45

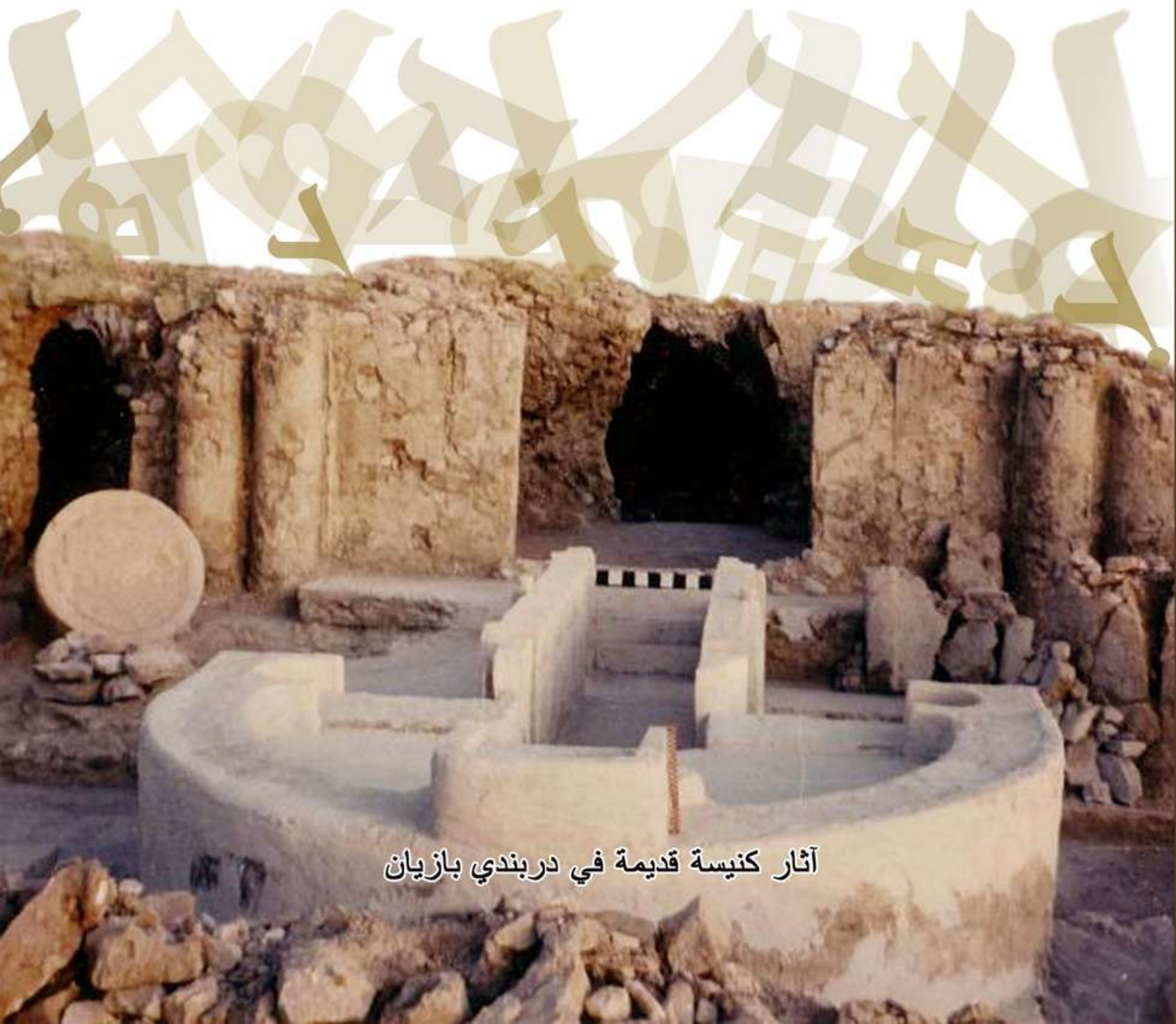
حكر وذ بانيبال

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⵙⵍⵉ ⵜⴰⵏⵜⵜⴰⵏⵜ ⵙ ⵜⵙⵏⵙⵓⵔⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

ⵜⵉⵣⵔⴼⵜ ⵜⵉⵎⵓⵔⵜ ⵙ ⵜⵎⵣⵡⵓⵔⵓ ⵜⵉⵎⵓⵔⵜ ⵜⵉⵎⵣⵡⵓⵔⵓ ⵜⵉⵎⵓⵔⵜ

ⵜⵉⵣⵔⴼⵜ 45 ⵜⵙⴷⴰⵡⵉⵜ 13 ⵜⵓⵜ

2010



آثار كنيسة قديمة في دربندي بازيان

حكر وذ بانيبال

ⵜⵓⵜ 12 ⵜⵙⴷⴰⵡⵉⵜ 45 ⵜⵉⵣⵔⴼⵜ . 6760 . 2010

مازن إيليا مجيد الشعاوي

- نحات معروف من أبناء شعبنا، ولد في نينوى (الموصل) سنة 1950.
- وهو حاصل على شهادة البكالوريوس في الفن التشكيلي (نحت) من أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد عام 1973.
- عضو جمعية التشكيليين العراقية. وعضو نقابة الفنانين العراقية، رئيس شعبة الفنون التشكيلية في النقابة منذ عام 2003عضو مجلس نقابة الفنانين المركزي حالياً.
- عضو مؤسس في جمعية الفنانين الكلدو آشوريين السريان وسكرتير الجمعية حالياً. وعضو الهيئة الإدارية لجمعية الفنانين السريانية منذ تأسيسها سنة 1973ولحد إلغائها سنة 1987
- عضو الهيئة التأسيسية لمنتدى الفنانين التشكيليين الشباب وعضو الهيئة الإدارية منذ التأسيس وحتى إلغائه.
- شارك في فترة الدراسة الابتدائية والمتوسطة والثانوية في معارض الرسم والنحت المدرسية، كما شارك في معارض أكاديمية الفنون الجميلة أثناء التخرج.
- شارك في معارض جمعية التشكيليين السنوية، وفي معارض نقابة الفنانين العراقية.
- شارك في معارض الو اسطي السنوية وفي مهرجان بابل وفي بنيالي بغداد الأول والثاني والثالث.
- شارك في معرض نحاتي الموصل في قاعة الساعة في نينوى وفي المعارض الوطنية والتي أقيمت منذ عام 1973.
- له مشاركات في المعارض خارج العراق (الأردن ولبنان ويوغسلافيا والصين والولايات المتحدة الأمريكية ودبي).
- له مقتنيات في المتحف العراقي للفن الحديث ببغداد.
- قدم برامج فنية مثل برنامج "بروفايل" على قناة عشتار الفضائية وبرنامج "تكوين" على القناة السومرية، وله عدة لقاءات نقدية على فضائيات أخرى.
- صمم العديد من أغلفة الكتب.
- له أعمال فنية قدمت فيها دراسات كعينة بحث في الكثير من دراسات الماجستير والدكتوراه.
- فائز بعدة جوائز في المعارض وكان آخرها معرض الواسطي العالمي سنة 2010في بغداد.

تعبر منحوتاته عن مواضيع عراقية وإنسانية عامة، والطموح نحو آفاق أوسع، مستخدما التجريد أحيانا والمنحى الواقعي الأسطوري أحيانا أخرى.

Banipal

مجلة ثقافية فصلية

45

2010 صيف

المجلة العربية للترجمة

تأسست عام

وتصدر عن

بيت الحكمة

ص.ب 14-5460

بيروت - لبنان

تلفون: 009611-868552

فاكس: 009611-868554

المراسلات العربية والعالمية

باسم رئيسة التحرير

تلفون المكتب في لندن - المملكة المتحدة

هاتف رئيسة التحرير: 00447903-308309

فاكس

عنوان المجلة على الإنترنت

12/81 .ع.ب

(للطلبات والاشتراكات)

+964 66 255 8663

البريد الإلكتروني: Email:

banipal@syriacculture.org

موقع المجلة على الإنترنت Internet site

www.syriacculture.org

رئيسة التحرير ومديرة المكتب

المحتويات

كلمة التحرير..... 2

الشعر

قصائد مختارة..... 3

ترجمة وتقديم

أحلام الشابي..... 9

ترجمة

قصائد مختارة..... 19

ترجمة وتقديم

أحمد عبد المعطي حجازي..... 24

ترجمة

قصائد مختارة..... 34

ترجمة وتقديم

القصة

أحمد المرزوقي..... 39

ترجمة

جمعة سالم..... 46

ترجمة

الحقيقة الجبّارة في شعوذة الدهشة..... 50

ترجمة

قصائد من ديوان 60

ترجمة

سمكة حمراء..... 62

ترجمة

الكاتبة

الحليب..... 65

1- الآراء الواردة في المقالات تعبّر عن آراء أصحابها، ولا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

2- المجلة غير مسؤولة عن الأعمال المرسلة إليها ما لم يُطلب ذلك.

ܡܠܬܐ ܩܕܡܝܬܐ

ܒܬܪܐ ܡܢ ܫܢܐ ܡܫܝܚܝܐ ܒܒܓܪܐ ܗ̇ܘ ܡܫܠܡܬܐ ܕ(ܒܒܐܦܠ) ܒܒܬܗ ܕܐܠܩܘܫ، ܘܒܬܪܐ ܦܘܪܫܐ ܘܒܬܠ ܙܒܢܐ ܦܫܡܠ ܕܘܟܟܣ ܡܫܠܡܐ ܙܘܒ ܢܗܢܪ ܡܢ ܓܘܪܐ ܒܫ̈ܢܐ ܘܐܕ̈ܒܢܐ، ܘܡܢ ܫܢ̈ܐ ܡ̈ܢܬܐ ܒܬܡܠܬܗ ܡܕܒܕ̈ܒܘܗܝ ܠܗܒܢܗܐ ܡܒܗܐܠܒܘܗܐ ܕܡܘܗܠܬܗ ܣܕܪܒ ܡܢ ܒܫ̈ܦܢܘܗܬܗ ܘܦܫܡܠܬܗ ܡܘܢ̈ܕܗܐ ܡܫܝܚܐ ܕܦܗ̈ܘܗܬܗ ܘܓܘܗ̈ܪܐ ܕܡܠܘܐܐܬܗ ܐܕܒ̈ܢܐܝܗ، ܐܝ ܒܠܠ ܕܝܢ ܕܒ̈ܗܢܗܐ ܢ ܒܠܠ ܕܝܢ ܦܠ̈ܓܐ ܒܪ̈ܘܗܢܘܗܒ̈ܝܐ

ܘܡܝܐܠܝܗ ܡܫܝܚܐ ܕܒ̈ܗܢܗܐ ܦܪ̈ܝܩܐ ܒܗܒܐ ܡܫܝܚܐ ܠ(16) ܕܒ̈ܗܢܗܐ ܗܦܪ̈ܢܐ ܘܗܒܒܝܗܒ̈ܝܐ ܘܠܒܒ̈ܝܐ، ܣܡܒܐ ܡܫܢܗܢ ܒܗܘܡܐ ܗܘܪܢܐ ܘܗܡܫܢܐ ܒܗܘܡܐ ܒܪܒܢܐ ܘܗܪܗܢ ܕܒ̈ܗܢܗܐ ܒܗܘܡܐ ܡܘܪܕܢܐ ܘܣܕܐ ܕܪܒܗܐ ܒܗܘܡܐ ܐܝܠܝܘܢܐ. ܒܝ̈ܠܐ ܡܫܢܗܢ ܕܪܒܝ ܒܝܒܒ̈ܝܐ ܦܪܢܒܐ ܡܢ ܗܦܪܢܗܐ ܗܘܪܢܗܐ ܘܗ̈ܠܗܐ ܕܝܠܒ̈ܝܐ ܒܠܒ̈ܒܐ ܗܘܪ̈ܢܐ ܘܠܒ̈ܘܗ ܘܗܘ̈ܪܝ ܡܫܠܠܝܗ ܘܗܪܗܢ ܒܝܗ ܗܒܠܝܗ̈ܐ ܕܝܠܠܢܦܒܘܗ̈ܐ ܗܘܪܢܗ̈ܐ ܘܗܪܗܢ ܒܝܗ ܒܩ̈ܝܒܐ ܘܣܕܐ ܒܝܗ ܗܒܠܝܗܐ ܕܪܢܗܐ ܘܣܕܐ ܒܝܗ ܢܘܕܠܐ. ܟ̈ܗܘܝܐ ܕܐ̈ܝܐ ܕܒ̈ܗܢܗܐ ܦܪ̈ܝܐ ܢܠܗܢ ܒܡܒܗ̈ܝܐ ܕܡܪܕܘܗܢܗܢ ܘܠܒܒܐ ܕܒܗܝܒ ܝܗ ܐܝܗ ܒܒܒܗܢܗܢ ܗܘܪ̈ܢܐ ܘܡܘܪ̈ܕܝܐ ܘܠܪ̈ܒܝܐ ܘܡܘܓܪ̈ܢܐ

ܒܕ ܪܡܘܗܝ ܠܓܐ ܒܠܣܘܕ ܠܗܪܗܢ ܕܒ̈ܗܢܗܐ ܕܝܠܒ̈ܝܐ ܒܠܩܝ̈ܒܗܐ ܘܡܒܗܝ ܠ (ܗܠ̈ܐ ܕܡܝܕ̈ܐ) ܠܗ ܠܒܚ̈ܝܐ ܘܠܒܕ̈ܗܐ ܕ(ܕܪܒܒܕܝܒ ܬ̈ܐܘܢ) ܠܗ ܗܝܠܦ̈ܒܝܐ، ܡܕܡܫܗܐ ܠܠܒܐ ܗܒܠܝܗ̈ܐ ܐܪܝܓ̈ܗܐ ܠܡܗܐ ܕܠܒܚ̈ܝܐ ܘܡܪܒܬܗ ܘܕܗܪܗܢ̍ ܡܕܠܗܘܪ̈ܐ ܢܠ̈ܬܗ ܠܣܘܗܐ ܝܡܝ̈ܐ ܡܠܡܪ̈ܢܐ ܘܗܘܕܝܗܒܢܐ ܘܡܕܝܒ̈ܢܐ ܣܝܣܦܐ ܠܗ ܡܘܦܪܒܢܐ ܕܗܠܝܡܒ̈ܢܐ ܕܢܡܘܐ ܒܐܘܪܝܗ ܠܦܒܪܗܐ ܘܗܠܡܫܗܐ ܡܢ ܗܝ̈ܠܐ ܕܗܒܠܝܗܐ ܘܡܒܐ ܒܣܘܦ̈ܝܐ ܕܦܒܠܡܘܗܝ ܡܘܡܕ̈ܝܐ ܒܢܕ ܠܩ̈ܝܒܝܐ ܠܗ ܡܘܦܪܒܢܐ ܒܡܒܝܣ̈ܗܐ ܕܠܕ̈ܗܐ ܘܡܦܠܝܠ̈ܗܐ ܕܢܡܝܕ̈ܗܐ ܠܩ̈ܝܒܝܐ

ܘܐܦ ܦܪ̈ܫܐ ܢܡܦ̈ܣ ܗܠ̈ܗܐ ܡܠܘ̈ܗܐ ܗܦܪ̈ܝܐ ܒܪ̈ܘܗܢܘܗܒ̈ܝܐ ܠܗܠ̈ܗܐ ܡܢ ܒܗܘ̈ܒܝ ܬ̈ܕܡ̈ܢܝܐ ܠܗܘܪܠܝܫ ܘܪܕܐ ܘܐܣܡܝܫ ܡܕܪܐܣܒ (ܡܢ ܕܪ̈ܐ ܕܗܠܗܠܫܪ ܠܡܘܠܕܐ) ܒܗܘܡ̈ܐ ܗܘܪ̈ܢܐ ܘܐܣܝܡܪ(ܡܢ ܕܪܐ ܕܒܝܓܠܐ ܡܕܡ ܡܘܠܕܐ) ܒܗܘܡܐ ܐܝܠܝܘ̈ܢܐ، ܘܦܪܗܐܢܡ̈ܣ ܐܪܒܠ ܡܘܒܝ̈ܗܐ ܒܠܒ̈ܒܐ ܗܘܪܢܐ ܠܐܪܒ̈ܠܐ ܡܢ ܡܣܘܪܝ ܕܐ̈ܝܐ.

محمد الماغوط في محمد

الرجل الذي هجم

حسين سرمك

كان حسين الذي نعرفه في بداية، أو نهاية: الكبير الذي لا يموت كان يحاول جاهداً، وبكل الوسائل الشعرية (أدب أو شعر الرثاء) أن يحول محمد الماغوط الكبير الرجل الذي هجم، بكل ثقله على الشعر.

لكن، لكي نكون منصفين، علينا أن نعترف أن الماغوط الذي عرفناه، قد توقف عن الشعر في 1977، عندما قال (بحق) محمد الحق الشعر بكل معناه المعاصر.

محمد الماغوط هو كتلة متناقضة، في حياته الشخصية

محمد يميل إلى الصمت والانطواء، وهو شاعر الصرخة المدوية.

إن، على الرغم من الشعر الذي كتبه الماغوط، فإن الكثير من الشعراء (ومن بينهم)، قد أن يتجاوزوا الماغوط، الشاعر، الذي لا يستطيع أن يتجاوز نفسه.

الشعر هو الماغوط الذي لا يموت.

لكن الماغوط لم يكن شاعراً فقط، بل كان أيضاً مسرحياً وسيناريست وممثلاً، وكان يعتقد أن الشعر هو الذي يجب أن يكون في المسرح والسينما والتلفزيون.

وهو يتمرد على الموت .. يرسم له صورة أخرى مغايرة:

ܥܢܝܕܘܬܐ، وهو يشجب المفهوم التقليدي الذي توارثناه عن الموت، لنسمعه يقول: ܡܛܠ ܡܢܐ

ܠܗ ܥܡ ܐܡܪ:

ܡܢ ܠܒܐ ܢܘܗܪܐ

ܘܡܣܩ ܝܘܩܢܬܐ ܝܪܘܩܐ ...

ܕܡܬܦܪܛܐ ܡܢ ܠܒܐ ..

واذن ܡܕܡ ܕܣܦܪܐ ܕܡܣܘܪܐ ܟܠ ܚܝܠܗ ܡܘܬܐ، بل واخفى ذاته وحسب!!

ܒܪܡ ܐܝܟܐ ولكن اين .. ؟ ܐܝܟܐ

ܡܬܚܙܝܢܗ ܢܘܗܪܐ، ܠܒܝܗ ..؟

يقول الشاعر ܚܝܝܢ ܝܘܩܢܬܐ ܝܪܘܩܐ ܕܡܬܦܪܛܢܐ: تحت الياقوتات الخضراء الخارجة من قلب اللهيب المستعر...

ܘܒܥܐ ܕ ܣܦܪܐ ܡܢ ܕܡܩܪܒ ܠܗ، ܘܡܬܦܓܥ ܠܗ،

فالشاعر يبحث عن من يدنيه منه، ويلتقي به، ليغرق في بحار حبه، ويطفىء ظمأه .يقول الشاعر:

ܡܢ ܡܡܠܐ ܠܝ .

ܠܟܣܐ ܕܚܘܒܐ

ܕܐܫܬܐ ܒܗ ܨܗܝܘܬܝ وليملأ قلله من خمرة ذلك الحب

ܘܐܡܠܐ ܩܘܠܩܠܐ ܕܝܠܝ ܡܢ ܚܡܪܐ ܕܚܘܒܐ.

* * *

ܘܡܫܬܥܐ ܠܡܫܬܠܛܢܐ ܪܒܐ ܡܢ ܐܘܠܨܢܐ،

ܦܣܩܐ ܕܚܠܡܐ: مقطع الأحلام.

ܟܠܢ ܡܚܠܡܝܢ، ܘܢܚܠܡ ܐܢܚܢܢ ܡܚܠܡܝܢ، كلنا نحلم وسنظل نحلم، نحلم ܒܩܘܒܠܐ ܘܪܘܚܐ ܕܐܘܡܬܢ ܘܕܒܢܝܢ، ܡܚܠܡܝܢ ܒܡܕܡ ܕܝܠܢ ܘܕܩܘܝܡܢ ܕܝܠܗܘܢ ܒܐܝܢܐ بالمستقبل. فالأحلام تشكل جزءاً من كياننا البشري ...

ولكن صديق الشاعر الراحل، أو قل هو الشاعر ذاته، حين تعتريه نوبة احلام يحلم بأمته، أحلام آثور المحبطة:

ܚܠܡܐ ܡܫܝܚܐ ܕܐܬܘܪ ...

فأحلامه تلك تحيله إلى كتل من نار ملتهبة .. تشعل حريقاً في داخله،

اسمعوه يقول:

ܗܦܟܬ ܠܝ ܚܠܡܐ ܡܚܒܠܐ ܕܐܬܘܪ ..

(ܚܠܡܐ ܡܚܒܠܐ ...!)

ܐܝܟ ܓܡܘܪܬܐ ܕܢܘܪܐ ...

وكتل النار تلك، ستتدفق من داخله كلمات نارية، تستعير سطوعها وبريقها من جذور الحكمة:

ܡܢ ܥܩܪܐ ܕܚܟܡܬܐ حكمة أجداده، فالأجداد هم الجذور، وكذلك من طراوة غيوم قادمة من المشرق، تلك الغيوم الحبلى بالعطاء ...

اسمعوه يقول:

ܡܢ ܥܢܢܐ ܕܡܕܢܚܐ

ܡܠܝܐ ܪܛܝܒܘܬܐ

ܘܡܢ ܥܩܪܐ ܕܚܟܡܬܐ

ܚܠܦ ܐܒܗܬܐ

ܟܬܒܬ ܡܠܝܗ...

بمثل هذه الكلمات كتب الصديق الراحل، أو هو الشاعر الذي يكتب مراثي لبني قومه، مراثي كلماتها كتل نارية...

ܘܡܫܬܥܝܢܐ ܗܠܝܢ ܡܢ ܡܫܬܥܝܢܘܬܐ ܚܕܐ ܚܕ

ܨܘܪܬܐ ܚܝܠܗ ܚܕܐ ܨܘܪܬܐ ܡܫܪܝܬܐ: صورة شعرية مرسومة بريشة فنان خلاق .. يقول:

ܪܚܡܝ (ܡܘܫܐ) ܡܦܪܚ

ܥܠ ܪܡܬܐ ܕܪܘܚܐ

حبيبي موسى يحلق فوق ربى الروح .. تصوروا روح الفقيد تحلق فوق قمم روح الشاعر، تتقافز من قمة إلى أخرى ܡܦܪܚ ܥܠ ܪܡܬܐ ܕܪܘܚܐ ...

هذه الصورة ترسمها لنا ريشة الشاعر وحمى الذكريات مع حبيبه الراحل تعتريه من قمة رأسه

حتى أخمص قدمه.. ولكن بأية أجنحة تطير روح الفقيد..؟

بأجنحة ريشها من أجنحة الصيف...

وأية عذوبة ...

كالفجر الرائق ..

وتمتد أمام الشاعر آفاق الخلق، فيطفح قلبه بحب صديقه

وتتدافع الكلم إلى لسانه، فيروح ينثرها ملونة ...

ترى ماذا يريد الشاعر بعبارة

تصوروا كلمات بألوان مطلقة .. بألوان لا محدودة .. كلمات بألوان مفتوحة على المطلق.

ألا يعني هذا تلك الكلمات التي لم تولد بعد .. ؟؟

* * *

تصوروا أو تخيلوا لوحة تتحول إلى المشاعر والأحاسيس فيها إلى قضبان من نور، تخترق صدر الشاعر، وتروح تبرق وترعد في فضاءات وجدانه ..

اسمعوه يقول:

ويعود الشاعر مرة أخرى ليذكرنا كم كان صديقه موسى عذباً، يقول:

العسل الصيفي ينزلق من بين شفتيه

ومن لسانه كانت تشع أنوار الشرق الحمراء ..
أنوار الشرق الحمراء .. شرق الشمس والدفئ
وإذاً .. هو البرد ، برد الغربة القاسي ،
وبرد الجليد في بلد الجليد السويد، مايجعل الشرق أو قل الأرض الام العراق في حضور دائم في ذاكرة الشاعر .

* * *

المقطع الخامس:

يبدأ حوار الشاعر مع روح الصديق الراحل، حوار مباشر، فيحاول إثارة ذاكرته:

ولكن بماذا يريد الشاعر أن يذكر صديقه؟
لو تيسر لكم أن تقفوا أمام جبل الألفاف حيث عاش الفقيد موسى ... ترى هل يكون بإمكانكم أأ أن تسمعوا وشوشات قممه ، وطقطقات حجارته؟

الشاعر وصديقه موسى كانا يسمعان ذلك يوماً. وهوَ يريد أن يذكر صديقه بذلك.
وتروح ريشة الشاعر تتحرك على لوح الذكريات، فنغرق في أنغام موسيقى القمم وطقطقات حجارتها، وكي يكمل الشاعر لوحته:

اسمعوا الشاعر يقول:

يغوص بنا ألشاعر في عمق اعماق ألذكريات :

يقول :

يقول:

على شبه الأيام الأول

أية ايام يريد الشاعر، أهو الغوص في أعماق الزمان:

هل يود العودة بنا إلى الوراء إلى أيام الخلق الأولى ..؟
حينما تماوجت، بل تراقصت أنغام أجواق الملائكة مسبحة للمبدع الأول :

ارأيتم إلى هذه الصورة الساحرة: على شبه الايام الاولى ، راحت تتراقص أنغام الملائكة.

نعم عبارة : غاص حبك في أعماقي تبدو لأول وهلة مألوفة جداً، بل وتقريرية.
ولكن هذا يصح لو ان الشاعر نطق بها لوحدها، وبمفردها

هنا وبعد هذا الكرنفال الذي أقامته قمم جبل ألالفاف، بالمشاركة مع حزم النور التي سرقت الحمرة من دماء أوراق السوسنات الربيعية، وبمصاحبة جوقة ألملائكة المرتلة،هنا سيغدو لعبارة:

طعم آخر غير مألوف لدينا من قبل ..

* * *

في المقطع السادس من المرثية، يستمر حوار الشاعر مع الراحل موسى، فيخبره أن برحيله:

سقط تاج، ولكن ليس من فوق الهامة كما هو معتاد، بل

فالشاعر يتنهد بحسرة:

وموسى لحظة غاب، لم يغب عن الأنظار فحسب، بل عن منازل الروح، منازل روح ألشاعر

وبغيابه

لحظة غياب موسى عن منازل الروح تدفق العسل في وديان الذكريات ...

ويتجاوز الشاعر محطات الذكريات الصغيرة الخاصة، ويغوص في أعماق ايام المجد الخوالي:

هنا وبعد سقوط التاج..

هناك في وادي الذكريات حيث الأشعة الساطعة في سماء بني آرام...

نعم يستعير الشاعر اطاراً من معرض لوحات الشولمية في نشيد الأناشيد:

ولعلها ليست المرة الأولى التي يدخل الشاعر (كلري) الشولمية،ففي شطرات سابقة كانت انفاس نشيد الأناشيد تلفح وجوهنا..

اسمعوا ماتقوله الشولمية:

استحلفكن يا بنات اورشليم

إنْ وجدتن حبيبي

أنْ تخبرنه، بأن الحب قد اسقمني ....

ولنسمع كيف يوظف الشاعر الاطار المقترض من سفر الاناشيد، فيؤطر به لوحته: اللوح الذي ابدعته ريشته هو، يقول:

وهنا يأتيه الجواب .. ليقول له:

نعم بنات آثور رأينه

رأينه حين مر بهن ..

وروحه تتقافز فوق رُبى الشرق

رأته، بنات آثور

رأته بنات آثور

وروحه تتقافز فوق رُبى الشرق مرتلاً ..

ومحتفياً بقلل النور المنسكبة فوق تلك الرُبى ..

وأشعاره .. وأنغامه، تتراقص .. تتمازج مع تغاريد بلابل النخيل ..

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

كان موسى ابداً ...
على سواقي الصباح
وعلى شفاه المساء
يلون المطاف حبه
يفيج حروف السريانية ...

* * *

[illegible]
[illegible]
صوت الانذار والتحذير [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

في المقطع الأخير من قصيدته يطلق الشاعر آهاته، يستنهض بها بني أمه، ينذر بها بني عمومته بقدوم شتاء مزوبع مرعد مرعب.

وبظلام دامس يزحف من اطراف قمم الجبال العالية ...

اسمعوه يقول:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]

وهو هنا وللمرة الثالثة أو الرابعة يطرق بابنا الكبير، باب بيتنا ، بابنا الأكبر ، باب الأمة المغلق أبداً !

[illegible]
[illegible]
[illegible]

يصرخ الشاعر بألم وتوجع، ولقد لبسه اليأس القاتل، من قمة رأسه حتى أخمص قدمه:

[illegible]
[illegible]

وفي خضم يأسه القاتل...

[illegible]
[illegible]
[illegible]

تطلب نفس الشاعر الجريحة ملجأ ترتاح فيه، فلا تجد سوى روح موسى، صديقه الأثير، فيصرخ منتحباً بني قومه:

[illegible]
[illegible]
[illegible]

أواه يابني وطني
من يأتيني بخبرٍ من موسى...؟

* * *

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] .. قراءة أخرى مختلفة ...

ܡܠܬܐ ܕܡܚܒܫܬܐ

ܐܫܥ ܐܒܝ

ܡܘܬܪܐ

ܡܬܦܠܓܐ ܡܠܬܐ ܠܡܠܬܐ ܫܠܝܡܬܐ ܘܠܡܠܬܐ
ܒܨܝܪܬܐ .

ܐ- ܡܠܬܐ ܫܠܝܡܬܐ ܡܬܦܠܓܐ .
ܐ- ܡܠܬܐ ܦܫܝܛܬܐ . ܒ - ܡܠܬܐ ܡܪܟܒܬܐ . ܓ -
ܡܠܬܐ ܫܠܝܡܬܐ (ܐܟܠ . ܡܥܒܕܢܐ . ܣܘܪܩܐ)
ܕ - ܡܠܬܐ ܥܒܝܪܬܐ .

ܒ - ܡܠܬܐ ܒܨܝܪܬܐ ܡܬܦܠܓܐ .
ܐ - ܡܠܬܐ ܒܨܝܪܬ ܡܨܥܬܐ . ܒ - ܡܠܬܐ
ܒܨܝܪܬ ܪܫܐ . ܓ - ܡܠܬܐ ܒܨܝܪܬ ܫܘܠܡܐ .
ܕ - ܡܠܬܐ ܒܨܝܪܬ ܪܫܐ ܘܫܘܠܡܐ (ܡܬܢܝܐ
ܫܘܠܡܐ) .

ܟܠܗܝܢ ܫܘܚܠܦܐ ܕܒܠܒ ܢܦܠܝ ܡܠܬܐ ܒܨܝܪܬ ܡܢܝܢܐ . ܘܡܫܚܠܦܐ ܕܡܠܬܐ ܩܢܘܢܐ ܕܟܬܒܐ ܘܢܘܢܐ ܕܟܬܒܐ ܘܫܘܠܡܐ ܘܫܡܐ ܕܡܫܬܥܠܝܢܐ ܘܫܡܐ ܕܫܘܠܛܢܐ ܘܐܝܟ ܡܫܚܠܦܢܐ ܘܐܢܐ ܢܦܠܐ ܕܡܠܬܐ ܡܢܝܢܐ ܒܢܦܠܐ ܫܒܝܩܐ ܘܢܦܠܐ ܡܪܟܒܐ .

ܘܒܫܘܚܠܦܐ ܗܢܐ ܫܘܚܠܦܐ ܓܘܢܝܐ ܒܟܠܗܝܢ ܡܠܐ ܕܡܠܬܐ ܒܨܝܪܬ ܡܢܝܢܐ .

ܐܝܟܘܬ ܡܠܐ ܕܐܬܝܢ ܐܝܟ ܡܠܬܐ ܦܠܚܬܐ ܐܝܟ ܠܘܬ . ܘܗܘ . ܡܠܟ ܗܢܐ ܦܠܚܐ ܕܐܬܝܠܚ ܡܢ

ܐܝܟ ܗܘܠܟܐ ܕܐܬܘܪܝܐ ܐܚܪܝܐ ܦܠܓܐ .

ܡܠܬܐ ܡܢܝܢܐ

ܡܬܩܪܝܐ ܗܕܐ ܦܠܚܐ ܒܡܠܬܐ ܡܢܝܢܐ ܡܛܠ ܕܐܬܘܪܝܐ ܘܫܡܐ ܒܡܢܝܢܐ ܡܠܬܐ ܚܠܦ ܐܟܠ ܘܡܫܡܐ ܒܢܘܢܐ ܕܟܬܒܐ ܐܢܐ ܫܡ - ܥܡܘܡ .ܒܪܡ

ܡܬܪܢܐ ܒܢܘܢܐ ܕܟܬܒܐ ܫܠܟ ܡܬܪܨ .

ܡܠܬܐ ܡܫܬܪܝܬܐ (ܒܢܘܢܐ ܕܟܬܒܐ) .

ܚܕܢܝܐ		ܣܓܝܐܐ
ܫܡܝ	ܦܪܨܘܦܐ ܩܕܡܝܐ	ܫܡܢ ، ܫܡܝܢ
ܫܡܟ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܪܝܢܐ	ܫܡܟܘܢ
ܫܡܟܝ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܪܝܢܐ	ܫܡܟܝܢ
ܫܡܗ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܠܝܬܝܐ	ܫܡܗܘܢ ، ܫܡܗܘܢ
ܫܡܗ̇	ܦܪܨܘܦܐ ܬܠܝܬܝܐ	ܫܡܗܝܢ ، ܫܡܗܝܢ

ܗܘܠܟܐ ܕܡܠܬܐ ܥܠ ܒܬܪ (ܫܡܐ) ܫܡ -
ܥܡܘܡ

ܡܫܬܟܚܐ ܗܕܐ ܦܠܚܐ ܒܢܘܢܐ ܕܟܬܒܐ ܐܢܐ

ܦܠܚܐ ܦܠܓܐ ܒܫܡ ܒܬܪܐ ܡܢܝܢܐ ..

ܡܠܬܐ ܡܫܬܪܝܬܐ (ܒܢܘܢܐ ܕܟܬܒܐ)

ܚܕ̈ܢܝܐ		ܣܓܝ̈ܐܢܝܐ
ܐܸܩܘܿܡ	ܦܪܨܘܦܐ ܩܕܡܝܐ	ܢܩܘܡ
ܬܩܘܡ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܪܝܢܐ	ܬܩܘܡܘܢ
ܬܩܘܡܝܢ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܪܝܢܐ	ܬܩܘܡ̈ܢ
ܢܩܘܡ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܠܝܬܝܐ	ܢܩܘܡܘܢ
ܬܩܘܡ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܠܝܬܝܐ	ܢܩܘܡ̈ܢ

ܦܘܩܕܢܐ

ܡܬܬܨܝܕ ܦܘܩܕܢܐ ܡܢ ܡܠܬܐ ܒܙܒܢܐ ܕܥܬܝܕ ܠܦܘܩܕܢܐ ܕܐܬܘܬܐ (ܐ ، ܝ ، ܘ) ܡܢ ܡܠܬܐ ܡܨܥܝܬܐ .

ܩܘܡ	ܕܟܪ̈ܐ	ܩܘܡܘ ، ܩܘܡܘܢ
ܩܘܡܝ ، ܩܘܡܝܢ	ܢܩܒ̈ܬܐ	ܩܘܡ̈ܝ ، ܩܘܡ̈ܝܢ

- ܥܡܐ ܡܥܒܕܢܐ . ܩܡ _ ܩܘܡ
- ܥܡܐ ܚܫܘܚܐ . ܩܡ _ ܩܝܡ
- ܒܝܬ ܗܘܠܕܢܐ . ܩܡ _ ܡܩܝܡ

ܡܠܬܐ ܡܫܚܠܦܢܝܬܐ (ܙܒܢܐ ܕܥܒܪ) .

ܗܘܠܕܢܐ ܕܡܠܬܐ ܥܠ ܟܝܠܐ (ܦܥܠ) ܩܝܡ _ ܢܩܘܡ

ܚܕ̈ܢܝܐ		ܣܓܝ̈ܐܢܝܐ
ܩܝܡܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܩܕܡܝܐ	ܩܝܡܢ ، ܩܝܡܢܢ
ܩܝܡܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܪܝܢܐ	ܩܝܡܬܘܢ
ܩܝܡܬܝ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܪܝܢܐ	ܩܝܡܬ̈ܝܢ
ܩܝܡ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܠܝܬܝܐ	ܩܝܡܘ ، ܩܝܡܘܢ
ܩܝܡܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܠܝܬܝܐ	ܩܝܡ̈ܝ ، ܩܝܡ̈ܝܢ

ܡܬܬܨܝܕ ܦܥܠܐ ܒܙܒܢܐ ܕܥܬܝܕ ܡܢ ܡܠܬܐ ܒܙܒܢܐ

ܚܕ̈ܢܝܐ		ܣܓܝ̈ܐܢܝܐ
ܐܸܡܘܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܩܕܡܝܐ	ܢܡܘܬ
ܬܡܘܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܪܝܢܐ	ܬܡܘܬܘܢ
ܬܡܘܬܝܢ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܪܝܢܐ	ܬܡܘ̈ܬܢ
ܢܡܘܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܠܝܬܝܐ	ܢܡܘܬܘܢ
ܬܡܘܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܠܝܬܝܐ	ܢܡܘ̈ܬܢ

ܡܘܬ	ܕܟܪ̈ܐ	ܡܘܬܘ ، ܡܘܬܘܢ
ܡܘܬܝ ، ܡܘܬܝܢ	ܢܩܒ̈ܬܐ	ܡܘܬ̈ܝ ، ܡܘܬ̈ܝܢ

ܕܥܒܕܐ ܒܢܝܢ ܠܘܬܟܠܐ ܐܬܘܬܐ (ܐ ، ܝ ، ܘ) ܥܠ ܡܠܬܐ ܡܨܥܝܬܐ .

ܡܠܬܐ ܡܫܚܠܦܢܝܬܐ (ܙܒܢܐ ܕܥܬܝܕ) .

ܦܘܩܕܢܐ

ܥܡܐ ܡܥܒܕܢܐ . ܡܝܬ   ܥܡܐ ܚܫܘܚܐ . ܒܝܡ

ܚܕ̈ܢܝܐ		ܣܓܝ̈ܐܢܝܐ
ܡܝܬܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܩܕܡܝܐ	ܡܝܬܢ ، ܡܝܬܢܢ
ܡܝܬܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܪܝܢܐ	ܡܝܬܬܘܢ
ܡܝܬܬܝ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܪܝܢܐ	ܡܝܬܬ̈ܝܢ
ܡܝܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܠܝܬܝܐ	ܡܝܬܘ ، ܡܝܬܘܢ
ܡܝܬܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܠܝܬܝܐ	ܡܝܬ̈ܝ ، ܡܝܬ̈ܝܢ

ܗܘܠܕܢܐ . ܡܡܝܬ

ܚܕ̈ܢܝܐ		ܣܓܝ̈ܐܢܝܐ
ܐܸܡܝܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܩܕܡܝܐ	ܢܡܝܬ
ܬܡܝܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܪܝܢܐ	ܬܡܝܬܘܢ
ܬܡܝܬܝܢ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܪܝܢܐ	ܬܡܝ̈ܬܢ
ܢܡܝܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܠܝܬܝܐ	ܢܡܝܬܘܢ
ܬܡܝܬ	ܦܪܨܘܦܐ ܬܠܝܬܝܐ	ܢܡܝ̈ܬܢ

٢ـ المعادلة

ب	ج	أ
أ = ب ، ب = أ	جتا	ظا
ظا = ب ، ب = ظا	جا	قا
قا = ب ، ب = قا	ظتا	جتا

أ ، ب ∈ ح ، ب ≠ ٠

ح = مجموعة الحلول

ح ⊆ ح

حل المعادلة ((المثلثية الأساسية))

المعادلة المثلثية الأساسية هي المعادلة التي تحتوي على نسبة مثلثية واحدة فقط لمجهول واحد من الدرجة الأولى .

مثال _ ١ : حل في ح المعادلة

جا س = $\frac{\sqrt{٣}}{٢}$

الحل : جا س = جا ٦٠°

ب	ج	أ
أ = ب ، ب = أ	جتا	ظا
ظا = ب ، ب = ظا	جا	قا
قا = ب ، ب = قا	ظتا	جتا

أ ، ب ∈ ح ، ب ≠ ٠

س = ٦٠° + ك ٣٦٠° ، ك ∈ ص

أو س = ١٨٠° - ٦٠° + ك ٣٦٠°

س = ١٢٠° + ك ٣٦٠° ، ك ∈ ص

مجموعة الحل (ح) = { ٦٠° + ك ٣٦٠° ، ١٢٠° + ك ٣٦٠° : ك ∈ ص }

مثال ٢ : حل في ح المعادلة (جتا ٢س = $\frac{١}{٢}$) .

ب	ج	أ
أ = ب ، ب = أ	جتا	ظا
ظا = ب ، ب = ظا	جا	قا
قا = ب ، ب = قا	ظتا	جتا

أ ، ب ∈ ح ، ب ≠ ٠

ح = مجموعة الحل

ح ⊆ ح

الحل : جتا ٢س = جتا ٦٠°

ب	ج	أ
أ = ب ، ب = أ	جتا	ظا
ظا = ب ، ب = ظا	جا	قا
قا = ب ، ب = قا	ظتا	جتا

أ ، ب ∈ ح ، ب ≠ ٠

٢س = ٦٠° + ك ٣٦٠° ، ك ∈ ص

أو ٢س = - ٦٠° + ك ٣٦٠°

س = ٣٠° + ك ١٨٠° ، س = - ٣٠° + ك ١٨٠°

مجموعة الحل (ح) = { ٣٠° + ك ١٨٠° ، - ٣٠° + ك ١٨٠° : ك ∈ ص } .

ميكانيكية الموائع (خواص الموائع).

السؤال		الجواب
ما هو	الكثافة النسبية	؟
ما هي	الكثافة المطلقة	؟
ما هي	الكثافة النسبية	للزئبق ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للزئبق ؟
ما هي	الكثافة النسبية	للماء ؟

الحرارة

ما هي	الحرارة ،	؟
كيف تقاس	الحرارة ،	؟

السؤال		الجواب
ما هي	الكثافة المطلقة	للماء ؟
ما هي	الكثافة النسبية	للزئبق ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للزئبق ؟
ما هي	الكثافة النسبية	للماء ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للماء ؟

ما هي	درجة الحرارة ،	؟
كيف تقاس	درجة الحرارة ،	؟

الضغط . ما هو الضغط . ما هي وحدة الضغط . ما هي وحدة الضغط .

(تجربة) . كيف تقاس الضغط _ ما هي وحدة الضغط ؟

السؤال		الجواب
ما هي	الكثافة النسبية	للماء ، للزئبق ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للماء ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للزئبق ؟
ما هي	الكثافة النسبية	للماء ، للزئبق ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للماء ، للزئبق ؟

السؤال		الجواب
ما هي	الكثافة النسبية	للماء ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للماء ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للزئبق ؟
ما هي	الكثافة النسبية	للماء ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للزئبق ؟

السؤال		الجواب
ما هي	الكثافة النسبية	للماء ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للماء ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للزئبق ؟
ما هي	الكثافة النسبية	للماء ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للزئبق ؟

السؤال		الجواب
ما هي	الكثافة النسبية	للماء ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للماء ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للزئبق ؟
ما هي	الكثافة النسبية	للماء ؟
ما هي	الكثافة المطلقة	للزئبق ؟

ميكانيكية الموائع بكل جزئياتها (خواص الموائع) .

هومحذفة دملجة بكل جملة (يجبل) .

يجمع ، يجمعان يجمعون يجمعة ، يجمعتان يجمعتين ، يجمعات يجمعون

يجمع _ يجمع

ميكة سعداة (خوبة دخل) .

ميكة سعداة (خوبة دهبط) .

دقومة

عدة فحدقة . يجمع

عدة سعفة . يجمع

عيد هومحذة . يجمعون

ظل ميتة دملجة ميكدة خوجة دخحة

بكل جملة فعبدة (فجل) .

_ خ ـ خمة ، حمة .

س ـ خمسة ، حمسة .

خذ ـ حمذة .

خر ـ حمرة .

خج ـ خمجة .

ـ حمجة . خب

خح ـ حمحة .

خو ـ حموة .

خس ـ خمسة ، حمسة .

خل ـ حملة .

خم ـ حمرة .

خم ـ خمة ، حمة .

خن ـ خمنة ، حمنة .

خه ـ خمهة ، حمهة .

خو ـ حموة .

خى ـ حمية .

خذ ـ (حلخة عدة) (حموذة) .

خر ـ حمرة سلك مي (جل) .

ذب ـ دمبة ، دمجة .

ذل ـ دملة .

ذي ـ دمية .

ذي ـ دمية ، دميه .

ذس ـ دمسة ، دمقة فومحذة دفس

بَبَ ميلة حقبقة سلك مي دوس.

ذذ ـ دمذة ، دمذة .

ذر ـ دمرة ، دمرة .

ذب ـ دميه .

ذخ ـ (حلخة عدة) .

ذس ـ دمسة .

ذل.

ذ ـ دمنة .

ذد ـ دموة ، دمية .

ذه ـ دمهة .

ذذ ـ دموذة ، دمذة .

شج.

شج ـ سمية .

شه ـ سمهة .

شه ـ شمهتة .

شج ـ شمة ، سنة .
شي ـ سنى .
شط ـ سنة ، شمة .
شذ ـ سنذ ، شمذ .
شس ـ هنش .
شل.
شه ـ شهة ، هنة .
شب ـ شهة ، هنة .
شذ ـ هنذ ، شهذ .
شت ـ هنث .
ش.
صل ـ حنك .
صح ـ حنة .
ص.
ض.
ضح ـ ضمث .
كه ـ كنه .
كح ـ كنة .
كد ـ كنث .
كب ـ كنة .
كت ـ كنث .
طه ـ طمه ، منه .
طد ـ منث ، طمث .
طي ـ منى ، طمى .
ظ.
ظذ ـ منذ .

ظت ـ ظمث ، منث . يح هوحذنة منثة ـ نَبَح حذنة نَبَح ميلجة حكبكة .
نلك مي (طمث ، منث) .
ع، عج (عمة ، عمث) .
عبج ـ نثج .
غب ـ نغى .
غج ـ ثمة ، نثج ، ثمذث .
غح ـ ثمش ، نثش .
غس ـ نثة ، ثمة .
غط ـ ثنهوجة .
غه ـ ثمث ، نثث .
غد ـ ثمة ، نثة .
غب ـ ثمى .
غي ـ نثذ .
غذ.
فج ـ هنغ . وهمذنة هفج ـ نَبَح ميلجة حكبكة سلك مي هوج .
فه ـ هنة ، فهة .
فح ـ هثة .
فط ، هط (ثهط) هنة ، هبهة .
قه ـ هنة .
قج ـ هنة ، همة ، همثث .
قص ـ همة ، هنة .
كج ـ كنج .
كح ـ كنح ، كنهوجة .
كو .

□□□□ خهـ ـ خهـة ، خنـة .
□□□□ خم ـ خنـة .
□□□ خط.
□□□□ خه ـ خنهة ، خهة .
□□□ خب ـ خهفة ، خنفة .
□□□ خر ـ خنرة ، خهرة .
□□□ خص ـ خصة .
□□□ خذ ـ خنذة .
□□□ خز ـ خنزة .
□□□ فج ـ فنجة .
□□□ فح ـ فهة ، فنحة ، فنحهة .
□□□ فس ـ فهسة ، فنسة .
□□□ فهـ ـ فهـة ، فنهـة .
□□□ فل ـ فنلة .
□□□ فد ـ فندة .
□□□□ فذ ـ فنذة .
□□□□ فت ـ فهتة ، فنتة .
□□□□ زب ـ زهبة ، زنبة .
□□□□ زج ـ زهجة ، زنجة .
□□□□ زس ـ زنسة .
□□□□ زح ـ زهحة .
□□□□ ز ـ زنزة .
□□□□ زذ ـ زنذة .
زيج ـ زهيـة ، زنيـة . جملة تبقيل (زيج)[15] زيد حلجة لحقيقة سلك مع زيد زيد زيد.
□□□□ زب ـ زهبة ، زنبة .
□□□□ خذ ـ خنذة .
□□□□ خت ـ خهتة ، خنتة .
□□□□ خب ـ خهبة ، هفبة ، هنبة .
□□□□ خو ـ هنوة .
□□□□ خس ـ خهسة ، هنسة .
□□□□ خي ـ هنيخة .
□□□ خط ـ خنطة .
□□□ خهـ.
□□□□ خط ـ خهطة ، هنطة .
□□□□ خب ـ هنبة ، خهبة .
□□□□ خذ ـ ذهذة ، ذنذة .
□□□□ خس ـ خهسة ، خنسة ، ذنسة .
□□□□ خط ـ خهطة ، ذنطة .
□□□□ خد ـ ذنذة .
□□□ خت ـ ذنتة .
□□□□ خب ـ خهبة ، خنبة .
□□□□ خج ـ خنجة ، خنجهة .
□□□□ خح ـ خهحة ، خنحة .
□□□□ خس ـ خنسة ، خهسة .
□□□□ خهـ ـ خنهة .
□□□□ خط ـ خنطة .
□□□□ خد ـ خنذة . فهمنة حفد زيد
حيلة لحقيقة سلك مع حمد.
□□□□ خب ـ خهبة ، خنبة .
□□□□ خذ ـ خنذة .
□□□ خت ـ خهتة ، خنتة .
□□□□ خب ـ خهبة ، هفبة ، هنبة .
□□□□ خو ـ هنوة .
□□□□ خس ـ خهسة ، هنسة .
□□□□ خي ـ هنيخة .

□□□□□ ثم ـ ثنى .

□□□□□ ثد ـ ثنى ، ثدى ، ثدي .

□□□□□ ثعر ـ ثنى .

ثلم حيّة جوف ذي خشب بكل خبء محجة (كحيل).

1□ خير ـ حنث . □

2□ خند ـ حنث . □

3□ ذمة ـ دفة . □

4□ ذمي ـ دفن . □

5□ فمي ـ فوه . □

6- زيف ـ وهن . □

7□ نيل ـ سهل . □

8□ كبد ـ كفة . □

9□ كبر . □

10□ كيد ـ كهف . □

11□ نمد . □

12□ فيج ـ هبج . □

13□ نيء ـ نبث . □

14□ فمة ـ هفة . □

15□ فيء ـ هبث . □

16□ فند ـ هنث . □

17□ فمه ، فيه (فوه) . □

18□ ينبر ـ رهن . □

19□ نيد ـ هبل . □

20□ خير ـ حنث . □

ثلم حيّة حيضة خشبة نبع حيلة □حبكة .□

(زهن دثلم حيّة رنبوه) حوث ذحث فجوث ذحث (جحبة) □

1□ وفة ـ وثق .□

2□ وفو ـ وثق .□

3- وفه ـ وثق .□

4□ وفذ ـ وثق .□

5□ سفه ـ (سيفة) .□

6□ كهف ـ كهف ، كهف .□

7□ حفو ـ حفق .□

8□ حفه ـ حفث .□

9- حفر ـ حفث .□

10□ حفد ـ حفث . □

11□ حفو ـ حفق .□

12□ حفل ـ حفك .□

13□ حفر ـ (حلحة حفة) ني .□

14□ حفذ ـ حفق .□

15□ هفه ـ هفث ، هفث .□

16□ حفو ـ حفق .□

17□ حفر ـ حفة .□

18□ حفل ـ خفك .□

19□ حفر ـ حفق .□

20) حفذ ـ حفذة .
21) حفت ـ حفتة ، خمتة .
22) يفس ـ يفسة .
23) يفي ـ يفية .
24) يفذ ـ يفذة ، يمذنة .
25) صفو ـ صفوة .
26) صفس ـ صفسة .
27) سفذ ـ سيفذفية .
28) صفك ـ صفكة .
29) ذفو ـ ذفوة .
30) ذفس ـ ذفسة .
31) ذفك ـ ذفكة .
32) ذفي ـ ذفية .
33) حفس ـ حفسة .
34) حفذ ـ حفذة .
35) همفه ـ همفهة ، خمهة .
36) همفو ـ همفوة .
37) همفس ـ همفسة ، همفسية ، خمسية .
38) همفي ـ همفية .
39) همفذ ـ همفذة .
40) همفت ـ خمتة ، همفتة .

قائمة المراجع باللغة العربية والأجنبية

1) فو ، مفو .
2- فص ، مفص .
3) فذ ، مفذ .
4) شذ ، سفذ .
5) كس ، كسفس .
6) فح ، حفي .
7) فت ، حفت .
8- في ، حفي .
9) فذ ، حفذ .
10) فو ، حفو .
11) حيح ، حفيح .
12) في ، حفي .
13) فذ ، حفذ .
14) يس ، يفس .
15) يذ ، يفذ .
16) فك ، صفك .
17) فس ، ذفس .
18) في ، ذفي .
19) فس ، حفس .
20) فذ ، حفذ .
21) فو ، همفو .
22) فس ، همفس .
23) في ، همفي .
24) فذ ، همفذ .

25. عفر ، عر

. ظلم تعذر يهبنط منه ميتة

1. حفر ، جمر .

2. كفف ، نبع .

3. صفر ، فمي .

ظلم ميتة دميلة ميكة يقف ميتة دميلة حقيقة .

1. نو - بو .

2. ند - بند .

3. تر - جر .

4. وط - هو .

5. شم - بنم .

6. بش - بن .

7. بحر - جيد .

8. ده - جه .

9. بج - جب .

10. هس - بس .

11. هم - بم .

12. فو - قو .

13. يج - يج .

14. فذ - فب .

15. ده - ذه .

16. ذر - در .

17. ده - ذه .

18. ذب - ب .

19. بذ - ند . ميلة دميكة ميلة دمية حقيقة .

20. بت - تر . ميلة دميكة ميلة دمية حقيقة .

حوتة

1 . ميتة دميلة دميكة ميلة دمية كتمة وقف حوتة ذحفة يكة سة ميلة دمية . سبنة بَمَ هبة سك هبة ضة حدة حوتة ذحفة يكة سة ميلة دمية كتمة بة . سبنة بَمَ هبة سك هبة ضة حوتة

2 . حوتة ذحفة بة . دمية ميكة دمية وكة نبذبة وكة سك .

3 – بهوَمَ قحتة ميهبة بَمَ بقذبة . قحتة بلة

4- بكة دمية ميكة حبكة حدة دمية بة . بة . دمية بهوَمَ (ه ، ه ، ٤) دمية وكة ذبقة ميكة دمية ه دمية ميكة بة حدقة دمية حلة وتة .

6 . بهوَمَ تعذر ه دمية وتة ذحفة يهبنط منه ميلة ميكة بَمَ حفر ، كفف .

7 . ميلة سعة دمية وتة ذحفة فقة

[illegible]

[illegible]

[illegible]

هي فكرة ان نبحث في الفقه حكم قتل الحيوانات المؤذية: كالكلب: بكسر الهمزة وسكون الباء: الحيوان المعروف بنباحه: كقول القائل: رأيت أبيض:

1. الحيوانات التي تعيش في البيوت: مثل القطط المنزلية: فهذه لا يجوز قتلها.

2. الحيوانات التي تعيش في الصحراء: فهذه: إذا كان في قتلها مصلحة للناس: مثل الأفاعي السامة: فلا بأس بقتلها.

3. الحيوانات التي ليس لها نفع: ولا يترتب على قتلها مفسدة: فهذه يجوز قتلها.

4. الحيوانات التي يجوز قتلها: هي التي تعتدي على الناس: (كالذئب) والأسد: والنمر: والفهد: والكلب العقور: فهذه: كل ما يؤذي الناس: فإنه يجوز قتله.

وهذا الحكم: يشمل الذكر والأنثى: والصغير والكبير: لأن العلة: هي الأذى: وهي موجودة في الجميع.

وهذا الحكم: يشمل الحيوان الذي يعيش في البر: والذي يعيش في البحر: فكل ما يؤذي الناس: فإنه يجوز قتله.

وهذا الحكم: يشمل الحيوان الذي يعيش في البر: والذي يعيش في البحر: فكل ما يؤذي الناس: فإنه يجوز قتله.

ەشت دېڤيس: كى جىنسى مىللى دۆلەتلىك ئەدەبىيات ئىنستىتۇتىدا ئوقۇغان، ئۇيغۇر ئەدەبىياتىدا ئالاھىدە ئورنى بار شائىر. ئۇ ئۆز ئەسەرلىرىدە ئۆزىگە خاس ئىجادىي ئۇسلۇبنى يارىتىپ، ئۇيغۇر شېئىرىيىتىنىڭ تەرەققىياتىغا ئۆچمەس تۆھپە قوشقان. ئۇ دۆلىتىمىزنىڭ مۇھىم مۇكاپاتلىرىغا ئېرىشكەن. ئۇ ئۆمرىنىڭ ئاخىرىغىچە ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان. ئۇ 2001-يىلى 5-ئاينىڭ 15-كۈنى ئۈرۈمچى شەھىرىدە ئالەمدىن ئۆتتى.

ئابدۇللا يۈسۈپ ئابدۇقادىر ئەسلى ئاقسۇ ۋىلايىتى ئاۋات ناھىيىسى ئۆستەڭ يېزىسىدا دېھقان ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. ئۇ 1930-يىلى ئاۋات ناھىيىسىدىكى بالىلار مەكتىپىدە ئوقۇغان. 1937-يىلى ئاتىسى ئۆلۈپ كەتكەندىن كېيىن، ئۇ ئانىسى بىلەن بىللە ئۆستەڭ يېزىسىدا ياشىغان. 1941-يىلى ئۆستەڭ باشلانغۇچ مەكتىپىنى پۈتتۈرگەن. 1941-يىلى ئاۋات ناھىيىسىدىكى ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1945-يىلى ئاۋات ناھىيىسىدىكى ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1945-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1948-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1948-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1950-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1950-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1953-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1953-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1956-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1956-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1959-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1959-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1962-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1962-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1965-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1965-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1968-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1968-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1971-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1971-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1974-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1974-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1977-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1977-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1980-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1980-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1983-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1983-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1986-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1986-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1989-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1989-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1992-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1992-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1995-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1995-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1998-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1998-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 2001-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 2001-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 2004-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 2004-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 2007-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 2007-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 2010-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن.

ئابدۇللا يۈسۈپ ئابدۇقادىر ئەسلى ئاقسۇ ۋىلايىتى ئاۋات ناھىيىسى ئۆستەڭ يېزىسىدا دېھقان ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. ئۇ 1930-يىلى ئاۋات ناھىيىسىدىكى بالىلار مەكتىپىدە ئوقۇغان. 1937-يىلى ئاتىسى ئۆلۈپ كەتكەندىن كېيىن، ئۇ ئانىسى بىلەن بىللە ئۆستەڭ يېزىسىدا ياشىغان. 1941-يىلى ئۆستەڭ باشلانغۇچ مەكتىپىنى پۈتتۈرگەن. 1941-يىلى ئاۋات ناھىيىسىدىكى ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1945-يىلى ئاۋات ناھىيىسىدىكى ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1945-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1948-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1948-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1950-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1950-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1953-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1953-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1956-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1956-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1959-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1959-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1962-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1962-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1965-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1965-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1968-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1968-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1971-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1971-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1974-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1974-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1977-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1977-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1980-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1980-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1983-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1983-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1986-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1986-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1989-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1989-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1992-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1992-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1995-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1995-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 1998-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 1998-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 2001-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 2001-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 2004-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 2004-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 2007-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن. 2007-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرگەن. 2010-يىلى ئاقسۇ ۋىلايەتلىك ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن.

ܐܘܣܛܪܠܝܐ. ܘܠܟܘܢ ܡܢܕܥܢܝܘܗܝ ܒܟܘܬܪܗ: ܗܘ ܥܡܝܠܐ ܗܘܐ ܠܐܬܐ ܡܢܟܠ ܘܗܘܐ ܒܘܫܪܗ(14) ܫܢܝܐ ܠܗ ܡܕܝܢܬܐ ܓܕܚܘܝ ܒܣܝ ܕܡܬܐ ܡܝܠܢܐ ܕܫܢܬܐ (1952) ܫܟܘܟܢܝܐ: ܡܢ ܟܘܫܐ ܕܝܢܕ ܦܕܪܘܟܐ ܒܢܕܪܐ ܡܢ ܓܢܒܬܐ ܕܒܢܬ ܫܝܢ ܝܠܟܢܝܐ: ܫܡܗ ܠܒܘܕܠܒܫ (ܫܘܟܐ) ܥܠܝܡܘܗܝ ܩܐܘܟܐ. ܘܡܕܚܟܐ ܦܬܝܐ ܡܝܬܐ ܐܣܕܝܐ ܟܐܓܐ ܘܩܟܐ: ܕܐܩܐܠܗܘܗܝ ܠܐܒܝܘܬܐ ܒܡܥܢܐ ܕܫܟܕܐ ܐܩܘܕܝܐ: ܬܩܕ ܩܒܕܩܐ ܕܦܠܝܘܬܐ ܩܕܢܥܝܬܐ ܕܒܕܐ ܕܝܫܕܢ. ܐܡܥܢ ܕܚܒܕ ܐܝܩ ܒܕܗܒ ܠܓܟܠܐ ܒܕܬܢܐ: ܘܐܝܢ ܩܝܪܢܐ ܕܦܥܒ ܣܥܝܬܐ ܗܢܫܝܐ ܒܕܬܝܐ ܫܟܕܝܐ ܒܠܝܬܢ ܕܕܢܐ

ܗܘ ܕܫܝܣ ܠ(2003): ܐܝܬܢ ܕܒܓܒܝܢܘܕ ܡܠܚܘ ܒܩܒܐ ܡܠܝܗ ܠܒܕܬܐ ܐܩܘܕܢܐ (ܩܐܕܝܢܢܐ ܠܓܝܒܐ): ܠܟܘܝ ܡܝܐܒܥܘܬܐ ܕܫܟܕܐ ܠܘܓܕܐ ܡܘܐܝܠ ܐ. ܬܬܐ. ܩܡܘܩ ܫܦܬܐ (ܠܘܕܠܘܕ ܕܟܠ ܬܥܝܠ). ܘܟܕܝܢܐ ܠܗ ܒ(2006) ܠܗ ܒܓܕܕ

ܐܗܐ ܟܘܠܝܬܐ ܫܟܕܢܐ: ܕܬܐ ܡܠܝܗ ܒܥܠܘܬܐ ܘܣܓܝܬܗ: ܡܢ ܠܕܬܐ ܘܐܘܬܢܝܬܐ: ܘܡܥܕܘܢ ܘܦܬܐ ܘܦܕܠܝܐ ܬܘܩܬܝܐ: ܘܐܬܬܝܐ ܘܩܐܕܝܢܝܐ ܘܗܘܢܫܝܐ: ܘܐܝܬ ܒܗ ܐܦ ܡܠܘܬܐ ܠܬܬܝܐ: ܘܒܠܟܢܝܐ ܕܗܠܕܝܐ ܘܡܕܘܩܝܐ... ܘܒܕ. ܘܐܠܕܐ ܡܠܝܗ ܒܗܡܠܟܘܬܗ ܚܠܕܗܘܢ ܬܗܘܩܐ ܕܒܕܬܐ ܕܡܘܕܟܕܠܝ ܒܥܘܕܢܐ ܕܡܠܘܐ. ܘܐܝܠ ܫܘܢܐ ܠܬܬܢܐ ܘܫܟܕܢܐ ܘܦܕܠܢܐ: ܘܡܕܐܢܥܘܬܐ ܘܕܬܝܐ ܡܕܝܢܐ ܘܕܣܝܢܐ ܕܣܝܢ: ܘܐܝܠ ܡܝܐܒܢܬܐ ܫܟܕܢܬܐ ܘܡܕܘܩܝܬܐ: ܘܡܘܩܕܝܐ ܐܢܝܢܘܬܝܐ ܕܩܝܠܒ ܡܝܢܗ ܩܕܘܝܐ ܥܢܕܝܬܐ ܘܫܟܕܐ ܘܕܕܘܥܝܐ. ܘܒܠ ܗܘܟܠܐ ܠܬܬܢܐ: ܒܡ ܗܘܟܠܐ ܦܕܠܢܐ ܕܥܩܐ ܒܕܬܐ (ܠܘܕܠܘܕ ܕܟܠ ܬܥܝܠ): ܗܢ ܚܟܘ ܒܬܒܝܢܣ ܟܘ ܠܠܓܘܗܝ: ܘܩܘܕܬܐ ܡܟܘ ܐܝܢ ܐܥܕܝܣ ܘܠܝܩܓܘܗܝ ܒܟܘ ܐܘ ܡܢܥܕܝܬܐ ܘܡܢܥܕܝܐ

ܢܕ ܗܘܢܫܢܐ ܐܩܘܕܢܐ ܘܠܓܕܐ ܕܕܥܝܐ ܩܘܫܬܝܐ: ܘܐܩܕܬܝܐ ܘܐܬܬܝܐ. ܐܝܢ ܕܣܘܐܠܝܗ ܠܒܕܬܐ: ܐܥܕܠܗ ܠܫܘܫܐ: "ܗܝ ܐܬܗ ܟܠ ܡܝܐܠܟܘܢ ܕܡܬܚܝܠܗ ܠܗ ܠܟܘܕܠܘܕ...! ܐܢܬܢ ܒܡ ܡܬܚܝܠܢ ܠܗ": ܘܗܘܐ ܫܟܕܐ ܗܘܝ ܕܐܓܝ؟ ܘܐܝܢ ܒܡ ܡܬܚܠܢ ܠܟܘܕܠܘܕ ܕܐܢܐ ܐܘܡܬܐ..!!

ܠܘܫܐ ܡܢ: ܡܩܠܐ ܕܐܘܒܝܐ ܠܓܝܒܐ: (ܘܫܐ ܟܝܕܬܐ ܡܢ ܫܕܡ ܠܓܝܒܬܐ ܕܢܘܫܐ ܘܣܘܥܒܐ: ܐܗܐ ܠܓܘܕܐ ܒܕܩܫܐ ܡܠܝܗ ܣܕܐ ܒܘܥܬܐ ܕܬܐ ܠܘܓܕܬܐ: ܒܕܡ ܐܗܐ ܒܘܥܬܐ ܒܕܬܐ ܥܒܝܠܘܬܐ ܘܡܓܒܓܘܬܐ ܒܐܬܢܐ ܡܟܘ ܬܩܕ ܠܕܠܗ ܘܒܢܝܢܐ ܡܫܟܟܘܢܐ ܟܘ ܠܬܘ ܬܘܗܝ ܕܦܠܝܠܟܘ ܡܢܗ ܒܫܐ. ܐܝܢ ܕܒܘܕܡ ܠܕܝܢܐ ܠܗ ܘܟܘܠܝܐ ܠܗ ܡܢܗ ܒܫܐ: ܗܘܐ ܠܗ ܠܒܥܘܝܐ ܠܠܟܘ ܒܣܕܐ ܦܝܥܘܕܐ ܕܓܩܝܕ ܝܘܡܐ ܘܦܕܪܘܟܐ ܘܠܘܬܐ ܦܕܝܐ ܘܩܒܝܕܐ ܕܐܝܢ ܗܘܐ ܒܠ ܦܝܕܬܘ. ܣܥܝܬܐ ܠܗ ܠܗ ܝܕܕܗ: ܘܕܣܝܠܝܗ ܘܡܘܡܢܐ ܠܗ ܕܡܣܘܐ ܟܘ ܫܐ ܝܡܝܗ ܘܐܣܘܝܗ: ܘܡܕܐ ܠܗ ܒܡܠܠܐ ܕܩܐ: "ܝܡܥܢ! ܐܢ ܣܘܢ ܩܘܕܢ ܒܘܥܬܐ ܠܘܓܕܬܐ ܘܡܓܒܕܬܐ ܐܗܐ ܠܗܐ ܕܒܝܡܠܒ!": ܝܡܝܗ ܠܘܓܝܡܠܘ ܒܠܟܘ: ܒܗܘܝܕܘܬܐ ܕܣܘܐ ܟܘ ܗܘ ܒܘܫܕܐ ܠܝܥܢܐ

حبشة: ممكنة هي كوتي قبيح مبكيتي. مشدة كوجيمكة كبمزج مزميدة شيء: حذهب: ذلة حوكة ذلة بحبذة مكة ممج يد ذهنة هي يجب دشهيسكة قد ميجوكة. مبريع بكب حذهب: حمهبجكة مذسمد مكفب كة سذب كلة زسزة كم بشة دزوكد حيزذوكة. بجز ذلة حوقذ بمبكد كد قيد يجب كمهكمة ذك دي قسيس مبتة هي جفنة: حجمم ذلة ذمنة ذمجس حقبتي حمد يكب مكة هي قهمكة دشجنة حوكة بحبذكة"). كوقيقة جتيه هي: كهذكهذ دكر كيد:

د: (مميه يه شكد ذهندكة دذبهكتيتي دجيذبيه قد يكبة! هة شكر ممومنة مبحبنة يمد هي حكمم شيتي دبعتشتة ممهدقة دنكمكة. هة شكد مبحبجة معجبهكة موكمذة مشيوذة يمد هي حكمم شيتي.. يكد بحمجهوم موكمذومم حمنتة مَمة نقفكة دشمنة ميجموكة.. ممومهي كتجتة مبكمكد بمي يذمنة ذمهي يه دمهمومي يه كيجتة نهوذنة هي همكة.

