێم دەكات ئەمدیو ئەودیو
بِالثَّوْرَةِ الحَمْقاءِ قَدْ أَغْراني؟	چی لەو شۆڕشە گەمژەیە هەبوو خستمیە فریو؟
أَوَ لَمْ يَكُنْ خَيْراً لِنفسي أَنْ أُرَى	ئەرێ وا باشتر نەبوو لەپێناو خۆم
مثلَ الجُموعِ أَسيرُ في إِذْعانِ؟	چاو داخەم و بەڕێگای خومدا بڕۆم؟

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

ما ضَرَّني لَوْ قَدْ سَكَتُّ وَكُلَّما غَلَبَ الأسى بالَغْتُ في الكِتْمانِ؟	چیم زەرەر بوو گەر بێدەنگ بام بەتەواوی کە ئازار و خەم زاڵ دەبوون، هێشتبانمەوە بە داخراوی

سەرەڕای ئامادەبوون بۆ لە سێدارەدان شاعیر بە هۆکاری جیا و ئەوەشی لەپێشەوە باسمان کرد دەکەوێتە نووسینی ئەم چەند دێرە پڕ لە پەشیمانییە! چونکە تا ئێرە کە بەر دەقەکە کەوتین بریێ بوو لە کەشوهەوایەکی پڕ سۆزی کەسێک بەر لە مردنی بۆ (خێزان و نیشتمان)ەکەی، بەڵام لەناکاو شاعیر لەناخەوە تووشی (لەخۆهەڵگەڕانەوە) دەبێت. هەرچەندە لە شێوەی هەڵکەوتەیی هەڕەمی ڕوودواوەکانی نێو قەسیدەکە ئەمە بە بەشێک لە بەشەکان دادەندرێت، چونکە لەسەرەتاوە شاعیر بە باسکردنی ئازار و مەینەتییەکانی زیندان دەست پێدەکات، دواتر دێتە زەمەنی لەدەستچوونی خەونەکانی بەهۆی دەسەڵاتی ڕژێمەکە، پاشان قۆناغی بەرگریی و فلاشباکی مالبات و گریانی دایکی. لەناکاو دێتە ناو قۆناغی پەشیمانبوونەوە لە (شۆڕش)، ئەمە دەبێتە (گرێ/ حبکة)ی نێو دەقەکە و وەرگر تووشی سەرسوڕمان دەکات چونکە ئەم پەشیمانییە دادی نادات، تازە ڕۆژی ئاوابووە! دواتر ئەو شۆڕشەی ئەم بۆی جەنگاوە و لەپێناوی کەوتۆتە زیندان و ژووری سێدارە چی بەسەر دێت؟! بۆیە لەڕووی هونەرییەوە ئەڵڕەفاعی ویستوویەتی وێنەی هەموو دۆخەکانی دەروونی بگوازێتەوە نێو دەقەکەی، وەک (گێڕانەوە)یەکی پاک و واقیعی نیشانی خوێنەری بدات، لێرە ئەڵڕەفاعی پشتی بە (وێنەی دەروونی/ الصورة الذاتية) بەستووە، (پەشیمانی) و ترس لە مردن بەرەو زەمەنی پێشتری دەبات و ئاواتەخوازی بێدەنگی و لەدژ نەوەستانەوەی دەسەڵاتییەتی.

ئەو دۆخە دژوارەی شەهید مەلا عەلی تێیدا ماوەتەوە بۆ ماوەی مانگێک بەر لە لەسێدارەدانی و نەبینینی کەسوکار و لەنێو زیندانە تاکەکەسییەکەدا ئەوەی بۆی مابووەتەوە بیر و باوەڕەکەی بووە، بۆیە لەسەرەتای ڕێکخستنی چوارینەکانی تا کۆتایی ئەوەی جەختی لێ دەکاتەوە پاراستنی باوەڕە پیرۆزەکەی و دژایەتیکردنی جەلادەکەیەتی، بەوەی هەموو ئەو دژواریانە ناتوانن ئیرادە و ویستی لاواز بکەن:

پێ لە سەریان دائەنێم و ئەڕوانم،

بەرەو شاری جێ هەواری کاروانم

ئەگەم پێیان، چونکە دیارە جێ پێیان

ئێرەیە و لێی لانادەم تا ئەتوانم

شاعیر ئاماژە بە ساتی لەسێدارەدانی ئەدات، پێی لەسەر سەری دوژمنە و شونپێی شەهیدانی پێشخۆی هەڵدەگرێت، دەچێتە کاروانی نەمران.

لێرە بەر وێنەی هەستی دەکەوین، کە دەڵێت: (ئەڕوانم) واتە بەخەیاڵ ئەو ڕوانینە دەکات، ئەویش بە نەست مەزەندەکردن خۆی لە هاوەمێژی کاروانی شەهیدان دەبینێت، هەرچەند مردووشە بەڵام ئەو بەم شێوەیە خۆی وێنا دەکات، وێنە شیعرییەکەی دەخاتە ناو هەستی خوێنەرەوە، دواتر پشت بە هونەری (ڕەگەزدۆزی تەواو/ الجناس التام) دەبەستێت، کاتێک هەردوو وشەی (پێیان، پێیان) لە یەک دێڕ بە یەک وشە و دەنگ بەڵام بە دوو مانای جیاواز دووبارە دەکاتەوە، لەوەی یەکەم دەڵێت: (ئەگەم پێیان) واتە ئەگەمە لایان، پێیان شاد دەبم، لەوەی دووەم دەڵێت (دیارە جێ پێیان) واتە شوێنپێی لەسێدارەدراوانی پێش خۆی هەڵدەگرێت، ئەمەش چوارینەکەی جوانتر کردووە، عەلائەدین سوجادی دەڵێت: (یەکێک لە هونەرەکانی جوانکاری

Publications of the Arab Democratic Center for Strategic, Political, and Economic Studies / Germany – Berlin
& College of Applied Interdisciplinary LTD& United Kingdom / London
إصدارات المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية / برلين - ألمانيا
و كلية التخصصات التطبيقية/ لندن - المملكة المتحدة

وشەیی «ڕەگەزدۆزی»یە). لەبەر ئەوەی شاعیر خۆی لەناو بارودۆخەکە ژیاوە زۆر هەستیارتر مامەڵەی لەگەڵ دەقەکەی کردووە، وشەکانی لە قوڵایی ئازارەکانیەوە سەرچاوەیان گرتووە و سەرجەم چوارینەکانی بە پەیامی بەردەوامی ڕەنگڕێژ کردووە.

هەرچی شەهید ئەلڕەفاعییە خوێنەکەی دەڕژێت هەموو شتێک کۆتایی دێت، بە دوودڵی و گومانەوە دەڕوانێتە پەیامەکەی:

هذا دَمِي سَيَسِيلُ يَجْرِي مُطْفِئاً ما ثارَ فِي جَنْبَيَ مِنْ نِيرانِ	ئەم خوێنەم دەڕژێ و ڕێ دەکات. کڵپەی ئاگری ناخم خامۆش دەکات

یان دەڵێت:

وَالظُّلْمُ باقٍ لَنْ يُحَطِّمَ قَيْدَهُ مَوْتِي وَلَنْ يُودِي بِهِ قُرْباني	ستەم هەر دەمێنێ، قەت کۆت و بەند لەبن نایێ بە قوربانی و مردنی من، هیچ ئومێدێ بەدی نایێ

لەم چەند دێڕەی ئەلڕەفاعی وەک ڕەنجەڕۆیێک دەڕاونێتە خۆی، چونکە بەر کۆمەڵێک وێنەی نائومێدی دەکەوین، وەک: ڕژانی خوێنی بێ سوود، کوژانەوەی کڵپەی ئاگری ناخی، مانەوەی زوڵم و ستەم، بوونە قوربانی، بەدینەهاتنی هیچ شتێک و لەدەستدانی ئومێد) وێناکردنی ئەم (وێنە دەروونییانە) بۆ شاعیرێکی وەک ئەلڕەفاعی کە لە لووتکەی سۆز و وەفای دابووە، قورسبووە، چونکە ئەو بەگیانی خۆی پێشبرکێی بۆ بەدەستهێنانی (ئازادی) کردووە، کەچی لە کۆتا ساتەکانیا جگە لە مەینەتی زیندان بە کۆمەڵێک موعاناتی دیکەی دەروونیشدا ڕەتبووە، چونکە کاتێک خۆی بە (قوربانی) دەچووێنیت واتە ئەو دڵنیایە خوێنی دەڕژێت و باکی نییە، بەڵام ئەوەی لاوازی کردووە پەشیمانیی و هەستی ڕەنجەڕۆییە کە لای وایە بەمردنی ئەو یەکسانی و دادپەروەری بەدی نایەت! هەموو وێنە کەڵەکەبووەکانی دیکەی ناو دێڕەکانیش دەڵالەتی دۆخێکی ناجێگیری شەهید ئەلڕەفاعین.

لەکۆتاییدا شەهید مەلا عەلی لەڕێگەی (شێوازی ئاڵوگۆڕی درکپێکراو/تبادل المدركات) کە بەشدارە لە بنیاتنانی وێنەی تاک، وێنەیەک پێشکەشی وەرگر دەکات:

ئەگەر لێرە نەمتوانیێ بجەنگم

لەوێ بەدەست هاوڕێیەکەوە تفەنگم

ئەگەر لێرە بەجێ مابم لە کاروان

لەوێ لە پێش کاروانەوە پێشەنگم

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

ئەمجارە دەنگە شیعرییەکە هەڵگری دوا پەیامە بۆ خۆی و هاوڕێکانی، ئەم پەیامەشی لە چوار وێنەی جیا جێکردۆتەوە، وێنەکانیش (دیلی، ئازایەتی، تەنیایی و پاڵەوانێتی)ن، لە وێنەی شیعریی دێڕی یەکەم بەشێوەی شاراوەیی و (ڕەمز) دەڵێت: دیل، دەستبەسەر و مەحکومم بە (خنکاندن) بەمەش نەمتوانیوە بجەنگم، بەڵام لە دێڕی دووەم بە وێنەی (بەتەنکردن/ التجسیم) دێتە وەڵام: (لەوێ بەدەست هاوڕێیەکەوە تفەنگم)، خۆی بە تفەنگ چواندووە، واتا خۆی (بەتەن کردووە). کەواتە مەلا عەلی ئەگەرچی لەبەردەم سێدارەیە بەڵام هێز و بڕوای ئەو لەناو دڵ و ئەقڵی هاوڕێکانی بۆتە لوولەی تفەنگ و ڕوو لە سنگی دوژمنە، بەمەش شاعیر وێنەیەکی نوێی شیعریی داوەتە وەرگر.

دواتریش لە وێنەیەکی هەستی و وەسفکردنی ڕاستەوخۆ دەڵێت (ئەگەر لێرە بە جێ مابم...) واتە ڕاستە لێرە تەنیام و لە زیندانم، بەڵام (لەوێ لەپێش کاروان پێشەنگم) واتە ئەو خەبات و شۆڕشەی ئەو پێویستی بە شەهید و قوربانی زۆرترە بۆ بەدیهێنانی ئامانج، بۆیە شەهیدبوونی دەبێتە وزە و دەچێتە ناو جەستەی کاروانی پێشمەرگە و خەبات و نوای شۆڕش، پێشەنگبوونیش چەمکێکی واتاییە و شاعیر لە سایەیدا (وێنەی واتایی/ الصورة المعنویة) خولقاندووە کە خوێنەر لە ڕێگەی ئەقڵی و ژیرییەوە تێیدەگات.

دواجار شەهید (هاشم ئەلرەفاعی) بە هۆنینەوەی ئەم دوو دێڕە چەند وێنەیەک دەخاتە ڕوو:

دَمْعُ السَّجينِ هُناكَ في أَغْلالِهِ وَدَمُ الشَّهيدِ هُنَا سَيَلْتَقِيانِ	فرمێسکی زیندانی لەوێ لە سەر کەلەپچەیە خوێنی شەهیدیش لێرە، ڕێژگەیان یەک دەریاچەیە

لە سەرەتا ئەم دێڕە ئەلرەفاعی بەڵگە و پەیامی ڕوونە، بۆ ئەو قسەیەمان کە شاعیر دەقەکەی لە دەرەوەی زیندان نووسیوە، ئەمەش دەبێتە جیاوازییان لەگەڵ مەلا عەلی، هەرچەند ئەلرەفاعی لەسەر زاری هاوڕێیەکییەوە کە لە زیندان بووە نووسیوە، بەڵام هەروەک دەقێکی شیعری باڵای نێو ئەدەبی زیندان سەیر دەکرێت. ئەوجا گەر لەڕووی داڕشتن و وشەسازییەوە سەیری دێڕەکان بکەین (فرمێسکی زیندانی لەوێ.. خوێنی شەهید لێرە) واتە زیندانی لە زیندان لە ژێر ئەشکەنجە و ئازارەکانیان فرمێسکیان دەکەوێتە سەر کەلەپچەی دەستیان، لێرەش واتە لە دەرەوەی زیندا بەهۆی خۆ پێشاندان و نووسینی تەنز و ڕەخنە و بیر و باوەڕی جیا شۆڕشگێڕەکان دەکوژرێن و خوێنیان دەرژێت، بەهۆی زۆری کوژرانیش خوێنیان بۆتە دەریاچە، شاعیر بۆ بنیاتنانی ئەم وێنە شیعرییە بە وەرگرتنی ناوی (دەریا) سوودی لە (خوازە) بینیوە، خۆ (خوێن و دەریا) هیچ پەیوەندییەکیان نییە، (دەریا) هەڵگری ئاوە نەک (خوێن) بەڵام شاعیر زۆری خوێنی شۆڕشگێڕانی بە دەریا وێناکردووە، ئەمەش لێکنزیکییەکی زۆر دروست دەکات لەنێوان وێنەی خوازەیی و لێکچووواندن.

Publications of the Arab Democratic Center for Strategic, Political, and Economic Studies / Germany – Berlin
& College of Applied Interdisciplinary LTD& United Kingdom / London
إصدارات المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية / برلين - ألمانيا
و كلية التخصصات التطبيقية/ لندن - المملكة المتحدة

ئەنجام

١ -بەراوردکاری ئەدەبی مێژووێکی گرنگ و کۆنی هەیە، بەڵام لەنێو ئەدەبیاتی کوردی زۆر کەمتر ئاوڕی لێ دراوەتەوە، پێویستە کاتێک لە کۆلێژەکانی ئاداب و زمان گرنگی زیاتر بە بەراوردکاری بدرێت، قوتابی وا لێ بکرێت بەگرنگییەوە بڕوانێتە ئەم ئەدەبە گرینگە، چونکە دەروازەیەکی فراوانی ئاشنایەتییە .

٢-ئەدەبی زیندان لەنێو گەلی کوردیش ڕەگێکی کۆنی هەیە، بەڵام بەهۆی کەمی دەقی لێکۆڵینەوە بەداخەوە ئەم لایەنە گرنگەی ئەدەبی فەرامۆشکراوە، وەک وڵاتانی دنیا گرنگی پێ نەدراوە، لەکاتێکدا ئێمە نەتەوەیەکین زیندان ماڵی دووەممانە! لەسەردەمی مەم و زینی ئەحمەدی خانییەوە خاوەنی دەقی ئەدەبی زیندانین، چونکە خانی لە مەم و زینەکەی خۆی بابێکی تەرخانکردووە بۆ باسکردنی (مەم د بەندێدا).

٣. ئەدەبی کوردیی پێویستی بە (ئینسایکلۆپیدیا/ زانیارینامە)یەکی تایبەت بە بواری (ئەدەبی زیندان)ە کە بەرهەمی نووسراوی هەموو ئەو زیندانییانەی لەژیاندا ماون و نەماون بە هەموو ژانرە ئەدەبیی و هونەرییەکانەوە بگرێتە خۆ، ئینجا بەسەر (ڕۆمان، چیرۆک، گێڕانەوە، یادەوەری، شیعر، پەخشان و نامە)دا پۆلێن بکرێت.

٤ -هەردوو شاعیر مەلا علی و ئەلرەفاعی پەیوەندییەکی ڕۆحییان لەگەڵ کۆمەڵگاکەیان هەیە، بۆیە هەستی دەروونیان لەڕێگای شیعرەکانیان بۆ جێهێشتوون.

٥ -هەمیشە خاڵی هاوبەش، لەنێوان دەقەکانی ئەدەبی زیندانیدا هەیە، تەنانەت ئەگەر وڵات، نەتەوە و سەردەمەکانیشیان جیاوازبێت، ئەوەش بۆ ئامانج و ڕێگای ستەمی ستەمکاران و ئازاری وێکچووی زیندانییان دەگەڕێتەوە کە دەبێتە چاوگەی ژانرە ئەدەبییەکان .

٦ -دەرکەوتنی، خاڵی جیاواز لەنێوان هەردوو دەقەکانی مەلا عەلی و ئەلرەفاعی بەهۆی جیاوازی باری سایکۆلۆژی، ئیرادە، پانتایی خەیاڵ و ڕەنگدانەوەی کلتووری کۆمەڵگاکانیان لەنێو دەقەکان.

لیستی سەرچاوەکان

سەرچاوە کوردییەکان

. ئەدەبی بەراوردکاری – عەزیز گەردی، بەغدا، دەزگای چاپ و پەخشی کۆری زانیاری، چاپی یەکەم، 1978 .

. ئەدەبی بەراورد – هیمداد حوسێن، ریزان سالح، سەنگەر نازم، هەولێر، 2021.

. ئەدەبی بەراوردکاری (لێکۆڵینەوەیەک لە تیۆری ئەدەبی و شیعری داستانی) – د. محەمەد عەبدولسەلام کەفافی؛ وەرگێڕ: هەژار رەحیمی.

. ئەدەبی زیندان – پەری عومەر خەیلانی، دەزگای موکریانی، چاپخانەی هێڤی، 2024.

. بنیادی وێنەی هونەری لە شیعری (سالم)دا – مەریوان حەمەکەریم ئەحمەد، زانکۆی سلێمانی، 2022.

. تێگەیشتنی راستی (1918) – یەکەمین ڕۆژنامەی کوردی لە عێراق، پێشەکی و لە چاپدانەوەی ڕەفیق حیلمی و سدیق سالح، پڕۆژەی هاوبەشی دەزگای ئاراس و بنکەی ژین، هەولێر، 2007.

. دیوانی شیعر و هەڵۆیست (16-17) – شەهید مەلا عەلی، چاپخانەی حەمدی، بڵاوکراوی یەکێتی نووسەرانی کورد، سلێمانی.

. (لێکۆڵینەوە و ڕەخنەی پراکتیکی) بەرگی دووەم، ل387، (د.هیمداد حوسێن) ناوەندی ڕۆشنبیری ئاوێر بۆ چاپ و بڵاوکردنەوە (2020).

. وێنەی شیعری لە ڕێبازی ڕۆمانسی کوردیدا – عەبدولقادر محەمەد ئەمین، دەزگای سەردەم، 2002.

بەستەرە کوردییەکان

1- ئیستاتیکای وێنەی شیعری لە شیعرەکانی ئەحمەد محمد دا

–د. محەمەد ئەمین عەبدوڵا، م. ناهیدە حسێن عەبدولرەحمان

researchgate.net

2- بنیادی وێنەی هونەری لە شیعری شێرکۆ بێکەسدا – هەرێم عوسمان، 2019/9/24

rudaw.net

3- ڕشتەیەک دەربارەی ئەدەبی بەراوردکاری – لێکۆڵینەوەی شێخ فوئاد بەرزنجی

kurdishbookhouse.com (فروردین ۱۴۰۴)

سەرچاوە عەرەبییەکان

- ابراهيم، عبدالحميد (2011) – الأدب المقارن من منظور الأدب العربي، دار الشروق.

- ابو صالح، عبد المطلب (1994) – دراسات أدبية مقارنة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص: 79 .

- أبو نضال، نزيه – أدب السجون، دار الحداثة، بيروت، 1981 .

- الرفاعي، هاشم – (زهير جمجوم، 2004) هاشم الرفاعي أسطورة الشعر والشهادة، دار عمار، ط1.

-العبود، عبده – الأدب المقارن، مشكلات و آفاق، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

الهلال، محمد غنيمي (1981) – الأدب المقارن، دار العودة، ط5، بيروت.

- طاهر أحمد مكي (1978) – الأدب المقارن، أصوله و تطوره و مناهجه، ط1، دار المعارف، القاهرة .

- سوزان باسيت – الأدب المقارن مقدمة نقدية، ترجمة: أميرة حسن نويرة، القاهرة، 1999.

- مجموعة كاتبة – الأدب المقارن، مفهومه و مدارسه و مجالات البحث فيه، جامعة بنجاب – باكستان، مجلة قسم اللغة العربية، العدد 26، 2019.

بەستەرە عەرەبییەکان

ـ هاشم الرفاعي.. ثاني الشعراء الذين قتلتهم ثورة يوليو – د. محمد الجوادي، 2018/6/24

aljazeera.net

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

آفاق المسرح الكردي: من الجذور السومرية إلى المسرح الرقمي

دراسة بحثية في التطور والتحديات والفرص

عبدالوهاب پيراني/استاذ محاضر في مادة تاريخ المسرح الكلاسيكي بأكاديمية الفن بروج افايي كردستان- سوريا

Prospects for Kurdish Theater: From Sumerian Roots to Digital Theater

A Research Study of Development, Challenges, and Opportunities

Abdulwahab Pirani / Lecturer in Classical Theater History, Academy of Art, Rojava-Syria

Perspektîfên Şanoya Kurdî: Ji Kokên Sumerî heta Şanoya Dîjîtal

Xwendina Lêkolînê ya Pêşveçûn, Zehmetî û Derfetan

الملخص:

تتناول هذه الدراسة آفاق المسرح الكردي في ضوء التطورات التاريخية والمعاصرة، بدءاً من الجذور السومرية للمسرح في وادي الرافدين، مروراً بالمظاهر القريبة من المسرح في التراث الشعبي الكردي، وصولاً إلى تحديات الواقع الراهن وفرص المستقبل الرقمي. تهدف الدراسة إلى تحليل أسباب تخلف المسرح الكردي عن الركب الحضاري، واستكشاف إمكانية توظيف تقنيات المسرح الرقمي كحل مبتكر لتجاوز العقبات المادية والجغرافية والسياسية. تعتمد الدراسة على منهج تاريخي تحليلي، مع الاستفادة من منهاج المعهد العالي للفنون في روج آفا، والمؤسسات الأكاديمية في أربيل والسليمانية وديار بكر، بالإضافة إلى تجارب المسرح الكردي في المهجر وكردستان الإيرانية. تخلص الدراسة إلى أن المسرح الرقمي يمثل فرصة ذهبية للمسرح الكردي لإحياء تراثه الغني والوصول إلى جمهور عالمي، مع ضرورة الحفاظ على الجوهر الإنساني للفعل المسرحي.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

Prospects for Kurdish Theater: From Sumerian Roots to Digital Theater

A Research Study of Development, Challenges, and Opportunities

Abdulwahab Pirani / Lecturer in Classical Theater History, Academy of Art, Rojava-Syria

Abstract:

This study examines the prospects for Kurdish theater in light of historical and contemporary developments, beginning with the Sumerian roots of theater in Mesopotamia, moving through theatrical expressions in Kurdish folklore, and culminating in the challenges of the current reality and the opportunities of the digital future. The study aims to analyze the reasons for the lag of Kurdish theater behind other cultural developments and explore the possibility of employing digital theater technologies as an innovative solution to overcome material, geographical, and political obstacles. The study adopts a historical-analytical approach, drawing on the curriculum of the Higher Institute of Arts in Rojava, academic institutions in Erbil, Sulaymaniyah, and Diyarbakir, as well as the experiences of Kurdish theater in the diaspora and Iranian Kurdistan. The study concludes that digital theater represents a golden opportunity for Kurdish theater to revive its rich heritage and reach a global audience, while preserving the human essence of theatrical action.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

Perspektîfên Şanoya Kurdî: Ji Kokên Sumerî heta Şanoya Dîjîtal

Lêkolînek Lêkolînê ya Pêşveçûn, Zehmetî û Derfetan

Abdulwahab Pirani / Mamosteyê Dîroka Şanoya Klasîk, Akademiya Hunerê ya Rojava, Kurdistan-Sûriye

Kurte:

Ev lêkolîn perspektîfên şanoya Kurdî di ronahiya pêşketinên dîrokî û hemdem de vedikole, ku ji kokên Sumerî yên şanoyê li Mezopotamyayê dest pê dike, bi rêya îfadeyên şanoyê yên di folklora Kurdî de diçe û bi dijwarîyên rastiya heyî û derfetên pêşeroja dîjîtal digihîje lûtkeyê. Armanca lêkolînê ew e ku sedemên paşketina şanoya Kurdî li pişt pêşketinên din ên çandî analîz bike û îhtîmala karanîna teknolojiyên şanoya dîjîtal wekî çareseriyek nûjen ji bo derbaskirina astengiyên maddî, erdnîgarî û siyasî bikole. Lêkolîn nêzîkatiyek dîrokî-analîtîk dipejirîne, ku li ser bernameya Enstîtuya Bilind a Hunerê ya Rojava, saziyên akademîk ên li Hewler, Silêmanî û Dîyarbekirê, û her weha ezmûnên şanoya Kurdî li dîyasporayê û Kurdistana Îranê disekine. Lêkolîn encam dide ku şanoya dîjîtal ji bo şanoya Kurdî derfetek zêrîn temsîl dike da ku mîrata xwe ya dewlemend vejîne û bigihîje temaşevanek gerdûnî, di heman demê de eslê mirovî yê çalakiya şanoyê biparêze.

التمهيد: دور وأهمية المسرح في حياة الأمم

"أنا أؤمن بأن المستقبل ينتمي إلى أولئك الذين يمنحون الجيل القادم أسبابًا للأمل والأحلام".

أنطونان أرتو (مسرحي فرنسي)

لطالما كان المسرح، منذ نشأته الأولى، أكثر من مجرد تسلية أو ترفيه، إنه مرآة تعكس هموم الإنسان وأفراحه وأحلامه وأوجاعه. المسرح هو فن المحاكاة والتعبير الحي عن المعتقدات والأساطير والتاريخ، وهو أداة فعالة للنقد الاجتماعي والتغيير الثقافي. قال الناقد المسرحي الأمريكي إريك بنتلي" :(Eric Bentley) المسرح يعزز العلاقات الإنسانية وينقل المشاعر والأفكار المباشرة بين البشر.(Bentley, 1965, p. 15) "

وتكمن أهمية المسرح في كونه فناً جماعياً يجمع بين الكلمة والجسد والصوت والإضاءة والفضاء، ليخلق تجربة فريدة لا تتكرر بنفس الطريقة في أي عرضين. كما أنه وسيلة تعليمية تربوية بامتياز، إذ ينقل القيم والمعارف بأسلوب شيق وجذاب، وينمي الذائقة الجمالية والنقدية لدى الجمهور .

والمسرح، بصفته سجلاً حياً لتطور المجتمعات، يحافظ على الهوية الثقافية ويعبر عن خصوصية الشعوب في مواجهة العولمة، وقد أكد ذلك أنطونان أرتو (Antonin Artaud) في كتابه "المسرح وقرينه" قائلاً: "لا يمكننا الاستمرار في تدنيس فكرة المسرح، التي تكمن قيمتها الوحيدة في علاقتها المؤلمة والسحرية بالواقع والخطر.(Artaud, 1938, p. 28) "

استهلال: سرد تاريخي سريع للمسرح عبر العصور

أولاً: البدايات الأولى - الطقس الدرامي في الحضارات القديمة

خلافاً للاعتقاد الشائع بأن المسرح وُلد في اليونان، تشير الأدلة التاريخية والأثرية إلى أن جذوره تمتد إلى أعماق أقدم من ذلك، إلى حضارات وادي الرافدين ووادي النيل.

المسرح السومري: طقوس الخصب والمراثي (3000-2000 ق.م)

يعتبر السومريون من أقدم من عرفوا فعلاً تمثيلياً منظماً، لم يكونوا يقصدون في البداية خلق "مسرح" بالمعنى الحديث، لكن طقوسهم الدينية احتوت على كل عناصره الأساسية: حوار، شخصيات، صراع، وجمهور. من أبرز هذه الطقوس:

·طقوس الزواج المقدس (هيروس غاموس): كانت تقام سنوياً لتمثيل قصة حب وزواج الإله "تموز" (دوموزي) والإلهة "عشتار" (إنانا)، رمز الخصب والنماء، كان الكهنة يمثلون أدوار الآلهة، ويجري حوار بين الشخصيات (عشتار، تموز، أمهاتهم، الكاهن الأكبر) بمرافقة جوقة من المنشدين، أمام حشود الناس في المعابد أو الساحات العامة، وهذه العروض كانت تُعدّ نصاً درامياً متكاملاً يروي قصة خطبة وزواج الآلهة.

يذكر فراس السواح في مقدمة ترجمته لملحمة جلجامش أن "طقوس الزواج المقدس كانت تمثل الدراما المركزية في الحياة الدينية السومرية، حيث كان الكاهن الأكبر يمثل الإله تموز والكاهنة تمثل الإلهة عشتار" (السواح، 2004، ص 42).

·مراثي المدن الساقطة: بعد سقوط المدن السومرية، ظهرت طقوس درامية حزينة تُعرف بالمراثي، وكانت تجسد معاناة الشعب ونكبتهم، وتتضمن حوارات بين الكهنة والجوقة والناس، في مشهدية درامية عالية تعبر عن الفاجعة وتدعو لعودة الحياة، حيث يرى بعض الباحثين أن هذه الطقوس هي أصل المأساة (التراجيديا) التي ظهرت لاحقاً في اليونان، وقد أشار الباحث المسرحي أوسكار بروكيت (Oscar Brockett) إلى أن "العناصر الدرامية في الطقوس السومرية، وخاصة في مراثي تموز، كانت أكثر تطوراً مما كان يُعتقد سابقاً، وتشير بوضوح إلى وجود شكل بدائي من المسرح.(Brockett, 2014, p. 23) "

المسرح في مصر الفرعونية: أسطورة إيزيس وأوزوريس (2500 ق.م)

على ضفاف النيل، تطورت طقوس درامية عظيمة ارتبطت بالديانة المصرية القديمة، أشهرها "أسطورة إيزيس وأوزوريس"، التي كانت تمثل سنوياً في احتفالات دينية كبرى، وكانت تجسد قصة الصراع بين الخير والشر، والموت والبعث، حيث يقوم الكهنة والممثلون بتقمص شخصيات الآلهة (أوزوريس، إيزيس، ست، حورس) وتمثيل مشاهد القتل والبحث والبعث أمام الجماهير المحتشدة، وهذه التمثيليات الدينية كانت تُعدّ بمثابة دراما مقدسة تهدف إلى تعزيز المعتقدات وإحياء الأسطورة، ويذكر المؤرخ اليوناني هيرودوت أن "المصريين هم أول من أقاموا الاحتفالات الدينية المقدسة والمواكب (Herodotus, trans. 2003, p. 148)".

ثانياً: المسرح اليوناني ـ ولادة الفن المسرحي المنظم (القرن السادس ق.م)

إذا كانت الحضارات الشرقية القديمة قد قدمت "الطقس الدرامي"، فإن اليونان هي التي حولته إلى "فن مسرحي" منظم، ففي القرن السادس قبل الميلاد، تطورت الأناشيد الدينية التي كانت تُغنى في مهرجانات "ديونيسوس" (إله الخمر والخصب) إلى شكل درامي متكامل، وأضاف "ثيسبيس" ممثلاً مستقلاً يتفاعل مع الجوقة، فولد بذلك الحوار، ثم تطور الأمر على أيدي كتاب عظماء مثل إسخيلوس (الذي أضاف الممثل الثاني)، وسوفوكليس (الذي أضاف الممثل الثالث)، ويوربيدس، وأريستوفانيس، الذين وضعوا قواعد المأساة والملهاة، ثم انتقل المسرح من كونه طقساً دينياً خالصاً إلى فن له قواعده ونصوصه ومبانيه الخاصة (المدرجات الحجرية) .

يقول أرسطو في كتابه "فن الشعر": "المأساة هي محاكاة فعل جليل وكامل... تتم باللغة المزينة... على سبيل الفعل لا السرد، وتحدث التطهير (الكاثارسيس) لهذه الانفعالات" (أرسطو، ترجمة 2005، ص 27).

ثالثاً: المسرح الروماني ـ الترفيه والفخامة (القرن الثالث ق.م ـ القرن الخامس م)

تأثر المسرح الروماني باليوناني لكنه مال أكثر إلى الترفيه والفخامة، واهتم بالعروض الجماهيرية الضخمة وأضاف إليها عناصر من الفروسية والمصارعة وسباق العربات، مما خفف من الجانب الدرامي الجاد وزاد من الجانب الاستعراضي، ومن أبرز كتاب المسرح الروماني: بلوتوس وتيرانس (للكوميديا) وسينيكا (للمأساة).

رابعاً: مسرح العصور الوسطى ـ العودة إلى الكنيسة والشوارع (القرن الخامس ـ الخامس عشر)

بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية، تراجع المسرح العلماني، لكنه عاد للظهور داخل الكنائس على شكل "دراما ليتورجية " (Liturgical Drama)تمثل قصصاً دينية خلال القداس، ثم انتقل إلى الساحات العامة والأسواق، حيث قدمت فرق متنقلة عروضاً دينية وأخلاقية بلغة بسيطة يفهمها عامة الناس. تطورت هذه العروض لتصبح "مسرحيات الأسرار (Mystery Plays) " و"مسرحيات المعجزات (Miracle Plays) "التي تحكي قصص الأنبياء والقديسين، و"مسرحيات الأخلاق (Morality Plays) " التي جسدت الصراع بين الفضائل والرذائل. أشهر مثال هو مسرحية "كل إنسان.(Everyman) "

خامساً: مسرح عصر النهضة ـ ازدهار الدراما الإنسانية (القرن السادس عشر ـ السابع عشر)

شهد عصر النهضة الأوروبية تطوراً كبيراً في بنية المسرح، مع ظهور خشبة المسرح المرتفعة والستائر والمناظر المرسومة (المنظور). يعتبر مسرح ويليام شكسبير في إنجلترا نموذجاً بارزاً لهذه الفترة، حيث ازدهرت الدراما الإنسانية وتنوعت الشخصيات والمواضيع، متناولاً الحب، السلطة، المأساة، الكوميديا، والتاريخ، وفي نفس الفترة ازدهر المسرح الإسباني (لوبي دي فيغا، كالديرون) والمسرح الفرنسي (موليير، راسين، كورني).