نهنة شكد يجذبتنة بمَمة سيبذة كه حبكمكة دبوجذنة ذنة هي يهتنة دبجنة: مهي تمهقية ذمسبكوكة بك كوجمنة دنهذقة..! همجة دكر مبكيكمكة فجبهكة نبتقة بك مبقية دنهذوكة دبجذنة: هي كتجوم ممم همودذة ذبسكة مفذقذكة: بمي همودذة دبجتكة نبجب دشمب كهبتي... مجسكمكة مكمكصكة كمتة بمي همودذة دبجكة دبشتة..! مهي بكتموكة كجبتكة كهنكة بك كي.. بمج ذيذ سجبج كة كنهذوم مفؤكة: مفذبتة (فوبكد) كة حكيم بشكة.

"حكب حذهتر بجموم.. حتجيج كوم بجقوف..!!"

هة ذمتة دبذبتة مجمهذيذ كيه بمي هكة قمج بقتة ومجتنكة بشوقة: "مم... يقم.. جموكمجب يلكمقذم..")

د: (حتمة ذهتة مجد ممهذة حتمة كهفنتة دبكنة ممهكة: هي تهذ دنهة كي قد دتجيس كحمبس (بشمر): تحب هة ذهيكد مَمة هنة هي حمهموم ومجتيكم مبكيم بمي تجهذكة: مجمميذ كيه ومكمة دبفيمم فكنة مَمة ممومنة مسذكة بمي حمذبة دينمة دبقيق دبقيق دچقذنة حتبوم

"حبهذكبهم سوتة كوم يكة هد بجمج كجبذ كة كنمقة: ذج تقفكة دبكتة مكة: يدمهم هتنة مَمة كنبذكة دينجيج"

ونتة (حبهذكبهم) دكر مفسمقية حنبتنكة دنمة حمقنة

"مج: مة تحب نتة دجنة مَمي سجبتة كب"

ومحب هة يجنة هجنة: همجنة هي يهمقة ممحسّة دنبمكة. مفميسة دكر مجمهسج: بمي يمنة حمبسكم كنمقة! هي تهذ شجَحقة دمبقية دكبذ كيه ميمم مفمحنة ذوذنة ميتحمقيم دجبهم!

"حبهذكبهم! بجمج كبه كم يكم! كبكة بحتة مَمي سوتة هنه نَمقذ كب"

ܐܢܐ ܪܘܫܡܐ ܢܝܫܢܐ ܒܟܠܗܘܢ: ܐܝܟ ܗܘܝܐ ܕܝܠܟ ܪܓܫܐ ܡܢ ܒܢܫܐ ܘܡܫܝܚܝܐ ܕܦܠܝܛܠܝ ܕܘܟܬܐ. ܘܐܦ ܡܢ ܕܘܟܝܬܐ ܥܠ ܟܠܝ ܕܝܗܒܝ ܠܗ ܫܒܩܬܘܢ ܕܝܢ، ܠܐ ܚܙܐ ܠܗ ܝܘܡܐ ܠܐ ܚܙܝ ܠܒܝܬܐ. ܐܝܟ ܕܐܒܝ ܕܦܝܫܐ ܒܫܠܝܚܘܬܗܘܢ ܒܟܪܝܟ ܒܥܠܡܐ ܠܟܕܪܐ ܘܢܛܪܐ ܕܡܫܐ ܕܐܝܬ ܒܫܘܪ ܠܟܘܪܝܐ. ܗܘܝܐ ܗܘܐ ܠܗ ܟܝ ܕܐܡܪܝܢ

"ܐܢܐ ܡܢ ܠܟܝ ܐܡܝܪ ܠܝ ܕܝܘܢܝܬܐ ܗܘܝܢ: ܐܢܬ ܕܒܝܬ ܫܒܩܬ ܒܐܝܠܢܐ ܦܝܪܝ ܕܕܓܪܝ ܠܗܘܢ!!"

"ܡܢ ܠܟܘܝ؟ ܐܚܪܢܐ ܟܡܐ ܠܒܐ ܕܠܐ ܦܪܝܟ ܝܘܡܐ ܡܢ ܝܘܡܐ..")

ܟ: (ܚܪܢܐ ܡܢ ܙܒܢܐ ܕܐܠܗܐ: ܒܫܢܬܐ ܡܕܝܢܬܐ ܗܘܐ ܘܦܪܝܫܬܐ ܒܝܬ ܨܘܪܝܐ. ܘܡܢ ܒܬܪ ܝܫܘܥܢܐ ܕܦܘܠܚܢܐ ܕܡܫܪܝܬܐ ܐܝܟ ܕܪܒܬܐ: ܒܡܝܠܬܐ ܗܘܐ ܡܚܫܒܬܐ ܕܚܪܢܐ ܡܕܝܢܬܐ ܒܝܠܬܐ ܒܟܢܫܐ. ܒܪܝܫܬܗܘܢ ܐܢܫܝܗ ܘܒܝܬ ܒܗܘܝܬܗ ܒܠܒܘܢ. ܘܡܢ ܒܬܪ ܕܦܝܫܬܗ ܠܚܘܪܗ ܚܕܪܟܐ ܝܘܡܐ: ܘܒܝܬܐ ܕܦܠܚܐ ܦܘܪܫܐ ܕܟܢܫܬܐ ܠܐ ܗܘܐ ܠܗ ܝܠܗ ܐܝܟ ܪܒܐ ܡܢ ܒܢܝܐ ܕܐܬܘܪܝܐ ܒܐܒܝ ܝܘܡܐ ܐܚܪܝܐ

ܐܡ ܢܦܫܬܐ ܫܦܝܪܬܗ ܘܡܕܝܢܬܗ ܡܢܐ ܠܗܘܢ ܕܡܫܡܠܝ ܠܫܢܬܗ ܗܝ ܕܦܠܚܐ ܘܫܒܩܐ ܠܒܝܬܐ: ܐܝܟ ܒܠܒܘܢ ܕܩܕܡ ܡܢܗ. ܦܠܝܛܠܗ ܡܕܝܢܬ! ܘܡܢ ܒܬܪ ܐܦܐ ܘܗܘ ܘܗܘܐ ܘܠܐ! ܘܡܬܕܟܪܝܢ ܟܠܗܝ ܘܐܡܪ: ܡܢܐ ܠܗ ܡܕܝܢܬ..

ܘܡܢ ܒܬܪ ܫܪܫܐ ܝܘܡܐ ܚܕ ܦܝܫܬܗ ܣܘܝܐ ܕܪܒܬܐ ܡܕܝܢܬ: ܐܝܟ ܒܫܢܬܐ ܕܐܘܐܝܘܬܐ ܒܝܬ ܚܪܢܐ ܡܢ ܡܠܟܘܬܗ: ܒܢܝܘܬܐ ܘܠܗܝܡܢܘܬܐ ܡܦܪܝܫ ܠܗ ܕܪܕܦܐ ܠܗ ܒܟܠܗܝ: ܘܡܬܚܡܪܐ ܥܠ ܣܘܠܩܬܗ ܘܫܘܒܚܘܬܗ

"ܕܪܒܬܐ ܡܕܝܢܬ ܒܟܠܗܝ ܠܝܒ: ܕܐܝܟ ܗܘܐ ܕܒܝܬܝ ܫܘܒܚܐ..؟"

ܘܡܕܪܐ ܕܦܝܫܬܐ ܕܐܦܩܬܐ ܘܗܘܦܟܐ ܡܢ ܐܠܗܝܬܐ ܗܝ ܕܪܒܬܗ ܕܡܕܝܢܬܐ ܠܐ ܡܫܝܪ. ܡܕܝܢܬ ܡܢ ܒܘܪܟܬܐ ܕܠܝܬܗ ܘܡܠܝܘܬܐ ܕܕܘܝܫܗ ܘܫܒܝܩܘܬܐ ܕܡܟܝܢܬܗ: ܗܝ ܕܪܒܬܐ ܦܢܝܬܐ ܘܡܦܪܫܬܐ: ܡܫܒܚܐ ܠܗ ܐܝܬܝܗܘܢ ܘܐܠܗܘܬܐ ܘܦܪܝ ܒܠܝܫܬܐ ܒܠܒܝܫܬܐ ܕܡܠܟܘܬܐ ܘܡܕܪܝܫܬܐ: ܡܫܡܫܢܘܬܗ

"ܟܐ: ܠܐ ܬܕܡܘܢ ܠܝ ܕܪܒܬܐ ܡܕܝܢܬ! ܐܢܐ ܐܡܪܐ ܒܗܘܢ ܗܘܐ ܕܪܒܬܐ ܐܝܟ ܚܝܕܐܝܬ! ܒܐܪܥܐ ܡܕܘܗ ܠܝ ܕܪܒܬܐ ܐܚܪܢܐ...". ܘܡܕܝܢܬ ܐܝܟ ܒܕܟܝܐ ܕܫܢܬܗ: ܦܠܝܛܬܐ ܐܝܟ ܗܘܕܢܘܬܐ: ܐܝܟ ܫܕ ܓܒܝܐ: ܒܠܫܕ ܒܠܝܬܐ ܒܟܪܗ ܘܚܦܝܩܐ ܒܬܪ ܡܕܝܢܬܗ. ܠܣܘܓܐ ܕܠܐ ܐܓܒܪܐ: ܕܠܐ ܒܢܬܐ: ܕܠܐ ܙܕܩܐ: ܠܗܘܦܟܐ ܕܝܥܬܐ ܝܡܝܢܐ ܠܝܡܝܢܘܬܐ: ܡܢܡܘܪܐ ܡܦܠܚܢܐ ܠܐܘܡܢܘܬܗ. ܒܠ ܗܘ ܕܝܕܝܥ ܠܗ ܡܕܝܢܬ ܒܗܘܐ ܡܕܝܢܬܐ ܕܢܟܣܬܐ ܠܦܐܬܗ ܡܐܟܠܬܐ ܕܡܠܟܘܬܗ ـ ܐܝܟ ܕܡܬܐ ܕܠܐ ܦܪܝܫܟܘܢ ܡܢ ܒܝܬܐ ܕܡܕܝܢܬܐ ܕܝܕܥܬܐ ܐܘܪܚܐ ـ ܘܡܪܝܫܟܘܢ ܠܟܢܬܗ ܒܚܪܢܐ ܐܓܢܐ ܡܢ ܝܕܥܘܬܗ ܘܫܡܗ: ܕܠܐ ܡܢܐ ܠܗ ܕܡܬܠܝܢܐ ܥܠ ܕܒܝܬܗ ܩܕܡ ܐܢܫܐ ܗܘܕܝܐ...!

ܐܘܝܠ ܠܗ ܕܪܒܬܐ ܡܕܝܢܬ! ܦܠܝܛ ܠܗ ܐܝܟ ܒܢܐܘܬܐ: ܦܠܝܛܬܗ ܡܢ ܩܕܡ ܒܝܬܐ ܐܝܟ ܣܥܪܐ ܕܫܘܬܐ: ܚܕ ܝܘܡܐ ܡܢ ܩܕܡ ܒܝܬܐ ܕܟܢܬܗ ܒܕܟܝܐ... ܘܐܝܟ ܗܘܝܬܗ ܝܕܝܥܐ ܐܘܝܠ ܠ ܠ ܠ ܠܗ!!!)

ܦܪܝܫܘܬܐ ܕܐܓܪ̈ܐ

ܒܝܢ̈ܬܐ ܗܘܪ̈ܢܐ

ܦܘܠܚ̈ܢܐ ܡܠܦܢ̈ܐ ܕܝܘܠܦܢܐ ܣܘܪܝܝܐ

ܢܓܝܒ ܡܘܪܕ

ܡܕܪܫܬܐ ܐܪܡܝܐ ܘܐܬܘܪܝܬܐ ܠܣܘܪܝܐ ܝܘܠܦܢܐ ܘܐܬܪ̈ܘܬܐ ܗܝ ܕܦܝܫܠܗ ܡܬܘܬܒܬܐ ܡܢ ܩܠܝܠ ܡܢ ܙܒܢܐ ܕܐܝܬܘܬܗ ܓܘ ܡܬܘܬܐ... ܐܝܬܘܗ ܥܡܝܩܬܐ ܘܝܗܘܕܝܬܐ ܒܠܚܘܕ ܠܐܝܠܝܢ ܡܘܦܠܛܐ ܗܘܠ ܐܪܡܝܐ ܒܐܫܟܚܬܐ ܣܒܝܢܐ ܓܘ ܡܬܘܬܐ ܘܡܕܪܫܝܬܐ ܕܝܠܢܐ... ܡܢܗ ܡܢ ܓܘܪܒܐ ܝܘܕܥܐ ܡܢ ܝܘܕܥܢܢ ܘܡܫܬܘܕܥܝܢ ܝܗܒܝܢܐ ܐܢܝ ܣܘܪܝܝܐ ܗܘ ܕܡܫܬܐܝܠܗ ܠܣܘܪܝܐ ܝܘܕܥܐ ܒܒܝܬܐ ܕܒܢܬܐ ܕܐܝܬܐ ܠܣܘܪܝܬܐ ܐܓܪ̈ܬܐ..ܓܘ ܒܥܒܕܐ ܕܡܕܪܫܬܐ ܕܡܕܪ̈ܫܐ ܘܢܝܫܘܗܝ ܒܢܘܟܪܝܐ ܘܡܬܥܝܕܢܘܬܐ ܐܝܟ ܕܡܘܥܕ ܡܢ ܥܡܡܗ ܘܫܡܫ ܒܢ̈ܝܐ ܕܐܘܡܬܐ ܚܫܒܝܢ ܐܘܡܬܗ ܠܐܝܬܐ ܣܘܪܝܝܬܐ ܢܝܫܬܐ...ܘܒܥܕܢܐ ܡܢܘܢ ܠܒܢܬܐ ܢܝܫܐ ܘܒܐܫܟܚܬܐ ܒܝܬ ܒܡܬܘܬܐ ܠܡܕܪܫܬܗ ܣܘܪܝܝܐ ܘܗܘ ܡܢܗܝ ܒܝܬ ܐܢܫܘܬܐ ܒܝܬܐ ܕܐܝܬ ܘܐܝܢܝ ܡܫܬܠܡܘܢ ܢܝܫܐ ܓܘ ܐܝܬܐ ܕܘܟܬܐ..ܐܝܟ ܕܝܠܢܘܬܐ ܘܡܬܝܠܕܬܘܬܗ ܥܠܝܡܬܐ ܘܡܬܬܥܝܕܬܐ..ܐܘܡܬܘܬܐ ܗܝܡܢܘܬܗ ܠܡܫܡܫܢܘܬܐ ܚܕܐ ܣܘܪܝܝܬܐ ܠܡܫܬܡܫ ܫܪܝܢ ܥܠܡܝܢ ܓܘ ܝܘܡܐ ܡܕܪܫܝܬܐ ܓܘ̈ܢܐ ܕܐܬܪܐ. ܘܗܕܐ ܝܠܗ ܒܝܫܘܬܐ ܒܡܫܪܫܘܬܗ ܢܬܝܪܬܐ ܘܡܬܒܝܢܘܬܐ ܠܣܘܪܝܐ ܗܝ ܕܡܬܚܫܒ ܗܝ ܡܫܬܡܫܬܐ ܘܡܕܐ ܗܘܝܐ ܡܕܪܫܬܐ ܘܡܠܦܢܐ ܘܦܪܫܬܐ ܕܪ̈ܓܝܐ ܐܕܪܐ ܢܝܫܢܐ ܠܗܝ ܙܘܥܐ...

ܩܕܡ ܕܦܪܝܫܘܬܐ ܓܘ ܡܕܪ̈ܫܝܬܐ ܐܪܡܝܐ ܐܝܟ ܐܢܫܐ ܣܘܦܝܬܐ ܕܪ̈ܚܡܐ ܒܢܝܬܐ ܡܕܪܫܬܐ ܒܡܫܡܫܬܐ ܕܡܠܦܢܐ ܡܢ ܦܪܝܫܘܬܐ ܓܘ ܡܠܦܢܐ ܕܝܠܢܐ ܒܠܫܢܐ ܐܝܟ ܕܐܪܥܝܠܝܗ ܘܡܠܦܢܐ ܝܘܠܦܢܐ ܐܣܝܪܐ..ܡܫܡܫܐ ܕܪܝܐ ܡܢ ܐܢܫܘܬܐ ܦܪܝܫ ܡܦܝܫܐ ܩܕܡ ܕܐܢܫ ܓܘ ܥܘܡܩܐ ܐܓܪ̈ܬܐ:

1-ܒܨܪܘܬܐ ܕܡܫܪܫܢܘܬܐ ܕܡܕܪܫܬܐ ܘܚܘܪܐ ܥܠ ܡܠܦܢܐ ܕܡܠܦܝܢ ܡܠܦܢܐ ܠܡܫܡܫܬܐ ܕܦܪܝܫܘܬܐ ܓܘܪ̈ܢܬܐ ܓܘ ܒܥܕܢܐ ܕܪ̈ܚܡܐ ܘܦܣܡܘܬܐ ܕ 20% ܒܡܫܡܫ ܒܝܬ ܡܢ ܚܕܐ ܦܪܝܫܬܐ ܠܟܠ ܡܠܦܢܐ ܕܡܠܦܢܐ.

2-ܦܣܡܘܬܐ ܕ50% ܡܢ ܦܪܝܫܘܬܐ ܡܫܬܩܠܐ

دبلتبلكس حملة كل مبتل مي
خلفة دملة يكل ضد حضرة
نلفة مي ملة مؤيدة.

3-يسمح ٥٠% من قيمة محبقة
حكم مي بَتَة دخلفة محبجة
مدة خلة (2 مل 6) ضد
دهذة شكل هو حبجة دملة.

4-يسمح ٨٠% من قيمة بحثة
محبقة بلس لكلمة دهدة عجلة
مسمنة مذجبة حيلة دهدة
فدشة لبلس مبتة لمحمة
دقيمة معبمجس لمخلفة
مكلمدة ثبكس بكل حد وة مي
هدة لَسَبة.

5-يسمح ٤٠% من قيمة حمحب
حملة حمعتة له فهب مهدة
شلس حج فولنة معذشة يمنهدة
له محمجس حله هدة ملحمة
مجمبتة

6-يسمح ٣٠% من قيمة بحثة
محبقة حكم لنبقة وشتة لنبَحضة
ملفة دبلتة حجبلة دشبة
مسمح ٣٠% مبس حسجب بند
ملفة حمنة مي بمقنة حلس
بَتَتة....

7-بح يسمح مي هشنة دكلمة
قذبذبح مي هدة ذبلنة سمعتة
عجبة له محمة دقيمة

8-بح يسمح مي قيمة بحثة بحثة
حيلة دملة خسلب تشة
لعجلة مولفتة لمح ملة
مسلس دفنة حنجب لبذس
معبضة...

9-يسمح ٥٠% من قيمة محبقة
حملة دكلمة لبجلس نيمحة
دحة مبضة مي بَتَ مذحمة مل
حذة بمبضس بح فتة دقيمة
محبقة حبتة دلجبجة معنبدة
دفبضة مبس.

10-يسمح مي مبمة خلفة ل
حمجب هوشة دمحمة دقيمة له
هوشس بَتَنة مل يمنسب نقضة
بح دشة مسوشة هوحشة لكلمة
مبضنة دهوحشة له فلبة،
مقدة دشذبة لسوشة معبمفتة
حكم.

11-يسمح مي مبمة خلفة حضب
بكل لَسَبة مي مبمة خلفة حيش
محمة دقذبهس حيلة دهشس
لبلة بشة ل حنجب مبب سشد بضة
دمحمة دقيمة ه.....

12-يسمح مي مبمة خلفة ل حيب
له محمة دسشة قذبهة حوشة له

ب. في حالة تعذر تطبيق أحكام الفقرة (أ) من هذه المادة، يتم تحديد مقدار التعويض بالاتفاق بين الطرفين.

13- يحق للمستأجر الذي تضرر منزله بسبب الحرب بنسبة 40% فأكثر، أن يستأجر منزلاً آخر مناسباً لحالته وحالة أفراد أسرته، ويكون الإيجار الشهري للمنزل الجديد على النحو التالي:..

أ. إذا كان الإيجار الشهري للمنزل المتضرر يساوي أو يقل عن 100 دينار أردني، فيتم تحديد الإيجار الشهري للمنزل الجديد بما لا يزيد عن 50% من الإيجار الشهري للمنزل المتضرر.

ب. إذا كان الإيجار الشهري للمنزل المتضرر يزيد عن 100 دينار أردني، فيتم تحديد الإيجار الشهري للمنزل الجديد بما لا يزيد عن 100 دينار أردني.

14- يحق للمستأجر الذي تضرر منزله بسبب الحرب، أن يطلب من المؤجر تخفيض بدل الإيجار الشهري للمنزل المتضرر، وذلك لحين إعادة تأهيله، ويتم تحديد قيمة التخفيض بالاتفاق بين المؤجر والمستأجر، وفي حال عدم التوصل إلى اتفاق، يتم تحديد قيمة التخفيض من قبل لجنة التقدير المختصة.

15- يحق للمؤجر الذي قام بإعادة تأهيل المنزل المتضرر، أن يطلب من المستأجر الذي كان يستأجر المنزل قبل تضرره، أن يعيد له المنزل بعد إعادة تأهيله، وذلك خلال مدة لا تزيد عن ثلاثة أشهر من تاريخ إعلام المستأجر بذلك.

16- يحق للمستأجر الذي قام بإعادة تأهيل المنزل المتضرر، أن يطلب من المؤجر تعويضه عن النفقات التي أنفقها في سبيل إعادة تأهيل المنزل، وذلك بما لا يزيد عن قيمة الإيجار الشهري للمنزل المتضرر لمدة ثلاثة أشهر.

17- يحق للمؤجر الذي قام بإعادة تأهيل المنزل المتضرر، أن يطلب من المستأجر الذي كان يستأجر المنزل قبل تضرره، أن يعيد له المنزل بعد إعادة تأهيله، وذلك خلال مدة لا تزيد عن ثلاثة أشهر من تاريخ إعلام المستأجر بذلك.

18- لا يجوز للمؤجر أن يطلب من المستأجر الذي كان يستأجر المنزل قبل تضرره، أن يعيد له المنزل بعد إعادة تأهيله، وذلك خلال مدة لا تزيد عن ثلاثة أشهر من تاريخ إعلام المستأجر بذلك، إلا في الحالات التي يتفق فيها المؤجر والمستأجر على مدة أخرى.

[illegible]

هوذخذة دمضة (1)[illegible]

قدبضة دثثبة هوذبة حميحنة 1998-2006م

م	هيدثة	قذبضة فمَم قلثة دبثَضة	قذبضة ثخذ قلثة دبثَضة	بغمفضة دفكضبثة	حيضة دحلم هيدثة	حبغمفضة دفكضبثة ديد مي هيدثة	حسبذضة دفلضثة ممحج فولشنة
1-	فمدضة	-	%20	%40	%30	%50	%40
2-	هدَنة	-	%20	%40	%30	%50	%40
3-	هلبخنة	%15	%45	%60	%40	%60	%50
4-	ذجبنة	%25	%50	%75	%55	%75	%50
5-	سعبنة	%40	%75	%90	%70	%85	%50
6-	حهبخنة	%40	%75	%95	%75	%80	%50

الجدول رقم (2) النسب المئوية لتوزيع الأراضي حسب استعمالاتها

الاستعمال	الأراضي المستغلة في الزراعة المطرية	الأراضي المستغلة في الزراعة المروية	الأراضي المستغلة في الزراعة المختلطة	الأراضي المستغلة في الزراعة البعلية	الأراضي المستغلة في الزراعة الأخرى
الحبوب	%50	%50	50% حنطة	40% كما	50% حمضيات
الخضر	%50	50% حمضيات	50% خضر	50% حمضيات	50% خضر
الفواكه	%50	%50	50% فواكه	50% خضر	50% فواكه
الأشجار الحراجية	%50	%50	%60	%30	%10
الأعلاف	%65	%50	%50	%70	%60
الأراضي البور	%30	%70	%30	%70	%75

ולאחר שהתלמידים למדו את האותיות [illegible] בכתב רש"י, הם עברו ללמוד את הכתב המרובע.

בתחילה הם למדו לכתוב את האותיות בכתב המרובע בעזרת מחברת מיוחדת, שבה האותיות מודפסות בצבע אפור בהיר, ועל התלמידים לעקוב אחר הקווים ולכתוב את האותיות בעצמם.

בשלב הבא התלמידים כתבו את האותיות בעצמם, ללא עזרים, על דפים לבנים.

בשלב האחרון התלמידים כתבו את האותיות על לוח גדול, כשהמורה מכתיב להם את האותיות בסדר מסוים.

בסיום הלימודים בכתב המרובע, התלמידים ערכו תחרות כתיבה, שבה כל תלמיד כתב את האותיות שלמד, והמורה בחרה את הכתיבה הטובה ביותר.

התלמיד שזכה בתחרות קיבל פרס, והכתיבה שלו הוצגה על לוח המודעות של בית הספר.

התלמידים שמחו מאוד על ההזדמנות ללמוד את הכתב המרובע, והם הרגישו גאים בכתיבה שלהם.

ﺍﻟﻤﺘﻌﻠﻘﺔ ﺑﻤﺎ ﻳﺴﻤﻰ ﺍﻟﺘﺮﺍﺛﻴﺔ ﻭﺍﻟﺘﻲ ﻫﻲ ﺍﻟﺘﻲ ﺗﺸﻜﻞ ﺍﻟﻬﻮﻳﺔ ﺍﻟﻌﺮﺑﻴﺔ.

ﻭﻳﺠﺐ ﺍﻟﺘﻨﺒﻪ: ﺇﻟﻰ ﺃﻥ ﺍﻟﺘﺮﺍﺛﻴﺔ ﻭﺍﻟﻤﻌﺎﺻﺮﺓ ﻣﺼﻄﻠﺤﺎﺕ ﻧﺴﺒﻴﺔ ﻭﻣﺘﻐﻴﺮﺓ ﻭﻟﻴﺴﺖ ﺛﺎﺑﺘﺔ ﻭﻻ ﻳﻤﻜﻦ ﺍﻟﻘﻮﻝ ﺑﺄﻥ ﻫﺬﻩ ﺃﻭ ﺗﻠﻚ ﺗﺮﺍﺛﻴﺔ ﻭﺗﻠﻚ ﻟﻴﺴﺖ ﻛﺬﻟﻚ ﻭﺇﻧﻤﺎ ﻫﻲ ﻣﺴﺄﻟﺔ ﺗﺨﻀﻊ ﻟﻠﺰﻣﺎﻥ ﻭﺍﻟﻤﻜﺎﻥ ﻭﺍﻟﻈﺮﻭﻑ ﺍﻟﻤﺤﻴﻄﺔ.

ﺇﻥ ﻣﻦ ﺃﻫﻢ ﺍﻟﻤﻌﻮﻗﺎﺕ ﺍﻟﺘﻲ ﺗﻘﻒ ﺃﻣﺎﻡ ﺍﻟﺘﻨﻤﻴﺔ ﻭﺍﻟﺘﻘﺪﻡ

ﻫﻮ ﺍﻟﺘﺨﻠﻒ ﺍﻟﺬﻱ ﻳﻌﺎﻧﻲ ﻣﻨﻪ ﺍﻟﻌﺎﻟﻢ ﺍﻟﻌﺮﺑﻲ ﺍﻟﻴﻮﻡ.

ﻭﻫﺬﺍ ﻳﺪﻋﻮﻧﺎ ﺇﻟﻰ ﺍﻟﺘﺴﺎﺅﻝ ﻋﻦ ﺍﻟﺴﺒﺐ ﺍﻟﺮﺋﻴﺴﻲ ﻭﺭﺍﺀ ﻫﺬﺍ ﺍﻟﺘﺨﻠﻒ.

ﻭﻫﻨﺎﻙ ﺍﻟﻜﺜﻴﺮ ﻣﻦ ﺍﻟﻤﻔﻜﺮﻳﻦ ﺍﻟﺬﻳﻦ ﻳﺮﺟﻌﻮﻥ ﺍﻟﺘﺨﻠﻒ ﺍﻟﺤﺎﻟﻲ ﺇﻟﻰ ﺍﻟﺘﺨﻠﻲ ﻋﻦ ﺍﻟﺘﺮﺍﺙ ﻭﺍﻟﻬﻮﻳﺔ.

ﻭﻫﺬﺍ ﻏﻴﺮ ﺻﺤﻴﺢ ﻭﻻ ﻳﻤﻜﻦ ﺍﻟﺘﺴﻠﻴﻢ ﺑﻪ ﺃﺑﺪﺍً.

ﻭﺍﻟﺴﺒﺐ ﺍﻟﺮﺋﻴﺴﻲ ﻫﻮ ﺍﻟﺘﺨﻠﻒ ﻓﻲ ﺍﻟﻌﻠﻮﻡ ﻭﺍﻟﺘﻘﻨﻴﺔ ﻭﺍﻟﺘﻲ ﺗﻌﺘﺒﺮ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻣﻔﺘﺎﺡ ﺍﻟﺘﻘﺪﻡ ﻭﺍﻟﺘﻨﻤﻴﺔ ﻭﺍﻟﺘﻲ ﺗﻌﺘﺒﺮ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻣﻔﺘﺎﺡ ﺍﻟﺘﻘﺪﻡ ﻭﺍﻟﺘﻨﻤﻴﺔ ﻭﺍﻟﺘﻲ ﺗﻌﺘﺒﺮ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻣﻔﺘﺎﺡ ﺍﻟﺘﻘﺪﻡ ﻭﺍﻟﺘﻨﻤﻴﺔ ﻭﺍﻟﺘﻲ ﺗﻌﺘﺒﺮ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻣﻔﺘﺎﺡ ﺍﻟﺘﻘﺪﻡ ﻭﺍﻟﺘﻨﻤﻴﺔ ﻭﺍﻟﺘﻲ ﺗﻌﺘﺒﺮ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻣﻔﺘﺎﺡ ﺍﻟﺘﻘﺪﻡ ﻭﺍﻟﺘﻨﻤﻴﺔ.

ﻭﻫﺬﺍ ﻳﺪﻋﻮﻧﺎ ﺇﻟﻰ ﺍﻟﺘﺴﺎﺅﻝ ﻋﻦ ﺍﻟﺴﺒﺐ ﺍﻟﺮﺋﻴﺴﻲ ﻭﺭﺍﺀ ﻫﺬﺍ ﺍﻟﺘﺨﻠﻒ.

ﻭﻫﻨﺎﻙ ﺍﻟﻜﺜﻴﺮ ﻣﻦ ﺍﻟﻤﻔﻜﺮﻳﻦ ﺍﻟﺬﻳﻦ ﻳﺮﺟﻌﻮﻥ ﺍﻟﺘﺨﻠﻒ ﺍﻟﺤﺎﻟﻲ ﺇﻟﻰ ﺍﻟﺘﺨﻠﻲ ﻋﻦ ﺍﻟﺘﺮﺍﺙ ﻭﺍﻟﻬﻮﻳﺔ.

ﻭﻫﺬﺍ ﻏﻴﺮ ﺻﺤﻴﺢ ﻭﻻ ﻳﻤﻜﻦ ﺍﻟﺘﺴﻠﻴﻢ ﺑﻪ ﺃﺑﺪﺍً.

ﻭﺍﻟﺴﺒﺐ ﺍﻟﺮﺋﻴﺴﻲ ﻭﺭﺍﺀ ﻫﺬﺍ ﺍﻟﺘﺨﻠﻒ ﻓﻲ ﺍﻟﻌﻠﻮﻡ ﻭﺍﻟﺘﻘﻨﻴﺔ ﻭﺍﻟﺘﻲ ﺗﻌﺘﺒﺮ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻣﻔﺘﺎﺡ ﺍﻟﺘﻘﺪﻡ ﻭﺍﻟﺘﻨﻤﻴﺔ ﻭﺍﻟﺘﻲ ﺗﻌﺘﺒﺮ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻣﻔﺘﺎﺡ ﺍﻟﺘﻘﺪﻡ ﻭﺍﻟﺘﻨﻤﻴﺔ ﻭﺍﻟﺘﻲ ﺗﻌﺘﺒﺮ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻣﻔﺘﺎﺡ ﺍﻟﺘﻘﺪﻡ ﻭﺍﻟﺘﻨﻤﻴﺔ ﻭﺍﻟﺘﻲ ﺗﻌﺘﺒﺮ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻣﻔﺘﺎﺡ ﺍﻟﺘﻘﺪﻡ ﻭﺍﻟﺘﻨﻤﻴﺔ.

وقد أعدت المدرسة لهذه المناسبة مجموعة من الأنشطة المتنوعة التي تناسب جميع المراحل العمرية، وتهدف إلى تعريف الأطفال بالقرآن الكريم وأهميته في حياتنا، وتشجيعهم على حفظه وتدبره.

مسابقة أجمل لوحة عن القرآن الكريم

وقد تنافس الطلاب في رسم لوحات فنية تعبر عن معاني القرآن وقيمه، وعن حبهم لكتاب الله عز وجل، وقد تميزت اللوحات بالإبداع والجمال، واستخدام الألوان المختلفة، وكان من بين اللوحات المشاركة لوحة رائعة رسمها الطالب عبد الله محمد، وهو طالب في الصف الخامس الابتدائي، وقد حازت لوحته على إعجاب الجميع، وحصلت على المركز الأول في المسابقة.

وقد أشرفت على المسابقة لجنة من المعلمات المتخصصات في مجال التربية الفنية، وقامت بتقييم اللوحات وفق معايير محددة، مثل الإبداع في الفكرة، وجمال الرسم، واستخدام الألوان، والتعبير عن المعنى، وقد أعلنت النتائج في حفل خاص أقيم في المدرسة، وحضره الطلاب وأولياء أمورهم والمعلمون، وتم توزيع الجوائز على الفائزين.

وقد أكدت مديرة المدرسة في كلمتها أن هذه المسابقة تأتي ضمن خطة المدرسة لتعزيز القيم الإسلامية لدى الطلاب، وأن المدرسة تحرص على تنظيم مثل هذه الأنشطة بشكل دوري، وأنها تسعى إلى توسيع نطاقها في السنوات القادمة.

[illegible]

فكرة المشروع وأهدافه

[illegible]

[illegible] فكرة المشروع هي عبارة عن مجسم لقارب [illegible] يحمل على متنه مجموعة من الشخصيات [illegible] يمثل كل منها فئة من فئات المجتمع [illegible] وقد تم اختيار هذه الفئات [illegible] بناءً على مدى تأثيرها في المجتمع [illegible] وقد تم اختيار القارب [illegible] ليعبر عن رحلة الحياة [illegible] وما يواجهه الإنسان [illegible] من صعوبات وتحديات [illegible] في سبيل الوصول إلى [illegible] الهدف المنشود [illegible] وقد تم اختيار [illegible] الشخصيات [illegible] بحيث تعبر عن [illegible] مجتمعنا [illegible] وما يحتاجه [illegible] من تغيير [illegible] وتطوير [illegible] في [illegible] مختلف [illegible] المجالات [illegible] وقد تم [illegible] اختيار [illegible] الشخصيات [illegible] بحيث تعبر عن [illegible] مجتمعنا [illegible] وما يحتاجه [illegible] من تغيير [illegible] وتطوير [illegible] في [illegible] مختلف [illegible] المجالات [illegible]..

[illegible] الشخصيات [illegible] الموجودة [illegible] على [illegible] القارب [illegible] هي [illegible] كالتالي [illegible]...

[illegible] الشخص [illegible] الواقف [illegible] على [illegible] مقدمة [illegible] القارب [illegible] يمثل [illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يقود [illegible] المجتمع [illegible] نحو [illegible] المستقبل [illegible]..

[illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يحمل [illegible] على [illegible] ظهره [illegible] الكثير [illegible] من [illegible] الأشخاص [illegible] يمثل [illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يتحمل [illegible] المسؤولية [illegible] الكبيرة [illegible] في [illegible] سبيل [illegible] تقدم [illegible] المجتمع [illegible]..

[illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يقف [illegible] على [illegible] مؤخرة [illegible] القارب [illegible] يمثل [illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يعيق [illegible] تقدم [illegible] المجتمع [illegible] ويقف [illegible] في [illegible] وجه [illegible] التغيير [illegible]..

[illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يجلس [illegible] في [illegible] منتصف [illegible] القارب [illegible] يمثل [illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يتأثر [illegible] بالتغيير [illegible] ولا [illegible] يستطيع [illegible] أن [illegible] يؤثر [illegible] فيه [illegible]..

[illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يجلس [illegible] في [illegible] منتصف [illegible] القارب [illegible] يمثل [illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يتأثر [illegible] بالتغيير [illegible] ولا [illegible] يستطيع [illegible] أن [illegible] يؤثر [illegible] فيه [illegible].

الشخص الذي يقف على مؤخرة القارب

[illegible]

[illegible] الشخص الذي يقف على مؤخرة القارب هو [illegible] يمثل [illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يعيق [illegible] تقدم [illegible] المجتمع [illegible] نحو [illegible] المستقبل [illegible] وهو [illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يقف [illegible] في [illegible] وجه [illegible] التغيير [illegible] ويرفض [illegible] أن [illegible] يتغير [illegible] أو [illegible] يتطور [illegible] وهو [illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يتمسك [illegible] بالعادات [illegible] والتقاليد [illegible] القديمة [illegible] التي [illegible] لا [illegible] تناسب [illegible] العصر [illegible] الحالي [illegible].

[illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يقف [illegible] على [illegible] مؤخرة [illegible] القارب [illegible] يمثل [illegible] الشخص [illegible] الذي [illegible] يتأثر [illegible] بالتغيير [illegible] ولا [illegible] يستطيع [illegible] أن [illegible] يؤثر [illegible] فيه [illegible]

فجرة.

ينبغي أن تكون الأعمال التي نقدمها في هذه المسابقة من صميم حياة الطفل وبيئته المحلية، وأن تعبر عن مشاعره وأحاسيسه تجاه الأشياء والأحداث التي يراها في محيطه.

حيث يتم توزيع المشاركات على الفئات العمرية المحددة، ويتم تنفيذ الأعمال على ورق A4 أبيض بواسطة أقلام الرصاص والألوان المائية، على أن لا يتجاوز عدد المشاركات من كل مدرسة 20 مشاركة في كل فئة عمرية. ويشترط أن يكون العمل المقدم من إنتاج الطفل نفسه دون أي تدخل من المعلمين أو الكبار، وأن يحمل اسم الطفل وعمره واسم مدرسته وصفه الدراسي.

وتتم عملية التقييم من قبل لجنة متخصصة في مجال التربية الفنية، تأخذ بعين الاعتبار عدة معايير أساسية، من بينها مدى تعبير العمل عن الموضوع المطروح، وقدرة الطفل على توظيف الألوان والخطوط بشكل متناسق، إضافة إلى مدى الإبداع والابتكار في طريقة تناول الفكرة. وقد أكدت اللجنة أن الهدف ليس البحث عن الأعمال الفنية المثالية، بل تشجيع الأطفال على التعبير بحرية وثقة عن أنفسهم.

مشاركة تلاميذ مدرسة الأمل

من بين المدارس التي شاركت في هذه المسابقة مدرسة الأمل، التي أبدى تلاميذها حماسا كبيرا منذ الإعلان عن انطلاق المسابقة. وقد خصصت المدرسة حصصا خاصة لتحضير الأعمال، حيث طلب المعلمون من تلاميذهم رسم مشاهد من حياتهم اليومية، مثل الذهاب إلى المدرسة، اللعب مع الأصدقاء، أو مساعدة الأم في المنزل.

ܠܚܡ ܣܘܪܝܝܐ ܕܪܝܐ

ܐܘܪܫܐ ܕܓܒܝܬܐ ܘܣܘܪܟܐ ܕܡܠܠܐ

(ܪ̈ܝܐ ܒܡ ܦܘܫܩܐ)

ܐܒܪܡ ܒܘܬܝܐ ܝܘܚܢܢ

ܟܬܒܝ ܗܘܕܝ̈ܐ ܕܪ̈ܝܐ ܐܘ ܟܬܒ̈ܐ ܕܝܘܕܝܐ ܐܘ ܟܬܒ̈ܐ ܕܡܫܡܠܐ، ܐܢܫܐ ܝܕܥܐ ܡܢ ܩܠܝܠ ܥܡܡ̈ܐ ܒܐܡܪܝܢ ܠܗܘܢ ܐܝܟ ܩܕܡܝܐ ܟܬܒ̈ܐ ܝܕܝܥܐ، ܟܬܒ̈ܐ ܕܩܕܝܫܐ، ܐܝܟܢ ܕܐܝܬܝܗܘܢ ܐܢܛܝܘܟܝܐ

ܫܒܝ̈ܐ ܒܡܥܠܝܗܘܢ ܒܟܬܒ̈ܐ ܐܚܪ̈ܢܐ ܐܪܒܥܝܐ ܘܫܪܚܡܐ ܡܢܗܘܢ ܐܦ ܥܡܝܠܗܘܢ ܕܐܚܪ̈ܢܐ ܐܝܟ ܐܘܪܫܐ ܕܡܢܝܢܐ ܒܗ ܐܝܬ ܗܘܕܝܐ ܕܡܠܠܐ، ܐܦ ܐܢ ܫܒܝ ܡܢܗܘܢ ܡܢܝܢܗܘܢ ܒܟܬܒ̈ܐ ܕܡܬܩܝܡܝܢ، ܕܟܠ ܕܪ̈ܝܐ ܕܝܠܗܘܢ ܕܡܢܝܢܐ ، ܘܟܠ ܡܢ ܐܢܫܐ ܐܝܟ ܗܘܘ ܠܗܘܢ ܙܘܥܐ ܐܝܟ ܡܠܠܐ ، ܒܠ ܫܒܝ ܡܢܝܢ ܗܘܐ ܠܗ ܐܢܫ ܕܡܫܡܥ ܗܘܐ ܒܫܡܥܐ ܕܟܬܒ̈ܐ ܕܡܢܗ ܗܘ ܒܠܗ ܐܪܒܥܝܐ ܒܠܫܢܐ، ܘܗܘ ܒܠܗ ܫܪܒܬܐ ܠܟܬܒ̈ܐ ܝܕܥ̈ܢܐ ܟܠ ܐܚܪ̈ܢܐ، ܡܢ ܩܕܡ ܫܠܝܠ ܡܢܗܘܢ ܚܡܝܠܗܘܢ ܒܡܫܬܡܥܐ ܐܪܒܥܝܐ ܘܕܪ̈ܒܥܐ ، ܐܢܐ ܩܕܡܝܐ ܟܠܝܢ ܕܢܘܚܝ ܕܟܢܫܢ ܐܝܟ ܫܒܚܡܐ ܡܠܦܢ̈ܐ ܫܒܝ̈ܐ ܐܝܟ ܐܘܪܫܐ ܕܡܘܫܐ ܕܟܬܒܝ ܕܪ̈ܝܐ ، ܦܪܒܥܢܝ ܐܝܟ ܝܠܝܦܐ ܕܐܝܬܢܐ ܕܙܘܥܐ ܘܡܘܚܠܗܘܢ ܡܢ ܡܦܪ̈ܢܐ ܠܟܪ̈ܝܐ، ܒܫܒܪܐ ܕܢܘܚܝ ܡܥܕܪ ܘܠܦܪܐ ܡܫܘܝܦ ܒܒܝܒܠܐ ܕܣܘܪ̈ܝܝܐ ܕܝܠܗܘܢ ܗܘܕܝܐ، ܘܐܦ ܡܥܕܪ ܩܕܡ ܫܒܝ ܦܘܠܚܢܐ ܕܪܐ ܒܠܗ ܘܟܠ ܩܝܪܐ ܫܒܝ ܕܫܒܝܥ ܒܠ ܕܟܢܝܫܘܬܐ ܒܟܘܪܗ، ܡܢ ܩܕܡ ܕܪ̈ܒܝ ܩܕܡ ܒܝܬ ܩܘܪܐ ܐܝܟ ܙܘܥܐ ܐܬܒܪܐܝܬ ܘܗܘܕܝܐ ܕܡܠܠܐ ܩܥܠܢܐܝܬ، ܒܕܟܢܝܐ ܕܫܒܝܥܗܘܢ ܐܢ ܐܘܪܫܐ ܕܝܘܪܕܐ ܐܪܒܥܝܐ ܠܟܬܒܝ ، ܘܟܠܝܢ ܕܐܡܪܝܢ ܕܐܢܐ ܩܕܡ ܟܠ ܚܕܟܝܢ ܕܟܢܫܢ ܐܝܟ ܟܬܒ̈ܐ ܗܘܕܝܐ ܕܪ̈ܝܐ ܘܐܘܪܫܐ ܕܡܢܝܢܐ ܒܗ ܐܢܫ ܕܪܡܐ ܕܡܫܬܝܠܗ ܒܕܪܟܐ ܕܒܝܬܘܐ ܐܘ ܕܪܡܐ ܕܡܬܩܝܡܐ ܕܝܘܪܕܢ ، ܐܟܠ ܒܕ ܚܕܟܝܢ ܒܟܬܒ̈ܐ ܫܒܝ ܫܪܒܬܐ ܠܟܬܒܝ ܩܦܕܢܐ ، ܐܡܢܟܐ ܐܝܟ ܐܘܕܝ ܫܡܠܐ ܕܟܬܒ̈ܐ ܐܪܡܢܐ ܕܐܦܝܢ ܫܬܐ ܘܕܢܘܫܦ ܕܘܒܝ ܘܝܠܚܫܒܫܦܝܐ ܕܫܬܐ ܘܕܐܬܐܦܩܐ ܐܦܕܦ ܘܫܚܘܟܝܐ ܗܘܕܝܐ ܐܣܟܝܐ

ܙܘܟܝܐ ܗܘܕܝܐ ܒܟܬܒ̈ܐ ܕܪܝܐ

ܡܝܟ ܫܚܘܟܝܐ ܒܟܬܒ̈ܐ ܗܘܕܝ̈ܐ ܕܪ̈ܝܐ ܠܒܗܘܢ ܫܒܝ̈ܐ، ܘܐܦ ܐܢܫܝܢ ܐܝܟ ܠܝ ܫܘܒܘܚܐ ܕܟܬܒܝ ܗܘܕܝܐ ܒܐܪܝܢ

[illegible]

(phonetic) خصوصا المصادر الانكليزية, حيث خطى هذا العلم خطوات متقدمة عند الغرب بوجود الأجهزة الخاصة التي تحلل الأصوات حسب شدتها وقوتها إضافة إلى طولها وقصرها,

[illegible] يمكن للمهتم أن يعود إلى المصادر العربية في هذا المجال منها: (المختصر في كتابة الهمزة) ومصادر أخرى كثيرة في اللغة العربية, حيث سيجد أن الحركات في اللغة العربية تصنف من الأقوى إلى الأضعف كالتالي: الكسرة, الضمة, الفتحة, وهذا ما طرحته في البحث حيث رتبت الحركات السريانية القصيرة مثلا من الأضعف الى الأقوى : الفتاح, الرواح, الزلام القصير, لأن الفتاح أضعف الحركات وأصعبها لفظاً . ويستطيع المهتم أيضاً أن يراجع الكتب الصوتية الأجنبية المهتمة بعلم الأصوات (phonetic) خصوصا المصادر الانكليزية, حيث خطى هذا العلم خطوات متقدمة عند الغرب بوجود الأجهزة الخاصة التي تحلل الأصوات حسب شدتها وقوتها إضافة إلى طولها وقصرها,

وسيجد أيضا أن أضعف الاصوات عندهم هو الصوت الانكليزي /ə/وهو الصوت الذي يقابله صوت الفتاح عندنا في اللغة السريانية)

[illegible]

[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	كَتَبَ	[illegible]

[illegible]

قَشَ دبكِه بُعقَ حذِهقَ جِح وَمَّ دقَشَ كَ بكِه بُعبتَ مِ هُدِ حذِ كِه حوسكَّمَ هُتَ. وهَه ميحِمَ ئَه حِ سُوسكِه حيهجِقَ لَسذِتَ

دُمتَ حميكَة د (هُكِك) هذجبكَة بُسح هوذكَّة دكهسه:

ميكَة حهوذتَ هَعدَّتَ	ميكَة حبُذدَّتَ	ميكَة حهوذتَ دَدَّتَ
هُكِك	يُعلم	هوُكِك

جِح هسُكفِ وَمَّ دمبح (قَشَ) كوَمَّ دذَشَ يعقِ ئعقِ (هُموكِك □ هوُكِك) وهَ بكَة يكَة تَهَة دئَهذكِ بُكَة ميهك وَمَّ دذَشَ بُعبتَ بكِه بُهبذ مِ وَمَّ دقَشَ دبكِه بُعقَ حذِهقَ. وهعقِذ تَوهَقَ بُدبتَة كذِكتَبِ هَتَ هَيِ دشَوِ وَمَّ دَهوَة هُقِهشَة حيتَتَ بُدتَّتَ جِح بكِه (الضمة) وَمَّ هَتَ بُسح دحتَهِذ بُموهك دَوبِح حكَّدِه (اللمعة الشهية في نحو اللغة السريانية) دَشَ بكِه كَهَ هوذتَيِ. بُهبَّوبِح ميحِمَ هَتَ كَ حقَفكسُكِه بعبتَوبِح حذِهقِ هوذتَ، يَكَ حتَجقِس هُقِس يعقِ شَوس بُعهموَة حذِهقَ بُكسوقِ وجِح بُسبِ حيكهكِ كهكَة هُقِهتَ دحوَّبِ هَتَ، جِح بُهس بُكَ هكَة هذتَ دبكِه وَمَّ بُدبتَ (وقَفَ، دتَّيَ، وكَهَ هُعتَ) دبكِه هِقَدَ شَجَ هُدبتَ هقِدمتَ، وهَحَجَ بُبح كَ بوهَقِ وَيتَتَيِ حقِجدَ دقَحيكَوَ حَ هِ دبُه كِه بُبِوكوَة حيتَتَ هوذتَ دَدَّتَ وَدذِعكَوَ بسَّبوبِ دكَ هوذهَجَ،□

وَمقِذِ حميكَة د (بُكَ):□

ميكَة حهوذتَ هَعدَّتَ	ميكَة حبُذدَّتَ	ميكَة حهوذتَ دَدَّتَ
بُكَ	جَبَى	بُحِ كِه

دَكَ هُموذجَة بُعقِ دبُوهَة د(حِبِ) هيهوبكعبَة بكَة حوَمَّ د (وقَفَ) جِح وَمَّ دوقَفَ مِ هِدِقِ دوَمتِ (وقَفَ ، دتَّيَ ، وكَهَ هُعتَ) وَمتِ بُدبحِ دهِدبقِ مِ وكهَّة حذِكَة دبُعبوهَة كذَّتَ، وجِح وَمَّ دوقَفَ يقِهب حتَهِ تَهذِه وَمَّ بُدبَّ بُجهَه حقَيِد ذهمِه بُعقَ بُسح (بُكَ كِه) مِ هُدِ وسُكفِ وقَفَ كوَمَّ بَسذِتَ مِ هِدِّة دوَمتِ بُدبحِ، يَكَ هَكِ دهَمِ بُعبتَ بُهبذ هيِه وَوَمَّ هَتَ وكَهَ هُعتَ بكِه. وهَه ميحِمَ جِح شَوسكِه ئَه حيهجِقَ لَسذِتَ دُمتَ. كهَسه سوب ىَه هُعبتَ حوهَّة بُك هَتَ□

ميكَة حهوذتَ هَعدَّتَ	ميكَة حبُذدَّتَ	ميكَة حهوذتَ دَدَّتَ
بُكَ كِي	جَبَى لَكَ	بُحِ كوِ

جِح كيك جِح شَوس هذِب وقَقِ بِجَ كَهذ لَسذِتَ، وجِح ميحِمَ هَتَ كَحِ بُعهموَة حذِهقَ، هَكِ دهسُكفِ وَمَّ هذتَ كوَمَّ بُدهَة (بُدبَّ) يَكَ هَكِ دهَمِ بُعبتَ بُهبذ هيِه وهَذَّة بكِه دتَّيَ (بُحِ كوِ).□ وهَهُب كميكَة لَسذِتَ (قَح) دبُه كَة بِجَحقَ دَتَتَيِ هعفسكقِ، جِح دَدذِسكَوَ حهوذهَّة هَتَ جِح بُه يتَتَ دُحَة كميحِمَ□

ةمث، مسب كبسه كهوذكيذ بسم همةمذ بك دميعيمَ دنَميذك:

ميكبذ حهوذنني ةمةمذني	ميكبذ حبذمذني	ميكبذ حهوذنني ذمذني
مم	قامَ	مبم كم ٥ه مم كم

هميتيذ مي خهوبتت بمبتيذ حضهجب ميكبذ ةمي حيكتني هوذنني ذمذني حسجيذ سكف وقمذ (مبمميكم) ٥بسم دذعب بك يميكبذ دبهجني دسجيذ ةمث حشو، (بسم ذيكنعب) دعمبكمذ بكة ميكبذ كسجيذ مي كمموذوبذ (مم حهبم هبم) ٥ه مي حمذ سحوثث (مم مبم مبمذ) ٥مي حضجب (هبم كم ٥ه مبم كم) ةكي ٥ك دضجب (حموميكم) ٥ه حهبجيكم كذ (حميجيكم) ٥ هوذنكمذ دميكبذ د (مم مبمهم مبم) كذ بيكم حسجيذ حوبتيذ دوكهبج ٥ه دكمموذوبذ ، ٥دبجكب هوٌكك كحك خهوبتت بمبتيذ يمبم حضجب مبمميكم سكف ميمميكم: دبهج بيَ ححك مَتةَمِ حمذيذ كميكبذ ةمةي ٥ه حذميمكة / qi:mleə/؟ بمبهبذبهج حنميني كذ، يكن حك مَتةَمِ حمذبكة /qemleə/٥ني ةمي مَمذ يحثث دميكبذ (مم مبمميكم) ٥ (حضجب حهبجيكم) يحج كمهذ مَمَه مَتبذ مي مَتةَمِ كذيمذ ةمث، ٥دسبم نحدبس دحك مَتةَمِ حمضبهوضج ذيضمسمِ حذيمبكة كميكبذ (حميجيكم، ميمميكم) ٥كسه ميكبذ كحضبذ دسجيذ سكف وقمذ ٥ه سكف مَتبذ مث ذيمذ دسجيذ حذنث ٥دذبجث كذ بيكم /e/ (لأن الحباص القصير الذي يأتي بعده ساكن لا يُلفظ زلاماً قصيرا بل يُلفظ كالكسرة العربية تماماً). يكن ٥ومث دوكمذ مبتنث ٥ةم دبيكم ٥ذبتيذ مبسيكم ذيمية مي نذسجث/eə/ كحذنث /e/ يمبم حنميذ بك نميذ ٥ميذ مثيم نميذ بمبمهذ مضمم نميذ ٥حثيذ (مم كم) بسم دحثيمبكة هوذنني حكمهة، يكن ةكي دضمبسكة (مم كم) ٥حذيمذ (مم كم) / / qemleə ٥ةميذ بيَ دثميذ كضميث د (اللمعة الشهية في نحو اللغة السريانية الصفحات 242 - 253) كمهوتيذ نسدّيذ بك ميكمنيذ ةمث.

٥مثيم دشمي كموتيب ةمث حيذ كب دثسجي همةمذ بك نمذسث دحمبجذ دميكبذ د (يمبذ)، خج حيكتث هوذنني ذمذني حضتث حمبجذ (نميذ كم) ٥ةم بكم ٥ذبتيذ كيكتيذ دنميذ ٥مَمذ كي، خج خمذتيذ ةذبكة (ميزم) ٥ميوديذ (ميزم) ٥نثث حشجي دميذثث دميكبذ بكم ةثبو:

يمبذ يميذ كم نميذ كم نميزم

خج نميبذ ميثةمذ ميجتمذ بكة ٥ةميميكمذ حزيبمذ ٥ومثث دكميج (وكمذ مبتنث) ميتث بكم ٥ةحمذنث كذيث، يكن ومثث دمبم كذ يميكم ٥ةحمذ كم ميزم كم ٥ميجيكم بسم دبكم (وكمذ ميجتمذ) نك يم دثميمبس كميكبذ وبتيذ (ميزم) يكن ةكي دضتث حمبجذ (نميذيكم نه ميزم) ٥كمتث حمثسكة (ميزم) ميميك (ذيث) نميبذ بكة مي نتةَمِ ديميذبذ، دكن ةحكن سوتيذ مي ةثبو حمثةوذبس ومثث دمبم (ميزم) حزيبمذ بكسةج، بسم دكحجب بسث ميتتيذ يمبم حمثةوذبس ومثث دنميبذ مضم نميبذ دبهج تة سوتيذ ميميك يحتث ميتتيذ كميميم سوتيذ ٥ميميمَ ةمث حزيبمذ بكم بكسةج كذ حمحبجذ.

٥ةثبو بهج ذكسيم نسدّيذ هميتيذ حموثكمذ دميكيذ ٥حمبجذ دومتيذ ، بسبم ةمث حيجك بك ٥ذكبذ ٥كمذذ وقمذ ةمث

ܕܫܡܫܐ ܒܗ ܡܟܬܒܐ ܕܒܗܝܕ ܟܬܒܢ ܕܫܘܬܐ ܕܝܢܐ ܗܘܕܢܐ ܕܕܢ، ܐܦ ܒܟܠ ܬܒܘܫ ܕܒܫܝܢ ܒܟܬܒ ܟܬܝ ܒܫܝܬ ܡܝܕܥ. ܟܬܒ ܗܘܕܢܐ ܫܦܝܪ ܕܡܫ ܟܫܝ ܟܬܒ ܕܕܢ ܡܗܦܟܢ ܒܗܝܡ ܕܕܢ ܡܟܬܒ.

ܡܒܘܒܬܐ ܕܒܝܢ

1. الأصول الجلية في نحو اللغة الآرامية (المطران أوجين منا)
2. اللمعة الشهية في نحو اللغة السريانية (اقليموس يوسف داود) مجلد أول, ومجلد ثاني .
3. معجم (ܡܒܘܒܬܐ) للمطران توما أودو.
4. دليل الراغبين في لغة الآراميين (أوجين منا).
5. الأصوات اللغوية (د. إبراهيم أنيس).
6. المختصر في قواعد كتابة الهمزة (جميلة حسن).
7. المنجد في اللغة العربية (لويس معلوف).
8. English phonetics and phonology by (Peter Roach)

ܒܝܬ ܢܗܪܝܢ

ܝܠܡܘܬ ܐܘܪܝܢ ܡܫܝܚܐ

ܐܬܪܐ ܒܝܬܢܗܪܝܢ ܕܡܫܡܗܐ ܘܪܒܐ: ܡܢ ܐܪܒܥ ܐܝܬܘܗܝ ܗܘܐ ܘܡܗܝܡܢܘܬܐ ܕܬܡܕܢܘܬܐ ܥܬܝܩܬܐ ܕܥܠܡܐ ܗܠܝܢ ܫܢܝܐ ܗܘܐ ܐܝܬܘܗܝ ܗܘܐ ܡܢ ܓܘܢܐ ܣܘܓܐ ܘܓܘܢܝܐ ܦܝܫܐ ܘܩܪܢܐ ܦܝܫܢܐ ܘܡܠܟܐ ܘܡܕܝܢܬܐ. ܠܘܬܐ ܬܚܘܬ ܫܡܪܓܢ ܗܘܐ ܡܕܝܢܬܗ: ܡܠܟܐ ܗܘܐ ܠܗܘܢ ܒܪ̈ܓܐ ܡܬܪ̈ܝܬܐ ܘܡܕܝܢܬܐ ܢܝܢܘܐ. ܒܠܒܕ ܗܘܐ ܕܝܢ ܡܠܟ ܒܪܚܡܬܐ ܕܐܠܗ̈ܝܐ ܡܪܕܘܟ. ܡܕܝܢܬ ܒܒܘܬܢܬܐ ܡܬܝܪ̈ܬܐ ܕܡܝܬܪ̈ܝܢ ܪܒܘ ܡܠܟ ܡܠܟܘܬܗ. ܐܪܥܐ ܐܘܪܝܬ ܒܝܬܢܗܪܝܢ ܒܡܕܢܬܐ ܫܢܝܬܐ ܕܟܠ ܒܝܢܬܗܘܢ ܡܢ ܡܠܟܘܬܐ. ܐܦ ܓܘܢܐ ܕܡ ܣܪܝܩ ܡܬܪܐ ܩܕܡܝܐ ܢܗܪܘܬܐ. ܡܠܦܢܘܬܗܘܢ ܡܢ ܓܒܪ̈ܐ ܡܢ ܕܡܬܚܫܒܢܘ ܪܒܪ̈ܒܐ ܘܡܕܝܢ ܢܝܢܘܐ ܒܡܕܝܢܬܐ ܕܡܬܚܫܒܢܐ

ܡܕܝܢܬܐ ܕܐܝܟ ܐܪ̈ܥܬܐ ܥܠܡܐ ܘܡܕܝܢܬܐ

ܒܐܪ̈ܥܬܐ ܥܠܡܐ ܘܡܕܝܢܬܐ: ܒܟܠܗ ܒܪܝܬܐ ܐܢܫܝܐ، ܘܓܒ ܡܢ ܩܕܡܝܐ ܣܓܝܐ ܒܫܢ̈ܐ: ܠܓܠ ܥܠܝܡܐ ܐܝܬܘܗܝ ܗܘܐ ܝܘܡܐ ܐܢܫܝܢ ܕܢܫܝܐ. ܒܢܘܪܝܗ ܐܢܫܘܬܐ ܕܢܫܝܐ: ܕܝܘܡ ܠܝܠܝܐ ܒܟ ܒܢܝܐ. ܒܡܕܝܢܬܐ ܘܡܗܝܡܢܘܬܐ، ܐܘܬܐ ܠܡܠܟܐ ܕܡܢܐ. ܒܗܘ ܕܐܪܝܢ ܢܫܝܐ ܡܢܝܐ. ܢܕ ܡܠܝܟܐ ܘܐܚܪܝܢ

ܢܐܐ. ܘܡܬܢܝܬܐ ܘܟܠ ܡܗܝܡܢܐ، ܐܪܝܢ ܢܫܝܢ ܐܢܫ ܠܢܝܫܘܬܐ. ܕܐܝܬܝܗܘܢ ܢܫܝܐ ܘܪܝܫܐ ܘܡܫܬܒܚܬܐ: ܘܪܥܝܢܐ ܠܡܠܟܘܬܐ، ܒܟܝܢܗ ܓܢܒܐ ܐܘܪܚܐ ܠܥܡܪܐ. ܒܪܐܬܐ ܐܝܬܘܗܝ ܗܘܐ ܝܬܪܐ. ܘܠܝܬ ܡܢܝܢ ܬܪܬܝܢ ܝܬܪܐ. ܝܬܪܐ. ܕܟܠ ܣܓܝܐ ܒܡܝܢܝܐ ܕܝܬܪܐ ܕܡܢ ܦܝܪ̈ܐ ܒܫܢܝܬܐ: ܠܟܠܗܘܢ ܕܐܝܬܘܗܝ ܒܘܥܝܬܐ. ܘܓܘ ܗܝܡ ܠܗܕܝܐ ܡܫܒܚܬܐ. ܘܡܫܡܫܢܐ ܐܝܬܘܗܝ ܐܘܬܐ، ܕܡܝܐ ܒܟܠ ܢܘܥܡܘܬܐ: ܠܟܠ ܡܕܡ ܕܢܫܡܬܗ ܪܥܝܬܐ. ܐܢܫ ܓܘܪܐ ܘܐܢܫ ܓܒܪܝܐ ܘܐܢܫ ܢܫܝܬܐ، ܐܝܬ ܒܦܪ̈ܐ ܐܢܫܝܐ ܘܡܓܒܪ̈ܐ. ܘܐܝܬ ܒܐܢܫܝܐ ܒܥܡܪ̈ܐ ܘܓܘܢܐ. ܐܪܝܢ ܓܒܪ̈ܐ ܐܢܫ ܡܢܝܢܐ. ܐܢܫ ܕܐܡܪܘ ܐܢܫܐ ܥܡܪܐ، ܕܡܢ ܦܝܪ̈ܐ ܐܢܫܝܐ. ܒܐܢܫܘܬܐ ܠܟܠ ܝܬܪܐ. ܐܦ ܠܐܢܫܘܓܪ̈ܐ ܡܢܝܢܝܐ. ܕܓܠܝܢ ܕܡܗܝܡܢܘܬܐ، ܕܡܝܐ ܝܬܪܐ ܓܠܝܠܐ. ܐܢܫ ܝܬܪܐ ܒܫܘܩܐ. ܕܓܕ ܓܢܝܒܘܬܗ ܫܦܝܪܐ. ܢܡܝܢܡܘܬܗ ܟܠ ܥܠܝܠܐ، ܕܡܝܐ ܗܘܝ ܐܦ ܓܠܝܢܐ. ܐܢܐ ܕܐܢܫܐ ܡܕܝܢܬܐ. ܘܐܢܫܐ ܒܢܫܐ ܢܡܝܢܡܘܬܐ. ܘܓܪܐ ܡܘܢܟܐ ܓܢܝܒܘܬܐ، ܘܡܠܟ ܐܘܪܐ ܓܒ ܗܘܦܡܢ، ܒܓܘ ܐܢܐ ܦܝܢܬܐ ܘܠܓܢܝܢ،

وظيفة أخرى. (2) إذا تعذر على المحكوم عليه الوفاء بالغرامة المحكوم بها عليه، جاز للمحكمة بناء على طلب النيابة العامة أن تستبدل بها عقوبة الحبس مدة لا تزيد على سنة، وذلك بمراعاة ما يقابل كل يوم حبس من الغرامة المحكوم بها، وفقا للحد الأدنى المقرر قانونا. ويجوز للمحكوم عليه في أي وقت أن يقوم بسداد الغرامة المحكوم بها عليه، ويترتب على السداد وقف تنفيذ عقوبة الحبس. (3) إذا تعدد المحكوم عليهم في الجريمة الواحدة، كانوا مسئولين عن الغرامة المحكوم بها عليهم بالتضامن. (4) لا يجوز الحكم بالغرامة على الحكومة الاتحادية أو الحكومات المحلية أو الهيئات العامة.

المادة 71

(1) يجوز للمحكمة أن تأمر بوقف تنفيذ عقوبة الحبس مدة لا تزيد على سنة، إذا رأت من أخلاق المحكوم عليه أو ماضيه أو سنه أو الظروف التي ارتكب فيها الجريمة ما يبعث على الاعتقاد بأنه لن يعود إلى مخالفة القانون، وذلك ما لم يكن قد سبق الحكم عليه بعقوبة الحبس مدة تزيد على ستة أشهر. (2) ويجب أن يكون الحكم بوقف التنفيذ مسببا. (3) ويجوز أن يأمر الحكم بوقف تنفيذ عقوبة الحبس بالنسبة إلى بعض المحكوم عليهم دون البعض الآخر. (4) ولا يجوز الحكم بوقف تنفيذ عقوبة الحبس بالنسبة إلى من سبق الحكم عليه بعقوبة الحبس مدة تزيد على ستة أشهر ولو كان قد رد إليه اعتباره.

المادة 72

(1) يجوز للمحكمة أن تأمر بوقف تنفيذ عقوبة الحبس مدة لا تزيد على سنة، إذا رأت من أخلاق المحكوم عليه أو ماضيه أو سنه أو الظروف التي ارتكب فيها الجريمة ما يبعث على الاعتقاد بأنه لن يعود إلى مخالفة القانون، وذلك ما لم يكن قد سبق الحكم عليه بعقوبة الحبس مدة تزيد على ستة أشهر. (2) ويجب أن يكون الحكم بوقف التنفيذ مسببا. (3) ويجوز أن يأمر الحكم بوقف تنفيذ عقوبة الحبس بالنسبة إلى بعض المحكوم عليهم دون البعض الآخر. (4) ولا يجوز الحكم بوقف تنفيذ عقوبة الحبس بالنسبة إلى من سبق الحكم عليه بعقوبة الحبس مدة تزيد على ستة أشهر ولو كان قد رد إليه اعتباره.

ܡܕܝܪܘܬܐ ܘܪܚܝܒܘܬܐ. ܦܠܫܬܐ ܕܒܝܬܗ ܥܡܝܕ ܬܪܬܐ، ܘܥܡܠܝܗ ܐܝܬܘܗܝ ܚܝܕܝܐ. ܘܡܬܒܥܐ ܗܘܝܢ ܬܠܬܐ. ܘܡܥܡܪܢܐ ܒܓܘܗܘܢ ܘܢܫܐ. ܐܚܪܢܝܢ ܕܐܝܬ ܒܗܘܢ ܡܝܒܝܐ ܦܠܫܬܐ ܕܡܢ ܒܗܘܢ ܘܡܬܐ، ܥܠܡܐ ܘܣܦܪܐ ܐܝܬܘܢ. ܘܡܕܝܪܝܢ ܒܥܘܡܪܢܗܘܢ. ܘܦܪܢܣܝܢ ܒܣܘܟܠܗܘܢ. ܐܚܪܢܝܢ ܕܗܘܐ ܥܠܝܗ ܒܗܘܢ، ܘܡܘܚܒܬܐ ܕܦܪܩܐ ܕܥܒܕܝܢ ܠܗܘܢ، ܒܝܕܢܐ ܘܬܪܬܐ ܗܘܝܢ ܠܗܘܢ ܘܡܢ ܥܠܬܐ ܟܠ ܡܥܡܪܝܢ ܠܗܘܢ. ܐܟܘ ܒܫܘܕܬܐ ܬܪܘܨܗܘܢ، ܘܗܘܝܐ ܐܦ ܟܠܝܕ ܕܪܘܫܐ ܕܡܐ. ܕܡܫܬܚܪܐ ܗܘ ܐܦ ܒܫܝܩܬܐ. ܒܪܬܐ ܕܝܢ ܚܒܝܒܐ ܗܢܝܬܐ. ܡܢ ܗܘ ܬܪܘܢܝܗ ܕܣܠܩܬܐ، ܕܐܢܫ ܕܟܝܢ ܚܘܝܐ ܚܝܐ. ܠܒܠ ܠܘܩܒܠ ܡܬܩܢ ܚܝܐ. ܗܟܢ ܕܡܐ ܡܫܩܠ ܚܝܐ. ܠܒܠ ܡܕܡܐ ܐܢܫܝܐ، ܘܐܢܫ ܕܟܝܢ ܒܒܠ ܕܩܪܝܬܐ. ܬܡܝܡ ܦܪܨܘܦ ܒܪܢܫܝܘܬܐ، ܗܟܢ ܕܡܐ ܒܒܠ ܬܪܥܝܬܐ. ܟܕ ܡܫܩܠ ܚܘܝܐ، ܘܐܢܫ ܕܟܝܢ ܡܚܝܠܝܗ. ܠܦܬܓܡܐ ܒܚܘܫܒܐ ܕܢܫܝܠܗ. ܗܟܢܐ ܕܡܐ ܡܚܝܠܝܗ. ܒܐܢܫܘܬܐ ܕܡܬܚܝܒܐ ܠܗ، ܘܕܗܘܐ ܒܗܘܢ ܡܓܢܢܐ ܒܗܘܢ، ܒܥܕܢܐ ܗܘܝܢ ܒܬܪܥܘܬܗܘܢ. ܘܠܚܝܡܝܢ ܘܒܥܡܪܝܢ ܒܡܪܓܢܝܬܐ ܘܡܫܩܠܝܢ ܐܝܬܘܢ، ܚܝܝܢ ܘܡܬܝܕܥܝܢ ܠܚܝܝܗܘܢ ܘܡܠܝܢ ܕܡܐ ܚܝܘܬܢܝܬܗܘܢ. ܘܡܬܒܩܠ ܐܦ ܒܚܝܝܗܘܢ ܘܕܥܡܪܝܢ ܐܦ ܠܘܩܒܠܗܘܢ، ܘܡܘܦܪܫܐ ܗܘܝܢ ܒܕܝܢܗܘܢ ܒܕܝܢܗܘܢ ܘܡܫܬܠܛܝܢ ܘܒܥܘܡܪܗܘܢ ܘܠܒܬܪܗܘܢ ܘܒܓܒܝܗܘܢ ܘܒܝܬܘܡܝܢܗܘܢ، ܐܝܟ ܟܘ ܠܥܘܪܐ ܐܢܫܘܬܐ. ܡܢ ܗܘ ܦܪܩܐ ܕܐܢܫܘܬܐ. ܒܥܕܢܐ ܕܐܝܬܝܗ ܗܘܡܝܬܐ. ܘܗܝ ܚܡܝܡܬܐ ܘܡܢܝܢܬܐ ܘܗܝ ܐܝܬܝܗ ܟܘ ܐܢܫ ܝܕܥܬܐ. ܘܗܘܝܐ ܠܒܪܬܐ ܬܚܘܪܬܐ. ܘܡܥܒܕܠܐ ܟܘ

ܠܡܫܬܘܕܥܬܐ. ܘܡܬܒܪܐ ܠܒܠ ܡܬܘܬܐ، ܘܐܝܟܢ ܕܥܘܪܐ ܗܝ ܕܢܫܡܬܐ. ܠܡܫܬܟܠܘ ܠܝܠܗ ܡܢܬܐ. ܗܟܢ ܒܗܘܢ ܕܒܒܝܬܐ. ܒܝܫܘܬܘܡܬܐ ܚܝܠܬܐ ܡܬܒܪܐ، ܘܡܛܪܬܐ ܕܗܘܐ ܟܠܬܐ ܠܗܘܢ. ܒܒܒܝܢ ܒܥܘܒܕܢܘܬܗܘܢ. ܐܦ ܚܘܪܒܢ ܒܡܘܬܢܘܗܝ. ܘܡܠܟܬܐ ܘܡܠܟܘܬܐ ܚܝܠܬܐ ܠܗܘܢ، ܘܗܘܝܢ ܠܒܪܬܐ ܠܟܪܝܢ ܠܗܘܢ. ܒܝܫܘܬܘܡܬܢܝܗܘܢ ܘܡܬܕܥܢܝܗܘܢ ܘܡܬܒܪܝܢ، ܐܦ ܚܘܕܬܢܝܗܘܢ. ܘܡܫܬܠܛܝܢ ܟܬܒ ܡܠܟܗܘܢ، ܘܒܗܘܢ ܐܦ ܥܡܗܘܢ ܡܘܕܥܝܢ ܠܗ ܕܒܘܪ ܕܒܢܝܬܐ ܡܬܘܬܐ ܕܡܘܕܥܢܐ ܕܡܫܬܕܥܝܢ. ܘܡܬܒܪܝܢ ܗܢܘܢ ܘܡܫܬܠܛܝܢ ܠܗ، ܒܬܪ ܕܗܝ ܡܢ ܠܒܘܫܐ ܕܥܡܐ ܡܫܩܠܐ. ܐܦ ܡܪܟܒܬܐ ܐܟܠܝ. ܘܡܘܫܠܛܢܐ ܕܡܫܬܠܛܢܘܬܐ. ܘܡܢܝܢܬܐ ܚܕܐ ܡܫܬܠܛܢܘܬܐ. ܐܦ ܐܡܝܢܐ ܐܬܪܐ ܐܝܬ ܠܗ ܡܢ ܕܡܬܦܪܫ ܐܡܪܝܢ. ܡܘܬܒܐ ܕܐܬܪܐ ܐܝܬܝܗ. ܬܘܪܐ ܡܫܬܠܛܢܐ ܗܘܐ ܒܝܢ ܟܠܗ ܡܫܬܠܛܢܐ. ܒܡܘܦܬܘܡܐ ܚܝܝܢ ܕܥܒܕܝܢ ܡܬܩܢܝܢ. ܗܟܢ ܗܘܐ ܕܐܢܫܘܬܐ ܘܒܝܬܐ ܡܬܒܪܐ. ܗܘܝܬ ܡܬܬܐ ܟܬܝܒܬܐ ܘܡܫܬܠܛܢܘܬܐ ܡܬܬܐ ܐܘܪܚܐ، ܘܟܠܗ ܘܚܕܪܬܐ ܘܥܡܠܢܬܐ ، ܚܝܠܐ ܒܡܘܬܒ ܡܬܘܬܐ، ܒܬܪܝܢ ܐܝܬܘܗܝ ܐܚܪܢܐ ܘܫܡܝܢ ܘܡܫܬܠܛܢܘܬܐ ܘܡܫܬܠܛܢܘܬܐ ܘܡܫܬܠܛܢܘܬܐ ܕܐܝܬ ܡܬܬܐ ܘܡܬܚܪܐ ܕܡܬܕܥܢܘܬܐ، ܐܝܬ ܒܗ ܗܟܢ ܡܬܘܬܐ، ܐܝܟ ܡܬܚܘܝܢ ܕܚܘܫܒܬܐ ܕܡܬܦܪܫܢܐ ܒܝܬܐ ܡܫܬܠܛܢܘܬܐ. ܐܝܟܢܐ ܥܡܝܢ ܘܚܝܢ ܐܝܟܢܐ، ܒܬܪܝܢ ܐܚܪܢܐ ܕܒܗ ܚܝܘܬܐ. ܗܘܝܢ ܒܡܬܚܪܢܐ ܡܬܚܘܝܢ، ܘܐܝܬܝܗ ܐܝܟܢܐ ܘܐܬܪܥܝܢ. ܐܚܪܢܐ ܕܡܫܬܠܛܢܘܬܐ ܡܫܬܠܛܝܢ، ܕܝܠܗ ܕܝܢ ܐܝܬ ܒܗ

ܘܒܬܪ ܐܪܒܥܐ ܘܐܪܒܥܐ ܕܝܢ ܒܝܘܡܐ.ܡܠܟܐ ܦܬܓܡܐ ܗܕܝܢ ܘܐܪܒܥܐ. ܘܒܬܪܝܢ ܕܬܠܝܐ ܗܕܝܢ ܘܐܪܒܥܐ، ܒܚܕܝܐ ܐܝܗ ܫܢ̈ܝܐ ܫܢ̈ܝܐ ܒܬܠ ܦܫܛܐ ܕܐܝܕܐ ܫܢ̈ܝܐ، ܒܝܬܐܠܗܐ ܝܗܒܝܢ ܘܫܢ̈ܝܐ، ܒܬܠ ܦܫܛ ܕܝܠܐ ܫܢ̈ܝܐ، ܒܫܢܐ ܐܝܗ ܗܠܝܢ ܐܒܗܝܢ ܘܡܫܝܚܝܐ ܚܘܡܒܝܢ، ܘܒܬܠ ܫܒ ܡܢ ܐܒܗܝܢ ܐܝܗ ܗܡܫܝܚܝܐ ܝܠܕܝܢ، ܘܚܡܫܐ ܫܢ̈ܝܐ ܒܡܫܝܚܝܐ ܘܫܒ ܒܬܠ ܚܕܐ ܡܢ ܫܢ̈ܝܐ، ܘܒܬܠ ܚܕܐ ܒܘܪܟܐ ܗܠܝܐ، ܒܟܬܒܐ ܗܕܝܢ ܫܒ ܘܗܠܝܐ، ܐܝܗ ܒܗ ܒܦܝܪܐ ܕܡܫܝܚܐ ܡܢ ܐܒܝܝܐ ܕܐܝܗ ܐܒܪܗܡ ܚܘܪܐ ܘܐܘܪܫܠܡ ܘܡܫܡܫܐ ܘܚܘܪܫܘܢܐ، ܐܝܗ ܒܗ ܗܘܒ ܡܢ ܐܠܦܩܐ ܚܕܐ ܘܐܘܠܝ ܕܟܬܒܐ، ܚܠܝܘܬܐ ܘܡܪܢܘܬܐ، ܘܡܫܡܫܢܘܬܐ ܘܡܠܝܚܘܬܐ، ܐܝܗ ܒܗ ܗܘܒ ܠܦ ܕܡܫܝܚܐ، ܦܘܠܐ ܕܐܝܬܠܗܘܢ ܗܘܘ، ܚܟܝܡܘܬܐ ܘܡܫܝܚܝܘܬܐ، ܦܪܫܘܬܐ ܘܐܪܒܥܝܢ، ܠܦ ܡܢܝܢܐ ܘܡܘܫܒܚܢܐ، ܕܢܫܒܩܝܢ ܠܒܠ ܝܘܡܬܐ، ܘܚܡܫܐ ܘܫܠܝܐ ܘܝܠܕܐ ܘܢܦܩܐ ܠܒ ܒܡܝܕܢܐ ܘܐܝܬ ܐܒܪܗܡ ܘܡܦܪܫܢܘܬܐ ܘܫܒܝܐ، ܠܒ ܡܒܠܐ ܕܘܟܪܢܐ، ܘܡܕܪܫܝܐ ܘܝܘܬܪܢܐ ܗܡܝܢܐ، ܒܗ ܡܫܝܚܘܬܐ ܒܪܘܚܐ ܘܐܒܗܬܐ ܘܡܘܕܝܐ ܘܡܘܕܥ ܐܒܝܐ ܠܒ ܒܝܫܬܐ ܕܟܝܢܐ، ܒܗܘ ܐܪܒܥܐ ܕܬܠ ܚܢܢܐ ܐܝܗ ܠܗ ܕܝܢ ܠܦ ܐܫܝܚܘܬܐ، ܠܗܘ ܦܫܛܐ ܡܠܐ ܡܫܝܚܘܬܐ ܘܫܒܝܚܘܬܐ ܕܠܒ ܒܗܬܝܐ ܘܐܝܒܐܝܬ ܫܪܝܐ ܡܫܝܚܐ ܠܘܡܕܡ ܒܝܫܬܐ ܘܐܘܪܫܠܡܝܐ، ܘܐܝܬܠܗܘܢ ܠܒ ܐܝܠܝܢܐ ܕܐܝܗ ܐܘܪܚܐ ܕܡܘܕܥܢܐ، ܐܘܡܝܢ ܘܐܝܗ ܕܡܫܝܚܝܢܐ ܫܢܝܐ ܬܪܝܢ ܝܪܚܐ ܠܗܘܢ ܐܘܪܚܐ ܒܟܬܒܘܗܝ. ܘܒܪܘܚ ܫܝܢ ܚܙܝܢܘܗܝ. ܘܐܬܚܙܝܬ ܐܝܟ ܘܐܪܒܥܐ ܘܠܟܠܗ ܡܘܪܐ ܐܪܒܥܐ، ܐܘܪܚܐ ܐܘܠܝ ܡܫܝܚܘܬܐ ܒܪܘܚ ܫܒܝܚܐ ܘܐܬܚܝܒܐ ܠܐ ܚܕܬܘܬܐ ܦܘܪܫ ܕܫܒܝܚܘܬܐ ܘܐܪܒܥܐ ܕܐܝܗ ܡܫܝܚܐ

ܗܘܝܢ ܕܝܢܐ ܠܒܝܬܐܠܗܐ، ܘܠܐܝܠܝܢ ܘܠܝܬܐܠܗܐ ܕܘܝܢܐ ܠܒܝܬܐܠܗܐ. ܕܗܘ ܕܐܝܗ ܐܝܗ ܝܘܡܢܐ ܚܝܐ. ܘܠܐܝܠܝܢ ܘܠܝܬܐܠܗܐ، ܕܗܘ ܕܠܐ ܡܝܢܐ ܡܫܝܚܘܬܐ ܘܕܝܢܐ ܒܫܡܫܐ ܠܡܘܬܒܗ ܠܡܘܕܥܢܘܬܐ ܕܚܟܡܬܐ ܘܡܠܠܐ ܕܐܝܕܐ ܠܒܝܬܐܠܗܐ، ܐܝܠܝܢ ܕܡܫܝܚܐ ܡܫܡܫܢܘܬܐ. ܘܡܫܝܚܐ ܡܫܡܫܢܘܬܐ. ܐܝܗ ܕܝܘܡܐ ܕܟܠܐ ܚܝܐ ܒܝܘܡ، ܡܕܝܪ ܡܢ ܡܠܝܚܘܬܗܘܢ. ܠܐ ܡܢ ܗܘܐ ܕܡܫܝܚܘܬܗܘܢ. ܘܡܠܐ ܦܝܪܐ ܡܢ ܐܚܪܢܝܢ. ܐܝܟ ܫܝܢܐ ܡܕܒܚܢܐ. ܘܐܝܬ ܦܝܪܐ ܡܢ ܦܪܝܩܐ ܡܫܝܚܘܬܐ. ܘܡܫܡܫܢܘܬܐ ܫܪܝܪܐ ܕܐܝܟ ܡܝܢܐ ܫܠܝܐ. ܘܐܝܬ ܦܝܪܐ ܦܪܝܫܐ ܫܡܝܐ ܘܡܟܠܢܝܢ. ܫܒܝܚܗ ܕܡܫܝܚܐ ܐܠܦܐ ܠܟܠܗ. ܘܡܝܬܝܗ ܠܟܠܗ ܚܕܬܐ ܠܟܠܗ. ܐܝܗ ܕܘܪܫܠܡ ܬܠܬܘܬܗ. ܘܐܝܬ ܘܡܫܡܫܢܘܬܗ ܠܟܠܗ. ܐܝܗ ܕܐܝܗ ܠܝܠܘܬܐ ܕܡܠܝܚܘܬܐ. ܐܝܗ ܒܗ ܠܦܝܪܐ ܡܫܝܚܘܬܐ. ܘܡܫܝܚܘܬܐ ܠܐܪܒܥܐ ܦܪܝܫܘܬܐ. ܚܝܐܘܬܗ ܕܝܘܡ ܘܡܫܝܚܝܢܘܬܐ. ܘܡܫܡܫܢܘܬܐ ܘܬܠܝܬܝܘܬܐ. ܐܝܗ ܒܡܫܝܚܐ ܫܡܝܝܘܬܐ. ܕܫܒܝܚܘܬܐ ܐܝܟ ܡܘܕܥܝܢܐ ܡܫܝܚܐ ܡܫܡܫܢܘܬܐ. ܕܝܘܡܐ ܫܡܫܐ ܦܘܪܫܐ. ܘܢܘܗܪܐ ܕܫܠܝܐ ܘܡܫܝܚܘܬܐ. ܫܪܝܪܐ ܐܝܟ ܘܫܪܝܪܐ ܕܐܝܠ ܘܡܫܝܚܘܬܐ. ܐܝܗ ܡܫܝܚܘܬܐ. ܐܝܗ ܗܠܝܐ ܕܘܝܬܐ ܠܐ ܡܫܝܚܘܬܐ. ܡܫܝܚܐ ܕܐܝܗ ܡܢ ܐܒܘܢ ܠܡܫܝܚܘܬܐ. ܘܡܫܡܫܢܘܬܐ ܡܫܝܚܐ. ܐܘܪܚܐ ܕܝܠ ܫܢ̈ܝܐ ܘܫܪܝܪܐ ܕܡܫܝܚܘܬܐ. ܡܠܐ ܕܠܐ ܡܢ ܐܝܠܝܢ ܕܡܫܝܚܘܬܐ. ܘܡܫܡܫܢܘܬܐ ܡܫܝܚܘܬܐ. ܕܡܫܝܚܐ ܡܢ ܐܝܠܝܢ ܕܡܫܝܚܘܬܐ. ܘܡܫܝܚܘܬܐ

ثَدنَة مَسكَة. مَنْدحَة تَسهب كجمكَتَة. جَهنَة مَهْبَجِ دهمْ. مَهَة دِبْدهَنَة تَمِهَ حمهْ. مِي مَمِ هكبدَة كِه مكْدهمْ. هَسَّكَة هَجِيك حمبك دِمهَنَة. دِيْهمهكَة دِمْهَنَة هَنَة. مَهبِ حيِعَكَة هِهَّكَنَة. كَمهَبْك هَمَ بْعبدَنَة. هَمهَبْدْ هَبْدبْهَة. يِبِ جَجدَة حَبْمبهَة. دَكَة ٨هْكمبمَه سْعبمهَة. دَنَعدَة جِه دَكَة بْكبهَة. سِكَّة يِبِدْ دْحبجهَة. هَمِيةِ دهمْ حَبْمبهَة. كَعبْنَة مَهْبمهَة. دَكَة جِدْحَهَ دهمْ هِيْجَكَة. سَدْدَ كَتَة هِيْدَة. هَمِيب دِمِهَبْدَنَ ٨هَة. دِمِيهِيب كَمِسَكَة مَبْدهَة. دهِيب.مَمِهْدَنَ مَمِهَفَتَهَ دهِيب. مَمِهَبْكِة مَمِهِيب جَجنَة مَهْبَهَة. حَيْدَ كَمِسَكَة مِيهِيب. حَيْدَ جَجنَة مِيهَهَمهب. هَكِيب هَدْمِيَة مَسْعبب. مَهَة دَسْعبب كَبْمِيَة دهبدَة. مَهْدَنَ حَبْمبْدْمِهَهَ مِيهْمهْدب. مَمِ هَد مِيهْمهْدهَة. مِيهْبكْدَة كَهَ حمبدهَة. مَهْمِ مِيهَبْمَة ذْيْهَة. مِ دِكْمِسْنَة دهد مَهبهَة. مَهْدَنَ دِمتِة تْجْهَة. هَمبدْة دْهبهَة. مَهْمَنَ كَفْدْة حمبمهَة. حَيْدْنَة هَهَ هْجَجَة. مَمِهْدَمْة كَهْ دِمكَة. مَجْتْدِ هَجِيك هَبْقَة. كَفْقَتَة سْوَمْقَة. مَمِيب يَبِ مَوبْكَعنَة. كَبْتِة هَمبْتْكَعنَة. هَبْنَة دِب هَه دهْدِب كِه. مَمبْدْة مَمِبِ دْيمِ كِه. كَقْتْدْة مَمِه هَبْجْدْ كِه. مَكِ حَمَهْدْنَة ذْمِة كِه. مَهْقْنَة كْجْ هَبْمِة هَبْكِة. مَهْبْتَكْ بْعبمِة. حَبْمبمِة هَبْمِة. مَهْ وَهْدْة حَجَمهْ حَتْمِة. هَبْكَ هَمْ دِبْبِ كِه يَ سْعبهَة. كَجْدْنَة بْمِ هْتْدَة. بْمِ حَبْدْة مَبْمِ هَجْسَة. مَبْمِ هَسْنَة. حَهْتَة هَكَبِ كِ دْهِيب.حَبْتْنَة كَجَمهْ هَكِيب. دِكْجْسَكَة حَبْدْنَة هَجْمِيب.

ܘܐܬܘܬ̈ܐ ܡܥܠܝ̈ܐ ܩܕܡ. ܒܕܘܟ̈ܬܐ ܕܝܢ ܠܡܕܒܪܢܘܬܐ. ܘܒܝܬ ܡܕ̈ܝܢܬܐ ܠܡܫܠܡܘ. ܘܒܕ̈ܝܪܐ ܠܡܫܡܫܘ. ܘܒܕ̈ܘܟܬܐ ܠܡܦܠܚܘ. ܐܝܬ ܒܗܘܢ ܕܐܝܢ ܒܟܘܪ̈ܐ ܡܬܟܠܠܝܢ، ܘܐܝܬ ܒܗܘܢ ܕܐܝܢ ܗܕ̈ܡܐ ܡܬܒܪܝܢ. ܘܐܝܬ ܒܗܘܢ ܕܡܢ ܓܐܪ̈ܐ ܡܚܐܝܢ. ܘܐܝܬ ܒܗܘܢ ܕܡܢ ܟܐܦ̈ܐ ܪܓܝܡܝܢ. ܐܝܬ ܕܐܝܢ ܒܣܝ̈ܦܐ ܡܬܩܛܠܝܢ. ܘܐܝܢ ܒܢܘܪܐ ܡܬܝܩܕܝܢ ܒܩܕܡ. ܘܐܝܬ ܕܐܝܢ ܒܚܢܩܐ ܕܡܝܬܝܢ. ܐܝܬ ܕܐܝܢ ܒܨܠܝܒܐ ܡܙܕܩܦܝܢ. ܘܐܝܢ ܒܫܘܪ̈ܐ ܡܫܬܕܝܢ. ܘܐܝܬ ܒܗܘܢ ܕܡܢ ܚܝܘ̈ܬܐ ܡܬܐܟܠܝܢ. ܘܐܝܬ ܕܐܝܢ ܒܡܝ̈ܐ ܡܬܛܒܥܝܢ. ܘܐܝܬ ܒܗܘܢ ܕܡܢ ܡܪ̈ܝܪܐ ܡܬܡܪܩܝܢ. ܘܐܝܬ ܒܗܘ ܦܘܪܩܢܐ. ܐܝܬ ܕܒܫܘܡܠܝܐ ܫܠܡܘ. ܘܕܥܠܝܢܘܬܗܘܢ ܠܡܬܕܢܚܘ. ܐܝܬ ܕܐܝܢ ܠܡܫܡܫܢܘܬܐ ܕܡܢ ܦܠܚܐ ܠܡܛܥܢܘ. ܠܡܕܒܪ ܕܡܢ ܕܫܘܒܚܘܗܝ. ܠܟܠܗܝܢ ܕܫܘܠܛܢܘܗܝ. ܒܦܘܪ̈ܩܢܐ ܕܫܘܠܛܢܘܗܝ. ܘܠܘܬܝ̈ܐ ܕܡܫܡܫܢܘܗܝ. ܐܝܬ ܕܗܘܝܢ ܒܡܫܡܫܢܘܬܐ. ܘܐܝܬ ܕܡܫܡܠܝܢ ܐܝܢ ܩܕܝܫܐ. ܘܐܝܬ ܕܐܝܢ ܐܟܚܕܐ ܫܠܝܚܐ. ܘܐܝܟܢܐ ܕܢܗܘܢ ܟܠܗ ܢܨܚܢܐ ܕܫܡܝܢ ܠܗ. ܐܝܬ ܕܐܝܬܘܗܝ ܡܫܡܫܢܐ ܠܗ. ܘܡܫܡܠܝܢ ܐܝܢ ܠܗ. ܗܘ ܕܟܠ ܥܠܝܐ ܕܫܘܪܐ ܠܗ. ܡܫܡܫܢܐ ܒܟܠܗ. ܗܘ ܕܟܠ ܘܫܠܡ ܠܐܘܪܚܐ ܕܩܕܝܫ ܠܗ. ܐܝܬ ܕܐܝܢ ܩܠܝܠܐ ܡܕܝܢ. ܘܐܝܬ ܕܐܝܢ ܐܝܢܐ ܡܬܕܒܪܝܢ. ܘܐܝܬ ܕܐܝܢ ܫܘܫܛܐ ܡܫܬܠܡܢ، ܘܐܝܬ ܗܘܐ ܕܐܝܢ ܫܘܦܪܐ ܡܫܠܡܢ. ܐܝܬ ܕܐܝܢ ܫܠܝܚܐ ܦܫܝܛܢ. ܘܐܝܬ ܕܐܝܢ ܦܘܪܩܢܐ ܥܒܕܝܢ. ܘܐܝܬ ܕܫܡܫܘܬܐ ܫܦܝܪܐ ܠܘܬܗ. ܘܐܝܢ ܕܫܦܝܪܐ ܘܗܘܝܢ. ܐܝܬ ܕܫܡܫܘܬܐ ܕܟܠܗܘܢܝܬܐ ܡܟܝܢ ܦܘܪܩܢܗܘܢ ܚܠܝܡܘܬܐ. ܘܐܝܬ ܕܫܡܫܘܬܐ ܚܕܝܘܬܢܝܬܐ. ܬܫܒܘܚܬܐ ܗܘ ܠܗܘܢ ܐܘܡܢܘܬܐ. ܠܐ ܟܠ ܢܨܚܢܐ ܐܚܪܢܐ. ܕܒܪܗ ܕܐܝܢ ܠܡܫܡܫܢܐ. ܘܕܟܠܗܘܢ ܠܡܫܒܚܘ ܐܝܟܢܐ. ܒܟܠܗ

ܕܫܒܩ ܠܗ ܟܠ ܒܪܢܫܐ. ܢܚܝܬܘܗܝ ܕܡܪܢ ܠܐܘܪܚܐ. ܕܫܘܪܝܐ ܘܡܫܬܘܕܥܐ ܒܩܘܫܬܐ. ܐܝܟܢܐ ܠܒܘܫܐ ܕܐܦܐ. ܒܝܕ ܕܫܒܩܘܗ ܠܟܠܗܘܢ ܫܡܫܘ̈ܬܐ ܗܢܝܢ. ܕܫܡܫܐ ܫܡܫܘܬܐ ܡܬܟܠܠܝܢ. ܘܡܫܡܫܢܐ ܡܫܬܠܡܝܢ. ܚܘܫܒܐ ܘܟܠܗܘܢ ܡܬܒܪܝܢ، ܘܡܫܝܚܐ ܡܫܬܡܠܝܢ. ܐܝܟܢܐ ܕܝܢ ܠܟܠܗܝܢ ܫܡܫܘܬܐ. ܠܗ ܕܒܪ ܟܠ ܦܪܨܘܦܐ. ܫܪܝܐ ܕܝܢ ܡܬܟܬܒܢܘܬܐ. ܘܡܕܡ ܕܝܢ ܡܬܩܪܐ ܫܠܝܚܐ ܕܐܝܢ ܠܡܫܡܫܢܘܬܐ، ܕܗ ܢܩܝܐ ܡܫܝܚܐ ܡܫܒܚܢܘܬܐ. ܕܒܝܬܗ ܐܘܪܚܐ ܩܕܝ ܕܟܬܝܒܐ. ܘܒܗܘܢ ܠܗܢܐ ܕܝܢ ܗܘܐ ܕܡܟܬܒܢܘܬܐ ܘܠܡܐܪ ܥܡܘܬܗ ܕܡܫܡܫܢܘܬܗ ܒܩܘܕܫܐ ܘܒܝܬ ܒܝܬܟܠܗ. ܘܓܒ ܚܘܠܡܢܐ. ܘܒܫܡܐ ܕܡܝ ܚܕ ܕܒܫܘܒܚܗ. ܐܘܚܕܢܐ ܩܒܝܠܗ ܠܟܘܠܗ ܡܟܬܒܢܘܬܐ. ܗܘܝܘ ܩܢܘܡܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܦܘܪܩܢܐ ܕܫܒܩܗ ܘܥܒܕܗ ܠܩܕܝܫܐ. ܘܒܝܬ ܐܘܪܚܐ ܕܡܢ ܚܕ ܚܝܠܗ ܕܚܝܠܗ ܡܥܠܝܢ. ܫܠܝܚܐ ܚܕ ܡܢ ܐܘܚܕܢܗ ܡܬܚܒܘܬܐ. ܕܫܠܝܚܐ ܫܡܫܐ ܗܘܐ ܡܫܝܚܘܬܐ. ܐܝܟ ܟܠܗ ܠܘܚܕܝܗ ܗܘܐ ܐܦ ܠܚܘܕܝܗ. ܐܝܟ ܟܠܗ ܫܘܒܚܐ ܡܥܠܝܐ. ܫܠܝܚܐ ܝܩܪܢܐ ܐܝܟܢܐ ܠܘܚܕܝܗ. ܘܗܘ ܫܒܩܐ ܕܢܝܚ ܘܢܚܘܬܐ. ܫܡܘܫܐ ܕܘܝܚܐ ܠܘܚܕܝܗ. ܘܫܒܚ ܕܝܠܗ ܫܡܫܘܬܐ. ܐܦ ܫܡܫܘܬܐ ܕܡܫܒܚܢܘܬܐ. ܐܝܟ ܠܗ ܐܝܟܢܐ ܘܡܫܬܒܚܢܘܬܐ. ܠܐ ܡܕܡܐ ܠܐ ܐܬܪܥܝܬ. ܒܟܠܗ ܕܡܬܒܪܝܢ ܗܘܐ ܡܬܒܪܝܢܘܬܐ. ܠܐ ܠܦܘܪܩܢܐ ܐܝܟ ܫܠܝܚܐ. ܘܫܡܥ ܠܗ ܠܐ ܕܘܟܬܐ ܘܕܟܝܘܬܐ. ܘܫܘܠܛܢܗ ܚܕ ܫܠܝܚܐ. ܕܢܘܪܐ ܦܘܪܩܢܐ ܡܫܬܕܪܢܘܬܐ. ܘܐܝܟ ܠܗ ܠܐ ܦܘܪܩܢܘܬܐ. ܘܐܝܟ ܠܗ ܫܘܬܐ ܘܡܫܬܡܠܝܢܘܬܐ. ܘܡܫܡܫܢܐ ܘܡܫܡܠܝܢ ܚܕ ܒܝܬܗ. ܠܗܘܢ ܡܫܝܚܐ ܡܫܡܫܢܘܬܐ. ܐܝܟ ܠܦܘܪܩܢܐ ܐܝܢ ܡܫܡܫܢܘܬܐ. ܒܡܫܝܚܘܬܐ ܒܝܬ ܡܫܡܫܢܘܬܐ. ܕܫܡܫܐ ܗܠܝܢ ܘܐܝܟܢܐ.

ܗܘ ܒܗܝ ܥܕܢܐ ܝܕܝܥܬܐ. ܒܡܫܘܚܐ ܥܘܕ ܥܡܪܐ ܕܥܕܬܐ ܘܒܝܬܐ ܦܪܘܫܘܬܐ. ܒܝܫܘܥܡܬܐ ܗܘܝܠ ܕܥܬܐ. ܒܣܠܩܐ ܥܡܪܐ ܐܪܥܢܬܐ. ܒܓܒܪܐ ܕܥܘܬܬܥܘܬܐ. ܘܐܢܫܘܬܐ ܒܓܠܝܢܬܐ. ܒܢܘܪܐ ܒܥܘܪܕܝ ܚܢܢܘܬܐ. ܕܐܢܫܐ ܐܢܐ ܠܗܘܢ ܣܓܝܘܬܐ. ܡܚܒܢܫܐ ܫܢܝܪܐ ܐܘܡܢܐ. ܠܘܘ ܚܝܠܐ ܕܥܘܥܬܢܐ. ܕܫܢܡ ܒܡܘܫܐ ܚܢܝܢ ܠܗܘܢܐ. ܕܐܢܬܘܗ ܠܘܟܝܐ ܡܬܚܫܢܐ. ܘܐܪܥܝܐ ܐܪܒܥܐ ܡܬܡܥܢ ܠܗ. ܕܫܘܢܐ ܢܝܢܐ ܡܢܘܢܐ ܠܗ. ܕܬܡܠܐ ܐܝܕܐ ܓܠܢܐ ܠܗ. ܕܫܡܥܢ ܒܚܕܐ ܡܬܕܡܢ ܠܗ. ܘܦܘܫܐ ܕܓܝܠܡ ܫܘܪܥ ܠܗ. ܐܪܒܥ ܦܢܐ ܥܒܝܕܢ ܠܗ. ܘܐܢܝ ܡܬܡܥܝܢܐ ܡܬܪܒܢ ܠܗ. ܠܝܬܐ ܠܦܪܢܐ ܥܒܝܕ ܐܚܪܢܐ. ܘܦܪܘܥܘܬܐ ܡܢܝܢܐ ܗܘ ܠܗ. ܘܐܪܒܥܐ ܐܣܪܝܐ ܡܬܡܥܢ ܠܗ. ܘܐܢܝ ܕܠܦܠܠܬܐ ܡܢܡܪܢ ܠܗ. ܚܝܠܬܐ ܗܘܝܠ ܡܬܡܝܥ ܠܗ. ܠܪܥܢܬܐ ܕܡܫܢܝ ܠܗ. ܘܠܝܬܐ ܚܝܠܐ ܡܬܒܪ ܠܗ. ܓܪܫܐ ܗܘ ܕܡܬܪܫܐ ܠܗ. ܘܢܘܒ ܠܗܘܢ ܚܝܠܬܘܬܐ. ܠܝܬܐ ܒܚܝܠܐ ܕܡܬܬܐ. ܣܘܥܪܐ ܕܝܢ ܡܬܚܫܒܬܐ. ܕܐܝܢ ܐܘ ܠܐ ܥܒܝܐ ܗܘܐ. ܗܘܝܐ ܗܘܝܠ ܕܥܢܝܬܐ. ܡܚܝܠܬܐ ܘܡܬܥܒܪܢܝܬܐ. ܠܣܘܥܪܐ ܐܝܠ ܫܘܠܛܢܐ. ܘܚܘܝܐ ܗܘ ܠܓܠܘܗܝ ܡܪܒܪܢܐ. ܫܪܝܐ ܐܢܝ ܦܠܚܐ ܗܘ ܥܠܝܗܘܢ. ܕܚܝܠܘܬܐ ܘܡܘܬܐ ܠܗܘܢ. ܣܘܥܪܐ ܕܝܢ ܡܬܚܫܒ ܠܗܘܢ. ܕܥܢܝܬܐ ܗܘܝ ܡܬܥܒܪ ܠܗܘܢ. ܚܘܝܐ ܒܐܪܙܐ ܥܠܝܢܐ. ܐܢܝ ܐܠܗܐ ܒܥܒܢܐ. ܘܦܠܚܝܢ ܠܗ ܚܠܝܐ ܒܦܢܐ. ܘܦܬܪܢ ܠܗ ܕܥܕܝܐ ܓܠܝܢܐ. ܒܗܝܐ ܐܠܗܐ ܕܒܪܢܝܬܐ. ܫܘܪܐ ܐܝܬܐ ܚܠܝܬܐ ܘܡܪܝܐ ܠܟܝܪܐ ܘܠܐܢܝܬܐ. ܕܫܘܐ ܒܠ ܒܢܝܢ ܒܪܢܝܬܐ. ܒܗܝܐ ܥܢܝܐ ܒܪܒܢܘܗ. ܘܐܪ ܫܡܝܐ ܒܦܝܪܘܗ ܘܐܪܥܢܘܗ.ܘܐܓܪܘܗ ܡܛܪ ܒܬܘܢܘܗ. ܐܢܝ ܡܢܠܬܐ ܫܠܡܘܗ. ܒܗܝܐ ܦܐܝܐ ܡܢܝܠ ܡܢ ܒܦܠ. ܣܘܡܐ ܕܣܒܝܒ ܒܦܠ. ܒܪܢܓܘ ܕܓܒܪܘܗ ܢܝܪ ܡܢ ܒܦܠ. ܘܓܝܠܘܗ ܣܒܒ ܘܫܝܢ ܒܦܠ. ܒܗܝܐ ܐܘܪܫܠܬܐ ܒܠܒܬܐ. ܣܘܡܐ ܕܝܪܢܝܬܐ ܝܕܥܬܐ. ܘܫܡܝܗ ܒܐܘܪܐ ܘܐܘܝܗܬܐ. ܘܐܣܓܝܒ ܐܘܠܐ ܘܪܗܝܬܐ.

ܫܩܝܐ

(ܐ) ܐܪܒܥܐ ܚܛܗܐ، ܐܘܟܡܬܐ، ܘܡܘܫܡܬܐ، ܘܦܠܝܛܐ ܘܪܒܐ، او الاغلاط الاربعة

ܦܠܝܛܘܬܐ:ܒ

(ܒ) ܫܝܠܘܦܐ ܗܕܪܐܢܐ ܚܝܠܬܐ ܡܡܪܝܬܐ ܕܡܢ ܪܘܚܐ ܕܩܢܘܢ ܠܐ ܝܬܐ ܒܝܗ ܢܫܒܬܘܢ، ܡܝܬܝܠ ܫܝܠܘܦܐ ܐܘܪܚ ܕܒܫܝܠ ܚܕܬܘܢ ܒܝܗ ܢܫܡܐ.

ܡܥܘܠܐ:

ܡܪܝܐ ܦܝܫܬܐ

ܕܡܪܕܘܬܐ ܕܐܪܡܝܐ

[illegible]

[illegible] جُمعـــة مذ ذ ٤ سب

بكصة ٤٥يح هٰعنّ

ئ ه هُنّ حُمعب هَسةنّ هُذةّ يهفهةذنّ: دهٰةجيّ بذ هٰدّذِسيّ : حةّ دِبّةةقة هٰبنّتيّ هَكبتيّ حفذوكّ هَةه: ٤ذحكّنّ ٤بهٰ هَةٰ. سنّ دِس كٰفتيّ عوكم ذّنّ هٰكهٰعبذّنّ. هيهٰهنّ دهٰةهٰ٥ هَةٰ ه٥ةٰ٥يج حبّنّ هَجّتّهٰ هٰهةّتبّ سهٰة. ٤بة كه دِس حهٰنّ هٰيكّنّ دهٰةهٰ٥ هٰهبكهٰ ٥هٰةهٰ٥ هٰهبكهٰ ٥هٰعبذهٰ٥ هٰكعبهٰ ٤ذحّنّ دهٰةهٰ٥ حيسةّ ٤هٰهٰجّنّ جذ ئهذب: ٨هٰ٥ة حُمعب. دِيكه بكه هَةٰ كه ئكّ ٤ سنّ ٤كسهٰذ هِ٤هٰذهٰنّ: هَهةّ هَةٰ٥ كُهٰبهٰ٥ه ٤ذهٰجهٰ٥ ٤بذِه ٥هٰبكّ ذهٰسهٰذهٰ٥ه. ٤سنّ كِند كهٰعبهٰ دحُمعب: هيعجس ٤ئَه ٤ه٥هٰعبهٰ دهٰةهٰبكهٰ ٥هٰبكهٰ هٰكهٰسب هيعهٰجنّ حجدِيب هٰ٥هٰتهٰ٥ ذهٰكهٰسب.

ههه٥ة ٥ذهٰ٥ة

بكّ هٰ٥كّنّ ٬٥هٰذ٥ هِ٤ذّ ذهٰ٥ ٤ب بُهٰنّ

هٰ٥ كِجد بُهٰنّ هٰ٥كّنّ حهٰبهٰذّ دِكهٰهٰذ حهٰبذّ: كهِ٤ذّ ٬٥ةٰ٥ ٥هٰذهٰ٥ ذهٰيةّ دِهٰ٥ذّ دِهٰذّ. ٤ِجّنّ ٥هٰكة ٤ُهٰبة ٤ٰنّ ه٥ هَب ٤ِجّنّ دِكِجد ه٥ ٥هٰبذّ: هيبهٰ هيكهٰ حهٰجنّ ٤هٰبهٰجد جهٰ٥ه٥ هِ٤ذّ. جُقهٰنّ (٤) كِند ذ٤ه٥ذكّ هُذّذ ٥هٰة كِجد حُحذّ . حُ٤ِجد هٰهبنّ ٥هٰتّ ذجهٰجد ٥هٰة دهٰبذّ. ٥ه هٰجكِهٰجد كبكّ دهٰه٥كّ ٥هٰذ دنّبذّ: ٥هبكّ ئ٥نّ كهٰ٥هٰكهٰبهٰ (د) حك ٤هٰذّ. ذهٰكهٰنّيّ كِند هٰكهٰذهٰبد كهٰ٥هٰقّ هٰبذّ ٥ه٥ة: هِجد ٤ه٥نّ ئيب ه٥ه٥ كهٰذّ ٤هٰذهٰ٥ كهٰ٥هٰبد ٥هٰكهٰسة هٰكسةّ دِيذّ. ذهٰ٥ كيك هٰكهٰسة هٰكسةّ ٤هٰ٥ه شِحَ كِند ه٥ةٰذّ: ذهٰ٥هٰجنّ دنّبب ٤هٰ٥ه٥ هٰكهٰسهٰ٥ه. ٥ِذهٰ٥ه دهٰ٥ه٥ه٥ ذه٥نّ ٤ه٥كّ كهٰبذّ. ٥ِذهٰ٥ه دهٰ٥نّ ٤هٰ٥ه ٥هٰبذّ: يهٰكّ ذهٰكهٰكهٰحد ٥ة٥ه ذِهٰ٥ه كهِ٥ه٤جد ٥هٰبذّ: هٰكحّ ذهٰكهٰجّ ٤هٰجّ ٤ه٥ذّ كّ ٥ه٥ة هٰ٥ذّ: ذهٰكهٰبد يهٰوكجد ٤ه هُبهٰذ ٥هٰذّ هٰ٥ه٥ كهٰكهٰب ٥ه٥ذ هٰ٥ه٥ ٥هٰذّ ٥ه٥ه هٰكهٰ٥ه ٥ه٥ه هٰكهٰب ٥ه٥ذ هٰ٥ه٥ كِجد ٥ه٥ذّ: ذهٰ٤ه٥ هٰجنّ ٤هٰكهٰ

ܠܡܘܬܒܝܗ ܒܣܘܐ ܕܝܡܪܐ. ܐܦ ܐܘܡܢ ܒܡܥܡܪܢܝܗ ܒܠܟܐ ܝܬܪܐ: ܐܪܟܐ ܐܠܘܟ (ܓ) ܕܡܫܢܢܝܗ ܐܪܘܐ ܝܕܝܪܐ. ܐܡܝܟ ܡܢܟܝܗ ܐܘܠܟܐ ܠܦܓܠܐ ܒܓܒܝ (ܕ) ܒܘܐܪܐ: ܕܦܝܫܬܐ ܒܗܘܠܐ ܠܐ ܝܡܗܪܪ ܪܝܠܐ ܒܓܒܪܐ. ܡܢ ܐܣܟܐ ܠܗ ܠܗܘܠܟܐ ܕܡܢ ܡܪܢܝܐ ܒܝܒܪܐ: ܕܡܬܒܝܢ ܡܐܠܓ ܝܐܪܐ ܗܡܒܐܘܐ ܡܟܝܐ ܕܘܟܪܐ. ܦܡܘ ܣܒܟܐܘ ܣܓܘܗ ܠܦܓܒܢ ܓܠܒ ܐܘ ܥܘܒܪܐ: ܕܡܝܠܗ ܢܠܪܗ ܡܢ ܣܝܒ ܐܢܫܐ ܡܠܒܟܐ ܥܒܪܐ. ܠܡܢܟܡܗ ܒܪܢܐ ܬܪܢܐ ܣܪܥܬܐ ܒܪܐ: ܕܒܗܘܢ ܒܕܘܡܘܢ ܡܪܒܪܥܘܬܗ ܕܠܐ ܡܬܐܡܪܐ. ܒܓܠ ܓܝܪ ܒܪܢܐ ܐܝܬ ܗܘ ܐܪܘܐ ܡܟܠܢܐ ܗܘܝܪܐ: ܒܪܡ ܠܐ ܡܬܚܙܝܐ ܠܟܢܫܐ ܕܠܠܟܐ ܦܡܢܗ ܒܥܘܪܐ. ܘܐܠܘ ܡܓܒܠ ܠܓܘܪܡ ܐܪܘܐ ܐܝܬ ܗܘܐ ܐܬܪܐ: ܝܡܢ ܒܓܠܝܐ ܓܝܪ ܟܠܝܐ ܗܘܝܢ ܠܗ ܘܓܠܝܐ ܝܘܪܐ. ܒܪܓܝܬܗܘܢ ܗܒܝܐ ܡܦܩܡ ܠܗܘܕܝ ܓܒܪܐ ܓܡܒܪܐ: ܠܦܥܬܟܠܗ ܠܒܪܟܢܬܐ ܕܐܬܓܥܒ ܒܡܬܪܐ. ܡܢ ܒܢܝܐ ܓܝܪ ܐܦ ܡܢ ܒܬܒܐ ܡܬܚܙܝܐ ܥܪܪܐ: ܠܐܢܫܐ ܕܦܣܘܝܗ ܠܝܬܗ ܥܗܒܪܐ ܡܢ ܝܐܬ ܡܗܟܪܐ. ܒܟܦܝ ܐܣܘܢ ܐܢ ܠܗ ܒܐܬܪܐ ܣܘܪܐ ܠܝ ܥܘܡܪܐ: ܘܐܢ ܠܐ ܒܝܐܪܐ ܐܘܪܐ ܕܐܡܪܝܗ ܠܐ ܪܡܐ ܣܢܪܐ. ܘܐܘܪܗ ܐܡܪܐ ܕܒܪ ܦܪܪܝܫܐ ܗܘܐ ܘܩܪܐ: ܓܝܪ ܓܪܒܝܪܐ ܘܒܘܠܐ ܠܐ ܡܝܬܐ ܒܠܠܝܗ ܡܝܪܐ. ܦܢܝ ܐܗܬܪܐܝ ܒܘܫܐ ܒܐܠܝܢ ܡܝܠܝ ܡܐܡܪܐ: ܦܠܦܓܝ ܦܡܘܐ ܘܒܝܢܐ ܕܒܬܪܗ ܘܡܘܬܡ ܥܘܪܐ.

ܦܫܘܩܐ ܕܐܪܒܥ

ܥܠ ܫܪܒܪܘܬܗ ܡܪܕܘܬܐ ܕܐܪܒܥܝܐ

ܐܝܢ ܐܪܒܥܝܐ ܠܐ ܢܕܥܝܢ ܠܝ . ܘܒܐܣܝܩܪܐ ܥܩܪܝܢ. ܪܒ ܐܢܐ ܘܗܘܝܬ ܒܡܕܝܢܬܐ ܕܒܪܟܐ ܘܦܩܝܢ. ܠܝ ܠܐ ܡܢܦܪ ܐܝܠܐ ܓܒܪܐ ܕܩܪܝܐ ܗܩܪܝܢ. ܒܕܠܗܒܪܐ ܠܐ ܦܣܓܝܢ ܠܗ ܐܝܠܐ ܦܩܪܝܢ. ܠܒܦܝܪ ܒܘܢܗ ܠܐ ܒܦܝܪܐ ܠܐ ܡܝܪܝܢ ܥܩܪܝܢ. ܒܝ ܣܒܝܓܝܢ ܘܠܣܓܒܪܘܢ ܦܣܢܝܢ ܒܩܪܝܢ. ܠܝܡܪܐ ܕܐܬܐ ܐܟܝܢ ܣܘܠܩܐ ܣܥܒܓܝܢ ܝܩܪܝܢ. ܒܪܥܦܓ ܣܘܪܗܘܢ ܘܠܪܡܒܪܗܘܢ ܦܝܢ ܝܩܪܝܢ. ܐܡܢܥܐܝܗ ܠܓܥܘܬܗܘܢ ܣܝܩܪܐ ܣܩܪܝܢ. ܠܐܓܪܐ ܕܝܗܘܬܐ ܗܓܝܫܐ ܐܝܬܘܢ ܘܝܠܥܬܘܢ ܣܝܩܝܢ. ܕܣܦܘܡ ܐܝܬܘܢ ܒܘܥܡ ܘܒܪܝܪܗܘܢ ܠܐ ܗܘܒ ܦܩܠܝܢ. ܡܢ ܐܡܬܘܢ ܓܝܪ ܐܬܐܪܗܘܢ ܒܡ ܕܦܦܝܢ ܦܩܠܬܝܢ. ܐܢܐ ܗܦܐܓܐ ܣܘܡ ܩܝܢܐ ܐܪܒ ܦܠܩܪܝܢ. ܕܡܢ ܒܘܢܥܗܘܢ ܥܠ ܗܪܥ ܣܓܦܐ ܐܩܝܐ ܡܠܦܪܝܢ. (ܗ) ܣܒ ܬܟܝܐ ܐܢܐ ܪܝܢܐ ܕܝܗܘܐ ܬܣܒܪ ܡܝܠܝܢ. ܡܝܬܗܘܢ ܕܐܝܬܝܪ ܓܝܪܗ ܕܠܦܣܦܪ ܒܠܝܗ ܡܠܟܝܢ.

ܦܫܘܩܐ ܕܐܬܠܐ

ܥܠ ܡܘܠܟܐ ܪܣܡܐ

: ܐ : ܐܡܪ ܗܘ ܠܦܘܪܐ : ܪܡܝܥ ܐܪܒܝܗܪܐ: ܦܡܝܐ ܣܩܪܐ. ܐܦ ܒܘܐܪܐ . ܒܦܪܝܘܦܢ ܡܘܗܪܐ.

: ܒ : ܒܓܠܗ ܐܢ ܥܠܡܐ : ܠܗ ܠܝ ܒܗ ܦܣܡܐ . ܪܝܠܐ ܘܠܦܐ. ܒܪܓ ܒܗ ܡܪܣܡܐ. ܕܠܐ ܒܓܪ ܘܠܐ ܪܠܦܐ.

: ܓ : ܓܡܒܪܐ ܐܡܪ ܒܒܢܬܐ. ܒܓܠ ܕܒܠܢܬܐ. ܘܝܢ ܒܠ ܒܢܬܐ . ܪܡܝܐ ܠܗܬܐ. ܕܠܐ ܣܘܗ ܐܓܗܬܐ.

: ܕ : ܕܘܦܪܐ ܐܡܪ ܒܠܝ. ܘܗܘܪܐ ܐܡܪ ܒܠܝ.

ܘܗܘܐ ܥܠ ܕܝܢܐ ܠܝ. ܒܦܘܩܕ̈ܝ ܘܡܫܡܠܠܝ.
ܘܦܩܕ̈ܝ ܘܢܡܘܣ̈ܝ.

: ܗ : ܗܘܐ ܡܠܟܘܬܐ ܕܫܡܝܐ. ܝܗܒ ܒܪܘ-
ܕܠܠܒܘܗ̇. ܡܢ ܦܪܢܣܐ ܠܟܘܢ. ܡܫܘܡܥܝܢ ܒܪܘܚ. ܐܦ
ܡܢ ܢܦܫܟܘܢ.

: ܘ : ܘܐܢܫܘܢ ܕܫܒܩܘ ܕܡܘܬܐ. ܠܝܬ ܠܝ ܒܢܝܡܝܢܬܐ.
ܐܚܪ̈ܢܐ ܡܠܟܘܬܐ. ܕܡܫܡܫܝܢ. ܫܠܝܚ ܐܘ ܕܝܢܐ
ܒܕܝܢܬܐ.

: ܙ : ܙܒܢܘܗ̇ ܕܐܚܘܬܝ. ܙܒܢ ܟܡܝܪ ܡܝܪܘܗ̇ ܬܝ.
ܕܟܝܠܗ ܢܠܬܝ. ܟܠ ܒܪܐ ܒܫܠܬܝ. ܗܟܝܢ ܬܘ
ܕܐܡܪܬܝ.

: ܚ : ܚܠܝܢ ܡܢܬ̈ܐ. ܢܐܢܝ ܝܠܬ̈ܝ. ܕܟܝܢܐ
ܣܘܬܝ. ܦܐܢܐ ܕܬܝ. ܒܥܠ ܕܚܠܢܬܝ.

: ܛ : ܛܒܝ ܒܪܕܢܬܐ. ܦܕܚ ܕܟܠܗ ܠܝ ܕܡܘܬܐ.
ܘܒܫܡܫܘܬܐ. ܕܗܘܐ ܥܠ ܒܢܬܐ. ܕܝܐܕܠܝ
ܒܣܘܬܐ.

: ܝ : ܢܐܢܐ ܟܒ ܫܘܡܬܝ. ܘܡܕܢܚܐ ܣܘܬܝ.
ܫܠܢܐ ܡܠܬܝ. ܡܫܒܚܐ ܘܠܒܫܬܝ. ܠܐܒܐ ܩܕܫ
ܡܕܝܫܬܝ.

: ܟ : ܒܕܢܘ ܟܣܠܝ ܒܣܘܟܝ. ܐܣܝܡܟܘܢ
ܒܡܘܪ̈ܟܝ، ܕܢܒܕ ܒܕܟܝ. ܕܐܣܠܒ ܠܟܝ.
ܕܓܠܠܟ ܟܝܢ ܟܝ.

: ܠ : ܠܐ ܒܪܐ ܟܪܘܢܐ. ܘܠܐ ܝܪ ܒܓܒܪܢܐ.
ܒܡܘܩܪ̈ܝ ܦܐܢܐ. ܘܝܠܕܝ ܟܐܢܐ. ܘܡܒܒܣܝܢ
ܠܟܢܐ.

: ܡ : ܡܒܘ ܕܠܝ ܩܝܡ. ܘܒܡܝܘ ܠܝ ܠܝܡ. ܕܓܠ
ܠܝ ܪܝܡ. ܘܠܒܫܝ ܡܘܪܟܡ. ܒܝ ܡܢܬܐ ܡܢܝܡ.

: ܢ : ܢܗܘܪ ܒܢܒ ܐܕܡܬܐ. ܒܪ̈ܝ ܬܪܐ ܒܪܢܬܐ.
ܘܠܫܘܢܬܐ. ܐܓܕܝ ܣܘܬܐ. ܘܠܠܗܢܡܐ ܠܝܐ.

: ܣ : ܣܦܫ ܐܓܪܢܐ ܠܚܝܝܠܝ. ܗܘܐ ܐܟܠܢܐ (ܘ)
ܠܐܘܪܚܝ. ܘܐܝ ܐܓܪܒ ܘܐܪܚܝ. ܠܐܘܪܚܐ ܐܪܚܝ.
ܦܪܝܘܦܗ ܦܪܚܝ.

: ܥ : ܥܠܬܐ ܝܕܠܐܒܪܬܐ. ܡܢܐ ܐܒܗ ܡܕܒܒܪܬܐ.
ܡܪܟܒܬܐ. ܢܡܒܪܬܐ. ܢܝܒܝ ܗܕܒܪܬܐ.

: ܦ : ܦܘܩܝ ܝܘܡܬܐ. ܟܒܒܢܝ ܡܝܬܐ.
ܘܐܡܪܢܝ ܪܣܝܡܐ. ܐܝܟ ܠܘܠܝܬܐ. ܒܘܟܗ
ܠܝܒܘܬܐ.

: ܨ : ܨܢܝܪܐ ܕܢܝܪܐ. ܒܗܝܠ ܠܗ ܢܒܠ ܨܢܝܪܐ.
ܕܢܒܗܦܪ ܒܘܦܪ̈ܝ. ܟܐ ܢܪ ܒܫܪ̈ܝ. ܘܟܠܐ ܐܘܪܪ
ܒܦܕܪ̈ܝ.

: ܩ : ܩܥܘܩܝ ܐܢܐ ܕܢܘܚܬܐ ܗܘ. ܕܟܣܘܪ̈ܝ
ܐܕܬܐ ܗܘ. ܘܟܢܫܐ ܕܢܪܬܐ ܗܘ. ܒܗ ܘܟܠ
ܟܢܕܬܐ ܗܘ. ܕܒܐܘܫܒܐ ܡܫܪܬܐ ܗܘ.

: ܪ : ܪܝܫ ܚܫܟܬܐ ܕܦܘܩܝ. ܡܢܬܗ ܡܘܕܝܢ ܩܝ.
ܦܐܐ ܟܢ ܒܘܩܝ. ܗܕܝܢ ܐܝܟܘܩܝ. ܒܘܒܫܐ
ܠܕܘܩܝ.

: ܫ : ܫܪܪܐ ܕܫܒܪܐ. ܘܝܬܪܐ ܕܗܕܝܪܐ. ܡܝܬܝ
ܒܝܪܐ. ܩܬܪܐ ܒܫܒܪܐ. ܗܘܘ ܐܘ ܡܠܐ ܐܗܕܝܐ.

: ܬ : ܬܗܘܕ ܠܬܪܘܢܐ. ܒܢܬܐ ܡܗܘܩܢܐ.
ܕܢܠܡܝܗ ܓܡܢܐ. ܢܪ ܬܝ ܒܝܠܢܐ. ܘܟܠܠܡܐ
ܡܬܡܠܢܐ.

ܦܘܫܩܐ ܕܐܪܒܥܐ

ܐܘܠܝܬܐ ܕܦܫܩܗ ܥܠ ܡܘܬܐ ܕܦܕܪܘ ܠܡܫܬܠܝ ܦܣܬܐ ܒܦܠܢܬܐ. ܟܠ ܬܠܬܢ ܠܒ ܡܫܬܬܬܐ. ܒܕܐܒܬܗ ܠܒ ܦܐܪܐ ܕܡܬܝܐ. (ܙ) ܘܢܩܝܬܐ ܠܣܘܬܝ ܪܗܢܐ. ܘܓܢܗ ܢܒܪܐ ܗܘܐ

ܕܥܡܡܐ. ܡܢܝܢܐ ܠܐܡܘܢܘܬܐ ܕܝܠܗ. ܘܐܚܢܐ
ܠܐܪܥܐ ܡܢ ܕܡܟܝܐ. ܡܥܡܢܐ ܘܠܫܦܝܪܬܐ
ܢܘܗܪܐ. ܘܦܘܬܐ ܗܘ ܕܠܐ ܡܦܢܝܢ. ܡܦܢܝܢ.
ܡܣܬܟܠܗ ܠܐܘܡܬܐ ܗܠܝܢ. ܘܒܬ ܠܢܘܗ
ܒܣܘܟܐ ܥܬܝܩܐ. ܐܘܣܐ ܒܬܒܪܬܗ ܦܘܪܢܐ.
ܢܣܘܟܐ ܕܢܝܚܐ ܕܐܘܡܬܐ. ܘܒܘܪܟܐ ܕܦܘܪܩܐ
ܘܕܝܡܘܬܐ. ܘܕܦܘܠܚܢܐ ܥܡܢܐ ܘܗܢܝܐ. ܡܢ
ܡܡܠܘܠܐ ܐܒܗܬܐ ܘܗܢܐ. ܘܡܢ ܕܢܟܠܐ ܢܘܟ
ܗܕܝܪܐ. ܒܢܫ ܘܦܠܓܘ ܢܝܠ ܒܒܪܐ. ܘܗܘܐ
ܦܣܬܐ ܒܐܢܫܐ ܦܪܝܫܐ. ܐܢܫܐ ܦܐܪܫܘ
ܠܡܕܒܪܐ ܒܗܢܐ. ܘܢܝܠ ܟܘܬܐ ܕܢܠܟܝ ܓܒ
ܓܒ. ܘܐܪܝܐ ܒܗܝ ܗܡܢܡ ܘܐܝܓܪܓܡ.
ܘܦܬܝܗ ܒܢܝܟܪܐ ܢܝܐ. ܘܒܒܘܪܐ ܐܝܬܘܗ
ܡܗܢܐ. ܘܐܝܦܪܢ ܦܟܪܝ ܠܟܝܢܐ. ܡܗܪܓܢ
ܢܝܠ ܘܢܠܗܘ ܟܐܢܐ. ܘܐܢܝ ܥܢܢܐ ܣܥܝܒܢ
ܬܝܐ. ܪܒܗܝܢ ܣܘܬܝ ܡܝܬܗܢܐ. ܘܡܢ
ܡܥܬܐ ܕܟܒܫܝܐ. ܟܐܪܢ ܗܡܪܐ ܥܪܢ
ܢܫܝܐ. ܘܦܥܗ ܟܥܬܐ ܡܢܘܘܝܐ.
ܘܠܦܠܝܬܗܘܢ ܟܐ ܡܝܬܗܢܐ. ܝܬܝܐ ܕܡܘܬ
ܡܪܟܢܬܐ. ܐܣܝܗ ܢܡܘܥܪܢ ܗܦܬܐ.
ܣܪܘܒܢ ܒܥܢܝܪܐ ܕܝܬܝܐ. ܐܘܡܗ ܠܓܠ
ܟܬܐ ܒܗܢܐ. ܥܘܦܪܝ ܐܗܟܠܝ ܐܝܥܒܬܐ.
ܦܘܬܝ ܒܗܥܒܟܝ ܐܪܥܒܬܐ. ܗܠܦܘܢ ܓܒ
ܐܠܒܥ ܡܝܥܬܐ. ܘܦܬܚܐ ܘܦܬܘܐܓܐ ܒܗܢܐ.
ܟܬܐ ܕܟܐ ܢܡܢܠ ܒܪܣܡܬܝ. ܘܟܐ ܐܓܒܓ
ܪܗܛܗ ܒܓܒܬܝ. ܡܢܬܐ ܡܝܐ ܝܒܓ ܢܓܘܬܐ.

ܐܬܐ ܐܓܝܐ ܡܝܬܗ ܡܢܐ

ܗܦܐ:

(ܐ) ܦܘܢܐ ܐܘ ܡܦܬܝܐ. ܗ.ܕ. ܐܪܐܝܢ ܕܦܐ
ܕܟܦܠܐ. ܐܘܒ ܣܘܦܐ ܕܟܒܪܐ ܕܣܘܦܐ. ܐܘܒ
ܘܡܦܪܐ ܓܘܥܐܝܐ ܕܓܒܘܓܝ. ܐܘܒ ܓܘܐܐ
ܡܥܘܪܝܐܐ. ܣܕܥܐܝܐ ܦܘܢܐ ܘܡܦܘܢܐ

(ܒ) ܦܝܫܐ ܕܓܪܚܒܢ ܥܠܘܗܝ ܥܘܟܐ ܘܥܓܒܢ
ܠܗ ܓܒܓܟܐ ܘܡܐܡܪܐ ܗܘܕܐܝܐ ܠܘܐ ܘܡܕܐ
ܥܡܦܓܐܐ. ܘܡܝܗ ܦܠܡ ܠܟܘܟܐ ܗ.ܕ ܒܡܓܝܗ
ܢܝܠ ܡܦܠܡܥܝܐܐ ܘܡܥܕܗ ܓܒܓܟܐ

(ܓ) ܐܠܦܝ ܗܪܥܐ ܐܗܪܝܐ ܐܢܝ ܕܠܗܡܟܐ
ܡܬܡܪܐ

(ܕ) ܥܓܝܥܐ ܡܥܐܡܘܥܐܝܐ ܗܒ ܥܬܥܐ.
ܡܢܝܗܘܐ

(ܗ) ܓܐܡܐ ܦܠܒ ܐܦܬܗܦܝ ܥܢܦܕܐ

(ܘ) ܓܐܡܐ ܒܓܝܐ. ܡܢ ܟܟܐ ܗ.ܕ ܥܬܒܐ

(ܙ) ܦܝܒܐܬܢܐ ܕܦܠܢܐ ܐܝܐܘܗܥ ܦܟܢܐ
ܘܦܟܢܐܝ. ܥܒܪ ܐܝܐ ܟܝ ܐܦ ܡܟܐ ܡܬܝܐ ܐܢܝ
ܕܡܐ ܕܡܬܐ

ܡܥܘܟܐ

* ܡܢ ܥܐܥܐ: ܡܪܟܐ ܦܝܣܟܢܐ ܕܡܪܕܘܐܐ
ܕܐܪܡܝܐ

ܥܘܥܐ ܕܡܥܒܥܐ ܢܟܡܘܥ ܐܘܟܝܢ ܡܥܬܐ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

كما سبق فإن الإيقاع هو التوزيع المنتظم للأصوات والسكتات في الزمن، وهو يتحقق في الشعر بتوزيع المقاطع الطويلة والقصيرة، أو المقاطع المنبورة وغير المنبورة، أو بتوزيع الحركات والسكنات، وذلك في أبيات القصيدة وفي شطري البيت الواحد. وقد أشار الخليل بن أحمد الفراهيدي (100-170هـ) إلى أن الشعر العربي يقوم على تكرار تفاعيل معينة، وهي وحدات إيقاعية تتكون من أسباب وأوتاد وفواصل. وتعد هذه التفاعيل الأساس الذي بنيت عليه بحور الشعر العربي الستة عشر، والتي أضاف إليها الأخفش بحرا سابعا هو المتدارك. وقد أكد الدارسون المحدثون أن هذه البحور تتفاوت في درجة انتظام إيقاعها، فبعضها أكثر انتظاما من بعض، وأن هذا التفاوت يؤثر في طبيعة الإيقاع الذي يحدثه كل بحر في نفس السامع. وقد اعتمد الباحث في دراسته على عينة من القصائد الجاهلية بلغ عددها (75) قصيدة، موزعة على البحور الشعرية المختلفة، وذلك بهدف الوقوف على مدى انتظام الإيقاع في كل بحر، وعلى العلاقة بين هذا الانتظام وبين الموضوع الذي تعالجه القصيدة.

وقد اختار الباحث هذه العينة من القصائد المشهورة في كتب المختارات الشعرية القديمة، مثل المفضليات والأصمعيات وجمهرة أشعار العرب، وذلك لأن هذه القصائد تمثل الذوق الشعري السائد في العصر الجاهلي، وتعكس الصورة الفنية التي كان يرتضيها الشعراء والنقاد في ذلك العصر. وقد بلغ مجموع أبيات العينة (1842) بيتا، وهو عدد كاف لإجراء التحليل الإحصائي المطلوب. وقد استخدم الباحث في تحليله برنامج (SPSS) الإصدار (17)، وهو برنامج شائع الاستخدام في التحليل الإحصائي للبيانات الكمية.

وقد أظهرت النتائج أن بحر الطويل هو أكثر البحور انتظاما في إيقاعه، إذ بلغت نسبة الانتظام فيه (87.3%)، يليه بحر الكامل بنسبة (82.1%)، ثم بحر البسيط بنسبة (79.6%). وفي المقابل جاء بحر المتقارب في ذيل القائمة بنسبة (61.4%)، وهو ما يفسر شيوع الاضطراب الإيقاعي في هذا البحر. وقد لاحظ الباحث أن هذا الاضطراب يكثر في القصائد التي تعالج موضوعات الرثاء والحكمة، وأن الشعراء يلجأون فيها إلى كسر الرتابة الإيقاعية عن طريق الزحافات والعلل، وذلك لأن هذه الموضوعات تستدعي التأمل والتروي، فلا تناسبها الإيقاعات السريعة المنتظمة.