سادساً: المسرح الحديث ـ الواقعية والرمزية (أواخر القرن 19 ـ بداية القرن 20)

ظهرت مدارس فكرية جديدة رداً على التغيرات الاجتماعية والسياسية السريعة، كالواقعية (Realism) التي ركزت على تمثيل الحياة اليومية بدقة وأمانة، مع تحليل نفسي عميق للشخصيات، برز فيها هنريك إبسن (النرويج)، أنطون تشيخوف (روسيا)،

وأوغست ستريندبرغ (السويد)، والرمزية (Symbolism) التي اتجهت إلى التعبير عن الأفكار المجردة والمشاعر الداخلية بالرموز والأحلام، برز فيها موريس ماترلينك.

سابعاً: مسرح ما بعد الحداثة ـ كسر التقاليد (منتصف القرن 20 فصاعداً)

بدأ المسرح منذ منتصف القرن العشرين بكسر التقاليد والأعراف، ظهرت عروض تعتمد على الجسد، والارتجال، وكسر "الحاجز الرابع" بين الممثل والجمهور، واهتمت بتفكيك النص وإعادة تركيبه بطرق غير تقليدية، من أبرز رواد هذه المرحلة: أنطونان أرتو (مسرح القسوة)، برتولت بريخت (المسرح الملحمي - التغريب)، صمويل بيكيت (مسرح العبث)، بيتر بروك (الفضاء الفارغ)، وجيرزي غروتوفسكي (المسرح الفقير).

هذا التطور المستمر يثبت أن المسرح ليس فناً جامداً، بل هو كائن حي يتغير ويتكيف مع العصر الذي يعيش فيه.

أولاً: الأشكال التراثية في الحياة الأدبية والفنية للشعب الكردي.

إلى جانب الطقوس الدينية القديمة التي شهدتها أرض كردستان (التي كانت جزءاً من الحضارات السومرية والميتانية والحورية)، استمرت الحياة الشعبية في المنطقة الكردية في إنتاج أشكال تعبيرية درامية عُرفت بـ"المظاهر القريبة من المسرح"، وهذه الأشكال لم تكن مسرحاً مكتملاً بالمعنى الأكاديمي الغربي، لكنها احتوت على بذوره وروحه، وقد أشارت إحدى الدراسات إلى أن "المسرح الشعبي الكردي يزخر بأشكال تعبيرية قريبة جداً من المسرح، مثل الحكواتي والمغني الشعبي والطقوس الاجتماعية والدينية" (حيدر، 2010، ص 56).

1.الحكواتي(Çîrokbêj)

الحكواتي هو الراوي الشعبي المحترف الذي كان يجلس في المقاهي أو الساحات العامة ويروي القصص الطويلة والملاحم الشعبية مثل "ملحمة مم وزين"، "قصص كاوا الحداد"، و"ملاحم البطولة". لكن الحكواتي لم يكن مجرد راوٍ، بل كان ممثلاً واحداً يتقمص شخصيات القصة المختلفة، ويغير نبرة صوته وحركاته وتعابير وجهه ليجسد البطل والشرير والمرأة والطفل، مستعيناً أحياناً ببعض الأدوات البسيطة كعصا أو منديل أو سجادة صلاة، هذا الشكل هو أقرب ما يكون إلى فن المونودراما (مسرح الممثل الواحد). وصف الباحث المسرحي الكردي جمال عمر أوغلو الحكواتي قائلاً: "الحكواتي الكردي هو مسرح متكامل في شخص واحد، يحمل تراث الأمة في ذاكرته ويقدمه بحركة وصوت وإيماءة.(Oghlu, 2005, p. 34) "

2.المغني الشعبي(Stranbêj)

شبيه بالحكواتي، لكنه يعتمد على الغناء والموسيقى البسيطة كالتمبور (Tembûr) أو الناي (Bilûr) في سرد حكاياته البطولية أو الغرامية، هو يؤدي ويشخص ويغني، ليخلق لوحة درامية متكاملة بخامات بسيطة، ناقلاً تراث الأجداد وقصص البطولة والحب. كان المغني (Stranbêj)يقدم قصائد ملحمية طويلة (Kilamên Dîrokî) تستمر لساعات، يجذب بها الجمهور ويعيشون معه تفاصيل القصة. هذا الشكل يحمل تشابهاً كبيراً مع "الرابسودي (Rhapsode) "اليوناني القديم.

3.الدبكات والرقصات الشعبية(Govend û Dîlan)

الدبكات الكردية ليست مجرد حركات بهلوانية أو رياضية مكررة تتم عن تناغم جسدي، بل هي في كثير من الأحيان تحمل مضامين درامية وطقوسية. فرقصات الرمح والترس (Govenda Şûr) تحاكي المعارك والصراع رمزياً، والدبكات الدائرية (Govend)تعبر عن الوحدة والتكاتف الاجتماعي، وهناك رقصات تحكي قصصاً محددة مثل رقصة تمثل عملية الصيد أو الحصاد أو الحب، هذا هو "الجسد الدرامي" الذي يعبر بالحركة دون حروف. يلاحظ الباحث فواز عبدي أن "الدبكة الكردية هي سردية جسدية متكاملة، فيها بداية ووسط ونهاية، تعبر عن قصة شعب بأكمله" (عبدي، 2024، ص 24).

4.المونودراما البدائية(Mim û Sêlî)

في الكثير من المواقف الاجتماعية الكردية، نجد شخصاً واحداً يقوم بعمل تمثيلي منفرد، ففي المآتم، تقوم "النادبة " (Şînvan)بتجسيد شخصيات غائبة (الميت، أفراد عائلته، أصدقائه) وتعبر عن مشاعر جياشة وتحاور نفسها والجمهور، وفي

الأفراح، نجد "المهرج (Qeşmer) "يرتجل مواقف تمثيلية مرتجلة لإضحاك الناس وتقليد شخصيات معروفة،وفي القرى، كان "الميم (Mîm) "يؤدي حركات هزلية تقليدية في الأعياد والأعراس،و هذه أشكال بدائية وعفوية للمونودراما والكوميديا الارتجالية.

.5الطقوس والاحتفالات المجتمعية بوصفها مسرحاً شعبياً

ارتبطت حياة الإنسان الكردي القديم والحديث بإيقاع الطبيعة والمواسم، فكانت احتفالاته بمثابة مسرح مفتوح يعبر عن هذه العلاقة:

·عيد نوروز :(Newroz) وهو العيد القومي الكردي الأكبر، يحمل في طقوسه دراما رمزية عظيمة، فقصة "كاوا الحداد" الذي ثار على الظالم "ازدهاك" وأشعل النيران على الجبال، هي نص درامي مكتمل العناصر: بطل، شرير، صراع، ذروة، حل، احتفالات، إشعال النيران، والقفز فوقها هي تمثيل رمزي للتطهير والخلاص من الشر.

·طقوس الزراعة والحصاد: كانت تقام احتفالات عند بدء موسم الحراثة أو الحصاد، تشمل أغاني جماعية، رقصات، وتقديم قرابين رمزية، وهذه الطقوس تجسد علاقة الإنسان بالأرض والطبيعة.

·طقوس المطر :(Xwasteya baranê) في فترات الجفاف، كانت تقام طقوس جماعية لاستنزال المطر، تتضمن أدعية جماعية، تمثيل رمزي للحيوانات والطيور، وحركات معينة. والتي دخلت لاحقا طقوس الدين الاسلامي تحت مسمى صلاة الاستمطار.

هذا التراث الغني هو رافد حي يمكن للمسرحي المعاصر أن يستلهم منه، وهو ما تؤكده دراسة فواز عبدي التي تقول إن "استلهام التراث الشعبي في المسرح الكردي يعطي عمقاً تاريخياً وبعداً جماهيرياً" (عبدي، 2024، ص 26).

ثانياً: تطور المسرح الكردي الحديث وأسباب تخلفه عن الركب الحضاري

البدايات الأولى للمسرح الكردي الحديث

يمكن تتبع بدايات المسرح الكردي الحديث (بالمعنى الأكاديمي للنص المكتوب والعرض المنظم على خشبة) إلى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وتحديداً في مدن مثل السليمانية، أربيل، كركوك، وديار بكر. من أبرز الرواد الأوائل:

·عبد الرحيم هكاري : كتب مسرحية "مم وزين (Mem û Zîn) "في بداية القرن العشرين ، محولاً الملحمة الشعرية الشهيرة إلى نص مسرحي.

·حاجي قادر كويي :(Hacî Qadirê Koyî) شاعر وقومي كردي، كتب بعض النصوص المسرحية المبكرة.

·عثمان صبري :(Osman Sebrî) من رواد المسرح الكردي في سوريا (روج آفا)، أسس فرقاً مسرحية في دمشق وقامشلو خلال ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين.

·توفيق وهبي :(Tewfîq Wehbî) طبيب وكاتب عراقي كردي، كتب مسرحيات باللغة الكردية وعمل على تطويرها في بغداد وأربيل.

·يونس رؤوف :(Yûnis Reûf) ممثل ومخرج كردي عراقي، يعد من آباء المسرح الكردي الحديث في جنوب كردستان، أسس فرقة المسرح الحديث في السليمانية عام 1960.

والمسرحي الكردي السوري محمد معشوق رسول الذي أضاف لمسات فنية أكاديمية إلى مسرح الهواة على المستوى الكردي خلال الثمانينات وإلى اليوم.

أسباب تخلف المسرح الكردي عن الركب الحضاري

رغم وجود مواهب وطاقات إبداعية كبيرة، يعاني المسرح الكردي من تخلف واضح عن المسارح العالمية وحتى العربية أو التركية المجاورة، يمكن تحليل أسباب ذلك إلى عدة تحديات وعوائق:

1.التحديات السياسية

·المنع والقمع: عانى المسرح الكردي على مر التاريخ من سياسات المنع والطمس، ففي تركيا مُنع استخدام اللغة الكردية والأنشطة الثقافية الكردية لعقود طويلة، خاصة بعد انقلاب 1980 .

وفي سوريا، تعرضت الأنشطة الثقافية الكردية للمضايقة، خاصة قبل عام 2011. وفي إيران، يواجه النشاط المسرحي الكردي قيوداً شديدة .

وفي العراق، رغم وجود فترة من الازدهار في السبعينيات، إلا أن حروب النظام السابق مع الكرد دمرت الكثير من البنية الثقافية.

·تقسيم كردستان: أدى تقسيم كردستان بين أربع دول (تركيا، إيران، العراق، سوريا) إلى تشتت الجهود الثقافية، وعدم وجود مسرح كردي موحد، وتباعد بين التجارب المسرحية في الأجزاء الأربعة، مع اختلاف اللغات واللهجات والسياسات.

·عدم الاستقرار والحروب: عانى إقليم كردستان من حروب وصراعات متتالية (الانتفاضة 1991، الحرب الأهلية الكردية 1994-1998، احتلال داعش 2014) أدت إلى تدمير البنى التحتية للفنون وتهجير الفنانين.

حكم البعث في سوريا وحظر الثقافة الكردية والسياسات الشوفينية لعبت دوراً عميقاً في تأخر ظهور تجارب مسرحية كردية حديثة، رغم وجود المسرح الكردي بشكل سري وضمن نطاقات ضيقة.

2.التحديات الاقتصادية

·قلة التمويل: يعاني معظم الفنانين الكرد من نقص حاد في الدعم المالي، لا توجد ميزانيات حكومية كافية للثقافة والفنون، ونادراً ما يجد القطاع الخاص الرعاية للأنشطة المسرحية، وهذا يجعل الإنتاج المسرحي مكلفاً ويصعب تغطية نفقاته .

·غياب البنية التحتية: تفتقر معظم المدن الكردية إلى مسارح مجهزة بشكل لائق، والمسارح الموجودة تفتقر لأحدث المعدات التقنية (الإضاءة، الصوت، الديكور).

·ضعف الأجور: يعمل معظم المسرحيين الكرد في وظائف أخرى (تدريس، وظائف حكومية، مهن حرة) ولا يستطيعون التفرغ الكامل للمسرح بسبب عدم وجود الأجور والتعويل على الروح التطوعية .

3.التحديات الاجتماعية

·غياب الجمهور المثقف مسرحياً: بسبب ضعف التعليم الفني والنقدي، لا يزال الوعي المسرحي لدى الجمهور الكردي محدوداً، يقبل الجمهور أكثر على الأغاني والرقصات والكوميديا السطحية، بينما يقل الإقبال على المسرح الجاد (الدراما الاجتماعية، التراجيديا، مسرح العبث).

·الوصم الاجتماعي: في بعض المناطق الكردية المحافظة، لا يزال هناك وصمة عار مرتبطة بمهنة التمثيل، خاصة للنساء، وهذا يحد من مشاركة المرأة في المسرح، ويقلل من تنوع الأصوات والتجارب، رغم التبدلات والمتغيرات المجتمعية التي طرأت على الأسرة أو المجتمع الكردي خلال العقدين السابقين، فقد شهد إقليم كردستان و روجافا حضورا ملفتاً للمرأة والمسرح المرأة .

·أولوية السياسة: انشغل المجتمع الكردي لعقود بقضايا النضال القومي والسياسي، مما جعل الثقافة والفنون (بما فيها المسرح) تأتي في أولوية أقل، فكثير من النصوص المسرحية تتحول إلى خطابات سياسية مباشرة على حساب العمق الفني.

4.التحديات الثقافية

·ضعف التأليف المسرحي: يعاني المسرح الكردي من ندرة حادة في الكتاب المسرحيين المحترفين، معظم العروض إما مقتبسة من مسرحيات عالمية أو عربية أو تركية، أو نصوص سطحية تفتقر إلى العمق الدرامي، وقلة من الكتاب مثل "احمد اسماعيل"، "كريم كاكائي"، "نوزاد نوزاد" يحاولون الكتابة بشكل جاد.

·ضعف النقد المسرحي: يفتقر المسرح الكردي إلى نقاد مسرحيين محترفين يناقشون العروض بموضوعية وعمق، ويوجهون الفنانين، ويخلقون حواراً ثقافياً حول المسرح، الصحف والمجلات الكردية لا تعطي مساحة كافية للنقد المسرحي.

·ضعف الترجمة: قلة النصوص المسرحية العالمية المترجمة إلى اللغة الكردية تحد من اطلاع المسرحيين الكرد على مدارس وتيارات المسرح العالمي.

.5التحديات اللغوية

·تعدد اللهجات: اللغة الكردية تنقسم إلى لهجتين رئيسيتين (كرمانجي - شمالية، وسوراني - جنوبية) ولهجات فرعية (زازاكي، كوراني)، وهذا التعدد يخلق صعوبات في تقديم عروض موحدة لجمهور كردستان، ويجبر الفرق المسرحية على اختيار لهجة واحدة أو استخدام خليط مربك، فغياب لغة مسرحية موحدة كردية معيارية متفق عليها للمسرح يربك الكتاب والممثلين والجمهور، ويعزل العروض في مناطقها الضيقة.

·السياسات القمعية السابقة: منع استخدام اللغة الكردية لعقود في تركيا وسوريا وإيران أدى إلى فجوة بين الأجيال وضعف التمكن من اللغة الأدبية والمسرحية.

.6التحديات الدينية

·تحريم بعض أشكال التمثيل: في التفسيرات المحافظة للإسلام، هناك تحريم لتجسيد شخصيات الأنبياء والصحابة، وأحياناً رفض لمهنة التمثيل بشكل عام (باعتبارها بدعة أو تقليداً للخلق)، هذا يخلق بيئة غير مشجعة للمسرح في المناطق المتدينة.

·غياب المرجعية الدينية المسرحية: على عكس المسرح الأوروبي الذي استفاد من التراث المسيحي (مسرحيات الأسرار والمعجزات)، لم يطور التراث الإسلامي في كردستان تقليداً مسرحياً دينياً مشابهاً، مما جعل المسرح يبدو "غربياً دخيلاً" لدى البعض.

.7التحديات الجغرافية

·التشتت الجغرافي: انتشار المدن والقرى الكردية على مساحات شاسعة من الجبال والسهول، وضعف وسائل النقل والمواصلات، يجعل من الصعب على الفرق المسرحية القيام بجولات فنية داخل كردستان.

·المركزية الثقافية: تتركز الأنشطة المسرحية في المدن الكبرى (أربيل، السليمانية، دهوك، قامشلو، آمد) بينما تهمش المناطق الريفية والنائية.

ثالثاً: الفرص المتاحة ـ الأكاديميات والمغتربات

على الرغم من التحديات الجسيمة، هناك فرص متاحة يمكن أن تساهم في نهوض المسرح الكردي، خاصة في مجال التعليم الأكاديمي والاستفادة من تجارب المهجر.

.1الأكاديميات المتخصصة في دراسة الفنون والفن المسرحي

أ. إقليم كردستان العراق (جنوب كردستان)

المعهد العالي للفنون الجميلة ـ أربيل والسليمانية (تأسيس 1968):

يعد هذا المعهد من أعرق المؤسسات التعليمية الفنية في كردستان. تأسس في عام 1968 (قبل تأسيس إقليم كردستان)، وكان يسمى سابقاً "معهد الفنون الجميلة"، يضم أقساماً متعددة تشمل: التمثيل والإخراج المسرحي، الموسيقى، الفنون التشكيلية، والباليه، خرّج المعهد أجيالاً من الممثلين والمخرجين الكرد، مثل: محمد طاهر، لطيف زينل، سامي عبد الحميد (على المستوى العراقي)، وآخرين كرداً. المنهاج الدراسي يجمع بين المواد النظرية (تاريخ المسرح، النقد، الدراما) والمواد العملية (التمثيل، الإلقاء، الإخراج، الحركة). (منهاج المعهد العالي للفنون الجميلة - أربيل، 2020).

كليات الفنون في الجامعات:

·جامعة السليمانية: تضم كلية الفنون الجميلة، التي تقدم برامج البكالوريوس والماجستير في المسرح.

·جامعة صلاح الدين (أربيل): تضم كلية الفنون، قسم المسرح.

·جامعة دهوك: تضم كلية الفنون الجميلة.

·جامعة كويه: تضم كلية الفنون والعلوم الإنسانية.

أكاديمية كردستان للفنون :(Kurdistan Academy of Arts) تأسست في أربيل، وتقدم برامج متخصصة في الفنون الأدائية.

ب. روج آفا (شمال وشرق سوريا)

المعهد العالي للفنون - روج آفا (افتتح 2024):

في خطوة نوعية وتاريخية، تم افتتاح المعهد العالي للفنون في مقاطعة الجزيرة (روج آفا) في عام 2024، ويضم المعهد أقساماً متعددة من بينها: قسم الفن المسرحي، قسم الفن التشكيلي، قسم الموسيقى، وقسم السينما، ويمثل هذا المعهد قفزة كبيرة في مجال التعليم الفني الأكاديمي للمسرح الكردي، خاصة أنه أول مؤسسة حكومية عليا متخصصة في الفنون في إدارة ذاتية كردية. منهاج المعهد (كما ورد في وثائق المنهاج) يشمل:

·السنة الأولى: تاريخ المسرح العالمي (من السومريين إلى القرن العشرين)، تاريخ الفن، مدخل إلى التمثيل، الإلقاء الصوتي، الحركة والإيقاع، لغة كردية (لهجة كرمانجي)، لغة عربية/إنجليزية، مبادئ الإخراج والنقد .

·السنة الثانية: تاريخ المسرح الكردي، النصوص العالمية، تحليل الشخصية، الارتجال، السينوغرافيا، الإضاءة والصوت.

·السنة الثالثة (لا يوجد طلاب السنة الثالثة): افتتاح المعهد منذ عامين استطاع استكمال مواد السنتين الدراسيتين، وهناك خطة لاستكمال المواد في السنة الثالثة إضافة إلى مشاريع تخرج، وإخراج نصوص عالمية وكردية، تدريب عملي، مسرح الطفل، إدارة المسرح.

هذا المنهاج يستفيد من تجارب المعاهد في الشرق الأوسط والمحلية والأوروبية، ولكنه يدمجها مع خصوصية التراث المسرحي الكردي (الحكواتي، المغني ، الدبكات) كما هو موضح في مادة "تاريخ المسرح الكردي". (منهاج المعهد العالي للفنون - روج آفا، 2024).

اضافة الى معهد الهلال الذهبي للفن والخاص بالمرأة حيث يتم دراسة الفنون الموسيقية و السينمائية والتشكيلية وهو يمهد لتأسيس جيل اكاديمي القادر على رفد الحركة الفنية في روح افا .

ج. تركيا (باكور كردستان)

جامعة ديار بكر - (Dicle Üniversitesi) كلية الفنون الجميلة:

تأسست كلية الفنون الجميلة في جامعة ديار بكر عام 1994، وتضم قسماً للمسرح. تقدم برامج البكالوريوس في التمثيل والإخراج وعلوم المسرح. على الرغم من القيود السابقة على استخدام اللغة الكردية، فقد شهدت السنوات الأخيرة (خاصة بعد عام 2010) بعض الانفتاح، وأصبح هناك اهتمام أكبر بالمسرح الكردي في الجامعة، مع تقديم بعض المواد باللغة الكردية وعروض مسرحية كردية. كما توجد في ديار بكر مسارح بلدية (Şehir Tiyatroları) تقدم عروضاً باللغة الكردية، بالإضافة إلى جامعات أخرى مثل جامعة ماردين (Mardin Artuklu Üniversitesi) التي تهتم بالفنون الكردية.

معاهد وجامعات أخرى: توجد أقسام مسرح في جامعات أنقرة وإسطنبول وإزمير، يدرس فيها طلاب كرد، لكن اللغة التركية هي السائدة.

د. كردستان إيران(Rojhilat)

النشاط المسرحي في كردستان إيران يتميز بوجود حركة ثقافية وفنية نشطة رغم القيود، توجد جامعة كردستان (سنندج) التي تضم كلية الفنون والعمارة، وقسماً للدراما وفنون المسرح، كما توجد جامعة رازي (كرمانشاه) التي تهتم بالفنون، بالإضافة إلى معاهد الفنون الحرة المنتشرة في مدن مثل مهاباد، بانه، سقز، والسنندج. يقدم مسرح "شهرزاد" في سنندج عروضاً كردية مميزة، من أبرز الأسماء المسرحية الكردية الإيرانية: بهرام بيضائي (رغم أنه فارسي الأصل لكن له أعمال كردية)، جليل قادر نجاد، زانيار خسروي، مائدة، وغيرهم، لكن التحديات السياسية والدينية تبقى كبيرة، مع وجود رقابة مشددة على النصوص والموضوعات. (رضائي، 2018، ص 112).

.2الفرص في المغتربات الأوروبية وغيرها

شهدت العقود الأخيرة هجرة أعداد كبيرة من الكرد إلى أوروبا (ألمانيا، السويد، هولندا، النمسا، بريطانيا، فرنسا، سويسرا)، وأمريكا الشمالية (الولايات المتحدة وكندا)، وأستراليا، وهذه الجاليات الكردية في المهجر تمثل فرصة ذهبية للمسرح الكردي لعدة أسباب:

·حرية التعبير: يتمتع الفنانون الكرد في أوروبا بحرية التعبير الكاملة، دون خوف من الرقابة أو المضايقة السياسية أو الدينية، يمكنهم كتابة وإخراج أعمال جريئة تتناول القضايا الكردية (الاضطهاد، المنفى، الهوية، النضال) بحرية.

·التمويل والدعم: توجد في أوروبا صناديق ثقافية وفنية حكومية وأهلية (مثل الصندوق الثقافي الألماني، المجلس الثقافي البريطاني، المؤسسات الهولندية والسويدية) تدعم مشاريع فنية للأقليات والمهاجرين، بما في ذلك المسرح الكردي.

·جمهور متنوع: الجاليات الكردية في أوروبا تبحث عن هويتها وتراثها، وتعتبر العروض المسرحية الكردية وسيلة للتواصل مع جذورها ولغتها الأم، بالإضافة إلى ذلك، يمكن للعروض أن تصل إلى جمهور أوروبي غير كردي مهتم بالثقافات الأخرى.

·التبادل الثقافي: يمكن للفرق المسرحية الكردية في أوروبا أن تتعاون مع فرق أوروبية، وتستفيد من خبراتها التقنية والفنية، وتقدم عروضاً مشتركة، وتشارك في مهرجانات دولية.

·أمثلة ناجحة: هناك فرق مسرحية كردية نشطة في المهجر، مثل:

" · المسرح الكردي في ألمانيا :(Kurdisches Theater in Deutschland) "يقدم عروضاً باللغة الكردية والألمانية، ويشارك في مهرجانات متعددة.

" · فرقة ديار بكر للمسرح" في المنفى :(Diyarbekir Tiyatrosu - Sürgün) مقرها ألمانيا، تقدم عروضاً سياسية واجتماعية كردية.

" · مسرح المعرفة (Zanist Theatre) "في السويد: يركز على العروض التعليمية والتراثية.

" ٠ فرقة نيسك هونر :(Nisk Huner) "مقرها أوروبا، وتشتهر بإنتاج "مسلسلات ويب كردية ومسرحيات رقمية" تم بثها على يوتيوب وشاهدها أكثر من 20 مليون شخص(LabHub, VAHA, 2023, p. 38) ، وهذا دليل على الإمكانات الهائلة للمسرح الرقمي في المهجر.

رابعاً: المسرح الرقمي - آفاق جديدة للمسرح الكردي

تعريف المسرح الرقمي

المسرح الرقمي ليس مجرد تصوير عرض مسرحي وبثه على شاشة التلفاز أو الإنترنت، إنه مفهوم أعمق من ذلك بكثير. يمكن تعريفه على أنه: "أي عرض مسرحي يستخدم التقنيات الرقمية كجزء أساسي في بنائه الدرامي، سواء في مرحلة الكتابة، أو الإخراج، أو السينوغرافيا (الديكور)، أو التفاعل مع الجمهور". ببساطة، هو مسرح يدمج بين لحم ودم الممثل الحي وروح النص الدرامي، وبين الأدوات الرقمية الحديثة ليخلق تجربة فنية جديدة ومختلفة. يقول الناقد المسرحي فيليب أوسلاندر (Philip Auslander)في كتابه "الحيوية: الأداء في ثقافة الوساطة :(Liveness: Performance in a Mediatized Culture) " الحيوية ليست حالة محددة وجوديًا، بل هي تأثير متغير تاريخيًا لعملية التوسيط .(Auslander, 1999, p. 14) "هذا يعني أن ما نعتبره "حيًا" في المسرح ليس ثابتاً، بل يتغير بتغير وسائط التعبير.

أما الباحث في الأداء الرقمي ستيف ديكسون (Steve Dixon) في كتابه "الأداء الرقمي (Digital Performance) " فيؤكد أن "بغض النظر عن الوسيط، فإن فنان الأداء يستكشف ويجسد استقلاليته وداخلياته بشكل صريح... الوسيط ليس هو الرسالة (ولم يكن أبدًا)؛ المؤدي هو .(Dixon, 2007, p. 7) "هذا الاقتباس يضع المؤدي الإنساني في صميم العملية الفنية، بغض النظر عن الوسيط التقني المستخدم، وهو تأكيد قوي على أن جوهر المسرح يبقى محفوظاً حتى في أكثر البيئات رقمية.

أدوات وتقنيات المسرح الرقمي

.1العروض الهجينة :(Hybrid Performances) عروض تجمع بين ممثلين موجودين فعلياً على الخشبة وآخرين يظهرون عبر شاشات عملاقة من مواقع أخرى عبر تقنية البث المباشر، ليبدوا وكأنهم يتفاعلون معاً في فضاء مسرحي واحد.

.2السينوغرافيا الرقمية :(Digital Scenography) استخدام تقنيات الإسقاط الضوئي (الفيديو مابينغ) والعروض المرئية (الفيديو) بدلاً من الديكورات الثابتة التقليدية. يمكن تحويل خشبة المسرح إلى غابة، أو جبل، أو فضاء خارجي، أو عالم خيالي بمجرد ضغطة زر، مما يخلق عوالم بصرية مبهرة ومرنة بتكلفة أقل.

.3الواقع الافتراضي (VR) والواقع المعزز :(AR) من أكثر التجارب تقدماً. يمكن للجمهور ارتداء نظارات خاصة ليدخلوا إلى عالم العرض المسرحي الافتراضي ويتجولوا فيه. في الواقع المعزز، تُضاف عناصر رقمية (شخصيات كرتونية، مؤثرات بصرية) إلى العالم الحقيقي الذي يراه المتفرج على خشبة المسرح.

.4التفاعلية :(Interactivity) يصبح الجمهور شريكاً في صنع الحدث. يمكنهم التصويت عبر هواتفهم الذكية على مصير إحدى الشخصيات، أو اختيار مسار القصة، أو حتى التأثير في الإضاءة والموسيقى خلال العرض.

.5البث المباشر :(Live Streaming) وهو أبسط أشكال المسرح الرقمي وأكثرها انتشاراً، خاصة بعد جائحة كورونا، حيث يتم بث العروض المسرحية مباشرة عبر الإنترنت للجمهور في منازلهم، مما يوسع قاعدة المشاهدين ويتجاوز حدود المكان.

المقارنة بين المسرح التقليدي والمسرح الرقمي في السياق الكردي .

يتموضع المسرح التقليدي في فضاء مكاني ثابت، يتمثل في خشبة المسرح التي تشكّل مركز الفعل الدرامي، حيث يحضر الجمهور جسدياً ضمن حدود مكانية واضحة، وهو ما يتقاطع مع تصور Peter Brook في The Empty Space حول الفضاء المسرحي كعلاقة حية بين الممثل والمتفرج. كما يلتقي هذا التصور مع ما طرحه سعد الله ونوس في بيانات لمسرح عربي جديد حول المسرح بوصفه فعلاً اجتماعياً حيّاً يتأسس على الحضور المباشر والتفاعل الجماعي.

في المقابل، يتحرر المسرح الرقمي من هذا القيد المكاني، إذ يمكن أن يُقدَّم في أي مكان ويتجاوز الواقع الفيزيائي إلى فضاءات افتراضية مفتوحة، وهو ما تؤكده دراسات Steve Dixon فيDigital Performance ، وكذلك Lev Manovich في The Language of New Mediaحول سيولة الفضاء الرقمي وإعادة تشكيل مفهوم "المكان" في الوسائط الجديدة.

من حيث الجمهور، يظل المسرح التقليدي مرتبطاً بعدد المقاعد المتاحة، ما يحدّ من انتشاره ويجعل التجربة المسرحية تجربة حاضرة ومحدودة زمنياً ومكانياً، وهو ما يتقاطع مع تصورات Augusto Boal في Theatre of the Oppressed حول الجمهور بوصفه شريكاً داخل فضاء محدد. كما يؤكد حسن المنيعي في المسرح والتجريب أن التحولات الحديثة دفعت نحو تجاوز فكرة الجمهور المحدود نحو فضاءات أوسع للتلقي.

أما المسرح الرقمي، فيكسر هذا الحاجز، إذ يمكن أن يصل إلى جمهور غير محدود عبر الإنترنت، متجاوزاً الحدود الجغرافية، وهو ما ينسجم مع مفهوم "الثقافة التشاركية" لدى Henry Jenkins فيConvergence Culture ، حيث يتحول الجمهور إلى شبكة ممتدة وعابرة للهوية والمكان، وهو أمر شديد الأهمية في السياق الكردي الموزع جغرافياً.

على مستوى التكلفة، يتطلب المسرح التقليدي ميزانيات مرتفعة تشمل الديكور والإضاءة والنقل والتجهيزات التقنية، بينما يشير Jerzy Grotowski في Towards a Poor Theatre إلى إمكانية تقليص عناصر الإنتاج والتركيز على جسد الممثل ضمن مفهوم "الفقر المسرحي". في المقابل، يوفّر المسرح الرقمي بديلاً أقل تكلفة نسبياً، كما يوضح Steve Dixon في تحليلاته حول اقتصاديات الأداء الرقمي.

أما التفاعل، فيُعدّ من أبرز الفوارق؛ إذ يقوم المسرح التقليدي على تفاعل مباشر ولحظي، وهو ما يؤكده Augusto Boal في نماذجه التفاعلية التي تجعل المتفرج جزءاً من الفعل المسرحي. بينما يقدّم المسرح الرقمي شكلاً وسيطاً من التفاعل، كما تشرح Sarah Bay-Chengفي Performance in a Digital World ، حيث يصبح التفاعل مؤجلاً أو مرشحاً عبر واجهات رقمية.

فيما يتعلق بالتوثيق، يعاني المسرح التقليدي من طبيعته الزائلة، وهو ما يصفه Peter Brook بوصف العرض المسرحي حدثاً لحظياً ينتهي بانتهائه. بينما يتميز المسرح الرقمي بإمكانية الأرشفة وإعادة العرض، وهو ما يرتبط بتحليل Lev Manovich لقدرة الوسائط الرقمية على التخزين وإعادة الإنتاج.

ومن حيث الانتشار، يبقى المسرح التقليدي محصوراً في نطاق جغرافي محلي أو إقليمي، وهو ما تناوله Hans-Thies Lehmannفي Postdramatic Theatre ضمن تحليله لتحولات العرض المسرحي المعاصر. في المقابل، يتيح المسرح الرقمي انتشاراً عالمياً، كما يوضح Henry Jenkins في إطار العولمة الثقافية وتدفق المحتوى عبر الشبكات.

أما على صعيد المهارات، فيتطلب المسرح التقليدي حضوراً جسدياً مكثفاً، وهو ما يركز عليهJerzy Grotowski ، بينما يفرض المسرح الرقمي مهارات تقنية وأدائية مرتبطة بالكاميرا والإنتاج الرقمي، كما يبين.Steve Dixon

وأخيراً، في ما يتعلق بتوظيف التراث، يتيح المسرح التقليدي استحضار الطقوس والذاكرة الجمعية بشكل حي، وهو ما يظهر في كتابات سعد الله ونوس حول المسرح والهوية الثقافية، كما تتقاطع هذه الرؤية مع التجربة المسرحية الكردية لدى فرهاد شامي ونوزاد شيخاني، حيث يتم استثمار الذاكرة الشعبية واللغة والرموز المحلية في بناء العرض المسرحي. في المقابل، يمنح المسرح الرقمي إمكانيات لإعادة إنتاج التراث بصرياً وتقنياً، كما تشير Sarah Bay-Cheng إلى قدرات الوسائط الرقمية في إعادة تشكيل الثقافة.

في المحصلة، لا يمكن النظر إلى المسرحين بوصفهما متناقضين، بل متكاملين ضمن تحولات ما بعد الدراما، كما يوضح Hans-Thies Lehmann، حيث يتجاور الحي والرقمي في تشكيل أفق جديد. وفي السياق الكردي تحديداً، يشكّل هذا التداخل فرصة مزدوجة: الحفاظ على الهوية الثقافية كما يبرز في المسرح التقليدي، والانفتاح على العالم عبر الوسائط الرقمية.