ܒܐܝܟܐ ܡܢ ܚܘܬܡ ܪܒܐ ܥܠܡܝܢܝܐ ܘܥܘܪܐ ܥܠܝܡܝܢܝܐ، ܘܒܐܫܟܚܢܐ ܒܡܝܠܬܐ ܫܘܬܦܢܝܬܐ ܡܢ ܙܒܢܐ ܟܠ ܝܕܝܠܐ ܐܝܟ ܕܡܘܕܝܢܝ: ܗܟܠܐ ܒܝܢܬܐ ܒܣܘܦܠܝܬܝ ܒܥܘܡܢܝܐ ܘܗܟܠܐ ܥܒܝܕܐ ܠܗ ܡܢܢܗ.□

ܐܫܟܚܢܐ ܕܡܥܘܫܝ ܢܕܗܘܬܢܝܬܐ ܝܬܪܬܐ ܠܗ ܡܢ ܓܒܬܐ ܡܥܘܫܬܢܝܐ، ܘܟܠ ܓܒܬܐ ܝܬܪܬܐ ܠܗ ܡܢ ܦܬܓܡܐ ܫܒܝܠܐ ܒܣܘܩܐ ܐܘ ܡܘܦܩܐ، ܘܟܠ ܣܘܩܐ ܗܪܟ ܡܢ ܥܩܪܐ ܡܕܒܪܐ ܡܢ ܪܓܠܬܐ (ܒܝܘܢܝܐ: foot) ܐܘ ܒܥܩܬܐ، ܘܡܬܣܡܐ ܠܗ ܒܡܝܢܢܐ ܕܪܓܠܬܐ ܕܐܓܒܪܘܢ ܘܡܢܢܝܢܘܢ ܓܐ ܡܬܝܡ ܠܓܒܠܐ ܡܥܘܫܬܢܝܐ ܕܓܒܬܐ ܐܘ ܡܥܘܫܬܐ: ܗܕܓܐ ܐܝܟ ܓܒܬܐ ܡܥܘܫܬܢܝܐ ܢܪܒܓܐ ܫܝܛ ܪܬܐ ܥܩܪܐ ܘܐܝܟ ܓܪܢܐ ܕܫܝܛ ܫܒܥܐ ܥܩܪܐ. ܠܗܘܦܟܐ ܒܠܣܘܕ ܐܝ ܓܒܬܐ ܗܪܬܐ ܠܗ ܡܢ ܗܪܐ ܥܩܪܐ ܘܟܠ ܥܩܪܐ ܫܝܛ ܒܥܩܬܐ ܗܘ ܓܒܬܐ ܥܠܝܡܢܐ ܠܗ ܒܓܠܗ ܡܥܘܫܬܢܝܐ ܘܐܝ ܓܒܬܐ ܒܗܠܬܐ ܥܩܪܐ ܠܗ ܘܟܠ ܥܩܪܐ ܒܐܪܒܥ ܒܥܩܬܐ: ܓܒܠܗ ܡܥܘܫܬܢܝܐ ܥܪܩܢܐ ܠܗ ܘܗܕܓܐ. ܘܟܠ ܣܘܩܐ ܥܠܡ ܒܫܪܐ ܡܦܣܬܐ ܕܒܠܗ ܫܒ ܥܡܦܥܐ ܫܠܠܥܐ ܠܗ ܡܦܫܝܩܐ ܕܡܥܘܫܬܐ . ܐܝܟܐ ܦܬܓܡܐ ܕܫܕܝܪܐ ܗܢܐ ܒܐܫܟܚܢܐ ܐܘܡܢܝܬܐ ܠܡܝܪܐ ܗܘܟܠܐ ܘܒܝܬܐ ܒܠ ܪܓܠܐ ܡܦܫܝܩܢܐ ܠܐܢܐ ܘܬܪܢܐ: ܗܒܝܠܐ ܗܢܐ ܒܠ ܡܗܘܓܬܐ ܘܡܕܪܘܬܐ ܘܡܗܝܪܘܬܐ ܕܐܡܦܪܐ ܒܫܪܝܬܐ ܕܡܥܘܫܬܐ. ܘܒܐܓܪܐ ܙܘܟ ܠܝ ܕܐܡܪܬ: ܥܝܢܐ ܪܥܢܐ ܕܡܥܘܫܝ ܢܕܗܘܬܢܝܬܐ ܒܡܫܡܥܬܐ ܝܗܘܐ ܣܪܪ ܠܝܠܟܠ ܕܣܘܬܐ ܘܪܓܬܐ ܘܥܘܡܩܐ.□

ܒܘܦܩܐ ܡܢ ܙܡܪܝ ܢܕܗܘܬܢܝܬܐ:□

ܡܢ ܪܘܝܐ : □□ □

ܓܠܝܢܐ ܠܦܝܐ ܝܪܢܐ ܠܒܐ□

ܪܥܝܫܠܝ ܥܠܝܬܐ ܘܡܘܡܢܐ ܠܒܐ□

ܕܟܠ ܢܗܝܬܐ ܠܡܪܟܠ ܕܢܪܝ *□

ܟܬܝܒܬܐ ܡܫܠܡܬ ܐܬܘܪܝܬܐ: ܐܝܟ ܗܘܬ ܐܦ ܡܫܪܐ ܒܡܫܡܥܢܐ ܘܡܝܬܪܐ ܒܝܕ ܫܘܪܐ ܕܒܝܫܐ ܠܗ ܢܛܘܪܬܐ ܘܒܕܝܠܬܐ ܘܣܠܩܬܐ ܘܒܘܪܟܐ ܘܡܬܝܪܐ ܠܦܘܫܐ ܒܢܝܢܐ ܕܡܫܘܚܬܐ ܫܘܬܦܘܬܐ ܒܡܢܝܢܬܐ ܡܢ ܪܒܐ ܠܪܒܐ ܘܡܬܘܡܝܬܐ ܡܢ ܦܘܫܐ ܠܥܠܡܐ. ܒܐܪܥܐ ܦܠܓܐ ܗܠܝܢ ܡܫܪܝ ܠܗܕܐ ܫܪܝܐ: ܫܪܫܢܐ ܡܫܪܐ ܒܡܝܢܐ ܒܗܘܕܢܢܐ ܡܠܘܫܢܐ ܕܥܡܠܐ ܗܠܝܢ ܫܠܝܢ ܘܡܬܩܢܘܢ ܡܢ ܬܘܕܝܬܐ ܡܬܢܣܒܬܐ، ܡܢܝܢܐ ܕܡܬܡܫܠܝܢ ܒܡܫܪܐ ܕܘܚܢܢܐ ܓܒ ܗܕܟܠܝܢ ܐܬܘܪܝܐ ܐܗܘܕܐ ܕܒܕܪܬܐ ܒܝܬ ܥܡܢܐ. ܘܡܕܪܐ ܗܕܢܬܐ ܕܒܠܝܢ ܡܫܪܐ ܒܡܫܡܥܢܐ ܒܡܝܬܐ ܒܠܫܢܐ ܫܘܪܢܐ (ܫܘܕܝܐ) ܘܒܠܫܢܐ ܡܬܢܣܩܢ ܕܥܡܠܐ ܗܠܝܢ ܫܠܝܢ ܘܡܬܩܢܘܢ ܡܢ ܫܘܬܐ ܕܒܝܫܐ ܫܢܐ ܠܦܘܫܐ، ܘܡܬܕܘܪܐ ܗܠܝܢ ܡܬܘܣܡ ܒܡܫܡܥܬܐ ܘܦܠܓܠܓܠܘܬܐ ܕܐܫܕܐ ܗܠܗ ܒܕܪܝܟ ܒܫܢܝܐ ܐܕܟܪܬܐ. ܕܪܥܝ ܐܢܐ ܦܕܝܬܐ ܗܠܝܢ ܒܝܠ ܡܕܪܐ ܗܕܢܬܐ ܕܒܠܝܢ ܡܬܘܣܡ ܒܡܝܬܐ ܒܫܘܕܝܐ.□

ܘܡܬܪܝ ܢܕܗܘܬܢܝܬܐ ܕܪܥܡܠܘܦܝ ܫܒܝܐ ܕܝܒܬ ܐܘܡܝ ܘܥܠܡܠܘܦܝ ܥܢܕܪܘܢ ܒܥܘܡܢܝܐ: ܐܢܝ ܘܡܬܪܬܐ ܕܪܘܝܐ ܘܠܠܢܥܐ ܘܥܕܘܟܐ (ܥܘܪܟܐ) ܘܗܘܦܟܐ ܕܩܫܝܫܐ ܠܚܪܐ ܘܒܪܚܐ ܕܘܡܬܪܬܐ ܢܕܗܘܬܢܐ ܒܡܫܡܥܢܐ ܐܫܝܕܐ ܒܓܒܠܐ ܘܫܦܥܢܐ: ܒܫܦܥܐ ܗܠܗ ܡܬܢܣܡܬܐ ܕܥܘܪܢܝܘܢ ܐܢܝ ܕܐܦܪܐ ܗܠܝܢ ܪܥܝ ܪܒܝܥܠ ܝܘܡ ܝܥܢܡܝ: "ܐܝܟܐ ܦܪܨ ܕܬܒܣ ܫܡܝܫܐܝܬ، ܕܒܠܝܢ ܒܫܒܘܚܘܬܐ ܕܡܫܕܪܬܐ ܕܐܗܘܪܝܐ ܒܐܥܝ ܐܘܣܕܝܐ" . ܟܬܒܐܝܬ ܡܬܘܣܡܬܐ ܕܘܫܢܬܐ ܒܡܝܬܐ ܒܠܫܢܐ ܡܠܘܫܢܐ ܘܡܫܪܬܐ ܒܣܘܦܠܝܬܝ ܥܕܬܢܝܐ: ܒܥܪܐ ܗܠܗ ܥܦܝܠܘܗܝ ܝܘܡ

ܕܝܘܡܗ ܡܢ ܒܬܪ ܪܒܐ ܕ 14، ܘܡܬܘܣܡ ܒܡܫܡܥܬܐ ܕܡܫܝܐ ܠܗ ܠܐܝܪܝ ܒܐܫܘܚܐܕܐ

ܡܢ ܠܠܝ̈ܬܐ:

ܠܗܒ̈ܬܐ ܝܩܕ̈ܐ ܘܟܠ ܕܥܒܪ̈ܐ
ܦܬ̈ܬܐ ܕܢܕܫܐ ܢܠܗ
ܘܒܥܝܐ ܕܒܥܬܐ ܟܠ ܚܘܣ ܕܡܒܪܐ *

ܡܢ ܡܚܒܝܐ ܢܒܝ̈ܪܐ:

ܐܬܘܪܝܬܐ ܡܢ ܕܡܒ ܒܝܕ ܡܘܬܐ ܓܠܝܬܐ ܕܝܡܒ
ܦܡܠܠ ܠܠܗ ܢܝܢ ܘܒܝܢ ܒܐܝܢܡܪܐ ܕܓܪܐ
ܝܡܒ *

ܡܘܪܝܐ ܬܚܝܣ ܢܝܬܐ ܢܕܘܦܝܣ ܒܕܘܒܐ ܒܪܬܐ
ܒܢܝܕ ܕܘܫܐ ܐܘܡܬܢܝܬܐ ܦܐ ܝܡܝܢ
ܐܬܘܪܝܬܐ *

ܒܬܪܒܝ̈ܐ ܢܕܦܬܐ ܕܣܘܪܝܬܐ ܢܡܟܘܣܝ، ܢܕܝܬܐ ܒܐܦܝܦܐ ܘܦܘܦܠܐ ܘܟܝܬܐ ܐܢܝ ܟܠܗܝ ܒܡܝܢܒܪܘܬܐ ܡܕܝܣܬܐ ܕܒܘܪ̈ܝܐ ܘܡܢܒܕ̈ܐ ܡܒܪ̈ܝܐ ܢܟܝܕܘܝ ܒܐܘܣܪܢܬܐ ܡܢ ܦܠܓܐ ܢܕܦܬܐ ܕܪܪܐ ܗܢܟܦܝܪܬܐ. ܡܢܒܕ̈ܐ ܡܒܪ̈ܝܐ ܦܝܣܠܗܘܢ ܐܪܬܟܝܐ ܢܕܬ̈ܐ ܡܪܡ ܡܘܪܝܢܝ ܕܢܕܥܒ ܦܐ ܕܪܬܐ ܠܠܗ ܐܢ ܟܠܦܐ ܢܕܝܬܐ (ܡܕܝܬܢܘܬܐ, ܐܠܢܦܝܘܬܐ, ܡܝܦܐܒܠܟܝܘܢ ܐܘܕܝܬܐ), ܘܣܘܟܠܐ (ܣܒܝܬܐ) ܕܒܢܝ ܐܘܡܬܝ, ܐܝܟ ܡܒܣܪ̈ܝܐ ܘܡܪܣܢܝܢ ܒܡܒܪܒܢܬܢܝܢ ܒܘܝ̈ܐ ܢܡܕܝܒܝܬܐ ܕܐܘܪܡܝ ܘܦܐܘܬܗ ܢܢܝܪܐܝܢ: ܒܝܣܟܗ ܐܢܝܢ ܕܘܫܐ ܢܕܝܬܐ ܕܣܘܠܦܢܐ ܘܕܡܕܪܝܢܬܐ. ܘܒܕ ܠܝܦܠܗܘܢ ܒܢܝ ܐܘܡܬܝ ܠܫܢ̈ܐ ܡܒܪ̈ܝܢܐ: ܐܬܠܝܬܢܐ ܘܦܪܝܡܢܐ ܘܕܘܗܢܢܐ ܒܡܒܪܒܢܬܐ ܠܗܝܪܐ ܘܢܕܦܬܐ ܡܝܢܝܢ ܣܘܡܠܗܘܢ, ܠܐܬܪ̈ܘܬܐ ܕܡܒܪ̈ܝܐ ܐܡܬܢܐ ܠܘܟܦܢܝܢ ܝܠܬܐ ܡܘܟܝܕܟܗ ܕܚܘܒ ܘܦܪܒ ܠܗܦܪܣܘܬܐ ܒܗܝܒܘܬܐ ܒܢܝܐ ܠܬ̈ܝܐ ܐܝܢܟܝܐ ܕܐܝܢ ܗܘܐ ܠܗܘܢ ܝܗܘܢܐ ܦܦܪܢܐ ܪܡܐ. ܡܣܦܪܢ ܘܦܦܪܢ ܣܪܗܘܢ ܒܒܢܝܘܬܐ ܥܠ ܐܗܝܡܢܐ ܘܗܘܠܟܦܐ ܕܡܟܘܣܬܐ ܡܒܪ̈ܝܬܐ ܕܝܗܘܐ ܢܕܬ̈ܐ ܥܠ ܡܪܕܘܬܝܗܝ ܘܦܦܪܣܘܬܝܗܝ ܐܢ ܗܘ ܢܗܝܐ!!.

ܐܗܐ ܠܟܗ ܕܒܣܘܪܝܐ ܕܪܪܐ ܗܢܟܦܝܪܬܐ ܘܒܘܪܝ ܪܪܐ ܕܝܦܪܢ ܡܦܝܪܘܬܐ ܠܠܗ ܡܣܦܪܐ ܐܬܘܪܝܬܐ ܕܟܘܦ ܡܟܘܣܝܗ ܒܦܘܪܝܢܝ ܢܕܡܘܝ ܐܗܝܡܢܐ ܡܒܪ̈ܝܬܐ ܘܐܗܐ ܒܠܬܐ ܠܗܘܐ ܡܝܗ ܒܦܠܗܬܐ ܕܢܕܒܡܐ ܡܠܬ̈ܐ ܡܠܗܒܬܐ ܕܡܟܘܣܬܐ ܐܡܦܠܬܐ ܬܪܗܘܬܬܐ. ܗܘ ܣܘܪܝܬܐ ܢܕܦܬܐ ܕܟܝܢܝܗ ܡܣܦܪܝ ܐܝܬ ܠܗ ܥܠ ܓܠܟܐ ܘܦܦܠܝܬܐ ܐܒܝ ܕܦܡܟܒ ܗܘܐ ܟܗ ܣܪܘܬܐ ܕܦܟܝܗ ܘܡܟܡܒ ܗܘܐ ܠܗ ܡܢ ܝܡܪܐ ܕܢܟܝܗ ܕܟܘܦ ܐܝܟ ܟܢܬ̈ܐ ܘܡܟܠܦܟܘܬ̈ܐ ܡܝܗܢܒܠܟܝ̈ܐ ܡܢ ܪ̈ܕܐ ܠܪ̈ܕܐ!. ܐܝܟ ܠܝ ܢܕܒܦܐ ܐܘܟܡ̈ܐ ܡܣܪ̈ܝܐ ܒܒܝ̈ܠܐ ܝܟܠ ܟܠ ܡܦܩ̈ܝܐ, ܦܪ̈ܝܫܐ ܒܟܬܒ̈ܐ ܕ"ܠܘܦ̈ܝܐ ܡܢ ܘܪܕ̈ܐ ܕܒܪ̈ܐ", ܐܒܝܠܐ ܒܐܘܪܡܝ 1895، ܘܐܣܪ̈ܝܐ ܒܗܦܪܢܘܬܐ ܕ"ܒܘܓܒܐ ", ܒܢܝܕ ܒܡܘܐܝܠ ܢܟܡܘܦ, ܗܡܘ 1914:

ܣܒܝܣܬܐ ܠܐܒܦܪܐ ܕܠܒ̈ܒܐ ܢܕܬܐ (ܗܘܪܝܗ) ܒܘܒܐ ܕܡܪܡ ܘܒܝܪܝ, ܦܟ̈ܒܐ ܗܒܠܢܐ ܢܕܦܬܐ ܟܠ ܠܗܘܐ ܐܡܒܪܐ ܒܕܘܟܒ ܡܟܠܠܗ ܐܪܡܦܟܒܦܢܐ ܘܟܠ ܡܢܪܐ ܒܐܓܦܐ ܕܗܘܐܝܗ ܘܟܠ ܒܗܘܪܠܟܦܐ ܕܡܝܠܝܗ. ܐܗܐ ܒܝܠܬܐ ܕܡܒܪ̈ܐ ܡܒܪ̈ܝܐ ܕܡܗܝܐ ܠܗܘܢ ܠܐܘܣܪܢܝ ܒܐܝܠܗܘܢ ܒܗܘܐܝ̈ܐ ܡܢܣܠܩ̈ܐ ܒܝ̈ܬܐ ܥܠ ܪܗܦܐ ܕܘܒܬܢܐ ܕܒܢܝ ܐܘܡܬܝ ܕܦܝܣܠܗܘܢ ܢܦܢܝܢ. ܡܒܪ̈ܐ ܐܡܪܟܝܐ ܗܝܠܗܘܢ ܥܠ ܝܠܘܐ ܗܘܪܢܐ ܐܘܪܡܢܢܐ, ܘܡܒܪ̈ܐ ܠܠܘܪ̈ܝܐ ܦܗܘܠܒܦܬ̈ܐ ܥܠ ܝܠܘܐ ܕܘܒܬܢܐ ܕܦܠܦܘ, ܘܡܒܪ̈ܐ ܐܟܠܒܟܬ̈ܐ ܕܓܟܗܪܒܦܪܝ ܒܦܠܗܘܢ ܥܠ ܗܘܟܢܐ ܝܪܒܢܐ (Etymology). ܦܪܓܐ ܐܗܐ ܟܗ ܡܟܘܣܝ ܢܕܝܬܐ ܦܪܒܬܐ ܒܗܘܟܢܗ ܡܢ ܦܣܦܦܐ ܠܐܣܪ̈ܝܐ

كفية كيوم دوحةتنا وكفية هجذعة دمذ
كه كةة. موكنا قنتا ساعة جعنا بك
فحبهية ذهقة قكتتنا دكيتؤ هةدنا
دوحةتنا، وحيكة دمسبكية بهوذم
هكةتنا: بعيذم، حيكتبك حتم قيك قدقية
ومهوذبية وهوذكية دنةم كدمد هج جذتا
دكيتنا بذتنا ربنا حبج يهجيقة سذبتا
دكسيح بك ذمشة دكيتبدمد كز جيقتنا: بسج
سيكهة (جذهة) سكف ديقهكة.. قيذهة (هذهة)
سكف فوذقة .. تهة (هذة) سكف كتنا هجذنا

فكتة ديجكتنا هجذقتنا موجية كه بمية
جوذنا دبج هجمكز هجقة جهبوذة دوعتا
هجذجوقتنا ةهوذنا. تعد موجشقة بمعقتنا
ربمكقتنا بهبد هجهوقة دتهب وةه
كوقذة حبج حبد ربمكم ي جهجذتية دفكتة
ثه حيكم هتدوقة مسكوتز هجهجتة هدمهية
كوقم يك هجقكقة فوقكة بوةه: ند يجذة
دهسوقية (1915)، هعب كب كلب كلب، ذيفد
ديفقة (1918)، فجعية (1939)، ةهوذكة مج
دهجب، سذة ميكه وكفذقة، ند ثسفجب (1940)
هجذنا. ثية موجشقة موهمية دوقم
فجهدمد كهوذة دمهوذدية جربذسة دبج
كتتنا موموقة دمهوذيحيكه كتمفتيه جحك
سجسقة ثه هجذة دنقة كه كوم، فجفمد مج
ذهسة بمعقسقة دكتتنا دكهكف وةه
تكهمتقة دنتتية

هجتية فجبذتية هجقتية دسوذقة هقدنة
جمفوسقة هوذنسقة فهبجقة فهوذبه
جسوبدمد سهس كه موجسقة د "ذيفد
ديفقة" دهجتكة فهبجقة فبج هجكتعبقة
حيية فهوية . موجسقة دذيفد ديفقة
سوبوة سهس قذبهقة فيكفوبوم وكتقة

هجقسقة جيقة د 1918، ربنا جج جبذنا

سهس دذفب حيية هوجيسكة فيتقة د
1915، كجذا كز سهس هجهتية مج هجمفة
هنمقة دمفوسقة هجهتنبجه. حك ذجذب
دقومنا موجوسقة نه وهبذقة دذيفد
ديفقة فهبجقة سكة حيتم فكتة هيتكنا
هجقنتا فجقسقة مج ناذم يجقتنا نسنا
دكقية دذيتنا دنوفكسوقة نهوذسقة
يكتبنا سوقة حيه نهوذية فقه نهتنا

ذفيفد ديفقة كذتنا فوذيفقة سكة - 9
فيتنتية

جدكز دوكقة فيتبذة سكه - 7

هجذ كيفوغ كز موب يج يتنا - 8

فكيتة دهتذوهغ قة موذنا, قة موذنا -
10

ذفيفد, موم, هسوب ديوذنة

مكب مج قسجة

هفعب كه جهجذ سيتتنة

سدب حجكوبدوغ كمكيتنة

جكتة سفبتا سوه دمج هيكه فذبقنا سوه
(موموحج شعيمه)

ه كيفوغ موبنا سكه هجنة

حسذا كذة قهش دجتكفبة

ه كيمكز كحكمد فوذيوا, فوذيوا

ذفيفد, موم ...

ججتية فوذية فقه دبب سوقبا سوة

فيوذنة قمة فوفبا سوة

فسجَ هيفب ثيوذا سوة

جيج دمنهوغ فوكفا سوه, فوكفا سوه

ذفيفد , موم ..

دجفمد ثكة كتهبوقب زشذسة (ثهبوقب
قة دبوغ)

هجذم دجنيه كة قهوفكة

قة دشهيه ذومكة موبوقة

وجب مسؤولية مسؤولة، سؤولة[illegible]
ذكاء، مهم ...[illegible]

[illegible]

يهجرة دمحمسة قبل بدة سيه كفاه ة دسوبه سكة بنية هوذنة معجبه ة تقة، جد جنك مجسكوبة سيه وكر سيه هقجة بك بد ميتنة مج وبتية به تقتقة، وك قعبة كر سكة بكبرة بك قسفذة هقبرة به كبة سكة وحقة كر (به سوكية)، كبجة ذهب جبة حقية سكة كبذية دقعبة زق كر يعبدةبه، هقبرة كر هيه كة معجسة دذيعد وبعبة دمجوبة بد سوتكر معجسةتنة فذبتة قة معجسة بدهة، ومبكقبة هوهبة سكة ذهب جبة حمويك ومجوهوهة كبدحقة جتعقية دسوقة به معجسة، بدهة كعفذة ةذنعبة دزدة كجبدة،وفذبتةبه جد جسونة سفس كلقة بدقعة دبه هتسة بعبتنة به حد بنة مج معجسة بستة دهتنة به معجسة دقوة سكة كسوقة حقة دبه كة تستعبة بد ذهقة هوهبقنة كتنة دمعجسة. دكر فوتجة هتسة به كة جحدة وذبوة بعبقية به بسة، هفقةتنة عمبكر حقوقة[illegible]

هجوبة سكة دذهب جبة كر ساقة سزة هوذبحة ذوبسة هفذوة حكقية هقدية دذدنة ساقة به تكفة، بتنة حد تدنة ساقة مدسة وحقية حكتنب وحجذ ك كبتة يحكيتنة حفر دفوذمة بدبذعة ذوعقة: حي قذنة ساقة يهوقية دتسدية بتنة كر حكوهقة بسي دحبكفة سفس مج هولكفة دمعجسة هوفقسة: ذيفد يفوقة. يكر به ساقة كة بد كتنة عجبكة وهجسقة حبعشوة كميكفة بدحقة ميندوه حكبذوة مج يحوبمة دكتنة دبفة. قدجة

هيي كة دومذة بدحقة فيكبقية دكسوب بك سز مبعكة عجبكة، جد مبعكة دوهبذة دميكه (ذكاء يفوقة) عجبكة سكه مج هوذكة كوذكنة (عججة بذدننة دبية) بسي ذكنتة دهتسة ذهب وكبح دبعبدك: بدحبوبة سكة دذهب جيي وموي كة بكبرة دجهجة كة معجسكة حيوهجقة دكسح بك مبعكة دبد بفقة تسدية وهدة جيي كة سوتكة بد ذوسة دجكجكة كمبعكة وكر دوقحة جد مبتكة به ساه مج سزح معجسكة !. (هوهجب) وجد هوهبقة جي كذنة كبذنتة مج مزح بوهكر هبدد، معجسكة دذيعد يفوقة فبعكة جعكة بك ذوسة دبد كتنة تسدية. به وهبدكة بوهكتنكة حهبتة حكتنة موذنة (هدتة بوتنتة).[illegible]

هتسة عكيهه بعفد دهكوبه ، حيجكه سزة معجسكة بهبد بهبقنة ساقه يفقة "هقد دچوتة دبوذسة دچفة: رحلة الدموع في طريق الدم: Journey of Tears in road of blood." تاقة معجسكة بكيتة قيزة بدوقتية دسوقة حكتنة ديهجيقة وهوحكر وكه دهوكيقة به معجسه بدوقة!. يفقة كر بتنة دمعجسكة "هقد دچوتة دبوذسة دچفة" به جه تذوبوقة مسوقة، وكر فوتجة يفقة دبوعقة هقدنة بكه يهوفقة بدوقسكة به ميوهجكوبوه وعدسكة دزدوه. وجوبة سكه دذهب عكيهه بعدة ساقة كيفة دسوقة هقدنة دبوعقية زسدية, جد بوقة بدبجة كوقدوبوة بدندجسكة دهوكشيه قة بد جه بذبجة به هوفوبوة دجكيكة "بوذهب بذهوجوقة دكتنة وبوبوه

حضبكبك كلكتك هبكدبتك دهعتك هج هه يتك ئسدتك□

□

هبمهمك دهنمكة دمحبوسكة د"هفذ دجمتك حزهدسك دجمك", كي تدبكسكه دمبضهبه يكك فبحكة فذبهكة لكمك هدمضكة حبد هنتسك يحتمبي ئذهعبه يحكة د 1925 كه حكيه " هلكتك تهمدتك ". ههبحكة بجبككة محبوسكة ديتعبه كه هيلكة " يككميح" حيمة، حيحكة د 1952 , ومتم هذيب عتك سجبتك كه هتسك سويك تتك كه حكيه دبك يحتمبي ئذهعبه جد هيك كه لهبتك دهنقيه كه بد دمتضة د 466 كمهمة. هتيتك سكه هسوة، تذمتك حكيمهة دهكضه دكذد سجد يومكة هكيبتسكة دمبذكة بك هة دحجكيه كجبد زومهه ئسكة دفبحكهة، مهضكية مهبكزبه حبد حتجبهد كد حتجتك! هج يبه هكمهجهد مدبضتك كه هحكذ هزهذهب حوجتك دفكتك هجبكتك هدضتك. يتتك دمحبوسكة كتتزبه ذسضة سكه هج هكتحجوهكة دكيتك دهكضه : يتتك دوحكتتك دضسهكة ه7ضة مضجوذك سكة كضجدومكة ومبذومكة زومكتسكة ومضبكوهكة يتتسكة دميهتك بهمكة بتكة هتسك حكيمهة . هججك زهك كه يتتك دمحبوسهه حكمهوه يمتك مومجضة بك مومحتكة زسدية حده وجتك ولك ميهكجتك حكيوه دوحكتتك: بد يتتك سكه حزبكتك دمضجويك سكه هج همكك دضسهذوه يحتتك (يهجيضة) كمومكة دضسهذوه هوحكك□

بجحضة هوشيك ئبضتك بمحبوسكة دكحب حكيمهة دهكضه□

- يذضتك سكه كدوحكة دتكمهذب هكة كتكة ئهه كتك جد حنوضبمد يسننك حتمة هوكتك يتيتك ه7سضة هج تكضة. يوضضة هكوكتك

حضبكبك كلكتك هبكدبتك دهعتك هج هه يتك ئسدتك□

هبمهمك دهنمكة دمحبوسكة د"هفذ دجمتك حزهدسك دجمك", كي تدبكسكه دمبضهبه يكك فبحكة فذبهكة لكمك هدمضكة حبد هنتسك يحتمبي ئذهعبه يحكة د 1925 كه حكيه " هلكتك تهمدتك ". ههبحكة بجبككة محبوسكة ديتعبه كه هيلكة " يككميح" حيمة، حيحكة د 1952 , ومتم هذيب عتك سجبتك كه هتسك سويك تتك كه حكيه دبك يحتمبي ئذهعبه جد هيك كه لهبتك دهنقيه كه بد دمتضة د 466 كمهمة. هتيتك سكه هسوة، تذمتك حكيمهة دهكضه دكذد سجد يومكة هكيبتسكة دمبذكة بك هة دحجكيه كجبد زومهه ئسكة دفبحكهة، مهضكية مهبكزبه حبد حتجبهد كد حتجتك! هج يبه هكمهجهد مدبضتك كه هحكذ هزهذهب حوجتك دفكتك هجبكتك هدضتك. يتتك دمحبوسكة كتتزبه ذسضة سكه هج هكتحجوهكة دكيتك دهكضه : يتتك دوحكتتك دضسهكة ه7ضة مضجوذك سكة كضجدومكة ومبذومكة زومكتسكة ومضبكوهكة يتتسكة دميهتك بهمكة بتكة هتسك حكيمهة . هججك زهك كه يتتك دمحبوسهه حكمهوه يمتك مومجضة بك مومحتكة زسدية حده وجتك ولك ميهكجتك حكيوه دوحكتتك: بد يتتك سكه حزبكتك دمضجويك سكه هج همكك دضسهذوه يحتتك (يهجيضة) كمومكة دضسهذوه هوحكك□

بجحضة هوشيك ئبضتك بمحبوسكة دكحب حكيمهة دهكضه□

- يذضتك سكه كدوحكة دتكمهذب هكة كتكة ئهه كتك جد حنوضبمد يسننك حتمة هوكتك يتيتك ه7سضة هج تكضة. يوضضة هكوكتك

هقةه حةبوة هيةة حهةحيةة
حةبةقة وكبة دةيميى كهةدة
مى هكةة دهكتة ميسة ةدئتة
حيئدة دمه هةهقهة بةة هةهقهة
ههيمئيى ةدة حقهكيى ديةهمهةة
وة! بة ةبدة سكه عمبيتى هةكقتة
هبئة مى ةسهه, هبئة سكه حبقيته
ههسة ةبذبهة يهقدة كقهة
هةكتة وكبة دةيميى كهةدة
هبهة سئة حيته, ةكه حةهدة سكة
يكئهة كقهة, ههة دهةهكيتة
حهةشة كة سدبكة, ةةبكهبة سيحئتة
دهسئة يكبدة ئيتة ئسدية
دةقديهة هةبكة
ةةحبتة وكهة, دهتة دهجئتة
هةهيزة حةدة, هجبتة حهسقة
كه حيقة ههتة, ةهكت سهئتة
ةهذهبة حدهة ههئتد حدبوة
بسبدهد سهيية مى ةهة ههحتة
ههميحهة دسهد.
ةهس ! هيكه بهب
دةقديهة هةبكة
حكدهد ئههبدهد حهةيكية هجبكة
هه ةبحهية سكه
حبتة دهئتة, حبتة ية هجب

حبئة عجبكة حهب, هيكئة مى هتية
دهسئة يكبدة
جدهية ئهتة دةقديهة بهب
حدبية ووحوحة
ههكهيية حودهكهة
هةذهية حيبدية دهكم حهةذهة
هقدبة مى هه, هبية ههةهذ
يهية حهةدية, حهةد حبئتتية
حكئهة كبتة, حكئهة كبهها
حكئهة كهها, ههها دهةهكيتة
حهةشة كة سدبكة, ةةبكهبة سيحئتة
دهسئة يكبدة ئيتة ئسدية
دةقديهة هةبكة
دةةحبتة وكهة, دهتة دهجئتة
هةهيزة حدة, هجبتة حهسقة
كه حيقة ههتة, ةهكت سهئتة
ةهذهبة حدهة ههئتد حدبوة
بسبدهد سهيية مى ةهة ههحتة
ههميحهة دسهد.
ةهس ! هيكه بهب
دةقديهة هةبكة
حكدهد ئههبدهد حهةيكية هجبكة
هه ةبحهية سكه
حبتة دهئتة, حبتة ية هجب

وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّكَ يَضِيقُ صَدْرُكَ بِمَا يَقُولُونَ ﴿

فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ وَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ ﴿

وَاعْبُدْ رَبَّكَ حَتَّىٰ يَأْتِيَكَ الْيَقِينُ ﴿

وَلَقَدْ آتَيْنَاكَ سَبْعًا مِنَ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنَ الْعَظِيمَ ﴿

لَا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَىٰ مَا مَتَّعْنَا بِهِ أَزْوَاجًا مِنْهُمْ وَلَا تَحْزَنْ عَلَيْهِمْ وَاخْفِضْ جَنَاحَكَ لِلْمُؤْمِنِينَ ﴿

وَقُلْ إِنِّي أَنَا النَّذِيرُ الْمُبِينُ ﴿

كَمَا أَنْزَلْنَا عَلَى الْمُقْتَسِمِينَ ﴿

الَّذِينَ جَعَلُوا الْقُرْآنَ عِضِينَ ﴿

فَوَرَبِّكَ لَنَسْأَلَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ ﴿

عَمَّا كَانُوا يَعْمَلُونَ ﴿

فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ ﴿

إِنَّا كَفَيْنَاكَ الْمُسْتَهْزِئِينَ ﴿

الَّذِينَ يَجْعَلُونَ مَعَ اللَّهِ إِلَٰهًا آخَرَ فَسَوْفَ يَعْلَمُونَ ﴿

وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّكَ يَضِيقُ صَدْرُكَ بِمَا يَقُولُونَ ﴿

فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ وَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ ﴿

وَاعْبُدْ رَبَّكَ حَتَّىٰ يَأْتِيَكَ الْيَقِينُ ﴿

وكَ هَذنَ بُعهوِ, هُعَجِسكهوِ هَذَن□

كَ فهد هُنِي دهب, زهف بَهَ نَهَذَن□

□

هعهب, سهد كَهُؤهَن, حهوكَقِتِن دفهسَن□

هعهب كحبُت هيكهب, هُعب كِه هَههب□

كَتَب هعهيحب, كيعب هزهف كسَهب□

هُعب دَزجب فهعكب حهُعجب دكَ هُجذَن□

حهُهذه دسَزن هُجذَن□

سَزن حيكهَن دوِعتِن هِ هُسيه يِؤنكَه□

هُبك دُيِه حذوكَه□

هوهَنَ كِه كُيه, هعيكَه تَههه□

كُه هَنَن دَجَؤه□

زهف هه فهب هَوِن كِه كُه حهوهوهَن□

كُه كهوهَن وكهب حجَذب دجوهبهَن□

دَدَن سَن فهبيَن, حَتب هُوَتِن□

فهتِن دكَ هُجذَن, كُه كُكَهَتِن دههتِن سعحَتِن□

هُب كُه هُبيهَن, دهسهه يعهب هُهذَن□

بُك حك هُه هَنَ, كُه حك دَبهكَن□

زبه هُكعبَتِن, دَتعَ هَقَجِ عهبتِن□

حبُتِن سعحَتِن, حبُتِن دِهكَتِن□

يههَذَن دَنَ هُ! يِح دَهب نَههَتِن□

دكَ شهجب هِبُعهب, هُه جُعكَن دبُهذَن ؟□

دهَعيسب هُدهُعهب هبُكهِوب ههِوعيَتِن□

دَزه دهِعِن وكهب, كُه كهوهتِن دهُجذَن.□

□

هقن□

1. سوب هَزه تَعِز, " هُكبُهه يِكهَعِب: ملحمة كلكامش ",بُيِّدِ 1980، ه 28□

29. (حيَتَن هُدَتَن).

2. حهبَّهَن هُه هُحهتِن بُهبتِن هُبُ هُعتِن دهه دَهَ هُفتِن (هَحهسهَن) سَن: دهُعهِ هِيكهَن (دَهعهَن) حيعَهَن د 825، هُبُعهوب هُذهكَتَن دحههِيِه حَزَن هَكهعهبَتَن هُه هِهَزن حِذَن هُه حهَِه (دَبُكهبِ) هُك هُجقِن دفهِهبهب.. ههيعَهَن 1875 فِذهِه هِعحذهك هُذَسَن هُه هِهَزن هُدَتبه هُك زهَعهبِ هَحهسهَن (زكحب زكحص), هَهَذ هكبهبه مههه حذ دَهه حهَتِن ِه حهَهفَن هِ حهَِه (زكحهحه زهبه هه سه زكيه زهعهزبه) هُك دَهفهَن كَه هبزَبِ, هعهِك 1896.

3. دَبهبِك دَهه دِيه يعَهِ, وهبَهَن دِهَه, يحهف 1998، ه 7.

4. كَ هكَه هُذ هُهَن دِكه هَه هُفَن حهِهُ هُعهَن هُه هُسهُ هُه دِكهكعه هِ ذهَن□

5. هعُ هِ دهقحَهَن دَهَه هُك هكفتِن يَسِدَتِن□

□

6. هُحهَن دِكيك, ه 10. دَهفَن هبزَن يهَتَن هِ سَن يهزهَن هُه هُعهبفَن دِ هُعهَن كِيَن (تَهَ), هيزَهعَن يكبتِن هزَهَه دِ هُهعهبَه دكَ نَهتِن هُك هزَكَ دهُحبجتِن.

7. دهبِك دِيه حعهِ, هِ نَذهفُ

بعضهم: وهبة، كتب، يعيش، 2009، ص 52. وهو من سكان يوكيتسة (بعض المعاجم تكتبها كذلك) هبة، ولد في مدينة ساكا. من أعماله المسرحية الكوميدية "ما وراء الجبل" و"الحب في زمن الحرب". توفي في 1951. عضو في جمعية الكتاب الملكية، وحاز على جائزة الأدب الوطنية عام 1925.

8. في نهاية المعاجم الحديثة تم حذف الكلمات التي لا تستخدم إلا نادرا.

9. يتم تحديد الكلمات التي تدخل في المعجم عن طريق استفتاء يجريه المجمع اللغوي، لكن في بعض الحالات يتم إدخال الكلمات بناء على قرار من رئيس المجمع أو أحد أعضاء المجلس الدائمين. وفي حالة الكلمات التي تدخل عن طريق الاستفتاء فإن المجمع يحدد عتبة معينة من الأصوات التي يجب أن تحصل عليها الكلمة لكي تدخل المعجم. مثال: كلمة "كوكا" تحتاج إلى 75% من الأصوات لكي تدخل المعجم.

10. عضو في المجمع اللغوي منذ عام 1962.

11. عضو في المجمع اللغوي منذ عام 2006.

12. عضو في المجمع اللغوي منذ عام 2006.

13. عضو في المجمع اللغوي منذ عام 2008.

14. يعيش في مدينة ساكا، وهو متزوج وله ثلاثة أبناء، وهو من مواليد 1925.

المراجع

- دليل الكلمات الجديدة، المجمع اللغوي، 1998.
- دليل الكلمات الجديدة، المجمع اللغوي، الطبعة الثانية، 2009.
- دليل الكلمات الجديدة، الكوميديا: المسرح والسينما، 1992.
- محمد ع. يعيش، الحياة والأعمال، ساكا، 1961.
- المعجم الموسوعي للأدباء المعاصرين، المجلد الثالث، المجمع اللغوي، 2006.

ܪܘܚܡܐ ܡܢ ܙܒܢܐ ܕܥܒܪ

ܦܛܪܘܣ ܒܥܐܝ

ܐܢܐ ܐܪܐܙ ܐܢܐ ܐܪܥܐ ܡܫܘܚܬܐ، ܡܪ ܥܡܘܪܐ ܪܡܝܐ
ܘܥܥܝܢܐ ܗܕܝܪܐ
ܐܪܥܐ ܦܫܝܥܬܐ ܘܢܪܡܘܬܗ ܡܢ ܡܘܡܬ ܥܘܥܬܐ ܡܢ
ܗܘܦܢܬܐ ܥܘܡܪܢܬܐ

ܙܒܢܐ ܕܐܒܝ ܗܒܐ
ܒܗܘ ܙܒܢܐ
ܙܒܢܐ ܕܐܒܝ ܗܒܐ
ܐܝܟ ܗܘܐܝܗܘܬܐ ܒܦܟܝܟܐ
ܦܬ ܐܚܪܝܐ
ܦܬܬܐ ܢܡܘܪܐ ܥܠ ܚܝܗܘܢ
ܘܡܥܥܘܝܐ ܥܥܠܝܐ ܘܐܘܦܝܐ
ܡܢ ܦܪܝܐ ܐܠܥܕܪܬܐ
ܒܪܡܫܐ ܡܪܡ ܦܪܗܬܐ ܕܣܥܪܐ
ܗܦܐܠܝܗ ܢܒܕ ܙܠܓܐ ܒܥܡܢܐ
ܘܥܦܠܝܗ ܒܥܠܝܘܬܐ
ܘܡܥܒܕܝܗ ܪܘܚܡܐ ܐܡܝܢܐ
ܦܠ ܚܠܐ ܦܪܥܐ
ܚܦܝܠܬ ܦܪܚܝܐ
ܘܦܥܠܝ ܡܦܣܡܦܝܐ
ܒܘܕ ܗܘ ܪܘܚܡܐ
ܢܥܡܬܐ ܡܢ ܦܝܗܘܬܐ ܕ ܗܝܕܘܪܝ
ܘܚܠܠܢܐ ܘܣܥܝܗ ܦܡܦܢܐ
ܚܝܐܠܝ ܡܪܡ ܢܒܕ ܦܪܥܐ ܪܡܐ
ܡܗܘܪܝܐ ܡܢ ܢܝܫܐ

ܥܡܦܟܐ ܢܡܥܬܐ
ܒܥ ܦܥܕܬܐ ܡܢ ܚܠ ܢܡܥܬܐ
ܥܡܝܟܗ ܒܐܝܕܝ ܘܪܣܥܠܝܬ
ܐܣܘܐ ܦܘܠܦܝܐ ܕܣܥܚܐ
ܥܠܣܟܗ ܠܦܘܬܗ ܡܬܬܐ ܡܬܬܐ
ܘܥܝܐܟܗ ܦܠܢܐ
ܗܘ ܡܥܕܝ ܡܦܘܥܢܐ
ܐܢܦ ܡܪܦܠܝ
ܣܝܐܠܝ ܦܬܪܗ ܣܘܪܐ
ܒܥ ܡܢ ܡܪܐܢܝܐ
ܗܘ ܡܗܘܪܢܘܐ ܣܦܪ ܦܥܘܝܬܗ
ܡܘܠܝܐ ܐܠܗ ܦܥܟܐ ܡܪܐܢܝܐ
ܣܘܐܠܝ ܗܘ ܪܘܚܡܐ ܡܦܘܥܢܐ
ܕܣܗܠܝܗ ܡܢ ܥܡܢܐ
ܦܒܐܟܐ ܦܠ ܪܘܦܬܗ ܢܡܬܢܐ
ܥܗܡܠܝ ܘܦܥܠܝ ܐܢܝ ܥܦܝܟܐ
ܘܐܪܥܬܝ ܘܥܘܪܝܐ ܕܐܘܪܘܙ
ܥܪܡܠܝ ܐܢܝ ܥܝܐܕܢܐ
ܒܪܦܘܠܝܐ ܥܒܝܬܐ
ܐܦܡܠܝ ܒܢܒܕ ܦܒܪܐ ܗܒܐ
ܕܡܝܗ ܣܘܪܐ ܒܚܬܬܐ ܦܪܟܐ
ܙܥܡܠܝܗ ܒܡܟܐ ܪܡܐ
ܐܢܐ ܒܪܘܢܐ ܕ ܐܐܘܥܒܥܘܡ
ܐܒܚܐ ܗܘܐ ܒܒܪܡܐ
ܘܡܢ ܡܥܝ ܘܐܢܚܐ ܬܐܙܐ
ܦܐܠܝ ܘܡܪܠܝ

ﺍﻟﻠﻪ ﻣﻦ ﺷﻲﺀ ﺇﻥ ﺃﺭﺍﺩ ﺑﻲ ﺿﺮﺍ ﻫﻞ ﻫﻦ ﻛﺎﺷﻔﺎﺕ ﺿﺮﻩ ﺃﻭ ﺃﺭﺍﺩﻧﻲ ﺑﺮﺣﻤﺔ ﻫﻞ ﻫﻦ ﻣﻤﺴﻜﺎﺕ ﺭﺣﻤﺘﻪ ﻗﻞ ﺣﺴﺒﻲ ﺍﻟﻠﻪ ﻋﻠﻴﻪ ﻳﺘﻮﻛﻞ ﺍﻟﻤﺘﻮﻛﻠﻮﻥ ﻗﻞ ﻳﺎ ﻗﻮﻡ ﺍﻋﻤﻠﻮﺍ ﻋﻠﻰ ﻣﻜﺎﻧﺘﻜﻢ ﺇﻧﻲ ﻋﺎﻣﻞ ﻓﺴﻮﻑ ﺗﻌﻠﻤﻮﻥ ﻣﻦ ﻳﺄﺗﻴﻪ ﻋﺬﺍﺏ ﻳﺨﺰﻳﻪ ﻭﻳﺤﻞ ﻋﻠﻴﻪ ﻋﺬﺍﺏ ﻣﻘﻴﻢ ﺇﻧﺎ ﺃﻧﺰﻟﻨﺎ ﺇﻟﻴﻚ ﺍﻟﻜﺘﺎﺏ ﻟﻠﻨﺎﺱ ﺑﺎﻟﺤﻖ ﻓﻤﻦ ﺍﻫﺘﺪﻯ ﻓﻠﻨﻔﺴﻪ ﻭﻣﻦ ﺿﻞ ﻓﺈﻧﻤﺎ ﻳﻀﻞ ﻋﻠﻴﻬﺎ ﻭﻣﺎ ﺃﻧﺖ ﻋﻠﻴﻬﻢ ﺑﻮﻛﻴﻞ ﺍﻟﻠﻪ ﻳﺘﻮﻓﻰ ﺍﻷﻧﻔﺲ ﺣﻴﻦ ﻣﻮﺗﻬﺎ ﻭﺍﻟﺘﻲ ﻟﻢ ﺗﻤﺖ ﻓﻲ ﻣﻨﺎﻣﻬﺎ ﻓﻴﻤﺴﻚ ﺍﻟﺘﻲ ﻗﻀﻰ ﻋﻠﻴﻬﺎ ﺍﻟﻤﻮﺕ ﻭﻳﺮﺳﻞ ﺍﻷﺧﺮﻯ ﺇﻟﻰ ﺃﺟﻞ ﻣﺴﻤﻰ ﺇﻥ ﻓﻲ ﺫﻟﻚ ﻟﺂﻳﺎﺕ ﻟﻘﻮﻡ ﻳﺘﻔﻜﺮﻭﻥ ﺃﻡ ﺍﺗﺨﺬﻭﺍ ﻣﻦ ﺩﻭﻧﻪ ﺁﻟﻬﺔ ﻗﻞ ﺃﻭ ﻟﻮ ﻛﺎﻧﻮﺍ ﻻ ﻳﻤﻠﻜﻮﻥ ﺷﻴﺌﺎ ﻭﻻ ﻳﻌﻘﻠﻮﻥ ﻗﻞ ﻟﻠﻪ ﺍﻟﺸﻔﺎﻋﺔ ﺟﻤﻴﻌﺎ ﻟﻪ ﻣﻠﻚ ﺍﻟﺴﻤﻮﺍﺕ ﻭﺍﻷﺭﺽ ﺛﻢ ﺇﻟﻴﻪ ﺗﺮﺟﻌﻮﻥ ﻭﺇﺫﺍ ﺫﻛﺮ ﺍﻟﻠﻪ ﻭﺣﺪﻩ ﺍﺷﻤﺄﺯﺕ ﻗﻠﻮﺏ ﺍﻟﺬﻳﻦ ﻻ ﻳﺆﻣﻨﻮﻥ ﺑﺎﻵﺧﺮﺓ ﻭﺇﺫﺍ ﺫﻛﺮﻭﻥ ﺑﺎﻟﺬﻳﻦ ﻣﻦ ﺩﻭﻧﻪ ﺇﺫﺍ ﻫﻢ ﻳﺴﺘﺒﺸﺮﻭﻥ

ܚܘܒܐ ܪܒܐ

ܠܛܝܦ ܦܘܠܐ

ܫܡܥܬ ܒܚܘܒܟ ܘܐܝܟ ܝܠܘܕܐ ܒܚܘܒܐ ܕܡܠܟ ܐܝܟ ܟܬܒܘܬܐ
ܚܘܒܐ ܦܫܝܛܐ ܕܐܡܝܢ ܠܥܠܡ ܘܢܛܪ ܥܡܡܝ ܐܝܟ ܢܛܘܪܐ
ܐܫܟܚ ܒܐܢܫܐ ܫܡܝܐ ܘܐܪܥܐ ܐܝܟ ܫܡܫܐ ܘܐܝܟ ܣܗܪܐ
ܕܐܪܥܡ ܓܘܢܝܐ ܪܒܐ ܕܐܘܡܬܐ ܘܡܥܒܪ ܡܝܐ ܥܡ ܥܝܢܘܬܐ
ܦܪܦܪ ܚܘܠܡܢ ܘܦܪܕܗ ܥܡܗ ܘܕܝܚ ܥܡܡܐ ܘܓܠܐ ܢܘܪܐ
ܘܚܘܝܗ ܚܠܡܐ ܚܘܝܐ ܓܠܝܬܐ ܡܢ ܬܘܪܥܐ ܕܬܘܪܥܬܐ
ܐܘܪܚܬܐ ܡܢ ܥܡܡܐ ܘܦܫܐ ܘܥܘܪܝܐ ܐܘܒܘܢܝܐ ܕܠܐ ܐܢܫܘܬܐ
ܦܘܫ ܒܥܠܡܐ ܚܠܡܐ ܕܓܢܬܐ ܚܝܢ ܟܘܠܗ ܢܝܠܐ ܒܚܘܪܐ
ܘܒܪ ܡܢܬܐ ܕܫܥܒܕ ܚܐܪܐ ܛܒ ܡܢ ܢܒܝܐ ܗܘܘ ܢܛܘܪܐ
ܕܠܐ ܥܗܕܪ ܛܪܦܐ ܒܟܘܫܐ ܘܒܝܬ ܐܡܬܐ ܐܝܟ ܗܝܡܢܘܬܐ
ܒܡܐ ܓܪܐܠܝ ܕܐܚܘܐ ܥܡܡ ܛܘܪܐ ܕܥܪܒܐ ܛܟܢܐ ܒܕܓܪܐ !
ܐܪܐ ܠܐ ܗܘܐ ܥܒܕܡܐ ܕܐܬܪܐ ܘܐܡܝ ܒܓܢܐ ܡܘܬܐ ܛܪܘܢܐ ؟؟
ܠܐ ܥܡܪܐ ܩܠܬܗ ܒܡ ܐܡܪܘܗܘܐ ܘܥܓܠ ܠܟܠܐ ܒܕܡܘܬ ܥܩܪܐ :

ܡܢ ܡܬܚܝܠܝ ܓܢܒܪ ܦܪܕܝܣ ܡܢ ܐܡܪܝܟܐ ܕܥܓܒܝܢ ܚܠܘܬܐ
ܡܢ ܡܬܚܝܠܝ ܐܚܝ ܗܢܝܐ ܡܢ ܐܠܦܢܐ ܡܕܡ ܕܝܘܬܐ ؟؟!
ܘܠܒܪ ܥܡܝ ܡܢ ܓܪܡܢܝ ܘܡܢ ܥܝܘܢܝܐ ܐܥܡܪ ܚܓܪܬܐ؟؟!
ܢܛܪ ܠܐܘܪܚܐ ܘܚܝܐ ܥܒܕܐ ܠܐܪܥܝܐ ܦܫܛ ܐܝܟ ܚܕܘܬܐ
ܠܐ ܐܥܘܝܐ ܫܝ ܡܝܕ ܡܢ ܕܡܥܐ ܘܦܠܦܠܬܐ ܕܐܥܬܐ ܓܘܗܪܐ
ܡܛܥܐ ܠܥܪܪܐ ܕܠܐ ܢܐܪܘܟ ܒܗܘܢ ܠܐ ܒܗܢ ܐܪܟܐ ܘܠܐ ܒܬܒܐ ܡܚܘܬܐ
ܛܟܠܐ ܒܢܗ ܗܓܝܠ ܐܝܟ ܦܢܝܐ ܠܪܦܝܗ ܡܢ ܝܡܪܐ ܘܠܗܘܬܐ ܕܒܘܪܬܐ
ܐܘܗܝ ܡܢ ܘܓܒܐ ܕܠܐ ܫܗ ܡܚܡܘܡ ܠܐ ܠܟ ܫܒܐ ܠܐ ܘ ܠܟ ܘܠܘܬܐ!!
ܦܝܠܝ ܠܐܥܒܐ ܕܛܟܠ ܒܢܕܐ ܘܥܒܝܕܗ ܝܝܢܐ ܐܝܟ ܐܢܝܕܐ!

ܒܫܡ ܫܒܪܐ ܥܠ ܚܐܕܪܘܗܝ   ܡܢ ܫܒܒ ܒܟܘܪܚ ܘܡܢ ܥܒܝܕܐ
ܝܥܕܐ ܕܦܫܐ ܠܐ ܗܘܐ ܝܥܕܐ   ܥܠ ܒܪܢܫܘܬܗ ܝܫܘܥ ܣܘܪܐ
ܒܠܫܢ ܒܢܝܐ ܒܒܢܝܬܗ ܫܡܝܢܝܐ   ܐܒܘܢܘܟ ܕܒܗܘܐ ܒܫܘܪܐ
ܘܣܠܩ ܐܕܝܐ ܕܡܠܟܐ ܘܦܪܩܐ   ܠܥܡܗܘܢ، ܒܥܝܬܐ ܡܥܡܕܢ، ܒܗܘܕܐ
ܠܡܪܕ ܬܘܒܝܐ ܘܡܥܒܕܘ ܫܡܗ،   ܐܬܐ ܬܘܒܐ ܠܟܠ ܥܠܡܐ

ܘܫܠܡ ܐܬܐ ܕܦܘܪܩܢܐ   ܟܠ ܫܢܝܐ ܘܟܠ ܥܠܡܐ
ܫܡܥ ܡܢ ܒܢܝܐ ܘܡܢ ܒܢܝܬܐ   ܘܡܢ ܫܘܪܩܐ ܠܒܗ ܠܗ ܒܘܫܠܐ
ܠܐ ܐܬܝܚܝܢ ܕܒܗܘܐ ܝܠܐ   ܐܝܢ ܬܘܒܠܐ ܠܐ ܦܠܘܪܐ
ܐܚܠ ܡܕܝܐ ܐܬܒܫܦܠܝܗ   ܐܚܠܠܐ ܕܒܗܘܐ ܠܝ ܢܝܠܘܪܐ
ܒܐܬܕܪ ܠܗ ܚܠ ܡܕܝܢܬܐ   ܘܒܬܪܒ ܦܪܘܐ ܫܒܝܬܐ ܕܢܘܠܐ
ܚܠ ܣܓ ܕܒܫܥܘܕ ܒܗܚܠ ܓܫܦܐ   ܒܫܒܝ ܪܣܡܝܐ ܠܗ ܡܢ ܦܫܓܪܐ
ܣܘܪܘ ܡܢ ܫܦܪܐ ܡܢ ܫܟܬܝܐ!!   ܒܗܠܝܢ ܣܝܢܐ ܡܠܝܢܗ ܫܗܪܐ
ܚܠ ܕܡܢ ܫܡܠܐ ܕܒܗܘܐ ܣܝܪܐ   ܘܡܫܠܚ ܐܓܢܐ ܕܫܠܝܢ ܢܣܪܐ
ܒܠܒܝܐ ܕܐܬܐܘܗܝ ܒܗܘܐ ܫܓܪܐ   ܘܒܐܡܪܐ ܕܡܦܪܗ ܐܝܢ ܝܦܘܪܐ
ܐܢܐ ܠܗ ܐܘܪܢܐ ܕܦܘܘ، ܘܓܢܐ   ܘܒܢܐ ܦܘܐܬܐ ܒܚܠ ܥܠܘܠܐ
ܠܟܒ ܐܢܫܪܐ ܐܫܓܝܫܐܢܐ   ܐܒܢܘܐ ܐܢܫܪܗ ܘܦܐ ܘܒܘܡܪܐ
ܡܣܝܕܘܗ ܫܫܒ ܘܕܡܝ ܒܒܐܐ   ܘܒܓܒܕܫܠܐ ܠܡܘܡܝܐ ܫܐܪܐ
ܡܢ ܒܘܫܕܐ ܣܥ ܘܡܫܚܒܝܥ   ܕܒܕܒܣ ܒܣܘܥܒܚܐ ܕܠܠܟܝ ܫܗܪܐ
ܘܓܕܢܓܝܢ ܠܝ ܣܬܐ ܘܚܐܬܐ   ܒܕܡܘܐ ܕܐܬܐ ܠܘܐ ܚܘܐܪܐ
ܘܠܢܐ ܠܝ ܘܒܢܐ ܫܟܪ ܡܢ ܫܥܢܐ   ܥܪܟܐ ܕܡܪܕܘܒ ܚܠ ܓܒܘܪܐ

ܐܢܐ ܠܝ ܒܒܢܐ ܒܡܢܢܢܐ   ܘܗܢܫܥܘܐܐ ܪܫܓܐܐ ܓܫܘܪܐ
ܡܢ ܠܐ ܦܪܘܫ ܐܢܐ ܕܠܡܓܘܠ ܒܒܬܐ   ܘܠܫܬܐ ܘܐܚܟܠܐ ܐܪܢܐ ܥܒܪܐ
ܘܝܓܢܢܐ ܠܐ ܡܐܫܣܫܢܐ   ܠܐ ܒܘܕܥܘܕ ܕܠܡܓܘܠ ܡܫܒܪܐ
ܒܥܘܝ ܡܢ ܫܦܪܐ ܘܡܢ ܩܣܘܪܐ!!   ܫܒܣܘܝ ܒܗܪܐ ܘܠܒܘܝ ܚܘܪܐ
ܕܐܒܘܘ ܒܡܣܚ ܓܘܕܐ ܕܫܝܢܐ   ܘܐܣܪܝܐ ܒܫܘܘ، ܓܣܥ ܒܡܘܪܐ
ܢܘܓܐ ܣܓܢܐ ܘܡܡܠܗ ܝܓܠܐ   ܡܓܠܘܝ ܣܓܠܐ ܘܪܒܘܝ ܕܘܠܐ
ܣܒܘܠ ܫܘܓܢܬܐ ܕܒܘܕܡܪܗ ܒܗܢ   ܕܡܠܟܐ ܘܦܪܐ ܥܡ ܣܒܘܪܐ
ܡܢ ܕܠܐ ܒܦܠܘܣ ܡܫܠ ܐܬܪܗ   ܩܦܣ ܠܗ ܕܝܢ ܕܝܐܓܘܠ ܥܦܪܐ
ܘܡܢ ܒܘܕܝܢ ܥܡܝܗ ܐܘܡܬܗ   ܡܫܠ ܒܒܥܬܐ ܬܫܒ ܣܓܪܐ!
ܠܐ ܬܫܒܩ ܡܢ ܦܬܚܐ ܫܒܬܐ   ܫܒܐ ܒܠܫܢ ܒܥܦܠ ܦܝܪܐ
ܐܘ ܐܫܘܪܝܐ! ܠܐ ܬܫܘܪ ܠܒܝܬܐ   ܘܐܫܬܒܚܘܢ ܒܕܡܘܬ ܥܓܪܐ
ܘܠܐ ܚܠ ܡܕܡ ܕܐܬܒܘܐ ܥܒܕܝ   ܘܐܬܗܢܝ ܐܢ ܣܘܥܐ ܒܢܘܪܐ
ܠܐ ܚܠ ܫܒܩܐ ܒܥܣܘܬ ܡܫܕܪܐ   ܘܠܐ ܚܠ ܕܝܕܥܡ ܐܢܐܘܗܝ ܫܓܪܐ

ﻭﻛﺎﻥ ﻳﻘﻮﻝ ﻟﻤﻦ ﺣﻮﻟﻪ ☐ ☐ﺍﻟﻠﻬﻢ ﺍﺭﺣﻢ ﺃﻣﺘﻲ ﻭﺍﺟﻌﻠﻬﻢ ﻓﻲ ﺧﻴﺮ☐

ﺣﺘﻰ ﻳﻘﻮﻝ ﺍﻟﺮﺟﻞ ﻣﻨﻬﻢ ☐ﻛﻴﻒ ﺃﺻﺒﺢ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻳﺎ ﺭﺳﻮﻝ ﷲ☐

ﻳﺤﺘﺎﺝ ﺍﻟﻰ ﺃﻥ ﻳﺴﺄﻝ ☐ﻛﻞ ﻫﺬﺍ ﻭﻫﻢ ﻣﻌﻚ ﻳﺎ ﺭﺳﻮﻝ ﷲ☐

ﻭﺃﻛﺜﺮ ﺍﻟﻨﺎﺱ ﻓﻲ ﺍﻟﻤﺪﻳﻨﺔ ☐ﻫﺬﺍ ﻭﻧﺤﻦ ﺟﻤﻴﻊ ﺍﻟﻤﺴﻠﻤﻴﻦ☐

ﻭﻛﺎﻥ ﻳﻘﻮﻝ ﻟﻠﺮﺟﻞ ﻳﺮﻳﺪ ﺍﻟﺴﻔﺮ ☐ﺍﺳﺘﻮﺩﻉ ﺩﻳﻨﻚ ﻭﺃﻣﺎﻧﺘﻚ☐

ﻭﺧﻮﺍﺗﻴﻤﻪ ﺍﻟﺘﻲ ﻳﺨﺘﻢ ﺑﻬﺎ ﻋﻤﻠﻪ☐ﺃﻛﺴﻮﺍ ﺍﻟﺸﻬﺪﺍﺀ ﺛﻴﺎﺑﻬﻢ☐

ﻭﻗﺪ ﺃﺻﺒﺢ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻣﻦ ﺍﻟﻤﺴﺘﺤﻴﻞ☐ﻭﻟﻜﻦ ﺍﻟﻤﺴﺘﺤﻴﻞ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻫﻮ ﺃﻥ☐

ﻭﻛﺎﻥ ﻳﻘﻮﻝ ﻟﻠﺮﺟﻞ ﻳﺮﻳﺪ ﺍﻟﺴﻔﺮ ☐ﺍﺳﺘﻮﺩﻉ ﺩﻳﻨﻚ ﻭﺃﻣﺎﻧﺘﻚ☐

ﻭﺧﻮﺍﺗﻴﻤﻪ ﺍﻟﺘﻲ ﻳﺨﺘﻢ ﺑﻬﺎ ﻋﻤﻠﻪ☐ﺃﻛﺴﻮﺍ ﺍﻟﺸﻬﺪﺍﺀ ﺛﻴﺎﺑﻬﻢ☐

ﺣﺘﻰ ﻳﻘﻮﻝ ﺍﻟﺮﺟﻞ ﻣﻨﻬﻢ ☐ﻛﻴﻒ ﺃﺻﺒﺢ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻳﺎ ﺭﺳﻮﻝ ﷲ☐

ﻳﺤﺘﺎﺝ ﺍﻟﻰ ﺃﻥ ﻳﺴﺄﻝ ☐ﻛﻞ ﻫﺬﺍ ﻭﻫﻢ ﻣﻌﻚ ﻳﺎ ﺭﺳﻮﻝ ﷲ☐

ﻭﺃﻛﺜﺮ ﺍﻟﻨﺎﺱ ﻓﻲ ﺍﻟﻤﺪﻳﻨﺔ ☐ﻫﺬﺍ ﻭﻧﺤﻦ ﺟﻤﻴﻊ ﺍﻟﻤﺴﻠﻤﻴﻦ☐

ﻭﻛﺎﻥ ﻳﻘﻮﻝ ﻟﻠﺮﺟﻞ ﻳﺮﻳﺪ ﺍﻟﺴﻔﺮ ☐ﺍﺳﺘﻮﺩﻉ ﺩﻳﻨﻚ ﻭﺃﻣﺎﻧﺘﻚ☐

ﻭﺧﻮﺍﺗﻴﻤﻪ ﺍﻟﺘﻲ ﻳﺨﺘﻢ ﺑﻬﺎ ﻋﻤﻠﻪ☐ﺃﻛﺴﻮﺍ ﺍﻟﺸﻬﺪﺍﺀ ﺛﻴﺎﺑﻬﻢ☐

ﺣﺘﻰ ﻳﻘﻮﻝ ﺍﻟﺮﺟﻞ ﻣﻨﻬﻢ ☐ﻛﻴﻒ ﺃﺻﺒﺢ ﺍﻟﻴﻮﻡ ﻳﺎ ﺭﺳﻮﻝ ﷲ☐

ﻳﺤﺘﺎﺝ ﺍﻟﻰ ﺃﻥ ﻳﺴﺄﻝ ☐ﻛﻞ ﻫﺬﺍ ﻭﻫﻢ ﻣﻌﻚ ﻳﺎ ﺭﺳﻮﻝ ﷲ☐

ﻭﺃﻛﺜﺮ ﺍﻟﻨﺎﺱ ﻓﻲ ﺍﻟﻤﺪﻳﻨﺔ ☐ﻫﺬﺍ ﻭﻧﺤﻦ ﺟﻤﻴﻊ ﺍﻟﻤﺴﻠﻤﻴﻦ☐

حمكة

جهاد بكير

حمكة...
مكد ذهذ دكعف
حجه حبدم
منوهم حجبم
ميتخهم فلجذ عمبتم
نمكذ كنمكذ
هذ ميهذ حدفذ
هفتيفم دمهذكم
مي حمذ كنذكذ هعبتم
حمكة...
مكد متنجذ دتيفجذ
ينذ ذفجذ
ميهذ ونجذ
منجذ حكذذ
ووشتم دحذ حكذذ
كنيفجذ ئسكذ معبتم
.....

ﺣﻴﻠﻪ...
ﻛﺒﻚ ﺩﺍﺭﺩ ﺩﻛﻤﻪ
ﺣﻮﺽ ﻋﻤﻴﻖ
ﻣﻮﺩ ﺩﻛﺘﺮ
ﺧﺎﻧﻪ ﻳﻌﻨﻲ ﺟﺎﻱ ﺣﻴﻮﺍﻥ
ﺣﻴﻠﻪ...
ﻣﺘﻬﻢ ﺣﻠﻘﻪ
ﻣﻴﻮﻩ ﺩﺍﺭﻩ
ﻫﻤﺒﺮﮔﺮ ﺩﺭ ﻓﻜﺮ ﺣﺠﺒﺮﻩ
ﻣﺨﻠﻔﺎﺕ ﻛﻴﻨﻪ ﺍﻱ ﻫﺬﻳﺎﻥ
ﺣﻴﻠﻪ...
ﺣﺎﻓﻆ ﺩﻛﺘﺮ...
ﺣﺎﻓﻆ ﺩﻫﺘﺮ...
ﺣﺎﻓﻆ ﻣﻲ ﻓﻜﻨﻪ ﻣﺘﻪ...
.....