كيف يمكن تفعيل المسرح الرقمي في المسرح الكردي؟

يمتلك المسرح الكردي تاريخاً غنياً وتجارب عميقة، لكنه غالباً ما يواجه تحديات الإمكانيات المادية، وصعوبة التنقل، ووصول العروض إلى جمهور أوسع. المسرح الرقمي يقدم حلاً ذكياً ومبتكراً للعديد من هذه التحديات:

1. استلهام التراث برؤية رقمية: يمكن تقديم حكايات شعبية كردية عريقة مثل "مم وزين" أو قصة "كاوا الحداد" باستخدام تقنيات السينوغرافيا الرقمية والفيديو مابينغ، مما يخلق لوحة بصرية جذابة تعيد إحياء التراث بثوب حديث.

2. إحياء تراث الحكواتي رقمياً: يمكن توظيف المؤثرات الرقمية لخلق عالم بصري خلف ممثل واحد (مونودراما) يؤدي شخصيات متعددة، مما يضفي بُعداً سينمائياً على حكاية الحكواتي.

3. رقمنة طقوس نوروز: يمكن تقديم عروض مسرحية رقمية تحكي قصة كاوا الحداد باستخدام الواقع الافتراضي، بحيث يشعر المشاهد وكأنه داخل القلعة يشهد لحظة الثورة.

4. توثيق الدبكات والمراسيم الاجتماعية رقمياً: إنشاء أرشيف رقمي تفاعلي للدبكات الكردية والمراسيم الاجتماعية، ليس فقط كمواد فولكلورية، ولكن كـ"جسد درامي" يمكن للمخرجين المعاصرين استلهامه.

5. إنشاء منصة رقمية للمسرح الكردي: يمكن للمؤسسات الثقافية الكردية إنشاء منصة إلكترونية (موقع أو تطبيق) مخصصة لبث العروض المسرحية الكردية (مسجلة أو مباشرة)، لتكون أرشيفاً حياً، وتمكن الكرد في المهجر من متابعة إنتاجات وطنهم الأم، وتشكل نافذة للعالم للاطلاع على الثقافة الكردية.

6. التعاون بين الأجيال: المسرح الرقمي يمكن أن يكون جسراً بين مسرحيي الجيل القديم (أصحاب الخبرة في النص والتمثيل الحي) والجيل الجديد من الشباب الخبيرين بالتكنولوجيا والمونتاج والبرمجة.

7. التدريب وورش العمل: تنظيم ورش عمل متخصصة لطلبة المعاهد المسرحية والفنانين المحترفين لتعريفهم بتقنيات المسرح الرقمي (المسرح الرقمي، الفيديو مابينغ، كتابة سيناريوهات تفاعلية).

8. إنتاج عروض مسرحية قصيرة (ديجيتال شورت): تشجيع الفرق على إنتاج عروض قصيرة (15-20 دقيقة) مصممة خصيصاً لعرضها على منصات مثل يوتيوب أو إنستغرام، بتكلفة أقل وسرعة إنتاج أعلى.

9. الاستفادة من وسائل التواصل الاجتماعي: استخدام فيسبوك وتيك توك وإنستغرام ليس فقط للترويج، ولكن كخشبة مسرح بديلة عبر البث المباشر أو مقاطع تفاعلية.

ينبه النقاد إلى أن الانبهار السطحي بالتكنولوجيا قد يطغى على العمق الدرامي. وقد شدد ستيف ديكسون على أن "المؤدي هو الجوهر، وليس الوسيط. (Dixon, 2007, p. 9) "كما أشارت إحدى الدراسات العربية إلى أن "المسرح الرقمي أثّر بصورة كبيرة على التفاعل بين الممثل والجمهور... وأبعدنا عن ثقافة التكاتف الاجتماعي" (الوطن، 2022، ص 9). لذا، يجب على المسرحيين الكرد استخدام التقنيات الرقمية كأداة لتعزيز التجربة الإنسانية، وليس كبديل عنها. الهدف الأسمى هو خلق تجربة مسرحية عميقة ومؤثرة، سواء على خشبة تقليدية أم عبر شاشة تفاعلية.

خامساً: تحليل الدراسة ومناقشتها

خلاصة تحليلية للواقع المسرحي الكردي

من خلال استعراض الجذور التاريخية، والتراث الشعبي، وتحديات الواقع، والفرص المتاحة، يمكننا تقديم التحليل التالي:

1. التراث الغني مقابل الإنتاج الضعيف: يمتلك الكرد تراثاً غنياً من المظاهر القريبة من المسرح (الحكواتي، الدبكات، نوروز)، ولكن الإنتاج المسرحي الحديث (نصوص وعروض) لا يعكس هذا الغنى بالقدر الكافي. هناك فجوة بين الإرث الشعبي الحي والفن المسرحي الأكاديمي.

2.غياب الاستمرارية والتراكم: بسبب الظروف السياسية المتقلبة، لم يتمكن المسرح الكردي من بناء تراكم مستمر وتقاليد مسرحية راسخة. كل جيل يعيد اكتشاف المسرح من الصفر تقريباً.

3.الهيمنة السياسية على الإبداع: تحول الكثير من المسرح الكردي إلى خطاب سياسي مباشر ونضالي، مما أفقده الكثير من عمقه الفني وجماليته وجماهيريته. التوازن بين الالتزام القومي والقيمة الفنية العالمية ما زال مفقوداً.

4.ضعف البنية الأكاديمية: رغم وجود معاهد وكليات فنون في أربيل والسليمانية وروج آفا وديار بكر، إلا أن هذه المؤسسات تعاني من نقص في الكوادر المؤهلة، وضعف التجهيزات، وانقطاع التواصل مع التطورات العالمية في مجال التعليم المسرحي.

5.الرقمنة كفرصة تعويضية: المسرح الرقمي يقدم فرصة استثنائية للمسرح الكردي لتجاوز العديد من العوائق المادية والجغرافية والسياسية. التكلفة المنخفضة نسبياً، والوصول إلى جمهور عالمي، وإمكانية توثيق العروض وأرشفتها، كلها ميزات تجعل المسرح الرقمي خياراً استراتيجياً ذكياً.

6.التحدي الأكبر: المحتوى وليس التقنية: التحدي الأكبر الذي يواجه المسرح الرقمي الكردي ليس تقنياً (فالتكنولوجيا متاحة ومتطورة)، بل هو في إنتاج محتوى مسرحي رقمي عميق ومبتكر يعكس الهوية الكردية بلغة فنية معاصرة. نحتاج إلى كتاب مسرحيين متمكنين من أدوات المسرح الرقمي، ومخرجين يفهمون لغة الكاميرا والتفاعل الرقمي.

خاتمة وتوصيات

في النهاية، يبقى الهدف الأسمى للمسرح هو التأثير في الإنسان وإثارة فكره ومشاعره، سواء تم ذلك على خشبة تقليدية أم عبر شاشة تفاعلية أم في فضاء افتراضي. المسرح الرقمي هو أداة جديدة في يد المبدع الكردي، سلاح ذو حدين: إن أحسن استخدامه، فتح آفاقاً لا حدود لها لإبداعه، ووصل إلى جماهير جديدة، وأحيى تراثاً عريقاً برؤية معاصرة. وإن أساء استخدامه أو استهلكه في إبهار سطحي على حساب العمق الدرامي والرسالة الإنسانية، فقد يفقد جوهر المسرح الحقيقي المتمثل في اللحظة الحية الصادقة والاتصال الإنساني المباشر.

إن الجذور السومرية للمسرح في وادي الرافدين، والمظاهر القريبة من المسرح في التراث الشعبي الكردي (الحكواتي، المغني، الدبكات، نوروز) تؤكد أن الكرد ليسوا دخيلين على هذا الفن، بل هم جزء من حوضه التاريخي. لكن التحديات السياسية والاقتصادية والاجتماعية واللغوية والجغرافية حالت دون تطور المسرح الكردي بالقدر الذي يليق بإمكانياته.

اليوم، ومع ظهور الأكاديميات المتخصصة (روج آفا 2024، أربيل والسليمانية منذ 1968، ديار بكر)، والنشاط المميز في كردستان الإيرانية، ووجود جاليات كردية نشطة في المهجر، ومع ثورة المسرح الرقمي، تتوفر فرصة تاريخية لنهضة مسرحية كردية شاملة. يبقى التحدي الأكبر أمام المسرحيين الكرد هو: كيف نصنع محتوى رقمياً مسرحياً كردياً عميقاً ومبتكراً، يحافظ على خصوصية ثقافتنا وهويتنا، وينطلق بها إلى العالم؟ الإجابة تكمن في مزج الأصالة بالمعاصرة، والتراث بالتكنولوجيا، والالتزام بالرسالة الإنسانية للمسرح مع انفتاح جريء على أدوات العصر.

التوصيات:

بناءً على التحليل السابق، نوصي بما يلي:

أولاً: على المستوى الأكاديمي والتعليمي:

1.تطوير مناهج المعاهد المسرحية في أربيل والسليمانية وروج آفا وديار بكر لتشمل مواد متخصصة في المسرح الرقمي، والتقنيات التفاعلية، والكتابة للوسائط المتعددة.

.2إنشاء برامج تبادل أكاديمي بين المعاهد الكردية ونظيراتها الأوروبية والعربية المتخصصة في المسرح الرقمي (مثل معهد الفنون المسرحية في لندن، أو معهد السوربون في باريس).

.3توثيق التراث المسرحي الكردي (نصوص، عروض، شهادات) رقمياً في أرشيف إلكتروني مفتوح للباحثين والطلاب.

.4تشجيع البحث العلمي في مجال المسرح الكردي (تاريخ، نقد، جماليات) من خلال رسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات الكردية والعالمية.

ثانياً: على مستوى الإنتاج والدعم:

.1إنشاء صندوق دعم للمسرح الرقمي الكردي، يموله القطاع الحكومي (حكومة إقليم كردستان، الإدارة الذاتية في روج آفا) والقطاع الخاص والمانحون الدوليون، لدعم إنتاج عروض رقمية كردية.

.2إنشاء منصة رقمية كردية موحدة (موقع إلكتروني، تطبيق) لبث العروض المسرحية الكردية الحية والمسجلة، وتكون بمثابة أرشيف حي ونافذة على الثقافة الكردية للعالم.

.3تنظيم مهرجان سنوي للمسرح الرقمي الكردي (يجمع بين العروض الحية والرقمية، وورش العمل، والمسابقات) في إحدى المدن الكردية (أربيل، السليمانية، قامشلو، ديار بكر).

.4تشجيع الإنتاجات المشتركة بين فرق مسرحية من أجزاء كردستان الأربعة، وبين فرق كردية وأوروبية، للاستفادة من الخبرات والتمويل.

ثالثاً: على مستوى التدريب والتأهيل:

.1تنظيم ورش عمل مكثفة للفنانين الكرد (ممثلين، مخرجين، تقنيين) في تقنيات المسرح الرقمي (الفيديو مابينغ، الواقع الافتراضي، الإخراج التلفزيوني، برامج المونتاج والمؤثرات البصرية).

.2إرسال بعثات فنية من المبدعين الكرد إلى مراكز المسرح الرقمي المتقدمة في أوروبا (مثل ألمانيا، هولندا، بريطانيا) لاكتساب الخبرات ونقلها.

.3إدماج المسرح الرقمي في مناهج التعليم الأساسي (المدارس) كوسيلة تعليمية تفاعلية، لخلق جيل جديد من الجمهور المهتم بالمسرح.

رابعاً: على مستوى البحث والتطوير:

.1تشجيع البحوث والدراسات حول واقع المسرح الكردي وتحدياته وفرصه، ونشرها باللغات الكردية والعربية والإنجليزية للتعريف بالقضية.

.2إنشاء مرصد للمسرح الكردي يتابع الإنتاج المسرحي في كل أجزاء كردستان والمهجر، ويصدر تقارير دورية.

.3تطوير أدوات رقمية مبتكرة تخدم المسرح الكردي، مثل تطبيقات للواقع المعزز تعرض مشاهد من مسرحيات كردية على المواقع الأثرية (مثل القلاع الكردية).

خامساً: على المستوى السياسي والمجتمعي:

.1الدعوة لسياسات ثقافية داعمة من الحكومات في أجزاء كردستان الأربعة، تخصص ميزانيات للفنون والمسرح، وتحمي حرية التعبير الفني.

.2رفع الوعي المجتمعي بأهمية المسرح من خلال حملات إعلامية، وعروض مجانية في الأماكن العامة، وبرامج تلفزيونية عن المسرح.

.3الاستفادة من الجاليات الكردية في المهجر كسفراء للثقافة الكردية والمسرح الكردي الرقمي، ودعم إنتاجاتهم وتواصلهم مع الوطن الأم.

المراجع العربية:

.1أرسطو. (2005). فن الشعر. (ترجمة: شكري عياد). دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة. (الصفحات: 27-35).

.2السواح، فراس. (2004). مقدمة ملحمة جلجامش. دار علاء الدين، دمشق. (ص 42).

.3حيدر، أحمد. (2010). قصص كردية تراثية. مطبعة الثقافة، أربيل. (صص 56-60).

.4عبدي، فواز. (2024). "موت الحجل.. أسطورة المسرح الكردي بين رمزية الطائر". مجلة الثقافة الكردية، العدد 45، أربيل. (صص 24-26).

.5ديوان العرب. (2021). "أي أفق للمسرح الرقمي في العالم العَربي؟". موقع ديوان العرب الإلكتروني، تاريخ النشر 15 مارس 2021. (صص 28-30).

.6الوطن، جريدة. (2022). "المسرح الرقمي أثّر بصورة كبيرة على التفاعل بين الممثل والجمهور". العدد 1245، 10 أكتوبر 2022. (صص 8-11).

.7رضائي، جليل. (2018). "المسرح الكردي في إيران: التحديات والإنجازات". ترجمة: ناصر علي. مجلة الدراسات الكردية، جامعة السليمانية، المجلد 9، العدد 2. (صص 110-125).

- اقتباسات ضمنية:

.1بيراني، عبدالوهاب. (2024). تاريخ المسرح العالمي - منهاج المعهد العالي للفنون - السنة الأولى. المعهد العالي للفنون، روج آفا. (موزع على الفصول).

.2ديروك. (2024). (Dîrok) تاريخ الفن - منهاج المعهد العالي للفنون - السنة الأولى. المعهد العالي للفنون، روج آفا.

.3المعهد العالي للفنون الجميلة - أربيل. (2020). المنهاج الدراسي لقسم التمثيل والإخراج المسرحي. أربيل.

.4المعهد العالي للفنون - روج آفا. (2024). وثائق المنهاج الدراسي للقسم المسرحي. قامشلو.

سعد الله ونوس (1996). بيانات لمسرح عربي جديد.

حسن المنيعي (2000). المسرح والتجريب.

صلاح القصب – دراسات حول مسرح الصورة.

المراجع الأجنبية:

1. Artaud, A. (1938). The Theatre and Its Double. (Trans. M. C. Richards, 1958). Grove Press, New York. (pp. 25-29).

2. Auslander, P. (1999). Liveness: Performance in a Mediatized Culture. Routledge, London & New York. (pp. 14-17, 35-36).

3. Bentley, E. (1965). The Life of the Drama. Atheneum, New York. (p. 15).

4. Brecht, B. (1954). Essays on the Art of Theater. (Trans. J. Willett, 1964). Methuen, London. (pp. 10-12, 28-29).

5. Brook, P. (1968). The Empty Space. Atheneum, New York. (pp. 16-17, 28-31).

6. Brockett, O. G. (2014). History of the Theatre (10th ed.). Pearson, Boston. (p. 23).

7. Dixon, S. (2007). Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. MIT Press, Cambridge, MA. (pp. 3-9, 5-9).

8. Herodotus. (2003). The Histories. (Trans. A. de Sélincourt). Penguin Classics, London. (p. 148).

9. Masura, N. (2020). Digital Theatre: The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US & UK 1990-2020. Palgrave Macmillan, London. (pp. 15-17, 24-27).

10. Oghlu, C. O. (2005). Kurdish Oral Tradition and Proto-Theatre. Kurdish Studies Journal, Vol. 3, Issue 1. (pp. 30-45).

11. LabHub, VAHA. (2023). Nisk Huner: Kurdish Digital Theatre Success Story. LabHub Reports, Berlin. (pp. 37-39).

12. Crying Out Loud. (2007). Kurdish Garden: An Interactive Theatre Experience. Crying Out Loud Productions, London. (pp. 38-40).

- اقتباسات ضمنية:

Jerzy Grotowski (1968). Towards a Poor Theatre.

Augusto Boal (1979). Theatre of the Oppressed.

Hans-Thies Lehmann (2006). Postdramatic Theatre.

Steve Dixon (2007). Digital Performance.

Sarah Bay-Cheng وآخرون (2010). Performance in a Digital World.

Lev Manovich (2001). The Language of New Media.

Henry Jenkins (2006). Convergence Culture.

Peter Brook (1968). The Empty Space

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577

المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)

المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

إضاءة على الدراسات الكردية

إعداد: د. صافية زفنكي (برفسوراه فخرية)

Highlights on Kurdish Studies

Ronahîkirin li ser Kurdnasiyê

Dr. Safia Zivingi (Prof. h.c)

College of Applied Interdisciplinary- London- United Kingdom

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

خصوصية السينما الكردية وتحدياتها

Specificities and Challenges of Kurdish Cinema

Taybetmendî û Zehmetiyên Sînemaya Kurdî

1- السينما الكردية (سماتها ومآخذها).

2- السينما الكردية العابرة للحدود.

3- السينما الكردية في تركيا.

4- السينما الكردية في العراق.

5- السينما الكردية في إيران.

6- السينما الكردية في سوريا.

7- من الجوانب الفنية في السينما الكردية.

- الملخص:

تُعد شريحة المثقفين والفنانين الكورد من أنشط الفئات في المهجر، حيث يستخدمون "الإنتاج الثقافي "(أفلام، موسيقى، أدب، فنون) كاستراتيجية لاستعادة التراث الجماعي والهوية الثقافية، وقد خلق فضاءات بديلة عن الاعتماد على المجالات العامة السائدة التي قد تهمشهم، أنشأ الكورد مهرجانات سينمائية وفنية (مثل مهرجان برلين ولندن السينمائي الكردي) لتعريف العالم بقضيتهم وخلق فرص عمل واعتراف اجتماعي للفنانين الكورد. استطاعوا تحويل المعاناة إلى نتاج إبداعي، فنجحت هذه الاستراتيجية في تحويل مشاعر الظلم والتجارب المؤلمة إلى أدوات سلمية للتعبير والمقاومة المدنية، مما يعزز التضامن العالمي مع القضية الكردية.

ثمة نقاش حول ما إذا كان يمكن اعتبار السينما الكردية سينما وطنية. بعض المخرجين والأكاديميين يرون أنها مجرد "حركة سينمائية كردية" نظراً لافتقار الكورد إلى دولة وقومية موحدة، في حين يرى آخرون أن السينما الكردية موجودة وتنمو بقوة، لكنها تختلف عن السينما الوطنية التقليدية بسبب الظروف الفريدة التي يعيشها الكورد.

تعتبر أعمال يلماظ غوني نقطة انطلاق مهمة في السينما الكردية. غوني، الذي كان مخرجاً وناشطاً سياسياً كردياً، صنع عدداً من الأفلام التي تناولت قضايا الكورد ومعاناتهم، على الرغم من القيود الشديدة التي فرضتها الدولة التركية. إن المخرج والممثل **يلماز غوني** كان له دور بارز في تغيير الصورة النمطية، و في تقديم صورة مختلفة للكورد في السينما التركية، خصوصاً في فيلم "القطيع " (Sürü) 1978، والطريق (Yol) " 1982، اللذين تركا بصمة قوية على السينما الكردية. أفلام غوني تناولت قضايا سياسية واجتماعية حساسة مثل الظلم الاجتماعي، والعنف الحكومي، وحياة الفقر التي يعيشها الكورد، مما ساعد في تقديم صورة أكثر تعقيداً وإنسانية للكورد. في أفلامه، ركز غوني على القمع الذي يتعرض له الكورد من قبل الدولة، وخاصة من خلال مؤسسات مثل الشرطة والجيش.

في تركيا، تصاعدت حركة المقاومة الكردية، مما أدى إلى زيادة الوعي الثقافي والسياسي بين الكورد. قبل التسعينيات، لم يكن هناك تمثيل واضح أو مباشر للكورد في السينما التركية. كانت الشخصيات التي يُفترض أنها كردية تُصور غالباً كشخصيات من الطبقة الدنيا أو الريفية وتفتقر إلى سمات واضحة تميزها عن الشخصيات التركية الأخرى. الأفلام اعتمدت على تلميحات غير مباشرة مثل اللهجة أو البشرة الداكنة، ما جعل الكورد يُصنفون عموماً ضمن "الشرقيين" أو "الريفيين" بدون التركيز على هويتهم الكردية. الأفلام الكوميدية، مثل تلك التي قدمها **كمال سونال** و**شينر شين**، ساهمت في تعزيز هذه الصور النمطية دون التفريق بين الكورد وبقية الطبقات المهمشة في الريف التركي. مع نهاية التسعينيات وبداية الألفية الجديدة، بدأت السينما التركية تشهد تغييرات في تصوير الكورد، حيث أصبحوا يظهرون بشكل أكبر في الأفلام كأفراد بهويات مميزة ولغاتهم الخاصة. من بين الأفلام التي عالجت قضايا الكورد بشكل مباشر فيلم **"الرحلة إلى الشمس (Güneşe Yolculuk)** "للمخرجة **يشيم أوستا أوغلو**، الذي يتناول قصة صداقة بين شاب تركي من إزمير وآخر كردي، ويظهر من خلاله التمييز العنصري والقمع الذي يتعرض له الكورد. كما تناولت أفلام أخرى مثل **"من ديت (Min Dît)** "و"الذهاب (Gitmek) "قضايا مثل العنف ضد الكورد، والقتل خارج نطاق القانون، والتهجير. كلما زادت حدة الصراع السياسي بين الدولة والكورد، زاد التركيز على الكورد في السينما كضحايا أو متمردين. يشار إلى أنه قد حاز اهتمام الباحثين بدراسة السينما الكردية في تركيا أكثر من وضع السينما الكردية في بقية المناطق الأخرى.

في كردستان العراق، التي شهدت في التسعينيات تطورات سياسية كبيرة بالنسبة للكورد، خصوصاً في العراق مع إنشاء منطقة حكم ذاتي في كردستان العراق بعد حرب الخليج الثانية. ساهمت هذه التطورات في دعم الهوية الكردية، وبدأت تظهر أفلام كردية تعكس هذه التحولات السياسية.

كما لعبت الجالية الكردية في الشتات دوراً أساسياً في تطوير السينما الكردية. في تسعينيات القرن الماضي، بدأ مخرجون كورد في المنفى مثل هينر سليم ويوكسل يافوز في إنتاج أفلام تعبر عن تجارب الكورد في المنفى وتوثق معاناتهم. إذ تعتبر هذه الأفلام جزءاً مهماً من السينما الكردية رغم إنتاجها خارج كردستان.

ساعدت مهرجانات الأفلام الكردية، التي بدأت في الظهور في المدن الأوروبية الكبرى مثل لندن وبرلين، في تعزيز السينما الكردية ومنح المخرجين الكورد منصة لعرض أعمالهم على جمهور عالمي.

يعتبر بهمن قبادي، المخرج الكردي من كردستان إيران، شخصية محورية في السينما الكردية الحديثة. فيلمه "زمن الخيول المخمورة" (2000) الحائز على جائزة الكاميرا الذهبية في مهرجان كان السينمائي، مما وضع السينما الكردية على الخريطة

العالمية. نجاح قبادي ألهم العديد من المخرجين الكورد الشباب لإنتاج أفلام قصيرة وطويلة، مما أدى إلى ازدهار السينما الكردية في بداية القرن الحادي والعشرين.

من أبرز خصوصيات السينما الكردية أنها أداة لفهم التغيرات الاجتماعية والسياسية، وتأثيرها على الهوية في هذه السينما.

إن تصوير الكورد في السينما الكردية قد مرَّ بتحولات كبيرة، من التجاهل أو التهميش إلى الاعتراف المباشر بوجودهم وهويتهم، ولكن لا يزال هناك الكثير من العمل الذي يجب القيام به لتقديم صورة أكثر تنوعاً وإنسانية عن الكورد.

السينما الكردية، رغم كل التحديات السياسية، من تواضع الإنتاج والتقنيات السينمائية، تمكنت من تقديم صوت للكورد وقضيتهم. سواء من خلال أفلام السجون والمنفى أو أفلام الشتات، نجح السينمائيون الكورد في توثيق معاناة شعبهم وكفاحهم من أجل الهوية والاعتراف.

إلا أنه مازالت التحديات قائمة. فالكورد غالباً ما يتم تصويرهم من خلال عدسة الصراع السياسي أو العنف، بينما نادراً ما يتم تناولهم من منظور حياتهم اليومية أو قضاياهم الإنسانية بشكل أعمق. كما أن السينما الكردية تواجه مشكلة في الوصول إلى جمهور واسع بسبب القيود السياسية والاجتماعية، رغم تزايد عدد المخرجين الكورد وفناني السينما الذين يحاولون تقديم صورة أكثر تعقيداً ومتعددة الأبعاد للشخصيات الكردية، إلا أنه لا بد من بذل المزيد من الاهتمام للجانب الفني للأفلام الكردية ، مما يرفع مستوى الإنتاج في الأفلام الكردية في المستقبل وسيكون سبباً لجذب نسبة أكبر من المشاهدين.

في هذا الملف حاولنا تقسيم هذا الموضوع إلى المحاور التالية، 1- السينما الكردية (سماتها ومآخذها). 2- السينما الكردية العابرة للحدود. 3- السينما الكردية في تركيا. 4- السينما الكردية في العراق. 5- السينما الكردية في إيران. 6- السينما الكردية في سوريا. 7- من الجوانب الفنية في السينما الكردية.

Abstract:

Kurdish intellectuals and artists constitute one of the most active cohorts in the diaspora, employing "cultural production"—encompassing film, music, literature, and the arts—as a strategic means to reclaim their collective heritage and cultural identity. By establishing alternative spaces, they circumvent reliance on dominant public spheres that often serve to marginalize them. The Kurdish community has inaugurated cinema and arts festivals (such as the Kurdish Film Festivals in Berlin and London) to bring global attention to their cause, while simultaneously generating professional opportunities and fostering social recognition for Kurdish artists. They have effectively transmuted suffering into creative output; this strategy has successfully converted sentiments of injustice and traumatic experiences into peaceful tools for expression and civil resistance, thereby reinforcing international solidarity with the Kurdish cause.

There is an ongoing discourse regarding whether Kurdish cinema can be classified as a "national cinema." Some filmmakers and scholars argue that it is merely a "Kurdish cinematic movement," given the absence of a unified Kurdish nation-state. Conversely, others maintain that Kurdish cinema is an extant and thriving phenomenon, albeit one distinct from traditional national cinemas due to the unique socio-political conditions experienced by the Kurdish people.

The works of Yılmaz Güney serve as a pivotal starting point for Kurdish cinema. Güney, a Kurdish filmmaker and political activist, produced several films addressing Kurdish issues and suffering despite the severe restrictions imposed by the Turkish state. He played a prominent role in challenging stereotypes and offering a different portrayal of Kurds in Turkish cinema—most notably in *The Herd* (*Sürü*, 1978) and *The Way* (*Yol*, 1982), both of which left an indelible mark on the industry. Güney's films tackled sensitive political and social issues, such as social injustice, state violence, and the poverty endured by Kurds, thereby helping to construct a more complex and humanistic representation. His work explicitly focused on the oppression inflicted upon Kurds by the state, particularly through institutions such as the police and the military.

In Turkey, the escalation of the Kurdish resistance movement led to heightened cultural and political awareness among the Kurdish populace. Prior to the 1990s, there was no clear or direct representation of Kurds in Turkish cinema. Characters presumed to be Kurdish were often depicted as belonging to the lower or rural classes, lacking distinct traits that separated them from other Turkish characters. Films relied on subtle cues, such as accents or skin tone, causing Kurds to be generalized as "Oriental" or "rural" figures without emphasizing their distinct Kurdish identity. Comedies, such as those starring Kemal Sunal and Şener Şen, perpetuated these stereotypes without differentiating Kurds from other marginalized rural groups in Turkey. By the late 1990s and the early 2000s, however, Turkish cinema began to undergo a shift, portraying Kurds increasingly as individuals with distinct identities and languages. Films such as Yeşim Ustaoğlu's *Journey to the Sun* (*Güneşe Yolculuk*), which explores the friendship between a Turkish man from Izmir and a Kurdish man, openly addressed racial discrimination and state oppression. Other films, such as *Min Dît* and *Gitmek*, also tackled themes of anti-Kurdish violence, extrajudicial killings, and displacement. As the intensity of the political conflict between the state and the Kurds increased, the

cinematic focus on Kurds as victims or rebels grew. It is noteworthy that Kurdish cinema in Turkey has garnered greater scholarly attention than the status of Kurdish cinema in other regions.

In Iraqi Kurdistan, the 1990s witnessed significant political developments, particularly with the establishment of an autonomous Kurdish region following the Second Gulf War. These shifts fostered a stronger sense of Kurdish identity, prompting the emergence of films reflecting these political transformations. The Kurdish diaspora has also played a foundational role in the development of this cinema. During the 1990s, exiled directors such as Hiner Saleem and Yüksel Yavuz began producing films documenting the Kurdish experience in exile; despite being produced outside Kurdistan, these works are considered essential components of Kurdish cinema. Furthermore, Kurdish film festivals in major European cities like London and Berlin have been instrumental in promoting Kurdish cinema, providing a platform for directors to reach a global audience.

Bahman Ghobadi, a filmmaker from Iranian Kurdistan, stands as a central figure in contemporary Kurdish cinema. His film *A Time for Drunken Horses* (2000), which won the Caméra d'Or at the Cannes Film Festival, placed Kurdish cinema on the global map. Ghobadi's success inspired numerous young Kurdish directors to produce both short and feature-length films, leading to a flourishing of Kurdish cinema at the beginning of the twenty-first century. One of the defining characteristics of Kurdish cinema is its utility as a tool for understanding social and political change and its impact on identity.

While the representation of Kurds has undergone significant transformation—from invisibility or marginalization to overt recognition—there remains much to be done to present a more diverse and humanistic image of the Kurdish people. Despite political challenges, limited production budgets, and technical constraints, Kurdish cinema has successfully provided a voice for the Kurds and their cause. Whether through films depicting imprisonment, exile, or the diaspora, Kurdish filmmakers have effectively documented their people's suffering and their struggle for identity and recognition.

However, challenges persist. Kurds are frequently depicted through the lens of political conflict or violence, with rarely any in-depth exploration of their daily lives or broader human issues. Kurdish cinema also struggles with reaching a wider audience due to political and social restrictions. While an increasing number of Kurdish directors and filmmakers are attempting to offer more complex, multidimensional portrayals of Kurdish characters, greater attention must be paid to the artistic dimensions of these films. Elevating the technical and narrative quality of Kurdish cinema will be essential for enhancing production standards and attracting larger audiences in the future.

In this document, we have organized our inquiry into the following axes:

1. The merits and drawbacks of Kurdish cinema.
2. Transnational Kurdish cinema.
3. Kurdish cinema in Turkey.
4. Kurdish cinema in Iraq.
5. Kurdish cinema in Iran.
6. Kurdish cinema in Syria.
7. Artistic specificities in Kurdish cinema.

Kurte:

Beşê rewşenbîr û hunermendên kurd di nava derdora derveyî welat (diaspora) de yek ji komên herî çalak in. Ew "hilberîna çandî" (fîlm, muzîk, wêje, huner) wekî stratejiyekê ji bo vegerandina mîrata kolektîf û nasnameya çandî bi kar tînin. Wan bi vê rêbazê mekanên alternatîf ên ku cihê wan li qadên giştî yên serdest vala maye, afirandine. Kurdan ji bo nasandina doza xwe bi cîhanê re û ji bo afirandina derfetên kar û bidestxistina nasnameya civakî ya hunermendên kurd, festîvalên sînemayê û hunerî (wek festîvalên fîlmên kurdî li Berlîn û Londonê) damezrandine. Wan karîbû êş û janan veguherînin berhemên afirîner. Ev stratejî bi ser ket ku hestên zordestiyê û serpêhatiyên biêş veguherîne amûrên aştiyane yên ji bo derbirîn û berxwedana sivîl, ku ev yek jî piştevaniya cîhanî ya bi doza kurdî re xurt dike.

Gotûbêjek heye ka gelo sînemaya kurdî dikare wekî sînemayeke neteweyî were hesibandin. Hin derhêner û akademîsyen wê wekî "tevgereke sînemayî ya kurdî" dibînin, ji ber ku kurd xwedî dewlet û neteweyeke yekgirtî nînin. Lê belê, hineke din di wê baweriyê de ne ku sînemaya kurdî heye û bi hêz geş dibe, lê ji ber şert û mercên taybet ên ku kurd tê de dijîn, ji sînemaya neteweyî ya kevneşopî cûda ye.

Berhemên Yilmaz Guney di sînemaya kurdî de xalek destpêkê ya girîng in. Guney, ku derhêner û çalakvanekî siyasî yê kurd bû, tevî astengiyên giran ên dewleta tirk, gelek fîlmên ku pirsgirêk û êşên kurdan vedigot çêkirin. Derhêner û lîstikvan Yilmaz Guney di guherandina wêneya qalibî (stereotîp) de û di pêşkêşkirina wêneyeke cûda ya kurdan di sînemaya tirkî de xwedî roleke berbiçav bû, bi taybetî di fîlmên "Sürü" (1978) û "Yol" (1982) de, ku her du fîlman şopên kûr li ser sînemaya kurdî hiştin. Fîlmên Guney mijarên siyasî û civakî yên hestiyar ên wekî neheqiya civakî, tundiya hikûmetê û jiyana feqîriyê ya ku kurd tê de dijîn, bi kar anîn. Ev yek alîkar bû ku wêneyeke tevlihevtir û mirovahîtir a kurdan were pêşkêşkirin. Di fîlmên xwe de, Guney balê dikişîne ser zordestiya ku ji aliyê dewletê ve, bi taybetî bi rêya saziyên wekî polîs û artêşê, li ser kurdan tê kirin.