حكمد بانيبال

السنة الثالثة عشرة

العدد 45

خريف 2010

مجلة ثقافية فصلية

صاحب الامتياز

وزير الثقافة والشباب

رئيس التحرير

د. سعدي المالح

سكرتير التحرير

بطرس نباتي

تصدر عن:

المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية في إقليم كوردستان العراق

العنوان البريدي: جمهورية العراق إقليم كوردستان أربيل عنكاوا

ص.ب. 12/81

تلفون(أرضي) :Tel

+964 66 255 8663

إيميل: E– mail:

banipal@syriacculture.org

المحتويات

كلمة اولى..... هيئة التحرير.....68

دراسات

في انتظار فرج الله القهار.....69
ناجح المعموري

شاعرات مبدعات من بنات شعبنا.....79
د. بهنام عطا الله

تجار مسيحيون في ذاكرة غرفة تجارة الموصل.....89
د. يوسف ألطوني

دور كوركيس عواد في تطوير الثقافة العراقية 96
وصفي حسن الرديني

اللهجات الآرامية الحديثة للآشوريين.....103
هيلين مور
ترجمة: بسمة منيركغو

المعاني الدلالية لحرف الدال في اللغة السريانية.....107
ليث حسن محمد

آثار

التنقيب في تل قصرا (عنكاوا).....112
د. يوسف خلف عبدالله الفهداوي

الاثار الخاصة بدير وكنيسة بازيان 125
سراب سامي سعيد

من إعلامنا

نعوم الصائغ(1875 - 1948).....131
إدمون لاسو

تراث

أساطيرنا وحكاياتنا الشعبية – 10 – 133
إدمون لاسو

تَنشر باللغات السريانية والكردية والعربية

لا تعاد المواد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

كلمة اولى

ابتداء من هذا العدد تدخل "بانيبال" سنتها الثالثة عشرة، وقد عقدنا العزم، بهذه المناسبة، أن ندفع بالمجلة قدما نحو المزيد من التطور الكمي والنوعي، لا سيما وقد تسلمت مديريتنا العامة، مع هذا العدد، مسؤولية تمويلها المباشر من ميزانيتها، فأقرت زيادة عدد صفحاتها وتطوير مادتها نوعيا، إن من حيث الدراسات أو من حيث النتاجات الإبداعية.

وبلغ عدد الدراسات المنشورة في العدد الذي بين أيدينا 16 دراسة أدبية وتاريخية ولغوية، خمس منها في القسم السرياني وثمان في القسم العربي ودراستان في القسم الكوردي وواحدة في القسم الانكليزي. من هذه الدراسات سبع دراسات تبحث في نواح مختلفة من الأدب السرياني وثلاثة تختص باللغة السريانية ولهجاتها وقواعدها واثنتان في تاريخ الصحافة السريانية واثنتان في الآثار وواحدة في التاريخ الحديث وواحدة في الأعلام. كتاب هذه الدراسات متباينون في منابع ثقافاتهم ولغاتهم التي يكتبون بها بينهم سريان وكورد وعرب وأجانب.

سأشير هنا فقط إلى الدراستين الخاصتين بالآثار وهما عن تل قصرا في عنكاوا وكنيسة دربندي بازيان في السليمانية، الأولى تكشف التاريخ السحيق لبلدة عنكاوا وأصالتها والثانية تعيد إلى الحياة أثر معماري وديني وحضاري مهم في محافظة السليمانية كان في طريقه إلى الاندثار والاختفاء من سجل التاريخ لولا الجهود المشكورة التي بذلها منقبون آثاريون في المحافظة في اكتشاف الكنيسة واستخراج اللقى الأثرية من بقاياها.

وإن ما يميز الموضوعات الإبداعية والأدبية هو أيضا كثرتها وتنوعها. إذ في الوقت الذي ننشر فيه نصوصا لثلاثة من كتابنا الأوائل، كوركيس وردا وخاميس قرداحي (من القرن الثالث عشر الميلادي) في القسم السرياني، وأحيقار (من القرن السابع قبل الميلاد) في القسم الانكليزي، ننشر أربع قصائد لأربعة من شعرائنا المعاصرين الذين يكتبون باللغة السريانية.

وتواصل المجلة في تسجيل الأساطيروالحكايات الشعبية من أفواه كبار السن في قرانا وأريافنا المختلفة.

هذا وتزدان أغلفة المجلة الداخلية بلوحات للنحات مازن ايليا شعاوي مع نبذة عن حياته وأعماله.

هيئة التحرير

في انتظار فرج الله القهار: أساطير المقدس وتمظهراته

ناجح المعموري

تتسع رواية (في انتظار فرج الله القهار) للقاص سعدي المالح والصادرة عن دار الفارابي 2006 في إثارة عديد من الملاحظات وكثير من الإشارات العميقة المرتبطة بالثقافة والدين ومجالات تاريخية متنوعة بحيث شملت هذه الرواية القصيرة مراحل حضارية واسعة وكشفت عن عقائدها وأساطيرها . كما إنها تبدّت أكثر اهتماماً بالحاضر / الآتي ، اليومي / المعروف بوقائعه وأحداثه . وحاول القاص سعدي المالح توحيد كل الفضاءات والمجالات الثقافية وسط بؤرة متجوهرة بالاختلاف ومتمركزة على التباين وكأنه قد تمكن من تقديم المشاهد الأكثر حيوية في الحضارة الشعرية العراقية والشرقية، وحتما كان لهذا الانشغال الثقافي وتنوع الأساطير وظيفة/أو وظائف فنية وفكرية، لعل أهمها هو الاختلاف والتنوع والوحدة بين الفضاءات. وتنوع الأسطورة من خلال ارتحالها ولا سيما الأسطورة الخاصة بنظام الخصب الذي تميز بموقع مهم وحساس في الرواية، ليجعل منه – المالح- معادلاً لنسق الموت/ الإبادة الجمعية، وهذا ما ستكشف عنه أساطير المقدس وتجليات الجسد الأنثوي. وعرف المالح كيفية تفعيل الجدل بين نظامين، هما الحياة/الموت، وتمكن من الإبقاء، على الحياة وخصبها واستمرار انبعاثها وتجدد ديمومتها. واعتمد على لغة الخاصة الخاطفة، التي تمر سريعاً على التاريخ ووقائعه وأحداثه المهمة المرتبطة مع بؤرة روايته، والبؤرة فيها ليست مماثلة للبؤر السردية والسببية التقليدية، وإنما هي بؤرة التماعية، متشظية، تبرق سريعاً وتوحي بمجال ثقافي وديني. والدين هو الأكثر تمركزاً في هذه الرواية؛ لأن المالح منحنا متعة الاطلاع على تفاصيل كثيرة، ابتدأت منذ زمن مبكر جداً، وتوزع التاريخ في متون الرواية وأشر لنا على أعماق التاريخ وصلتها بالحاضر، أو بالماضي.

الماضي مفتوح والعودة له ضرورة سردية كي يتضح المعادل بين الحاضر والماضي. الآن الذي أخذ كثيراً من الماضي وسلطاته الاجتماعية والثقافية والسياسية. إنه ذاكرة سوداء ومرويات ملوثة بالدم والتشرد والنكوص نحو الخيبة والفقدان. هذا التاريخ الطويل، هو مرويات سعدي المالح، وهو حر في التعامل معه، أو على نحو أدق إعادة إنتاج ما يريده هو، كي يقدم تصوراً عن التاريخ. إنه تاريخ أسود، كان فيه الإنسان المهمش مقصياً ومطارداً، وملاحقاً وظل فيه حتى هذه اللحظة هو كذلك ولم تحصل متغيرات/متطورات في حركته. وكان الإنسان محكوماً بالنمطية والتماثل . التشابه بين الماضي والحاضر. وهذا ما أراده القاص سعدي المالح، مثلما عمل على

بقاء القهر والاضطهاد واستمراره عبر تاريخ طويل جداً، ظل فيه الإنسان مطروداً ومشرداً، لأن السلطة هي التي حافظت على مركزها وكرست سردياتها وتماثلت مع الذي كان سائداً منها، وكأن السلطة تعرف جيداً ما هو قادر على بقاء المهمشين خارج محيط الحياة. المرويات هي طاقة السلطة والجماعة القوية ووسيلة لها في تكريس الطرد واستمراره، وبذلك تكون السلطة وخطابها هي الباقية/الماثلة حية باستمرار ولا تعرف مجالاً لاختبارات منطوقها الداخلي/السري غير الناس على اختلاف قومياتهم ودياناتهم وأقلياتهم، وهذا ما حاولت الرواية الإفضاء به والكشف عنه بتعدد سرديات مستلة من أعماق الماضي والحاضر الذي بقي محكوماً لخطاب واحد، تنوعت فيه الوسائل، وكان البقاء مستمراً بقدرة الإنسان على الصمود معتمداً على الميتافيزيقيا، متوسلاً بها، لأنه معبر تخيلاتها المقدمة من خلال المقدس وأساطيره الكاشفة عن معرفة واسعة ميزّت هذه التنوعات السردية المتمردة على الوحدة وضبط العلاقات السردية، وتخلصت هذه الرواية من الأنموذج المتعالي والمألوف للمتلقي. إنها عمل سردي غير متعارف عليه.

لا يمكن إغفال تحفيزات المقدس للأم الكبرى التي ظلت مقعدة وسط البيت زمناً طويلاً. ودائماً ما يتحرك المخفي في أعماق الإنسان وخصوصا العلاقة مع المقدس الذي يتحرر في لحظة ما، وهذا ما تبّدى في حصول المتغيرات في حياة الأم تحرك في داخلها شيء جديد، تحدياً للعجز؛ لأن التعامل مع المقدس والتحاور معه يقود لنتيجة مختلفة ومغايرة عن السابق؛ لذا "أصرت العجوز المريضة على مرافقة أبنتيها إلى الكنيسة لحضور القداس الاحتفالي بعيد الفصح، ولم تجدِ نفعاً توسلاتهما في أن تتراجع عن مطلبها وتصلي في هذا العيد أيضاً في البيت ، كعادتها منذ سنوات طويلة، منذ أن تسللت آلام الروماتزم إلى مفاصلها وأقعدتها. فرضخت أبنتاها لرغبتها وقررتا نقلها بالسيارة إلى الكنيسة الجديدة المشيدة في السنوات الأخيرة التي لم يتسن لها رؤيتها بعد، إلا أن رأس العجوز كانت يابسة إلى درجة إنها رفضت أيضاً هذا الاقتراح"[1].

تحركت الأم الكبرى بمساعدة البنتين نحو الكنيسة القديمة وليس الجديدة، أي هي مقترنة مع قداسة المكان القديم/الكنيسة، على الرغم من تماثل الوظيفة بين الكنيستين، القديمة والجديدة. لكن العجوز/الأم الكبرى اختارت كنيستها القديمة، لارتباطها مع تاريخ طويل صاغ ذاكرتها منذ كانت صغيرة، وزاولت عقائدها أو مارست طقوسها واحتفالاتها في الكنيسة القديمة، واختيار القديمة، تعبير عن إبقاء الأم الكبرى على ذاكرة سردياتها الماضية في التداول، وهذا يعني تحكم النمطي، لأن المقدس دائماً ما يكون خارج التماثل والنمط، لأنه في كل مزاولة يبدو جديداً وهذا هو أقوى خصائص المقدس ووظائفه "وأصرت على أن يمسكانها من ذراعيها ويساعدانها على المشي على قدميها إلى الكنيسة القديمة التي اعتادت الصلاة فيها طوال حياتها. حجتها الوحيدة كانت أن صوتاً هتف لها وأمرها أن تذهب إلى هذه الكنيسة بالذات"[2].

لم يكن إصرار الأم المريضة على زيارة الكنيسة القديمة رفضاً للمكان المقدس الجديد، وإنما ارتباطاً مع تاريخها الشخصي وتكريساً له في لحظة هي الأخيرة في ممارسته لوظائفها مع المقدس. تزداد علاقة الإنسان مع مكانه، كلما تقدم به العمر ويستدعيه تصوراً واستذكاراً، لأن المكان يكون قد صاغ بعضاً حيوياً من ثقافة الإنسان عبر مراحل زمنية. وتتغير علاقة الإنسان مع مكانه وتكتسب صيغة أكثر عمقاً، عندما يصل إلى مرحلة متقدمة ثقافياً، ولذلك انعكاس واضح على العلاقة مع المكان. وتتخذ صورة المكان جمالياً تنوعاً وتعدداً كلما أبتعد عنه، ويوقظه التذكر ويسعده باستمرار. وإصرار الأم الكبرى على أداء طقسها في الكنيسة القديمة تعبير – كما قلنا – عن حنين لتلك السنوات الطويلة التي اعتادت فيها على وظائف المقدس ولم تبتعد عنه، والذهاب إليه، ينطوي على نبش الذاكرة وإيقاظ الثابت فيها وبالأخص ما كان جميلاً ومرتبطاً مع أجمل سنوات العمر. وينطوي الإصرار على زيارة الكنيسة القديمة على التعامل مع المكان بقبول كلي ومطلق وستسجل من خلاله العتبة العمرية الأخيرة، وهذا

ما أفضت إليه الأم الكبرى. وعلى الرغم من أن الرواية لم تضع حداً لنهاية العجوز، وتركته مفتوحاً، لكن الاستقراء وجد بأن الأم سجلت بهذه الزيارة التي جاءت بعد انقطاع غير قصير نهاية لحياتها "لأنها ، فضلاً عن ثقل خطواتها، استراحت مرات عدة لتلتقط أنفاسها، وتوقفت مرتين لتلقي السلام على بعض العجائز الجالسات أمام بيوتهن، اللواتي تعجبن من خروجها من البيت وهي على حالها هذه"[3].

والقراءة توحي بنهاية الأم الكبرى، بسبب تقدم العمر أولاً ولإصابتها بالعجز، كما أن شعرية السرد وما تفضي إليه من دلالة، هي التي أوصلتنا إلى النهاية الحتمية الخاصة بالأم الكبرى "عندما وصلت إلى المقبرة القديمة الملاصقة للكنيسة تذكرت والديها المدفونين فيها، فترقرقت الدموع في عينيها، إلا أنها تماسكت فرأت أنَّ من الأفضل أنْ تصلّي لهما وهي تمر بقربهما. ولم تقطع صلاتها إلى أنْ وصلت إلى سور الكنيسة، ودخلت صحنها الكبير"[4]. الإشارة للمقبرة والبكاء على الوالدين ينطوي على إحساس باقتراب نهايتها. وذكاء الروائي في الإشارة للصحن الكبير ترميز للفضاء الزمني الضيق جداً، فضاء المرأة العجوز والمتبقي من أيامها القليلة.

خروجها في عيد الفصح لتستعيد آلام يسوع التي انحرفت تماماً بالأصل اليهودي لهذا العيد المقترن مع أسطورة خروج القبائل الرعوية من مصر. واستعادة آلام المسيح، تذكير بآلام الكثير من المعنيين، وربما هي واحدة منهم، لأنها كانت وظلت تعاني من آلام الروماتزم، المعطلة لحركتها.

تكون المقبرة حيث يكون المقدس أو قريباً منه. البكاء على الوالدين والذات، والقبر شاهد دال على حضور سابق، وتعطل لاحق، مثلما كان القبر وما زال هو العلامة على الوجود الحيوي للجماعة، والمقابر مقدس آخر، لا لأنه مجاور للكنيسة، بل لأن المقابر حازت قداستها وحدها، ولها حرمة، هي ما يذكر الإنسان بسلالته وأنسابه، ولأن الموت حدث مهم، فيه قوة تراجيدية تهز العائلة التي دائماً ما تلجأ إلى تدوين لحظة وقوعه، وتبقى الشاهدة إشارة على تاريخه. والقبر أول الرموز التي ابتكرها الإنسان في الحضارة وهو الدال تعبيرياً على الوعي المبكر/الأول، وعي جعل من القبور جماعات متجاورة مع بعضها، وهو تعبير آخر عن شكل اجتماعي/ ثقافي في التكافل والتجاور حيث يختار الحي مكان الميت/قبره قريباً من الذي سبق. والمقبرة أحدى الوثائق العلاماتية الكاشفة عن الانثربولوجيا والمعبرة عنها، مثلما هي لحظة مبكرة في الشعور الوطني/ والقومي على حد تعبير بندكت أندرسن في كتابه المهم "الجماعات المتخيلة".

المرأة القلقة والخائفة من شيء تعرفه، يدنو منها وتسرع إليه ، لكن الأم الكبرى شعرت بالاطمئنان والهدوء وهي تدخل إلى باحة الكنيسة توقفت ، نظرت يميناً ويساراً ، شعرت بالاطمئنان وهي ترى كل شيء في مكانه .

اختارت مكانها الذي جلست عليه مع صديقاتها، وما زال شيء ثابت هي تراه هكذا، وظلت تكرر ما عرفته سابقاً. "الحق يقال إن العجوز تأخرت قليلاً عن موعد القداس، وعندما دخلت القاعة، فُتِح ستار المذبح، وهذا يعني إن القداس كان قد بدأ لأكثر من ربع ساعة، وارتفع صوت الشعب يرتل أنشودة الشكر بالسريانية

إياك يا رب الكل نشكر
وإياك يا يسوع المسيح نمجِّد
فأنت باعث أجسادنا
وأنت مخلص نفوسنا"[5]

تحقق لها الاتصال الكلي مع القداس، في اللحظة التي فسح لها الكاهن مجال الرؤية، رؤية المذبح، الشمعة المشتعلة أمام تمثال المسيح الذي يتصدر المذبح تتحرك، ومن ثم ترتفع في فضاء الكنيسة فوق رؤوس المصلين الصامتين، المستمعين إلى الإنجيل[6]

ظلت هذه الشمعة جزءاً حياً في تخيلات العجوز وعائلتها، وتحرر هذا الرمز تماماً من صلة مبكرة مع الإنسان، ليتكرس مع يسوع، بوصفه شكلاً من أشكال القرابين المقدمة للرب يسوع. الشمعة المشتعلة والمتحركة اللهب اهتدت إلى الأم العجوز. فرسمت علامة الصليب بيدها على وجهها

وصدرها مندهشة وأغمضت عينيها غير مصدقة، لكنها عندما فتحت عينيها رأت الشمعة ما تزال واقفة أمامها، بالضبط مثلما في المرة الأولى، عندما ضاعت في ذلك الوادي، وهي طفلة في الخامسة أو السادسة من عمرها[7]

المكان مقدس حيث الخشوع ورائحة البخور ألقرباني المتصاعدة، وهو- المكان- يشير إلى طقوس بكرية عرفتها المعابد الدينية خصوصاً معابد الآلهة المهيمنة ، ولا سيما الآلهة التي تنزل سنوياً إلى العالم الأسفل وتعاود انبعاثها مرة أخرى، والتي كان يسوع امتداداً لها.

الشمعة التي رأتها في الوادي، هي شمعة القداس في تلك اللحظة، لحظة استعادة الماضي والاحتفاء به، كلما تكرر الفصح. وإذا اقتربنا من الشمعة أكثر، وتعاملنا معها رمزياً، فإننا سنجد أنها دالة على بقاء النور الحي/ اليقظ واستمراره وارتباطه بيسوع وبما حازت عليه المسيحية من عناصر وافدة من ديانات شرقية، وأكثر هذه الديانات حضوراً في المسيحية هي العقائد الفارسية – الزرادشتية، وتمركز الإله مِثراً. وهنا يتبدّى الحضور المشترك بين الاثنين، ولذا لم تكن اليسوعية غريبة عن المثروية، بل كانت الأقرب إليها، واعتقد بأن النور واحد من دلائل المشترك بين الديانتين، وتوحي الشمعة بطبقة عميقة/ روحية، دالة على شفافية الصلة مع يسوع وطقوس استحضاره أو استعادته. مثلما هي رمز معبر عن روح الأم الكبرى وبقاء الصفاء ساكناً فيها. ومع تنوعات الدلالة تصير الشمعة أصلاً شفافاً لما هو أول في الثقافة والدين في فجر الحضارة، فهي تختصر أحد الأنماط الرمزية العليا وتومئ لها، وأعني بذلك النار .

أعاد القاص سعدي المالح أسطورة الإله يوسف التوراتي، لينسج أسطورة متماهية مع أسطورته الأولى، وتتحول البنت إلى معادل رمزي أسطوري ليوسف، مع وضوح في تشذيب أسطورة البنت من زوائد اقتضتها أسطورة يوسف، لكنها ظلت حاضرة في تخيلات الطفلة ورؤيتها للمقدس وشمعته الاستعارية التي تضئ الكون كله، وليس فضاء الوادي الذي كانت فيه الطفلة. " وراحت الشمعة تجول في تلك الأصقاع إلى أن اهتدت إليها، ثم نزلت وحطت أمامها بالضبط مضيئة المكان برمته، ارتدَّت الطفلة قليلاً إلى الوراء خائفة مرعوبة، فظهر لها وجه أسمر نوراني من لهب الشمعة، وسمعته يهدئ من روعها: لا تخافي، أنا أسهر عليك وأحميك، فصدقته ببراءتها، وهدأت نفسها، ونامت قريرة العين من دون أن تسأله من عساه يكون[8].

أخذت القافلة الطفلة إلى قريتهم، حيث تبدأ عتبة ثانية لأسطورتها مثلما حصل مع يوسف، عتبة البحث عنها لمدة سنة كاملة، ولكن دون جدوى. لم يكتف القاص بالضياع التراجيدي، بل أضاف إليه مأساة أخرى هي الإصابة بالخرس، ربما بسبب الفقدان والمبيت ليلة كاملة في وسط الوادي. ولأن الطفلة لا تعرف أحداً من الذين في القافلة، كان الخرس وسيلتها لموت التواصل معهم والتخاطب لمدة سنة كاملة، واختصر الخرس كثيراً من المواقف وتكرست به وكأنه تعبير عن موقف اللا معرفة، موت الصلة مع أعل القرية على الرغم من صفة المنقذ التي نالوها. والخرس خاصية جديدة أسهمت بأسطرة الطفلة في وقت مبكر، لذلك كان الوادي سبباً في أسطوريتها، وحازت على صفة نبوية، ودائماً ما كان الجبل/ الوادي/ الكهف مرتبطاً مع الوظيفة التي ستفضي إليها الممارسة الدينية/ النبوة/ وهذه الصفة تحتاج عناصر غرائبية وأسطورية تتكون في شخصية الداعية. والأم الكبرى لم تفضي إلى مثل تلك الوظائف، وظلت الأسطرة في حدود ضيقة، والتي كان الخرس مكوناً فيها. وحدت الشمعة بين الطفولة والشيخوخة بوصفهما تاريخين مختلفين، لكن المقدس جمع بينهما " رأت الشمعة ما تزال واقفة أمامها، بالضبط مثلما في المرة الأولى".[9]

تتكرر العلاقة للمرة الأخيرة بين الأم الكبرى والشمعة، ثمانون عاماً تاريخ علاقتها مع الشمعة في طقوس عيد الفصح " الشمعة نفسها أتت وحطت أمامها، منيرة المكان برمته"[10]

تبدّى لها وجه أسمر مضيء من خلال الشمعة، وسمعته يتحدث معها ورأت فيه شبها

بالسيد المسيح، أو قديساً لا تعرف متى رأته وأين رأت صورته. وعرفت أخيراً بأن ذلك الشخص هو المنتظر/ الغائب " فرج الله" الذي عرف الابن مكانه. إنه الحلم واليوتوبيا المنتظرة. والعلاقة واضحة بين يسوع وفرج الله، فكلاهما مختف، ولا أحد يعلم لحظة ظهورهما لينقذا الإنسان. الأسطورة واضحة وشفافة، أسطورة المخلص/ المنقذ، لكن الكاهن استعاد أسطورة الانبعاث والعروج نحو السماء، إنه الحضور المجازي:

" وبعدما كلمهم يسوع رُفِع إلى السماء وجلس عن يمين الله، ثم توقف ونادى بصوت عالٍ: المسيح قام، حقاً قام، وكرر ذلك ثلاث مرات"[11] وقيامة المسيح بعد آلامه من التعذيب، شكل من الحضور الذي أضفى على الفصح فرحاً كبيراً. وأدركت العجوز بأن فرج الله، هذا التكتل الميتافيزيقي/الوهمي، هو البديل الروحي/ النفسي لكل عذابات الإنسان. وعرفته العائلة الأم الكبرى عندما كانت طفلة في الوادي الفسيح، ورآه زوجها ولم يستطع البوح به أمام الآخرين، وأيضاً رآه الابن الغائب المنتظر لعودة المخلص، فرج الله المعروف بكراماته المتحققة. ويبدو لي بأن المخلص أقرب إلى صورة يسوع وكراماته في الإحياء والإنقاذ، ويمثل تراثاً ميتافيزيقياً للمقدس والطاقة الكامنة فيه، المقدس المستمر بإنتاج أساطيره التي تضفي عليه باستمرار قدرات خاصة واستثنائية.

وزاولت الأم صلاتها الأخيرة وقد توفرت لها القوة في اللحظة، قوة الحركة، لكنها بطيئة، تلك اللحظة، هي الخيط الرفيع جداً بين المرأة المؤمنة التي استعادت صورة المخلص/ فرج الله، الذي كتبت له رسالة، لم تتح لها فرصة إيصالها إلى فرج الله، وأوصت أبنتيها بإيداعها إلى أخيهما "أخبرا أخاكما أن يوصل وصيتي هذه إلى فرج الله القهار، فهو يعرفه. وأخرجت من جيبها مظروفاً كانت تحمله معها دائماً، وقبل أن تسلمه ليد أبنتها الكبرى أسلمت الروح"[12].

فتحت رسالة الأم الكبرى متوناً سردية جديدة، اتسعت بها الرواية وتنوعت، وتشكلت بؤرها المختلفة. هذه الرسالة، نافذة الماضي نحو حاضر عاش مرويات الإبادة والحروب والهروب، وهذه هي مرويات جديدة في هذه الرواية. وذهب الابن باحثاً عن فرج الله في مقهى يرتاده، بعد أن اتصل به وحدد له موعداً ، ويبدو أن الابن مختلف مع فرج الله " لولا الوصية، لما أقدمت على الاتصال به، الأمر الذي اضطرني على مكالمته بالهاتف" [13] هو يعرفه، وقد تحول الوهمي/ الروحي إلى حقيقي وموضوعي، وباختصار لم يكن ميتافيزيقيا، بل هو بشري.

لم يلتق الابن الحامل لرسالة الأم الكبرى مع فرج الله ، بل اكتشف حياة جديدة تماماً في المقهى الذي اختاره فرج الله مكاناً للقاء من أجل الرسالة .

اختار الابن كرسياً له وسط المقهى، مغيّراً عادته بالانزواء في ركن من أركان كل مكان يذهب إليه، لكن الوقائع تتراجع، وتنفتح الذاكرة على المسيح والمهدي المنتظر، ويحصل التداخل، حتى أكاد أقول بأنهما توحدا معاً وأفضيا إلى عدد من الذين كانوا وظلوا منتظرين في ديانات وثنية وتوحيدية، وصار فرج الله أنموذجاً للخلاص الإنساني بغض النظر عن نوع الديانة والطائفة والمهم هو بقاء الميتافيزيقيا عاملاً جوهرياً في عقائد الإنسان. هو عقيدة متسعة صاغها المخيال الإنساني في مراحل من تاريخه البشري الطويل وما يؤكد وحدة المنتظر في الديانات هو الإشارة للمسيح والمنتظر. ويبدو أن الشمعة التي ارتبطت بذاكرة الأم الكبرى ومنذ طفولتها وسط الوادي وحتى لحظة دخولها الكنيسة في المرة الأخيرة لحضور قداس عيد الفصح والمشاركة به. وظلت الشمعة علامة لحضور المقدس واستمرار خطابه الديني/ الروحي وسيادته " العجلة، العجلة يا مولاي يا صاحب الزمان. تراقص ضوء إحدى الشموع، ثم تقدم نحوي ووقف أمامي فتبدّى منه

وجه نوراني، شعرت برجفة تنتابني، وخوف يستقر في أعماقي في مواجهة رهبة الموقف، سألته من أنت ؟ قال : أنا فرج الله القهار، ثم ذاب في لهب الشمعة المتراقص، خرجنا من السرداب بسرعة وكلانا يرتجف"[14].

استدعى القاص سعدي المالح مراحل تاريخية قديمة ومعاصرة، وتعامل مع مجالات فيها، موظفاً الأسطورة بروح جديدة، ورؤى كشفت عن آفاق الأسطورة وإمكاناتها العالية بالاستجابة للسرديات الجديدة، وخصوصاً في مجالات المقدس وعقائده وشعائره، الأسطورة تختص بالوظائف الدينية والثقافية المعاصرة، وتدنو كثيراً من الواقع للمعاصرة وتتجاور معها، وتوفر عناصر فنية وفكرية داعمة لما هو متمركز في السرديات ، مثلما قدمت – الأسطورة – خصائصها المعروفة في الرمز والعلاقات من أجل صياغتها في الأنواع الأدبية والفنية كلها، ولا نكاد نعثر على عمل إبداعي، سردي /فني خال من ثيمة أسطورية تتجوهر في العمل وتشع فيه فنياً، مما يؤكد على أن الأسطورة طاقة فنية وفكرية تحتاج من يفهمها ويدرك آلية التوظيف التجديد، بحيث تصبح بؤرة جديدة، تتآزر مع المتون السردية، وهذا ما تبدّى للقراءة الخاصة برواية سعدي المالح، التي كانت حاضنة للتاريخ القديم وأساطيره والمقدس فيها، ولقد استطاع توظيفها بشفافية، وبدقة فنية، وسنحاول الإشارة لأساطير المقدس وتجلياتها في تنوعات نصوصه التي شكلت تعدد متنوعاته السردية .

****

اسمه أبراهام وكنيته ممتدة في التوراة، وحتما له اقتران مع شخصية إبراهيم/ أبراهام، لكن لكل منهما فضاءَه الخاص، وإن كان الأصل التوراتي للاسم يأخذ القراءة – حتماً لتاريخ قديم. وهذا التاريخ نسبي في عمقه وقدمه، السرد يمنحه صفته. وأكثر التواريخ عمقاً ما ارتبط مع الإبادة التي هي شكل من أشكال الأساطير واللا معقول، غرائبيات زمن القسوة والإبادة التي يتحول فيها الموت الفردي/القدري إلى عقوبة لجماعة وطائفة، أنه الحريق الكبير الآتي على الأخضر واليابس، مثلما هو في أسطورة الرقصة الأخيرة، التي تحول فيها الوطن إلى رماد. أسطورة لم يُسمع بها من قبل ولم تُر وقائعها. هي أسطورة الرماد المفصح عنه والمعرف لها بالفينيق، لأنه مقترن بالحريق الذي حصل وسط مكان أسمه في الأسطورة (حلبجة) الرماد الكامل الذي ستتجدد فيه الحياة، وينبثق الطائر وسط الرماد من جديد، ويعاود حياته الجديدة، منبعثاً، ورافضاً رماده، ليبدأ عصراً مختلفاً " وراح يلتقط صورة أثر أخرى للرماد المتبقي في الوطن المحترق. سألت يا طائر الفينيق أين أنت لتنبعث من هذا الرماد، ألم أحرق نفسي لأبعث من جديد؟! لم أسمع إلا العزف الغريب المنبعث في المكان يقول لي: لكنك ما زلت تحترق. قلت: هذا احتراق مختلف. آه، ما ألذ هذا الاحتراق! ما أسمه؟ قالت عازفة الكمان: هذا هو(الجاكون) رقصنا القديم. قلت: ما أروعه! أعطني المزيد. قالت: تأخذ المزيد عندما تقترب مني، اقتربت، فهمت: تعال إلى حضني، تعال، كفاك احتراقاً. اقتربت أكثر. التصق بي أكثر لأطفئ لك نارك، التصقت بها. أرمِ نفسكَ في هذا اليَم ... أبحر معي، أبحرت، هكذا تماماً لأمنحك طفلاً ".[15]

تحقق الاشتعال والحريق، والإبادة والموت الجمعي، ومحاولة إلغاء كامل للمرويات والذاكرة، تدمير للتاريخ الاجتماعي والثقافي، أنطفأ الحريق بعد أن أتي على كل شيء، وظل الرماد المتحول إلى حياة ثانية جديدة وانبعث السيمرغ/الفينيق الذي غادر الرماد نحو حياة أخرى، كي يبدأ عصراً جديداً، مغايراً ومختلفاً، حاملاً معه سرديات النار والاحتراق والرماد والانبعاث. سردية ملحمية، سجلت مكاناً أسمه (حلبجة) " التصقت بها. التصقت بي. أصبحنا جسداً واحداً. تأوهنا في آن. ارتجفنا معاً. قالت: الآن باستطاعتك أن تعود إلى الشاطئ وتستريح"[16]. العلاقة الثنائية تمثيل للتجدد وتكرر الانبعاث الكوني الجديد، الحاصل بعد الاحتراق، والاتصال الثنائي. الاتصال شكل من أشكال الولادة، لأنه ينطوي على قبول الواحد

للآخر، والتفاني من أجله، ثنائية حققت قانون الحياة والكون وعلاقة الإيجاب والسلب، علاقة اللين والتجاور مع البحر، تضمين رمزي على استحالة دمار الحياة، وأفضى الاتصال الادخالي الجنسي نحو تخصيب المرأة التي أنجبت له طفلاً. والطفل ترميز عن الفينيق الأسطوري، وما حصل بين الاثنين، تمجيد للحياة وحفاظ عليها. والطفل هو قلب أبراهام النابض بالحياة، العلاقة بين الاثنين تمثيل لرمزية بكرية، حصلت بين السماء والأرض، والأب والأم. والعجوز البازغ من وسط البحر هو فرج الله القهار وأن لم تقل به الرواية، لكن الحكمة هي الدالة عليه.

"- جئت في الوقت المناسب

- عرفت أنك تحتاجني

- ماذا أفعل؟

- أخطأت ، كان يجب إلا تسلّم لها قلبك ولا تسمح لها أن تنتزع منك أبنك.

- لكنها غافلتني

- وهبك الله العقل لتنتبه. ولهذا ستبحث عنها طوال حياتك".[17]

الحكمة واضحة في كلام الرجل العجوز، لكن الشاب استغفلته الشابة التي أنزلته إليها " التصقت بها، التصقت بي. أصبحنا جسداً واحداً. تأوهنا في آن. ارتجفنا معاً".[18]

عزفت له الكمان وقدم لها رقصة الخراب التي أفضت إلى الولادة الأسطورية، الاتصال والإخصاب ومن ثم التحقق، لكنها أخذت طفله منه. ويتنوع العزف، في الأول على الكمان وثانية على القيثارة التي تشير إلى أصل سومري، هي آلته الموسيقية البكرية ويتضح التاريخ متداخلاً، تاريخ الماضي والحاضر، وهذا كله في لحظة استدعاء المرويات المختزنة في ذاكرته، التاريخ هو الباب القديم الذي فتحه أكثر من مرة " ماذا لو خرجت منها كل تلك الأساطير وراح أبطالها يتجولون بين الناس في هذا المقهى؟ والأسوأ أن يكون من بين أولئك الأبطال من عاش في المنطقة عندماأرسله أرسله أرسله أرسله سرجون الأكدي لجلب السفن من ماجان إلى ميناء أكد. أو من كان من بين جنود نرام سين حفيد سرجون، في غزوه لماجان أيام ملكها مانيثوم".[19] استحضار التاريخ ومراكزه المهيمنة- ولعل سرجون الأكدي أكثرها حضوراً وحفيده نرام سين- أدخلهما محيط التخيل ويتعامل معهما عبر حضور تصوري. وينطوي الاستدعاء على قيم سياسية واجتماعية وثقافية، وإذا وضعت مقارنة مع الحاضر، فإننا سنصاب بالدهشة، لما كان ينطوي على التاريخ/السلف وماذا حل بحاضر تراجع، ولم يستفد من ماضيه لإنتاج جديد، يفضي نحو مستقبل. التاريخ سجل وقائع كثيرة وأحداث عديدة، وهي من الكثرة بحيث كان عاملاً أساسياً في البناء الفني للسرديات وتداخل السرد مع التاريخ، وصار كل منهما جزءاً من الآخر. فانطوى السرد على التاريخ وضم التاريخ سرداً، لا بل أشارت السرديات الحديثة بأن التاريخ سرد، ولم يكن مستغرباً دخول التاريخ في السرد، كل منهما متجاور مع الآخر وفي أحيان يستحيل الفصل بينهما. ومن هنا كانت وظائفه في رواية سعدي المالح، لكنه – التاريخ – قام بوظيفة جديدة، تقدم مروياتها على سطح مرآة مغايرة ومختلفة، ولذا كان مرور سرجون وحفيده صدمة للمتلقي أرادها القاص، من أجل معرفة الحاضر عبر الماضي، إن توظيف التاريخ في رواية المالح أعطى لنا وضوحاً لرؤية القاص الخاصة بوفرة الأضداد فيه، أضداد قديمة وأخرى جديدة معاصرة، والإشارة لسرجون ونرام سين تكشف عن أضداد الحياة مع الحروب، وعبرهما أحياء الدمار التي أشارت له سرديات الإبادة التي سنتحدث عنها لاحقاً وفي مقال منفصل، لكن الفضاء التاريخي الماثل في أعماق الأسطورة، عامل مساعد وجوهري في الإعلان عن الضديات المتمركزة في الرواية التي انتصرت للضحايا، مثلما تحققت أخيراً الحياة عبر أسطورة المرأة والجنس بوظائفه المقدسة المعروفة لنا في طقوس عراقية وشرقية قديمة، ويبرز الضد الاستهلاكي المنتج في الحضارة المعاصرة، وكشوف المالح عن ذلك بواسطة العلاقة الثنائية بين جاكي وكلبها الكاشفة عن الاستهلاك الواضح للجنس، وانحراف وظيفته السامية التي قال بها العراقيون القدماء. لقد صار الكلب بديلاً موضوعياً حاضراً للإنسان " نطّ الكلب من مكانه فقفز في الهواء وراح ينبح ..... زمجر الكلب ونبح وكأنه يريد أن يفترسني. رفعت رأسي ونظرت حولي، كان الكلب ينط من مكانه مندفعاً ومحاولاً التخلص من ساجوره قالت جاكي:

- لا تهتم به، أنه يغار

ثم ألتفتّتْ إلى الكلب: يا فحل، كن هادئا.
قلت مستغرباً :
- يغار! كيف يغار ولماذا؟".[20]

التخيل متسع في هذه الرواية/المرويات المخترقة للثابت السردي وحاول القاص المالح إنتاج جديد لمرويات هي جزء من ذاكرة الناس وماضيهم المدّون والشفاهي، بمعنى هي وقائع حقيقية أو متخيلة أضفت عليها الجماعات عبر قبولها وتداولها وما هو مقنع وحقيقي، لكننا لا نستطيع إلزام المتلقي بالتعامل معها بوصفها واقعا تاما وقد وقع فعلاً، إنه واقع مبكر، نجح القاص في إقامة صلات إرادة بينه وبين المرويات، وهو غير ملزم ونحن كذلك بتصديق ما قاله لنا ..

في الوقت الذي كان الماضي بسردياته الأسطورية حاضراً في ذاكرة القاص على أنه ماضي معاصر، وتاريخ قريب، وكلاهما يتجاوران معاً عبر الأسطورة والمرويات، ويتم إلغاء السقف الزمني الواسع بينهما، ويتحول الماضي بأساطيره إلى حاضر، ويعتقد الإنسان ما كان متسيداً آنذاك وما زال متمركزاً ومهيمناً الآن " يا للمصيبة ! وقد يعتقد هؤلاء إن الآلهة نينسيكيلا (ننخرساك/ مامي/ ماما) لا تزال سيدة الماجان بأمر من أنكي، فيتصرفون على هواهم! يا إلهي سيرحلونني من هذا البلد. وتراءت أمامي سيدة ماجان بطلعتها البهية".[21] الإلاهة الأم السومرية زوجة الإله أنكي/ إله العقل والحكمة والعدل، هي الحاضرة في السرديات الأسطورية السومرية، التي مازالت إلى الآن حاضرة، بوظائفها الأمومية التي أشارت لها أسطورة التخليق السومرية والإشكالات الحاصلة مع الإله أنكي الذي أدى ما يشبه القطيعة بينهما لكنه – أنكي – المعروف بعناصره، تمكن من التحاور مع الأم الكبرى، والإبقاء على مسافة مشتركة بينهما، لأن الخلق لا يكتمل إذا لم تكن الأم هي مساهمة بدور مركزي، واتفق الاثنان على إشفاء الإنسان الجديد والحفاظ عليه، وهذا ما أشار إليه القاص سعدي المالح ، منحرفاً به قليلاً. وعلى الرغم من الانحراف بالأسطورة السومرية التي دارت وقائعها في دلمون / ماجان فإن المتلقي للنص يشف عن محاولة للتماهي مع الأصل الأسطوري، من خلال الأم الكبرى نينسيكيلا، حيث خاطبها الراوي:

- يا سيدة ماجان ، كل شعرة في رأسي تؤلمني، وقد جئتك من قلعة الإلهات الأربع موطن السيدة الجليلة عشتار، أبحث عن الدواء.
قالت :

- دواؤك هو العودة إلى الحكمة والعقل والحب، دواؤك لدى سيدتي الجليلة عشتار، كل الملوك كانوا – يحجون إليها بحثاً عن الحكمة والنصيحة والأذن قبل القيام بأية حملة حربية أو عمل يخص مصير الإمبراطورية".[22]

تطرف سعدي المالح بالعلاقة مع الأضداد وأعني بهما الأنظمة المتغايرة مع بعضها بعضا، وخطف عملاً سردياً جديداً كل الجدة من الأسطورة والتاريخ والواقع، من الماضي والحاضر، سرقه من الحياة والموت، هذه الثنائية التي أعلت من السرديات فيها وجعلت منها مجوهرات ممسكة بالتلقي، بقلب ما يريده على عدة أوجه، وتتضح بأنها – الأوجه – متنوعة وما قاله الراوي للإلاهة الأم السومرية تعبير عن وحدة اتضحت بين الراوي وبين الجماعات المنتمي إليها، وكشف عن الأمراض المجتمعية، أمراض خلخلت الإنسان الذي كان في البدء أنموذجاً غير سليم، وحواره معها اختصار لما حصل، وكأنه يريد الإفصاح عن التدمير/الموت/الحريق/ الإخضاع/الانتهاك ..... اختصر كل هذا (كل شعرة في رأسي تؤلمني) ومنحته الإلاهة الأم السومرية دواء، هو العودة إلى الحكمة والعقل والحب هذا هو العلاج المناسب، وهي من خصائص الإله أنكي، زوج الإلاهة الأم. أما الحب فهو خصائص اللإلاهة أنانا/عشتار. وهذه الآلهة هي التي تضفي على حياة الملوك والقادة حياة جديدة وسعيدة.

والإلاهة عشتار، معروفة منذ اللحظة السومرية بعناصر فكرية وظلت هذه الإلاهة بمساحتها الواسعة جداً، لكنها لم تبق ثابتة وساكنة، بل غادرت الثبات الذي عرفه غيرها من الإلاهات أو الآلهة، وقبول نظام هذه الإلاهة للتحول مرتبط بتوفر موضوعيات ضاغطة لا بد وأن يستجيب لها النظام وينفتح أمام الجديد، وهو القوة والعسكرة. وحصل هذا بوضوح أكثر في المرحلة الأكدية، التي أسرعت نحو ضم الممالك وتحولت إلى إمبراطورية واسعة جداً وتغيرت بسبب ذلك عناصر عشتار الجديدة ولم يعرف عن الإلاهة عشتار الحكمة، لأن ذلك من عناصر الإله أنكي وعلى الرغم من ذلك، منحها القاص سعدي المالح حكمة.

تمتع فضاء التخيل واستحضار اللا معقول بمساحة واسعة جداً، وحركة متحررة، لأن البناء الفني في هذه الرواية مفتوح على كل الاحتمالات؛ والبناء فيها حر وليس تراكميا/ تصاعديا كما هو في الرواية التقليدية، لذا لم يضع القاص سعدي المالح خطة للنمو التراكمي، بل اختار البناء العشوائي الذي فيه من سريّات إلهية البؤرة ونموها. وهذه الرواية لا يمكن جعلها مروية/ شفاهية، لأنها لا تستقطب المتلقي، للاختلاف البنائي فيها.

جاز القاص سعدي المالح كل ما هو خارج الضبط البنائي النمطي الذي عرفته الرواية، وحرر نفسه من عناصر الانسجام الكامل وامتد نحو فضاء جديد، واتخذ من اللا معقول في المرويات ذات الجذور البكرية واصطفافها مع مجريات يومية، ينحرف بها نحو اللا ثابت ويتصرف به " أغمضت عيني وفتحتهما غير مصدق، لكني لم أر إلا تلك الكتابة المسمارية أمام عيني وقد تحول الكتاب إلى رقيم طيني مفخور. رفعت رأسي عن الكتاب باتجاه القيثارة، فرأيت رأس الثور، تغطيه رقائق الذهب له لحية، وعرف من اللازورد يخرج من بدن القيثارة ويتوج صندوقها الصوتي الذي بدأت تترصع حوافه باللازورد والعقيق الأحمر والأصداف".[23]

الخلخلة واضحة للسياق السردي المتضمن إشارة للحاضر والماضي، الكتاب/ الرقيم، وهذا واحد من مميزات هذه الرواية، بمعنى عدم اعتماد الانسجام المعروف في الرواية التقليدية، والإشارة الصريحة للكتاب والرقيم هي ترميز واضح، يفضي لنمطين حضاريين، وتحولات القاص سريعة، ربما تبدو أحياناً طبيعية بالنسبة للمتلقي غير العارف للشفرات التي أضفت حساسية عالية على السرديات، وبعد هذه الإشارة الشفرية، تعلقت عينا الراوي بالقيثارة الموجودة في المقهى، المزاحمة بالقيثارة السومرية التي حازت حضورها الذهني وحلّت بديلاً لها .

الماضي والحاضر مستدعى مراراً، إنه الحضور الحيوي للتاريخ وللأماكن والجغرافيات، ولم ينس القاص المرور على ثقافة وديانة سادت في الشمال ويشير إليها مراراً . وتتنوع الأسماء والرموز الدالة حصرياً، بحيث تكتفي بمجال حضاري محدد ولا يتجاوزه، مثل القيثارة السومرية أو نرام سين، لكننا نلحظ الحضور المتحرك، وغير الثابت عبر دال عليه، معلوم، ومعروف، مثل الإلاهة عشتار التي تشير إلى الحضارة الأكدية، وحضورها في الشمال بمركز قوي جداً، وكان القاص أراد الإشارة إلى العناصر غير الثابتة وتحولات النظام الثقافي/ والديني ، مما ساعد على ابتكار شبكة فنية وفكرية متداخلة، وليس سهلاً على الذي يعرف القليل عن تاريخ الحضارة العراقية الإمساك بخيوط ومشتبكات الشبكة. وعلى سبيل المثال، التذكير بقلعة الآلهات الأربع، موطن السيدة الجليلة عشتار، ولذلك علاقة بمدينة أربيلو، وهي مدينة الآلهات الأربع الآشورية، ومن هنا سميت هذه المدينة باسم الإلهات الأربع ، ولم يتمكن علماء الآثار من التوصل إلى معرفة الآلهات الأربع، لأن إطلاق التسمية مرتبط بما ينطوي عليه، ويساعدنا هذا الحراك وعدم الثبات على

وضع تصور حول شليلة سعدي المالح في سرده المفخخ بذاكرة غير محصورة بمرحلة تاريخية معينة، واعتقد بأنه أراد تقديم فضاء مكاني، أو جغرافيا واسعة، وفرت فرصة لحركة السائد الثقافي/ والديني. ما قدمه القاص من توصيف لقيثارة، هو الذي قرّب لنا هذه الآلة الموسيقية المعروفة بسومر، وهي من الآلات الموسيقية التي كان الملك شولكي يعزف عليها، فضلا عن سبعة آلات موسيقية أخرى عُثِر عليها في التنقيبات الآثارية في المقابر الملكية بمدينة أور الملكية. وحضور القيثارة السومرية، تصوراً واستعادة ، تعبير عن قوة الماضي وفنونه وإبداعاته. الماضي ليس التراكمي، وإنما النوعي، المزدهي بما يميزه عن لحظات كثيرة وطويلة منه. الماضي واجهة تناظرية في هذه الرواية، واهتم به سعدي المالح اهتماماً استثنائياً، ووجد فيه مرآة كاشفة عن آداب وفنون وإمبراطوريات، وأسماء ظلت حية في (خزانة) الذاكرة التي كثيراً ما تفتح نافذة وتومئ لنا بما هو مثير وجذاب لحد الآن، يستهوي الحكواتي للعودة إليه، والمفاضلة في اختيار ما يريد إلتفاظه، وتوظيفه في شبكة مروياته. واعتقد بأن مرويات الماضي العديد، لعبت دوراً مهماً في ترسيم حدود السرد وإضفاء ملمح فني جديد، لم تعرفه الرواية العراقية الجديدة.

لم يكن حضور القيثارة اسماً، بل كانت هي نفسها، القيثارة السومرية، ويتساءل القاص كيف حضرت من المتحف العراقي إلى الفندق؟ " هل سرقت مثل غيرها؟ ومددت عنقي لأرى ماذا حل بالعازفة الشقراء، فإذا بها ترتدي ملابس(أورنينا) المزركشة، تعزف بأناملها الناعمة وتغني:

جلجامش بن لوكال بندا / الكلّي القوة الكلّي السناء ،

الباحث عن الحياة الأبدية ، يمشي مختالاً في أوروك

رافعاً رأسه كالثور الوحشي".[24]

كانت أورنينا هي التي تعزف وليست عازفة المقهى، إنه شكل آخر للاستدعاء والاستحضار، الماضي يؤدي وظيفة الحاضر، وتردد أغنية عن الملك جلجامش، وكان القاص لا يترك شذرات الذاكرة بعد الانتهاء منها، بل يقيم علاقة معها، حضور جلجامش، شكل من أشكال الإضافة الجديدة للمعنى الذي فاضت به عشتار، وتتبدّى العلاقة حتما بين أورنينا وعشتار، علاقة واحدة ووظيفة مشتركة، الإلاهة عشتار بحاجة للموسيقى التي هي من مكملات ممارسة الجنس وانتهاب اللذائذ.

هوامش:

1- سعدي المالح: في انتظار فرج الله القهار، رواية، دار الفارابي، بيروت 2006 ، ص7

2- المصدر السابق ص7

3- المصدر السابق ص8

4- المصدر السابق ص8

5- المصدر السابق ص11

6- المصدر السابق ص11

7- المصدر السابق ص11

8- المصدر السابق ص12

9- المصدر السابق ص11

10- المصجر السابق ص14

11- المصدر السابق ص15

12- المصدر السابق ص19

13- المصدر السابق ص 20

14- المصدر السابق ص67

15- المصدر السابق ص102

16- المصدر السابق ص102

17- المصدر السابق ص104

18- المصدر نفسه ص 102

19- المصدر نفسه ص104

20- المصدر تفسه ص 130

21- المصدر نفسه ص105

22- المصدر نفسه ص 105

23- المصدر نفسه ص105

24- المصدر نفسه ص10

شاعرات مبدعات من بنات شعبنا

د. بهنام عطا الله

1 ـ فيفيان صليوا

قصائد وومضات تؤطر الهم والغربة

ولدت الشاعرة العراقية فيفيان صليوا في بغداد 1976،ومن اسرة تهتم بالأدب والثقافة والإبداع، ظهرت ميولها في كتابة الشعر مذ كانت في الخامسة عشر من عمرها، وتمكنت من أن تحقق حضوراً في المشهد الشعري العراقي مبكراً. لأن الشعر كان يسري في قلبها، وهي التي قالت عنه : (الشعر يعني بوابة خصبة، غير مجرى حياتي كلها، اشعرُ وكأنَّ الشعر اختطفني من الظلمة إلى النور، لكنَ النور لم يبهر عيوني. أحس وكأنَ الشعر اشبه مايكون بكوكب حنون، يحمل أحزاني المحبطة ومتاعبي المرهقة، وعندما ادخل في عالم هذا الكوكب اشعر بالفرح والراحة، والشعر حوَّلني إلى طائرٍ يحلقُ عالياً في السماء من دون خوف من السقوط في حفرة من الغيوم).

وهي فضلاً عن كتابتها الشعر باللغة العربية، فهي تكتبه بالسويدية. نشرت بعض قصائدها بهذه اللغة ضمن انطولوجيا (سلامتولوجي) التي صدرت في عام 1998 خصصت لعدد من الشعراء السويديين. كما كانت لها مساهمات في عدد من المهرجانات والأمسيات الشعرية. بسبب الظروف التي مرت بالعراق إضطرت لمغادرته إلى السويد، وهي تقيم حالياً في لندن.

صدر ديوانها الأول **أحزان الفصول** عن دار المنفى في السويد عام 1997، والذي تهيمن عليه اجواء من الحزن والتشاؤم، ضمن مقاطع شعرية تحمل رشاقة المعنى وتأثيثه وكثافة بنيته. فالقصيدة عند فيفيان تأتي من خلال محمولاتها اللغوية المغلفة بمسار تراجيدي، وهذا متأتٍ من بعدها عن وطنها، وما مر به من محن ونكبات وحروب.

كتب عنها العديد من النقاد والكتاب منهم حاتم الصكر، الناقد العراقي المعروف، والذي أكد على فرادة تجربتها الأبداعية، وتميزها في المشهد الشعري التسعيني في العراق. حصلت على جائزة العنقاء الذهبية للشعر في لندن. قالت في مجمل إجاباتها عن مواصفات القصيدة الناجحة: "يجب أن يكون للقصيدة الناجحة عدة فروع وجذور،كما الشجرة، وأن تبتعد عن الثرثرة الزائدة وخنق الفكر وانحصاره بتقاليد الشعرية دون تطوير الخيال".

تتناول في **أطيان** مجموعتها الشعرية الثانية، أبعاداً تؤطر الهم العراقي، وتحمل في مضامينها أبعاداً إنسانية وإجتماعية ونفسية، وهذا هو إنعكاس للألم الذي نشب في قلبها، من جراء الحروب والكوارث، فجاءت قصائدها على شكل لوحات ملونة ضمن فضاءات معبرة :

بعضي واقف
وبعضي
التهمه القدر
***

تجتهد الشاعرة لكي تعطي زخماً وكثافة كبيرة لمجمل نصوصها، لذا تراها تتمعن في نشرها وطرحها أمام القارئ، ضمن انزياحات جميلة تشدها نحو الآفاق الرحبة لمتخيلها الشعري، وتبغي اللقاء، فتنادي نهرها الخالد ـ دجلة ـ وهي في بلاد الغربة فترسم التجاعيد على وجه الليل تبقى منتظرة مجيء الأحباء مع الفصول والمواسم، وهذا ما تؤكده في قصيدتها)وتدور الفصول ولم تأتوا) :

تدور الفصول
ولم تأتوا..

تنادي دجلة بأسمائكم
ولم تأتوا..
بكى وجه القمر الطفولي
ولم تأتوا..
وهاهي التجاعيد
على وجه الليل..
ولم تأتوا..
وتغرب القلب .. ورحل بعيداً
ولم تأتوا..

تشتغل الشاعرة كمجايليها على قصيدة النثر، وتجعلها مرتكزاً لبث شفراتها وأحاسيسها، وهي تعمل دائماً لتثوير العبارات والتلاعب بالكلمات والعبارات، من أجل بناء ومضة شعرية تقدح اضاءاتها أمام المتلقي، وتجعلهم يقرأونها بإمعان ولمرات عدة :

حيواناتي بعد الحرب
ورثتني
****
في داخلي
ينقرض بلدُ
****
على خشبة الوطن
يُصلب شعبي
****
دول الأرض
شوهتني
ودول السماء
كيف ألحق بها؟
****
لم تعد هناك
ارض
لأقدامي الدائرية

تتخيل فيفيان صليوا الشعراء كـ(غيوم متراكمة)، ولكي لاتشبه أحداً منهم، أصبحت (غيمة ملونة)، أي أنها ليست كأخريات وآخرين من الشعراء الكثار، بل إنها كونت اسمها وقاموسها اللغوي في مشجبها الشعري، لكي تؤثث نصوصها ومفارقاتها التي تميزها عن غيرها. إنها تطلق نصوصها على سجيتها منسابة رقراقة مثل نهر صافٍ وزيتونات مبثوثة في بساتين الرب. فجاءت نصوصها على شكل مقاطع قصيرة مشحونة بطاقات لغوية كبيرة.
تقول في قصيدتها (شجرة تطالب بالحرية):

شجرة تطالب بالحرية
بعضي واقف
وبعضي
التهمه القدر
تسرق السحب ظلي
وصوتي فريسة للماء
غصن يخونني
وآخر
يوهمه السقوط
بالعتق من العبودية
وزعوا بقية اغصاني
لنار أكلتني
إلا حلمي بالحرية

كما أن الانزياح اللغوي واضح، لا بل هو سمة من سمات النص لديها، من خلال هندسته والاهتمام بملفوظاته اهتماماً كبيراً، مما جعل مقاطعه تنساب في غاية الدقة والروعة إلى ذهن المتلقي:

أعظم مخلوق
على الأرض
هو الماء

والشاعرة تعيد صياغة نصوصها مرات عدة، لكي تخرج أمام القارئ منتشية مبهرة. إنها شاعرة مرهفة الحس والوجدان رقيقة تدخل القلب بلا استئذان، تحاول دائماً تكثيف النص وتطويعه من أجل فكرتها وهدفها العام والخاص. متخذة من الأختزال والأقتصاد وغير المألوف، مرتكزاً لذلك، وهذه هي أهم شروط قصيدة النثر:

أيها الحجر
القلق
يصحبنا
****
أصبحنا نجيد
الزحف على الغيم
هكذا لن نسقط بالتأكيد
****
الأكثرية تحكم
والأقلية في المتحف
****

في القصيدة الموسومة بـ(الأرض كلها لك)، سيرى المتلقي انه ازاء شاعرة تترجم أحاسيسها شعراً جميلاً ومعبراً، يحمل في طياته مخزوناً كبيراً من تراكمات ومرجعيات التجربة والقراءة الشعرية، وفيها تحاول أن تطرح ومضاتها ضمن تساؤلات كثيرة نابعة من عمق الحياة، تغلفه بإطار فلسفي، تترجم الشاعرة من خلاله مفهومها للموت والحياة والغربة، فهي تحاول أن تقطف من حديقة الكون أفكاراً ورؤىً، فتحولها إلى نصوص قصيرة مبدعة:

هذا السلم يوصلني
إلى السماء
****
الهي
كهذه الشعوب
لا أفهم العالم
****
على الحطام
شبح
يصفق
لهذا الكوكب
****

كما نلمس من نصها هذا مسحة إنسانية، فهي تتواصل مع الإنسان حاملة همومه، كما إنها تتوحد في عوالمه بمتعة كبيرة، غائصة في حالات إنسانية كونية نادرة ومنعشة:

حتى أنتِ يا دميتي العظيمة
تنافقين!
****

فيفيان صليوا شاعرة واعية وجسور وجريئة، كما يصفها الكاتب مجدي سرحان وهذه "الجسارة في اقتحام مناطق ليست آمنة وليست مأهولة سوى بالقليل القليل من الشعر والشعراء، يجب أن اعترف بفرحي إزاء وجود الشاعرة العراقية فيفيان صليوا وهي تحاول العثور على ذاتها هناك، بما تمتلك من موهبة وفهم، ذلك الفرح الذي يقر بموهبة حقيقية، ويأمل لها المضي خطوات وخطوات صوب ارتقائها اللائق بها، ذلك الفرح، الذي يدعوني إلى الإشتباك مع عالمها وأنا أحاول التفتيش عن ذلك المتشـــرد الصعـــلوك/ عشقي / الشعر، ذلك الذي يقتحم الوجدان، ويمضي لحظته المدهشة في ذاكرتي وأعصابي، يبعثرني، ويعيد تشكيل روحي".

2- دنيا ميخائيل
من اللاشيء تبدأ كل الاشياء

دخلت الشاعرة دنيا ميخائيل معترك الشعر منذ الصغر، ونشرت اغلب قصائدها في الصحف والمجلات العراقية والعربية. شاركت في فترة الثمانينات من القرن الماضي في العديد من المهرجانات الشعرية. أصدرت عن منشورات آمال الزهاوي مجموعتها البكر **نزيف البحر** عام 1986، وجاء في اهدائها: إلى اللاشيء .. لأن اللاشيء هو الشيء الوحيد الذي يعنيني .. فمن اللاشيء تبدأ كل الأشياء .. كتب مقدمة المجموعة الشاعر العراقي عبد الرزاق عبد الواحد، ومما جاء فيها: "مجموعتان شعريتان في مجموعة واحدة.. هذا ماتحتضنه شطآن (نزيف البحر) أولاهما تتشكل بامتزاج هذه الاختيارات المكثفة من قراءات مناخاً يصعب ألاّ يكون هو الشعر نفسه، هذه الاختيارات التي يستطيع المتأمل أن يصل من خلالها إلى آخر قطرة ماء في منابعك الخفية، لأنها أتت راشحةً من عشرين ريشةٍ لعشرين قلماً مبدعاً ".

الشاعرة تكتب الشعر عن دراية واطلاع وأسس ومرجعيات كثيرة، تعمل على حبك نصوصها لتقديمها بصيغتها النهائية، إنها سرد لانفعالات وانطباعات وتخيلات الشاعرة، التي في مبعثها ماهي إلا طرح لإرهاصات حياتية متنوعة، أي طرح الواقع بعيداً عن التعقيد:

مابين أن تكون
قاتلاً أو قتيلاً
ألف قرار
فمن يعبر من القلب / إلى جرحه؟
ومن يمنع الدقائق
من الفرار

تتسم أغلب نصوص الشاعرة دنيا ميخائيل بجرأة الخطاب ووضوح الرؤيا، من خلال رصدها

الواعي وطرحها لثيمات الحدث الرئيسة وهي تحاول اقتناص اللحظة والتمعن بها، لتجعل القارئ أكثر تقبلاً وتمعناً في النص، من خلال لغتها الثرة الرشيقة، فهي تجيد التلاعب بالألفاظ والأفكار والمفردات معاً، بغية خلق نظرة رؤيوية إنسانية شاملة، تتفجر على شكل توليفات لغوية. كما تقول في نصها(في البدء كان البحر):

كانت البحار حبلى
فأنجبتني / لكنها تنبأت بموتي
على صليب كلماتي
فخبأتني
من يومها وأنا..
أحكي الشجون
للأصداف
لأوراق الصفصاف أحكي
من يومها وأنا..
أبكي ولا أبكي

تأتي أغلب قصائد الشاعرة دنيا ميخائيل على شكل تنويعات حياتية انتشلتها من الواقع، لتعبر عما يجيش في مخيلتها من تراكمات الحياة، بحلوها ومرها، دون مواربة أو لف أو دوران بل تدخل في صلب الحدث. إنها تعكس أدواتها في بناء نصها كإمرأة، ضمن لغة مثيرة تشد الملتقي إلى معرفة نهاياته:

تدق الساعة
منتصف العمر
اثنتا عشرة مطرقة
وتلك امرأة
تنصب لعشاقها
طاولة الخمر
وبخوراً
وليلاً قمرياً
ومشنقة
وفي الصباح
تعلق على حائط الرياح
صورته البلهاء
وبقايا
قهقهةٍ
حمراء

فنصوصها ماهي إلا عبارة عن ومضات متتالية متناسقة تتصاعد وتخفت مع تصاعد الحدث وخفوته ، على وفق تسلسل ذهني واقعي، يتعامل مع حياة وعوالم الشاعرة الرومانسية العذبة، التي تتشابك مع تعقيدات الحياة وتوترها، لذلك جاءت ذاكرة شخوصها، متمركزة حول ثيمات المعاناة الحياتية واليومية، لتعبر أخيراً عن دواخل نفسية حادة يستطيع القارئ إستكشافها في ما وراء النص. هذا مانلمسه في مقاطعها الشعرية التي سمتها(شظايا متناثرة):

عيناك
عصفوران من الآس
حين يخترقان
غيمة أحزاني
أعرف حينها
أن الله
يسكن أجفاني

إن نصوصها ماهي إلا هواجس داخلية تعيشها الشاعرة على شكل ثيمات مركزة. تحاول من خلالها الوقوف بوجه بعض العادات والتقاليد القديمة والبالية، لتفتح آفاقاً رحبة للحياة الجديدة، الحياة التي تتسم بالصدق والبساطة ووضوح الرؤيا:

أريد المزيد من العمر
كي أبرهن
إن الماء والنار
توأمان

في قصيدتها الموسومة (مطر) المنشورة في مجموعتها **نزيف البحر** تتعكز الشاعرة على قول للكاتب العالمي البير كامو الذي يقول (ظل المطر يسقط حتى ابتل ماء البحر). إن ما تنطوي عليه فلسفة النص ظاهر في هذا التعكز، فجعلت من نصوصها"مفاتيح نفسية لكل الموسيقى التي كتبتها" ، والتي تشكل مجموع نصوصها. والمطر عند الشاعرة رمز للعطاء الدائم، والحياة المنسابة عبر ذاكرتها الطرية المبهورة بين الأضواء والحدائق الخضراء وهدايا بابا نوئيل فتقول:

مطر
مطر
مطر
يبسط قلبي جناحيه
لمطره
يطبع على شفاه الضوء

قبلة
فيولد من قبلة الضوء
قمره

وهنا تبدو الشاعرة اقرب إلى قلب المتلقي، ذلك لأنها تنطلق من ذاكرتها الطفولية :(المثقلة بالرومانسية والمرهفة الحس بالإيقاع، مدهوشة به حتى لتتقصده تقصداً، متلذذة بطعم كلماتها):

عندما ضيعت في البحار
ذاكرتي
غنيت ملء دمعي
وكان وجه الماء خائفاً
كأيامي

وهكذا نرى أن قصيدة (مطر) للشاعرة دنيا ميخائيل، ماهي إلا توليفات جميلة تستند على ترجمة معاناتها وحياتها وطفولتها، وهذا ما نستطيع معرفته في استخدام عناوين العديد من قصائدها واستخدامها استخداماً ذكياً بغية تشابك وتوارد الحدث وتواصله:

قمر... قمر... قمر...
قمر يقاسمني ظلي
وجرح القصيدة
لا فرق بين الحب
وجرح القصيدة
لا فرق بين دمي
وبالونات الهواء
لا فرق بين قلبي
وكيس بابا نوئيل
لافرق بيني
والعنقاء

وأخيراً فان نصوص الشاعرة دنيا ميخائيل، لا تخلو من جمالية سردية، وتصورات من وعي الباطن، تحاول من خلالها أن تستقرئ دواخل القارئ، ضمن فضاءات مفتوحة أو مغلقة، تريد أن تفجر مكامن الفعل فيه. إنها انطباعات وتخيلات متلاحقة، موغلة في عوالم مادية وعاطفية، ضمن مشاهد درامية حية تنقلنا إلى عالم الحقيقة والواقع. من خلال تصورات مبثوثة في عالم متشابك في الوسائل والنوايا.