Li Tirkiyeyê, tevgereke berxwedana kurdî ya geşbûyî, bû sedema zêdebûna hişmendiya çandî û siyasî di nava kurdan de. Beriya salên 1990an, di sînemaya tirkî de nûnertiyeke zelal û rasterast a kurdan tunebû. Kesayetên ku dihat texmînkirin kurd in, pir caran wekî kesayetên ji çîna jêrîn an gundî dihatin nîşandan û kêm taybetmendiyên wan hebûn ku wan ji kesayetên tirk ên din cûda bike. Fîlman xwe dispêrin nîşaneyên nerasterast ên wekî zarava an rengê çermê tarî, ku ev yek bû sedem ku kurd bi gelemperî di nava "rojhilatiyan" an "gundiyan" de werin polenkirin, bêyî ku bal were kişandin ser nasnameya wan a kurdî. Fîlmên komedî, wekî yên ku Kemal Sunal û Şener Şen pêşkêş kirin, bûn sedema xurtkirina van wêneyên qalibî, bêyî ku ferqê bixin navbera kurdan û çînên din ên marjînal ên li gundên Tirkiyeyê. Bi dawîbûna salên 1990an û destpêka hezarsala nû, sînemaya tirkî dest bi guherînan kir di nîşandana kurdan de, ku êdî ew di fîlman de wekî kesanên xwedî nasnameyên taybet û zimanên xwe derdiketin. Di nav fîlmên ku rasterast mijarên kurdan anîn ziman de, fîlma derhêner Yeşim Ustaoğlu "Güneşe Yolculuk" (Rêwîtiya ber bi Rojê) heye, ku çîroka hevaltiya di navbera ciwanekî tirk ji Îzmîrê û ciwanekî kurd de vedibêje û bi rêya wê cudakariya nijadî û zordestiya li ser kurdan nîşan dide. Her wiha fîlmên din ên wekî "Min Dît" û "Gitmek" jî mijarên wekî tundiya li dijî kurdan, kuştinên derveyî dadgehê û koçberiyê xistin rojevê. Her ku aloziya siyasî ya di navbera dewlet û kurdan de zêde bû, bal kişandina ser kurdan di sînemayê de

wekî mexdûr an serhildêr zêdetir bû. Hêjayî gotinê ye ku lêkolîneran bêtir giringî dane sînemaya kurdî li Tirkiyeyê, li gorî rewşa sînemaya kurdî li herêmên din.

Li Kurdistana Iraqê, ku di salên 1990an de pêşketinên siyasî yên mezin ji bo kurdan tê de çêbûn, bi taybetî li Iraqê piştî avakirina herêma xweser piştî Şerê Kendavê yê Duyem, ev pêşketinan piştgiriya nasnameya kurdî kirin û fîlmên kurdî yên ku van guherînên siyasî vedibêjin dest bi derketinê kirin.

Her wiha, cîvaka kurd a li derveyî welat (diaspora) roleke bingehîn di pêşxistina sînemaya kurdî de lîst. Di salên 1990an de, derhênerên kurd ên li sirgûnê yên wekî Hiner Saleem û Yüksel Yavuz dest bi berhemanîna fîlman kirin ku serpêhatiyên kurdan ên li sirgûnê vedibêjin û êşên wan belge dikin. Ev fîlm, tevî ku li derveyî Kurdistanê hatine çêkirin, wekî beşekî girîng ê sînemaya kurdî têne hesibandin.

Festîvalên fîlmên kurdî, ku dest bi derketinê kirin li bajarên mezin ên Ewropayê wekî London û Berlînê, alîkariya xurtkirina sînemaya kurdî kirin û platformek ji derhênerên kurd re peyda kirin da ku berhemên xwe pêşkêşî temaşevanên cîhanî bikin.

Behmen Qubadî, derhênerê kurd ji Kurdistana Îranê, wekî kesayetekî navendî di sînemaya kurdî ya nûjen de tê dîtin. Fîlma wî "Demên Hespên Serxweş" (2000), ku xelata Kamera Zêrîn li Festîvala Cannesê wergirt, sînemaya kurdî xiste ser nexşeya cîhanî. Serkeftina Qubadî gelek derhênerên kurd ên ciwan îlham da ku fîlmên kurt û dirêj çêbikin, ku ev yek bû sedema geşbûna sînemaya kurdî di destpêka sedsala bîst û yekem de.

Yek ji taybetmendiyên herî diyar ên sînemaya kurdî ew e ku ew amûrek e ji bo têgihiştina guherînên civakî û siyasî û bandora wan li ser nasnameyê di vê sînemayê de.

Nîşandana kurdan di sînemaya kurdî de derbasî guherînên mezin bûye, ji paşguhkirin an marjînalîzekirinê heta naskirina rasterast a hebûn û nasnameya wan, lê dîsa jî gelek kar heye ku were kirin ji bo pêşkêşkirina wêneyeke pirreng û mirovahîtir a kurdan.

Sînemaya kurdî, tevî hemû dijwariyên siyasî, ji kêm-berhemanîn û teknîkên sînemayî, karîbû dengekî ji kurdan û doza wan re peyda bike. Çi bi rêya fîlmên girtîgeh û sirgûnê be, yan jî fîlmên diaspora be, sînemavanên kurd bi ser ketin ku êşên gelê xwe û têkoşîna wan a ji bo nasname û naskirinê belge bikin.

Lê belê, hîn jî dijwarî berdewam in. Kurd bi gelemperî bi rêya lenseya aloziya siyasî an tundiyê têne nîşandan, di heman demê de kêm caran bi perspektîva jiyana wan a rojane an mijarên wan ên mirovî bi awayekî kûrtir têne girtin. Her wiha sînemaya kurdî ji ber astengiyên siyasî û civakî bi pirsgirêka gihîştina temaşevanên berfireh re rû bi rû ye. Tevî ku hejmara derhênerên kurd û hunermendên sînemayê ku hewl didin wêneyeke tevlihevtir û pir-alî ya kesayetên kurd pêşkêş bikin zêde dibe, divê giringiyeke zêdetir bide aliyê hunerî yê fîlmên kurdî, ku ev yek dê asta hilberînê di fîlmên kurdî de di pêşerojê de bilind bike û dê bibe sedema kişandina rêjeyeke mezintir a temaşevanan.

Di vê dosyayê de me hewl da ku em vê mijarê li ser van eksên jêrîn dabeş bikin:

1. Sînemaya kurdî: feyde û zirarên wê.
2. Sînemaya kurdî ya derbazbûyî (têper) ya sînoran.

3. Sînemaya kurdî li Tirkiyeyê.
4. Sînemaya kurdî li Iraqê.
5. Sînemaya kurdî li Îranê.
6. Sînemaya kurdî li Sûriyeyê.
7. Ji taybetmendiyên hunerî di sînemaya kurdî de.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

من خصوصيات السينما الكردية وتحدياتها

On the Specificities and Challenges of Kurdish Cinema

1- السينما الكردية (سماتها ومآخذها):

قبل أن نتطرق إلى الأعمال التي تناولت دراسة السينما الكردية ، لابد بداية من تلخيص أهم السمات التي تميز السينما الكردية ومهرجاناتها، سواء أكان في الداخل أي في الأجزاء الأربعة من كردستان أم في الخارج.

- **السينما الكردية(سماتها ومآخذها)**

سنتناول هنا جوانب مختلفة من السينما الكردية بجمالياتها وتعقيداتها وبصمتها البصرية، من شعرية المناظر الطبيعية القاسية إلى قصص المنفى والهم القومي وحلم العودة.... سنقف عند المواضيع المتعلقة بالهوية الكردية، والإنتاج الثقافي، والسينما كأداة للمقاومة والذاكرة، بالإضافة إلى رؤى فلسفية ودينية فريدة حول الوسيط السينمائي .**تتمحور الأفكار الرئيسية حول تشكيل "سينما وطنية" لأمة بلا دولة، وتوثيق الصدمات التاريخية، ودور الشتات في الحفاظ على التراث الثقافي.**

يمكن تلخيص أبرز مسائل السينما الكردية في النقاط التالية:

١ .السينما الكردية: التأسيس والتحديات

- **سينما بلا دولة :**تُعرف السينما الكردية بأنها سينما أمة تفتقر إلى دولة قومية ومؤسسات تدعم صناعة الأفلام، مما جعل تطورها مرتبطاً بشكل وثيق بالظروف السياسية والاجتماعية في الأجزاء الأربعة من كردستان (تركيا، إيران، العراق، سوريا).

- **الشخصيات المؤسسة :**يُعتبر **يلماز غوني (Yılmaz Güney)** الأب الروحي والشرعي للسينما الكردية، حيث استخدم أفلامه مثل فيلم "الطريق (Yol) "لتسليط الضوء على الهوية الكردية ومعاناتهم حتى أثناء وجوده في السجن. كما يُعد **بهمان قبادي (Bahman Ghobadi)** شخصية محورية أطلقت "العصر الذهبي" لهذه السينما من خلال نيله جوائز دولية.

- **أنماط الإنتاج غير التقليدية :**نشأت السينما الكردية في أماكن غير معتادة مثل السجون والمنفى والجبال، حيث برزت "سينما الجبال" التي صورها مقاتلو الكريلا بأنفسهم لتوثيق حياتهم ومقاومتهم.

٢ .الذاكرة، الصدمة، و"الحق في الحقيقة"

- **توثيق الإبادة الجماعية :**تركز الأفلام الوثائقية والسينمائية بشكل كبير على الأحداث المأساوية مثل عمليات الأنفال والقصف الكيماوي على حلبجة، سعياً لنقل أصوات الناجين وتوثيق تاريخ لم يُعترف به رسمياً.

- **المقاومة الثقافية والذاكرة المتنقلة :**تُستخدم المهرجانات السينمائية الكردية في الشتات كفضاءات لإعادة تعريف التراث الثقافي ومقاومة "الاستعمار الثقافي" من خلال ما يسمى "الذاكرة المتنقلة" التي تربط المجتمعات المشتتة بوطنها المتخيل.

- **سينما الشهادة :**تظهر السينما كأداة للمطالبة بـ "الحق في الحقيقة" من خلال تسجيل قصص الحروب غير المحكية و"الأسرار العامة" التي تفرض الأنظمة حظراً على تذكرها.

٣ .الهوية والشتات والاندماج

- **دور الشتات في أوروبا :**لعب الشتات الكردي في دول مثل ألمانيا والسويد دوراً حيوياً في الإنتاج الثقافي، حيث وفرت هذه الدول حرية التعبير اللازمة لنشر الروايات والقصص الكردية التي كانت محظورة في الأوطان الأصلية.

- **السينما "المُهجّنة :"**تتناول المصادر أفلام المهاجرين (مثل أعمال فاتح أكين) التي تستكشف الهوية في فضاءات بينية، وتنتقد الصور النمطية الاستشراقية التي تحاول "إنقاذ" المرأة المهاجرة أو تصوير المهاجرين كضحايا فقط.

٤ .الرؤى الفلسفية والدينية (سعيد النورسي و"سينما الله")

- **السينما كبوابة للإلهي :**يقدم المفكر الإسلامي الكردي **سعيد النورسي** مفهوماً فريداً يسمى **"سينما الله"**، حيث اعتبر السينما وسيلة لفهم عمل الكون وتجلي الصفات الإلهية، مستخدماً إياها كاستعارة لرؤيته حول يوم القيامة والخلود وتداخل الأزمان.

- **الزمان والوعي :**بالنسبة للنورسي، السينما ليست مجرد وسيلة ترفيه، بل هي "آلة زمن" تربط الماضي بالحاضر والمستقبل، وتساعد في تصور العوالم الغيبية والحقائق الروحية التي تتجاوز الإدراك البشري المحدود.

٥ .قضايا الجندر والتحول الأخلاقي

- **المرأة في الفن والمقاومة :**تبرز المصادر دور النساء الكرديات سواء كمقاتلات (ضد داعش) أو كصانعات أفلام يحاولن "تأنيث" الخطاب السياسي الكردي، رغم مواجهتهن لهيمنة ذكورية في الصناعة السينمائية.

- **من "الشرف" إلى "الكرامة :"**يرصد العمل الأدبي والسينمائي الكردي تحولاً أخلاقياً من مفاهيم الشرف التقليدية القائمة على العنف والولاء العشائري إلى مفاهيم الحداثة القائمة على **"الكرامة الإنسانية "**وتقدير قيمة الحياة.

٦ .السياق السياسي والرقابة

- **"الانفتاح الكردي" في تركيا :**تتحدث المصادر عن فترة الانفتاح الديمقراطي (2009-2015) التي شهدت طفرة فنية كردية في تركيا، تلتها حملة قمع وإغلاق للمؤسسات الثقافية بعد انهيار عملية السلام.

- **الرقابة والمنع :**تعرضت العديد من الأفلام مثل فيلم "باكور (North) "للمنع والحظر، مما أدى إلى تبلور حركة تضامن بين السينمائيين ضد الرقابة الحكومية المتزايدة.

- السينما الكردية في الأجزاء الأربعة من كردستان

تُعد السينما الكردية ظاهرة ثقافية معقدة تعكس واقع أمة موزعة جغرافياً بين أربع دول (تركيا، إيران، العراق، سوريا)، وتفتقر إلى كيان سياسي موحد يتبنى صناعتها السينمائية. هذه "السينما الوطنية بلا دولة" استطاعت رغم الشتات والرقابة أن تبني هوية بصرية عابرة للحدود تهدف إلى توثيق الذاكرة والمقاومة الثقافية.(Edemen, 2022, p. 82)

- سمات السينما الكردية في الأجزاء الأربعة

1. **تركيا (باكور - شمال كردستان) :**ارتبطت نشأة السينما هنا باسم **يلماز غوني(Yılmaz Güney)** ، الذي يُعد الأب الروحي لهذه السينما، حيث حاول من خلال أفلامه (مثل فيلم "الطريق" 1982) تسليط الضوء على المعاناة الكردية تحت ضغط الرقابة المشددة التي منعت استخدام اللغة الكردية حتى عام 2002. (Edemen, 2022, p. 80)
شهدت الفترة بين 2009 و2015 (فترة الانفتاح الديمقراطي) طفرة في الإنتاج الوثائقي والروائي بفضل مؤسسات مثل "مركز مزوبوتاميا الثقافي (MKM) "ومهرجانات في ديار بكر وباتمان.(Hussain, 2018, p. 7)

2. **إيران (روجهلات - شرق كردستان) :**برزت بقوة من خلال أعمال **بهمان قبادي (Bahman Ghobadi)**، وخاصة فيلمه "زمن للخيول السكرانة" (2000)، الذي نال جوائز دولية وضعت السينما الكردية على الخريطة العالمية .(Gündoğdu, 2010, p. 440) تمتاز السينما في هذا الجزء بتناول قضايا الحدود، والتهريب، وقسوة الطبيعة الجبلية كرموز للقيود السياسية المفروضة.(Şekerci & Erdoğan, 2015, p. 33)

3. **العراق (باشور - جنوب كردستان) :**تتمتع بوضعية فريدة بسبب وجود "حكومة إقليم كردستان" التي وفرت دعماً مؤسسياً من خلال مديريات السينما والمهرجانات الدولية مثل مهرجاني دهوك والسليمانية (Edemen, 2022, p. 80). ركزت الأفلام هنا بشكل مكثف على صدمات الماضي مثل عمليات الأنفال والإبادة الجماعية في حلبجة (Razawa, 2016, p. 13).

4. **سوريا (روجافا - غرب كردستان) :**عانت من قمع شديد تاريخياً حيث كان مجرد التحدث بالكردية جريمة .(Gündoğdu, 2010, p. 443) ومع ذلك، برزت بعد عام 2011 "كومينة فيلم روجافا" التي ركزت على "سينما المقاومة" وتوثيق الثورة ضد تنظيم داعش، مع التركيز بشكل خاص على دور المرأة المقاتلة (Edemen, 2022, p. 80).

- **مميزات السينما الكردية**

- **أداة للمقاومة وبناء الذاكرة :**تهدف هذه السينما إلى تحديث الذاكرة الجماعية ضد سياسات "الإبادة الثقافية"، حيث تعمل كـ "أرشيف بديل" يوثق الصدمات التاريخية التي أنكرتها الأنظمة الحاكمة .(Yılmaz, 2022, p. 322)
- **اللغة الكردية كفعل سياسي :**يُعتبر استخدام اللغة الكردية في الأفلام في أجزاء مثل تركيا وسوريا فعلاً نضالياً يهدف لإثبات الوجود القومي.(Hussain, 2018, p. 7)
- **سينما الجبال :(Mountain Cinema)** ابتكار نمط سينمائي فريد صوره مقاتلو الكريلا بأنفسهم لتوثيق حياتهم، مما خلق جمالية بصرية ترتبط بالجغرافيا الوعرة كفضاء للحرية.(Gündoğdu, 2010, p. 441)
- **العالمية عبر المهرجانات :**نجحت في نيل جوائز كبرى في مهرجانات "كان" و"برلين"، مما حول قضية الشعب الكردي من قضية محلية إلى قضية إنسانية عالمية.(Sonboli, 2017, p. 33)

- **السلبيات والتحديات للسينما الكردية:**

1. **الرقابة والقمع السياسي :**لا يزال المخرجون في تركيا وإيران يواجهون السجن أو النفي أو منع عرض أفلامهم إذا تجاوزت "الخطوط الحمراء" للأنظمة، كما حدث مع فيلم "باكور" (الشمال) الذي مُنع في تركيا عام 2015.(Akçalı, 2019, p. 22)

2. **غياب البنية التحتية والصناعة :**تفتقر هذه السينما إلى "صناعة" حقيقية؛ فلا توجد دور عرض كافية أو استوديوهات إنتاج كبرى، مما يجعل المخرجين يعتمدون بشكل دائم على المنح الخارجية أو التمويل الشخصي المحدود (Sonboli, 2017, p. 122).

3. **الفجوة التقنية والنخبوية :**يعاني العديد من المخرجين من "فقر الوعي بالوسيط السينمائي" تقنياً، مما يؤدي أحياناً إلى ضعف في جودة الصور أو ارتباك في البناء السردي .(Razawa, 2016, p. 29) كما تُنتقد أحياناً لكونها "سينما مهرجانات" تخاطب الغرب أكثر مما تخاطب الجمهور المحلي.(Şimşek, 2021, p. 328)

4. **تشتت الذاكرة :**نظراً لاختلاف تجارب القمع في الدول الأربع، نشأت سرديات "مجزأة" تجعل من الصعب توحيد الخطاب السينمائي الكردي في رؤية وطنية شاملة ومتسقة.(Şimşek, 2021, p. 316)

5. **الهيمنة الذكورية :**رغم بروز مقاتلات كرديات، إلا أن الصناعة السينمائية تظل "ذكورية المهيمنة"، حيث يتم تصوير تجارب النساء في الغالب من وجهة نظر الرجال.(Yılmaz, 2022, p. 324)

- السينما الكردية في الشتات:

تعد السينما الكردية في الشتات ظاهرة فريدة تُمثل التعبير الفني لأمة تفتقر إلى دولة قومية، حيث نشأت وتطورت في فضاءات المنفى بعيداً عن القيود السياسية واللغوية المفروضة في الأوطان الأصلية (تركيا، إيران، العراق، سوريا). وقد برزت هذه السينما بشكل فعلي بعد نفي المخرج الكردي يلماز غوني إلى باريس، مما جعل الشتات يُمثل المكان الذي تشكلت فيه "القومية الكردية السينمائية.(Edemen, 2022, p. 80) "

- **سمات السينما الكردية في الشتات:**

2. **حرية التعبير اللغوي والثقافي :**وفرت دول الشتات، وخاصة في أوروبا (مثل السويد وألمانيا)، فضاءً آمناً للمخرجين الكرد لإنتاج أفلام بلغتهم الأم، وهو ما كان محظوراً أو مقيداً بشدة في بلدانهم الأصلية (Hussain, 2018, p. 5).هذا الانتقال سمح للسينما بأن تصبح أداة للمقاومة الثقافية وإثبات الوجود.(Edemen, 2022, p. 79)

3. **بناء "وطن متخيل" وذاكرة عابرة للحدود :**تعمل السينما في الشتات كفضاء لإعادة بناء الهوية الكردية المجزأة. ويُطلق الباحثون على هذه الظاهرة اسم "الذاكرة المتنقلة(Travelling Memory) "، حيث تساهم المهرجانات السينمائية الكردية في لندن وبرلين وباريس في ربط المجتمعات المشتتة وتوثيق الصدمات التاريخية المشتركة، مثل الإبادة الجماعية (الأنفال) وقصف حلبجة، مما يحول السينما إلى "أرشيف وطني" بديل (Edemen, 2022, p. 81, 82).

4. **الهجانة الفنية والابتكار التقني :**تمتاز هذه السينما بدمج الواقعية بالخيال، وهو ما يُعرف بـ "الخيال الوثائقي الرقمي .(Digital Docu-fiction) "وقد استخدم المخرجون في الشتات تقنيات رقمية منخفضة التكاليف لتجاوز عقبات التمويل، مما سمح لهم بالاستقلال عن المؤسسات الرسمية للدول .(Sonboli, 2017, p. 1) كما يظهر هذا التميز في أفلام تدمج لغات متعددة (الكردية، الفرنسية، الألمانية) لتعكس واقع المهاجر.(Şimşek, 2021, p. 165)

5. **تجاوز النمطية الاستشراقية :**سعت أفلام الشتات إلى تغيير الصورة النمطية للكرد كـ "أشخاص يحملون السلاح فقط"، وحاولت تقديم قصص إنسانية تتناول قضايا الجندر، الاندماج، والصراعات النفسية للمهاجرين (Gündoğdu, 2010, p. 441, 442).

- **مآخذ السينما الكردية في الشتات**

1. **التشتت وفقدان الروابط المجتمعية :**أدى العيش في ظروف مشتتة جغرافياً إلى نوع من "الانفصال " (Disconnectedness)داخل الصناعة السينمائية الكردية نفسها، مما يجعل من الصعب بناء صناعة وطنية موحدة ذات بنية تحتية قوية.(Gündoğdu, 2010, p. 440)

2. **الفشل التجاري وضيق السوق :**رغم النجاح الكبير الذي تحققه هذه الأفلام في المهرجانات الدولية (مثل نيل جوائز في كان وبرلين)، إلا أنها تعاني من "ضعف في التسويق التجاري". فهي تظل حبيسة صالات العرض الخاصة بالمهرجانات ولا تصل إلى جمهور واسع، مما يجعل المخرجين يعتمدون بشكل دائم على المنح الخارجية أو التمويل الشخصي.(Sonboli, 2017, p. 802)

3. **فخ "عبء التمثيل" والعلامات التجارية العرقية :**يُنتقد بعض مخرجي الشتات (مثل فاتح أكين) لكونهم يقعون أحياناً في فخ "التسويق العرقي(Ethnic Branding) "، حيث يُتوقع منهم دائماً تقديم قصص تتعلق بالهوية والهجرة لإرضاء الذوق الأوروبي، مما يحد من حريتهم الفنية في استكشاف مواضيع كونية بعيدة عن "الهوية الجريحة " (Dağcı, 2015, p. 523).

4. **النخبوية والاغتراب عن الجمهور المحلي :**يرى بعض الباحثين أن السينما الكردية في الشتات قد تصبح أحياناً نخبوية، حيث تخاطب الأكاديميين وجمهور المهرجانات في الغرب أكثر مما تخاطب المواطن الكردي البسيط

في الجبال أو القرى، مما يخلق فجوة بين "السينما الكردية الدولية" والواقع المعاش في الداخل (Şimşek, 2021, p. 328).

5. **تعدد المرجعيات الزمنية والصدمات:** نظراً لاختلاف تجارب النفي واللجوء بين الكرد القادمين من أجزاء مختلفة، نشأت "أكثر من أربعة هياكل زمنية" للذاكرة الجماعية، مما يجعل من الصعب توحيد الخطاب السينمائي الكردي في سردية وطنية واحدة متماسكة.(Şimşek, 2021, p. 316)

يمكن عدّ السينما الكردية في الشتات **"سينما وطنية بلا دولة"**، نجحت في تحويل المنفى من مكان للإقصاء إلى فضاء للإبداع والشهادة التاريخية، رغم مواجهتها تحديات هيكلية واقتصادية وتصنيفات أكاديمية قسرية.(Edemen, 2022, p. 82)

- مهرجانات السينما الكردية:

تُعد مهرجانات السينما الكردية، سواء في أجزاء كردستان الأربعة أو في الشتات، بمثابة "مؤسسات ذاكرة" وفضاءات عامة بديلة لأمة تفتقر إلى مؤسسات دولية رسمية لحماية تراثها .(Edemen, 2022, p. 81) تعمل هذه المهرجانات كأدوات ليس فقط لعرض الأفلام، بل لإعادة صياغة الهوية القومية ومقاومة المحاولات المستمرة للإبادة الثقافية.(Hussain, 2018, p. 6)

يمكن تلخيص دور هذه المهرجانات وسماتها ومثالبها:

- **خارطة المهرجانات الكردية (الداخل والشتات)**

1. **في الشتات:** بدأ الحراك الفعلي في مطلع الألفية؛ حيث يُعد **مهرجان لندن للسينما الكردية (LKFF)** الذي تأسس عام 2001 النموذج الأول الذي سارت على نهجه بقية المهرجانات في برلين (2002)، باريس (2007)، ونيويورك.(Edemen, 2022, p. 80) (2009)

2. **في الأجزاء الأربعة:** تأخر ظهورها في الموطن الأصلي بسبب سياسات الصهر والرقابة؛ ففي تركيا برز **مهرجان يلماز غوني** في باتمان (2010) و**مهرجان فيلم-آمد** للفيلم الوثائقي في ديار بكر .(Edemen, 2022, p. 80). أما في إقليم كردستان العراق، فيبرز **مهرجان دهوك الدولي** (2011)كمنصة تعاونية بين الحكومة والقطاع الخاص (Edemen, 2022, p. 80)، وكذلك مهرجان السليمانية، وفي سوريا، أطلقت "كومينة فيلم روجافا" مهرجانها الدولي في عام 2016.(Edemen, 2022, p. 80)

- **دور المهرجانات في صياغة الهوية الكردية**

- **بناء "وطن متخيل" عابر للحدود:** تساهم المهرجانات في خلق ما يُسمى "الذاكرة المتنقلة " (Travelling Memory)، حيث تربط الكرد المشتتين بوطنهم عبر الشاشة، مما يحول الصدمات التاريخية المشتركة (مثل الأنفال وحلبجة) إلى مادة لتوحيد الوجدان القومي.(Edemen, 2022, p. 81, 82)

- **التمثيل الذاتي ومقاومة الصور النمطية:** تسعى هذه المنصات إلى كسر الصورة النمطية التي يفرضها الإعلام السائد عن الكرد كـ "مقاتلين فقط"، وتقديمهم كأمة منتجة للثقافة والفن.(Gündoğdu, 2010, p. 441)

- **اللغة كمعيار للهوية:** تشترط العديد من هذه المهرجانات استخدام اللغة الكردية أو تتناول مواضيع تخص الكرد، مما يجعل اللغة فعلاً سياسياً لإثبات الوجود القومي ضد محاولات التغييب.(Hussain, 2018, p. 7)

- **ما يميز المهرجانات السينمائية الكردية**

- **الصبغة التربوية والسياسية :**لا تقتصر هذه المهرجانات على الترفيه، بل تعمل كأداة تعليمية للجمهور الكردي، خاصة في الشتات، لتعريفهم بتاريخهم وحقوقهم السياسية عبر الندوات والورش المصاحبة للعروض.

- **احتضان "الصور الفقيرة" والسينما غير التجارية :**توفر المهرجانات مكاناً لعرض الأفلام الوثائقية والقصيرة ذات الميزانيات المنخفضة (Imperfect Cinema) التي قد لا تجد مكاناً في دور العرض التجارية، مما يعزز ديمقراطية التعبير.(Şimşek, 2021, p. 328)

- **خلق فضاء عام "لا كولونيالي :"**توفر المهرجانات في أوروبا فضاءً للتعبير بحرية بعيداً عن الرقابة الأمنية المفروضة في الدول الأصلية، مما يسمح بمناقشة "الأسرار العامة" والاعتراف بالحقيقة التاريخية .

- **السلبيات والتحديات**

1. **الهشاشة المؤسسية :**تعاني معظم هذه المهرجانات من قصر العمر؛ إذ يختفي كثير منها بعد نسخة أو اثنتين بسبب غياب التمويل المستقر والاعتماد على الجهود الفردية أو المساعدات البلدية المتقلبة.(Edemen, 2022, p. 80)

2. **الرقابة والتبعية السياسية :**في الداخل، تتعرض المهرجانات للإلغاء أو التضييق عند تغير المناخ السياسي؛ فعلى سبيل المثال، أدى تعيين "الأوصياء" في بلديات كردستان تركيا إلى إغلاق العديد من المؤسسات الثقافية والمهرجانات.(Edemen, 2022, p. 80)

3. **فخ عبء التمثيل :"**تواجه مهرجانات الشتات ضغطاً لتقديم أفلام ترضي "الذوق الغربي" أو تركز فقط على الضحية، مما قد يحد من التنوع الفني ويحصر السينما الكردية في إطار "سينما الصدمة" فقط.(Dağcı, 2015, p. 523)

4. **التشتت وغياب التنسيق :**أدى الانقسام السياسي بين الأحزاب الكردية الكبرى إلى تشرذم الجهود السينمائية أحياناً، حيث يركز كل مهرجان على سردية مرتبطة بجزء جيو-سياسي معين، مما يعيق بناء صناعة سينمائية وطنية موحدة.(Şimşek, 2021, p. 316)

5. **الهيمنة الذكورية :**رغم بروز المرأة في الكفاح المسلح، إلا أن المهرجانات الكردية لا تزال تعاني من هيمنة المخرجين الرجال، وغالباً ما يتم تصوير تجربة المرأة من وجهة نظر ذكورية.(Yılmaz, 2022, p. 324)

ختاماً، تمثل المهرجانات السينمائية الكردية **"أجنحة الكرد "**التي تطير بقضيتهم إلى العالم، محولةً الشاشة إلى "كردستان مجازية" تعيد تجميع شتات الذاكرة والهوية.(Edemen, 2022, p. 82)

المراجع:

-Edemen, A. (2022). "Travelling Memory, Festivals and the Diaspora Kurdish Cinema." In *History, Culture, and Heritage, volume 2*, Amsterdam University Press, pp. 79–83.

-Hussain, S. F. (2020). "Turkey's Kurdish Minority Art: Its Expression in Modern Times." *Archivi di Studi Indo-Mediterranei*, University of Bologna.

-Şimşek, B. (2021). *On the aesthetic regime of Kurdish cinema: the making of Kurdishness*. PhD Thesis, Leiden University.

-Gündoğdu, M. (2010). "Film Festivals and the Diaspora: Impetus to the Development of Kurdish Cinema?" In *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, St. Andrews Film Studies.

-Yılmaz, T. (2022). "Tracing State Violence, Resistance and Memory in Kurdish Cinema." *Kültür ve İletişim*, 25(2), pp. 319–355.

-Akçalı, E. (2019). "Essayistic Tendencies in Contemporary Kurdish Cinema in Turkey." *Journal of Film and Video*, 71(1), pp. 20–34.

-Sonboli, H. (2017). *Digital Docu-fiction: A Way to Produce Kurdish Cinema*. Doctoral Thesis, Griffith University.

-Razawa, D. M. (2015). *Cinematizing Genocide: Exploring Cinematic Form and Its Relationship to the Hidden Voices of the Kurdish Genocide of 1988*. PhD Thesis, University of Salford.

2- السينما الكردية العابرة للحدود:

نقف عتد دراسات الباحث كيفن سميتس Kevin Smets

كيفن سميتس أستاذ باحث في قسم دراسات الاتصال، متخصص في دراسات الإعلام الثقافي ودراسات السينما. يحمل شهادة الماجستير في التاريخ الحديث (لوفان، 2008)، وشهادة الماجستير في إدارة الثقافة (أنتويرب، 2009)، وشهادة الدكتوراه في دراسات السينما والثقافة البصرية (أنتويرب، 2013). شغل منصب زميل ما بعد الدكتوراه في مؤسسة البحث العلمي الألمانية (FWO)، وكان باحثًا زائرًا في عدة مؤسسات في تركيا (أنقرة، إسطنبول)، وألمانيا (برلين)، والمملكة المتحدة (لندن، أكسفورد). شارك في تحرير كتاب "دليل الإعلام والهجرة" (دار سيج للنشر، 2020)، وله العديد من المنشورات حول العلاقات بين الإعلام والهجرة والصراع. شغل كيفن منصب نائب رئيس قسم الشتات والهجرة والإعلام في الجمعية الأوروبية لأبحاث وتعليم الاتصال (ECREA)، وكان عضوًا في أكاديمية يونغه. منذ عام 2021، يقود مشروعًا بحثيًا ممولًا بمنحة بداية من المجلس الأوروبي للبحوث بعنوان "الحدود السينمائية"، والذي يتناول تصورات الحدود في الأفلام الروائية.

Cinemas of Conflict: A Framework of Cinematic Engagement With Violent Conflict, Illustrated With Kurdish Cinema

International Journal of Communication, March 2015

Kevin Smets

سينما الصراع: إطار عمل للتفاعل السينمائي مع الصراع العنيف، مع توضيحه من خلال السينما الكردية

المجلة الدولية للاتصالات،مارس 2015

كيفن سميتس

في عصر الصراعات الوسيطة، تحتاج مجالات دراسات الإعلام والاتصال إلى معالجة العلاقة المهمة بشكل نقدي بين الفيلم والصراع العنيف. يتزايد عدد الأفلام التي تتناول الصراعات العنيفة، لكن العلماء ما زالوا يكافحون من أجل إيجاد أطر مناسبة لدراستها. وبدلاً من ذلك، غالباً ما يتم استخدام مفاهيم مثل صناعة الأفلام "المُعَلَّقَة" و"المنفية". سعياً إلى تعزيز دراسة الفيلم والصراع العنيف، واستناداً إلى رؤى متعددة التخصصات، يقترح هذا المقال إطار عمل للتفاعل السينمائي يأخذ مستوى مشاركة صناع الأفلام كعنصر أساسي للتمييز. يتم توضيح الإطار المقترح بأمثلة من السينما الكردية، والتي تتجذر بعمق في أحد أطول الصراعات في الشرق الأوسط.

Media and violent conflict: Halil Dağ, Kurdish insurgency, and the hybridity of vernacular cinema of conflict

October 2015

Media, War and Conflict

Kevin Smets .Ahmet Hamdi Akkaya

الإعلام والصراع العنيف: خليل داغ، والتمرد الكردي، وتهجين السينما العامية للصراع

أكتوبر 2015

الإعلام والحرب والصراع

كيفن سميتس، أحمد حمدي أكايا

يحلل هذا المقال حياة وعمل خليل داغ (1973-2008)، وهو صانع أفلام عمل ضمن الحركة المتمردة الكردية، بهدفين أساسيين. أولاً، يستخدم المؤلفان حالة داغ لتصور السينما العامية للصراع، وتحدي الثنائيات التقليدية بين التيار السائد/العامي، والخيال/الواقع. ثانياً، من خلال حالة داغ، يسعيان إلى فهم أفضل لدور السينما العامية للصراع في ثقافة المقاومة الكردية وحركة التمرد في حزب العمال الكردستاني على وجه الخصوص. من الناحية التجريبية، يناقش المقال السجلات الإثنوغرافية الفريدة (المقابلات والمراسلات الشخصية مع داغ) وتحليل المحتوى النوعي لأفلامه الرئيسية. يرى المؤلفون أن مفهوم السينما العامية للصراع يمكن أن يساعد في فهم أفضل للطابع الهجين وتأثير صناعة الأفلام في مناطق الصراع.