3ـ كنار حكيم

قصائد تؤسطر للغربة وتنطق برائحة الغياب

شاعرة عراقية من عنكاوا، سرى الشعر في دمها سريان النار في الهشيم، فمنذ وقت مبكر وهي تكتب الشعر وتنشره، ذلك لأن الشعر عندها كالهواء والماء. صدر لها عن دار أدي شير للنشر والإعلام في عنكاوا مجموعتها الشعرية الموسومة **نزيف الأعوام** عام 2004. كتب عن تجربتها الشعرية العديد من الكتاب والنقاد.
الشعر عند كنار حكيم حلم وأمل وألم، انه إشعاع يسطع كالمنشور موزعاً إشعاعه في اتجاهات متباينة، إنها تمتلك لغة مؤثثة بالأناقة والتكثيف والبحث عن مكامن الجمال، لذلك تراها تنتقي عباراتها وكلماتها انتقاءً ذكياً، يدل بلا شك على تمكنها في استخدامها اللغة وإنزياحاتها استخداماً معبراً. تقول في قصيدتها (كلانا يسقط في الآخر) والمنشورة على موقع (مدد) الالكتروني:

أبعث لكَ بطيفي الباكي لينتشلك
إلى أقرب حانة
قبّل خدي الأحمر
لتزيح عنه أصابع البيت
مقيدة في زاوية لن تنهار
رغم تداعي جدرانها
ابكي الدمع القديم
في كؤوس غيابنا
سألتني
ماذا أكثر من هذا الشعر
ماذا أكثر من هذا الجنون؟
لا شيء سوى أني احبك أكثر
لا شيء سوى أنهم يقدمون لنا الشتائم
على طبق
مثل وليمة اجبارية

والشاعرة تهندس نصوصها بتلقائية كبيرة، بغية إيصالها إلى ذاكرة المتلقي عبر إشارات ودلالات رمزية واضحة، وشاشات بعيدة عن محمولات الإبهام وبدون لف أو دوران، ضمن خيال خصب

ينصب في واقع النص وتنوعاته:

خذني إليك فأنا أمارس السنوات
وحيدة مع سيكارة ونبيذ
وشمعة
خذني إليك الماً
رقع جسدي الممزق
بقصائدي
التي يفوح منها الملل

وعن ألم الغربة تكتب الشاعرة عن هجيع حنينها، سطوراً تؤرخ فيها لوطن هاج شوقاً في قلبها، فغدا الحزن سيدها، فها هي الغربة تمضغها وتحاول غسل الغبار العالق في أذيال ذكرياتها فغدت مثل دخان سيكارة انزاحت من أنفاس حزينة. كما جاء في قصيدتها(دعني ابكي):

الغربة تمضغني كل ليلة
آه أين أنا.. أين أنت.. أين بلادي؟
أرغب في البكاء
لأغسل غبار الوحدة المتراكم على لوحة
وجهي

وتمتاز الشاعرة بجرأة طرح ثيماتها، وهذا قلما تشاهده في قصائد مجايليها، إنها تطرح آراءها بكل قوة، وتحاول في كل مرة أن تستغل مساحاتها الشعرية، بغية تفعيل أفكارها نحو صراع وجداني مع الآخر ضمن صور شعرية تمتلك فضاءات مفتوحة ومغلقة:

أسدل الستار
كي لا تراني
يكفي أنني احبك
وتكفيني شمعتك وسط الظلام
أسدل الستار
يكفيني صوتك
كي لا ترى تشوهات أحزاني

وفي نصوص كنار نرى ايضاً مساحات صغيرة يشع منها حزن شفيف، فهي تحاول أن تحمل نعشها وتشهد موتها وتحفر قبرها، يا لمأساتها الكونية، إذ تعلن أن موتها هو بداية الرحلة نحو العالم الآخر، فها هي تقول في قصيدتها(أشهد موتي):

أبحث عن قبر يستقبل أفكاري
قبر تستطيع جدرانه احتوائي
يقبل بكف مصنوع من الأوراق
أسأل الناس
ألا قرأتم اسمي على لوحة قبر
أجد السؤال يتدلى من عيونهم قائلين
أين ندفن أنفسنا؟
هل وجدتِ قبراً لنا؟

الشاعرة تحاول أن تترجم قلقها الإنساني المستفز ويقظتها على شكل لوحات متتابعة، لتشكل من خلالها لوحة بانورامية كبيرة. فهي تبدأ بالجزء لتصل إلى الكل ضمن انزياح عالي الدلالة. لذلك فهي تتمعن في تمظهرات لغتها التي تمتاز باستجابات شعورية عالية الدقة. تقول:

همساتك دقت باب سهري
أيقظت الحزن النائم في جفوني

وفي قصيدتها الموسومة (نزيف الأعوام)، والتي كتبتها الشاعرة في السويد عام2003، تسرد الشاعرة، من خلالها زمكانية حياتها برومانسية شفافة مستفزة نحو الآخر، إنها تحاول أن تلقي شباكها في مياه الوقت وتداعياته لتلتقط صيدها الثمين، ولتقدمه للملتقي، لذلك جاءت متون قصيدتها لتشكل سيرة ذاتية محكمة الطرح:

خمسة وعشرون عاماً
ومازلت جنيناً في رحم الحياة
تطرق حوافز خيلي أقفاله
الحبل السري لف حولها
استقال القلب
لم يرغب بالدواء..مات الداء
العقل غفا في فوهة البركان

تشكل ظاهرة الغربة جزءاً من نصها، فهي تحاول أن تؤسطر غربتها ومعاناتها وبعدها عن وطنها العراق، وهي في بلاد الثلج والمطر، من خلال بناء صورة شعرية تمتلك جمالية خاصة لذلك نراها بكل جدية تحول الغربة المجردة إلى صورة مرئية، فضلاً عن البعد النفسي الذي يمور بين سطورها فتقول:

أنا لم تحن بعد ولادتي
أيها الرحم
أنا لاجئة في بلاد الثلج
لا تخشى غربتي
فكل العراق ينتمي للإغتراب
المركب بانتظاري
أجنحة النورس شراعي

لكن كل هذا لا يكفي

إنها تنبذ حياتها، إذ لم يعد لها مكان على جدران زنزانة الحياة، فقد تمزق الغشاء وضاع التاريخ، وغدا صبرها يريد من يواسيه، وهي تعيش بعيدة عن أحبائها ومرتع صباها، إنها تبغي أن تأخذ العراق كله معها في الغربة فنراها تقول:

خمسة وعشرون عاماً
أيتها الحياة يكفي
لم يعد لي مكان على جدار زنزانتك
تمزق الغشاء.. ضاع التاريخ
هجر العندليب نافذتي

هكذا تتناول الشاعرة ألمها وحسرتها ونزيف أعوامها، وهي معلقة على صليب العذاب، هائمة في أحشاء الحياة، تخاطبه من خلال جراحاتها، تفتش عن حياة جديدة وعن ولادة تستعيد فيها كل ما فقدته في طفولتها القلقة:

اولديني لقد اسود من الزمان قماطي
فأي طفل يولد ليلف بالسواد
دميتي تنتظر مناغاتي

إن معاناتها تسير إلى حدود لا تنتهي، حيث الألم والحسرة والعذاب الدائم،من خلال إشعال حرائق لاتنطفئ في قلبها، باستخدام لغة مشوقة شفافة مشبوبة بسوداوية مطلقة، حملت عذابات الشاعرة ونحيبها ومن ثم صرختها الاحتجاجية، التي أطلقتها عبر سطور قصيدتها هذه، من أجل حبيبها الموعود ووطنها العراق.

4- نهى لازار
تفتح أسوار قصائدها لقوانين التصور التخيلي

شاعرة من مواليد كرمليس تكتب الشعر بالسورث والعربية صدر لها عام 2000 عن مكتب دارا للطباعة والنشر في بغداد، مجموعة شعرية بعنوان **توأم القمر**، باللغتين السريانية والعربية. كما صدر لها عام 2007 مجموعة شعرية ثانية بعنوان **أوجاع على مقصلة الحب** في عنكاوا. كما تعمل في قناة عشتار الفضائية كمقدمة برامج ثقافية.

تتسم مجموعتها الشعرية الأولى **توأم القمر** بجمالية خاصة معبرة، جعلت نصوصها: المفتوحة منها والمغلقة، تتوهج نحو آفاقها الرحبة، إذ استطاعت من خلال بث أحاسيسها الوجدانية، فتح أسوار قصائدها لقوانين التصور التخيلي فتقول:

أحاطني بإطار
وعلقّني في الذاكرة، لكنه..
نسيَ أن يثقب رأسه
لأتنفس

وتأسيساً على النص السابق والنصوص اللاحقة، نلحظ تمكن الشاعرة من التلاعب بالألفاظ، على وفق بنية معبرة، استخدمت فيها مايسمى بنص (الومضة) الشعرية، فهي تعطي كل ما لديها على شكل إشارات ملونة ومضاءة، ولا تترك المتلقي يتيه في تخمينات ملغزة:

قلبي غابة
لا تحمل أشجارها
غير الهموم

إنها وفي اغلب قصائدها، توقظ الإحساس الطاغي بالرغبة والأنفعال الحاد، متخذة من الثيمات الآنية، وما يترتب على ذلك، خزين من التناقضات الحياتية. فغدت قصائدها لوحات تعبيرية، تجمع فيها لغة النصوص المتنافرة:

كرات ثلجية تصيبني بالغثيان
شفتاه
فوهة بركان لا تقذف
سوى التفاهات

لقد نجحت الشاعرة في صناعة شفرات مرمزة في ثنايا نصوصها، موظفة فيها الصراع النفسي الحاد مع الأشياء التي حولها، من خلال الإبهام تارة والوضوح تارة أخرى، وحالما تتطلب الحالة ذلك، فرسمت خرائط نصوصها بإتقان تام، وحشدت من أجل ذلك دلالاتها ورموزها وإشاراتها، بغية تكثيف بنية النص وإعطائه زخماً قوياً خدمةً لجماليته:

يخبئ لي تحت درعه
صومعة الناسك
كلما اقتربت منه
اجهش بالبكاء

وكما تقول:

عيون آشورية
تحممتْ بشموعي
عبثاً حاولت التملص منها
الدمية لها قلبان

أما أنا
فقدري أن أبارك عزوبيتكَ
وأطرد الأشباح
لتنام الوسادة
على رأسي

إن ما تختزنه قصائد نهى لازار هو "الهم الإنساني والاجتماعي، الذي يجرش أيامها دون متعة أو حتى بصيص يجعلها تتأنق في هذه الحياة. فالسوداوية طاغية على أغلب نصوصها المرتعدة من القادم..."

كما يتخذ الشعور بالقلق مكاناً بارزاً بين سطور وثنايا نصوصها، كونها تطرح موضوعة الموت والمخاوف الإنسانية من المجهول والكوارث، التي تعصف بالإنسان من كل جانب. فحين يزداد حزن المرأة فأن "الحياة تصبح استثناء لقاعدة كبيرة هي الموت.. وبين هذه الحالات تبرز لحظة متصلة مع كل الأشياء، فيها التأمل والصور الشعرية التي تسبح في جو أسطوري، وكأنها مأخوذة من كاتدرائية مهجورة". فتقول:

أيها الموت
كفاك تناسلاً على جدراني
كلما غفوت سرقت قلبي
وراهنت بأوسمتي
على طاولات القمار

أو كما تقول:

أبانا الذي..
خذ كل أدواري
ملامحي .. أشعاري
وامنحني رشاقة البندول
لأطارد المواعيد
في الحدائق العامة

تستثمر الشاعرة نهى لازار مرجعياتها وومضاتها الخافتة والعالية في قصيدتها(سطور لا تصلح للتحالف)، من خلال تفاعلات الحياة، كمنبع لحيوية اللغة وكثافتها. وان هذه الدلالات المتكررة بانتظام في متن النصوص وبصيغ متباينة، تولد في النهاية، الشكل الضاغط المسيطر على المتلقي كما تقول هذه القصيدة:

أمين المكتبة يفتك بأنفاسه
عورات المؤلفين
تتلاشى فوق الرفوف
يردد طقوس الرتابة
بهيكله المقدس
بينما ينشغل المزارعون
بتلميع أحذيتهم الروغان

فالقصيدة ملغمة بإنثيالات فنية تحمل بين جنباتها تقنيات لغوية قلما نراها عند زميلاتها ممن كتبن الشعر، إنها تفرد باختيار كلماتها وعباراتها في محاولة منها لخلق شيء غير عادي، بل يحتوي أحياناً في طياته حداثة اللغة وتقنياته. وبهذا فإنها تتفرد في هذا النص، ذلك لأنها تريد أن يبقى رأسها عالياً لتتطلع نحو الثقافات المتمثلة بالمكتبة. فتقول:

ومقصلة المكتبة مبتورة
الرفوف عارية
إلا من رأسي

وبهذا تؤكد الشاعرة تشبثها بالمستحيل من اجل الوصول إلى غاياتها الأسمى في العطاء وبذل الذات. وبالرغم مما حفل به هذا النص من تناصات، فأنه لا يخلو من جمال خفي بين ثناياه، وهذا أيضاً لا يقلل من أهمية النصوص الأخرى، التي تعد إطلالة مبكرة ومبدعة للشاعرة على دنيا الشعر ومخلوقاته وتداعياته، وهي تحاول إيصال المتلقي إلى ذائقة نصية ممتعة ومدهشة في آنٍ معاً.

5- إنهاء الياس سيفو

من يقظة الذاكرة إلى نبض الروح

من منابر بخديدا الثقافية الخضراء، أينعت أقلام أغلب الشعراء والكتاب، ومن خلالها ألقت الشاعرة إنهاء الياس سيفو في مطلع التسعينات من القرن الماضي أولى قصائدها، التي كتبتها في مدينة البصرة.

يكمن الشعر عند الشاعرة، بكونه غذاء الروح ونبض القلب ويقظة الذاكرة الحية، وهذا ما نلحظه من خلال الكم الكبير من قصائدها المنجزة، فهي تشغل ماكينتها الإبداعية بصورة مستمرة. إنها شاعرة مثابرة لم توقفها إرهاصات الحياة وتداعياتها عن الشعر والأدب والترجمة عن الأنكليزية إلى العربية.

الشاعرة من مواليد البصرة، مدينة السياب،

ومن مدارسها نهلت العلم والمعرفة والأدب. بدأت الكتابة في الثمانينات من القرن الماضي. نالت شهادة البكالوريوس في اللغة الانكليزية من جامعة الموصل. ترجمت ونشرت العديد من القصائد لشعراء من الأدب الانكليزي أمثال وليم شكسبير. ومازالت تنشر نصوصها في الصحف المحلية:جريدة (صوت بخديدا) ومجلة (الإبداع السرياني) وجريدة (راية الموصل) وبعض المواقع الالكترونية.

في مجموعتها البكر **ربيع الأمكنة** والصادرة عام 2008، تظهر براعة الشاعرة وتمكنها من تسجيل الحدث وتدوين الصورة الملتقطة بذكاء حاد، إنها ترصد إشكالات الحياة اليومية بوساطة خيالها المؤثث بمعطيات متراكمة وضمن تاريخها الحالم بالأشياء.

طرقت الشاعرة إنهاء سيفو باب الإبداع الشعري بأحلامها الصغيرة ووهج قلبها، فحلقت في سماء الروح. وبدأت العمل على الاتصال الحقيقي مع الشعر والشعراء، كما تؤكد في مقدمة مجموعتها الشعرية:

(في أدراج العمر ازدهرت أحلام صغيرة، وهي تتنفس أمل يحبو نحو أفق أوسع وأشمل. ومن عتبة الطفولة بدأ المشوار، وعلى شرفة الأوراق رسم القلم شمس الكلمات ومكاشفات بريئة مع الذات وللذات، لتنبثق من هنا أولى اللحظات بالإحساس لرغبة الكتابة والتودد الكبير لتعابير الجميلة الملونة برائحة الطفولة وهمس الورد ووشوشة العصافير.وكبرت الحقيبة ومعها تكبر الأمنيات وهي تستمد ألوان الطبيعة ونقائها وبهائها أجمل الصور...).

من خلال هذه المقدمة يلحظ القارئ مدى تعلقها بالشعر خاصة والأدب عموماً، نصوصها تحاول أن تبث همساتها الشعرية باتجاهات متباينة لتبحث عن ذاتها في خضم المعاناة، محاولة منها للدخول إلى قلب الحدث ضمن بنائية مهيمنة، تشد من خلالها القارئ نحو نصوصها بذكاء ولكي تتفاعل مع الحدث، ترسم في نصوصها صوراً لها مدلولاتها الإنسانية والذاتية والنفسية تقول:

من خرقة الحياة
ثوب...
منسوج بأكف الصبر
بين أدغال العمر
شائك...
تنبذه أجساد من حرير
يطوي أكمامه
يطوق ملذاته
في زنزانة مقفولة بأزرار القدر...

قصائدها ماهي إلا محطات مرئية وسط تناقضات اجتماعية ونفسية وذاتية، مهيمنة، وسط تراكمات حياتية متوالية، إنها في مجمل قصائدها تشعر بمكابدات الحياة وتشعبات الكون والعلاقات الإنسانية المتباينة: الميلاد/ الموت ، والنور/ الظلام. إنها تحاول أن تتمطى صهوة الحياة بكل قوة وترمق آخر مشهد من العمر بسخرية، وهي تحاول الوقوف صامدة وشامخة أمام الأقدار والمحن. تقول في نصها (لاتجفل) :

لاتجفل ...
حيران تراه
يمتطي صهوته وموتك يعلنْ
ونفسك ترمق آخر مشهد للعمر
وحواسك كانت
في الملذات تغرقْ
وموتك لازال لون الحياة يعشقْ
لا تفزع قد يهدر
وسنابل الفداء قد تنحني لتشربْ

للغربة وتجلياتها مساحة كبيرة في نصوصها، فهي التي مازالت على أبواب المدن التاريخية وحقائبها المؤثثة بعطر التاريخ وميثولوجيا الأماكن والأزمنة الغابرة، تلك الأماكن التي مرت علينا كلمحة البصر، تاركة وراءها مخلفات المعارك وهول المأساة، هاهي تنتظر أحلامها الصغيرة والكبيرة إنها تلقي صدى حنينها بين أرجل المسافرين، وهم يطرقون بأقدامهم مدن المنافي والشتات تقول في قصيدة (بين أرجل المسافرين) والتي كتبتها في مدينة اسطنبول بتركيا:

وسط زفير الوداع
اختنقت المسامات
فمن أين يمر هواك؟

أما الوطن وهمومه فله فسحة اكبر ومكاناً بارزاً ضمن مكمنها الشعري، ذلك لأنه الملاذ الأول والأخير لها، مهما ابتعدت عنه. إنها تبث لواعج حنينها وبهجة طفولتها، محمولة على هوادج

الشوق واللقاء المرتقب، متذكرة أماكن صباها وشبابها، تلك الأماكن التي تمثلت كبرواز لصورتها الحقيقية. إنها تبكي وتندب حظ وطنها وما آل إليه. فالليل في سمائه يطول والشموع وحيدة تبكي على موائد الحرب، دموع وجراحات وآهات ونواح لا نهاية لها. ثم تمضي سائلة وطنها بلهفة:

متى تستفيق من غيبوبة الألم
لنمد معك جسراً إلى المحبة؟

تقول في قصيدتها (آه ياوطن):
أبكاني جرحك يا وطني
ونحيبك اخترق الشمس
وساوى الليل بالنهار
وما من سامع لصراخك يا وطني

كما نلحظ جلياً في بعض نصوصها بصيصاً من الأمل، يشع من بعيد، مشدوداً إلى الذات والآخر. إنها تطرح اهتماماتها بجرأة تحاول عنوة إيقاد شعلة الحب لكي تنشره في الأرض.

اتسمت الشاعرة في بعض قصائدها بالجرأة والإعلان المفتوح دون مواربة، فهي تعمل على إشعال جذوة الأمل والسلام، تحاول أن تموسق سطورها بطعم الأمن والأمان والسلام والمحبة، لتغدو ساحة ملونة وقادة، تنبذ فيها الحروب والموت المجاني، فيما هي تقرأ مزامير الحياة، كما تقول في قصيدتها (السماء تفتح أبوابها):

ليوم حياة آخر
أي ضريبة ندفع؟!!
وخوفٌ
يكتم للهواء مسافة
توقد ذاتها
بزيت مَن عليها يرقد ..

وللشاعرة طقوسها في الكتابة، فهي تؤكد من خلال نصوصها إنها ترسم الشعر ليلاً بالكلمات، وتسبح في بحر العتمة وتنسج من سطورها خرائط عن الحب والوطن والغربة، إذ تقول في مقدمة مجموعتها الأولى **ربيع الأمكنة** : " ومتى ما يغمض الليل جفنه تستريح الذات الثائرة المتعطشة لمتعة الرسم بالكلمات وتسبح في بحر العتمة وتنسج من ضياء النجمات مالذ وطاب من أطباق السهر في دعوة جميلة للقمر".

في قصيدتها (يومٌ من الطين عمادهُ) تؤكد على فعل الكارثة، وهي تجسم الحدث الإنساني وتلقيه أمام القارئ، مبرزة دور الشاعر وأهميته في الكتابة للحياة، وهو يسبح في هذا البحر المتلاطم من الأحداث، لتستمر قافلة القصائد تشع وراء انفعالات وأحداث مثيرة:

خرستْ كل ألحان الطبيعة
فانتصب الخوف
معلناً... كارثة وشيكة
وغرق في ذاك الصباح
كل الصباح
حُطام الأمل
أربكَ العصافير
وفُتات قلب الطفولة
يطفو على وجنات سيل عارم

إن قصيدة شاعرتنا إنهاء الياس سيفو (يوم من الطين عمادهُ)، تنقلنا إلى يوم نيساني أليم في حياة قرية وادعة من قرى أبناء شعبنا، كانت على موعد مع قدرها، فكانت الضحايا زهرات من حديقة سهل نينوى في مدرسة ابتدائية جرفتهم سيول القدرعام 1949. القصيدة توقظ فينا الألم وتؤطره بروح شفافة قلقة.

تبقى الشاعرة إنهاء من الشاعرات اللواتي وضعن كل جهدهن لكتابة قصيدة النثر، محافظة في ذلك على نسقها العام والتقدم أشواطاً نحو الأمام، منذ أول قصيدة كتبتها إلى آخر قصائدها. إنها شاعرة ثرية الروح، منتجة، لاتترك حدثاً يمر دون أن تضع بصماتها عليه. فهي حاضرة في المشهد الشعري النسوي في سهل نينوى بصورة خاصة. إنها من الشاعرات القلائل ضمن مجايلايها، اللواتي امتلكن قلماً يحمل نبض المطاولة في الكتابة الشعرية والمتابعة الحثيثة والاستفادة من غيرها من الشعراء والكتاب.

تجار مسيحيون في ذاكرة غرفة تجارة الموصل 1926 – 1963

د. يوسف ألطوني

. تأسيس غرفة تجارة الموصل:

سنت الحكومة العراقية بعد استحصال موافقة مجلس النواب والاعيان قانون غرفة التجارة الذي حمل الرقم 40 لسنة 1962 وذلك على غرار القانون الفرنسي اذ تألف من 30 مادة. وهي مؤسسة عامة تتألف من التجار لتمثيل منافع التجار وحمايتها وذلك في مناطق معينة يحددها وزير المالية. وكان تأليفها بقرار من الوزير نفسه او بطلب من التجار ويحق لجميع التجار والصيارفة والمصارف والسماسرة والمقاولين الانتساب اليها ويقوم التجار بإنتخاب لجنة الادارة.

وبخصوص غرفة تجارة الموصل فقد تأسست على غرار غرفة تجارة بغداد وذلك على اثر دعوة متصرف عام الموصل "ناجي شوكت" بين 7 تموز عام 1926و 19 آب عام 1927 قطاع التجار في الموصل وعددهم 77 تاجراً وشركة ومصرف فاجتمع منهم 59 ممثلاً وذلك بتاريخ 15 تشرين الاول عام 1926 وتم تشكيل غرفة تجارة الموصل غايتها العمل على تحسين الموارد الاقتصادية إذ تم انتخاب اللجنة الادارية لها وذلك بطريقة الاقتراع السري وقد فاز في هذه الانتخابات الذوات المدرجة اسماؤهم في ادناه:

1. محمد نجيب الجادر	مسلم
2. سعيد جلبي الدباغ	مسلم
3. حمدي جلميران	مسلم
4. عبد القادر زكريا	مسلم
5. قسطنطين بيو	مسيحي
6. حنا بطرس غزالة	مسيحي
7. ابراهيم يعقوب عقراوي	مسيحي
8. ماركس	بريطاني
9. ساسون سيمح	يهودي

ويتضح من هذهِ اللجنة ان عدد المسيحين فيها كان يمثل ثلث النسبة. وحدد مجال عمل الغرفة ضمنه حدود لواء الموصل ثم ضم لواء اربيل اليها بعد ذلك. وانتخب "محمد نجيب الجادر" رئيساً لها. وبخصوص الاعضاء المسيحيين فقد كان "قسطنطين بيو" من الرجال الاقتصاديين المهمين في الموصل اذ كان قد شغل منصب مدير البنك العثماني في فترة العشرينات والثلاثينات ثم اصبح مديراً لمصرف الرافدين لسنة واحدة حينما فتح في الموصل عام 1944 كما اصبح قنصل بلجيكا الفخري في اذار عام 1932 وتوفي عام 1956.

كما كانت للتاجر "حنا بطرس غزالة" وهو من عائلة موصلية معروفة تجارة واسعة مع الهند

وخاصة في مجال ورق السكائر وعمل عضواً في غرفة تجارة الموصل منذ تأسيسها وحتى وفاته عام 1930. أما ابراهيم يعقوب عقراوي وكان من مواليد الموصل عام 1895 وكان والده كاهناً فقد عمل في تجارة ورق السكائر وكان من الاعضاء النشطاء في غرفة تجارة الموصل التي قدم استقالته منها عام 1932. وعمل بتنظيم لائحة النظام الداخلي للغرفة وصنف اعضاء الغرفة الى اربعة اصناف وعدل وبدل الاشتراك بـ 10 روبيات للصنف الاول و 7- 8 روبيات للصنف الثاني ثم حدد بدل الصنف الثالث بـ 5 روبيات. ثم الصنف الرابع بروبيتين وثمانية أنات ثم زيدت رسوم الاشتراك بعدها بسنة ثم في عام 1940 اصبحت الرسوم المأخوذة من الاعضاء على النحو الاتي:

الصنف الاول: أ، ب مؤهل بـ 100,000 - 50,000 ونسبة رسومه 3 دينار

الصنف الثاني: أ، ب مؤهلاته 30,000 - 15,000 ونسبة الرسوم 2 دينار

الصنف الثالث: أ، ب مؤهلاته 10,000 - 5,000 نسبة الرسم 1 دينار

بقية الصنوف الاولى وحتى السادس دون 2,500 ودون رسوم.

2. مهام غرفة تجارة الموصل:

كان لغرفة تجارة الموصل انشطة عديدة على مختلف الاصعدة في الاستيراد والتصدير وفي المجالات الاخرى. ففي عام 1928 اقترح سكرتير الغرفة حمدي جلميران دعوة مدير مكتب الصنائع في الموصل ثم رئيس صنف الحياكة الشماس قريزية وعدد من تجار هذا الصنف لمناقشة حالة تدهور المنسوجات الوطنية بسبب منافسة المنسوجات السورية وإذ رفعت الغرفة مذكرة الى وزارتي المالية والداخلية طالبت خلالها بإعفاء المواد الخام كالغزل والنيل الصناعي وبقية الاصباغ من الرسوم الكمركية ثم الرسوم الاخرى مما دفع بالحكومة فيما بعد لمناقشة سبل تجاوز تلك الازمة وتخفيف الرسوم على المواد نصف الخام التي تستورد من الخارج وتصنع في العراق.

وبعد الازمة الاقتصادية العالمية بين سنتي 1929- 1933 تدهورت اوضاع العراق الاقتصادية إذ ضعفت القدرة الشرائية للسكان وتدهورت عمليات الاستيراد، ثم بعد ذلك تعافت التجارة العراقية فأزدادت عمليات الاستيراد نتيجة رفع بعض القيود التجارية، اما اثناء الحرب العالمية الثانية فقد شحت البضائع وارتفعت الاسعار.

وبعد الحرب العالمية الثانية صار استيراد الحنطة دون اجازة ، كما رفعت القيود المفروضة على الاستيراد فتكدست البضائع وانخفضت الاسعار، وبعد قيام ثورة 14 تموز عام 1958 تحددت سياسة الاستيراد اما الصادرات فقد كانت تتمثل بالتمور والحبوب والصوف والجلود والحيوانات وعرق السوس والمصارين والتبغ وكانت بريطانيا المستورد الرئيس تليها الهند والولايات المتحدة وايران كما وسعت تجارة الموصل الى تشجيع التصدير وازالة العراقيل.

وفي اثناء الحرب العالمية الثانية شهدت السوق العراقية ازمة حادة تمثلت في ارتفاع الاسعار ونقص شديد في المواد الغذائية والاستهلاكية فصعبت حياة المواطنين فتدخلت الحكومة واسست غرفة تجارة الموصل شركة نينوى المحدودة برأسمال قدره 250 الف دينار عراقي وتألف محل ادارتها من أثني عشر عضواً وكان من بينهم من المسيحيين كل من حبيب سرسم وناظم فرنكول.

3. التجار المسيحيون وغرفة تجارة الموصل:

مارس المسيحيون نشاطات اقتصادية ذات طابع حتمي مثل الصياغة والصباغة والطباعة على المنسوجات ثم الحياكة ومهنة البناء والحدادة

والنجارة فضلاً عن ادارة الفنادق وبيع المشروبات الكحولية وغيرها وممارسة مهنة الطب والصيدلة والهندسة والمحاماة والقانون وتدريس اللغات ولذلك نجد فيهم الغنى والرفاهية من دون المسلمين.

وقد برزت اسر مسيحية زاولت اعمال تجارية على نطاق واسع اواخر العهد العثماني منهم على سبيل المثال: بيت رسام، بيت سرسم، بيت بيثون، بيت مراد، بيت شعيا، بيت قزانجي، بيت فرنكول، بيت ساعاتي، بيت دنو، بيت غزالة، بيت موسى شكر، بيت قليان، بيت مطلوب، بيت قصيرة، بيت شعو، بيت اللوس، بيت زبوني، بيت عزوز، بيت هندي، بيت سفر.

أ. تجار البضائع التقليدية:

تجار الجلود: وكانت تجارتهم رائجة في الموصل ومن بين من كان يزاول هذا الصنف من التجارة: براونت كيكيان ودرجته 2 وهو من المتقدمين في الانتساب الى هذا الصنف ويعود تاريخ انتسابه الى غرفة تجارة الموصل الى عام 1926، وممن يعود الى هذا التاريخ ايضاً فتح الله بشير هنودي وهو من تجار الدرجة الاولى. كذلك ممن عرف ايضاً بهذهِ التجارة رشيد حنا مرزا وخضوري عبد النور وهم من الدرجة الثالثة وتاريخ انتسابهم يعود الى سنة 1927. كذلك تجد من تجار هذا الصنف ممن انتسب الى غرفة تجارة الموصل عام 1929 كل من: جرجس مطلوب وهو من الدرجة الثالثة ثم سمعان عبد الله حبابة ودرجته هي السادسة وبعد هذا التاريخ ينتهي انتساب المسيحيين ودخولهم الى هذا الصنف من التجار.

تجار الاصواف والمصارين: وممن زاول هذا الصنف من التجارة ل. ج فورستر الذي مارس تجارة الاصواف وكانت درجته الاولى وانتسابه عام 1937 برسم 129 كما كان من الذين مارسوا تجارة المصارين كل من: يامور منصور يامور برقم 388 ودرجته الرابعة ثم عزيز بطرس أسعد التسلسل 403 ودرجته الثالثة وكلاهما انتسبا الى غرفة تجارة الموصل عام 1936. وبالنسبة الى سوق الصوافة او ساحة الصوافة فكان ضمن عدد اخر ممن كان يتاجر بهذا الصنف مثل عزيز بيثون وفتح الله بشير هنودي.

تجار الخيول والابقار والاغنام: وكان من رواد هذهِ التجارة من الداخلين في غرفة تجارة الموصل: التاجر عزيز بيثون وحمل تسلسل رقم 75 واختص ببيع الابقار والخيول والاغنام وهو تاجر من الدرجة الاولى ويعود انتماؤه الى غرفة تجارة الموصل عام 1927. وبعد ذلك ببضع سنوات ياتي بشير ناصر وتخصص بتصدير الخيول وحمل التسلسل 322 ودرجته الرابعة سنة 1935. وتخصص يحيى شمعون بتجارة الابقار ثم دانيال يوسف بحبحه ببيع الخيول ودرجته السادسة سنة 1938 ثم سعيد بهنام بتجارة الاغنام ودرجته الرابعة سنة 1939 ثم بعد ذلك بعقد من الزمان ينتسب الى غرفة تجارة الموصل كوربون سيروب بدرجة 25 وشموئيل شوشو بدرجة 1 ب لسنة 1948 واختص بتجارة الخيول.

تجار البيض: وقد شرع بعض تجار البيض بتصدير البيض الى الخارج وذلك منذ عام 1931 لذا قام هؤلاء التجار بشراء اخشاب خاصة لصناعة الصناديق لترخيص البيض بداخلها ووضع القش بداخل الصناديق لحفظ البيض وكانت فلسطين ثم انكلترا من بين اهم الدول التي كان يتم تصدير البيض اليها منذ عام 1932 وكان مقدارما تم بيعه الى فلسطين نحو 6 مليون بيضة وباسعار تراوحت بين 90 و250 فلساً لكل مئة بيضة، ومن التجار المعروفين الموصل ديران ديكران وتسلسله برقم 206 وهو من تجار الدرجة الثالثة وتاريخ انتمائه الى غرفة تجارة الموصل عام 1933.

تجار الاخشاب: ومعظم هؤلاء التجار من المسيحيين يقعون في الدرجة الثالثة ومنهم على سبيل المثال نعوم عيدة ذو التسلسل 73 في العام 1926 ثم داود بهنام حبوش ذو تسلسل 252 المنتسب الى غرفة تجارة الموصل سنة 1932 ثم كامل بطي وسليم كروب كيسو المنسبان اليها سنة 1934 واخيرا يعقوب ججو الحداد الذي حمل التسلسل 489 ودرجته السادسة لسنة 1939. كما

كان هناك ملتزم غابات برقم 560 والدرجة السادسة لسنة 1940 وهو هرمز تامور. ومن مقاولي النجارة كل من كلوب داود بتسلسل 541 وكان من الدرجة السادسة لسنة 1940 ثم اسحق عبد الاحد برقم 587 ودرجة 5 ب من السنة ذاتها.

ب. تجار البضائع الحديثة:

كان للمسيحيين دور كبير في هذهِ الصنوف من التجارة كما كان لهم أيضاً ريادة واسعة في ميادينها ومن ذلك:

تجار السيارات وادواتها: وقد عد التجار المسيحيين من ابرز تجار هذا النوع وجاء في مقدمة من كان يعمل في حقل هذه التجارة بهجت قليان الذي اسهم في وضع اسس التحديث في القرن العشرين وقد استوطن بعض من افراد هذه العائلة في اسطنبول والاسكندرية وحلب وكان من اوائل المتاجرين بقطع غيار السيارات، ثم جبوري عزوز والتاجر الارمني ارداش حنا رحمليان اللذين كانا من تجار السيارات المعروفين كما كان ايضاً داس ملكيان بتسلسل 272 ودرجته الثالثة سنة انتمائه الى غرفة تجارة الموصل 1934.

ومن تجار ادوات السيارات ابراهيم فرج وكان برقم 155 ودرجته الاولى وسنة انتمائه 1927 ثم بشير وتفيان ودرجته الثالثة لسنة 1936. ثم كبكات توماس برقم 594 ودرجته 6 أ. وسنته 1940 وبعد هذا التاريخ لا يرد ذكر مسيحيين بصفة تجار سيارات.

كما كان هناك من عمل في تجارة اطارات السيارات مثل بشير هندي وكان يحمل تسلسل 288 وسنة انتمائه عام 1935 وبدرجة 4. اما عدد المشتغلين في هذا القطاع من غير المسيحيين فكان محدوداً جداً واول ذكر لهم يعود الى سنة 1939 باسم حاج شيت عوني وبتسلسل 491 وذلك في ادوات السيارات.

تجارة مكائن الخياطة: كان هناك تجار ووكلاء لمكائن الخياطة ومنهم على سبيل المثال الوكيل منصور فهمي الحاصل على وكالة سنكر Singer لاستيراد مكائن الخياطة. ومن تجار مكائن الخياطة المشهورين في الموصل ارميا داود براز الذي حمل التسلسل في غرفة تجارة الموصل برقم 260 وكانت درجته الرابعة لعام 1933. ثم يونان متي برقم 513 وبالدرجة السادسة لسنة 1939.

ج. تجار المواد الكهربائية:

ويرد ذكر هذا الصنف من التجار عام 1939 وهي دلالة على دخول الكهرباء للموصل بشكل كبير علماً انه منذ عام 1921 كان التاجر مصطفى الصابونجي قد قام بشراء بعض المحركات والمولدات الكهربائية من الجيش البريطاني لاجل تجهيز بعض بيوت ومؤسسات الكهرباء. وقد عقد اتفاقاً مع بلدية الموصل عام 1923 لاجل تنوير شوارع الموصل ب 350 مصباحاً وازداد عددها الى 525 عام 1933 ثم الى 925 عام 1939.

ومن ابرز تجار المواد الكهربائية كان هرمز يوسف رسام وحمل تسلسل 490 في غرفة تجارة الموصل وسنة انتمائه عام 1939 بالدرجة السادسة. وبعد ذلك بسنوات يجيء بعض ابناء بيت سرسم وهما مجيد فتح الله سرسم برقم 795 ودرجته الثالثة وذلك عام 1943 ثم فؤاد سرسم برقم 800 ودرجته 2 ب وسنة انتمائه تعود الى سنة 1944.

تجار ادوات ومواد زراعية: ومن الذين مارسوا تجارة الادوات الزراعية كل من كوركيس طوقاتلي بدرجة 3 أ لعام 1948 ثم حميد سرسم بدرجة 3 ب لعام 1948 كما تجد هناك بشير متي مطلوب الذي زاول تجارة المواد الزراعية بدرجة 3 أ لعام 1927 ثم ماري عقراوي وكانت تحمل الرقم 882 لعام 1949 بدرجة 3 ب. ثم جمال يوسف بحو بدرجة 4 ا لعام 1955 ثم سعد سليم عقراوي بالدرجة السابعة لعام 1956 وهذه الفئات من التجارة استمرت الى الحرب العالمية الثانية.

تجار المشروبات والصودا: وهؤلاء هم اصحاب معامل المشروبات التي سميت فيما بعد بالمشروبات الغازية ومن ابرز من اشتهر في هذا المجال داود بهنام ثابت برقم 445 وهو صاحب

معمل الصودا الكاوية وكانت درجته السادسة وسنة انتمائه عام 1937. ثم الارمنيان بوغوص جعوفيزيان صاحب معمل شراب بدرجة 4 لسنة 1939 وبوغوص فوروس صاحب معمل شراب الحدباء وكان تسلسله في غرفة تجارة الموصل برقم 660 لسنة 1942.

و. باعة المنتجات النفطية:

وهي تجارة مستحدثة نجد لها وكلاء في عام 1940 ومن اهم مزاولي هذا الصنف رزق الله توما خلوصي ثم يونان داود القس وحملا رقم 565 و 569 ودرجتها السادسة لسنة 1940.

تجارة التحفيات: واشتهر في هذا المجال كل من انطوان وبيوس زبوني وقد حملا التسلسل 57 والدرجة الثانية سنة 1926 ثم خاجيك مرزا الذي حمل رقم 203 في سنة 1929 بدرجة 4. ثم ايضاً كل من نايف بهنام وميخائيل جرجس برقم 759 ودرجته 5 أ سنة 1942 ومتي سيد بكر برقم 782 ودرجة 6 أ لسنة 1942 ايضاً. وكان انطوان زبوني من بين اهم من كان يتاجر بالمخطوطات العربية والسريانية.

الصيادلة: نقرأ في سجلات غرفة تجارة الموصل صيادلة وتجار ادوية وكان المسيحيون من اهم من دخل هذا الميدان ومنهم: جبرائيل خوري وحمل رقم 343 وسنة انتمائه عام 1935 وبدرجة 4 ثم الصيدلي ابراهيم عبد النور اطرقجي برقم 730 ودرجة 6 أ وسنة انتمائه عام 1942 كما كان سامي رسام صاحب صيدلية حدباء برقم 905 وسنة دخوله غرفة تجارة الموصل عام 1955 وبدرجة 4 أ.

تجار ورق السكائر: وبلغ عدد تجار هذا الصنف من المسيحيين (24) تاجراً يتقدمهم يعقوب وابراهيم عقراوي وحملا تسلسل عضوية برقم 29 وكانت درجتهما الاولى وتاريخ انتمائهما عام 1926 ويلي ترتيبهما حنا غزالة بتسلسل 31 وضمن السنة نفسها ومن الدرجة الثالثة.

كما جاء بعد هؤلاء بشير بطرس قزانجي وكانت درجته الثانية وانتمى في السنة الاولى لتأسيس الغرفة كما وعمل في هذهِ التجارة عدد كبير آخر من التجار من بيت قزانجي منهم رفو يوسف قزانجي وجميل ايليا قزانجي وكانا من الدرجة الثانية والثالثة وقد انتميا الى غرفة تجارة الموصل عام 1928 ثم يعقوب يوسف قزانجي الذي انتمى الى هذه الغرفة عام 1939 وكانت درجته السادسة.

ومن الاسر الاخرى التي عملت في هذا الحقل عائلة بيثون وهي عائلة عريقة برز منها صموئيل جبوري بيثون ودرجته الثانية لسنة 1929 ثم ايليا حنون بيثون ودرجته الثالثة بتاريخ 1929 ثم عبد الله داود بيثون عام 1930 ومن الدرجة الثانية.

واستمر انتماء التجار المسيحيين الى هذا الصنف حتى عام 1960 ومعظم درجاتهم تراوحت بين الثانية والثالثة. ومن تجار هذا الصنف ايضاً عبد المجيد بني خلف ورزق الله غزال التاجر ثم داود يعقوب شعيا وعبد الاحد حنا النجار المنتمين الى غرفة تجارة الموصل عام 1927. كما نجد تجاراً اخرين منهم عبد المسيح عبد الاحد وبشير عقراوي ويوسف ابراهيم ساعور ونجيب بدرية ونعوم الياس يعمور ويعقوب ناصر وكيل ثم لوقا وحنا عباوي. كما ونجد تجاراً اخرين انتموا الى هذا الصنف عام 1960 مثل ناظم مجيد سرسم وجورج عبو التوتنجي الذي كان تاجراً للتبوغ.

تجار الاقمشة: وهم قطاع واسع بلغ عددهم في غرفة تجارة الموصل (32) تاجراً وشركة توزعوا بين عامي 1926 وعام 1948 وبعد هذا التاريخ لا نجد انتماءً جديداً الى الصنف. ويأتي في مقدمة المنتمين هؤلاء التجار نعمان شماس اللوس واولاده وكان من تجار الدرجة الاولى وفي مقدمة المنتمين الى هذا الصنف عند تاسيس غرفة تجارة الموصل. يليه في السنة نفسها داود خضر سليمان غزالة وكان من الدرجة الثانية ثم صموئيل واسطيفان حنا جرجس من الدرجة الثالثة.

كما انتمى الى غرفة تجارة الموصل عام 1927 وفي الدرجة الثانية جبوري سفر ويونان اسطيفان برصوم وناظم فرنكول ثم سليمان منصور خدور.

ومن الاسر التي كان لها حضور في هذا القطاع عائلة رسام ومنهم شاهدوست خابور رسام ثم

نمرود رسام وشابور رسام. وقد دخلوا في غرفة تجارة الموصل عام 1930. كما نجد في هذا الصنف عدد آخر من تجار الاقمشة الارمن ومنهم: خاجيك مرزا ودرجته الرابعة وسنة انتمائه 1929، ثم نجيب عجوري ويكران وكيل معمل المنسوجات الوطنية ودرجته الثانية لسنة 1929. ثم اكوب بيرميان ودرجته الرابعة لسنة 1934. وهايكاز هاكوب ودرجته الرابعة لسنة 1937 ودلجان خورين ماركريان الذي عمل في خياطة وتجارة الاقمشة ودرجته الرابعة لسنة 1947 ثم ارداش تجاريان بدرجة 4 أ لسنة 1948.

وممن دخل هذا الصنف في ثلاثينات القرن الماضي عبد المجيد سليمان رضاعة سنة 1930 وفتح الله نعمان شماس اللوس سنة 1931 ثم عيسى ججو عقراوي سنة 1933 وابراهيم فتح الله حمو ودرجته الثالثة لسنة 1935، ثم نجيب توما فرنكول ودرجته الرابعة لسنة 1937، ثم ناصيف منصور درزي الدرجة الرابعة لسنة 1937، ويوسف سمعان بنا ودرجته الخامسة سنة 1939. ومن تجار الفراء كان توما عزوز برقم 64 وبدرجة 3 لسنة 1926 وكان جبرائيل حسن برقم 253 بدرجة 3 لسنة 1932 ورؤوف حنا الذي مارس تجارة الطاقات بتسلسل 66 سنة 1948. وفي الاربعينات كان من تجار هذا الصنف: رؤوف اللوس عام 1945 ويونان برصوم لسنة 1948 ويوسف بحو بدرجة 4 أ لسنة 1948 ثم جرجس اوغسطين.

تجار آخرون: كان هناك انواع اخرى من الحرف والبضائع مارسها تجار آخرون نذكر منهم: عبد الاحد تبوني الذي حمل رقم 170 وكان متخصصاً بتجارة السكر والشاي وكان انتمائه عام 1928 وبالدرجة الثالثة. ثم سعيد رحماني برقم 209 لتجارة المواد الانشائية ودرجته الرابعة لعام 1929 ثم يوسف عبد الاحد برقم 928 وصنفه صباغ ودرجته الثالثة لعام 1956. اما نعوم فرجو فحمل تسلسل 217 وصنفه تجارة الاسلحة ودرجته الثالثة لسنة 1930. كما كان آن مهندرا (ويبدو انه هندي الاصل) بتسلسل 431 وتخصص بتجارة اللعب ودرجته الثالثة لعام 1937.

هـ. تجارة الوكالات والقومسيون والمقاولات:

التجارة العامة: وقد بلغ عدد التجار المنتمين الى هذا الحقل من المسيحيين الى حوالي 25 تاجراً ممن نال عضوية غرفة تجارة الموصل وجاء في مقدمتهم من المنتمين اليها عام 1926 نعمة دملوجي وكان صنفه من الدرجة الثالثة ثم نعمة الله عبد الكريم دنو وهو من الصنف نفسهُ وتاريخ انتمائه كان عام 1927. وكذلك يعقوب سرسم الذي دخل عضوية غرفة تجارة الموصل سنة 1935 ثم منير سرسم بدرجة 5 أ سنة 1941.

ومن تجار هذا الصنف ايضاً عبد الكريم قرة كله وحبيب نعوم شهاب وكوركيس يوسف طوقاتلي وسعد الله نجم الصباغ وجبرائيل زبوني وسمعان موسى ومتي حنا ثم حبيب بولس جزراوي ومن التجار الارمن سيروب كندريان وادور اكوب شامليان ورشيد حنا مرزا.

وانتهى الانتماء الى غرفة تجارة الموصل في هذا الصنف في مطلع الاربعينات وذلك في عام 1942 وكان آخر من في هذا الصنف ناصر ساكو ثم نجيب وميخائيل ساكو ثم حنا نعوم وحنا هنودي ثم خضر غزاله وحنا منصور فهمي.

تجار القومسيون والوكالات: كان عدد المنتمين الى هذا الصنف اربع تجار. وجاء في مقدمتهم قسطنطين بيو وكان من ابرز الاعضاء المسيحيين المؤسسين لغرفة تجارة الموصل وكان من تجار الدرجة الاولى وتاريخ انتمائه يعود الى تاريخ تأسيس غرفة تجارة الموصل. وكان يليه روفائيل قطون جرخي وكان ايضاً فضلاً عن تجارته هذه يقوم بالتعهد للنقليات وتاريخ انتمائه سنة 1927 ودرجته كانت الثالثة. وبعد هذا التاريخ وحتى عام 1936 لا تجد ذكراً لاي انتماء جديد آخر ومن المنتمين لهذا الصنف في ذلك التاريخ جورج حاتم ودرجته كانت الثالثة ويليه فرج يوسف عبكي ودرجته السادسة.

تجار المقاولات والتعهدات: وهو قطاع واسع بين صفوف التجار وذلك منذ عام 1926 وحتى عام 1963 وهم يتوزعون الى أغلب السنوات

الواقعة بين التاريخين السابقين ويأتي في مقدمة المنتمين الى غرفة تجارة الموصل لعام 1926 نجيب نعوم سرسم وضم هذا الصنف أفراد من هذه الأسرة العريقة ومنهم فؤاد سرسم وبتسلسل 243 وبدرجة 3 لعام 1932. ثم حبيب وتوما سرسم و درجتهما ثالثة لعام 1933 ثم يعقوب سرسم.

ومن العوائل الموصلية الأخرى في هذا المجال أسرة مراد ومنهم عبدالأحد مراد وأولاده وبشير وأسكندر مراد ومارس هؤلاء تصدير الأصواف والجلود والمصارين والعفص فضلا عن أنهم كانوا تجارا مقاولين ومتعاهدين حكوميين نشطوا في حقل نقل المحروقات من النفط الأبيض والبنزين من كركوك.

وكان بشير عبدالأحد مراد قد انتمى الى صنف المقاولات والتعهدات عام 1926 ثم اسكندر مراد 1932 وكذلك سليم ابراهيم مراد برقم 664 وبدرجة 2ب لعام 1942

وكان هؤلاء التجار المسيحيين كثيري الانخراط في هذا السلك التجاري منذ عقد العشرينات ثم الثلاثينات: والعقود التالية الاخرى حتى عام 1963 وممن تمين في العشرينات يعقوب قسطو برقم 34 لعام 1926 ثم توما حردق عام 1928 وفي عقد الثلاثينات هندي محي هندو عام 1931 وسمعان فرجو عام 1932 وجرجس فندقلي عام 1934 وميخائيل عبدالاحد ساكو وروفائيل بولس هندي عام 1936 ثم نعمان منصور مقدسي وجرجس نبات و جرجيس قبلو سنة 1938.

وفي عام 1940 دخل هذا الصنف كل من كلوب داود وعبد الاحد بابا حامي وابراهيم توما واسحق عبدالاحد، ثم في عام 1942 دخل هذا الصنف نعيم ايليا جورة وحنا متي عقراوي ومتي هندو وايليا اسعد وابرم بطرس وحيدة وعبودي حنا فحام وعبد النور خاجو وداود هرمز وانطوان توما قندلا وسعيد عبدالاحد ونعيم عبدالاحد ثم عبد رويني وسمعان عبد الاحد وكامل وميخائيل رزوقي. ويلحظ من قائمة المنتمين الى هذا القطاع في سنوات الاربعينيات ومحدوديتهم في الخمسينات، ومنهم يوسف شكوشان وعزيز متي ومتي ميخا دنو ولازم سعيد قصير وصموئيل عيسى، وفي مطلع الستينات توما مجيد شعاوي ويحيى يوسف نعوم ومنصور يوسف هيلو ويوسف بوعوز.

الهوامش والملاحظات:

1. أود الإشارة هنا الى ان هذا المقال مدين بشكل كبير الى رسالة الماجستير المعنونة (غرفة تجارة الموصل دراسة تاريخية اقتصادية) للسيد صلاح عريبي عباس وخاصة الملحق رقم8 الذي اورده بخصوص اسماء المنتسبين لغرفة تجارة الموصل من عام 1926 وحتى عام 1964 إذ قمت باستخراج قوائم التجار المسيحيين وتوزيعهم الى مجاميع واصناف ودراسة ذلك كما أنه مدين أيضا الى اطروحة الدكتوراه المعنونة (تاريخ النشاط التجاري في الموصل بين الحربين العالميتين 1919- 1939) للسيد زهير علي أحمد النحاس جامعة الموصل كلية الآداب 1995. كما استفاد البحث أيضا من اطروحة الدكتوراه التي بعنوان (غرفة تجارة بغداد 1926 – 1964) للسيد عبدالرحيم ذنون زويد الحديثي ، كلية الآداب ، جامعة الموص 1997.

2. من المراجع الأخرى التي تم الاعتماد عليها: (موسوعة عشتار لإعلام المسيحيين في القرن العشرين) وهي عائدة للمؤلف صاحب هذا المقال وخاصة في المواد : حنا بطرس غزالة، بهجت قليان ، حبيب سرسم ، بشير مراد ، قسطنطين بيو، يوسف عزوز، نجيب عزوز.

3. تم الرجوع الى مراجع اخرى منها على سبيل المثال: (التحضر في مدينة الموصل ما بين 1947 – 1978) اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الاداب، جامعة بغداد 1995 وهي للمغترب د. عبد الله مرقس رابي المانكيشي وقد كان تدريسياً في كلية الاداب ـ جامعة الموصل وهو اليوم في كندا.

دور كوركيس عواد في تطويرالثقافة العراقية

وصفي حسن الرديني

يعُد كوركيس عواد من العلماء السريان الافذاد الذين كرسوا كل حياتهم لخدمة الثقافة العراقية - خاصة في حقل التاريخ و الأدب واللغة العربية و والفهرسة وتحقيق المخطوطات و الببليوغرافيا وان مؤلفاته وبحوثه ودراساته الغزيرة المتنوعة خير دليل على قولنا هذا.....

وبسبب دراساته العلمية الرصينة أصبح عضواً في الكثير من المجامع العلمية في العراق وخارج العراق

واليوم فإننا مجتمعون لاستذكار واستعراض دور العلماء والأدباء السريان الذين خدموا الثقافة العراقية

لابد لنا أن نقف مطولاً عند دور الأستاذ (كوركيس عواد) في هذا المجال...

فالأستاذ كوركيس عواد شخصيه علمية – نادرة التكرار- قام بجهد عظيم ومتميز من اجل خدمة الثقافة العراقية وبذلك نال منزلة رفيعة من الاحترام والتقدير من لدن المثقفين والمسؤلين العراقيين .

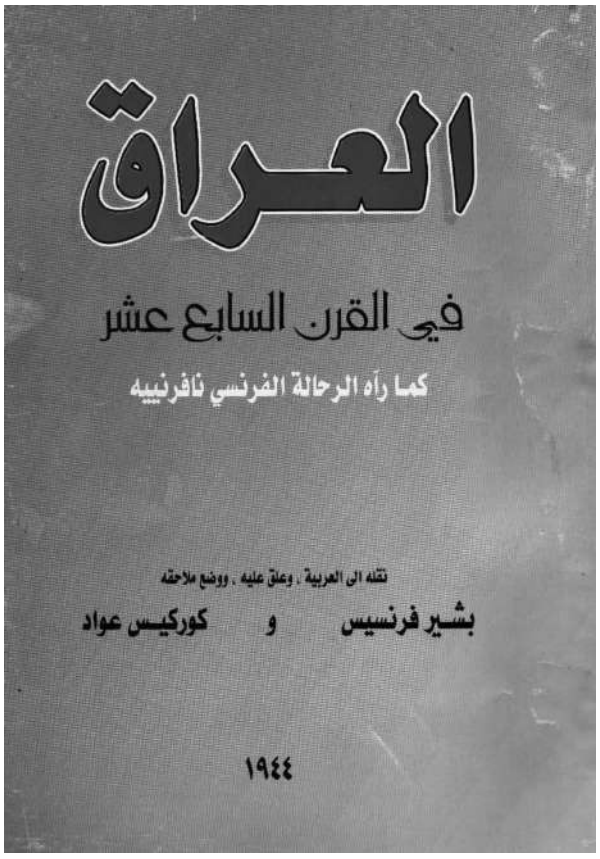
وفي هذه الدراسة المتواضعة قمنا بتدوين واستعراض ابرز ما كتبه الاستاذ كوركيس عواد من كتب وبحوث وفهارس وببليوغرافا خدمة للثقافة العراقية ...

أملين ان ينال جهدنا هذا رضاكم

نبذة مختصرة عن سيرة كوركيس عواد:

كوركيس باحث وكاتب ومؤرخ. ولد في الموصل، وفيها تلقى مبادىء العلم، تخرج في دار المعلمين الابتدائية عام 1926. وعمل في التعليم عشر سنوات (1926 -1936).

في عام 1936 عين أميناً لمكتبة المتحف



العراقي. وكان فيها يومذك (408) مجلدات، وبعد ان أحال نفسه على التقاعد سنة 1963 كانت محتوياتها بلغت ستين الف مجلد ... وفي عام 1950درس فن المكتبات في جامعة شيكاغو بأمريكا. ولما أنشئت الجامعة المستنصرية عين أميناً عاماً لمكتبتها، فبدأ عمله بالكتاب ذي الرقم (1) فلما اعتزل إدارتها بعد تسع سنوات، زاد على تسعين ألف مجلد.

أحب المطالعة منذ مطلع شبابه. وأقبل على البحث والتأليف ، وصار من أصدقاء الكتاب، واجتمعت لديه بتوالي السنين مكتبة ثمينة حافلة بالمراجع.

نشر عدداً كبيراً من الكتب في التاريخ واللغة والبلدان والفهرسة والتراث العربي. كما انتخب عضواً مؤازراً في المجامع العلمية في دمشق وعمان والقاهرة ونيودلهي. وله من المؤلفات المطبوعة (خمسة وأربعين) كتاباً تقع في ستة وستين مجلداً،

أما مقالاته المنشورة في الدوريات فبلغت (خمسمائة) مقالة، أولها نشرت سنة 1931.... وله أيضا عدة مساهمات في (دائرة المعارف) التي كان يصدرها البستاني في بيروت فى ستينيات القرن المنصرم .....

كذلك له مساهمات في المجلد الأول لدائرة المعارف الإسلامية الذي صدرت بالانكليزية في هولندة سنة 1960.

وألقى عدة محاضرات في العديد من المؤتمرات العربية والدولية.

وحضر مؤتمر المستشرقين الخامس والعشرين المنعقد في موسكو سنة 1960.

وتدور مؤلفاته بين الببليوغرافية والفهرسة وامور الكتب والمكتبات وتواريخ المدن والتراث الشعبي تأليفاً وتحقيقاً . ترجمة ونشراً . وتعد كتبه مراجع أساسية الكثير من الدراسات والبحوث والتأليف في المخطوط والمطبوع.

والحق يقال فان الباحث والمحقق والمفهرست (النادر التكرار) الاستاذ كوركيس عواد قد خدم التراث العربي والكوردي والاسلامى خير خدمة مما جعله محلة تقدير واحترام لدى أبناء هذه الشعوب

مكانته العلمية:

يتمتع الاستاذ "عواد" بمكانة علمية وأدبية مرموقة داخل القطر وخارجه وهذا ما حمل العديد من المجامع العلمية كي تختاره عضواً في هيئاتها وكالاتي:_

في عام 1948 أنتخب عضواً في المجمع العلمي العربي بدمشق والذي أصبح بعدئذ مجمع اللغة العربية بدمشق.
في عام 1963 انتخب عضواً في المجمع العلمي العراقي. واستمر فيه الى عام 1991
في عام 1976 انتخب عضواً في مجمع اللغة السريانية ببغداد واستمر فيه حتى حله ودمحه في المجمع العلمي العراقي عام 1979.
وفي عام 1980 بتاريخ السادس عشر من آذار الموافق يوم الأحد انتخب عضواً في مجمع اللغة العربية الأردني.
وفي العام نفسه انتخب عضواً في المجمع العلمي الهندي

مؤلفاته المطبوعة

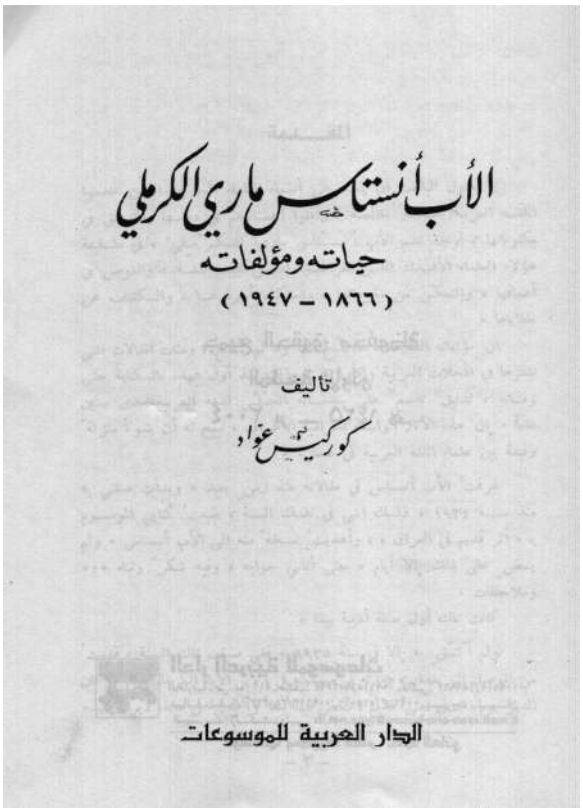
نشر الاستاذ "عواد" ببراعة كتب كثيرة منها:-

ـ أثر قديم في العراق – دير الريان هرمز بجوار الموصل – مطبعة النجم – الموصل – 1934.
ـ خزائن الكتب القديمة في العراق منذ اقدم العصور حتى سنة 1000 للهجرة، بغداد 1948.
ـ جولة في دور الكتب الامريكية – مطبعة الرابطة – بغداد- 1951.
يعقوب بن اسحق الكندي: حياته وآثاره مطبعة دار التمدن – بغداد – 1962.
ـ الأب انستاس ماري الكرملي: حياته ومؤلفاته – مطبعة العاني – بغداد ،الطبعة الاولى عام 1966... الطبعة الثانية بيروت 2004
معجم المؤلفين العراقيين في القرنين التاسع عشر والعشرين – مطبعة الارشاد ـــ بغداد 1969 (ثلاثة أجزاء)، الجزء الأول ص 487 والثاني ص410 الثالث 510.
ـ المباحث السريانية في المجلات العربية مطبعة الشعب- بغداد- 1976 (جزءان).
ـ المباحث اللغوية في مؤلفات العراقيين المحدثين

(1800- 1965) – مطبعة العاني – بغداد 1965، ص150.
سيبوية امام النحاة في آثار الدارسين خلال اثني عشر قرناً – مطبعة المجمع العلمي العراقي – بغداد – 1978.
ـــ ماضي الأكراد وحاضرهم في المصادر العربية القديمة والحديثة، بغداد 1991 من مطبوعات المجمع العلمي العراقى .... و هو كتاب عظيم يتضمن (909) مصدرا حول الكورد و كوردستان .
ـــ الطفولة و الاطفال في المصادر العربية **القديمة و الحديثة _ بغداد مطبعة شفيق ، 1979**

مؤلفاته بالاشتراك

ـــ جمهرة المراجع البغدادية
جمع واعداد وبالاشتراك مع الاستاذ عبدالحميد العلوجي، مطبعة الرابطة – بغداد – 1962.
ـــ أبو تمام الطائي – حياته وشعره في المراجع العربية والأجنبية بالاشتراك مع أخيه ميخائيل عواد، مطبعة الارشاد – بغداد – 1970.
ـــ الخليل بن أحمد الفراهيدي – حياته وآثاره في المراجع العربية والأجنبية بالاشتراك مع الاستاذ ميحائيل عواد مطبعة الجامعة – بغداد – 1972.
ـــ مراجع الكتب والمكتبات في العراق: ثبت بما نشره العراقيون عن الكتب والمكتبات والفهارس كالمخطوطات والببليوغرافيا والخط والطباعة، ألفه بالاشتراك مع فؤاد قزانجي، مطبعة الشعب – بغداد- 1975.
ـــ رائد الدراسة عن أبي نصر الفارابي: المراجع العربية والاجنبية عن الفارابي ومؤلفاته ألفه بالاشتراك مع ميخائيل عواد – بغداد – 1979.
ـــ العراق في القرن السابع عشر كما رآه الرحالة الفرنسي تافرنييه ترجمة وتعليق بالاشتراك مع بشير فرنسيس، مطبعة المعارف – بغداد- 1944.... ص 184
ـــ بلدان الخلافة الشرقية، تأليف المستشرق كي. لسترنج، ترجمة وتعليق بالاشتراك مع بشير فرنسيس، مطبعة الرابطة – بغداد- 1954، 950 صفحة.
ـــ المباحث اللغويه فى مؤلفات العراقين المحدثين (1800 – 1965) بغداد مطبعة العانى عام 1965
ـــ اصول اسماء مدن و قرى عراقيه ، بالاشتراك مع يعقوب سركيس – دار الوراق للنشر بيروت 2009 – ص 139
_ رائد الدراسة عن ابي الطيب المتبني ... بالاشتراك مع ميخائيل عواد... بغداد 1979، دار الحرية للطباعة



تحقيقاته:

اشتهر الاستاذ كوركيس عواد بتحقيقه للعديد من الكتب التراثية ذات القيمة التاريخية ومنها:
ـــ رسائل أحد تيمور الى الأب انستاس ماري الكرملي حققها بالاشتراك مع ميخائيل عواد مطبعة المعارف –بغداد- 1947.
ـــ كتاب الديارات لأبي الحسن علي بن محمد المعروف بالشابشتي حققه ونشره عام 1951 – مطبعة المعارف- بغداد، ص334 من القطع الكبير.
ـــ طبقة من اعلام بغداد في القرن السابع للهجرة حققها مع الدكتور حسين علي محفوظ مطبعة العاني –بغداد-1963.
ـــ كتاب التفاحة في النحو لأبي جعفر النحاس

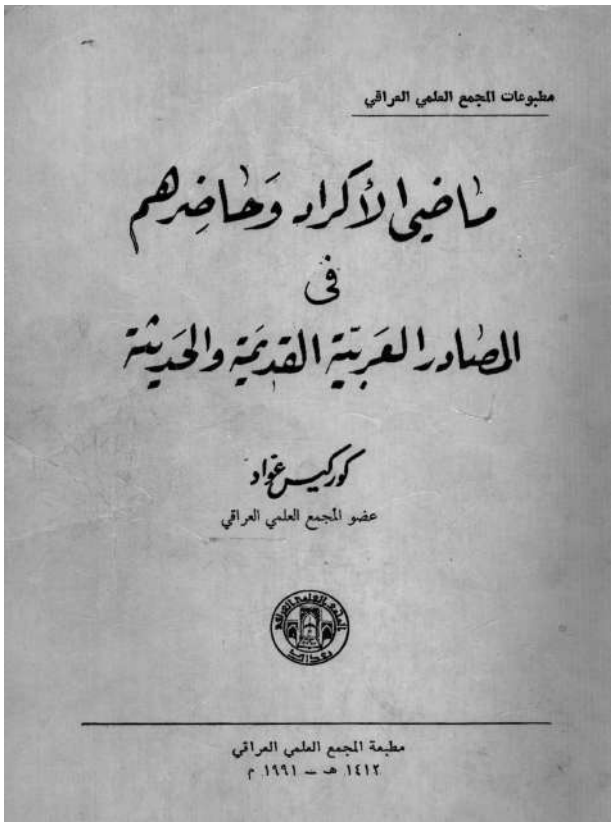
النحوي، المتوفي عام 949م، مطبعة العاني – بغداد- 1965.
ـ رسالة في الأحجار الكريمة تأليف ابيفانوس، مطبعة المجمع العلمي –بغداد-1967.
ـ تاريخ واسط تأليف اسلم بن سهل الرزرز الواسطي المعروف ببحشل المتوفي عام 905م، مطبعة المعارف –بغداد-1967.
ـ المساعد وهو معجم لغوي ضخم و شامل ... تأليف الأب انستاس ماري الكرملي، حققه وقدم له وعلق عليه ووضع فهارسه بالمشاركة مع عبدالحميد العلوجي، مطبعة الحكومة –بغداد-1972ج1976،1ج2.
ـ الرسائل المتبادلة بين الكرملي وتيمور تحقيق مع ميخائيل عواد – وجليل العطية دار الحرية... بغداد - مطبعة الحكومة- 1974.
ـ مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية لظهيرالدين الكازروني المتوفي 1298م، عني بتحقيقها مع ميخائيل عواد، مطبعة الارشاد –بغداد -1962، ونشرها أيضاً في مجلة المورد. المجلد الثامن 1979.

مساهمته في دائرة المعارف

ساهم الأستاذ "عواد" في ((دائرة المعارف)) التي كان يصدرها الدكتور فؤاد أفرام البستاني في بيروت ببحوث ودراسات عديدة منها:
آلتون كوبري ج1 بيروت -1956- ص328-330.
آلوس ج1 بيروت -1956- ص344.
الآلوسي ج1 بيروت -1956- ص 346-347.
أبو الخصيب ج4 بيروت -1962- ص 282-283.
أبو صخير ج4 بيروت -1962- ص 391.
أبو صيدة ج4 بيروت -1962- ص398.
أبو غرق ج5 بيروت -1964
أبو غريب ج5 بيروت -1964- ص15-16.
آثور ج6 بيروت -1966- ص 407.
أرادن ج8 بيروت 1969
اربجية ج8 بيروت، 1969 ص356 -357

مساهماته في حقل الفهرسة:

يعد الاستاذ "كوركيس عواد" علم من أعلام الفهرسة للكتب المطبوعة والمخطوطة في القطر وعلى نطاق البلدان العربية و اشتهر فى هذا الميدان حتى أضحى اسمه مقترناً بعلم المكتبات والببليوغرافيا، وقد نشر العديد من الفهارس في المجلات العراقية والعربية وافراد القسم الآخر في كتب خاصة نذكر منها:
خزانة كتب المتحف العراقي ... نشرها في مجلة سومر عام 1945 بجزأين
خزائن كتب الملوك في العراق نشرها في مجلة منبرالأثير عام 1945 العدد مزدوج 4-5.
عثور الجدود على النقود (فهرست) مجلة المجمع العلمي العربي العدد(20) دمشق 1945.
خزائن كتب العراق قبل العصر الاسلامي ... نشرها في مجلة سومر عام 1946عدد 2.. ص 106– 124
خزائن كتب الوزراء في العراق في العصر العباسي ... نشرها في مجلة الاعتدال عام 1946 في النجف ، العدد 6،.



خزائن كتب العراق العامة في أيام العباسيين ... نشرها في مجلة سومر العدد 2 عام 1946.
من خزائن الكتب القديمة في العراق .... نشرها في مجلة البيان في النجف ، عام 1946، العدد الأول.
فهارس المخطوطات في خزانة الأوقاف العامة ... نشرها في مجلة المجمع العربي عام 1946، دمشق العدد 21.
أقدم المخطوطات في خزانة الاوقاف العامة ... نشرها في مجلة سومر عام 1947، العدد3.
فهارس المكتبة العربية في الخافقين ... نشرها في مجلة الكتاب القاهرة عام 1948... ص307–319
المخطوطات العربية في دور الكتب الاميركية ... نشرها في مجلة سومر العدد 17، سنة 1951.
مخطوطات الكرملين في خزانة المتحف العراقي ... نشرها في مجلة سومر العدد 7، 1951.
المخطوطات العربية في دور الكتب العراقية ... نشرها في جريدة الحياد بغداد عام 1954.
مخطوطات مكتبة المتحف العراقي ببغداد ... نشرها في مجلة (معهد المخطوطات العربية ، القاهرة1955)
مكتبة المتحف العراقي في ماضيها وحاضرها ... نشرها في مجلة سومر العدد 11، 1955.
المخطوطات التاريخية في خزانة كتب المتحف العراقي ببغداد ... مجلة سومر العدد (13) عام 1957... ص 40– 82
فهرست مطبوعات مديرية الآثار العامة ... نشرها في بغداد 1957 بالاشتراك مع صادق هادي الحسني وهي من مطبوعات مديرية الآثار العامة.
فهارس المخطوطات في العراق ... نشرها في بغداد 1957 وهي من مطبوعات مديرية الآثار العامة.
المعرب، من كتب الرحلات الأجنبية الى العراق... مجلة الأقلام ، العدد الأول، عام 1964... ص54-74. يستعرض فيه الباحث أسماء نحو (90) رحالة أجنبي زاروا العراق في فترات متباعدة.

فهرست المخطوطات العربية في خزانة قاسم محمد الرجب ببغداد ... نشرها في مجلة المجمع العلمي العراقي، العدد 12 عام 1965.
كتاب فهرست مخطوطات خزانة يعقوب سركيس –مطبعة العاني- بغداد- 1966.
تطور فهرسة المخطوطات في العراق، نشرها في مجلة الفهارس والمخطوطات ، العدد 4، دمشق 1971.
ذخائر التراث العربي في مكتبة جستربيتي –دبلن، القسم الاول منها نشر في مجلة المورد الجزء الأول، بغداد ، 1971
والقسم الثاني (المجلة نفسها) الجزء الثاني بغداد 1973
والقسم الثالث (المجلة نفسها) الجزء الثالث 1974
والقسم الرابع (المجلة نفسها) الجزء الأول بغداد 1975
والقسم الخامس (المجلة نفسها) المجلد السابع العدد
الأول، بغداد 1978.
المخطوطات العربية خارج الوطن العربي ... تم نشرها في مجلة المورد العدد الخامس بغداد 1976.

المخطوطات المطبوعة الى سنة 1971... مجلة المورد . ... المجلد الأول – العددان الأول والثاني – 1971، ص253-258.
مصادر دراسة الحروب الصليبية... مجلة المورد، المجلد السادس عشر، 1987. ص232 -263.
نظام الحسبة في الإسلام (في المصادر العربية القديمة) مجلة المجمع العلمي العربي، العدد (17) الجزء (9) دمشق عام 1942.
حمام العليل فى المصادر القديمه .... جريدة (الاخبار الاسبوعيه) عدد (5) بغداد ايلول 1938 ص 19 -31

الكورد وكوردستان في كتابات كوركيس عواد:

1 – الاثار في خنس وبافيان، مجلة النجم الموصل1933 عدد(5) ص 311- 319 .
2 – ارادن ، دائرة المعارف، التي يصدرها فؤاد افرام البستاني ... بيروت 1969 عدد(8) ص 356- 357 .

3- المراجع عن اليزيدية، مجلة المشرق البيروتية عدد شهر كانون الأول 1969، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت، وقد نشر الاستاذ فرهاد بيربال هذه المراجع مجدداً في مجلة (لالش) بدهوك العدد الثامن والتاسع عام 1997.
4 – اربل مجلة سومر 8 بغداد 1952 ص 502
5 – خورمال، مجلة سومر 8بغداد 1952 ص 261 .
6 – السليمانية ، مجلة سومر 8 بغداد 1952 ص 264 .
7 – شقلاوة ، مجلة سومر 8 بغداد 1952 ص 265 .
8 – العمادية ، مجلة سومر 8 بغداد 1952 ص 269- 270 .
9 – عين سفني ، مجلة سومر8 بغداد 1952 ص 270 .
10 – اللغة الكردية ضمن كتابة المباحث اللغوية في مؤلفات العراقين المحدثين (1800-1965م) مط العاني بغداد 1965 ص 9-93 .
11 – المخطوطات التاريخية في مكتبة المتحف العراقي بغداد 1957 ، تحقيقات عن الكرد لانستاس الكرملي ص 49 الرقم (909) ،
12 – العمادية ضمن (العراق في القرن السابع عشر)ص 160-164 .
13 – ماضي الأكراد وحاضرهم في المصادر العربية القديمة والحديثة مطبعة المجمع العلمي العراقي 1991 بغداد ، 156 ص، ويتضمن (909) مصدراً حول الكورد .... وهو كتاب عضيم بذل فيه الاستاذ كوركيس عواد جهداً كبيراً عظيم
14 – بلدات (أشب – ارب - اسكى كلك – جزيرة بن عمر – خابور – خانقين – ماردين – ديانا – دياربكر – رواندز - شهربان – شهرزور- العمادية – قصر شيرين - نصيبين) ضمن كتاب العراق فى القرن السابع عشركما راه الرحاله الفرنسيه عام 1638 المشار إليه سابقا
15 – بلدات (باعدرى – بافيان – جبل داكا - بوزان – جبل مقلوب - خازر – خنس – شيخ ئادى – عين سفنى – لالش) ضمن كتاب اصول اسماء مدن و قرى عراقية ... تاليف كوركيس عواد مع يعقوب سركيس – بيروت 2009

الموصل وسهل نينوى في كتابات كوركيس عواد:

كرس الاستاذ كوركيس عواد الكثير من وقته ليحقق في تاريخ الموصل (مسقط رأسه) وبلداتها، وكان نتاج ذلك العديد من البحوث والمقالات منها:
بلدة القوش و مرقد النبي ناحوم... تم نشرها في مجلة النجم الموصلية ، العدد الخامس 1933ثم نشرها عام 1934 في كتاب مستقل تحت عنوان أثر قديم في العراق- دير الربان هورمز بجوار الموصل.

المكتبة النينوية... تم نشرها في مجلة النجم العدد الخامس الموصل 1933.
المكتبة العربية العراقية: الموصل وكتب التاريخ، مجلة النجم العدد 7 ، الموصل 1935
الحضر، مجلة النجم ، الموصل ، العدد 6، 1934.
دير برعبتا (شرق كرمليس) في المصادر العربية، مجلة النجم عدد 10، الموصل 1938.... ص 148 – 188
المياه المعدنية النافعة في الموصل (حمام العليل في المصادر القديمة)، تم نشرها في جريدة (الأخبار الاسبوعية) التي كان يصدرها روفائيل بطي في بغداد – عدد 5، أيلول 1938.... ص 19 - 31
مدينة الموصل، بحث طبع ضمن كتاب دليل التاريخي عن مواطن الآثار في العراق بغداد 1952.
مكتبة متحف الموصل، تم نشرها في جريدة صدى

الروافد، العددان 84 و 85 الصادران في الموصل نيسان 1953.
أصول أسماء الأمكنة في لواء الموصل، تم نشرها في جريدة الروافد الموصلية العدد 80-81، آثار 1953 مكتبة متحف الموصل، تم نشرها في مجلة الكتاب العدد 2، بغداد 1959.
مدينة الموصل، من مطبوعات مديرية الآثار العامة ، بغداد 1959.
تحقيقات أثرية بلدانية –تاريخية- في شرق الموصل، تم نشرها في جريدة سومر ، العدد 17، عام 1961.
نباتات برية تنبت في أنحاء الموصل، تم نشرها في مجلة التراث الشعبي، العدد الأول، بغداد – مايس 1968.

تحقيقات بلدانية كرمليس، القوش، تلكيف، دير بهنام ، تلسقف، قرةقوش، نينوى، باطنايا، خرساباد ... نشرت هذه التحقيقات في جريدة (التآخي) بغداد، 1975-1976.
وفي الختام نقول...رحمك الله يا(أباسهيل) كم كنت انساناً مخلصاً للبحث و الكتابة و التحقيقات، كم كنت غريرالانتاج مجداً في خدمة الثقافة العراقية. اطمئن و فنحن ابناء الجيل الحالي لا يمكن أن ننسىٰ جهدكم الخلاق هذا... ولايمكن لباحث عراقي ان يستغنى عن كتاباتكم.ولابد ان يراجع اعمالكم ويجعلها مصدراً مهماً لبحثه أو لكتابه

المصادر

1- حميد المطبعي (كوركيس عواد)، بغداد ، دار الحرية للطباعة 1987.
محي هلال السرحان – نظام الحسبة في الاسلام – مجلة الرسالة، عدد 38 – 39، تموز و آب 1971.
سهيل قاشا، مقال – كوركيس عواد نصف قرن من العطاء – مجلة جامعة الموصل ، العدد الثامن ايار عام 1982.
مجلة المورد العدد الأول عام 1978.
مجلة المورد العدد الرابع عام 1979.
مقال (فهرست مطبوعات المجمع العلمي العراقي 1947 – 1977)، بقلم ابراهيم ارسلان ، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد التاسع والعشرون، 1978.
كوركيس عواد ... ماضي الأكراد وحاضرهم في المصادر العربية القديمة والحديثة، كوركيس عواد بغداد 1991.
سعدون الريس .... الادباء العراقيون و نتاجهم ، بغداد 1965
العراق فى القرن السابع العشر .... كتبها الرحاله الفرنسى تافرنييه 1638 – ترجمه وتعليق بشير فرنسيس و كوركيس عواد – بغداد مطبعة المعارف1944
سهيل قاشا...مسيحيو العراق،بيروت2009
بعض المعلومات العامة من الاستاذ بنيامين حداد،دهوك 2009

اللهجات الآرامية الحديثة للآشوريين في منطقة الخابور السورية

هيلين مور ترجمة: بسمة منيركغو

ان الدراسة المنشورة لشابو تالاي بالألمانية في مجلدين، بخصوص اللهجات الحديثة للآشوريين الموجودين في منطقة الخابور، تُشبع جزءا كبيرا من معرفتنا باللغة الارامية .

منذ أواخر الثمانينات فان اهتماما متجددا بالمصطلحات الارامية المعاصرة وعملاً مستمرا من قبل الرواد في القرن التاسع عشر والنصف الاول من القرن العشرين ادى الى ظهور تيار راسخ لمعظم الدراسات في مجال القواعد وبعض النصوص المشوقة .

هذه الدراسات تضمنت اللهجة الارامية الحديثة الغربية في معلولا وبعض القرى القريبة من دمشق كما هو الحال في معظم النماذج المهمة للهجات الارامية الشرقية في طورعابدين (تركيا). وكما أوضح تالاي في المدخل ومصادر الدراسة من المجلد الاول فان كتابه تضمن ايضاً دراسات مهمة للهجات مجموعة NINA(اللهجة الآرامية الحديثة الشمالية الشرقية)، وكذلك اللهجات في شمال غرب إيران، وشمال العراق واقصى شمال شرق تركيا، وعدد من اللهجات المسيحية الجنوبية، كما هو الحال في القوش وقرقوش واللهجة المسيحية الشمالية مثل جيلو، وكذلك اللهجة المشتقة من مجموعة اورميا مثل اللهجة المسيحية في سردرود وعدد من اللهجات العبرية كما في كويسنجق واربيل في العقدين الأخيرين من القرن العشرين. وعلى الرغم من إن اللهجات المسيحية الآشورية التي كانت متداولة في جبال هكاري والتي تشكل على الأقل نصف لهجات" NINA" فان هذه اللهجات كانت على الاغلب قد اهملت .

إن الدراسة الحالية هي اول محاولة لتقديم وجهة نظر تصنيفية لهذه اللهجات .

على الرغم من ان عنوانها لم يشر الى جبال هكاري فان العديد من قراء الدراسات الآرامية سيدركون ان الآشوريين في هذه المنطقة أجبروا على ترك بيوتهم الجبلية خلال الحرب العالمية الاولى حيث نزحوا اولاً الى اورميا في ايران وفيما بعد الى شمال العراق .

وان جزءاً من الآشوريين خاصة أولئك الذين عاشوا في العراق قبل الحرب كانوا مستعدين لاعادة الاستيطان والقبول ببنود دولة العراق الجديدة المؤسسة عام 1932،اما الآخرون من الذين كانت اوطانهم في جبال هكاري فطالبوا باستقلال إقليمهم ورفضوا أن يستوطنوا في مناطق لم تكن مناطق سكناهم الأصلية ، هذا الصراع بين هؤلاء الآشوريين والدولة العراقية انتهى إلى واقعة دموية في عام 1933، إذ قُتل العشرات منهم ونفيّ بطريركهم إلى قبرص.

وبعد المفاوضات الدولية سمح لبعض من هؤلاء الآشوريين بالانتقال إلى منطقة الجزيرة شمال شرقي سوريا ومن ثم وفي ظل الانتداب الفرنسي انتقلوا ليس بعيداً عن الحدود المتاخمة للعراق

وتركيا .
وثمة سلسلة من القرى الآشورية الممتدة على طول نهر الخابور نجحت في إنعاش الكثير من الحياة الاجتماعية للقبائل الآشورية في الجبال التي عاشت في مستوطنات زراعية صغيرة ، عائلة بجانب عائلة وقبيلة بجانب قبيلة مغيرين الصحراء الى ارض زراعية خصبة ، في هذه القرى المنعزلة التي كافح سكانها من اجل العيش في ظل تلك الظروف الصعبة مدفوعين نحو الكنيسة والعائلة.
هذا وان اللهجات التي كانت متطورة في الوديان الجبلية لكوردستان بقيت حية لحد الان وهذه اللهجات كان لها اثر ظاهر ملموس بواسطة محيطها الجديد.
ان المقدمة العامة لتالاي من مجلده الخاص بالنحو انعشت وعلى نحو رائع هذا التاريخ إذ اوجز المولف الكتابات الادبية السائدة مضيفاً المعلومات التي جمعها بنفسه خلال الفترات الطويلة من عمله الميداني مابين الاعوام 1997-2005 .
وعلى الرغم من ان فهم استخدام الاسماء للآشوريين لم يحل المشاكل الخاصة بالترجمة الا ان وجهة نظر المؤلف الخاصة باستخدام الاسماء لهذه المجموعة سيثبت المجدي والنافع من هذه الاسماء (قارن المشاكل التي واجهها المؤلف في ترجمة مصطلح سوراي [مسيحيين --- سريان---- آشوريين] في المجلد الثاني) .
لاسيما وان معلومات المؤلف الخاصة بالبنى الهيكلية القبلية لهذه المجموعة من الآشوريين وتقسيماتهم الداخلية وروابطهم بالقبائل الكردية الاتحادية فضلا عن مجموعة الكتابات الأدبية القديمة كانت جيدة . وبدمج النتائج التي توصل اليها الكاتب من التحاليل اللغوية فان هذا ايضاً مكنّه من ان يقترح تقسيماً مهذباً للهجات التي كانت تتحدث بها القبائل الآشورية في المنطقة الممتدة على طول نهرالخابور.
استند المؤلف وبدرجة كبيرة على السمات الصوتية في تقسيمه اللهجات والمكونة من (25) لهجة مختلفة إذ قسمها الى خمس مجاميع ، الثلاث الأكثر اهمية منها هي (تياري وتخوما و هكاري).
وكان هذا التقسيم على الاغلب متوافقاً ولكن ليس بكل معنى الكلمة مع التقسيمات المعترف بها من قبل الآشوريين أنفسهم . لم يعلق تالاي على العلاقات المتعاقبة اللهجات المستخدمة من قبل الآشوريين على الرغم من انه في بعض امثلته يقترح ان لهجة الباز والتي هي واحدة من اللهجات المتداولة في جبال هكاري إنها اللهجة الاكثر مقاومة للتغير من بين اللهجات المتداولة في منطقة الخابور.
الحقيقة ان تالاي ينسب عدم ظهور لهجة سائدة متطورة في القرن العشرين خصوصاً الى عزلة العديد من القرى في المنطقة.
يتألف معظم المجلد الاول من تفسير قاعدي مفصل لعلم الصوتيات والشكل لهذه اللهجات وكل فقرة من هذا المجلد تتضمن بعض الامثلة عن اللهجات الفرعية موضحاً في هذه الامثلة العديد من الجماعات فضلاً عن التنوع اللهجي المقدم في مادته .
أحجم الكاتب في معظم الحالات عن وضع نظرية تخص العلاقات المتبادلة بين اللهجات او بين هذه اللهجات والمصطلحات الآرامية السابقة . وفي حالات قليلة فان هذا سيؤدي الى حدوث إرباك عندما يكون النهج المتزامن الدقيق هو عبارة عن مزج بين الفئات الماخوذة من اقدم اللغات السامية او الماخوذة من قواعد اللغة الارامية. وهذه الحالة تستخدم في معالجة حروف ال (bgadkpat) حين بدا تالاي في بعض الحالات يقترح ان الحروف الاحتكاكية السابقة كانت ومازالت فعالة في اللهجات المتداولة في منطقة الخابور – الاّ انه ليس هناك شيء مؤكد فيما يخص هذه الحالات من خلال شرح المؤلف او من خلال امثلته.على نحو متماثل، ولكن باتجاه معاكس، فان المؤلف يقترح في تعريفه ال copulaإن مصطلحات ال enclitic الحالية المستخدمة في اللهجات المتداولة في منطقة الخابور هي مصطلحات متوازية مختصرة لمصطلح الcopula المستقل وايضاً المستخدم، بينما تعاقبياً ان الأكثر ترجيحاً هو ان المصطلحات المستقلة هي عبارة عن تراكيب جديدة مستندة على مصطلحات enclitic قصيرة (pp. 197,200, وبالنسبة للاقتراح الأخير يمكن ملاحظته في مراجع المؤلف لجيوفري خان في n. 246)

عموماً فان تفسير المؤلف يشير الى ان الاختلافات بين هذه اللهجات وجدت على نحو رئيسي ضمن نطاق علم الصوتيات، والحقيقة ان هذا التفسير يمكن ان يزودنا بسبب ابعد فيما يخص افتقار اللهجة السائدة . وهذا معززاً بالمجلد ذي النصوص المنشورة في السنة اللاحقة اي في عام 2009.

إن ما يربو على (300) صفحة من النصوص الآرامية ، والمرفقة بالعدد نفسه من الصفحات من الترجمة الالمانية الحرفية قد تساعد الباحث ليطلع بنفسه، على تفاصيل هذه اللهجات المنطوقة باللغة الارامية . إن مثل هذه الدراسة ربما تكون معززة اكثر باستخدام تسجيلات صوتية اصلية والتي هي وفقاً لما مذكور في النص الموجود في مقدمة المجلد يمكن الحصول عليها عبر شبكة الويب سايت ال Semitisch Spracharchivفي جامعة هيدلبرج.

اغلب اللهجات (باستثناء لهجتين مفقودتين) التي اشار اليها تالاي في مقدمته في المجلد الخاص بمجال القواعد عرضت على وفق نصوص قصيرة او طويلة والتي بدورها تشجع القارئ لدراسة هذه المجموعة من اللهجات المتصلة جداً وبصورة أكثر تفصيلاً.

ان المواضيع التي لم يأت تالاي على تفصيلها هي المواضيع التي تتضمن علم النحو المقارن للآرامية الحديثة وتنويعاته اللهجية كذلك تطورات علم المنطق المتزامنة والمتعاقبة بما فيها التأثيرات الكوردية والعربية.

فضلاً عن إن النصوص تبرز بعض الاقتباسات المهمة الماخوذة من اللغات الآرامية التقليدية، والآرامية الحديثة (التي يمكن أن تكون مزيجاً من اللهجة الآرامية الادبية في اورميا واللهجة العراقية السائدة عن طريق تعلم الآرامية) ، والسريانية التقليدية. في النصف الثاني من العقد الاخير حدث تطور بالغ الاهمية ليس على صعيد الدور الكهنوتي فحسب وانما ايضاً على صعيد القومية الآشورية .

بعض من الروايات التي ذكرها تالاي بوضوح كانت مدركة لهكذا مؤثرات ،(في جميع الحالات فان مصطلح بيتا (البيت) القياسي يستبدل بتنويعات لهجوية على بيا) من ناحية ثانية فان المجلد الخاص بالنصوص يجب ان يجتذب ايضاً اولئك المهتمين بالتاريخ والحياة اليومية للأشوريين في منطقة الخابور.

وكما اوضح تالاي في مقدمته الثانية فان القصص في مجلده المرتبة بحسب اللهجة والمتكلم ، قد حملت بين طياتها مواضيع واسعة النطاق والتي يقسمها تالاي الى ستة أقسام وهي :- السير ، الحياة اليومية، تاريخ الكتاب المقدس، التاريخ الآشوري، النصوص الاثنوغرافية وقصص الجان، الأساطير، والقصص الأخرى.

ان تصنيف المؤلف هذا يُثير بضعة أسئلة بخصوص خطوط دقيقة افتراضية تربط بين حياة القديسين ، قصص الكتاب المقدس (التي تختلف عن الترجمة الحرفية للكتاب المقدس لتكون تفاسير كتابية شاملة cf.1،8, حول ادم وحواء) والنصوص الاثنوغرافية (التي تتضمن رؤى معاصرة للقديسين) أو بين النصوص التاريخية والاسطورية. وفي كلتا الحالتين فان الفصل بين التصنيفين هو اقل وضوحاً مما موجود في الفهرس. ومع ذلك فان مجرد الاشارة لهذه المواضيع العامة يؤكد على اهمية هذه النصوص من اجل فهم السياق الثقافي والتاريخي والديني الخاص باللهجات المستعملة في منطقة الخابور.

وكما في قواعد هذه اللهجات فان قوة اكتشاف المؤلف لم تمتد كثيراً جداً في فتح ميدان جديد او اضافة مجموعة جديدة من البيانات الكاملة ولكن في اعطاء الجزء المفقود من "الألغاز اللغوية" تلك التي يتوقع تداولها في البيت أو في ميدان العمل بنحو أو باخر .

ولعل الإسهام الأكثر قيمة لهذه المجموعة هي تلك التي تبين ان ميدان العمل اللغوي الاثنوغرافي يركز على مجموعة من الاحاديث الشفهية (ذلك انه ما الذي يوثق عملياً جميع القصص سواء تلك التي تدرج تحت خانة القصص التاريخية وحكايات الجن والأثنوغرافيا ام القصص المتعلقة بالكتاب المقدس). هذه المساهمة جديرة بالاهتمام وهي ايضاً تركز على مجتمع على الرغم من انه منعزل جغرافياً نسبياً فانه مجتمع مثقف ومتعدد لغوياً ومتعولم.

وعمل النصوص لم يقتصر على انها تبين ان القص الشفهي التقليدي مازال ذات سياق جميل (حتى لو ان عدداً من رواة القصص الخيالية أو قصص الجن قد تواروا إلى حد بعيد)فحسب ولكن ايضاً ان ميدان العمل يقدم العديد من البيانات التي

سوف تساعد على فهم افضل لماضي هذا المجتمع وحاضره. من بين هذه البيانات تلك البيانات القرينية الباقية والمعاصرة للعديد من الاساطير القديمة وحكايات الجن والتي تعد جزءاً من المخزون العام لقصص الشرق الوسط مثل القصة يشابه القصة المعقدة ل(Die hanggwnden kopfe von bagdad) (ومن سوء الحظ فان الكاتب اورد الجزء الاول فقط) والتي ربما يمكن ان تكون مقتسبة من المصادر الاوربية (مثل قصة القديسة مريم ولعازر) او يمكن ان تكون جزءاً من السياق الكردي لشمالي وادي الرافدين (مثل القصص حول كاشتو وسمكو). قصص اخرى مثل القصص الساحرة والمثيرة للاهتمام مثل (Turabdiner, Tiyari, und die Nichti des Bischofs von Midyat) والتي ربما تكون اسطورية في صيغها المقدمة ولكنها تذكرنا فعلاً بنظام علاقات داخلية معقدة في اواخرعهد الإمبراطورية العثمانية ، حيث ان السريان الارثوذكس في طور عابدين كانوا في ظل النظام الملي العثماني وتحت السيطرة الكردية معتمدين على الآشوريين المستقلين في تياري (في جبال هكاري) ليقاوموا محاولات امير بوهتان للزواج من ابنة اخ مطران السريان الارثوذكس. في حين ان الاساقفة والكهنة لعبوا دوراً في العديد من القصص، وان حياة القديسين وحدوثات الكتاب المقدس تؤكد على التقاليد الشفهية الدينية المستمرة للآشوريين وايضاً تشير إلى إن الباحثين في مجال المسيحية الشرقية ربما يستفيدون من افضل معرفة لهذه التقاليد وايضاً لفهم وظيفة السياقات النصية لمجموعة الكتابات المقدسة.إن العادات الشفهية وكما هو معكوس في هذا المجلد تتضمن مراجع للمعالجة ومراجع تطبيقة محمية وهي مكملة للمصطلحات النصية المالوفة للباحثين الموجودين في كنيسة المشرق مثل" كتب السحر" و " لفائف السحر " .

ان تفسير هذه التطبيقات يشير الى انها كانت ومازالت تشكل الجزء الحيوي للعالم الديني والثقافي للآشوريين، والذي تلعب النساء فيه ادواراً مهمة.

اخيراً فان هذه القصص تبين ايضاً انه لكي يستطيع المؤرخ في اواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين ان يجري بحثاً للتقاليد الشفهية ربما يستطيع ان يكتب العديد من المأثورات الشخصية المهمة وان يدون العديد من الإضافات المهمة الى المصادر المدونة المحدودة ،على الرغم من ان النصوص في هذا المجلد تضمنت عرض القليل من المعلومات الاضافية والتي لا يمكن ان تكون مفهومة ومترجمة بدون معرفة اوسع بهذه المصادر المدونة ،فانه يمكن لهذه النصوص ان تعطي العديد من الدلائل حول كيف إن الآشوريين القاطنين في منطقة الخابور ترجموا وميزوا التاريخ الحديث من خلال نزوحهم من تركيا في الحرب العالمية الاولى ونزوحهم من العراق بعد عام 1933. مرة اخرى فان توتر الأوضاع الداخلية التي حدثت بين السريان والكورد، وبين العشائر الآشورية المختلفة، وبين الكاثوليك وآشوريي المشرق، وبين كنيسة المشرق والكنيسة الشرقية القديمة ، والتي انشقت في بغداد عام 1968 فانها تزودنا بقصص مثيرةٍ. لاؤلئك العاملين في مجال اللهجات الارامية الحديثة فان دراسة مجلدي تالاي الخاصة باللهجات المستخدمة في منطقة الخابور تعطي مزيجاً من الغرابة والألفة كاشفة جزءاً مهماً من الاحجية اللغوية والتاريخية ربما بالقليل غير المتوقع فعلاً ولكن تعطي المزيد من التكامل في حقل الدراسات الارامية الحديثة والآشورية. من اجل الجديد في حقل الدراسات الآرامية الحديثة والآشورية ، فان كتاب تالاي سيزود اولئك الباحثين في حقل الدراسات الآرامية بنقطة بداية ممتازة مع مقدمة شاملة، مناقشاً دراسة اللهجات الارامية وكذلك التاريخ الحديث للآشوريين في منطقة الخابور، ووصف قاعدي موجز ودقيق والذي يناقش جميع الميزات المهمة في اللهجة الارامية الحديثة وببليوغرافيا واسعة وشاملة واصفاً الدراسة للهجات ال NENA (اللهجات الآرامية الحديثة الشمالية الشرقية) في ميدان أوسع، وفي انتقاء ممتاز للنصوص التي توضح التنوع اللهجوي والمجال الصرفي ، وفي الوقت نفسه معطياً نكهة للأدب الارامي الحديث الشفاهي .

المعاني الدلالية لحرف الدال في اللغة السريانية

ليث حسن محمد

لا شك tفي ان اللغة هي رموز صوتية تتالف من معان معينة ،وتعد ردود فعل او استنتاجات لمؤثرات خارجية الى ان يصبح الشكل المقبول منها من الناحية الاجتماعية عاده او عرفا لدى الفرد، ومن ثم لدى المجتمع وهي بذلك ذات اهمية خاصة لدراسة الطبيعة البشرية، ولن تتوقف مشكلاتها خصوصا في مجال المعنى طالما بقيت مستخدمة1.

ويدخل علم الدلالة في اطار علم اللغة النظري فيهتم بدراسة المعنى ويعد الاهتمام بقضايا المعنى بوجه عام من اقدم القضايا التي شغلت المهتمين باللغة، إذ كانت الدراسات القديمة تهتم بالجانب التاريخي فتركز على التطوراللغوي في مجال معنى المفرده اما الدراسات في العصر الحديث فقد اهتمت باتجاهين هما الناحيه المنهجيه التي تهتم بنظرية الدلالة ، والناحية العلمية التي تهتم باعداد المعجم، ولما كانت الدلالة هي نسبة بين اللفظ والمعنى، بل بينهما وبين السامع، عدت اضافتها تارة الى اللفظ فتفسر بفهم المعنى منه اي انفهامه، وتارة الى السامع فتفسر بفهمه المعنى اي انتقال ذهنه اليه .2

وتعد الدلالة اللغوية احدى تقسيمات علم الدلالة والتي تدل على دلالة اللفظ على المعنى الذي وضع له، وعلى ضوء ما تقدم فاننا سوف نتناول في هذا البحث المعاني الدلالية لحرف الدال في اللغه السريانيه في سياق الجملة العام مع الاخذ بالشواهد والامثلة التي تقترن مع كل حالة على حدة خاتما البحث بالاستنتاجات التي تم التوصل إليها .

حرف الدال في اللغة السريانية :

ان حرف الدال في اللغة السريانية هو الحرف الرابع من حروف الهجاء والثالث من الحروف التي تقسى وتركخ وذلك ان تلفظ كالدال العربية في حالة التقسية وكالذال العربية في حالة التركيخ، اما في حساب الجمل فهي تعبرعن العدد اربعه 3.

ويعد حرف الدال ܕ احد حرووف البدول التي هي ܒ,ܓ,ܕ,ܗ,ܘ وان حرف اليود يكون بمثابة رابط وهذه الحالة موجوده في اللغة السريانية ولا نلحظ وجودها في اللغة العربية عكس حروف البدول لاخرى .4 اما اذا دخل احد هذه الحروف على كلمة اولها متحرك كان الحرف ساكنا، وان هذه الحالة تنطبق ايضا على حرف الدال نحو ܕܒܟܬ وشذ عن ذلك الاسم الذي اوله الف متحركه نحو ܐܕܡ بدل ܐܬܡ وكذلك ينتقل حباص اليود اي حركة الالف المقدره المحبوصة نحو ܕܝܒܟܐ، اما الالفاظ التي ثانيها همزه

متحركه بعد ساكن فيحرك معها حرف الدال اضافة الى باقي حروف البدول نحو ﻣﺪﺒﺮ الذي تعب ، وكذلك مع ﻣﻦ منه - التي بسكون الميم وزقاف الهمزه نحو ﺫﻣﻦ .5

وان كان اول الكلمة ساكنا تحرك حرف الدال بالفتاح ﺫﻌﻘﺐ، الا ﺤﻠﻢ فان حرف اليود معه يزلم نحو ﺫﻌﻠﻢ ،وكذلك يزلم اذا دخل على كلمة يجوز ان تكون بهمزه مزلومه في اوله ويجوز ان تكون بلا همزه نحو ﺫﻌﺌﺬ، لان اصلها بهمزه بالف مزلومه فحرف اليود ياخذ حركة الالف المحذوفة ،6 وهذا ينطبق على باقي حروف البدول ايضا.

1-الدال اداة اضافة :
يعد حرف الدال اداة اضافة في اللغة السريانية فيدخل بين المضاف والمضاف اليه، ويعد دخول حرف الدال وجوبا اذا كان المضاف تاما . 7نحو :

ﺫﻤﺠﺞ ﺒﺬﻘﺔ ﻫﺬﻡ ﺒﻨﻤﺘﺔ ﺫﻩﺘﺠﺔ : ﺒﻨﻤﺬﺔ ﺪﻘﺔ ﻠﻌﻩ ﻠﻬﺌﺔ ﺩﺒﻤﻘﺔ : ﻩﺒﻨﻤﺬﺔ ﻭﻠﻤﺬﺔ ﻠﻌﻩﺌﺔ ﺩﻴﻠﺔ .التكوين 1/16

وخلق الله النورين العظيميين النور الاكبر لحكم النهار والنور الاصغر لحكم الليل.
إذ نلحظ ان حرف الدال يدل لغويا على انه اداة اضافه دخلت بين المضاف والمضاف اليه – ﻠﻌﻩ ﻠﻬﺌﺔ ﺩﺒﻤﻘﺔ لحكم النهار- ﻠﻌﻩﺌﺔ ﺩﻴﻠﺔ لحكم الليل .

اما اذا كان المضاف غير تام فيندر دخول الدال بين المضاف والمضاف اليه ، ويكون المضاف في هذه الحالة مجزوما ، الا اذا كان مجزوما جزم التنكير واضيف فالدال حينها تدخل وجوبا على المضاف اليه . 8 وجدير بالملاحظة الى انه يجوز اضافة المضاف اولا الى ضمير المضاف اليه ثم اليه تقويتا للاضافه 9.
نحو : ﺫﻤﺒﻩ ﺩ ﺒﺬﻘﺔ ﻫﺪﻘﺴﻘﺔ ﺒﻠﺪ ﺒﺬﻘﺖ ﺒﺬﺔ

التكوين 1/2

روح الله ترف على وجه الارض
إذ نلحظ ان المضاف ﺫﻤﺒﻩ قد اضيف الى ضمير المضاف اليه ثم الى المضاف اليه نفسه لغرض تقوية المعنى العام .
ونلحظ ان حرف الدال يدل لغويا على معنى الاضافه ويكون بين المضاف والمضاف اليه الذي ياتي احيانا شبه جملة (مضاف ومضاف اليه) نحو –
ﻩﻘﻠﺒ ﺘﻘﻠﺬﻘﺔ ﺩ ﺘﺒﻨ ﻨﻘﺲ التكوين 10/1
وهولاء مواليد اولاد نوح

2-الدال اسم موصول :
يدل حرف الدال على معنى الاسم الموصول في اللغة السريانية ويكون للمذكر والمؤنث مفردا وجمعا للعاقل وغير العاقل فيكون بمعنى (الذي ،التي ، الذين ، اللواتي ، الخ) 10 .
نحو ﻩﺒﺬﻘ ﺒﺬﻘﺔ : ﻤﻘﻘ ﺒﺬﻨﺔ ﻘﺬﺔ ﺠﻬﻨﺔ ﺩﻘﻮﺬﻘﺪ ﺬﻨﺔ ﻠﻠﻨﻘﻩ . التكوين 12 /1

وقال الله لتخرج الارض عشبا وبقلا الذي يزرع زرعا كجنسه .

ونحو : ﻩﻩﻡ ﻘﺒﺬﻘ ﺒﻨﺔ ﺩ ﺨﻨﻴﻠﻘﻩ ﺩﻘﺬﻨﻘﺔ ﺒﻘﺬ ﺒﺬﻘﺔ ﺩﻘﺔ ﻘﺒﺬﻠﻡ ﻘﻨﻩ .

التكوين 3/3
واما ثمر الجنة التي في وسط الجنة : قال الله لا تاكلون منه .

إذ نلحظ في الشاهدين المذكورين (ܕܡܘܕܕ) (الذي يزرع) و (ܕ ܙܪܥܐ) (الذي في وسط) ان حرف الدال فيهما يدل على معنى الاسم الموصول .

وقد تسبق الدال باسم الاشارة البعيد نحو :

ܗܢܘ ܓܒܪܐ ܕܐܡܪܬ ܠܟ ؟

اين الرجل الذي قلت عنه

او قد يسبق بالاسماء الاستفهامية (ܡܢ ,ܡܐ)وذلك لتقوية المعنى نحو :

ܡܢ ܕܐܬ ܓܒܪܐ ܕܐܡܪ ܠܟ ؟

اكرم الرجل الذي اتاك .

علما ان هذه الاسماء الاستفهامية اذا لم تسبق بالدال كانت دالة على معنى الاستفهام واذا اعقبت بالدال كانت اسماء موصولة . 11

3- يدل حرف الدال على معنى الحرف المصدري (ان) :

نحو : ܟܐ ܐܝܟ ܐܠܐ ܐܫܬܡܥ ܕܐܬܐ ܡܫܝܚܐ ؟

لايقدر اله اخر ان يدخل فيصلح البرايا .12

إذ ان الدال في هذا الشاهد (ܕܐܬܐ) ان يدخل , تدل على معنى الحرف المصدري (ان)

4- يدل حرف الدال لغويا على بيان الجنس بمعنى (من) :

نحو : ܕܡܐ ܕ ܕܗܒܐ ܪܫܗ ؟

رأسه من ذهب ثمين

يدل حرف الدال لغويا في هذا الشاهد على بيان جنس الاسم . 13

5- يدل حرف الدال على معنى التعليل (لكي او حتى) . 14

نحو : ܐܬܐ ܡܫܝܚܐ ܕܢܦܪܩ ܠܢ ܡܢ ܒܝܕ ܚܛܝܬܐ .

التكوين 11/4

نقيم لنا اسما كي لا نتبدد على وجه الارض كلها .

يدل حرف الدال لغويا في هذا الشاهد(ܕܢܦܪܩ) كي لا نتبدد , على انه حرف تعليل بمعنى كي .

ونحو : ܐܐ ܐܣܦ : ܐܢܚܠܝܕ ܢܚܡ ܠܟܬܐ : ܕܠܐ ܢܬܚܡܐ ܐܚܕ ܠܐܚ ܒܢܓܕܗ . التكوين 7 /11

هلم نهبط ونخرق هناك لغتهم حتى لا يفهم بعضهم لغة بعض .

6- يدل حرف الدال على معنى السببيه :

نحو : ܐܟܠ ܚܢܕܟܐ ܕܒܗܕܐ : ܕܝܠ ܡ ܣܦܩ ܕ ܫܘܬܦܐ .

سكن بلاد اشور لخوفه من حسد اليهود .15

إذ نلحظ في هذا الشاهد (ܕܝܠ) ان الدال تدل لغويا على معنى السببيه

7- يدل حرف الدال لغويا على معنى ذو او صاحب 16

نحو : ܦܚܠ ܩܦܣܐ ܕ ܐܒܐ التكوين 1/12

وكل طائر ذو جناح

إذ نلحظ في هذا الشاهد ان حرف الدال دل لغويا على معنى ذو ,وهو احد الاستخدامات اللغوية لحرف الدال .

8- يكون حرف الدال في اللغة السريانية واسطة لوصف النكرة في الجملة .

نحو : ܐܠ ܢܦܫܐ ܕܟ ܡܠܟܐ ܕܐ .

كل نفس لا ملح فيها .17

9- يكون حرف الدال دالا على معنى التشبيه (كأن) .

نحو : ܕܐܦܢ ܢܟܚܘܗ ܚܡܫܬܗ

كأن اولئك صلبوه عنوه . 18

إذ نلحظ في هذا الشاهد ان حرف الدال دل على معنى التشبيه وعبر عنه ب(كأن) .

10- يدل حرف الدال في اللغه السريانيه على معنى الوصل الخبري .19

نحو : ܣܥܪ ܒܟܬܐ ܕ ܒܪܟܐ . التكوين 1/ 25

رأى الله أنه حسن .

إذ دل حرف الدال في هذا الشاهد على معنى الوصل الخبري .

11- يكون حرف الدال في اللغة السريانيه دالا على معنى التخصيص (بمعنى اللام) .

نحو : ܕ ܒܢܝ ܫܡܝ ܐܦ ܐܢܐ ܡܫܝܚܐ ܕ ܐܬܐ .

لانه لمثل هؤلاء ملكوت السماء 20

إذ يدل حرف الدال في هذا الشاهد معنى اللام الذي خرج لمعنى التخصيص .

12 – يكون حرف الدال في اللغة السريانيه واسطه لتعدية المصدر .

نحو : ܡܘܟܒܘ ܕ ܫܕܢܐ ܒܥܢܢܐ

صعود الرب الى السماء

13 يكون حرف الدال بمعنى (اسقف) اذا دخل على مدينة الاسقفيه

نحو : ܫܕܪ ܒܟܣܦܘ ܕ ܡܝܡܪ .

مار يعقوب اسقف نصيبين. 21

14 – يدل حرف الدال في اللغة السريانية على القول المنقول فتسبق اول الكلام منه .

نحو : ܐܦܩܘܗ ܕܐܡܪܬ : ܒܟܬܐ ܣܟ ܒܟܬܐ .

سمعتم انه قيل : العين بالعين . 22

15- يكون حرف الدال في اللغة السريانيه نائباً عن كلمة محذوفه

نحو ܟܐ ܡܢ ܕܐܝܬ ܒܝܬܐ ܕ ܐܒ ܠܐ ܡܫܟܚ .

لم يقم من مواليد النساء من هو اعظم من يوحنا . 23

الاستنتاجات

يعد حرف الدال في اللغة السريانية حرفاً رابطاً بين مفردات اللغة وهذه الحالةاللغوية لا نلحظ وجودها في اللغتيين الساميتين اللغة العبرية واللغة العربية .

2- يتباين المعنى الدلالي لحرف الدال في اللغة السريانية على ضوء السياق العام لترجمة الجملة اي على ضوء المكونات الداخلية للحدث فيها .

3 - نلحظ ان اكثر الاستخدامات الدلالية شيوعا لحرف الدال في اللغة السريانية عندما يتم التعبير عن معنى الاضافة (بين المضاف والمضاف اليه) ومعنى الموصولية

الملخص باللغة العربية

يعد حرف الدال في اللغة السريانية الحرف الرابع من حروف الهجاء والحرف الثالث من حروف (ܒܓܕ ܗܘܙ) , فهذا الحرف يعد بمثابة حرف رابط بين مفردات الجملة السريانية، إذ ان هذه المسالة النحوية لا تشابه ما هو موجود في اللغتين العربية والعبرية التين لاتعدانه حرفاً رابطاً كما هو الحال في اللغة السريانية , و يعتمد المعنى

الدلالي لهذا الحرف في اللغة السريانية على اساس المعنى العام للجملة , من اجل هذا رأيتُ ضرورة القيام ببحث لغوي في هذا الموضوع لاجل توضيح المعاني الدلالية لهذا الحرف من خلال الامثلة التي توضح ذلك وفي نهاية البحث دونت الاستنتاجات التي توصلت لها في هذا الموضوع.

الملخص باللغة السريانية

ܗܘܬܝܐ ܕܐܘܬܐ ܚܠܦܢܐ ܗܘܕܢܐ

ܬܒܥܐ ܕܟܐ ܢܗ ܕܟܝ ܝܡܢܬ ܚܠܦܢܐ ܗܘܕܢܐ ܢܒܥܐ ܒܕܒܕ ܒܡ ܬܩܦܐ ܕ ܡܟܢܐ ܣܟܐ ܡܢ ܢܒܥܐ (ܚܟܒܚܟܐ) . ܬܒܥܐ ܦܒܐ ܝܡܢܬ ܒܝ ܬܒܥܐ ܢܝܕܐ ܚܝ ܝܟܐ ܕ ܟܝ ܚܟܐ ܗܘܕܢܐ , ܒܕܐ ܒܡܠܟܐ ܦܐ ܟܐ ܝܕܝ ܣܕܒ ܟܬܐ ܝܒܕܐ ܗ ܒܕܐ ܕܟܐ ܝܡܢܬܟ ܬܒܥܐ ܕܟܐ ܢܝܕܐ ܚܝ ܝܟܐ ܚܠܦܢܐ ܗܘܕܢܐ ܢܒܥ ܕ ܗܘܬܐ ܕܐܘܬܐ ܟܬܒܥܐ ܕܟܐ ܝܣܣܡ ܒܟ ܗܘܬܐ ܦܐ ܟܐ ܡܝܠܟ ܦܐ ܣܘܒ ܣܡܣܘܦܐ ܕ ܦܘܦܐ ܒܚܝܢ ܟܬܐ ܒܡܠܦܐ ܦܐ ܡܝܠܟ ܡܕܐ ܗܘܬܐ ܕܐܘܬܐ ܦܒܐ ܚܟܝܟܐ ܕ ܢܒܕܒܕ ܣܐ . ܚܡܘܟܐ ܕ ܚܝ ܦܚܒ ܬܡܟܐ ܕ ܡܝܚܒ ܕܡܒ .

المصادر

1- نعوم تشومسكي ، اللغة ومشكلاتها , ترجمة د . حمزة المزيني ,دار توبقال للنشر , الدار البيضاء – المغرب , 1990,ص13.

2- عبد القادر الجرجاني ، دلائل الاعجاز، القاهرة ، 1999, ص3 .

3- يوسف دريان ، كتاب الاتقان في لغة السريان , بيروت ، 1913, ص399

4- يعقوب اوجين منا ، قاموس(كلداني –عربي) , منشورات مركز بابل ، بيروت ، 1975،ص130

5- اقليمس يوسف داود ، اللمعة الشهية في نحو اللغة السريانية , الموصل ، 1896, ص530.

6- المصدرالسابق , ص532

7- بولس الخوري الكفرنيسي , اغرامطيق اللغة الارامية السريانية , بيروت ، 1962, ص355

8- يعقوب اوجين منا ، الاصول الجلية في نحو اللغة الارامية ، بيروت ، 1975, ص96

9- بولس الخوري الكفرنيسي , مصدر سابق , ص355

10- المصدر السابق ، 128

11- اقليميس يوسف داود ، مصدر سابق , ص 276

12- جبرائيل القرداحي الحلبي اللبناني ، قاموس اللباب ، بيروت ، 1891, ص223

13- الصدر السابق , ص223

14- يعقوب اوجين منا , قاموس (كلداني – عربي) , مصدر سابق , ص130

15- المصدر السابق ، ص 130

16- بولس الخوري الكفرنيسي , مصدر سابق , 397

17- جبرائيل القرداحي ، المناهج في النحو والمعاني عند السريان , تقديم ونشر جوزيف شابو , حلب , 2008 , ص144

18- جبرائيل القرداحي الحلبي اللبناني ، قاموس اللباب ، مصدرسابق ، ص223

19- يعقوب اوجين منا , قاموس (كلداني – عربي) , مصدر سابق ,ص131

20- جبرائيل القرداحي الحلبي اللبناني ، قاموس اللباب ، مصدرسابق ، ص223

21- يعقوب اوجين منا , قاموس (كلداني –

التنقيب في تل قصرا (عنكاوا)

د. يوسف خلف عبدالله الفهداوي

بدأ العمل الحقلي للبعثة الاثارية في كلية الآداب – قسم الآثار صباح يوم 6/4/2004 بعد الزيارة الميدانية الأولى ، يوم السبت 3/4/2004 لأعضاء البعثة للتل والاتفاق على الصيغة الأولية لإعمال الحفر .

وتم تشكيل بعثة التنقيب من السادة المدرجة أسمائهم في أدناه وبالإشراف العلمي من قبل رئيس قسم الآثار اسماؤهم الدكتور احمد ميرزا ميرزا وبدعم كبير من قبل السيد عميد كلية الآداب الدكتور آزاد النقشبندي .

ورئيس جامعة صلاح الدين سواء أكان ماليا أم إداريا وعلميا . والذين كان لهم الدور المميز في إنجاح هذه التجربة التي تعد الأولى من حيث التطبيق في كوردستان العراق.

أعضاء الهيئة :

ت	اسم العضو	المنصب
1.	الدكتور يوسف خلف عبدالله الفهداوي	رئيس بعثة التنقيب
2.	السيد عبدالله خورشيد قادر (ماجستير آثار إسلامية)	عضو
3.	السيد ميسر سعيد العراقي (منقب آثاري متقاعد)	عضو
4.	السيد حسين علي حمزة العامري (منقب آثاري متقاعد)	عضو
5.	السيد إسماعيل إبراهيم شريف (منقب آثاري متقاعد)	عضو
6.	السيد نعمان جمعة إبراهيم (ممثل المديرية العامة للآثار في كوردستان العراق)	عضو
7.	السيدة كلثومة جميل عبدالواحد	عضو لجنة الحسابات
8.	السيد سلمان عزيز فحيمة	عضو لجنة الحسابات

وقام بإجراء المسوحات ورسم الخارطة الكنتورية للموقع المساح نجاة حمد أمين.

وتمت الاستعانة بحفارين آثاريين من مدينة الشرقاط .حيث تعتبر منطقة الشرقاط رافدا للحفارين المتميزين بالعمل الاثاري نتيجة اعتماد البعثات الأجنبية في القرن الماضي على تدريب كادر من الحفارين في هذه المنطقة ،وقد تم التعاقد مع كل من الحفارين فاضل ذياب عيسى وحمد خلف عيسى فضلا عن عدد من العمال المحليين من مدينة اربيل وضواحيها . بدأ العمل في 3/4/2004 حيث تم اختيار نقاط التنقيب وتهيئة المتطلبات الأولية للتنقيب من أدوات وآلات وخيم وغير ذلك . وبوشر بالعمل فعلا في يوم الثلاثاء 6/4/2004 إذ تم اختيار نقاط الحفر وتحديدها.

الموقع :

يقع التل في ناحية عنكاوا شمال مدينة اربيل ويبعد عنها بحدود 5 كم وتم الإعلان عن أثريته برقم 2311 في 8/10/1945 .

تبلغ مساحة التل الحالية بعد التجاوز عليه بحدود 1250م^2 على شكل دائري قطره بحدود 40م ويرتفع عن المنطقة المجاورة له بحدود 5م وحافاته منحدرة بصورة حادة (المخطط 1) وتظهر عليه المعالم الأثرية بوضوح نتيجة التعرية الطبيعية يضاف ذلك التجاوزات التي تعرض لها الموقع سواء من الأهالي أم الجهات الأخرى . وقامت المديرية العامة لاثار كوردستان بعمل سياج له لمنع استمرارية التجاوز عليه . سيما وان التجاوز قد حدث قبل تاريخ 9/2/1973 حسب ماجاء بكتاب إدارة متحف اربيل بموجب كتابها المرقم 19 بالتاريخ نفسه اوالمعنون إلى مديرية الآثار العامة حول هذا التجاوز الذي تم من قبل مديرية ناحية عنكاوا .وقد أيدت مديرية الآثار العامة ذلك بموجب كتابها المرقم 2030 في 25/2/1973 . (ومن خلال ماجاء بالكشف المقدم من السيد ناصر النقشبندي (مفتش الآثار القديمة) والسيد سامي الصفار (ملحق آثار) اللذين قاما بالكشف الموقعي على التل في 18/9/1945 . يظهر لنا الكشف الموقعي بان التل كان عبارة عن مرتفعين متجاورين وان الكنيسة الحالية كانت مبنية على جزء من التل . أما الان فلا يوجد أثر للتل الآخر ، إذ تمت ازالته بالكامل (انظر الكشف المرفق طيا) .

ويذكر لنا الكشف بان الملتقطات الأثرية المنتشرة على السطح ، توحي بان زمن هذا الفخار يعود إلى العهد الاشوري وهناك فخار احدث عهدا.

وقد استخدم التل الملاصق للكنيسة كمقبرة لدفن موتى سكان المنطقة المجاورة للتل، مما كان له الأثر البالغ في تلف اكثر من طبقة سكنية واثر ذلك على تغيير ملامح المخلفات الأثرية على نحو يكاد يكون شبه نهائي شمل هذا التأثير إلى عمق يصل إلى 1.5م من سطح التل .

وقد راعينا أثناء الحفر مشاعر السكان المحليين إذ قامت هيئة التنقيب بجمع بقايا العظام في أكياس خاصة وتم عرضها على راعي الكنيسة (كنيسة ماركوركيس) الذي طلب المساهمة في إعادة دفنها في المقبرة العائدة للكنيسة الكلدانية في مدينة عنكاوا .

التسمية :

يعتقد أهالي المنطقة بعد استطلاع ارائهم بخصوص التسمية انه سمي بهذا الاسم ، لان التل عبارة عن قصر مشيد سابقا لحقبة قديمة بتأثير البقايا الموجودة على سطحه وحافاته وارتفاعه وهذا يدفعنا إلى الاعتقاد بذلك . ومن المحتمل إن التسمية أيضا جاءت ربما بسبب كونه مخيما عسكريا وربما كان عبارة عن موقع لقصر قائد عسكري أو رتبة عسكرية كانت معروفة سابقا لدى الآشوريين سيما وانه تبين بان التل فعلا يعود لهذه الحقبة ، وهذه الرتبة تسمى كصر kisir أو رب كصر أي آمر المجموعة . وهذا مجرد افتراض ذكرته هنا لاجل الاستدلال عليه مستقبلا .

الهدف من التنقيب :

يعد تدريب الطلبة الهدف الرئيس من التنقيب في الشكل .وقد تم اختياره لتحقيق هذا

الهدف ، لما يتمتع به التل من مقومات لانجاح هذه المهمة . إذ إن الطبقات واضحة والمواد المستخدمة في البناء لبن مع اجر وارضيات (التبان) واضحة أيضا ، فضلا عن اللقى والملتقطات الأثرية ،هذه كلها تجعل من تدريب الطلبة وممارستهم للتنقيب عملية ناجحة معه ، وعلى ضوء ذلك تم وضع جدول زمني لزيارة الطلبة للموقع والعمل الحقلي وفقا لما يأتي :

1. المرحلة الثالثة : السبت والأحد من كل أسبوع من الساعة 11.30-2.30 ظهرا . يقوم الطلبة بالعمل الحقلي وبإشراف الأساتذة والمنقبين .
2. المرحلة الرابعة : الاثنين والثلاثاء من كل أسبوع من الساعة 11.30-2.30 ظهرا ويقوم الطلبة بالعمل الحقلي وبإشراف الأساتذة والمنقبين .
3. المرحلة الأولى والثانية : زيارة ميدانية للموقع كل يوم أربعاء من كل أسبوع، مرة واحدة في الأسبوع لكل مرحلة وشعبة .

وقد تم فعلا تطبيق هذا الجدول في العمل الحقلي .إذ حصل الطلبة على معلومات جيدة في أعمال الحفر والتنقيب ومعرفة أدوات الحفر وكيفية التوثيق من كتابة التقرير والتصوير و المعالجة الموقعية للآثار من حيث الرسم والتنظيف وتصويرها وتثبيت كل ذلك في سجل الحفريات وتعليم الطلبة كيفية استخدام الأدوات ،كل أداة وفق مواصفاتها وفائدتها في الحفر ،وتعلم الطلبة أيضا كيفية استخراج الهياكل العظمية وتنظيفها وتوضيح معالمها . (اللوح /1)

التنقيب :

بدأ التنقيب كما ذكرت سابقا في 3/4/2004 واستمر لمدة ستة أسابيع ،وقد تم اختيار مساحة من الجناح الجنوبي الشرقي للتل للتنقيب الافقي ، مع مقطع (Section) دراسي (اللوح /2) ومقطع ثانٍ في الجزء الشرقي (المخطط /1) للطلبة لتوضيح وتمييز الأدوار الحضارية والطبقات ،وتمت إزالة الحشائش والأتربة وتم عمل هذا المقطع باشراك الطلبة أيضا في حفره.

ولغرض البدء بالتنقيب فقد تم تخطيط أربعة مربعات شبكية بمساحة (3 ×3) م وبمعدل مربعين في كل اتجاه (اللوح / 2 - صورة 3). وكان عرض المقاطع بينها 1م .

1.المربع A1 إذ تم الحفر فيه نزولا إلى عمق يقرب من 40سم ولم يكن فيه سوى بقايا قبور حديثة العهد .

2.المربع B2 تم الحفر فيه إلى عمق 20-25سم .

وقد تم اختيار هذه الطريقة في التنقيب لأنها اكثر فائدة للطلب في معرفة طرق التنقيب وتعطي نتائج عملية ملموسة في مثل هذه المواقع الواضحة المعالم .

ففي المربع A1 وبعد وصولها إلى عمق 1.5 م عثرنا على أرضية (التبان) نستطيع أن نطبق عليها الطبقة الأولى والتي احتوت على إعداد من الحصى الكبيرة مع بقايا لموقد بسيط تجاوره أربعة صفوف من أربعة حجارة مرصوفة على نسق واحد (المخطط/2) ، مع دلائل غير واضحة لكتلة من اللبن ،وقد تم العثور على بعض الملتقطات الفخارية مثل قواعد وحافات الأواني مختلفة يعود طرز بعضها إلى العصر الاشوري الوسيط فضلا عن أدوات حجرية كأدوات السحق (اللوح/3).

أما المربع B1 ، وعند وصولنا إلى عمق 1م عن سطح التل عثرنا على جزء من الأرضية (التبان) والى جانبه عدد من قطع الجص وكسر الطابوق الذي كان قد رصف بعد خلطه بالطين لغرض تماسكه ،وليكون أسس بناء لم يبق منه شيء ،وربما يعود سبب فقدان هذه الأسس لأنها تمثل الطبقة الأولى التي تعرضت فعلا إلى النهب والتدمير من قبل السكان المجاورين بعد زوال السكن في هذا التل ومما يعزز هذا الرأي هو إن سمك هذه الأسس (122 سم) وقياس الطابوق (38×38×5) سم ، وهذا يعطينا التفسير المنطقي لتسميته بالقصر ،ويضاف إلى ذلك إن هذه الأسس وبهذه المتانة تعطينا انطباعا بأنه بناء ذو أهمية في ذلك الوقت ، هذا إذا ما علمنا إن القصور المكتشفة في آشور ليست اكثر متانة من هذه الأسس مما يعزز رأينا بان هذا البناء له علاقة وثيقة بالحقبة الآشورية .

وتم العثور في هذا المربع أيضا على تنور قطره 90سم وارتفاع الجزء المتبقي منه 25سم (اللوح/4 – صورة 4).

ونستطيع القول بان ما وجدناه حتى الان يمثل بقايا الطبقة العليا (الأولى) حيث يمكن الاستدلال عليها واعتمادها عند دراستنا لمجموع الطبقات التي ستظهر تبعا ويمكن اعتبارها إنها آخر مرحلة استيطان في هذا الموقع .

ومن الملحوظات الأولى للقطع الفخارية التي تم العثور عليها ومقارنتها مع ما دون في كتب الباحثين في دراسة الفخار .إنها تكون اقرب الى العصر الاشوري الوسيط أو ربما في نهايته (1365 –911) ق.م . (اللوح/5 – صورة 1 و 2 و 4)

وكان من أهم ما عثرنا عليه في هذا المربع مخيط من العظم ودمية حيوانية ناقصة في الزاوية الجنوبية الشرقية . (اللوح/5 – صورة 3)

أما المربع A2 (اللوح/4) فقد تم الحفر فيه إلى عمق يقرب في (1.15) م وقد توصلنا إلى أرضية واضحة لها علاقة بالمربعين A1و A2 .وكذلك بين المربعين B1و B2 مما اضطرنا إلى إزالة الفواصل بين هذه المربعات لتصل مساحة التنقيب بحدود (7 ×7)م وتوضحت لنا الأرضية في المربع A2 التي كانت بمستوى أرضية المربع A1 وسبب اختلاف الحفر في المربع A1 الذي وصل 1.5م في حين وصل الحفر في المربع A2 إلى 1.15 م هو انحدار سطح التل لذا أصبحت الأرضية للمربعين في مستوى واحد عند الوصول الى نهاية الطبقة الأولى المتمثلة بالأرضية .

وقد عثرنا في هذا المربع وبعمق يصل الى 120سم عن سطح التل وبالقرب من الزاوية الشمالية الغربية على بقايا مخزنين من الطين لحفظ الحبوب كما عثرنا على مخيط من العظم ومرود ،ربما من العاج بطول 13سم (اللـــــــوح/6 – صورة 3) وتم أيضا العثور على قطع من الجص على الأرضية وبمساحة مرصوفة بانتظام وعلى امتداد يصل 2م تقريبا وتشكل زاوية تعصر بينها المخزنين المذكورين .وربما هذه الأسس تمثل زاوية (ركن) لغرفة المربع B2 . (المخطط/2)

بعد اكتمال الحفر فيه والى عمق 110سم لم نعثر فيه على أية علامات للأرضية ، نتيجة توسع أعمال التخريب .وقد عثرنا فقط على قطعتين من الفخار تشبهان المزهرية ربما تمثلان حاملاً للأواني الفخارية المكتشف الكثير منها في حقبة العهد الاشوري الوسيط . وهذان الحاملان قاعدتاهما معقودتان والحافات العليا ،معمولة بهيئة متموجة . (اللوح/6-صورة 2 و 4)

وقد تم العثور عليها فوق أرضية الطبقة العليا (الأولى) ،وعثر أيضا بجانب هذين

الحاملين على كسرة من الفخار ملونة (اللوح/6 – صورة 1) ، ادخلتنا في ارتباك لقدم زمن هذه الكسرة ، فهي ربما تعود إلى عصر السلالات أو اقدم من ذلك . والتساؤل هنا كيف وصلت هذه الكسرة إلى هذه الطبقة ؟ وهل هي بسبب عوامل التعرية أو التبادل التجاري أم إن الآشوريين قد شغلوا مستوطنا سومريا مهجورا ،بعد أن أزاحوا جدرانه المنهارة بدلالة كثرة كسر الفخار السابق للفخار الاشوري والجواب بلا شك ستعطينا إياه التنقيبات القادمة في هذا الشكل :

وقد تم توثيق هذه التنقيبات تباعا من خلال الرسم الهندسي وسجل الحفريات اليومي وكذلك تصوير كل ما تم اكتشافه كما موضح في الصور المرفقة.

بعد أن شمل التنقيب المربعات المذكورة كافة والتي كانت مساحتها (7×7)م وإزالة الفواصل بينها للوقوف على ماهية الطبقة أو الأرضية وجدنا ظهور اكثر من أرضية (تبان) اختلف في مستوياتها عن الأخرى .ربما هذا ناتج عن الترميم المستمر او بسبب الانحدار للتل .وتفصل بينها بقايا رماد مع بقايا أسس بناء من الجص متفرقة وعلى كتل من لبن بقيت سالمة من العبث الحاصل نتيجة حفر القبور الحديثة .لكنها لم تعطنا فكرة كاملة وواضحة عن ماهية هذا البناء ، إلا إن الشيء الوحيد الذي تم استنتاجه بان تنقياتنا أوصلتنا إلى نهاية الطبقة الأولى .وان الأرضيات قد اقيمت فوق بقايا الطبقة الأقدم .وتأكد لنا عندما باشرنا الحفر في المربعين A3 وB3 (اللوح/7) ، لتمكين الهيئة من ربط أجزاء البناء المكتشف مع بعضه علـه يعطينا الفكرة عن المحتويات المعمارية والحضارية لهذه الطبقة.

في يوم السبت 17/4/2004 تم توجيه طلبة المرحلة الثالثة وفيما بعد المرحلة الرابعة بالعمل في المربعين الجديدين A3 و B3 وفعلا تم التنقيب في هذين المربعين وبإشراف المسؤولين عن التنقيب وكانت نتائج هذا العمل جيدة للطلبة لانهم وقفوا على معرفة أصول الحفر بأنفسهم بعد أن تعلموا ذلك في المربعات السابقة فقاموا بتنظيف السطح وتخطيط هذه المربعات وعملوا المعاول فيها لاستظهار المعالم الأثرية .وعثروا على عمق 60سم من سطح التل على بقايا جدار من اللبن في الجزء الجنوبي الغربي للمربع وممتد إلى الشمال الشرقي .وبعد النزول في أعمال الحفر عمقا لحدود 120سم .ظهر إن الجدار ينتهي وان شيد فوق أرضية (ركام) يعود للطبقة الأقدم.

أما المربع B3 فقد استمرت أعمال الحفر فيه من قبل طلبة المرحلة الرابعة لنتج الجدار المكتشف في المربع A3 الذي يمتد إلى هذا المربع ،/وتوصل الطلبة إلى ربط الجدار بعد إزالة الفاصل بين المربعين ،بان هذا الجدار فعلا شيد فوق الركام للطبقة الأقدم . وتم العثور في هذا المربع على تنور تظهر بقاياه عند المقطع الغربي

للمربع المذكور.(المخطط/3)
ولغرض الحصول على نتائج علمية قامت الهيئة برفع الفواصل التي تفصلها عن بقية المربعات. فاصبحت بذلك مساحة التنقيب (7×11)م وعندها تم رفع كامل الطبقة الأولى بعد توثيقها ورسمها ، واود أن اذكر بان هذه الطبقة كانت مخربة كثيرا ولم تعطنا معلومات جيدة نتيجة للتخريب الحاصل بها سواء من عوامل التعرية أم بفعل الإنسان عن طريق حفر القبور ونقل المواد التي يستفاد فيها مرة ثانية في البناء . إلا إن هذا التخريب كان له فائدة للطلبة لانه أعطاهم صورة عن عملهم المستقبلي في حقل الآثار وكيف إن التجاوز والإهمال يعمل على تخريب الموقع الأثري ،مما

يجعلهم في موقع المسؤولية تجاه الحفاظ على الآثار وملاحقة المتجاوزين وبعد إزالة الطبقة الأولى المخربة تم الاستمرار في الحفر بموازاة أرضيات معلومة تم تحديدها على المقاطع الجانبية والتي هي عبارة عن ركام (رماد) وبسمك يصل إلى 7 سم كما يتبين بوضوح عند الزاوية الشمالية الغربية (اللوح/7) .وتم الكشف عن وحدتي بناء تعودان إلى الطبقة الثانية تميزتا بأسس جدارن من اللبن نستنتج من سمكها بأنها تعود إلى بناء مهم وكبير ونجد قسما منها مقطوعاً بسبب القبور الحديثة .ومبنيا بعضه فوق أسس من الجص والطين وتميزت بعض الحصى بأنها كبيرة الحجم بشكل لافت للنظر إذ إنها تعطينا سببا مقنعا بان هذه الحجارة كانت تعد أسسا قوية لبناء ضخم كان يقوم فوقها إذ إن بعضها ربما يزن ما بين (50-60)كغم (اللوح/7) ، وتشمل الوحدة البنائية الأولى التي تقع في النصف الشمالي من منطقة التنقيب فقد احتوت على بقايا جدار في جزئها الجنوبي يمتد من الشرق إلى الغرب مبني في بعض أجزائه على أسس من الحصى المخلوط بالطين وبعرض 165سم.وكما كشف أيضا عن مرفقين بناء بين ملحق به الأول بشكل ممر يمتد من الشرق إلى الغرب ومن المحتمل أنه كان يضم بابا يقع عند المقطع الشمالي للمربع B1 (المخطط/3).

أما المرفق الثاني فقد احتوى موقدا صغيرا من الطين محفوراً في الأرض بعمق يصل الى 15سم (اللوح/8-صورة 3) ، وعثرنا بجانبه على جره في داخلها هيكلا عظميا لطفل رضيع محفورة تحت أرضية هذه الطبقة .
ومن ملحوظاتنا لهذه الجره إنها قد استخدمت قبل الدفن كإحدى الأدوات المنزلية (ربما كقدر بسبب بقايا الحرق من جهة ووجود رمل وحصى ناعم مخلوط مع الطينة المصنوعة منه وذلك للتسريع في عملية الطبخ وللاقتصاد في الوقود الخشبي يضاف إلى ذلك المحافظة على حرارة القدر لفترة أطول بعد خمود النار ، وفي الجزء الغربي للمربع A2 عثرنا على بقايا كورة ربما تعود لسكان الطبقة الثالثة ، بسبب وجود بقايا أسس لجدار من الطبقة الثانية فوقها وعند تتبعنا لاسس جدار يعود للطبقة الثانية لحظنا وجود الكورة التي بلغ قطرها 70سم وعلى عمق 220سم من سطح التل (اللوح/9-صورة4).