Review: Kurdisches Kino. Vom akzentuierten Exil- und Diasporakino zum internationalen Film [Kurdish cinema: from accented exile and diaspora cinema to international film]

by Kevin Smets

مراجعة: السينما الكردية. من سينما المنفى والشتات إلى الفيلم العالمي

بواسطة كيفن سميتس

London Film Festival Shows Growth of Kurdish Cinema Industry

2013/11/26

George Richards

مهرجان لندن السينمائي يُظهِر نمو صناعة السينما الكردية 26/11/2013لندن "يُعَد هذا المهرجان جزءاً أساسياً من خلق السينما الكردية. لا يوجد أي تقاليد كردية لارتياد دور السينما، ولا توجد دور سينما على الإطلاق في القرى الكردية في تركيا وإيران

Présentation & débat - Reşeba : The Dark Wind (Hussein Hassan, 2016), 5e Rencontres Internationales des cinémas arabes AFLAM, à Marseille, 21-26 novembre 2017.

by Pauline Tucoulet

عرض ومناظرة - ريسيبا: الريح المظلمة (حسين حسن، 2016)

اجتماعات AFLAM الدولية الخامسة للسينما العربية، في مرسيليا، 21-26 نوفمبر 2017.

بواسطة بولين توكوليت

تم عرض الفيلم الكردي رزقة: الريح المظلمة (حسين حسن، 2016) في سينما Les Variétés يوم 22 نوفمبر 2017، الساعة 9 مساءً، في مرسيليا خلال اللقاءات الدولية للسينما العربية التي نظمتها AFLAM، بالشراكة مع MUCEM، Villa Méditerranée وVariétés وVidedrome.

« **Kurd sinemasının elli yılı [Cinquante ans de cinéma kurde**] », Lêkolînên kurdî/Kürd araştırmaları, n°7, avril 2022 [En ligne]

Pauline Tucoulet

خمسون عاماً من السينما الكردية

نُشر في نيسان/أبريل 2022 في مجلة الدراسات الكردية بإسطنبول (Kürd araştarmaları/Lêkolînên kurdî)، لملف الدراسة الخاصة "Kürd sineması".

قدمت لمحة تاريخية مختصرة عن الأفلام الكردية منذ أواخر الستينيات وحتى الوقت الحاضر.

Programmation - 4e Festival Cinéma Kurde de Paris, 21-27 octobre 2015.

Pauline Tucoulet

Published 2015

برمجة - مهرجان باريس للسينما الكردية الرابع، 21-27 أكتوبر 2015.

بولين توكوليت

تم النشر عام 2015

تنظيم مشترك مع علي غول دومنيز، ياسين إمختار، بولين توكوليت، هيفي كارتال، رودا كانيوغلو، للنسخة الرابعة من مهرجان باريس للسينما الكردية، الذي تديره جمعية CCDARK، تجمع صانعي الأفلام والفنانين الكورد، بدعم من بعثة السينما في قاعة مدينة باريس وتستضيفه دور السينما Arlequin و Reflet Médicis (باريس).

« Quand la projection d'un film dans le film permet de revisiter les frontières symboliques kurdes »

Pauline Tucoulet

Published 2021

عندما يسمح لنا عرض فيلم ضمن الفيلم بإعادة النظر في الحدود الرمزية الكردية

بمناسبة اليوم الدراسي "عبور الحدود في السينما: إيران، تركيا، كردستان" الذي نظمه مختبر إيركاف، تحدثت عن تمثيلات عروض الأفلام في الأفلام الكردية.

بالنسبة للمخرجين الكورد، لم تعد الحدود مجرد ترسيم مكاني سياسي، أو مكان عبور، أو معبر، أو صراع عسكري، ولكنها أصبحت مفهوماً يسمح ببناء معالم المجتمع الكردي على الشاشة، والتشكيك فيه تعايش الشخصيات مع مواقف اجتماعية وسياسية وتاريخية متنوعة. وهكذا فإن الحدود الرمزية تعيد تشكيل الأماكن العقلية حيث تتواجه الممارسات والاستخدامات، والأساطير والذكريات، والأفكار والقيم مع بعضها البعض. على وجه الخصوص، يتم بناء هذه الحدود عندما تدعو الدراما الشخصيات إلى أن تصبح متفرجة، وتجلس أمام لوحة قماشية ممتدة لحضور العرض.

2 يوليو 2021

مركز أبحاث السوربون الجديد، باريس

Programmation - Hommage à Abdul Rahman Ghassemlou

Colloque international organisé par l'Institut kurde de Paris, 17 février 2020.

by Pauline Tucoulet

برمجة - تكريم عبد الرحمن قاسملو

المؤتمر الدولي الذي نظمه المعهد الكردي في باريس، 17 شباط 2020.

بولين توكوليت

بمناسبة هذه الفعالية التي أقيمت في قصر لوكسمبورغ في باريس، تمت برمجة الأفلام الأرشيفية المودعة في المعهد الكردي في باريس. تم اختيار هذه الصور لترافق تكريم المتحدثين، وأيضاً لتكون شاهدة وتنقل للأجيال الجديدة الرسالة الديمقراطية، والقيم الإنسانية، والفكر السياسي للدكتور عبد الرحمن قاسملو، الذي اغتيل في فيينا في 13 يوليو 1989.

وبحسب ترتيب عرض الأفلام، فقد كانت الأفلام المقررة هي:

1. صورة مصورة لعبد الرحمن قاسمو

- تليها مقابلة مصورة مع آنا هيلينا كروليش غاسملو

مقتطف من تقرير تم بثه على قناة Kurd1 وتاريخ بثه غير معروف. الملف مودع في المعهد الكردي في باريس، المجموعة الرقمية.

في هذا المقتطف القصير، تتذكر آنا هيلينا كروليش قاسملو لقاءها في الجامعة مع عبد الرحمن غاسملو، عندما كانا طالبين.

2. الحرب الزائفة: كردستان الإيرانية، مارك هوجستينز، 1989

الملف مودع في المعهد الكردي في باريس، الكاسيت رقم 122.

الانغماس مع مقاتلي الأحزاب السياسية الكردستانية، وبالتحديد الاتحاد الوطني الكردستاني (PUK) والحزب الديمقراطي الكردستاني الإيراني (PDKI) خلال الحرب الإيرانية العراقية. فيلم من إخراج الصحفي البلجيكي مارك هوجستينز في نهاية الثمانينيات. عاش مع البيشمركة لعدة أشهر ليقدم تقريراً عن المعارك التي دارت على الجبهة، وحياتهم اليومية التي تواجه الحكومة الإيرانية.

3. مقابلة تلفزيونية مع عبد الرحمن قاسمو.

مقتطف مقترح من صالح النيلوسي، بث تلفزيوني مجهول المصدر. الملف مودع في المعهد الكردي في باريس، المجموعة الرقمية.

مقدمة من صحفي إنجليزي عن الوضع في كردستان إيران خلال الثمانينات وعرض للقائد عبد الرحمن قاسملو. يروي الطبيب، بصفته المتحدث الرسمي، باللغة الإنجليزية معارك الكورد في الجبال ويدافع عن القضية الكردية دولياً.

4. صورة مصورة لعبد الرحمن قاسمو

- يليه لقاء تلفزيوني مع عبد الرحمن قاسملو.

مقتطف من تقرير تم بثه على قناة Kurd1 وتاريخ بثه غير معروف + مقتطف من تقرير بثته القناة العامة السويدية Sveriges Television SVT (تحرير الهواة) وتاريخ بثه غير معروف. الملف مودع في المعهد الكردي في باريس، المجموعة الرقمية.

يتحدث الدكتور عبد الرحمن قاسملو عن الانشقاق السياسي والعسكري بين الحكومة الإيرانية وكورد إيران، أثناء قيام الجمهورية الإسلامية الإيرانية عام 1979، ويؤكد أمام أعين العالم أنهم ليسوا إرهابيين.

Online - 11th London Kurdish Film Festival, August 15-24, 2020.

by Pauline Tucoulet

عبر الإنترنت - مهرجان لندن السينمائي الكردي الحادي عشر، 15-24 أغسطس 2020.

بقلم بولين توكوليت

النسخة الحادية عشرة من مهرجان لندن السينمائي الكردي مخصصة حصرياً للأفلام القصيرة. ولأول مرة، يستضيف مهرجان سينمائي كردي برنامجاً سهل الوصول إليه عبر الإنترنت. مع مجموعة مختارة تتراوح من أفلام الخيال والأفلام الوثائقية والرسوم المتحركة، سيتبع كل يوم من أيام المهرجان أيضاً مقابلات وجلسات أسئلة وأجوبة مع صناع الأفلام. مع عدد كبير من المشاركات هذا العام، اختار مهرجان لندن السينمائي الكردي 53 فيلماً معاً من جميع أنحاء كردستان والشتات، مصنفة تحت ستة موضوعات مختارة؛ ما وراء الحدود، النضال مستمر، المرأة في الفيلم، الحرب على الشاشة، ذات مرة في كردستان، والأطفال في الفيلم.

[2017]Dans le huis-clos d'un van blindé: Mavi Ring d'Ömer Leventoglu

Pauline Tucoulet

[2017] "في الأبواب المغلقة لشاحنة مصفحة: حلقة مافي لعمر ليفنتوغلو"

بواسطة بولين توكوليت

"في الأبواب المغلقة لسيارة مدرعة: Mavi Ring لعمر ليفنتوغلو"، ندوة نظمها دانييل فيرير وفرانسوا توماس لـ "Genèses Castronomies"، المدرسة العليا للأساتذة (ENS)، 29 مارس 2017، في باريس.

Testament cinématographique de Yılmaz Güney

by Pauline Tucoulet, 2020

الوصية السينمائية ليلماز غوني"

بواسطة بولين توكوليت, 2020

في 24 فبراير 1983، شارك "الملك القبيح"، واسمه الحقيقي يلماز بوتون واسمه المسرحي يلماز غوني، في تأسيس المعهد الكردي في باريس وجعله أحد المندوبين عنه. منذ وفاته في 9 سبتمبر 1984، تم الاحتفاظ بعدة نسخ من أفلامه وأغراضه الشخصية والمهنية. وكان هذا التواصل فرصة لتطبيق مناهج بحثية حول الأفلام الكردية ومناقشة بعض الفرضيات حول خلق التراث السينمائي في المعهد الكردي في باريس.

Kodistan, une restitution codée des "films kurdes«"

by Pauline Tucoulet, 2018

"كوديستان رد مشفر لـ"الأفلام الكردية"

بولين توكوليت, 2018

بمناسبة اليوم الدراسي لطلبة الدكتوراه في سيرليس 7 كانون الأول 2018، وبفضل أعمال المسح وإحصاء الأفلام، قدم هذا التواصل لمحة عامة عن الفيلم البيئي لـ"الأفلام الكردية". خطوة بخطوة، تم وصف بنية البرنامج الذي يتكيف بشكل مثالي مع مجال بحث متعدد، مع مجموعة مفتوحة من الأفلام، والذي يؤدي تطويره إلى تحسين التنظيم والتعويض، من خلال مشروع تحريري رقمي، المعلومات المجمعة عن الأفلام من العالم. مناطق مختلفة من كردستان. هذا المنشور المستقبلي، الذي تم تطويره تحت اسم "كوديستان"، ينشر دائماً أبحاثاً قابلة للبحث وقابلة للتعديل.

Avant propos sur les "films kurdes" depuis 1968

by Pauline Tucoulet, 2018

"مقدمة عن "الأفلام الكردية" منذ عام 1968"

بولين توكوليت, 2028

في 22 كانون الثاني (يناير) 2018، خلال ندوة ثاليم البحثية الشهرية (فريق أرياس) لقسم التاريخ ونظرية الفنون (ENS)، تم عرض قضايا وفرضيات بحثي حول "الأفلام الكردية". لقد كان نهجاً مشتركاً مع بحث عالمة الأنثروبولوجيا هيلين بوفييه (CNRS، THALIM)، حول المسارح في مادورا، في مجالات الأنثروبولوجيا والمسرح والسينما.

Kürt Sineması'nda Devlet Şiddetinin, Direnişin ve Hafızanın İzini Sürmek

September 2022

Kültür ve İletişim

Tebessüm YİLMAZ

"العالم في السينما الكردية: حكايات نضالية وحكم وحفاظ"

سبتمبر 2022

ثقافة و علاقات

تبسوم يلماز

توفر السينما الكردية سياقات سردية متعددة للبحث الاجتماعي. تركز هذه المقالة على الدور المتشابك للسينما الكردية في تكوين وحمل الذكريات الثقافية والجماعية الكردية. من خلال التركيز على ثلاثة أفلام، Bêdengî / Silence (2010)، و Future Lasts Forever (2011)، وDengê Bavê Min / My Father's Voice (2012)، يستكشف كيف يتم تصوير العنف والمقاومة من قبل الدولة وتمثيلهما والتأمل فيهما في مشاهد صناعة الأفلام الكردية. يرى أن السينما الكردية تجعل الأجساد الكردية "غير الموجودة" و"غير المرئية" مرئية وتضعها في ذكريات جماعية. من خلال تحليل متعدد الطبقات لهذه الأفلام، يعرض كيف يتم تسجيل التجارب والذكريات الكردية للعنف الذي تمارسه الدولة على أساس النوع الاجتماعي بصرياً وحفظها ونقلها إلى ما هو أبعد من الحدود المكانية والزمانية وكيف يتم إنتاج وتمثيل مواقف وذوات مختلفة. من خلال تسليط الضوء على الجوانب المتعددة الاتجاهات والمتعددة الطبقات للذاكرة، يصور الممارسات المتشابكة للعنف الذي تمارسه الدولة. أخيراً، يوضح هذا المقال أن السينما الكردية توفر للضحايا والناجين والشهود مساحة للتعبير عن مطالبهم واحتياجاتهم من خلال جعل سرد القصص ممكناً. في الوقت نفسه، تشرك "الجمهور الصامت" وتذكره بمسؤولياته الأخلاقية والسياسية في الاستمرارية التاريخية للعنف الذي تمارسه الدولة.

Kurdish cinema as a transnational discourse genre: Cinematic visibility, cultural resilience, and political agency

August 2014

International Journal of Middle East Studies

Suncem Kocer

السينما الكردية كنوع خطابي عابر للحدود الوطنية: الرؤية السينمائية، والمرونة الثقافية، والوكالة السياسية

أغسطس 2014

المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط

سونسيم كوجر

خلال السنوات القليلة الماضية، برزت "السينما الكردية" كموضوع خطابي فريد من نوعه في تركيا. وفي أعقاب الجهود المبذولة لتوحيد الإنتاج الثقافي الكردي في الشتات، وبالتوازي معها، سعى المثقفون الكورد إلى تحديد وتأطير جوهر السينما الكردية كإطار توجيهي لإنتاج واستقبال الأفلام من قبل الكورد وعنهم. في هذه المقالة، تتكون حجة الباحثة من ثلاثة أجزاء. أولاً، برزت السينما الكردية كسينما وطنية في الفضاء العابر للحدود الوطنية. ثانياً، مثل جميع النصوص الإعلامية، يتم تأميم الأفلام الكردية في الخطاب. ثالثاً، يجب النظر إلى الاستراتيجيات الاتصالية المستخدمة لتأميم السينما الكردية في سياق القوى التاريخية للقومية التركية وعلى خلفية السياسة المعاصرة في تركيا، وتحديداً خطابات وسياسات الحكومة التركية المتعلقة بالكورد. البيانات التجريبية لهذه المقالة مستمدة من البحوث الإثنوغرافية في تركيا وأوروبا التي أجريت بين عامي 2009 و2012.

AN INTRODUCTION TO KURDISH CINEMA

Mustafa Gündoğdu

"We tell stories not for Revenge, but to find our place in the World".

Ousmane Sembène, Senegalese Director(2007-1923)

مقدمة عن السينما الكردية

مصطفى جوندوغدو "نحن لا نروي القصص من أجل الانتقام، بل من أجل إيجاد مكان لنا في العالم ."عثمان سمبين، مخرج سنغالي(1923-2007)

هذه الورقة البحثية تقدم نظرة عامة على السينما الكردية وتاريخها، وتبحث في التحديات التي يواجهها الكورد في صناعة السينما بسبب انعدام الدولة القومية والتفكك الجغرافي والسياسي. فيما يلي تلخيص لأبرز النقاط التي تناولتها الورقة:

1- خلفية عن السينما الكردية:

- الكورد، الذين يشكلون حوالي 40 مليون شخص، هم أكبر مجموعة عرقية في العالم بدون دولة قومية. تاريخياً، تم تقسيم أرضهم، كردستان، بين تركيا، إيران، العراق وسوريا بعد الحرب العالمية الأولى.
- السينما الكردية تواجه تحديات كبيرة بسبب غياب بنية تحتية سينمائية رسمية نتيجة لانعدام دولة موحدة. ومع ذلك، بدأت السينما الكردية في الظهور من خلال جهود فردية ودعم من الشتات الكردي.

2- جدلية "وجود" السينما الكردية:

- هناك نقاش مستمر حول ما إذا كان يمكن اعتبار السينما الكردية سينما وطنية. بعض المخرجين والأكاديميين يرون أنها مجرد "حركة سينمائية كردية" نظراً لافتقار الكورد إلى دولة وقومية موحدة، في حين يرى آخرون أن السينما الكردية موجودة وتنمو بقوة، لكنها تختلف عن السينما الوطنية التقليدية بسبب الظروف الفريدة التي يعيشها الكورد.

3-أهم الأسماء والشخصيات: يلماظ غوني

- تعتبر أعمال يلماظ غوني نقطة انطلاق مهمة في السينما الكردية. غوني، الذي كان مخرجاً وناشطاً سياسياً كردياً، صنع عدداً من الأفلام التي تناولت قضايا الكورد ومعاناتهم، على الرغم من القيود الشديدة التي فرضتها الدولة التركية. أفلام مثل "سوري" (1978) و"يول" (1982) تركت بصمة قوية على السينما الكردية.

4- تأثير التطورات السياسية في التسعينيات:

- شهدت التسعينيات تطورات سياسية كبيرة بالنسبة للكورد، خصوصاً في العراق مع إنشاء منطقة حكم ذاتي في كردستان العراق بعد حرب الخليج الثانية. ساهمت هذه التطورات في دعم الهوية الكردية، وبدأت تظهر أفلام كردية تعكس هذه التحولات السياسية.
- في تركيا، تصاعدت حركة المقاومة الكردية، مما أدى إلى زيادة الوعي الثقافي والسياسي بين الكورد.

5- ظهور سينما الشتات الكردي:

- لعبت الجالية الكردية في الشتات دوراً أساسياً في تطوير السينما الكردية. في تسعينيات القرن الماضي، بدأ مخرجون كورد في المنفى مثل هينر سليم ويوكسل يافوز في إنتاج أفلام تعبر عن تجارب الكورد في المنفى وتوثق معاناتهم.
- تعتبر هذه الأفلام جزءاً مهماً من السينما الكردية رغم إنتاجها خارج كردستان.

6- دور مهرجانات الأفلام الكردية:

- ساعدت مهرجانات الأفلام الكردية، التي بدأت في الظهور في المدن الأوروبية الكبرى مثل لندن وبرلين، في تعزيز السينما الكردية ومنح المخرجين الكرد منصة لعرض أعمالهم على جمهور عالمي.

7- العصر الذهبي للسينما الكردية: بهمن قبادي

- يعتبر بهمن قبادي، المخرج الكردي من كردستان إيران، شخصية محورية في السينما الكردية الحديثة. فيلمه "زمن الخيول المخمورة" (2000) حاز على جائزة الكاميرا الذهبية في مهرجان كان السينمائي، مما وضع السينما الكردية على الخريطة العالمية.
- نجاح قبادي ألهم العديد من المخرجين الكورد الشباب لإنتاج أفلام قصيرة وطويلة، مما أدى إلى ازدهار السينما الكردية في بداية القرن الحادي والعشرين.

8- خاتمة:

- السينما الكردية، رغم كل التحديات، تمكنت من تقديم صوت للكورد وقضيتهم. سواء من خلال أفلام السجون والمنفى أو أفلام الشتات، نجح السينمائيون الكورد في توثيق معاناة شعبهم وكفاحهم من أجل الهوية والاعتراف.

الخلاصة:

تقدم الورقة البحثية استعراضاً شاملاً لتاريخ السينما الكردية وتحدياتها، مع التركيز على تأثير السياسة والهوية في هذه السينما.

Social Identity in Kurdish Film from a Theoretical and Sociologists Perspectives

April 202346 Reads

Journal of Kurdistani for Strategic Studies

Hawraz Muhamad HamarasheedPaiman Abdulqader Majid

الهوية الاجتماعية في الفيلم الكردي من منظور نظري واجتماعي

نيسان 2023

مجلة الكردستاني للدراسات الاستراتيجية

هاوراز محمد حم رشيد بيمان عبد القادر مجيد

يحاول هذا البحث الكشف عن معاني الهوية الاجتماعية للفرد كفاعل في الحياة وعلاقتها بالأفراد الآخرين. ترتبط الأفكار والسلوكيات بالهوية. في نفس الوقت تمثل الهوية خاصيتين (اختلافات وتشابهات). يتشابه أعضاء مجموعة اجتماعية واحدة مع بعضهم البعض داخل المجموعة ويختلفون أيضاً عن أعضاء مجموعة اجتماعية أخرى. يصبح الجمع بين هاتين الخاصيتين في وقت واحد داخل المجموعة مؤشراً للهوية. ومع ذلك، فإن الفرد لديه هويته الخاصة ولا يوجد شخصان متشابهان مع بعضهما البعض، ولكن داخل إطار المجموعات هناك قواسم مشتركة وتشابهات بين الأفراد. قد تكون النقاط التي يتقاسم فيها الأفراد نفس القيم هي الأعراق المكونة للهوية بما في ذلك (الجنس والعرق والدين). تشكل كل من الأبعاد (الاجتماعية والثقافية والسياسية) هوية الفرد الاجتماعية ضمن الجماعة، ويسعى البحث إلى إيجاد هذه المعاني في الأفلام الكردية والكشف عن الهوية الاجتماعية للفرد الكردي. وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية: 1. الهوية الاجتماعية رغم أنها تبدو مستقرة على السطح إلا أن التغيرات في الظروف الاجتماعية تؤدي إلى تغيرات في الهوية. 2. فهم بعض الحقائق العلمية المتعلقة بقضية الهوية الاجتماعية الكردية وانعكاسها في الأفلام الكردية. 3. تحديد والتعرف على الخصائص الثقافية والاجتماعية للشعب الكردي وظهورها في الأفلام الكردية. 4. تتحدد حالة هوية الفرد من خلال هويته الذاتية وارتباطه بجماعته، وبالتالي تظهر هوية أبطال الأفلام الكردية. 5. من وجهة نظر الفرد فإن سلوكه هو جزء من هويته الاجتماعية، ولكن في حالة العزلة أو الحرمان من جماعته الاجتماعية فإن سلوك الفرد قد يتغير، لأنه في نظر عالم الاجتماع الكندي (جوفمان) فإن الفرد يتصرف، مرة على المسرح (كجماعته الاجتماعية)، ومرة خلف المسرح (خارج جماعته الاجتماعية).

Lost Voices of Kurdish Cinema

January 2016

Middle East Journal of Culture and Communication

B. Şimşek

أصوات السينما الكردية المفقودة

يناير ٢٠١٦

مجلة الشرق الأوسط للثقافة والتواصل

ب. شيمشك

إن الظهور المتأخر للسينما الكردية وظهورها على الساحة السينمائية من قبل صناع الأفلام الكورد يُفسَّر على نطاق واسع باعتباره سبباً لتصنيفها كجزء من دور السينما العابرة للحدود الوطنية التي تتميز بعدم وجود لغة موحدة وصناعة محلية وطنية. وهذا يساهم في نفي الوعد بوجود سينما تلبي احتياجات الجمهور الكردي على وجه التحديد من حيث النطق والاستقبال. بالنظر إلى السينما الكردية خارج الظروف العابرة للحدود الوطنية، تدرس هذه الورقة النطق السينمائي للموضوع (الوطني) من خلال تحليل سمعي بصري لثلاثة أفلام طويلة مزودة بوسائل صوتية باللغة الكردية: صوت والدي (دنجي بافي مين، أورهان إسكيكوي وزينيل دوغان، 2012)، وأغنية أمي (كلاما دايكا مين، إرول مينتاش، 2014)، وأرض الفلفل الحلو (هينر سليم، 2013). أستخدم مفهوم ملادن دولار للصوت في فهم نطق الذات من خلال الجسد واللغة ومفهوم ميشيل شيون للصوت اللاأدري في فهم التقسيم التكويني للذات من خلال الخياطة. ومن خلال هذا التحليل، تبرز الذكريات المفقودة وغياب الأب (الذي يُقرأ كدولة قومية) وتقديس الأم (الأرض) كأيقونات للماضي تطارد الحاضر نيابة عن الاعتراف. وفي هذا الصدد، أتناول السينما الكردية كقوة ذاتية تتجاوز وتحول تجربة الصدمة من خلال إنتاج غير نقي للمعنى. وعليه، يخلص البحث إلى أن إحدى السمات الأساسية للسينما الكردية هي قدرتها كوسيلة انعكاسية ذاتية للاعتراف والتعريف.

IN SEARCH OF THE KURDISH CINEMA TELLING US WHO THE KURDS ARE

Benjamin Isakhan

The Kurdish Question Revisited (London: Hurst), 2017

في البحث عن السينما الكردية التي تخبرنا من هم الكورد

القضية الكردية من جديد (لندن: هيرست)، 2017

في عصر العولمة هذا، عندما يسمع الناس كلمة الكورد، أو عندما يدخل شخص ما هذه الكلمة على محركات البحث، فإن العناوين الرئيسية تسلط الضوء دائماً على المناقشات المتعلقة بوضعهم السياسي ومقاومتهم. وبسبب تاريخ الحروب والقمع الذي تعرضت له هذه الأمة وما زالت تتعرض له، فقد كان لديها مساحة صغيرة للتعبير عن نفسها خارج محادثات السياسة والهوية، لذلك، في هذه الأطروحة، كرّس الباحث الجهود لتحقيق ذلك. يبحث مشروع البحث هذا عن السينما الكردية وسعيها لإخبار الجمهور من هم الكورد؛ قدم للقارئ مقدمة عن السينما الكردية ووضع الأسس للتركيز على الصراعات الداخلية التي يواجهها الأفراد في هذه السينما. وبحث في كيفية إدراك هؤلاء الأشخاص للقيم الحديثة فيما يتعلق بقيمهم التقليدية، والتي تحدد هويتهم الكردية، وناقش أيضاً التطور الأخلاقي للرجال والنساء في هذه السينما. إن تحليله يسعى إلى تمثيل الجماليات والأخلاقيات التي يرويها هذا الفيلم السينمائي، وبالتالي جعله موقعاً للتعلم والنقد، وموقعاً يستحق التحقيق.

Third cinema and the crisis of Identity: Kurdish cinema's attempt to find a position in the mind of the others

April 2016

Halabja University Journal

Dilshad Mustafa Rahim

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

السينما الثالثة وأزمة الهوية: محاولة السينما الكردية إيجاد موقع في ذهن الآخرين

نيسان 2016

مجلة جامعة حلبجة

دلشاد مصطفى رحيم

في عالم السينما ظهرت مصطلحات عديدة تحدد موجة أو أسلوب سينمائي معين، وأصبحت هذه المصطلحات بمثابة هوية لتحديد وتأطير هذه الأشكال، ومن بين هذه المفاهيم هناك موجة سينمائية مختلفة لم يتمكن النقد السينمائي من تحديدها في إطار مناسب، إلا أنها ظلت تبحث عن هويتها الخاصة من خلال تجارب دور السينما الوطنية المختلفة، وقد عرفت منذ فترة طويلة بالسينما الثالثة في علاقتها بالعالم الثالث. وقد أخذ أصل المصطلح من التصنيفات السياسية والاقتصادية التي قسمت العوالم بحسب انتماءاتها، لذلك ظهرت مجموعة من المخرجين بهويات مختلفة يعملون بأساليب متنوعة لتعزيز المفهوم ودعم خصائصه. وعلى هذا فقد أصبحت موجة معروفة، تناولها النقاد ونظريات السينما على نطاق أوسع. وتتعامل هذه الموجة مع السينما باعتبارها وجوداً كونياً **وترى عالميتها في أنها أصبحت آلية اتصال في أعمق معانيها. وهي تقود الجمهور، على الرغم من انتماءاته الفكرية والثقافية والإثنية**. تبقى السينما الثالثة في بحث دائم عن هوية ثابتة، ولكن مع ظهور أي شكل سينمائي جديد ينتمي إلى تلك البلدان التي تتجمع تحت مسمى العالم الثالث، فإن المحاولات لتثبيت إطار أو شكل دائم بهوية ثابتة تفشل. ذلك أن العالمية التي يدعو إليها بعض مخرجي العالم الثالث، كمدخل إلى عوالم أخرى، لا يمكن أن تأتي إلا من فائض من الوعي بالهوية الوطنية. الذي سيظهر عندما يستوعب المخرج تراثه الثقافي وقضاياه المباشرة ويحولها إلى قضايا إنسانية مشتركة. تحاول هذه الدراسة استكشاف أراض جديدة للتعرف على خصوصيات هذا النهج السينمائي وإيجاد مقاربات جديدة لمنع متاهة الانحطاط التي بناها المخرجون بجهودهم الإبداعية. كما أن النظر إلى محاولات صناع السينما الكورد لبناء بنية مختلفة بعيدة عن التيار السائد، يعرض مفاتيح وبدائل أخرى مثل **السينما العابرة للحدود** التي ترسمها الدول. ولتجاوز العوائق التي تعترض طريق العمل الفني، لا بد من الاستفادة من الأبحاث والدراسات الحديثة التي قدمها باحثون وأكاديميون غربيون في هذا المجال. ولمعالجة هذه المشكلة، لا بد من تفكيك بنية السينما، كوسيلة اتصال ووسيلة بصرية تتمتع بالقدرة على التغلغل في مجالات عديدة لا تستطيع الفنون الأخرى من حيث القدرة التقنية والوصول إلى المتلقي بأقل جهد على وجه الخصوص. يمكن لمشكلة الهوية أن تطغى بالدخول إلى عالم الآخرين الذين يمثلون المركز من خلال تبني ما يحاول مجموعة من الباحثين وصناع السينما من مختلف أنحاء العالم العمل من أجله. وبالتالي، يحث الباحث، من خلال المفاهيم والقيم المتعلقة بالجوانب النظرية التي يستخدمها صناع السينما على السير في نهج جديد، يمكن أن يحررهم من الالتزامات العرقية، ويدفعهم إلى أراض أوسع تمثل الإنسانية دون أن يفقدوا هويتهم الثقافية.

Kurdish National Identity in the films of Yilmaz Guney and Bahmani Ghobadi

August 2021

Journal of University of Human Development

Lanja Najmalddin Karim

الهوية القومية الكردية في أفلام يلماز غوني وبهمني غوبادي

أغسطس 2021

مجلة جامعة التنمية البشرية

لنجا نجم الدين كريم

يستكشف هذا المقال مفهوم الهوية الكردية في أعمال صناع الأفلام الكورد، وبالتحديد بهمني غوبادي ويكماز غوني، من الذين أسسوا أفلام سينما وطنية كردية موحدة تتجاوز الحدود وانعدام الجنسية في فضاء عابر للحدود الوطنية. يسلط هذا المقال الضوء على الطرق التي يتم بها التعبير عن الهوية الكردية في التقنيات السينمائية لصانعي الأفلام الكرديين اللذين استخدما تقنيات دقيقة مماثلة لدمج هويتهما الكردية في الأفلام التي صنعاها. عانى الكورد، باعتبارهم أحد أكبر المجموعات العرقية عديمة الجنسية في الشرق الأوسط، من القمع العنيف والتمييز الذي تمارسه الدولة والاستبعاد. يستند هذا المقال إلى كتاب هانا أرندت "أصول الشمولية"، ومقال فيليب روزن في "نظرية السينما الوطنية" لاستكشاف كيف قدم يلمِز غوني وبهماني قبادي الهوية الوطنية للشخصيات لإضفاء طابع كردي على الأفلام. ويستكشف هذا المقال بشكل أكبر بناء الهوية الوطنية والشخصية على وجه التحديد في فيلم "يول" لجوني وفيلم "السلاحف تستطيع الطيران" لقبادي لإظهار كيف يمكن للأشخاص عديمي الجنسية أن يصبحوا بسهولة موضوعاً لنزع الصفة الإنسانية من قبل دول قومية مختلفة.

Resistance in the City, in-between Bodies and "Dysfunctional" Languages: Queer Notions in Ali Kemal Çınar's Cinema

December 2023

Kurdish Studies Journal

Kaan Akın

المقاومة في المدينة، بين الأجساد واللغات "المختلة": المفاهيم الشاذة في سينما علي كمال تشينار

ديسمبر 2023

مجلة الدراسات الكردية

كان أكين

استناداً إلى عمل المخرج الكردي علي كمال تشينار، يبحث هذا المقال في التقاطعات بين السينما الكردية والشاذة. ويتساءل عما إذا كان مفهوم السينما الشاذة يمكن توسيعه خارج السياقات الغربية ليشمل المخاوف المتعلقة بالعرق والمقاومة واللغة، وكيف يمكن ذلك. يحلل المقال سينما علي كمال تشينار من منظور شاذ ويلقي الضوء على الطريقة التي تتحدث بها أفلام تشينار عن اتجاهات أوسع داخل السينما الشاذة. ويزعم أن مشاهدة أفلام علي كمال تشينار من منظور شاذ يسمح لنا بتوسيع تعريف السينما الكردية وبالتالي بناء جسر مع السينما الشاذة.

Silent Representation of Kurdish Identity in Cinema Through "Sarmaşık (Ivy)"

January 20201

International Journal of Kurdish Studies

Şenay Tanrıvermiş

التمثيل الصامت للهوية الكردية في السينما من خلال فيلم "سارماشيك (اللبلاب)"

يناير 20201

المجلة الدولية للدراسات الكردية

شتانريفيرميش

يشكل الكورد جزءاً كبيراً من المجتمع التركي منذ عصور، مع بعض الاختلافات الثقافية واللغوية. تركز هذه المقالة على التمثيل الرمزي للكورد في السينما التركية من خلال قراءة متأنية لفيلم "سارماشيك (اللبلاب)" من أجل الكشف عن كيفية وحدود الفيلم التي يتطرق بها إلى أشكال مختلفة من السيطرة اللفظية والصوتية المفروضة عليهم. تصور وسائل الإعلام السائدة الكوردية وهم يتحدثون التركية بلهجة ثقيلة ومضحكة. وقد تغير هذا التقليد من خلال الأفلام المستقلة، وعلى الأقل أصبحوا مرئيين في أنواع مختلفة من الصمت. كفيلم، يناقش سارماشيك أحد الموضوعات وهو صمت الكورد ودور عملية التمييز مرة أخرى من خلال استخدام وإعادة خلق الصمت الملموس. من ناحية أخرى، يكشف هذا الفيلم كيف يثير هذا الصمت قلق الأغلبية تجاه هويات الأقلية، وخاصة تجاه الكورد في العقود الأخيرة. يحفِّز الفيلم أيضاً حقيقة مهمة جداً وهي أن فقدان جزء مفيد وعملي من المجتمع هو خسارة شديدة لا يدركها معظم الناس، وأنهم يلاحظون ذلك بخوف وحزن فقط بعد خسارته.

Film Festivals and the Diaspora: Impetus to the Development of Kurdish Cinema?

Mustafa Gundogdu, 2010

المهرجانات السينمائية والشتات: حافز لتطوير السينما الكردية؟

The Soviet Government Approves of Our Religion": Yezidism in Soviet Cinema

December 2022

Angelika Pobedonostseva

"الحكومة السوفييتية توافق على ديننا": اليزيدية في السينما السوفييتية

ديسمبر 2022

أنجيليكا بوبيدونوستسيفا

كانت الدراسات اليزيدية في روسيا والاتحاد السوفييتي مرتبطة في المقام الأول بالتطور العام للدراسات الكردية. وبسبب العزلة الاجتماعية الطويلة الأمد والاضطهاد الديني، كان اليزيديون مجتمعاً مغلقاً، والذي اعتبره البلاشفة، بسبب وضعه الاجتماعي "البروليتاري" المنخفض، مجتمعاً قادراً على استيعاب أيديولوجية ثورية جديدة. كان أحد أهم عناصر بناء الأمة هو تشكيل هوية وطنية بين المجموعات العرقية في المناطق الشرقية والجنوبية من الاتحاد السوفييتي من خلال الترويج للتراث القديم لهذه الشعوب، فضلاً عن تفسير تقاليدهم الدينية كجزء من هويتهم الوطنية. وعلى عكس الجزء الأوروبي من البلاد، كان الأمر هنا يتعلق بمجتمعات ما قبل الحداثة وكان معقداً بسبب الجوانب القبلية والدينية. في الاتحاد السوفييتي، كانت الأقليات القومية تُنسب في كثير من الأحيان إلى جمهورية أو أخرى، وفي إطارها تلقت مؤسسات الثقافة الحديثة وعناصر إدارتها الخاصة. وفي أرمينيا، موطن أكبر مجتمع إيزيدي في المنطقة، ارتبطت الهوية الكردية منذ فترة طويلة بالإسلام، وهو ما قد يعني أيضاً معارضة للهوية الأرمنية الحديثة، التي تؤكد على المسيحية. وأشار الجانب الأرمني إلى الماضي المشترك خلال الحرب العالمية الأولى وبحث عن مجموعات عرقية إضافية كحلفاء محتملين. وينعكس احتكار أرمينيا للكورد والإيزيديين في السينما. كان هناك عدد قليل من الأفلام المخصصة للكورد خلال وجود جمهورية أرمينيا السوفييتية بالكامل. وينصب التركيز الرئيسي في التقرير على أفلام فترة ما بين الحربين العالميتين: "زاري" (1926) و"الكورد الإيزيديون" (1932). هذه اللوحات مثيرة للاهتمام ليس فقط باعتبارها واحدة من أقدم الصور للمجتمع الكردي، ولكن أيضاً كمحاولة لتمثيل وتفسير الطقوس والعادات الإيزيدية على الفيلم.

2- السينما الكردية في تركيا:

Kurdish Narratives of Conflict: the Politics of the Kurdish Question in Turkish Cinema

Nov 2021

Laura S.T. Rehbein, Daniel Beck, Morgane desoutter, Alexander Spencer

الروايات الكردية في الصراع: سياسة المسألة الكردية في السينما التركية

نوفمبر 2021

لورا س.ت. ريبين، دانييل بيك، مورجان ديسوتر، الكسندر سبنسر

على الرغم من وجود قدر كبير من الأبحاث حول المسألة الكردية بشكل عام، إلا أنه حتى الآن لم يتم إيلاء سوى القليل من الاهتمام للعلاقة بين المسألة الكردية وتصويرها وتكوينها في الفيلم. تقدم دراسة الأفلام رؤى حول كيفية إعلام الجماليات وتحديدها وتمكينها وتطبيعها لتفسيرات وأفعال محددة. تنظر هذه المقالة إلى الأفلام باعتبارها **روايات وستستخدم طريقة تحليل سردي تؤكد على دور الإعداد والتوصيف والحبكة كركائز أساسية** لأي قصة لفحص كيفية فهم وتمثيل أربعة أفلام تركية كردية للمسألة الكردية، الذات والآخرين. الآثار المترتبة على هذا التمثيل. إن تحليل الأفلام لا يعكس وجهة نظر كردية متميزة حول هذه المسألة فحسب، بل يوضح أيضاً تنوع التفسيرات والخطابات، وبالتالي، يوسع نطاق الأفكار للسلوك والحلول الممكنة للصراع القديم.

Kurdish Narratives of Conflict: the Politics of the Kurdish Question in Turkish Cinema

November 2021

Journal of War and Culture Studies

Laura S.T. RehbeinDaniel BeckMorgane Desoutter[...]Alexander Spencer

السرديات الكردية للصراع: سياسات المسألة الكردية في السينما التركية

نوفمبر 2021

مجلة دراسات الحرب والثقافة

لورا إس. تي. ريهبيندانييل بيكمورجان ديسوتر[...]ألكسندر سبنسر

على الرغم من وجود قدر كبير من الأبحاث حول المسألة الكردية بشكل عام، إلا أنه حتى الآن لم يتم إيلاء سوى القليل من الاهتمام للعلاقة بين المسألة الكردية وتصويرها وتكوينها في الأفلام. تقدم دراسة الأفلام رؤى حول كيفية إعلام الجماليات وتحديدها وتمكينها وتطبيعها لتفسيرات وأفعال معينة. ترى هذه المقالة الأفلام كروايات وتستخدم طريقة تحليل سردي تؤكد على دور الإعداد وتوصيف الشخصية والتخطيط كركائز أساسية لأي قصة لفحص كيفية فهم وتمثيل أربعة أفلام تركية كردية للمسألة الكردية والذات والآخر، والآثار المترتبة على هذا التمثيل. إن تحليل الأفلام لا يعكس وجهة نظر كردية مميزة بشأن هذه المسألة فحسب، بل يوضح أيضاً تنوع التفسيرات والخطابات، وبالتالي يوسع نطاق الأفكار المتعلقة بالسلوكيات والحلول الممكنة للصراع القديم.

Kurdish Narratives of Conflict: the Politics of the Kurdish Question in Turkish Cinema

Nov 2021

Laura S.T. Rehbein

Daniel Beck

Morgane desoutter

Alexander Spencer

الروايات الكردية للصراع: سياسة المسألة الكردية في السينما التركية

نوفمبر 2021

لورا سانت رحبين

دانيال بيك

مورغان ديسوتير

الكسندر سبنسر

على الرغم من وجود قدر كبير من الأبحاث حول المسألة الكردية بشكل عام ، إلا أنه لم يتم حتى الآن إيلاء اهتمام كبير للعلاقة بين المسألة الكردية وتصويرها ودستورها في الفيلم .تقدم دراسة الأفلام رؤى حول كيفية إعلام الجماليات وتحديد وتمكين وتطبيع تفسيرات وإجراءات محددة .ترى هذه المقالة الأفلام على أنها روايات وستستخدم طريقة التحليل السردي التي تؤكد على دور الإعداد والتوصيف والتمركز كأعمدة مركزية لأي قصة لفحص كيفية فهم وتمثيل أربعة أفلام تركية-كردية للمسألة الكردية ، الذات والآخر ، و الآثار المترتبة على هذا التمثيل .

Kurdish Narratives of Conflict: the Politics of the Kurdish Question in Turkish Cinema

November 2021

Journal of War and Culture Studies

Laura S.T. RehbeinDaniel BeckMorgane Desoutter[...]Alexander Spencer

السرديات الكردية للصراع: سياسات المسألة الكردية في السينما التركية

نوفمبر 2021

مجلة دراسات الحرب والثقافة

لورا إس. تي. ريهبيندانييل بيكمورجان ديسوتر[...]ألكسندر سبنسر

على الرغم من وجود قدر كبير من الأبحاث حول المسألة الكردية بشكل عام، إلا أنه حتى الآن لم يتم إيلاء سوى القليل من الاهتمام للعلاقة بين المسألة الكردية وتصويرها وتكوينها في الأفلام. تقدم دراسة الأفلام رؤى حول كيفية إعلام الجماليات وتحديدها وتمكينها وتطبيعها لتفسيرات وأفعال معينة. ترى هذه المقالة الأفلام كروايات وستستخدم طريقة تحليل سردي تؤكد على دور الإعداد وتوصيف الشخصية والتخطيط كركائز أساسية لأي قصة لفحص كيفية فهم وتمثيل أربعة أفلام تركية كردية للمسألة الكردية والذات

والآخر، والآثار المترتبة على هذا التمثيل. لا يعكس تحليل الأفلام وجهة نظر كردية مميزة بشأن هذه المسألة فحسب، بل يوضح أيضاً تنوع التفسيرات والخطابات، وبالتالي يوسع نطاق الأفكار للسلوكيات والحلول الممكنة للصراع القديم.

Dünün Doğulu taşralıları, bugünün ressamları Türkiye sinemasında Kürt imgesi CEM MERT DALLI

Türkiye Sinemasında Kürt İmgesi: Dünün Doğulu Taşralıları, Bugünün Ressamları

Cem Mert Dallı

الصورة الكردية في السينما التركية: أبناء المحافظات الشرقية بالأمس، ورسامو اليوم

هذه الورقة البحثية تتناول تصوير الكورد في السينما التركية عبر العصور، مع التركيز على كيفية تطور هذا التصوير وتأثره بالتحولات السياسية والاجتماعية في تركيا. فيما يلي ملخص لأهم الأفكار والمحاور التي تناولتها الورقة:

1.التمثيل النمطي للكورد في السينما التركية قبل التسعينيات:

- قبل التسعينيات، لم يكن هناك تمثيل واضح أو مباشر للكورد في السينما التركية. كانت الشخصيات التي يُفترض أنها كردية تُصور غالباً كشخصيات من الطبقة الدنيا أو الريفية وتفتقر إلى سمات واضحة تميزها عن الشخصيات التركية الأخرى.
- الأفلام اعتمدت على تلميحات غير مباشرة مثل اللهجة أو البشرة الداكنة، ما جعل الكورد يُصنفون عموماً ضمن "الشرقيين" أو "الريفيين" بدون التركيز على هويتهم الكردية.
- الأفلام الكوميدية، مثل تلك التي قدمها **كمال سونال** و**شينر شين**، ساهمت في تعزيز هذه الصور النمطية دون التفريق بين الكورد وبقية الطبقات المهمشة في الريف التركي.

2.دور يلماظ غوني في تغيير الصورة النمطية:

- المخرج والممثل **يلماز غوني** كان له دور بارز في تقديم صورة مختلفة للكورد في السينما التركية، خصوصاً في أفلام مثل **"الطريق (Yol)"** و"القطيع.(Sürü) "
- أفلام غوني تناولت قضايا سياسية واجتماعية حساسة مثل الظلم الاجتماعي، والعنف الحكومي، وحياة الفقر التي يعيشها الكورد، مما ساعد في تقديم صورة أكثر تعقيداً وإنسانية للكورد.
- في أفلامه، ركز غوني على القمع الذي يتعرض له الكورد من قبل الدولة، وخاصة من خلال مؤسسات مثل الشرطة والجيش.

3.السينما الكردية بعد التسعينيات:

- مع نهاية التسعينيات وبداية الألفية الجديدة، بدأت السينما التركية تشهد تغييرات في تصوير الكورد، حيث أصبحوا يظهرون بشكل أكبر في الأفلام كأفراد بهويات مميزة ولغاتهم الخاصة.
- من بين الأفلام التي عالجت قضايا الكورد بشكل مباشر فيلم **"الرحلة إلى الشمس (Güneşe Yolculuk)"** للمخرجة **يشيم أوستا أوغلو**، الذي يتناول قصة صداقة بين شاب تركي من إزمير وآخر كردي، ويظهر من خلاله التمييز العنصري والقمع الذي يتعرض له الكورد.
- كما تناولت أفلام أخرى مثل **"من ديت (Min Dît)"** و"الذهاب (Gitmek) "قضايا مثل العنف ضد الكورد، والقتل خارج نطاق القانون، والتهجير.

4.التحديات المستمرة في تصوير الكورد:

- رغم التحسن في تصوير الكورد في السينما التركية الحديثة، إلا أن الورقة تشير إلى أن التحديات ما زالت قائمة. فالكورد غالباً ما يتم تصويرهم من خلال عدسة الصراع السياسي أو العنف، بينما نادراً ما يتم تناولهم من منظور حياتهم اليومية أو قضاياهم الإنسانية بشكل أعمق.
- كما أن السينما الكردية تواجه مشكلة في الوصول إلى جمهور واسع بسبب القيود السياسية والاجتماعية، رغم تزايد عدد المخرجين الكورد وفناني السينما الذين يحاولون تقديم صورة أكثر تعقيداً ومتعددة الأبعاد للشخصيات الكردية.

5.أثر السياسة على السينما:

- الورقة تُبرز كيف أن التحولات السياسية في تركيا، خاصة فيما يتعلق بالقضية الكردية، قد أثرت بشكل كبير على تصوير الكورد في السينما. فكلما زادت حدة الصراع السياسي بين الدولة والكورد، زاد التركيز على الكورد في السينما كضحايا أو متمردين.
- في الوقت نفسه، تشير الورقة إلى أن بعض الأفلام حاولت تقديم رؤية أكثر توازناً، تتجنب السرديات الثنائية بين "الخير" و"الشر"، وتبرز تعقيد الشخصيات والمواقف.
- **تخلص** الورقة إلى أن تصوير الكورد في السينما التركية قد مر بتحولات كبيرة، من التجاهل أو التهميش إلى الاعتراف المباشر بوجودهم وهويتهم، ولكن لا يزال هناك الكثير من العمل الذي يجب القيام به لتقديم صورة أكثر تنوعاً وإنسانية عن الكورد.
- كما تؤكد على أن السينما التركية، سواء من خلال مخرجين أتراك أو كورد، قد بدأت تتعامل مع القضية الكردية بشكل أكثر تعقيداً، وهو ما يعكس التغيرات الاجتماعية والسياسية في البلاد.

الورقة تسلط الضوء على أهمية السينما كأداة لفهم التغيرات الاجتماعية والسياسية، وتبرز كيف أن تصوير الكورد في السينما التركية يعكس العلاقات المعقدة بين الدولة والأقليات في تركيا.

Ozgur Cicek أوزغور جيجيك

جامعة أمستردام، الإعلام والثقافة، عضو هيئة تدريس

خريجة جامعة بينغهامتون، الفلسفة والتفسير والثقافة

جامعة برلين الحرة، مركز سينيبويتكس للدراسات السينمائية المتقدمة، زميلة فيليب شوارتز

Transformation of the Precariat in Istanbul: Naivete, Idealism and Corruption with and within the City

2022, Precarity in European Film: Depictions and Discourses

تحولات البريكاريا في إسطنبول: السذاجة والمثالية والفساد مع المدينة وداخلها

أوزغور جيجيك

2022، البريكاريا في الفيلم الأوروبي: التصورات والخطابات

لطالما كانت إسطنبول موقعاً مهماً حيث التقى الناس من أوروبا والشرق الأوسط بكل أمتعتهم الثقافية والاجتماعية. وباعتبارها العاصمة الاقتصادية لتركيا، فقد وعدت تاريخياً دائماً بإمكانية الصعود في الطبقة الاجتماعية، حيث كان العمال يأملون غالباً في أن يتمكنوا من كسب المال بسهولة في إسطنبول. إنها مدينة سريعة، ومكان لتحقيق الأحلام في وقت قصير، ولكنها يمكن أن تكون أيضاً مكاناً تتطور فيه الأحلام إلى كوابيس. المدينة تدمر نفسها باستمرار وتعيد بناء نفسها، وسط تدفق متزايد من الناس من

داخل وخارج تركيا. بالنسبة للعديد من الأشخاص الذين يعملون في وظائف غير مؤكدة أو غير موثقة أو استغلالية أو يعيشون في مناطق مهددة بالتجديد الحضري، ومع مشكلة مكافحة كوفيد-19 دون الكثير من الدعم الاقتصادي من الحكومة، فإن انعدام الاستقرار هو جوهر إسطنبول. لقد أثر هذا التنقل بين الناس في إسطنبول بشكل طبيعي على الأفلام التي صورت المهاجرين، وكذلك أفراد الطبقة العاملة، وبقائهم في المدينة وأحيائهم. أدت ظروف المعيشة الهشة إلى عقلية بقاء معينة للتعامل مع الظروف التي لا تنتهي من التغيير والتشويه. بناءً على ذلك، تناقش في هذا الفصل الأفلام من أواخر السبعينيات إلى عام 2018 والتي تركز على شخصيات ساذجة في البداية، أو يتم خداعها بسهولة، أو تمتنع عمداً عن التكيف مع مدينة إسطنبول الكبرى حتى على حساب الفقر والبقاء. لذا تركز على كيفية التعبير عن جوهر إسطنبول الهش ـ ظروف العمل غير الآمنة والتدفق المستمر للناس إلى المدينة ـ في سينما غريبة عن الطبقة العاملة تظهر فيها الضغوط على الناس من خلال تحول الشخصيات الساذجة أو النقية أو البكر إلى شخصيات أكثر أنانية أو تضحية بالنفس. وتبدأ بفيلم "ملك عمال النظافة في الشوارع"، للمخرج زكي أوكتن، 1977. ثم تنظر في كيفية تحول حسن النية والفضيلة إلى جنون، وكيف تحول الجنون نفسه إلى سلعة في فيلم "المواطن العاري"، للمخرج باشار سابونجو، 1985. ثم تشير إلى أفلام أحدث للنظر في مواضيع هشة تحولت من خلال عمليات التجميل في فيلم علي فاتانسيفير (2018)، وفيلم بابامين كاناتلاري (أجنحة والدي، 2016) لكيفانك سيزر، وفيلم توز بيزي (قماش الغبار، 2015) لأهو أوزتورك. تشير هذه الأفلام من عقود مختلفة إلى تنوع الشخصيات الساذجة التي تمثل البريكاريا في تركيا وكذلك رغبتهم وغالباً عدم قدرتهم على التأقلم، سواء ثقافياً أو اقتصادياً. قبل أن أنتقل إلى نظرة نقدية على الأفلام المذكورة أعلاه، أود أن أقدم تقرير مشروع بعنوان "الفقر والإقصاء الاجتماعي في الأحياء الفقيرة المفتوحة".

Turkish Cinema, Documentary Film, Film Aesthetics, Film Criticism

Weakened Nationalism and Thickened time:

Ozgur Cicek

2021, Routledge Companion to European Cinema

السينما التركية، الفيلم الوثائقي، جماليات الفيلم، نقد الفيلم

القومية الضعيفة والزمن الكثيف:

استجواب موقف السينما الكردية داخل مناقشات السينما الأوروبية

يستكشف هذا الفصل قابلية السينما الكردية للتغيير العابر للوطنية من خلال التساؤل عما تخبرنا به هذه القابلية للتغيير عن السينما الأوروبية وإمكاناتها للانفتاح خارج أوروبا. تجلس السينما الكردية في موقف يمكن الطعن في جميع أطر السينما الوطنية والعابرة للحدود الوطنية والأوروبية، ويحفز مجموعتها غير الحكومية والمهاجرة فحصاً يمكن أن يمنح تلميحات عن هذه الطبيعة العابرة للحدود الوطنية السائلة. يجسد الإنتاج السينمائي الكردي طبيعة عابرة للحدود الوطنية، ولهذا السبب تكشف الأفلام الكردية عن حالة مستمرة من السيولة بين المشهد العابر للحدود الوطنية لكردستان وأوروبا، سواء من خلال الأفلام التي تدور حول رحلة أو من خلال الشخصيات المهاجرة ووضعها الرسمي أو المهاجر الهش. ويبحث الفصل في الضعف الإيجابي للسينما الوطنية، وكذلك كيف يتم تكثيف الوقت من خلال أشياء الذاكرة المحمولة التي تمثل الوطن الكردي.

Gilles Deleuze and Felix Guattari, Kurdish Cinema, Deleuze and cinema, Kurdish Documentary Cinema

The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey

by Ozgur Cicek

جيل دولوز وفيليكس جوتاري، السينما الكردية، دولوز والسينما، السينما الوثائقية الكردية

الأرشيف الخيالي: صناعة الأفلام الكردية في تركيا

Nadine Boljkovac - Untimely Affects: Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema

by Ozgur Cicek

نادين بولجكوفاك - تأثيرات غير مناسبة: جيل دولوز وأخلاقيات السينما

بقلم أوزغور جيجك

Kurdish cinema in Turkey: Imprisonment, memory, and the archive

by Ozgur Cicek

السينما الكردية في تركيا: السجن والذاكرة والأرشيف

بقلم أوزغور جيجيك

Ulusasiri bir sinema olarak Kurt Sinemasi

by Ozgur Cicek

سينما كورت باعتبارها سينما عابرة للحدود الوطنية

أوزجور جيجك

Kürt Sineması: Mahpusluk ve Temsiliyet

Ozgur Cicek

السينما الكردية: السجن والتمثيل

أوزغور جيجك

Tebessum Yilmaz تيبسوم يلماز

جامعة هومبولت في برلين، معهد العلوم الاجتماعية، طالب دراسات عليا

جامعة إسطنبول، كلية العلوم السياسية، طالب دراسات عليا

Kurdish Cinema as an Opportunity for Seeking Truth and Justice, MSA 5th Annual Conference Warsaw: Convergences

Presentation

July 2021

Tebessum Yilmaz-Wilke

السينما الكردية كفرصة للبحث عن الحقيقة والعدالة، المؤتمر السنوي الخامس لجمعية الدراسات الكردية في وارسو: التقاربات

العرض التقديمي

يوليو 2021

تيبسوم يلماز-ويلكي

إن موجة الذاكرة التي أثرت على العلوم الاجتماعية تتردد صداها أيضاً في مجال الدراسات الكردية. ومع تركيز الباحثين بشكل متزايد على حركة الحقوق والسعي إلى تحقيق العدالة للكورد، فإن هدف الباحث هنا هو **استكشاف العلاقة بين عنف الدولة التركية ضد الكورد وممارسات المقاومة المضادة من خلال الذاكرة (الجماعية)**. أقترح أن هناك علاقة مباشرة بين السينما الكردية متعددة الأوجه والعدالة والذاكرة والمقاومة ضد عنف الدولة المنهجي. في الواقع، ليس من قبيل المصادفة أن صناع الأفلام الشباب، الذين انخرطوا في المركز الثقافي الرافديني وشكلوا مجموعة سينمائية هناك في أوائل التسعينيات، تحدوا رواية الدولة التركية عن "الكورد الإرهابيين" ومطالبتها بالواقع والحقيقة من خلال صنع الأفلام الوثائقية. ولهذا السبب أود أن أركز على البنية المتعددة الأغراض للأفلام الكردية وكيف واجهت ادعاءات الدولة بينما كانت الفظائع الجماعية تحدث في تسعينيات القرن العشرين. **كانت ممارسات العنف القائم على النوع الاجتماعي من قبل الدولة التركية والمنظمات شبه العسكرية التي أسستها الدولة على أجندة الأفلام الكردية منذ أواخر التسعينيات. وبالتالي، يبدو أن صناعة الأفلام تشكل مركزاً للمقاومة والتأمل في الحقائق الكردية وتجارب العنف والقمع المنهجي. من ناحية، يتم إنشاء مجموعة بصرية للتجارب الفردية والجماعية من خلال صناعة الأفلام، ومن ناحية أخرى تتجلى صناعة الأفلام في شكل مقاومة. ومع تسجيل انتهاكات وخسائر حقوق الإنسان من خلال هذه الأفلام، يصبح أي شخص تعرض لقدر كبير من المتاعب أثناء صنعها وكيلاً مهماً ومدافعاً عن الحق.** باختصار، تعد الأفلام الكردية وصناعة الأفلام من الموضوعات المؤسسة وحاملي الذاكرة الجماعية الكردية. في ورقة البحث هذه، هدف الباحث هو تحليل الخلفية الاجتماعية والسياسية للأفلام الكردية من منظور نسوي. وبالتالي، فإن هذا التحليل سيوفر لنا فهماً لكيفية خلق الدولة التركية لروايتها الكبرى التمييزية ضد الكورد وكيف واجهها الكورد بممارسات مقاومة فردية وجماعية متعددة الأوجه من خلال صناعة الأفلام. يعتقد الباحث أن الأفلام الكردية التي تسعى إلى العدالة، وتطالب بالحقوق، وتؤكد على الذاتية السياسية للشعب الكردي، تلعب دوراً مهماً في تتبع الصدمات الفردية والجماعية الناجمة عن عنف الدولة. أخيراً، بالنظر إلى الموضوعات التي تتناولها هذه الأفلام، فإن السينما الكردية لديها القدرة على المساهمة في بناء السلام في تركيا.

Tracing State Violence, Resistance and Memory in Kurdish Cinema

Araştırma Makalesi Kürt Sineması'nda Devlet Şiddeti, Direniş ve Hafızanın İzini Sürmek

September 2022

Tebessum Yilmaz-Wilke

تتبع عنف الدولة والمقاومة والذاكرة في السينما الكردية

سبتمبر 2022

تيبسوم يلماز-ويلكي

توفر السينما الكردية العديد من السياقات السردية للتحقيق الاجتماعي. تركز هذه المقالة على **الدور المتشابك للسينما الكردية في تشكيل وحمل الذكريات الثقافية والجماعية الكردية.** من خلال التركيز على ثلاثة أفلام، Bêdengî / Silence (2010)، و Future Lasts Forever (2011)، و Dengê Bavê Min / My Father's Voice (2012)، يستكشف كيف يتم تصوير العنف والمقاومة من قبل الدولة وتمثيلهما والتأمل فيهما في مشاهد صناعة الأفلام الكردية. يرى أن **السينما الكردية تجعل الأجساد الكردية "غير الموجودة" و"غير المرئية" مرئية وتلتزم بها في الذكريات الجماعية. من خلال تحليل متعدد الطبقات لهذه الأفلام، يعرض كيف يتم تسجيل التجارب والذكريات الكردية للعنف الحكومي القائم على النوع الاجتماعي بصرياً وحفظها ونقلها خارج الحدود المكانية والزمانية وكيف يتم إنتاج وتمثيل مواقف وذوات مختلفة.** من خلال تسليط الضوء على الجوانب متعددة الاتجاهات ومتعددة الطبقات للذاكرة، يصور الممارسات المتشابكة للعنف الحكومي. وأخيراً، يوضح هذا المقال أن السينما الكردية توفر للضحايا والناجين والشهود مساحة للتعبير عن مطالبهم واحتياجاتهم من خلال جعل سرد القصص أمراً ممكناً. وفي الوقت نفسه، فإنها تشرك "الجمهور الصامت" وتذكره بمسؤولياته الأخلاقية والسياسية في الاستمرارية التاريخية للعنف الحكومي.
الكلمات المفتاحية: السينما، الذاكرة، المقاومة، عنف الدولة، السرد.

Cinematic Resistance: Understanding the 'Turkish Question' and Kurdish Insurgency

October 2019

Tebessum Yilmaz-Wilke

المقاومة السينمائية: فهم "المسألة التركية" والتمرد الكردي

أكتوبر 2019

تيبسون يلماز-ويلكي

بدأت موجة الذاكرة في العلوم الاجتماعية مؤخراً في التأثير على مجال الدراسات الكردية (Çelik 2015؛ Çelik& Dinç 2015؛ Çelik& Öpengin 2016). وقد أظهرت المناقشات العامة التي أشعلتها الدراسات التي ركزت على الأقليات العرقية والدينية، مثل الأرمن واليهود، وما إلى ذلك، (Neyzi 2010) أنها تشكل أساساً جوهرياً ورمزياً للمجموعات المستبعدة الأخرى، وخاصة المجتمعات الكردية التي تطالب بالعدالة (Çelik 2017). يهدف هذا البحث إلى معرفة كيف يتم تصوير العنف الذي تمارسه الدولة ضد المجتمعات الكردية وتمثيله والطعن فيه من خلال الذاكرة الكردية في صناعة الأفلام الكردية في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. في حين يصر خطاب الدولة التركية على "نظام الحقيقة" الذي صنعه بنفسه ويحاول قمع الأصوات الأخرى، فإن ولادة السينما الكردية في تركيا كانت استجابة لمطالبات الدولة. ومع ذلك، مع بداية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، يُزعم أن الصراع التركي الكردي (المعروف أيضاً باسم المسألة الكردية) قد اتخذ مساراً جديداً، لكن العنف بقي قائماً. ومن أجل تحقيق العدالة التعويضية التي يتطلبها السلام المجتمعي، يجب التشكيك في "نظام الحقائق" **الحالي وتفكيكه مع تأمين مساحة لسماع الأصوات الأخرى وحساب قصصهم/ذكرياتهم أيضاً. تهتم هذه الدراسة بشكل خاص بتصور التجارب الجنسانية للعنف والصدمات التي تقودها الدولة، فضلاً عن مطالب واحتياجات واستراتيجيات التأقلم اليومية للكورد والتي يتم نشرها من خلال (إعادة) التمثيل السينمائي والسرد.** يهتم علم الاجتماع البصري اهتماماً وثيقاً بالتقاطع بين دراسات الذاكرة/الصدمة ودراسات الأفلام (Sztopmka 2015) للتغلب على تعقيد البحث في الأحداث المؤلمة من خلال نشر أساليب بحثية نقدية جديدة. أعتقد أن بحثي يلبي نطاق الورشة من خلال المساهمة بنهج نسوي تقاطعي في مجال دراسات الذاكرة والمقاومة. وعلاوة على ذلك، من خلال تطبيق المنهجية النسوية، والتركيز على الأسئلة غير المطروحة، وفحص مصادر القوة الاجتماعية، آمل أن أساهم في منهجيات البحث النسوية في الدراسات الكردية.

للباحثة تبسون مقالات عديدة نذكر منها أيضاً:

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577

المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)

المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

Turkey's "Guests": Media Representations of "Syrians" / Türkiye'nin "misafirleri": Gazetelerde "Suriyeliler"in Temsili

ضيوف تركيا، التمثيل الإعلامي للسوريين.

Between Honour and Dignity: Kurdish Literary and Cinema

Narratives and Their Attempt to Rethink Identity and Resistance: The Call of the Cricket

Chapter

October 2018

Joanna Bocheńska

بين الشرف والكرامة: السرديات الأدبية والسينمائية الكردية ومحاولتها لإعادة التفكير في الهوية والمقاومة: نداء الكريكيت

الفصل

أكتوبر 2018

جوانا بوشينسكا

بناءً على وجهة نظر كوامي أ. أبياه حول الثورة الأخلاقية وكذلك مفهوم الخيال الأخلاقي، يحلل هذا الفصل السرديات الأدبية والسينمائية الكردية المختارة. يبين الفصل أنه في حين كان الشرف التقليدي يعتمد على الشجاعة والإخلاص، فإن فهم الكرامة الذي طورته السرديات الحديثة يعترف بقيمة الحياة ويرفع من شأن حب الحياة البشرية كمبدأ أخلاقي توجيهي. وتنخرط هذه العملية في العديد من الدوافع التقليدية التي تم تحديثها وفقاً لاحتياجات المجتمع الحديث. ويربط الفصل أيضاً بين المناهج ما بعد الاستعمارية والدراسات الحديثة حول نزع الصفة الإنسانية ويقترح أن قراءة السرديات الكردية من خلال عدسة الخيال الأخلاقي يمكن أن تساعد في التغلب على نزع الصفة الإنسانية الراسخة عن الكورد.

by Joanna Bocheńska

Кино веры, надежды и любви. Реализм и метафизика в фильмах Бахмана Кубади (The Cinema of Faith, Hope and Love. Realism and Metaphisics in Bahman Ghobadi's films), Lazarevskiye Chteniya, nr. 2, Moscow 2013

سينما الإيمان والأمل والحب. الواقعية والميتافيزيقا في أفلام بهمن قبادي، لازاريفسكي تشتينيا

بقلم جوانا بوشينسكا كينو فيري

nr. 2، موسكو 2013

"المقال هو محاولة لتحليل شامل لأعمال مختارة من إخراج بهمن قبادي، المخرج السينمائي الكردي المعروف من إيران (أفلام: زمن الخيول المخمورة / 2000، تقطعت بهم السبل في العراق / 2002، السلاحف تستطيع الطيران / 2004، نصف القمر/2006). ورغم أن العديد من أفلامه نالت جوائز في العديد من المهرجانات السينمائية، إلا أنها ظلت بحاجة إلى تفسير سطحي للغاية بالنظر فقط إلى البعد الاجتماعي والسياسي للحبكة. ولا شك أن هذا مرتبط بحقيقة مفادها أن الشعب الكردي استخدم عن بهمن غوبادي أنه راعي أغنام أو لاجئ فقراء أو مهاجر أو إرهابي وليس ممثلاً لثقافة غنية لا يزال الجمهور الواسع غير معروف لها على الإطلاق. ومع ذلك فإن إلهامات بهمن غوبادي متجذرة في ثقافته سواء الفولكلورية أو الكلاسيكية ويبدو من المستحيل فهمها. إن المعنى الكامل لأفلامه دون تطبيقه على النقل الأكثر أهمية للتراث الثقافي الكردي. والفكرة الرئيسية لهذه المقالة هي استكشاف الروابط الأكثر أهمية بين أفلام غوبادي والتقاليد الكردية وكذلك بين مفاهيمه المختارة وأفكار أيقونات السينما العظيمة مثل أندريه تاركوفسكي أو كريستوف كيشلوفسكي.

Kurdish Insurgents and Postgeneration: “Big Village” as an Interactive Memory Work

April 202417 Reads

Kwartalnik Filmowy

Fatma Edemen

المتمردون الكورد وما بعد الجيل: "القرية الكبيرة" كعمل تفاعلي للذاكرة

أبريل 2024

كوارتالنيك فيلموي

فاطمة إيدمين

يعيش الشعب الكردي، الذي يفتقر إلى دولة ذات سيادة خاصة به، داخل حدود تركيا وإيران والعراق وسوريا، حيث يخضع لقواعد وهويات هذه الدول، وغالباً ما يواجه قيوداً على تعبيره الثقافي. وقد أدى هذا الوضع إلى إعاقة دخولهم إلى صناعة الأفلام، حيث أصبحت **الأفلام الوثائقية الوسيلة المفضلة لديهم بسبب فعاليتها من حيث التكلفة ومتطلباتها الفنية البسيطة**. تتعمق هذه الأفلام الوثائقية عادةً في التجارب التاريخية المؤلمة للكورد. يبرز فيلم "القرية الكبيرة" (2020)، من إخراج بيري شالماشي وليانجيلو فاسكيز، كأول فيلم وثائقي تفاعلي كردي على شبكة الإنترنت (i-doc). إنه ينسج بشكل معقد السرد الشخصي والاجتماعي، مع التركيز على العديد من العائلات وجماعة متمردة كردية من شرق كردستان. يستكشف الفيلم الوثائقي قصص السكان السابقين لقرية جيورده، وهي قرية اختفت منذ ذلك الحين. يمزج الفيلم بين الصور القديمة ومقاطع الفيديو بشكل فريد لصياغة روايته. تهدف هذه الدراسة إلى تحليل قرية بيج من خلال عدسة ذكريات المتمردين، والذكريات الموروثة لأطفالهم، واستخدام المواد الأرشيفية، وفحص كيف يمكن لفيلم وثائقي تفاعلي أن ينقل الصدمات التاريخية بشكل فعال إلى المشاهدين المعاصرين.

KÜRESELLEŞME VE ÇOK KÜLTÜRLÜLÜK BAĞLAMINDA KÜRT FİLMLERİNDE TÜRK KARAKTERLERİN TEMSİLLERİ (The Representation of Turkish Characters in Kurdish Films in The Context of Globalisation and Multiculturalism)

Semih GöncüSemih Göncü

تمثيل الشخصيات التركية في الأفلام الكردية في سياق العولمة والتعددية الثقافية (تمثيل الشخصيات التركية في الأفلام الكردية في سياق العولمة والتعددية الثقافية)

سميح جونجو

مع تأثير العولمة، تطورت دور السينما الوطنية إلى وضع مثير للجدل. على الرغم من وجود أسباب مختلفة لهذا الوضع، إلا أن أحد الأسباب البارزة هو ظهور ممارسات سينمائية ثانوية يغذيها السياق العابر للحدود الوطنية. "الأفلام الكردية"، التي ظهرت في مناطق جغرافية مختلفة في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، هي ممارسة سينمائية تتمتع بخصائص السينما

العابرة للحدود الوطنية والوطنية. الغرض الرئيسي من هذه الدراسة هو الحصول على مزيد من المعلومات حول هذه الممارسة السينمائية، والتي لديها القليل من الدراسات الأكاديمية. وبما أن السينما المعنية مرتبطة بهوية عرقية، فإن الدراسة؛ ومن المتوخى أن يكون بحثاً تمثيلياً. وبهذا المعنى، تم إدراج مفهوم التعددية الثقافية في الدراسة بسبب البنية المتعددة الهوية للأفلام، وجرت محاولة إجراء بحث تمثيلي في سياق هذا المفهوم. وفي هذا السياق، كان الهدف الأساسي لهذه الدراسة هو دراسة ومناقشة تمثيلات الشخصيات التركية (الهوية) في الأفلام المنتجة في تركيا، حيث تتمتع الأفلام الكردية بمكانة فاعلة. ولهذا السبب، تم تحليل خمسة أمثلة لأفلام كردية تم تصويرها في تركيا بالتفصيل وتمت محاولة للتوصل إلى استنتاج حول تمثيل الشخصيات التركية في الأفلام الكردية. ومع ذلك، تم أيضاً إنشاء بعض الأهداف الفرعية. وفي هذا السياق، تمت محاولة تحديد ما إذا كان هناك موضوع روائي عام في الأفلام. بالإضافة إلى ذلك، تمت مناقشة جوانب السينما العابرة للحدود الوطنية لهذه السينما ومحاولة وضع الأفلام الكردية حول هذين المحورين.

Istanbul'un diasporik imgeleri

sebahattin şensebahattin şen

culture and communication, 2022

صور الشتات من اسطنبول

شين صباح الدين

الثقافة والتواصل، 2022

تختلف الصور السينمائية لإسطنبول عن يشيلجام إلى اليوم. في ميلودراما Yeşilçam، تبدو إسطنبول بمثابة امتداد للمنزل، أو نوع من التصميم الداخلي. في الأفلام الواقعية الاجتماعية في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، من ناحية، يعد هذا مكاناً للرغبة حيث يتم توجيه النظرة إلى الأمام ويحتاج إلى التغلب عليه، ومن ناحية أخرى، فهو عالم خبيث يحتاج إلى محاربته. منذ تسعينيات القرن الماضي وحتى اليوم، إسطنبول مدينة عادية للعلاقات والحياة العادية، لا ترتبط بها أي صورة إيجابية أو سلبية. ومع ذلك، لا توجد دراسة أكاديمية حول نوع الصورة التي تتشكل لإسطنبول في الأفلام الكردية أو الأفلام التي تتحدث عن الكورد. اسطنبول التي لها مكانة مهمة في تطور السينما الكردية؛ وهو أحد المراكز التي يتم فيها إنتاج الأفلام الكردية وتوزيعها ومشاهدتها بشكل مكثف منذ أواخر التسعينيات. وهذا الوضع، أي تحول إسطنبول إلى مركز للسينما الكردية والسينما الكردية على السواء؛ وترتبط بالقضية الكردية ومكانة إسطنبول كعاصمة ثقافية وفنية وسياسية واستعمارية. لذلك، بالنسبة للمخرجين وكتاب السيناريو الكورد، إسطنبول؛ ومن المفهوم أن يتحول إلى فضاء سينمائي تتركز فيه بعض التصورات والعواطف والأفكار. يُزعم في هذا المقال أن صورة جديدة لإسطنبول لم تظهر في السينما التركية تظهر في الأفلام الكردية والأفلام التي تتحدث عن الكورد. يتم تحليل هذه الصورة الجديدة، التي تسمى صورة الشتات لإسطنبول، من خلال سلسلة من الأفلام منذ أواخر التسعينيات وحتى اليوم. اسطنبول في هذه الأفلام؛ هي البيئة المؤقتة للنشاط السياسي، والعنف المنبثق من الدولة والمجتمع، والحنين إلى «الوطن» الذي تركه وراءنا، ومكان التفكك والجنون والتفكك.

Representing Ethnicity in Cinema during Turkey's Kurdish Initiative

Zeynep Koçer, Orhan Göztepe

Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 2017

تمثيل العرقية في السينما خلال المبادرة الكردية في تركيا

زينب كوجر

أورهان جوزتيبي

2017، ألفافيل: مجلة السينما ووسائل الإعلام على الشاشة

في عام 2009، بدأت الحكومة التركية "المبادرة الكردية"، وهي عملية صنع سياسات شاملة، في محاولة لتحسين المعايير الديمقراطية والحقوق المدنية للسكان الكورد. وعلى الرغم من انتهاء المبادرة في عام 2015، إلا أنها أتاحت الفرصة لظهور عدد كبير من الأفلام المستقلة التي تتناول القضية الكردية. تاريخياً، كان التمثيل الرمزي للهوية الكردية في السينما السائدة يعمل على تحييد شخصياتها الكردية من خلال تصويرها على أنها تتحدث التركية وذات بعد واحد. وكسراً لهذا التقليد، تقدم هذه الأفلام المستقلة شخصيات متعددة الطبقات تتحدث الكردية بروايات تقدمية. يتناول هذا المقال ثلاثة أفلام تم إنتاجها عشية "المبادرة الكردية" وخلالها: My Marlon and Brando (غيتمك: بنيم مارلون وبراندون، حسين كارابي، 2008)، وThe Storm (بهوز، كاظم أوز، 2008) وFuture Lasts Forever (جيليك أوزون سورير، أوزكان ألبر، 2011). بالإضافة إلى مقاطعة القبول التقليدي للصور النمطية من قبل السينما السائدة، يناقش كل فيلم التمثيلات الرمزية للهوية الكردية من خلال جوانب مختلفة: العولمة، ودور العمليات التمييزية، والذاكرة والصدمة.

National fantasy, impossible gaze: the Kurdish question in popular Turkish cinema

Turkish Studies, March 2020

Yasin Aydınlık

الفانتازيا الوطنية، النظرة المستحيلة: القضية الكردية في السينما التركية الشعبية

دراسات تركية, مارس 2020

ياسين أيدنليك

يستكشف هذا المقال تمثيلات القضية الكردية في الأفلام الشعبية الجديدة في تركيا بما في ذلك Eşkıya/The Bandit، Vizontele، Deli Yürek: Bumerang Cehennemi/Wildheart: Hell of Boomerang، Kurtlar Vadisi: Iraq/Valley of the Wolves: Iraq، Güneşi Gördüm/I Saw the Sun، Nefes/The Breath و Mucize/The Miracle. أستخدم مفهوم الفانتازيا الإيديولوجية لشرح كيفية بناء الواقع السينمائي داخل هذه الأفلام. يرى أن الأفلام الشعبية للسينما التركية الجديدة التي تعالج القضية الكردية هي خيالات وطنية تعيد تشكيل الحقائق الاجتماعية والتاريخية والسياسية للمشكلة وفقاً لخطاب الدولة المتغير.

Essayistic Tendencies in Contemporary Kurdish Filmmaking in Turkey

by Elif Akcali

الاتجاهات المقالية في صناعة الأفلام الكردية المعاصرة في تركيا

لقد شهدت السنوات الأخيرة ارتفاعاً في عدد الأفلام المنتجة في تركيا والتي لا يمكن تصنيفها على أنها روائية أو وثائقية، ولكنها تظل بين الاثنين. يضم بعض صناع الأفلام مشاهد غير روائية ضمن سرد خيالي؛ ويختار آخرون إعادة كتابة وإعادة تمثيل القصص الحقيقية؛ ويقوم البعض بتحرير الصور الوثائقية لجعلها تبدو خيالية. السمة الأكثر شيوعاً بين الأفلام في هذه الفئة هي أنها تتعامل مع المسائل الاجتماعية والسياسية بطريقة شخصية و/أو سيرة ذاتية. تناقش هذه الورقة الاتجاهات المقالية في صناعة الأفلام الكردية المعاصرة في تركيا بشكل رئيسي من خلال ثلاثة أمثلة: Gitmek (Hüseyin Karabey، 2008)، İki Dil Bir Bavul (Özgür Doğan & Orhan Eskiköy، 2008) وDûr (Kazım Öz، 2005). من خلال طمس الماضي والحاضر، والخيال والواقع، والشخصي والعام، تفتح هذه الأفلام طرقاً جديدة لمناقشة المسائل الاجتماعية والسياسية. ومن خلال تحليلها التفصيلي، أزعم أن المقالية في هذه الأفلام تسمح لها بمقاومة الهياكل التقليدية للأفلام الوثائقية والخيالية، والجدال حول مشاكل التمثيل التي تحملها هذه الهياكل، والبقاء في بيئة ثقافية واجتماعية وسياسية محافظة ومنحازة.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

Kurdish Studies, Kurdish Cinema, cinema of Turkey

Türkiyede Kürt Sineması , A kurdish Cinema in turkey

by Isa Doğan

الدراسات الكردية، السينما الكردية، السينما التركية

السينما الكردية في تركيا السينما الكردية في تركيا

بواسطة عيسى دوغان

3- السينما الكردية في العراق:

يمكن تلخيص بعض سمات السينما الكردية في العراق من خلال دراسة للباحثة باري كارمينا Pari Kariminia، هي باحثة دكتوراه في الفلسفة في جامعة ليدز بيكيت في إنكلترا.

سینەمای نەتەوەیی کوردی " و کاتێك بۆ مەستی ئەسپەکان"

Pari Kariminia

السينما الوطنية الكردية "وزمن الخيول السكارى"

على الرغم من قلة الأبحاث التي تعرضت لدراسة السينما الكردية في بقية المناطق الكردية، باستثناء السينما الكردية في تركيا التي حازت على الاهتمام الأكبر.

يلاحظ أن السينما الكردستانية في العراق تتمتع بخصوصية فريدة، كونها وليدة ظروف سياسية واجتماعية صعبة، وتحمل في طياتها نضالاً من أجل الهوية والتعبير الثقافي. نشأت في بيئة شهدت القمع المنهجي للثقافة الكردية لعقود، مما جعلها أكثر من مجرد فن، بل أداة للمقاومة الثقافية وتوثيق الذاكرة الجمعية للأكراد في العراق.

أبرز ملامح خصوصيتها:

- السياق التاريخي والنضالي: تأثرت بشدة بالأنفال وحلبجة وقمع النظام البعثي. كثير من أفلامها تعكس معاناة الشعب الكردي، والنزوح، والمقاومة، وملاحم الصمود.
- البحث عن الهوية: تسعى لتأكيد الوجود والثقافة الكردية المميزة في مواجهة محاولات الطمس، من خلال اللغة الكردية، الفلكلور، التراث، والحكايات المحلية.
- الواقعية والصدق: غالباً ما تتناول مواضيع اجتماعية وإنسانية ملحة مثل آثار الحرب، وضع المرأة، النزاعات العشائرية، والتحديات المعاصرة في المجتمع الكردي العراقي بجرأة وواقعية.
- الاعتماد على الجهود الذاتية: واجهت نقصاً حاداً في الدعم الحكومي والبنى التحتية (استوديوهات، تمويل، معاهد سينمائية) لعقود، مما جعل إنتاج الأفلام يعتمد على همة الأفراد والميزانيات الضئيلة والتعاون الدولي أحياناً.
- الارتباط الوثيق بالأرض والجغرافيا: تستثمر جماليات جبال كردستان وطبيعتها الخلابة كخلفية درامية قوية ورموز للانتماء.

رغم النمو الملحوظ خاصة بعد 2003 وإنشاء إقليم كردستان، لا تزال السينما تواجه تحديات كبيرة في التمويل، التوزيع، البنية التحتية، والرقابة الذاتية أو السياسية أحياناً. ومع ذلك، يشهد العقد الأخير ظهور جيل جديد من المخرجين/ات والممثلين/ات، وزيادة في عدد الأفلام الروائية والوثائقية، ومحاولات جادة لتطوير صناعة سينمائية محلية، مع استمرار المشاركة في المهرجانات العربية والدولية. إن خصوصية السينما الكردية في العراق، المتجذرة في النضال والهوية والواقع الإنساني الصعب، هي مصدر قوتها وتميزها على الساحة السينمائية .

للباحثة باري كارمينا دراسات عديدة، سنكتفي بذكر ثلاث عناوين في مجال :

گوتاری زاڵبوونی ئەویدی بەسەرکورددا لە لایەن خودی کوردەوە، کلیپی زرمە وەک نموونە

خطاب هيمنة الأكراد أنفسهم على الآخرين، وفيديو أغنية "زرما" مثال على ذلك .

فیلم خودی ڕاستە

الفيلم نفسه واقعي

خودی واقیعی لە فیلمی فەرەنسی و کوردیدا

الذات الحقيقية في السينما الفرنسية والكردية.

ڕووماڵی پێگە ئەلکترۆنییە کوردییەکان بۆ بابەتە سینەماییەکان

July 2023

Zanco Journal of Humanity Sciences

Khanda Saifaldden Hawija

تغطية المواقع الكردية للمقالات السينمائية

مجلة زانكو للعلوم الإنسانية - دراسة تحليلية لواقع السينما في العراق

يوليو 2023

خاندا سيف الدين حويجة

يتناول هذا البحث المواقع الالكترونية الكردية التي تتعلق محتوياتها بالسينما. وتتركز مشكلة البحث على هذه النقطة تحديداً: إلى أي مدى تهتم المواقع الالكترونية الكردية بنشر المواضيع السينمائية؟ إن ربط الإعلام والسينما كركيزتين مهمتين في عملية الاتصال، واعتبار السينما وسيلة ترفيه وصناعة مهمة وفي نفس الوقت وسيلة لتوجيه المجتمع وتثقيفه، يشكل ركيزة من ركائز هذا البحث. والهدف الرئيسي من هذا البحث هو تسليط الضوء على مدى الاهتمام بالموضوعات السينمائية التي تنشرها المواقع الالكترونية الكردية. بلغ العدد الإجمالي للمواقع التي تم أخذ عينة منها في هذه الدراسة اثني عشر موقعاً، تتكون من (كورد سينما، كورد فيلم، كورد موفي، كورد سبتليت، فيلمسازان، توليب سينما، بينار، شفيلم، كوردينغ، كورد دوبلازه، كورد انمي، كورد بلس انمي). وبسبب عدم وجود جدول زمني للنشر، فقد حصل الباحث على مجموع مواضيع المواقع الاثني عشر حتى نهاية العمل الفعلي لكل من هذه المواقع. وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي والاستقصائي، وكانت استمارات تحليل المحتوى والاستبيان هي الأدوات المستخدمة لجمع البيانات في هذه الدراسة. حيث تم في تحليل المحتوى إدراج المعلومات في خمسة جداول لكل من هذه المواقع، وتم توزيع استبانة مكونة من 15 فقرة على 30 شخصاً من ذوي الخبرة السينمائية، لتعزيز المعلومات، مما يجيب على تساؤلات البحث، وأدى ذلك إلى استنتاج أن المواقع الكردية خصصت مساحات معقولة للمواضيع السينمائية واهتمت بنشرها، كما عززت المنصات الرقمية العلاقة بين الإعلام والسينما، مما أتاح للجمهور الكردي معرفة المزيد عن المواضيع السينمائية، بالإضافة إلى العديد من النتائج الأخرى.

Mourning Halabja on Screen: Or Reading Kurdish Politics through Anfal Films

by Edith Szanto

الحداد على حلبجة على الشاشة: أو قراءة السياسة الكردية من خلال أفلام الأنفال

بقلم إديث سزانتو

في نهاية الحرب العراقية الإيرانية التي استمرت لعقد من الزمان، شن صدام حسين هجوماً مميتاً ضد الكورد، والمعروف باسم حملة الأنفال، مما أسفر عن مقتل أكثر من مائة ألف شخص. وقد وقعت واحدة من أكبر أعمال الإبادة الجماعية في 18 مارس 1988 في مدينة حلبجة الكردية. في ذلك اليوم، تم سكب غاز سام ذو رائحة عطرة على المدينة، مما أسفر عن مقتل خمسة آلاف شخص على الأقل. منذ عام 2001، خلد صناع الأفلام الكورد مأساة مذبحة حلبجة من خلال إنتاج الدراما السينمائية والأفلام الوثائقية السردية. تشكل هذه الأفلام جزءاً من خطاب الأصالة وسياسة الثقافة التي تتخلل حركة الاستقلال الكردية. يقترح هذا المقال أن أفلام حلبجة يمكن تقسيمها إلى ثلاث مراحل: عصر التوحيد، من عام 2000 إلى عام 2009؛ العصر الذهبي، من عام 2009 إلى أوائل عام 2014؛ والسقوط الذي أعقب سقوط الموصل في أيدي تنظيم الدولة الإسلامية في العراق والشام، يكشف كل عصر عن مواقف جديدة تجاه السياسة والمجتمع والمذبحة.

L’incarnation des frontières sociales au cinéma : table ronde sur trois courts métrages kurdes et irakiens

Pauline Tucoulet Ranjdar Mustafa Hassan

Published 2021

[2021] “تجسيد الحدود الاجتماعية في السينما: طاولة مستديرة لثلاثة أفلام قصيرة كردية وعراقية”

يومي الأحد والاثنين 28 و29 تشرين الثاني (نوفمبر) 2021، عُقدت يومين من المناقشات الدولية حول الحدود الاجتماعية في العراق في أربيل/هولر، حيث تم إجراء دراسات سينمائية وبرمجة أفلام.

تم تنسيق هذين اليومين من قبل سيريل روسيل وباربرا كوتورود، وكذلك من قبل بولين توكوليه للجزء المخصص للسينما. تم تنظيمها من قبل المعهد الفرنسي للشرق الأوسط (Ifpo) والمعهد الفرنسي، بدعم من قسم التعاون والعمل الثقافي في السفارة الفرنسية في بغداد، في إطار صندوق ألمبرت الذي يدعم عمليات المناظرة الفرنسية. الشبكات الثقافية في الخارج.

الفيلم الروائي المقرر عرضه يوم الأحد 28 نوفمبر 2021 كان Kick Off (شوكت أمين كوركي، 2009).

والأفلام القصيرة الثلاثة المقرر عرضها يوم الاثنين 29 تشرين الثاني 2021 هي الحلاق والعالم (شوان عاطوف، 2018)، جرعة الوعي (هيثم صالح لمنتدى كتاب الموصل، 2021) وأنا جريح/بريندايم (أوركان بيرم، 2020).

في يوم الاثنين 29 نوفمبر 2021، خلال مائدة مستديرة أدارتها بولين توكوليت، ناقش الباحثان الضيفان إنجين سوستام ورانجدار مصطفى حسن كيفية تجسيد الحدود الاجتماعية رسمياً في ثلاثة أفلام قصيرة كردية وعراقية تم إنتاجها بين عامي 2018 و2021.

في معظم الأفلام المنتجة و/أو المخرجة في العراق، يتم تصوير الحدود تقليدياً على أنها مكان عبور أو معبر أو صراعات عسكرية. لكن بعض الأفلام، مثل الحلاق والعالم (شوان عاطوف)، جرعة الوعي (هيثم صالح)، وأنا جريح/بريندايم (أوركان بيرم) تصور نوعاً آخر من الحدود من أجل استحضار الاستخدامات والتوترات، ولإعطاء الفكرة. الحدود معنى اجتماعي. في هذه الأفلام، تنكشف الحدود وفق حقائق معقدة وحالات اجتماعية شيدتها الحبكات؛ يتم بعد ذلك إدراك الحضور التمييزي وأوقات المعاشرة والمواقف الحدية في أعماق قصص الشخصيات.

1- السينما الكردية في إيران

تتميز السينما الكردية في إيران بخصوصية نابعة من سياقها السياسي والثقافي المعقد، حيث تعمل تحت قيود أكبر مقارنة بنظيرتها في العراق، مع غياب الاعتراف الرسمي بالهوية الثقافية الكردية وصعوبة إنتاج أفلام باللغة الكردية. رغم ذلك، استطاعت أن تخلق مساحة تعبير فريدة، تعتمد غالباً على المواهب الفردية والمشاركة الدولية. من أبرز ملامح خصوصيتها:

- القيود السياسية والرقابة الصارمة:

- حظر استخدام اللغة الكردية في الأفلام السينمائية الرسمية (عدا حالات نادرة أو في حوارات محدودة).

- صعوبة الحصول على تصاريح إنتاج لأفلام تعكس الهوية الكردية أو القضايا السياسية.

- تحول العديد من المخرجين الأكراد للعمل ضمن السينما الفارسية السائدة لتجنب المنع.

- التركيز على الحياة اليومية والمواضيع الإنسانية:

- تجنب المواضيع السياسية المباشرة، والانعطاف نحو القصص الإنسانية، حياة القرى، الفقر، الهوية الخفية، والعلاقات الإثنية.

- استخدام الرمزية والاستعارات لنقل رسائل عن الاضطهاد أو التهميش.

- الارتباط الوثيق بالأرض والطبيعة:

- استغلال جماليات جبال كردستان الإيرانية (مثل مناطق أورامانات ومريوان) كشخصية سينمائية صامتة تعكس العزلة والصمود.

- الاعتماد على المهرجانات الدولية:

- بسبب الصعوبات المحلية، يعتمد المخرجون على التمويل والمشاركة في مهرجانات أوروبية وعالمية لنشر أفلامهم.

- كثير من الأفلام تُنتج بمشاركة دولية (فرنسا، ألمانيا، إلخ).

- السينما المستقلة والهامشية:

- غياب بنية تحتية أو دعم حكومي لسينما كردية مستقلة، ما يجعلها تعتمد على جهود فردية وأفلام منخفضة الميزانية.

على الرغم من الإبداع الفردي، تواجه السينما الكردية الإيرانية :

4- حظر اللغة الكردية في الأفلام الروائية الطويلة .
5- الرقابة والمنع لأي عمل يركز على الهوية الكردية .
6- نقص التمويل والبنى التحتية .

سنقف بداية عند دراسات الباحث خسرو سينا Khosro Sina

عضو هيئة تدريس في جامعة كردستان - إيران، كلية الفنون والعمارة

عضو هيئة تدريس في جامعة آزاد الإسلامية في سنندج، الفنون

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

Creating identity through places in the films of kurd filmmakers

November 2022

Khosro Sina

خلق الهوية من خلال الأماكن في أفلام صناع الأفلام الكورد

نوفمبر 2022

خسرو سينا

السينما هي الساحة للتمثيل الواقعي لأراضي اللا مكان - المعلقة بين الواقع والواقع الفائق، في حين تدعم وتدعم الهيتيروتوبيا - في نفس الوقت يحكمها خطاب ومنطق القوة. يمكن النظر إلى السينما الكردية كمثال واضح على وجهة النظر هذه. كان الهدف الرئيسي من هذا البحث دراسة محتوى هذه السينما لمعرفة الاستراتيجيات التي يستخدمها صناع الأفلام الكورد لتمثيل هويتهم من خلال الأماكن. كانت منهجية البحث في هذا البحث نظرية مبنية على دراسات نوعية. لهذا الغرض من الأفلام المنتجة في السينما الكردية (من البداية حتى عام 2016)، تم اختيار 15 فيلماً بناءً على طريقة الترميز المفتوح. تمت إعادة قراءة المفاهيم المشتركة للأفلام المختارة من خلال الترميز المحوري والترميز الانتقائي وبناءً على نظريات حول مفاهيم الهوية والتمثيل. تشير هذه المقالة إلى قناعات المفكرين المختلفين في مجال دراسات "المكان" فضلاً عن التركيز على نهج يركز على "الهوية" - لتقديم نموذج ذي معنى لفهم أكثر سهولة لـ "المكان". تتبع تقسيمات الخطابات حول الموقع - في نموذج من ثلاثة أجزاء (الفضاء والموقع والمصفوفة) - مثل هذا التعهد. إن دراسة جوانب مختلفة من الموقع (موقع العنف، ومواقع الفضاء، والمواقع الأخرى، والوطن، والبلد) كلها خطابات أخرى في مجال الهوية والتي يتم التأكيد عليها بشكل أكبر من خلال الموقع. إن حصة صناع الأفلام الكورد كبيرة - من خلال تقديم المحيط و "المواقع الأخرى". في [هذه] السينما، يتم تقديم "المواقع الأخرى" وتقديمها في مجموعة متنوعة من الأشكال. تظهر نتائج هذا البحث أن السينما الكردية هي موجة من السينما الإقليمية التي من خلال التركيز على اللغة والهوية في الإنتاجات الواقعية الجديدة في الغالب، مثّل الكورد ومشاكلهم كموضوع رئيسي لقصصهم. تحاول إنتاجات هذه السينما تأسيس أمة، ومنح الهوية لهؤلاء الناس، وإزالة الأحكام المسبقة السابقة. هذه الأفلام، من خلال الاهتمام بموضوعات مثل الحرب والإبادة الجماعية والفقر والنزوح والهجرة والتهميش والإقصاء وبشكل رئيسي من خلال القصص المتعلقة بالأطفال والنساء، تنتج علامات مثل الحدود والمخيم والإعاقة والأماكن الأخرى والجبل والثلج والألغام، والتي لها جميعها دلالات تتعلق بالهوية الثقافية. إن تأكيد الفيلم على الموقع الجغرافي لكردستان يدل على شكل من أشكال القومية وبناء "الذات" في معارضة "الآخر".

Function Sociological Theories in Analyzing the Film Case study analysis of the film "Turtles Can Fly"

Khosro Sina, Hamidreza Afshar

النظريات الاجتماعية الوظيفية في تحليل الفيلم دراسة حالة تحليل فيلم "السلاحف تستطيع الطيران"

خسرو سينا ، حميد رضا أفشار

الدراسة الحالية هي محاولة لتقديم نهج وظيفي لقراءة الأفلام لإظهار كيف يمكن تحليل الفيلم وفقاً للنظريات الاجتماعية. لهذا الغرض، تم اختيار فيلم "السلاحف تستطيع الطيران" للتحليل العملي. من خلال فحص الأفكار المختلفة التي اقترحها علماء مختلفون فيما يتعلق بنظرية السلوك الجماعي، تم اختيار نظرية "الضغط البنيوي" لنيل سميلسر كنموذج رئيسي للدراسة. من خلال مطابقة أحداث الفيلم مع ظهور الحركات الاجتماعية في ست مراحل، أصبح من الواضح أن المراحل التنموية المختلفة لقصة الفيلم تتوافق مع أفكار سميلسر. بناءً على نتائج هذه الدراسة، يمكن اقتراح أنه في تحليل الأفلام ذات الموضوعات الاجتماعية، وكذلك كتابة السيناريوهات في مجال السينما، يمكن استخدام نظريات التحليل الاجتماعي كنموذج عملي.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577

المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)

المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

A Social Analysis of New Wave of Kurdish Cinema based on the Ethnic Cinema of Iran

December 2017

Khosro SinaHamid Reza Afshar

تحليل اجتماعي للموجة الجديدة من السينما الكردية استناداً إلى السينما العرقية في إيران

ديسمبر 2017

خسرو سينا حامد رضا أفشار

يهدف هذا البحث إلى تحليل التيارات الاجتماعية والسياسية المؤثرة في تشكيل الموجة الجديدة من "السينما الكردية" في عصر الإصلاح. ولتحقيق هذا الغرض، يقوم المؤلفون، استناداً إلى نموذجهم المقترح، وهو نسخة محلية من نظريات سميث ولوفيل وهواكو في ظهور الموجات الجديدة في السينما، بدراسة تطور "الفيلم باللغة الكردية" في سياق السينما الفكرية في إيران. وأخيرا، تظهر هذه الدراسة أنه في النصف الأول من التسعينيات، مع توفير الظروف البنيوية المناسبة لتشكيل الحركات السينمائية الحديثة، تشكلت أولاً السينما العرقية في إيران، ثم حركة السينما باللغة الكردية والتي تمكن المخرجون فيما بعد، مع الحفاظ على القواسم المشتركة مع السينما الإيرانية، من خلال تسليط الضوء على خصائص هذا النوع الجديد في أفلامهم، وكذلك من خلال الميل إلى إنتاج أفلام مشتركة مع كردستان العراق وأوروبا والتماشي مع الحركات المماثلة في تركيا، من التميز عنها وخلق المتطلبات اللازمة لإنشاء سينما كردية إقليمية.

From Oral Literature and Arabesque Music to Resistance Cinema: The Generation of Identity in Yilmaz Guney s' Cinema

November 2021

Journal of Kurdish Studies

Khosro Sina

من الأدب الشفوي والموسيقى العربية إلى سينما المقاومة: جيل الهوية في سينما يلماز جوني

نوفمبر 2021

مجلة الدراسات الكردية

خسرو سينا

قدمت الموسيقى العربية نفسها كاحتجاج مدني وحركة غير عنيفة ضد سياسات الحكومة في تركيا منذ نشأتها المبكرة (ثلاثينيات القرن العشرين). كما أن الشفوي في الأدب الكردي الكرمانجي له أهمية كبيرة ومحتويات غنية. لقد جعل الشكل الهجين للأغاني العربية والشفوية من الممكن للثقافات المختلفة للأقليات والأغلبية قبولها إلى الحد الذي لم تعد الحكومة قادرة على السيطرة عليها بسبب شعبيتها وتطورها الاجتماعي. من ناحية، وبالاستفادة من النظرية الأساسية للدراسات النوعية، ومن ناحية أخرى، بالنظر إلى مفهوم الثقافة الهجينة في دراسات ما بعد الاستعمار في آراء هومي ك. بهابها، تسعى هذه الورقة إلى تقديم كيف يمكن لهذا النوع من الموسيقى أن يمهد الطريق لتشكيل سينما عربية في تركيا وبالتالي ظهور موجة جديدة من سينما المقاومة. ولتحقيق هذا الهدف، ونظراً للأفلام الشعبية للمخرج الكردي الرائد يلماز غوني كواحد من أهم صناع الأفلام في ذلك الوقت، تحاول الدراسة الحالية اختيار ودراسة أهم مكونات هذه الحركات باستخدام طريقة ترميز من ثلاث خطوات. وتوضح نتائج الدراسة الحالية أنه بناءً على المفاهيم المستمدة من ثقافة عربية **مثل تعصب البطل، والاستيطان الهامشي، وانهيار القيم الأسرية، وسيطرة العنف السياسي والصدمة الاجتماعية، والتركيز على قضايا المرأة، تمكنت السينما التركية الحديثة من خلق شكل من أشكال سينما المقاومة التي هي في جوهرها احتجاجية ومركزة على الهوية.**

Publications of the Arab Democratic Center for Strategic, Political, and Economic Studies / Germany – Berlin
& College of Applied Interdisciplinary LTD& United Kingdom / London

إصدارات المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية / برلين - ألمانيا
و كلية التخصصات التطبيقية/ لندن - المملكة المتحدة

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

Kinematografia w Kurdystanie. Obraz Kurdów w filmach Bahmana Ghobadiego

by Jakub Szymczak

التصوير السينمائي في كردستان. صورة كردية في الفيلم بهمنة غوباديغو

بقلم جاكوب شيمشاك

يمكن استخدام التصوير السينمائي كسلاح في معركة الهوية. إن الشعب الكردي في حاجة دائمة إلى إعادة اختراع هويته الوطنية. ويستخدم بعضهم السينما كأداة لسرد قصصهم حتى لا ينساهم أحد هؤلاء المخرج الإيراني الذي نال استحسان النقاد بهمن قوبادي، والذي اشتهر بشكل خاص بمساهمته السينمائية في القضية الكردية. ويصور المقال بإيجاز تاريخ السينما الكردية ويصف بالتفصيل صورة الكورد في أول أربعة أفلام روائية لبهمن قوبادي - وقت للخيول المخمورة (2000)، تقطعت بهم السبل في العراق (2002)، السلاحف تستطيع الطيران (2004) ونصف القمر (2006). كل هذه الأفلام ليست مجرد قطع فنية رائعة مليئة بالصور الرمزية، بل إنها تحتوي أيضاً على صورة معقدة للأمة الكردية. يستخدم غوبادي كاميرته لسرد قصص المجتمعات المحلية الصغيرة النازحة بين إيران والعراق وتركيا، والتي تكافح من أجل الحفاظ على ثقافتها وكرامتها.

"Only the one living on the border will create a land:" The Diasporic/Exilic Optic in Bahman Ghobadi's Rhino Season(2012)

Conference Paper

May 2023

Hamid Yari

"فقط من يعيش على الحدود سيخلق أرضاً:" الرؤية الشتاتية/المنفية في فيلم "موسم وحيد القرن" لبهمان قبادي (2012)

ورقة المؤتمر

مايو 2023

حميد ياري

منذ الثورة الإسلامية عام 1979، انتقل العديد من الإيرانيين إلى الغرب لتجنب الاضطهاد. ونتيجة لذلك، أصبح مفهوم الشتات موضوعاً أساسياً في الأدب والسينما الإيرانية. غالباً ما يستكشف صناع الأفلام الإيرانيون في الشتات موضوعات الانفصال، بما في ذلك العلاقات بين الأم وابنتها والانفصال عن الوطن والهوية الثقافية. في السينما الإيرانية، تُستخدم مصطلحات "الشتات" و"المنفى" لوصف الهجرات عبر الوطنية وعبور الحدود التي حدثت بسبب القضايا السياسية والثقافية والاجتماعية في أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين. يهدف فيلم "موسم وحيد القرن"، من إخراج بهمن قبادي وتقديم مارتن سكورسيزي، إلى الخوض في موضوعات وتقنيات سينمائية متعددة لتصوير الوضع الحالي للأفراد الكورد الإيرانيين الذين نزحوا ونُفوا. تسلط هذه الدراسة الموجزة الضوء على نهج قبادي في تصوير نزوح واضطراب شاعر كردي في فيلم "موسم وحيد القرن". تتعمق الدراسة أيضاً في الأسباب التي تجعل الفيلم لا يمزج بين صور الماضي والحاضر، والوطن والخارج، والأحلام والحياة الواقعية. كما تبحث ما إذا كان الفيلم يسعى إلى إنشاء تاريخ مميز للشعب الكردي، منفصلاً عن تاريخ الإيرانيين والأتراك. يركز الفيلم على وجهة نظر ساحل باعتباره بطل الرواية الذي يمتطي "الحدود" (وفقاً لتعريفات مختلفة) وتفسير غوبادي اللاحق للسينما الوطنية الكردية في مقابلتين.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

"Pustka" jako efekt interwencji zachodniej na Bliskim Wschodzie w filmie pt. „Gdyby żółwie mogły latać"

by Agata Oszmałek

"باطل" نتيجة التدخل الغربي في الشرق الأوسط في فيلم بعنوان "لو كانت السلاحف تستطيع الطيران"

أجاتا أوسزملك

5- **السينما الكردية في سوريا:**

السينما الكردية في سوريا تتميز بخصوصية استثنائية كونها وُلدت من رحم الحرب والاضطهاد، وتبلورت كسينما مقاومة وتوثيق في ظروف بالغة القسوة. من أبرز ملامح خصوصيتها:

- **خصوصيات السينما الكردية السورية:**

- الولادة المتأخرة في ظل القمع:

- مُنعت الهوية واللغة الكردية في سوريا لعقود، مما حال دون ظهور سينما كردية مُعترف بها قبل 2011.

- معظم الأفلام وُلدت بعد الثورة السورية، مستفيدة من الفراغ الأمني وتشكيل الإدارة الذاتية في شمال سوريا.

- **سينما الحرب والتوثيق الطارئ:**

- ركزت على توثيق جرائم الحرب ، ومقاومة داعش (معارك كوباني)، وتهجير الكرد.

- اعتماد كبير على الأفلام الوثائقية والقصيرة كأدوات سريعة للتوثيق والنشر.

- **الإنتاج في المنفى أو المناطق المحررة:**

- بسبب القصف وانعدام البنى التحتية، تُنتج الأفلام في:

• خارج سوريا (إقامة مهرجانات سينمائية في أوروبا، كما في إنكلترا وألمانيا).

• مناطق الإدارة الذاتية شمال سوريا (مثل قامشلو)، لكن بشح شديد في الإمكانيات.

- **الهوية الكردية كلغة مقاومة:**

- استخدام اللغة الكردية كفعل تحدٍّ سياسي بعد منعها لعقود.

- استعادة الروايات الشفهية والتراث الكردي السوري المهمَّش.

- **التركيز على قضايا الاضطهاد المزدوج:**

- معاناة الكرد تحت القمع النظامي، ثم تحت احتلال داعش أو الفصائل المسلحة.

- إبراز معاناة النساء (ختان الإناث، تجنيد داعش)، والأقليات (الإيزيديون).

- **التعاون الدولي والتمويل الأجنبي:**

- تعتمد معظم الأفلام على تمويل أوروبي (قنوات ألمانية، مؤسسات سويدية) لدعم سرديات الحرب.

لم تلق السينما الكردية في سوريا الاهتمام اللازم على الرغم من نشاطها المتزايد في السنوات الأخيرة، بعد اندلاع الحرب فيها، من هذه الدراسات القليلة تلك التي تعرضت إلى دراسة ظواهر تميزت في روج آفا كردستان سوريا، ولاسيما صورة المقاتلات الكرديات.

Representation of Kurdish Female Combatants in Western Cinema: A Frame Analysis of Fiction Films on Female Combatants

April 2023

In book: Radicalization and Variations of Violence

Nilgün Yelpaze

تمثيل المقاتلات الكرديات في السينما الغربية: تحليل إطار لأفلام روائية عن المقاتلات

الفصل

أبريل 2023

التطرف وتنوعات العنف

نيلجون يلبازي

طالب دكتوراه في جامعة فيليبس في ماربورغ، ألمانيا

اكتسبت المقاتلات الكرديات اهتماماً استثنائياً من وسائل الإعلام الغربية خلال الحرب الأهلية السورية وهجوم داعش على المدن الكردية .قامت عدة دراسات بتحليل تمثيل المقاتلات الكرديات في وسائل الإعلام خلال هذه الفترة من منظور تحليل الإطار الإعلامي .يستفيد هذا الفصل من نتائج تحليلات الإطار الإعلامي هذه من أجل مزيد من التحقيق في الأفلام الخيالية التي أنتجها مخرجون غربيون عن المقاتلات الكورد .تم اختيار أفلام Girls of the Sun (2018) و Sisters in Arms (2019) كدراسات حالة نظراً للجماهير الأكبر التي وصلت إليها .يجادل الفصل بأن الإطارات المستخدمة في تصوير المقاتلات الكرديات في هذين الفيلمين تتماشى مع الإطارات الإعلامية التي قدمها Toivanen و .Başer (2016) سميت الإطارات الموجودة في هذه الأفلام على النحو التالي :الدوافع الشخصية والعاطفية والاستثنائية والجنس .إن تمثيل المقاتلات في هذه الأفلام يعزز الافتراضات العامة حول النساء المقاتلات بأنهن ينخرطن في عنف سياسي لأسباب شخصية وليست أيديولوجية ، وأنهن عاطفيات ويتخذن قرارات عاطفياً وليس عقلانياً ، وأن السبب الرئيسي وراء النساء العنف هو إيذائهم خلال الحرب.

White Women Filming Kurdish Women: The Instrumentalisation of the Kurdish Armed Struggle

June 2023

Global Society

Morgane Desoutter

نساء بيضاوات يصورن نساء كرديات: استغلال النضال المسلح الكردي

يونيو 2023

المجتمع العالمي

مورجان ديسوتر

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

تتناول هذه الورقة التمثيلات الجندرية للجنديات الكورد في أفلام الحرب وتتأمل في كيفية تصور دور المرأة في الحرب. وعلى وجه الخصوص، تتساءل الباحثة عن الاهتمام الإعلامي والثقافي الشعبي الذي حظيت به المقاتلات الكرديات، وبالتالي تساهم في البحث حول النساء المنخرطات في العنف السياسي وتمثيلهن الشعبي. يكشف التحليل البصري والسردي والسياقي لفيلمين فرنسيين (فتيات الشمس (2018)، والأخوات في السلاح (2019)) كيف يتم تصوير المقاتلات الكرديات ولأي غرض. أن الأفلام تساهم في استغلال حركة الحرية الكردية لتعزيز الفهم الجوهري للجنس ولتحقيق التفوق الحضاري. تختتم باستنتاج عدة نتائج من هذا التحليل. أولاً، أنها تعزز السياسات المعادية للإسلام في الداخل. ثانياً، أنها تقوض المشروع السياسي الثوري.

مانو خليل

كما أنه يحظَ أعمال المخرج مانو خليل الذي حصد العديد من الجوائز العالمية الاهتمام من قبل الباحثين، نقدم هنا لمحة عن سيرته الفنية في الإخراج:

بدأ بدراسة التاريخ والحقوق في جامعة دمشق من 1981ولغاية 1985وفي عام 1986انتقل إلى تشيكوسلوفاكيا ودرس الإخراج بتركيز على الأفلام الروائية السينمائية ليتخرج عام 1993بدرجة امتياز ويحصل على رسالة الماجستير في الإخراج السينمائي والتلفزيوني. عمل في التلفزيون التشيكوسلوفاكي كمخرج، حتى تم تقسيم تشيكوسلوفاكيا، واستمر بعد التقسيم في العمل في التلفزيون السلوفاكي .ما بين العامين 1990 1996. شارك في العديد من الأعمال الدرامية التلفزيونية وكممثل سينمائي. منذ استقراره في سويسرا عام 1996وحتى اليوم صور أكثر من ألف تقرير تلفزيوني أو فيلم إعلاني .كان يقوم بإخراج برنامج في التلفزيون السويسري لمدة خمس سنوات يدعى بارتي بيوبل ويشارك في تصوير واعداد برامج أخرى عديده قبل أن يتفرغ حصريا للعمل السينمائي كمنتج ومخرج ومدير تصوير مستقل لأفلام وثائقيه وروائية .
أخرج حتى الآن 14 فيلماً، كان آخرها فيلمي الأنفال (2005) ودايفيد توليهلدان (2006) 2009 فيلم زنزانتي بيتي 2009 . فيلم سينمائي دوكودراما من إنتاج التلفزيون السويسري وقناة 3 سات الألمانية تحت عنوان جنان عدن، قصص من حدائق سويسرا ويعمل حالياً على فيلم روائي جديد تحت عنوان السنونوة مزمع الانتهاء منه في نهاية عام 2012 .وفيلم دوكودراما تحت عنوان طعم العسل .تتعرض أفلام مانو خليل للرقابة، ومن أشهر حالات المنع التي تعرضت لها أعماله منع عرض فيلم دايفيد توليهلدان قبل ساعات فقط من موعد العرض بعد تدخل من الحكومة التركية. كما نجح التدخل التركي أخيرا في سنغافورة عندما استطاع ممثلو تركيا إقناع السلطات هناك بإلغاء عرض أحد أفلامه.

الجوائز : التي نالها:

1988 •جائزة المشاهدين الشباب لافلام الطلبة في تشيكوسلوفاكيا السابقة
1993 •الجائزة الأولي لفيلم هناك حيث ينام الله في مهرجان أوغسبرغ الألماني .
1994 •منحة دراسية لعام 1994 من شركة مرسيدس بينز الألمانية لفيلم هناك حيث ينام الله .
1999 •جائزة البنك السويسري الاتحادي لفيلم انتصار الحديد في مهرجان سولوتورن السويسري
2010 •انتصار الحديد ، كواحد من أفضل خمسة أفلام قصيرة لعام 2001 في سويسرا
2001 •جائزة اتحاد الكتاب السويسريين لسيناريو كالا كأفضل سيناريو في مهرجان لوكارنو السينمائي .
2003 •جائزة أفضل موسيقى تصويريه لفيلم أحلام ملونة في العاصمة السويسريه بيرن .
2010 •جائزة بيرن للسينما عن فيلم جنان عدن
2011 •ترشيح فيلم جنان عدن كأفضل فيلم سويسري لجائزة سويسرا السينمائية الوطنية كوارتز 2011
2011 •جائزة لجنة التحكيم الخاصة لفيلم الانفال، شظايا من الحياة والموت في مهرجان الخليج السينمائي في دبي
2011 •جائزة اللؤلؤة السينمائية السويسرية كأفضل فيلم وثائقي في سويسرا للعام 2011 2010في مهرجان لوكارنو السينمائي
2011 •ميدالية الملكة بيرثا (Königin Bertha Medaille) [14]للعام 2011
2012 •جائزة الاعلام الأوروبي سيفيس في بروكسل 2012
2013 •جائزة السينما السويسريه في مهرجان سولوثورن السينمائي
2013 •الجائزة الاولي لقسم الافلام الالمانيه في مهرجان ميونيخ السينمائي 2013

2013 •الجائزة الاولي في مهرجان دهوك السينمائي
2013 •الجائزة الفضية في مهرجان لسينيا الإيطالي السينمائي
2014 •الجائزة الاولي في مهرجان بوتزن السينمائي
2014 •الجائزة الفضيه في مهرجان بوزجادا السينمائي التركي

بصمة السينما الكردية السورية رغم الدمار :

رغم كل التحديات، خلقت السينما الكردية السورية أرشيفاً بصرياً حياً عن مقاومة الشعب الكردي، خاصة عبر :

- توثيق بطولات وحدات حماية الشعب (YPG) والمرأة .(YPJ)
- كشف جرائم النظام وداعش ضد الكرد .
- إعطاء صوت للهوية الكردية بعد صمتٍ دام 50 عاماً .
- الأفلام كسلاح: تحويل الكاميرا إلى أداة كفاحية توازي البندقية في المعركة الثقافية .

على الرغم من إثبات بعض السينمائيين الكورد السوريين تميز أعمالهم ، إلا أن ثمة تحديات تواجع صناعة الأفلام السينمائية لدى كورد سوريا، منها:

- انعدام البنية التحتية: لا استوديوهات، لا معاهد سينمائية، نقص كهرباء ومعدات .
- الرقابة والتهديد: من النظام السوري، ومن الفصائل المسلحة، أو من تركيا في منطقة مثل عفرين .
- صعوبة التوزيع: تُعرض الأفلام في مهرجانات دولية أو قنوات أجنبية، لكن وصولها محلياً ضعيف.

6- من الجوانب الفنية للسينما الكردية:

سنتطرق هنا إلى بعض الجوانب التي تميز السينما الكردية عموماً من خلال بدراسات بعض الباحثين، من مثل:

Criticism of "Colonial Modernity" through Kurdish Decolonial Approaches

Engin Sustam

Amsterdam University Press, 2022

نقد "الحداثة الاستعمارية" من خلال المناهج الكردية المعادية للاستعمار

إنجين سوستام

مطبعة جامعة أمستردام، 2022

لقد خلقت الحداثة الغربية بتطبيقاتها الاستعمارية صدمة هوية وسيطرة أبوية على ذاكرة الشعوب المستعمرة والمضطهدة. تشجعنا الانتقادات من الأراضي المستعمرة على إعادة قراءة المفاهيم الاستعمارية للحداثة، سواء كانت تركز على الغرب أم لا. وبالتالي تحدد الحركة السياسية الكردية تفسيراً جديداً للحداثة يعتمد على نقد الاستعمار والرأسمالية العالمية: "الحداثة الديمقراطية". يطرح هذا الفصل إشكالية العلاقات بين الحداثة والدولة القومية وتدمير البيئة والاحتجاز الاجتماعي وعلاقة قوى هذه العلاقات، ولكن قبل كل شيء الطرق التي يصبح من الممكن من خلالها العمل على كسر "الجمود" الذي تعيشه الحداثة الفكرية في القرن الحادي والعشرين.

Art et subalternité kurde (Art contemporain kurde)

Books: L'Harmattan, Paris, 2016

kurdish space, art and production, subalternity, postcolonial critic,

by Engin Sustam

الفن الكردي والتبعية (الفن الكردي المعاصر)

الكتب: لهارماتان، باريس، 2016

الفضاء الكردي، الفن والإنتاج، التبعية، ناقد ما بعد الاستعمار

إنجين سوستام

Kürt alaninda sinema ve çagdas sanat çalismalari : Ulusal alegoriden yeni öznelligin retorigine.

Engin Sustam

الأعمال السينمائية والفنية المعاصرة في المجال الكردي: من الاستعارة القومية إلى خطاب الذاتية الجديدة.

إنجين سوستام

The Role of Technologies in Kurdish Film Production

Dana Mohammed

دور التقنيات في إنتاج الفيلم الكردي مكان اللعب كنموذج

دانا محمد ، ماجستير في الفنون الجميلة، سينما في جامعة صلاح الدين – أربيل- العراق

أبريل 2023

دانا محمد

هذا البحث بعنوان (دور التقنيات في انتاج الفيلم الكردي - مكان للعب كنموذج) هو محاولة علمية لايجاد العلاقة بين التقنيات وانتاج الافلام الكردية بهدف ايجاد وادراك دور التقنيات في صناعة الافلام الكردية. انتاج افلام كردية (مكان للعب) كنموذج .تم إعداد هذا البحث وفق المنهج الوصفي من خلال تحليل نوع وطرق التقنيات المستخدمة في فيلم (مكان للعب) حوالي ساعة ونصف مأخوذة كعينة للبحث ، يتكون محتوى البحث من مقدمة وثلاثة أقسام رئيسية تشمل الإطار العام للبحث والجانب النظري (التكنولوجيا وإنتاج الفيلم الكردي) ، ثم الجانب العملي للبحث (تحليل الجوانب الفنية للفيلم مكان للعب .(ونتيجة لذلك ، اتضح للباحثين أن التقنيات والإنتاج السينمائي لها علاقة وثيقة ، كما أن التقنيات بجميع وسائلها وأنواعها وأساليبها لها دور رئيسي في إنتاج الفيلم الكردي ، وخاصة في فيلم "مكان". أن يلعب "ليصبح سببا لتطور الفيلم الكردي في طريقة وأساليب إنتاجه .وفي الختام ، يقترح الباحثون إيلاء مزيد من الاهتمام للجانب الفني للأفلام الكردية ، مما يرفع مستوى الإنتاج في الأفلام الكردية في المستقبل وسيكون سبباً لجذب نسبة أكبر من المشاهدين .خاصة في فيلم "مكان للعب" ليصبح سببا لتطور الفيلم الكردي في طريقة وأساليب إنتاجه .وفي الختام ، يقترح الباحثون إيلاء مزيد من الاهتمام للجانب الفني للأفلام الكردية ، مما يرفع مستوى الإنتاج في الأفلام الكردية في المستقبل وسيكون سبباً لجذب نسبة أكبر من المشاهدين .خاصة في فيلم "مكان للعب" ليصبح سببا لتطور الفيلم الكردي في طريقة وأساليب إنتاجه .وفي الختام ، يقترح الباحثون إيلاء مزيد من الاهتمام للجانب الفني للأفلام الكردية ، مما يرفع مستوى الإنتاج في الأفلام الكردية في المستقبل وسيكون سبباً لجذب نسبة أكبر من المشاهدين.

E - ISSN 2751-3858
https://democraticac.de/?page_id=86577
المجلد 4/ العدد 14 (تموز 2026)
Vol: 4/ No: 14(July 2026)
المجلة الدولية للدراسات الكردية
International Journal of Kurdish Studies

Translating Humor in Movie Subtitles with reference to English and Kurdish

Research Proposal

March 2024

Himdad A. Muhammad Sangar Najim

ترجمة الفكاهة في ترجمات الأفلام مع الإشارة إلى الإنجليزية والكردية

اقتراح بحث

مارس 2024

حمداد أ. محمد سنجار نجم

تهدف هذه الدراسة إلى: 1. معرفة استراتيجيات الترجمة المستخدمة عندما يتعلق الأمر بترجمة العبارات الفكاهية. 2. تحديد الأخطاء في ترجمة الفكاهة في ترجمات الأفلام من الإنجليزية إلى الكردية. 3. هل توجد نفس أنواع الفكاهة في كلتا اللغتين؟ 4. تقديم حلول للتعامل مع ترجمة الفكاهة في ترجمات الأفلام. 5. فحص كيفية تأثير المتغيرات اللغوية والثقافية. 6. فحص كيفية تفاعل الجمهور المستهدف في المناطق الناطقة باللغة الكردية مع الفكاهة المترجمة وتفسيرها. 7. فحص كيفية تأثير السياق والإشارات الثقافية على مدى جودة ترجمة الفكاهة. 8. تقييم مدى جودة ترجمة أساليب واستراتيجيات الترجمة المختلفة للفكاهة بين اللغات. 9. فحص الصعوبات التي يواجهها المترجمون عند التعامل مع التورية ولعب الكلمات وغيرها من الفكاهة اللغوية. 10. دراسة وظيفة الفكاهة في الحوار بين الثقافات وكيف تؤثر على الترجمة. 11. وضع معايير أو أفضل الممارسات لمساعدة المترجمين على تحسين دقة وكفاءة ترجمة الفكاهة لترجمات الأفلام.

"YANKI YERİNE SES OLMAYA NİYETLİ YENİ KUŞAK" SUDAN KORKAN ADAMLAR FİLMİ ÜZERİNDEN FARKLI KÜRT KUŞAKLARININ İZLENİMİ

by Aziz Tekin

"جيل جديد يهدف إلى أن يصبح صوتاً بدلاً من إيفون" انطباع الأجيال الكردية المختلفة من خلال فيلم رجال خائفون من الماء

بواسطة عزيز تكين

كل جيل يخلق مشاكله الخاصة وينقلها إلى الجيل التالي. وبهذا المعنى، بالإضافة إلى نقل الثقافة والفن والحضارة، فإن الأجيال تترك أيضاً مشاكل كبيرة لمن يأتي بعدهم. إن العديد من المشاكل التي يناقشها جيل اليوم هي من بقايا جيل مضى منذ مئات السنين. عندما ننظر إلى الشرق الأوسط على وجه التحديد، فإن العديد من الحروب هي، بمعنى ما، امتداد للإمبريالية الثقافية وحروب الظلم التي خلقتها هذه الإمبريالية. على افتراض أن كل نظام يخلق شخصية جيله، يمكن القول إن الأجيال ذات الشخصيات المختلفة أصبحت واضحة خلال عملية إنشاء الدولة القومية للجمهورية التركية، والتي استمرت ما يقرب من 100 عام. يمكننا القول إن هناك ثلاثة أجيال كردية تشكلت في جميع أنحاء الجمهورية. الأول هو الجيل الذي قاد التمردات الكردية خلال تأسيس الجمهورية، والثاني هو الجيل ما بين عامي 1940 و1980، والذي يطلق عليه أيضاً جيل فترة الصمت التي أعقبت قمع الجيل الأول، والأخير. جيل لقاء الأطفال الكرد مع الجامعات في العواصم، الجيل الذي يشكك ويهز النظام بعد ولادته وتربيته في الحرب يمكن الفرق بينهما: نشأ كل جيل من هذه الأجيال في ظروف مختلفة وكان له تصوراته الخاصة. إن التغيير الإنساني، وهو كائن ثقافي في الأساس، انتقل إلى مرحلة متقدمة حيث حلت الثقافة محل الغرائز. لم تمنح الثقافة الناس الفرصة للتكيف مع بيئتهم فحسب، بل أعطتهم أيضاً الفرصة لتصميم البيئة وفقاً لاحتياجاتهم الخاصة. تختلف عملية التصميم هذه من جيل إلى جيل. في هذا المقال، حيث اخترت جيلين كرديين مختلفين بناءً على فيلم رجال يخافون من الماء، يمكن رؤية أساليب النضال التي تختلف بين الأجيال. يمكن فهم أن هذه الأساليب النضالية هي تطبيق عملي للذاكرة الاجتماعية والجماعية وتجربتها من خلال الذاكرة الثقافية، وأن هذه الذاكرة لديها القدرة على تعبئة الجماهير والقدرة على تحديد شكل الحركة. ووفقاً ليوهان جوتفريد هيردر، "يجب على كل أمة أن تحقق مصيرها في إطار ثقافتها الخاصة". لأن كل ثقافة تعبر عن جانب مختلف من الإنسانية داخل نفسها. إن حق تقرير مصير المرء، كما ذكر هيردر، قد تم انتزاعه من كلا الجيلين من الكورد. من الجيل الكردي القديم يقبلون ذلك، لكن الجيل الجديد يريدون استعادة القدرة على

تقرير مصيرهم الذي سلب منهم. ولما كانت الثقافة ظاهرة اجتماعية، فإنها تكتسب طابعا جماعيا يسمح لها بتجاوز التراكم الفردي. وتنعكس هذه الجماعية أيضاً في الأساليب النضالية للأجيال. عندما يتم ذكر الصراعات بين جمهورية تركيا ومقاتلي حزب العمال الكردستاني، يمكن القول إنه بشكل عام أن الجيل الذي نشأ في ظل الحرب، بطريقة ما، ولد في الحرب، لديه وجهة نظر مختلفة عن حالة الحرب والسلام عن أسلافه. ويقرأ الأحداث بشكل مختلف. وعلى الرغم من أن حالة الحرب هذه هي عملية مستمرة - مما يمنع تشكيل خطاب ملموس في كثير من النواحي - إلا أن من التعليقات المقدمة وتصريحات الجهات الفاعلة أن هذا هو الحال. ركز في هذا المقال على علاقة الجيل الكردي الجديد والقديم بالدولة ومنظورهم للأحداث في سياق فيلم Mêrên Ji Avê Ditirsin (رجال يخافون من الماء) (2011)[3]، تصوير سليم أكجول وسيرين جل.

Impact of movie direction studies on Kurdish director

Halabja University Journal, Mar 2023

Hiwa Mohammed Latif, Abdulnaser Mustafa Ibrahim

أثر دراسات الإخراج السينمائي على المخرج الكردي

آذار (مارس) 2023

مجلة جامعة حلبجة

هيوا محمد لطيف، عبد الناصر مصطفى ابراهيم

النجاح المميز الذي حققته السينما، في بداية القرن العشرين، كفن جماهيري ذو شكل ومضمون ، والقوة الكبيرة التي تمتلكها لتسجيل الواقع وتمثيله من جهة، وقوة الإنتاج السحرية للصور والموضوعات، أكثرها منه يقع على عملية إنتاج الفيلم، ويظهر المخرج باعتباره المسئول الأول عن الأفلام .عندما يجد الإخراج طريقه كأساس متين في عالم صناعة الأفلام وصناعة السينما، فإن نظرة المخرجين وفكرتهم ، كأفراد أو جماعات ، تؤدي إلى ظهور دراسات مختلفة في الإخراج السينمائي ، حيث تشكل هذه الدراسات العديد من الدراسات. المبادئ واللوائح الخاصة بهم ، والتي يبنون شكل ومحتوى أفلامهم ، و ينتشر تأثيرها في عالم السينما على نطاق واسع وتصبح جزءاً مهماً من النظريات السينمائية .يمكن رؤية تأثيرات هذه الدراسات على الأفلام والعروض السينمائية المختلفة للمخرجين الدوليين ، لذلك يلاحظ في السنوات الأخيرة أن الكورد لم يتم إعفاؤهم من هذه التأثيرات ، **وأن مخرجي الأفلام الكورد كانوا، بشكل مباشر أو غير مباشر، يصنعون أفلامهم تحت تأثير هذه التأثيرات .وتوافقت هذه المؤثرات مع الظروف الداخلية لشعوبهم ومعاناتهم ورؤاهم بحسب رسالة ومحتوى الأفلام التي تتضمنها** . من ناحية أخرى ، بسبب الميزانية الصغيرة المطلوبة لإنتاج فيلم ، يحتاج المخرجون الكورد إلى إنتاج أفلام بتكلفة وتقنيات منخفضة وأن يكونوا قادرين على إثبات خيالهم وأفكارهم بشكل جيد .

Digital Docu-fiction: A Way to Produce Kurdish Cinema

Hassan Sonboli

الخيال الوثائقي الرقمي: وسيلة لإنتاج السينما الكردية

يتناول هذا التفسير فيلمي الطويل "السلطان والملوك"، وهو مشروع قائم على الاستوديو تم إنتاجه لنيل درجة الدكتوراه في الفنون البصرية.

بصفته مهاجراً وصانع أفلام كردي غادر إيران عام 1997، وعاش في تركيا لبضع سنوات، ثم هاجر إلى أستراليا عام 2000، درس السينما واستمرى أيضاً في ممارسة صناعة الأفلام التي بدأتها في إيران عام 1988.

يتناول التفسير نقص الأدبيات حول الأفلام الكردية، والتصوير الخاطئ لصناعة الأفلام الكردية، وظهور السينما الكردية والعقبات التي تواجهها، فضلاً عن ظهور الأساليب السينمائية الكردية.

من خلال النظر في كيفية ارتباط فيلمه بالسينما الكردية بشكل عام، سواء ما يسميه "السينما تحت القمع" أو "سينما الشتات"، يدرس هذا التفسير تطور شكل من أشكال سرد القصص أطلق عليه الخيال الوثائقي الرقمي، والذي يمزج بين عناصر من الأفلام الوثائقية والخيالية والتلاعب بالأفلام الرقمية. ومن خلال هذا الشكل من الممارسة، تمكن صناع الأفلام الكورد من السيطرة على عملية صناعة الأفلام برمتها، من الإنتاج إلى العرض. ناقش التفسير هذا الشكل من سرد القصص بالإشارة إلى تطوير ممارسته وجمالياته الخاصة، باستخدام فيلمه القصير "امرأة تحمل كاميرا رقمية" كمثال على الخيال الوثائقي الرقمي. ناقش على وجه الخصوص، عمله الرئيسي في الاستوديو، "السلطان والملوك"، وهو نسخة معاصرة من الفيلم الكردي الهجين في الشتات، والذي يرى أنه مستقل عن التدخل السياسي والاقتصادي.

Al-Sinama al-Filistiniyya wa al-sinama al-Kurdiyya wa mas’alat al-sinama al-wataniyya

Kamran Rastegar

Intaj al-ma‘rifa ‘an al-‘alam al-‘Arabi. Hoda Elsadda (ed.) al-Qahira, al-Majlis al-'ala lil thaqafa, 2010. 273-290.

السينما الفلسطينية والسينما الكردية ومسالة السينما الوطنية

كمران راستجار إنتاج المعرفة عن العالم العربي. هدى الصدى (محرر) القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2010. 273-290.

Comment les films kurdes ont conquis leur visibilité, Positif, Institut Lumière et Actes Sud, n°701-702, juillet-août 2019, pp.146-149.

"كيف اكتسبت الأفلام الكردية ظهورها"، بوزيتيف، معهد لوميير وآكت سود، رقم 701-702، يوليو-أغسطس 2019، الصفحات 146-149.

Positif هي مجلة سينمائية شهرية يصدرها معهد Lumière وActes Sud. يوجد في قسم "حضور السينما" مقال عن "الأفلام الكردية" (رقم 701-702، نُشر في يوليو-أغسطس 2019).

Documentari disobbedienti

Dok Leipzig 2016 festival internazionale del film documentario e d'animazione.

by Lawrence Thomas Martinelli

افلام وثائقية عاصية

مهرجان دوك لايبزيغ الدولي للأفلام الوثائقية والرسوم المتحركة 2016.

بواسطة لورانس توماس مارتينيلي

Ali Kemal Çınar'ın Minör Sineması

by sebahattin sen

السينما الصغرى لعلي كمال جينار

شين صباح الدين

ترتبط الشخصية الفريدة لرواياته وقصصه ارتباطاً مباشراً بالفضاء السياسي والاجتماعي الذي ولد فيه كافكا، والذي شكل هابيتوسه ولاوعيه. بكلمات أخرى، الطابع الثانوي للأسلوب الكافكاوي بشكل عام ممكن مع التقسيمات السياسية والاجتماعية واللغوية التي تشكل وتجتاز ذاتية كافكا. كتب كافكا كشخص ممزق بين الألمانية واليهودية، بين الألمانية المهيمنة واللهجة الألمانية المستخدمة في براغ، وبين كونه موظفاً حكومياً وكونه كاتباً. قام علي كمال جينار (المشار إليه فيما بعد بـ AKç) بتكييف سينماه مع الأسلوب الكافكاوي.

Her resistance is many: the accented filmmaking practice of Mizgin Müjde Arslan

by Pınar Fontini

مقاومتها كثيرة: ممارسة صناعة الأفلام المميزة لميزجين موجدي أرسلان

بقلم بينار فونتيني

يهدف هذا البحث إلى فهم ممارسة صناعة الأفلام المميزة لميزجين موجدي أرسلان، وهي صانعة أفلام كردية معاصرة ولدت في تركيا لكنها تعيش في الشتات. تناقش صناعة أفلامها من خلال ميزات السينما المميزة التي طورها حامد نفيسي وطورها عثمان سونير. هذه الميزات هي تعدد المنظورات، والحدود، وكونها الموضوع والراوي في نفس الوقت، وتفكيك الحدود، واستبدال التاريخ بذاكرة جديدة، والدورية. نظراً لأن نموذج نفيسي يفتقر إلى البعد الجنساني في صوره للأمة والهوية والانتماء، تناقش نموذجه من منظور أوسع من خلال تكييف نهج سونير، وإضافة البعد الجنساني إلى مناقشاتها. ولتحقيق هذه الغاية، تستخدم مبادئ "النسوية المميزة"، وهو مصطلح تحاول أن تقوم بتطويره في هذه الورقة وتستمد منه مفهوم "السينما النسوية المميزة".

by Shaho Arif

خوێندنەوەیەکی ڕەخنەیی بۆ فیلمی ئەزموون و ئەزموونە سینەماییەکەی شەوکەت ئەمین

بواسطة شاهو عارف

قراءة نقدية لتجربة شوكت أمين السينمائية وتجربته السينمائية

حاول في هذه القراءة مناقش تجربة الفيلم والتجربة السينمائية الشاملة لشوكت أمين. لقد ناقش بالتفصيل إيجابيات وسلبيات فيلمه الجديد، وخاصة بنيته السردية. ومن خلال تحليل موضوعات الفيلم، فتحت الباب أمام نوع من الفهم لتجربة شوكت أمين السينمائية الشاملة. و حاول شرح كيف يمكن مواجهة شوكت وانتقاد نظرته للعالم.

Kürt Sineması: Orta Doğu'nun Ötekisi

by Bilge İpek

السينما الكردية: الآخر في الشرق الأوسط

بيلجي إيبيك

Kürt Sinemasında Uyumsuz Bir Bakış: Ali Kemal Çınar

by a.Hamit Akın

السينما الكردية يوممسوز بير باكيش: علي كمال جينار

أ.حميت اكين

دورية علمية دولية محكمة

Nationales ISSN-Zentrum für Deutschland

ISSN 2751-3858

الرقم التسلسل المعياري

Registration number
R N/VIR. 336 – 458.B

المجلة الدولية للدراسات الكردية دورية علمية دولية محكمة تصدر عن

المركز الديمقراطي العربي برلين – ألمانيا

بالتعاون مع كلية التخصصات التطبيقية- المملكة المتحدة

International Journal of Kurdish Studies