أما الوحدة البنائية الثانية فقد كشف فيها عن بقايا ثلاثة مرافق ،ضم أحدها تنورا كبيرا قطره 90سم وترتفع بقاياه 22سم عن التربة المشيدة عليها ، وعثر بجانبه على ثلاثة قبور داخل قدور فخارية وقد ضمت اخرى القدور رفاة لفتاة على الأرجح معوقة من الولادة (اللوح/8-

صورة2) إذ نلحظ إن حجم الجمجمة الكبير لا يتناسب مع قياسات الهيكل العظمي مما يوحي لنا بأنه لفتاة معوقة ربما تمثل قزما (اللوح/9 – صورة 2 و 3) ، وقد انفرد هذا القدر (القبر) بتغطية بالطابوق لاسباب التي ذكرناها والملاحظ أيضا إن هذه القبور الثلاثة قد غطيت فوهاتها وكان اتجاه هذه الفوهات نحو الغرب للدلالة ربما على غروب حياة هؤلاء وذهابهم إلى العالم السفلي .

أما المرفق الثاني فقد عثرنا على التنور وبجانبه ركام لرماد بسمك عدة سنتمترات، في حين احتوى المرفق الثالث على حفرة فيها الكثير من كسر الفخار المخلوط بكسر للطابوق والتي ربما استخدمت كمواد دفن مثل تشييد البناء فوقها (اللوح/8 – صورة 1)

ومن الجدير بالملاحظة إن هذه الوحدة البنائية لم تعطنا وصفا كاملا وواضحا لأي من مرافقها بسبب احتوائها على حفرة كبيرة متأخرة يصل قطرها إلى 4م ويصل عمقها حتى أرضية الطبقة الثانية وأتت على الكثير من المعالم البنائية (المخطط/ 2 و3).

وممـا عثر عليه في هذه الوحدة البنائية والذي يقع تحت أسسها وأرضياتها قناة للمياه الثقيلة ممثلة بمجرى ذو فرعين يلتقيان عند نقطة تصب فيها خارج الدار وينحدران من الجهتين الجنوبية والشرقية والدليل على أن استخدامها للمياه الثقيلة هو وجود مادة قريبة من الرماد سميكة ذات لون قريب إلى السواد وهذه تعطينا بأنه استخدم لهذا الغرض (اللوح/11- صورة 1 و2) وهذا المجرى معمول الحصى الكبير ويبلغ طوله في الضلع الجنوبي 135سم ويعلوه ثلاثة صفوف من الطابوق وبمساحة من الطابوق 1م2 من الناحية المجاورة للحفرة حتى اعتقدنا في البداية أننا أمام قبر اشوري ولكن بالحفر تبين لنا انه مجرى للمياه الثقيلة ،وقد استخدم الحصى الكبيرة في نسقين (تغطية) ما تبقى من المجرى بهذه المواد واحيانا نجد بعض الكسر من الطابوق .ويبدو إن هذه المواد منقولة من أماكن متفرقة.

وتختلف قياسات وأشكال هذا الطابوق فقسم منها شبه منحرف (40×38×33) سم وبسمك يصل إلى 6 سم .وآخر شبه منحرف أيضا وبقياس (35×32×18) سم وبسمك 7 سم والثالث (34×32×7) سم أما المجرى الثاني والذي يمتد من الشرق إلى الغرب والى نقطة لقائه بالمجرى الأولى ، فقد بلغ طوله المكتشف 220سم.

ويمكن أن نقول بان النتائج الأولية لمعاثر الطبقة الثانية و ملتقطاتها ،يمكن إعادة تاريخها إلى العصر الاشوري الوسيط وربما إلى بدايته ونهاية العصر الاشوري القديم الذي يعاصر ويقابل العهد البابلي القديم (2000-1594) ق.م .

لاجل توضيح تتابع الطبقات للطلبة وللزائرين أيضا وملاءمة الموقع لعمل هذا المقطع حيث وجد إن التل ينحدر بصورة حادة من جهته الشمالية و الشرقية والغربية . ويلحظ المشاهد عند نظره المظاهر البنائية وتسلسل الطبقات وهذه لا تحتاج سوى جهد آثاري علمي مدروس ليكون الطلبة على علم بمعرفة تسلسل الطبقات .ولاجل توسيع مجال الاستفادة للطلبة ،فقد ارتأينا إن يقوم

الطلبة بأنفسهم بعمل مجلس في الجهة الشمالية وبأشراف المنقب إسماعيل شريف وعمل مجلس في الجهة الشرقية بإشراف المنقب ميسر العراقي والمنقب حسين علي العامري . وبوشر في هذه المقطعين في يوم السبت 24/4/2004 .

المقطع الشمالي (المخطط/1) (اللوح/12) ، تم إزاحة الأتربة والحشائش من قبل طلبة المرحلة الثالثة والرابعة .وبدا العمل من الأعلى إلى الأسفل .ونتيجة العمل توضح لنا التبليط وان الطابوق المستعمل ليس إلا أغطية لقبر من الحقب الحديثة . وكان قياس الطابوق مختلف ،فبعضه بقياس (24×24×5) سم واخر (34×22×5)سم والثالث بقياس (28×28×5)سم .وهذه القياسات تقابل مقاس الطابوق الفرشي للحقبة الآشورية ، وربما كان منقولا من مناطق مجاورة واستخدم فيما بعد في أماكن متفرقة و لأغراض مختلفة .

كما وجدنا مسطبة ثانية تقع تحت الأولى

وعلى عمق 70سم و بعرض 3.5م . وعثرنا أثناء التنظيف على قبر حديث مبني من جانبيه بالطابوق ،ومغطى أيضا بالطابوق . مقاسات الطابوق نفسها التي أشرنا إليها سابقا .

وقد تم الكشف عن هذا المقطع وتحديده وحفره بمشاركة كاملة من الطلبة .

المقطع الشرقي (اللوح/13) ، تم تحديد عرض هذا المقطع بشكله النهائي 2.5م .وبعد إزاحة الأتربة من سطحه وبعمق يصل إلى 80سم ، تم التنقيب فيه بطريقة المدرجات وكشفنا فيه عن اربع ارضيات سكنية ؛ وكشفت أرضية الطبقة الأولى (العليا) وكذلك الأرضية الثانية وبعمق يصل الى 35سم تحت الأرضية الأولى. واحتوت هذه الأرضية (أي الثانية) على عدد من الكسر الفخارية وبقايا جرار كبيرة الحجم (المخطط/4) ، والتي يشابه طرز عملها ما كشف عنه في مربعات الحفر المذكورة سابقا ،والتي يمكن إرجاعها إلى حقبة العهد الاشوري الوسيط ،بدلالة وجود بعض قواعد الانية والأصباغ ، وكذلك الحافات الملونة والتي شاعت وانتشرت في هذا العصر . وقامت الهيئة تحت هذا المدرج وبمساحة أوسع لعمل مقطع عمودي وصل عمقه الى مقربة من سطح الموقع وتم فيه تحديد الارضيات وبقايا الجدران (المخطط/5) ، لغرض الاعمال المستقبلية .

هناك تساؤلات عديدة تفرض علينا الإجابة عليها إن شاء الله في المواسم القادمة ، من هذه **التساؤلات :-**

هل إن تسمية هذا الموقع بقصرا جاءت بسبب كونه كان يمثل قصرا في السابق ام لا ؟ من الأسس التي عثرنا عليها فأنها تشير أو تؤكد بأنه فعلا كان قصرا ، إلا إن التنقيب ربما وقع في المنطقة الخدمية للقصر أي أننا اخترنا نقاط الحفر في المنطقة الخدمية للقصر .

وربما تكون التسمية جاءت من كلمة كصر (Kisir) الآشورية. والسؤال الثاني هل إن هذه المخلفات والملتقطات التي تم العثور عليها والتي هي ذات تباينات واختلافات في طرزها والوانها

وعائديتها هل إنها تعود إلى الموقع نفسه أم إنها تعود إلى مواقع أخرى جلبت إلى الموقع في حقب أخرى ؟ فلو إنها تعود إلى الموقع نفسه فهذا يعني إن الموقع في استيطانه ربما يمتد إلى العهد السومري وبداية العبيد والوركاء وسيثبت هذا من عدمه من التنقيبات المستقبلية .

والسؤال الثالث : وجود هذا المجرى وبهذه الترتيبة المهمة والاهتمام بتغطيته ، يعطي الدليل على إن الموقع يستوطنه شخصية مهمة ،وربما حاكم وهذا البناء ربما يكون قصرا كبيرا جاء التجاوز عليه ليطمر معالمه ،سيما وانه يقع على مسافة قريبة من قلعة اربيل التي هي عقدة مهمة من الناحية التجارية والعسكرية والإدارية للدولة الآشورية ،فلا شك إن هذا الموقع يأخذ أهميته من أهمية قلعة اربيل وربما مواسم التنقيب في المستقبل ستبين لنا أهمية هذا الموقع الأثري .

الفخار

أ.الأواني الكبيرة :

حفلت أبدان الأواني الكبيرة (حباب وجرار) باهتمام غير قليل في تزيينها ، ومن تلك الزينة الأطواق البارزة المتنوعة (المرتسم/ 1) التي شاعت في اشور في عصر فجر السلالات السومرية ، فضلاً عن النقوش المعمولة بالحز (المرتسم/ 2) ، التي شاعت كذلك في العصر المذكور . والى جانب تلك الزينة كانت هناك الزينة المعمولة بالأصباغ ، وخصوصا باللونين الأحمر والجوزي . وتميزت كسرة من بدن آنية جؤجؤية الشكل بزخرفتها الهندسية المعمولة باللون الأسود على سطح الفخار الأخضر ، وقوام الزخرفة مثلثات متتابعة تحصر بينها معينات صغيرة (المرتسم/3) ، مما يدعونا إلى نسبتها مبدئيا إلى فخار العبيد . والى جانب العديد من الكسر المزينة عثرنا على كسرة من حافة حب ، مزينة بطريقة الباربوتين بشكل أفعى مرقطة تمد رأسها إلى الفوهة (المرتسم /4أ) ، ومثل هذه الزينة قد شاعت في آشور في عصر السلالات السومرية أيضا.

ولقد كان من جملة كسر الأواني الكبيرة ، حطام قدر استعمل كقبر ، وعلى بدنه علامات الحرق واضحة ، وقد زين بدنه البيضوي عند الكتف بثلاث نتوءات ، (المرتسم/5) . كما كان من بين اللقى كسرة نادرة لانية مقبضها من الداخل (المرتسم/4ب) ، مع كسرة أخرى لحافة يخترقها طوليا ثقب للتعليق (المرتسم/4ج) . من طراز عرف في عصر فجر السلالات السومرية . هذا وكان من بين اللقى كسرة ذات مقبض بارز ومقوس (المرتسم/4د) وله ما يناظره في الفخار المكتشف في آشور في العصر المذكور آنفا .

لقد تنوعت أشكال الحافات للأواني موضوعة البحث ، وغلب فيها شكل الحافات المسحوبة للخارج ، وقد زين بعضها بحزوز على سطحها أو بجانبها تدور باستدارتها وقد دلت كسر الفخار على غلبة الأشكال البيضوية والكروية لجرار الخزن مع ندرة في الأشكال الجؤجؤية ، والتي كان من خير نماذجها كسرة لجرة طويلة العنق (المرتسم/6/الشكل A) يمثل شكلها مع الحافة أنموذجا شاع طرازه في عصر فجر السلالات الثالث . وفي ختام حديثنا عن الأواني الفخارية الكبيرة يجدر بنا ذكر شيوع القواعد الحلقية (المرتسم/7) والقواعد المقوسة ، والأخيرة تميزت بها قدور الطبخ أحجامها كافة.

ب.الأواني المتوسطة :

زودنا ركام الطبقتين الأولى والثانية بنماذج جيدة من فخار العصر الاشوري الوسيط والقديم ، ومن تلك النماذج أجزاء من جرار جيدة الصنعة ، أبدانها بيضوية وقواعدها قليلة التقعر (المرتسم/8) ، وطرازها نجد نظيراً له في فخار العصر الاشوري الوسيط المكتشف في اشور وكانت قدور الطبخ ذات أبدان كروية وحافة حلقية (المرتسم/9) وقد استعملت الأخيرة قبورا للأطفال حديثي الولادة .

لقد كانت أهم لقى الأواني المتوسطة حامل جرار فخارى ، قاعدته مفقودة ، عثرنا عليه في الطبقة الأولى ، حافته متموجة ولون فخاره اصفر ، وفي الطبقة الثانية عثرنا على عدد من كسر تعود هذا الطراز نفسه من حاملات الجرار ، ومثلت تلك الكسر حافات وقواعد ذات طينة نقية لونها بين الأحمر والوردي جيدة الصنعة (المرتسم/10) علما بان طراز هذه الحاملات عرف في اشور في عصر فجر السلالات الثالث .

ومن الأواني المتوسطة الحجم التي اكتشفتها الهيئة ، طاس ذو بدن نصف كروي ، قاعدته مستوية ، والحافة مثلمة بصورة متعمدة (المرتسم/11) وشكله العام قد عرف في مطلع الالف الثاني ق.م .

وبخصوص الفخار الملون ، فقد عثرنا على عدة نماذج لحافات مثلثة المقطع زينت باللون الأحمر والجوزي ، وبعض الحافات زين سطحها بزخرفة بسيطة قوامها خطوط عمودية متوازية ، ومثل هذه الزخرفة ليست بعيدة عن فخار آشور في العصر الاشوري القديم ، والفخار المكتشف في نوزي كما ونجد ان بعض أعناق الجرار التي حملت تلك الحافات قد زينت بالألوان بزخارف هندسية وخطوط بسيطة (المرتسم/12) . كان من بين الكسر الملونة المكتشفة في تل قصرا كسر من أبدان حملت نقوشا تمثل مربعات رسمت باللونين الأبيض والأسود ، لها ما يناظرها في فخار العبيد ومن بينها كسرة مدورة ، مقتطعة من كسرة فخارية وربما استخدمت كسدادة ، وقد تميزت بنعومة ملمسها الذي يذكرنا بفخار عصر حلف ، والى جانب هذه الكسر كانت هناك مجموعة أخرى من الفخار الملون ، حمل بعضها زخارف جميلة نادرة (المرتسم/13) .

ج.الأواني الصغيرة :

زودنا التنقيب في الطبقة الأولى بنماذج جيدة للجرار الصغيرة التي تميزت بجمالها ودقة صناعتها وأبدانها الكروية (المرتسم/14) وهذا الطراز من الجرار نجد له انتشارا واسعا في طبقات الالف الثاني ق.م في المواقع المنتشرة في بلاد النهرين ، وقد عرفت نماذجها في الفخار المعروف بفخار الخابور ، والى جانب هذه عثرنا على عدة أواني صغيرة غير كاملة للأسف منها مصفاة جميلة ، وصحن رقيق الصناعة حافته عمودية تقريبا عرف طرازه في صحون اشور في العصر الاشوري الوسيط وفي أماكن أخرى في شمال العراق ، والى جانب ذلك عثرنا على صحن مزين الحافة باللون الجوزي بخطوط متوازية . وفي ركام الطبقة 2-3 عثرنا على نموذج لكأس خشن الصنع (المرتسم/15) شاع طرازه في عصر العبيد .

وبخصوص الأواني الصغيرة الملونة عثرنا في ركام الطبقتين 2-3 على مجموعة من كسر الأواني ذات الأبدان الجؤجؤية (المقرفصة) ، وهي مزينة بزخارف هندسية على الكتف ، قوام زخرفتها مثلثات متعاقبة تحصر داخلها معينات (المرتسم/16) ينطبق عليها وصف د.مؤيد سعيد للفخار السومري القديم : (وهذا الفخار متعدد الألوان ، يغلب عليه اللون الأحمر ومشتقاته ..... (وهو) على هيئة جرار ذات بدن مكور أو سطح منكسر) . على الرغم من إن الموقع لم يزودنا بلقى جيدة ذات مدلولات واضحة ،وقد تم اختيار عدد منها والتي من الممكن أن يستفاد منها متحف اربيل بعد الاتفاق مع ممثل لمديرية العامة للآثار في كوردستان والتي كانت

ت	الوصف	المادة	القياس	المعثر	رقم المتحف	الرسم والملاحظات
1	طاسة متوسطة الحجم ذات بدن نصف كروي تقريبا وحافة مسحوبة للداخل قليلا. وهي مخربة (مثلومة) بتعمد بدليل البقايا الموجودة على سطح الإناء. القاعدة قليلة العمق وغير منتظمة. الطبقة الطينة ذات لون بني فاتح . مكسورة مرممه .	فخار	الارتفاع 8سم قطر الحافة 15.5سم قطر البدن 16.5سم قطر القاعدة 5سم	المربع B1 الطبقة الأولى		
2	صحن من الفخار ذو طينة خشنة مائلة الى الاحمرار قليلا . أجزاء من البدن والحافة مكسورة ومفقودة. والصحن مرمم وتظهر على القاعدة آثار دولاب الفخار السريع بدلالة الخطوط الواضحة عليها من الداخل .	فخار	القطر 13 سم الارتفاع 4سم	دفن الطبقة الاولى المربع B1		
3	كأس من الفخار مكسور وناقص في قسميه العلوي والسفلي بدنه شبه اسطواني وطينته غير نقية حافته بسيطة وقاعدته معمولة بشكل شبه مستوي .	فخار	الارتفاع 7سم القطر 7.5سم	المربع B3 دفن الطبقة الثانية		
4	مصفاة من الفخار مكسورة وناقصة صناعتها جيدة وطينتها مائلة الى الاخضرار قليلا. وتحت الحافة بنصف سنتمتر احزوزا بعرض (1) سم .	فخار	القطر 11.5 سم الارتفاع 4.5سم	المقطع الشرقي الطبقة الثانية على الأرضية		

5	حامل جرار من الفخار بقي منه الجزء السفلي المزدان بزخرفة معمولة بطريقة ضغط الابهام على طينته . سميك المقطع ومكسور ومرمم .	فخار	الارتفاع 17سم القطر 17سم	المربع B2 أرضية الطبقة الأولى		
6	عجلة صغيرة من الفخار ذات نتوئين بارزين في الوسط ومثقوبة لون الفخار تبني .	فخار	القطر 7.5سم	المربع A1 دفن الطبقة الأولى/ الأرضية الثانية		
7	عجلة من الفخار مثقوبة من الوسط . رديئة الصنع لكنها كاملة تقريبا . طينتها ذات شوائب .	فخار	القطر 5.5سم	المربع B1 ركام الطبقة الأولى		

ت	الوصف	المادة	القياس	المعثر	رقم المتحف	الرسم والملاحظات
8	قطعة من الطين المشوي تشكل ثقالة ، ذات ثقب في الوسط خشنة الصنع وغير منتظمة الشكل .	طين مشوي	الطول 9.5سم العرض 7.5سم			
9	نموذج من الطين المشوي بيضوي الشكل . على أحد وجهيه تقعرات دائرية عميقة عددها (6) أما الوجه الثاني ففيه (5) تقعرات إضافة إلى الثقب الذي يربط الوجهين . أجزاء من الحافة مثلومة وفيها علامات تدل على وجود تقعرات أخرى مكسورة .	طين مشوي	الحجم 6.5×5×3سم	المربع B1 ركام الطبقة الاولى		
10	كسرة من الفخار طينتها مائلة الى الاحمرار قليلا . عليها نتوء لكنه يبرز الى الداخل (ربما لاغراض مسك او حمل الاناء) والكسرة غير منتظمة الشكل.	فخار	الطول 8.5سم الارتفاع 9سم	دفن الطبقة الثانية		
11	كسرة من الفخار لاناء جؤجؤي الشكل. طينتها سميكة وعلى سطحها الخارجي نقوش ملونة باللون البني الغامق بهيئة مثلثات وداخل كل مثلث مجموعة معينات.	فخار				
12	كسرة من اناء فخاري عليه بقايا من الحافة العليا بان فيها زخرفة تشبه افعى مرقطة وتحتها ثلاثة خطوط مائلة ومتوازية .	فخار	اقصى طول 10 سم العرض 6.5سم			
13	سداد من الفخار دائري الشكل غير منتظم . معمول من كسرة فخارية . على احد وجهيه بقايا زفت(قار)	فخار	القطر 5سم السمك 1.5سم	ارضية الطبقة الثانية		
14	دمية غير كاملة من الطين المشوي تمثل حيوانا . الرأس والاطراف مفقودة.	طين مشوي	الطول 4.5سم الارتفاع 2.5سم	المربع B1 ركام الطبقة الاولى		

ت	الوصف	المادة	القياس	المعثر	رقم المتحف	الرسم والملاحظات
15	دمية غير كاملة من الطين المشوي اجزاء من الوجه والاطراف والذيل ناقصة (ربما تمثل حصانا)	طين مشوي	الطول 8.5سم الارتفاع 4.00سم	المربع A3 ركام الطبقة الاولى		
16	ثقالة وزن من الحصى ، لوزية الشكل ، رقيقة ومثقوبة من القسم العلوي (القسم العريض)	حصى	الطول 10.5سم أقصى عرض 5.5سم	دفن الطبقة الثانية		
17	ثمانية قطع من الحصى المستخدم لاغراض السحق والدق (الطحن) وربما استخدمت لدلك الاقمشة والجلود بسبب نعومة ملمس بعضها، اشكالها كروية وبيضوية .	حصى	مختلفة القياس	دفن الطبقتين الاولى والثانية		
18	قاعدة لاداة سحق من الحصى مستطيلة الشكل تقريبا ذات سطحين مستويين اعدا لاجل تسهيل عملية السحق .	حصى	الطول 22سم العرض 13سم السمك 5.5سم	المربع A1 دفن الطبقة الاولى		
19	مدق من الحصى اسطواني الشكل، القسم العلوي منه مكسور ومفقود .	حصى	الاتفاع 17 سم			
20	صنارة معمولة من قطعة من الحصى ذات تقعر واسع وعميق ويبدو على سطحها آثار الاستعمال . القاعدة مستوية ومتوسطة الحجم .	حصى	الطول 16.5 سم العرض 11سم	الدفن بين الطبقتين الاولى والثانية		
21	قطعة من الحجر الأبيض قرصية الشكل مثقوبة الوسط . سطحها العلوي مزين بثلاث حلقات تتدرج في الصفر . القاعدة فيها تقعر خفيف الى الداخل .	حجر ابيض	القطر 4سم الارتفاع 1.2سم	المجس الشرقي دفن الطبقة الثانية		
22	خرزة من الحجر الأبيض أسطوانية الشكل مثقوبة الوسط . ثقبها واسع من الطرفين وضيق من الوسط.	حجر ابيض	الارتفاع 1.5سم	المربع B2 دفن الطبقة الثانية		

ت	الوصف	المادة	القياس	المعثر	رقم المتحف	الرسم والملاحظات
23	دلاية من الحجر الأبيض لوزية الشكل مثقوبة في قسمها العلوي (العريض)	حجر ابيض	الارتفاع 1.5سم	المربع B2 دفن الطبقة الثانية		
24	أربع أدوات كانت تستعمل للخياطة (مخيط) أحداها قد تمثل مروداً، واثنتان منها كاملتان والاخريان ناقصتا النهايات المحببة .	عاج	الطول الأول 15سم الثاني 9سم الثالث 8سم الرابع 4.2سم	المربعين B1وB2 دفن الطبقة الأولى		
25	كسرتان من بدن جرة خزن مزينة بخطوط بارزة .	فخار ملون	الأبعاد 9×11×7سم	ركام الطبقة 2-1		
26	كسرة من صحن ، ذي حافة مسحوبة إلى الخارج ، أعلى الحافة مزين بخطوط متوازية باللون الجوزي الغامق يفصل الحافة عن البدن تقعر مزين باللون الجوزي الغامق أيضا ، القاعدة مقعرة ذات قرص في الوسط .	فخار	قطر الحافة في الأصل 15 سم	الطبقة الثانية في الركام المربع A2		
27	سدادة معمولة من قرص فخاري مزين بمربعات باللون الأسود . والسدادة مقطوعة على الأرجح من كسرة فخارية .	قمار ملون	القطر 3.8 سم	المربع B2 الطبقة الثانية في الركام		

الاثار واللقى الخاصة بدير وكنيسة بازيان والمعروضة في متحف السليمانية

سراب سامي سعيد

محافظة السليمانية واحدة من اجمل محافظات العراق التابعة لاقليم كردستان، السليمانية تبعد عن كركوك (105)كم وعن بغداد حوالي (370)كم. عدد نفوسها (477967) نسمة، كان عدد الاقضية التابعة للمحافظة حتى سنة 1958، أربعة أقضية فقط وهي أقضية (بشدر، وحلبجة، وشهربازار، ومركز السليمانية) ثم استحدثت بعض الاقضية وهي بنجوين، دوكان، جمجمال من محافظة كركوك فألحقت بالسليمانية، وهكذا بلغ مجموع ألاقضية التابعة للمحافظة عشرة في الوقت الحاضر.

تحيط بالسليمانية[1](سلسلة قره داغ)[2] اي الجبل الاسود بالتركية لكثرة ما فيه من الاشجار، تبتدئ هذه السلسلة من دربند بازيان وتنتهي في دربندخان على ديالى وتوجد في هذه السلسلة عدة فتحات أو ممرات هي من الغرب الى الشرق (سكرمة، جعفران، كوشان، دره زرد، ووشك ستيل، كاوور، تكية، براولا، ممثا، وباسرا)[3] وتعد هذه السلسلة السور الغربي الخارجي المنيع للمنطقة أقامته الطبيعة لحماية ثروتها المكنوزة، ويوجد في هذا الجدار (السلسلة) كما في جميع سلاسل جبال زاكروس مضائق وممرات تكونت نتيجة للتصدعات والانخفاضات الجبلية مثل (دربند بازيان)،(دربند باسه ره)،(دربند سه كرمه) وممرات (جرجه قه لا)، (به يكولي) وغيرها فضلاً عن (دربندي خان)، وتربط تلك المضائق والممرات المنطقة الغنية (السليمانية) بالعالم الخارجي من الغرب والجنوب.

سنسلط الضوء اليوم على ناحية بازيان التابعة لمحافظة السليمانية، والواقعة على الطريق العام بين السليمانية وكركوك، **مركزها قرية (ته ينال). لهذه الناحية مضيق جبلي يحمل اسمها (دربندى بازيان) او بوابة بازيان، يقع في سلسلة جبال قره داغ ويبعد (12) كم عن (ته ينال) و(17) كم عن جمجمال و(64) كم عن كركوك. لاكراد المنطقة تسميات اخرى للبوابة منها (دربند رووته) أو (دربند ووشكه) أي البوابة الجرداء**

أو اليابسة، كما أطلق الأتراك على هذا المضيق إسم (آق ده ربه ند) أي المضيق الأبيض لصخوره الجرداء والبيضاء كما جاء في تاريخ نادرشاه: جهان كشاي نادرى، لمؤلفه مرزا مهدي خان.

اقدم اشارة وردت عن هذا المضيق كانت في الكتابات الاشورية للملك الاشوري أشورناصربال الثاني (844_859) ق.م فيحدثنا في عمود الظفر الذي أقامه قائلاً: (لقد اغتصبت من بلاد اللولو خمساً وعشرين مدينة هذه أسماؤها (بابيت، دغارا، بارا، كاكاري، زيمري ...الخ) وذلك في معركة جرت خلال حملته الاولى على بلاد الزاموا (السليمانية حالياً) التي كانت موطن اللولوبيين حيث وجد هذا الملك المضيق محصناً ومسدوداً بحائط وكانت تدافع عنه حامية عسكرية فأضطر الى ان يفتحه ففتحه وقتل 1400 مقاتل من حاميته، ومدينة بابيت المشار إليها في النص

الاشوري هي مدينة بازيان الحالية[4].

اما في التواريخ الاسلامية فاقدم ذكر وجد لهذا المضيق هو ما جاء في نزهة القلوب لحمد الله المتوفى (734) هجرية إذ أسماه (دربند خليفة) وهي تسمية باطنية، فالخليفة عند الاسماعيليين كان لقب الامام بوصفه خليفة الله في العالم.

عام 1987 عندما كان العمل جارياً في طريق السيارات العام (كركوك _السليمانية) تم الكشف عن أثار في هذه المنطقة ضمن مسلك الطريق على بعد 45 كم الى الغرب من السليمانية، فتوقف العمل لحين التأكد من أهمية هذا الموقع. وبالفعل كلف المنقب الآثاري الأستاذ معتصم رشيد بعملية الكشف عن هذا الموقع فخرج مع فريق العمل الى الموقع وكانت نتيجة الكشف ان الموقع على اهمية تاريخية واثارية كبيرة ومهمة وعلى هذا الاساس إنحرف الشارع العام عن مسلكه المقرر وأصبح بمحاذاة الموقع دون أن يسبب أي أضرار أو اتلاف له ثم بدأت أعمال التحري من قبل مديرية اثار السليمانية بأشراف الاستاذ معتصم رشيد الذي أستظهر الجزء الأكبر من البناء فيما عدا الركن الشمالي الغربي منه. يؤكد الاستاذ معتصم رشيد في تقريره ان الهيكل العام لبناية قلعة بازيان مشيدة من الاحجار المكورة ومادة النورة فوق طبقة من الاحجار الكبيرة بعضها بهيئة كتل حجرية وبعضها الاخر من قطع أحجار مسطحة ومرصوفة جيدا.

اما اللقى التي وجدت في الموقع اثناء عمليات التنقيب فيمكن عرضها على النحو الاتي:

جرار كبيرة مع قطع فخارية متنوعة

لهذه القلعة كما وصفها الاستاذ معتصم رشيد[5] عدة قاعات منها قاعة مستطيلة يبلغ طولها 16م اما عرضها فلا يتجاوز 3,50م بذلك تبدو بهيئة دهليز نهايته شرقية مغلقة ولهذه القاعة ست طلعات جدارية عند الضلع الشمال الشرقي، وان وظيفة هذه الطلعات هي تشكيل خمسة حنايا في هذه القاعة، عثر في داخل هذه الحنايا وكذلك في الجانب المقابل على عدد من

جرار كبيرة (زير) بعضها سالمة وبعضها الاخر محطمة (نقلت جرتين من تلك الجرار الى المتحف الحضاري في السليمانية)
وهي ذات طينة تميل الى الاحمرار إرتفاعها نحو (80)سم وقطرها من الوسط حوالي (10- 15)سم وكانت هذه الجرار ملصوقة بالزفت ومثبتة في أرضية الغرفة الخاصة بالخزن.
كما عثر على فخاريات متنوعة الأشكال والألوان وبمختلف الأشكال والزخارف.

وعاء الماء المقدس:

حوض مستطيل الشكل قياسه حوالي (10x15x30سم) مصنوع من الألبستر (المرمر الأبيض) عثر عليه عند الجدار الخلفي للكنيسة قرب المدخل، لعله كان يستخدم للماء المقدس، وكان هذا الحوض قد سلم من قبل المنقب لادارة متحف السليمانية وكان يعتقد انه جرن العماذ الا ان صغر حجمه اولا، وموقع وجوده في الكنيسة عند العثورعليه ثانيا يدلان على انه وعاء الماء المقدس الذي يوضع حتى يومنا هذا عند مدخل الكنيسة الرئيس من الداخل ليرسم بمائه المؤمنون الداخلون للكنيسة علامة الصليب على وجوههم وصدورهم للتبريك ولتصفية النيات والتطهير من ارجاس الخطيئة[6]، علما ان هذا الحوض غير معروض

وكان متروكا في المخزن الا ان مدير المتحف السيد (هشام حمه عبد الله) عثر عليه مشكورا وعرضه لنا.

الأواني النحاسية:

عثر على عدد من القطع البرونزية والنحاسية تمثل ثلاث حلقات من البرونز وسوار من النحاس ومكاحل طولية البدن مدببة من أحد طرفيها، ولعل أهم شيء في هذه الملتقطات هو العثور على مبخرة برونزية تتكون من قطعتين تربط بينهما سلسلة

كانت تستخدم في الطقوس الكنسية.

رسوم الصلبان:

عثر ضمن أنقاض هذا المبنى داخل الكنيسة وخارجها على رسوم الصلبان المسيحية المنفذة على طبقة من الجص عن طريق التحزيز وطلي القسم

الآخر منها باللون الأحمر في حين نرى أن رسوم بعض الصلبان نفذت بطريقة الحفر النائي وذلك بإزالة الأرضية المحيطة بالشكل المرسوم لإضفاء مسحة التجسيم والبروز عليها. ولاشك في أن هذه الرسوم لها مدلولها الديني وتشكل العنصر الرئيس في الزخرفة، ويمكن عرض رسوم الصليب التي وجدت في كنيسة بازيان ضمن الوصف الآتي:

صليب منفذ بالجص معمول على الأغلب بواسطة القالب وبطريقة الحفر النائي وذلك بإزالة الأرضية المحيطة بشكل الصليب لإضفاء مسحة التجسيم والبروز عليه. وقوام الصليب خطان عمودي وأفقي أطرافه الأربعة ذات دوائر متقابلة، في كل ضلع دائرتان متقابلتان تفترق عن بعضهما قليلاً، ويرتكز الصليب على قاعدة مثلثة الشكل- وهذا ما يعرف بالصليب المشرقي- الذي يحتوي عادة على قاعدة وقد يحتوي في زواياه على كرات، وأقدم الرسومات لهذا الصليب موجودة في مخطوطات سريانية قديمة محفوظة في مكتبة لينينغراد (بطرسبورغ حالياً) والمتحف البريطاني. كما وينتهي الضلع الطويل المرتكز على قاعدة بشكل المرساة والتي تعد رمزاً للثبات والإيمان- أو بنظرة أخرى صليب تخرج جذوره من قاعدته وهو شائع في الشرق، وأقدم أنموذج أكتشف في القسطنطينية. ويحيط بشكل الصليب إطار على شكل خطوط مستقيمة محاطة بإطار آخر مزخرف بزخارف هندسية تكون بشكل أوسع عند القاعدة.

صليب منفذ على لوح من حجر الكلس (على شكل صليب لاتيني) لكل ضلع خطان متقابلان عليه بقايا أصباغ باللون الأحمر، وداخل الأضلع الأربعة للصليب زخرفة على شكل نقاط صغيرة أو دوائر صغيرة، وفي النهاية كل ضلع من أضلاعه الأربعة ثلاثة دوائر أصغر منها، وقد وضع الصليب والدوائر داخل إطار قوامه خطان متوازيان ينتهي من الأعلى على شكل قوس وداخل هذان الخطان المتوازيان زخرفة على شكل خطوط عرضية مائلة منفذة على كل الإطار. وأن هذا الشكل من الصليب يشابه رسوم صلبان وجدت في الحيرة وتحتوي على زخرفة الدوائر.

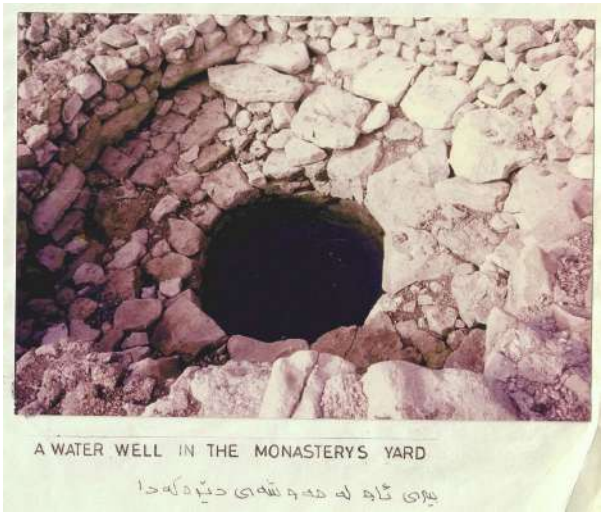
صليب صغير من البرونز يتكون من خطين مزدوجين متقاطعين، نقشت في مركز الصليب زخرفة على شكل دائرة غير نافذة- تتصل بها

الأضلاع الأربعة لصليب بشكل مستدق- يعرض عند النهاية لينتهي كل ضلع بشكل مثلث رأسه عند المركز، ويبرز عن كل مثلث في كل ضلع من أضلاعه الأربعة زخرفة تمثل دائرتين متقابلتين مرتبطتين بنهاية الضلع الثالث. ولعل هذا الصليب يشابه الصليب بقاعدة الكرة التي ترمز الى الكرة الأرضية وقد رافقه رمز الأنهار الأربعة.

المسكوكات:

عثر على مسكوكات فضية ونحاسية تعود الى الحقب الساسانية والأموية والعباسية يغلب عليها عامل

الصدأ والتآكل والكسر، والسيد كمال رشيد[7] يقسم تلك المسكوكات الى مجموعتين الاولى ساسانية والثانية اسلامية، الساسانية عددها اربعة لعلها تعود الى الملك خسرو الثاني،أما الاسلامية منها فتعد من المسكوكات النادرة التي يرجع تاريخها الى الدولة الاموية مضروبة في مدينة واسط سنة (67) هجرية، واخرى تعود الى الخليفة ابي جعفر المنصور مضروبة في مدينة المحمدية سنة (150) هجرية.



كؤوس زجاجية:

يذكر المنقب الاثاري الاستاذ معتصم رشيد انه كان قد وجد اثناء عمليات الحفر والتنقيب كؤوساً زجاجية تشبه الاواني التي يستعملها الكاهن في اداء الطقوس الكنسية، كما اضاف أن وجود مثل هذه الكؤوس الزجاجية في الموقع دليل على حياة بعيدة عن حياة الخشونة والعمل، لكن للاسف لا توجد تلك الكؤوس الزجاجية في متحف السليمانية ولم يستدل عليها حتى في مخزن المتحف على الرغم من تأكيد الاستاذ معتصم رشيد على تسليمها لادارة المتحف آنذاك، الا ان السيد كمال رشيد يؤكد ان هذه القطع الزجاجية كانت معروضة في المتحف الا انها نقلت الى المخزن حفاظا عليها من الكسر عند اجراء اعمال الصيانة للمتحف[8].

ناقوس الكنيسة (الخشبتان)

وعثر في الموقع اداة مهمة لاداء طقوس اخرى كنسية وهي الخشبتان اللتان كانتا تستعملان بدل الناقوس في الوقت الحاضر لكنها غير معروضة في متحف السليمانية إلا أن السيد معتصم رشيد يؤكد انه استخرجها من الموقع وسلمها

للمتحف[9].

وبالنسبة للقى داخل الكنيسة فمن الممكن الاطلاع عليها في متحف السليمانية حيث تعرض هناك بكل عناية مقارنة مع اهمال الموقع نفسه، وقد ارفقنا صوراً فوتوغرافية لكافة موجودات المتحف الخاصة بدير بازيان والتي تتكون من مباخر، وصلبان، وجرار لحفظ الخمر، وبروش معدني بصورة صليب، وازرار، ومسكوكات نقدية، وجرن العماذ،

وكثير من المعدات الخاصة بالطقوس الكنسية.

ومن الجدير بالذكر انه تم العثور على أكثر من تنور كان موجوداً في الموقع وقد تم تأشير مواضع هذه التنانير في المخطط لكن ليس لها وجود اليوم للاسف لا في الموقع ولا حتى في المتحف، فضلاً عن الصوامع التي كانت موجودة داخل الدير والمبينة مواقعها على المخطط لكن للاسف ليس لها وجود على الارض ايضا، اما البئر فقد فهي موجودة الى يومنا هذا.

من كل ما تقدم اقول إن التنقيبات دائماً ما تعوض عن غير الملموس بالملموس فالاثار المكتشفة وخريطة الموقع تعطي ادلة ملموسة عن طبيعة البناء ووظيفته كما ان قضية الاثار لاترجع للفتاوى بل ترجع الى الادلة الملموسة فالدير الماثل على الارض واللقى الموجودة في متحف السليمانية وتقارير التنقيب الاولية والصور المرفقة مع تقارير التنقيب خير شاهد على الحقيقة الواضحة كضوء الشمس الساطع الدالة على اننا أمام (موقع هو دير وكنيسة مسيحية) غير قابلة للنقاش.

وبمحض الصدفة البحتة حضر اثناء احدى لقاءاتنا مع المنقب احد سكان منطقة بازيان وقد ذكر لنا ان اهالي المنطقة كانوا في السابق يسمون الموقع (القلعة ذات السور الابيض) كما يخبرنا عن وجود قبور مسيحية في قرية (روبلاخ) في بازيان، كما ان سكنة المنطقة اثناء زياراتي المتكررة لهم يؤكدون انهم عندما يحفرون في اراضيهم غالبا ما يجدون رؤوس حراب وسهام وصلبان كثيرة هناك وهذا ما أكده لي أكثر من شخص التقيت به من ابناء المنطقة.

المصادر:

1- **المرشد الى مواطن الاثار والحضارة** ص 16-17

2- **سفرة من ده ربه ندي بازيان الى مله ى تاسلوجة** بقلم توفيق وهبي مطبعة المعارف _بغداد 1965م ص7-8.

3- **المرشد الى مواطن الآثار والحضارة** الرحلة الثالثة بغداد –موصل تأليف طه باقر وفؤاد سفر بغداد 1966 ص22-23

4- **تاريخ السليمانية وأنحائها** تأليف العلامة محمد أمين زكي بك، ترجمة محمد جميل بندى الروزبيانى الطبعة الثانية 2002 ص27

5- **تقارير عمل فصلية** قدمها لنا مشكورا الاستاذ معتصم رشيد.

6- **رموز الاديان والثقافات** الاب صبري المقدسي، اربيل 2006، ص50.

7 - مجلة **هه زارميرد** موقع بازيان، كمال رشيد، العدد 16، ص258.

8 - مجلة **هه زارميرد** موقع بازيان، كمال رشيد، العدد 16، ص261.

9- **لقاء خاص** اجرته كاتبة المقال مع الاستاذ معتصم رشيد.

نعوم الصائغ (1875-1948)

رائد التصوير الفوتوغرافي في العراق

إدمون لاسو

نسبه: ينتمي نعوم الصائغ رائد التصوير الفوتوغرافي في الموصل والعراق إلى عائلة أدبية. فهو الشقيق الأكبر للعلامة المطران سليمان الصائغ (1886 - 1961). ووالد الأديب الشاعر يوسف الصائغ (1933 - 2005). جاء نسبه في مخطوط طبي رقم (48) خطه بقلمه عام 1894م في مجموعة شقيقيه المطران سليمان وموسى الصائغ كما فهرسها الأب د. بطرس حداد هكذا :

نعوم داؤد موسى ججو عبدو ارميا القس قدسي الشماس كوركيس .

ولد نعوم في الموصل عام 1875، دخل إحدى مدارس الطائفة، فتعلم العربية والفرنسية. ثم عمل معلماً للعربية في مدارس الموصل في اواخر العهد العثماني، وفي العهد الأنكليزي.

رجل متعدد المواهب: كان نعوم رجلاً متعدد المواهب. فهوفضلاً عن هواية التصوير التي سنركز عليها بعد قليل، كان يهتم بالمخطوطات ويستنسخ بعضها. حتى انه كان يصادق بعض الخطاطين خارج الموصل، ويزورهم ويقيم عندهم بعض الزمن مستنسخاً هذا الكتاب أو ذاك. كما حصل عند الخطاط الشماس يوسف ابونا (1879 - 1941) في القوش. حيث استنسخ المخطوط رقم (40) في 18 تموز 1929، كما نجده في تلكيف في 20 أيلول 1929 حيث استنسخ أحد الكتب رقم (42). إلى جانب ذلك كان نعوم عازفاً للأرغن والبيانو في كنيسة الكلدان بالموصل، وكان ينشد على نحو جميل. كما كان يعلم (المقامات الكنسية) في (معهد مار يوحنا الحبيب الأكليريكي) بالموصل في فترة الأربعينيات.

نعوم مصور رائد: يعد نعوم الصائغ رائد التصوير الفوتوغرافي في الموصل بل وفي العراق كله كون التصوير دخل العراق، أساساً عن طريق الموصل لموقعها الجغرافي على طرق التجارة بين حلب

واسطنبول، وكون البعثات التنقيبية الأجنبية بدأت عملها في الموصل أولاً. ودخل التصوير الموصل بواسطة بعثة التنقيب الألمانية تحديداً التي نشطت أواخر القرن التاسع عشر مع بعثات التنقيب البريطانية والفرنسية في العواصم الآشورية القديمة المعروفة: آشور ونمرود ونينوى ودورشاروكين (خورسباد)، وسواها من المواقع الأثرية الأخرى. حيث اعتمدت هذه البعثات على التصوير الفوتوغرافي في أعمالها وأبحاثها. فضلاً عن البعثات التبشيرية وخاصة الكبوجيين الذين كانوا موجودين في الموصل في تلك

الحقبة.إذ أبدوا اهتماماً كبيراً في إنتاج وتسويق بطاقات بريدية (post cards) تصور مناظرالعراق وآثاره وترويجها في الغرب. وكان لاتصال نعوم ببعثة التنقيب الألمانية المزودة بأجهزة تصوير وطبع وتحميض،هو الذي مكنه من تعلم فن التصوير وإتقانه والولع به. وكانت تلك الأجهزة بدائية غير كهربائية تعتمد على الشمس. واشترى نعوم من البعثة إحدى كاميراتها الكبيرة من ذوات الحوامل من التي نشاهدها الآن على الأرصفة، وذلك عام 1892، ليصبح بذلك أول هاو للتصوير الفوتوغرافي في الموصل. ثم عاد واقتنى كاميرتين أصغر حجماً من البعثة نفسها وجهاز تكبير (larger)عندما سافرت البعثة عائدةً إلى بلدها.

وحوّل نعوم إحدى حجرات داره إلى غرفة مظلمة (dark room) لغسل وتحميض الأفلام،مستعملاً فوانيس تعمل بشمعة واحدة، وبزجاج أحمر بدلاً من المصباح الكهربائي الأحمر الذي يستخدم حالياً في الأستوديوهات. وكان نعوم قد علم فتى ارمنياً اسمه آكوب غريغور بنجويان (1906 - 1974) التصوير واتخذه مساعداً له. ثم استقل هذا الشاب بنفسه فيما بعد، وبرز في الموصل كابرز مصور في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، قبل ظهور مراد الداغستاني (1917 - 1982). والداغستاني هذا هو الذي اشترى لاحقاً الكاميرا الكبيرة من نعوم بسب عدستها المميزة. كان نعوم الصائغ هاوياً للتصوير ولم يكن محترفاً. إذ صور في البداية عوائل أقاربه واحتفالاتهم، ثم حفلات الزفاف الموصلية. واستغرق في هوايته حتى اتخذه الوالي العثماني في الموصل مصوراً عند الحاجة.

فكر نعوم بطبع بعض صوره على شكل كارتات. فهيأها وطبعها في الخارج فعلاً مع شروحات لها بالعربية والأنكليزية، مازالت بعضها تروج وتباع في بعض المكتبات القديمة. وكان الإقبال عليها متزايداً من قبل السياح الأجانب في تلك الفترة.

وعندما توفي نعوم في 1948/12/31 ترك مجموعة ثمينة من الصور والألبومات تقدر بنحو (6000) صورة، وحوالي (5000) نيكاتيف تعد جميعها أرشيفاً وثائقياً ثميناً للموصل. تؤرخ لحياة المواصلة وتاريخهم وأزيائهم ومعالمهم الأثرية والعمرانية، ونشاطاتهم الإجتماعية والسياسية والتجارية والمسرحية، وتراثهم الشعبي، ومدارسهم، وغيرها من الأمور. كما صور نعوم زيارة عدد من الولاة العثمانيين للموصل، وزيارة الملك فيصل الأول لها، وكذلك زيارة الشاعر معروف الرصافي لها أيضاً.

ونشر في الصفحات الأخيرة من جريدة **الثورة** البغدادية في العديد من أعدادها الصادرة في (حزيران 1984) وفي زاوية (بعدسة مصور قديم) عدداً من الصور النادرة لنعوم الصائغ مثل (الفرقة الموسيقية لمدرسة شمعون الصفا الإبتدائية في الموصل) في أوائل القرن العشرين، (ويوم استقلال العراق في الموصل) 1921، (ولقاء الملك فيصل بالبطريرك عمانوئيل في دير مار أوراها) 1931/6/6. ونرى أيضاً صورته الشخصية بالطربوش والقمباز بعدسته الخاصة في أوائل القرن، منشورة في عدد الجريدة الصادر يوم (5 حزيران 1984). كل ذلك النشاط المحموم من مصورنا الرائد، في ظروف لم تكن سهلة أبداً، بل في وقت كانت مزاولة التصوير تعد من قبل بعض المتعصبين نوعاً من مزاولة الكفر والرذيلة.

جدير بالذكر أن هناك سميّ لصاحبنا نعوم بذات الاسم واللقب سبقهُ في الزمن ببضعة عقود. كان ينظم الشعر في بعض المناسبات الدينية مثل أرخنته بناء كنيسة (مريم العذراء للسريان الكاثوليك) عام 1842م :

هذه الكنيسة أسست وشُيدت
على اسم مريم سيدة الأكوان

المصادر

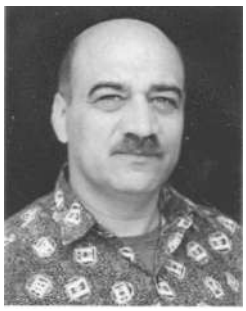
1- نبيل ياسين، ((من هو أول مصور فوتوغرافي في الموصل)) جريدة **طريق الشعب** (بغداد 1978/4/23).

2- بدون توقيع، ((نعوم الصائغ مصور رائد طواه النسيان)) مجلة **المصور العربي** العدد 8 (بغداد تموز - آب - ايلول 1988).

3- الأب د. بطرس حداد، ((فهرس مخطوطات المطران سليمان الصائغ وأخيه موسى الصائغ في بغداد)) مجلة **المورد** المجلد 12 العدد1 (بغداد 1983).

4- جريدة **الثورة** (بغداد، حزيران 1984).

5- الأب د. بطرس حداد، **كنائس بغداد وديراتها** (بغداد، 1994).



أساطيرنا وحكاياتنا الشعبية

10

جمع وإعداد: إدمون لاسو

حكاية المتنافسَين

الراوي: توما دانيال القس بطرس
تـولـد: بخديدا - 1942

أراد راعي أن يحج إلى القدس، فاستدعى ابنه وأعطاه شبّابة وقال له: عندما أسافر تذهب إلى الجبل وتنفخ بهذه الشبّابة، حتى تطلع حية هناك وتعطيك قطعة ذهب في كل مرة. وفي اليوم التالي عندما سافر الأب، صعدَ الابن الى الجبل عملاً بوصية والده، وبدأ ينفخ بشبابته حتى خرجت حية جميلة هناك، وبدأت تنزع ملابسها وترقص على أنغام الشبابة، وفي النهاية كانت تلبس ملابسها، وتدخل جحرها، ثم تخرج معطية اياه قطعة ذهب براقة.

وتكررت العملية هذه ثلاثة ايام، وفي اليوم الرابع فكر الفتى وقال في نفسه: لماذا لا اتحزم بسيفي هذه المرة، واقطع به الحية كي استولي على جميع الذهب في جحرها. ففعل وتوقل الجبل متباهياً بسيفه وعندما وصل بدأ ينفخ بشبابته كالعادة، فخرجت الحية وبدأت بالرقص الايقاعي الرشيق كالسابق، وفي النهاية وقبل ان تلبس الحية ملابسها، استل الفتى سيفه وقطعها شطرين، ومن شدة جزعها وألمها وثبت عليه، فلدغته في فخذه، فماتا كلاهما بعد برهة. وعندما تأخر الفتى بالرجوع الى بيته، فتش اهله عليه، فوجدوه ميتاً ملدوغاً في الجبل، فأخذوه وأنزلوه، ثم دفنوه في مقبرة العائلة.

وبعد مدة رجع الاب المقدسي من رحلته وعندما عرف ما حل بأبنه فقد اعصابه، فهام على وجهه في البراري يريد نسياناً لنفسه واطفاءً لهمه. وصادف في منعطف إحدى الطرق البعيدة أن التقى بأحد القرويين المهمومين مثله، فرافقه في دربه، وهو يقصد إحدى القرى الجبلية البعيدة.

وفي الطريق بدأ الراعي يحكي للقروي حكايته، وكيف خسر فلذة كبده بلدغة الحية الملعونة. فقال الرجل القروي: حكايتي اغرب واقوى من حكايتك، فقال الراعي: لا أظن ! فقال القروي : سوف نحل ضيفين لدى احد اصدقائي في هذه القرية، وهناك سوف اروي لك حكايتي، ومن تكون حكايته اقوى سوف يقتل صاحبه. وما أن دخلا القرية المقصودة، وحلا ضيفين لدى الصديق، حتى بدأ الرجل برواية حكايته امامهما،مخبراً الصديق ما اتفق عليه مع الراعي. وبدأ بالكلام قائلاً: عندما حصلت القسمة وتزوجت من إحدى الفتيات التي لم ترَ الدُنيا ، كما قالت واشارت عليَّ احدى قريباتي، تبين بعد انتهاء مراسيم الزفاف والحفلة، ان زوجتي لم تكن بشراً وانما ساحرة ملعونة، واكتشفت لاحقاً انها كانت تضع حجراً على صدري حتى انام، وتخرج من البيت وتذهب الى مغارة في الجبل حيث تقضي

وطرها مع تنين ساحر هناك برفقة فتيات اخريات. وفي احدى الليالي جرحتُ يدي ووضعت ملحاً على الجرح كي لا أنام، وعندما وضعت الملعونة الحجر على صدري، وقع الحجر من شدة الألم، فرأيت زوجتي تبدل ملابسها وتركب حصاناً تروم الذهاب الى المغارة، فركبت حصاني انا ايضاً، واقتفيتُ اثرها حتى عرفت اين تذهب، وماذا تفعل في المغارة. وقبل ان تعود عدت قبلها الى البيت ونمت في فراشي، ثم وصلت الخائنة بعدي، ونامت الى جانبي. وفي الصباح قلت لها بعنف: اين كنت البارحة؟ فقالت إخرس ايها الرجل، وضربتني على ظهري حتى مسختني حماراً.

وفي احد الايام عندما كنت ارود النهر لأطفي ظمئي اللاهب شاهدتني فتاتان، فقالت الاولى: هذا حمار ورمتني بحجر، وقالت الثانية: هذا انسان وليس حمار، وقالت لي: اليوم سبت، فضع أرجلك في طست من الدم حتى يزول عنك السحر.وتناولت عصا، ووضعتها في طست اخر من الماء مدة سبعة أيام، ثم استدعت احد الرجال كي يضربني سبع ضربات متتاليات حتى أرجع بشراً سوياً، ولكن اوصتني الا أتأوه بتاتاً. وعندما حضر الرجل وبدأ بالضرب برز رأسي اولاً، ثم صدري وبدني وبقية اجزاء جسمي حتى الضربة الاخيرة، فتأوهت من شدة الألم، فبقي جزءاً من ذيلي في مؤخرتي. واستطرد الرجل راوياً، كيف ان المرأة أوصته بأن يأخذ تلك العصا وينهال بها ضرباً على زوجته الخائنة حتى تتحول الى ما اريد من الحيوان أو الطير. فذهبت الى البيت وضربت زوجتي بالعصا السحرية طالباً أن تتحول الى حمامة بيضاء، فتحولت كما اردت، وأخذتها ووضعتها في عبي. وعندما وصل الرجل في حكايته الى هذه النقطة اخرج الحمامة من عبه وأراها لضيفه ومنافسه، وخاطب الحمامة قائلاً لها: ألم تكوني سابقاً زوجتي؟ فأومأت برأسها علامة الموافقة. ثم استدار قليلاً وأراهما بقية ذيله في مؤخرته، فتعجبا مما رأيا. هنا همَّ الرجل بقتل صاحبه، لكن الضيف منعه قائلاً: لنسمع حكايته هو ايضاً. وبدأ الراعي برواية حكايته كما حصلت وعرفناها سابقاً. وبعد الانتهاء قال له الرجل: انا لي دليلين على حكايتي الحمامة والذيل، اما انت فما هو دليلك على ما تقول؟ هنا أسقط في يد الراعي اذ لم يستطع ان يقدم الدليل المادي الملموس.

ترى أيحق للرجل ان يقتل صاحبه،على الرغم من قوة حجته، خاصة وهما في ضيافة رجل آخر؟ نترك الاجابة لحدس القارئ، وخيال العامة وحكم العدالة.

حكاية خزانة الملك

الراوي: توما دانيال القس بطرس
تـولــد: بخديدا 1942

حدث في إحدى الليالي الليلاء أن تمكنت مجموعة من اللصوص من الاستيلاء على خزانة الملك، وذهبت بها إلى مكان بعيد. واتفق أن عصفور قريب من المكان شاهد اللصوص وهم يخبئون الخزانة في احد الامكنة عبر النهر.

وفي اليوم التالي شاع الخبر فأعلن الملك عن جائزة لمن يعثر على الخزانة أو يدله عليها. وحدث أن أحد الأشخاص أصطاد العصفور ذاك ووضعه في القفص، فقال العصفور للرجل: ان أطلقتني فسوف أخبرك بمكان الخزانة، ووافق على شرطه وأخرجه من قفصه، فطار على كتفه ووشوش في إذنه عن مكان الخزانة. ولكن الرجل قال في نفسه: كيف السبيل إلى عبور النهر وهو خال من الجسر. فاتفق كلب الرجل وقطته، مع العصفور أن يقودوا الرجل إلى ذلك المكان. حيث حمل الكلب القطة على ظهره والعصفور فوقهما، وعندما عبروا النهر، أنزل الكلب القطة من على ظهره، وتركهم على الضفة الأخرى من النهر حيث انتهت مهمته. أما القطة فذهبت مع الرجل الى حيث يقودهما العصفور الطائر. وعندما توقف العصفور فوق البيت المقصود، تسلقت القطة الجدار، حتى وصلت الى الشباك، وكسرت زجاجته ببراثنها، فدخل الرجل البيت وشاهد الخزانة، فقفل راجعا بفرح الى المدينة ليبشر الملك بمكان الخزانة. فأرسل الملك من يذهب مع الرجل لمعاينة الخزانة وإرجاعها، وعندما رجعوا بالخزانة فرح الملك بكنزه المستعاد، ومنح الرجل الجائزة الموعودة.

وعندما عرفت الحيوانات بجائزة الملك وما ناله الرجل من عطايا دبّ خلاف حاد بينها وبين الرجل،

بل فيما بينها أيضا، إذ كل واحد منها يدعي أحقيته بالجائزة، ومنذ ذلك اليوم والكلب لايحب القطة، والقطة تصطاد العصفور، والعصفور يهرب من أمام الانسان. كل ذلك لأن الإنسان أناني ومحتكر، ولا يحب الشيء إلا لنفسه.

حكاية زوجة الأب

الراوي: توما دانيال القس بطرس
تـولــد: بخديدا 1942

كان هناك كاهن متزوج وله صبيان ذكيان، ولكن زوجته ما لبثت أن توفيت تاركة ولديها المدللين يتيمين. وبعد فترة الحداد طلب الولدان من والدهما الكاهن أن يتزوج قائلين له: نحن بحاجة يا أبانا إلى من يطبخ لنا ويغسل ملابسنا ويرعانا ويعطف علينا.

فقال لهما الأب: أخاف عليكما يا أحبائي ألاّ تحبكم المرأة الثانية كما كانت تحبكم والدتكم المرحومة. فقالا له: لا عليك يا أبانا! فنحن كبيران وعاقلان ولا نظن ان مشاكل ستحصل بيننا.

فرضخ الأب لإرادة إبنيه وتزوج واحدة من معارفه. ولكن اشترط عليها ألاّ تخبز في كل مرة أكثر من أربعة أرغفة لكل واحد منهم رغيف، فوافقت، وقالت: لتكن مشيئتك.

وبعد أكثر من سنة من الزواج أنجبت المرأة إبنا لها، وبعد سنة من الرضاعة فطمته الأم، ولكنها احتارت كيف تطعمه عندما يجوع، والزوج قد اشترط عليها ألا تخبز أكثر من أربعة أرغفة. وبعد تفكير وتأمل تفتق ذهنها عن حيلة ماكرة، إذ ذهبت إلى الولد الأول وطلبت منه بتملق نصف من رغيفه لأخيه غير الشقيق فأعطاها أياه، ثم ذهبت إلى الولد الثاني وطلبت منه أيضا نصفاً من رغيفه لأخيه الصغير، فأعطاها اياه. وبهذه الحيلة الذكية حصل إبنها الصغير على رغيف كامل، تاركة لكل من إبني زوجها نصف رغيف فقط. وهكذا تحققت مخاوف الأب من الزواج الثاني وتصرفات الزوجة الثانية. ولذا يقول المثل في حقها:

بختا دبابا بختا دبابا
رمحا دمارن أورابا
بكاوه وبكلي بي باباه

أي: زوجة الأب زوجة الأب
رمح المسيح يغرز فيها
فيها وفي كل أهل بيتها

حكاية بنت السلطان

الراوي : بهنام بابا جبو
تولد : بخديدا 1940

كان هناك تاجران أحدهما في الموصل، والآخر في البصرة، يتعاطيان التجارة بينهما منذ زمن طويل. وحصل أن توفي التاجر الموصلي مخلفاً ابناً مبذراً، حتى لم يبقَ لهُ سوى القصر الذي يسكنه. وسافر هذا الابن إلى التاجر البصري، يعمل معه، فيتقاضى منه روبية واحدة يومياً. وكان يودع هذه الروبيات لدى والدة التاجر. وفي أحد الأيام دخل إلى المقهاة التي كان والده وصديقه التاجر البصري يرتاحان فيها مستذكراً أيامهما السالفة. وصادف أن دخل المقهاة السلطان والوزير الأكبر (باش وزير)، وجلسا يلعبان النرد مشترطين على من يكسب أن يبيع ابنته في صندوق يغلق دونها، وكسب السلطان اللعبة فوضع ابنته في صندوق مغلق وكتب عليه (من يشتري الصندوق يندم ومن لا يشتريه يندم أيضاً). وعرض الصندوق في السوق العامة، فتعجب الناس من هذا الأمر، إذ كيف يندم من يشتريه ومن لا يشتريه على حد سواء. ولكن ابن التاجر الذي يعرف سر الصندوق، ذهب إلى العجوز وأخذ ما أودعه لديها من نقود ، وجاء مسرعاً واشترى الصندوق فرحاً. ثم أرسل الصندوق إلى بيته مع القافلة المتوجهة إلى الموصل، بعد أن ألصق عليه عنوانه. وعندما وصل الصندوق إلى البيت قالت والدته : ماذا نفعل

بالصندوق، ألم يكن من الأفضل أن يرسل إلينا بعض النقود لنشتري بها بعض الحنطة ونطحنها؟ وكانت الفتاة داخل الصندوق تسمع هذا الكلام وتقول في سرها : أنا من سيتولى إدارة البيت وتدبير معيشته بشرف. وعندما انزل الصندوق وأدخل البيت، خرجت الفتاة فقبلتها حماتها، وفرحت بها. وكانت في النهار تدير شؤون المنزل، وفي الليل تنسج مناديل جميلة، وتبيعها بعشر روبيات لكل واحدة منها. وكان هناك عجوز يراقب الفتاة فأراد إغواءها فلم يستطع، فعمل ثغرة في الحائط الفاصل بين بيته وغرفة الفتاة. فلما علمت الفتاة انه قد رآها تحايلت عليه بمواعيد كاذبة وإنها ستتزوجه لاحقاً. ولكن العجوز بعد أن يئس منها لفق رسالة إلى خطيبها يخبره فيها أن خطيبته لا تحفظ له سريره، وإنها محروثة من الجميع. فما كان من الشاب إلا أن قفل راجعاً إلى الموصل، يريد ثأراً لشرفه. وما أن وصل البيت ليلاً حتى قرع الباب بقوة، فلما فتحت الفتاة له صفعها بقوة، وطردها من البيت شر طردة، فهامت على وجهها. ولكن العجوز الماكر لاحقها يريد مواساتها وملاطفتها، فتحايلت عليه وهربت من أمامه في أحد الأزقة الضيقة مسرعة لا تلوي على شيء.

وفي الصباح رأت أحد الرعاة فاشترت منه أحد الخرفان بما تمتلكه من ذهب، طالبة منه أن يذبحه ويسلخه، ففعل. فأخذت الفتاة جلده ووضعته فوق رأسها فأصبحت قرعاء، وذهبت إلى بلد آخر. أما الفتى فبعد أن عرف الحقيقة من أمه، وأن خطيبته في منتهى الإخلاص والأمانة والشرف، خرج يفتش عنها في كل مكان. وعندما عرف السلطان بالفاجعة أصدر أمراً بتعليق صورة ابنته فوق الجسر الرئيس، كي يسترشد بها كل من يراها ويعثر عليها. وعندما علمت الفتاة بقلق والدها عليها، أخبرت الشرطة بمكانها، فأبلغوا السلطان بذلك. فتوافد السلطان والخطيب يوافيانها حيث هي. وقبل أن يصلا نزعت الجلد من على رأسها وغسلت وجهها. وعندما وصلا عانقها والدها بحرارة،ثم تقدم خطيبها معتذراً منها من سوء الفهم بفعل الرسالة المسمومة الملفقة، فسامحته، وكشفت له أمر العجوز المتصابي. وقالت لوالدها أنه يستحق الإعدام، فأمر بإعدامه فوراً في الساحة العامة. أما الفتى فأخذ خطيبته إلى البيت وأقام عرساً ضخماً برعاية السلطان استمر أياماً ولياليَ متتاليات، وعاشا في ثبات ونبات، وأنجبا بنين وبنات.

حەوت بانیبال

ساڵی سیانزەهەم

ژمارە 45

پایز 2010

گۆڤاڕێکی وەرزیی ڕۆشنبیریە

خاوەن ئیمتیاز

وەزیری ڕۆشنبیری و لاوان

سەرنووسەر

د. سعدي المالح

سکرتێری نووسین

بطرس نباتي

بەڕێوەبەرایەتی گشتی ڕۆشنبیریی وهونەری سریانی

لەهەرێمی کوردستانی عێراق دەریدەکات

ناونیشانی پۆستی: هەولێر عەنکاوا

ص.ب. 12/81

تەلەفۆنی نۆرماڵ

+469 66 255 8663

ئیمێل: Email:

banipal@syriacculture.org

سایتی ئەنتەرنێت: Internet Site:

www.syriacculture.org

ناوەڕۆک

یەکەم پەیف.....138

دەستەی نووسەران

تۆێژینەوەکان

ڕۆشنبیری سریانی.....139

د. سعدی المالح

و: موکەڕەم ڕەشید تاڵەبانی

شیعری سریانی تێڕوانینێکی مێژوویی.....142

ئیسماعیل سەکران

و: موکەڕەم ڕەشید تاڵەبانی

ژمارە حەوت لە شارستانیەتی کۆنی وڵاتی دۆڵی ڕافیدێن.....144

خستنە ڕوو و کورت کردنەوە: شاکر سیفۆ

و: موکەڕەم ڕەشید تاڵەبانی

بابەتەکان بە سێ زمان بڵاودەکرێتەوە سریانی و کوردی و عەرەبی

دەقی بابەتەکانیش بڵاو بکرێن یان بڵاو نەکرێن بۆ خاوەنەکانیان

نەگەڕێندرێنەوە بڵاونەکرێتەوە

یەکەم پەیڤ

لەگەڵ دەسپێکی ئەم ژمارەدا گۆڤاری پانیپال دەچێتە ساڵی سیانزەهەمی دەرچوونی بۆیە بەم بۆنەیەوە هەوڵ دەدەین ئەم گۆڤارە پێش بخەین وبەرەوپێشی ببەین لەلایەن جۆر و ژمارە لەبەر ئەوەی بەرێوەبەرایەتیە گشتییەکەمان لەم ژمارەیەدا خەرجییەکانی گۆڤارەکە خستوتە سەر بووجەکەی بۆیە بریاردرا بە زیادکردنی ژمارەی لاپەرەکانی وبەرو پێش بردنی جۆری بابەتەکانی ج لەلایەن لێکۆلینەوەکانی یاخود بەرهەمە داهینانەکانی.

ژمارەی لێکولینەوەکان کە لەم ژمارەیەدا بلاوکراوەتەوە و لە ژێردەستماندایە (16) لیکۆڵینەوەی ئەدەبی ومیژووی وزمانەوانیە پێنجیان لە بەشی سریانین وهەشتیان لە بەشی عەرەبین ودووانیان لە بەشی کوردین ویەکەکیان لە بەشی ئینگلیزیە لەم لێکۆلینەوانانە حەفتیان دەربارەی هەموو لایەنەکانی ئەدەبی سریانی دەکۆلێتەوە وسێیان دەربارەی زمانی سریانی وزارەوەکانی ورێزمانن ودوویان دەربارەی مێژووی رۆژنامەوانی سریانیین ودوو تریش دەرباری شوێنەوارن ویەکێك دەربارەی مێژووی نوێ ویەکێك دەربارەی راگەیاندنە. نووسەرەکان لەم لێکولینەوانانەدا جیاوازن لەبیرورای رۆشنبیری و ئەو زمانەی کە پێ دەنووسن کە سریان وکورد وعەرەب وبیانین .

لێرەدا ئاماژە بە دوو لێکولینەوە دەکەین کە تایبەتن بە هەر دوو شوێنەوەاری (گردی قصرا) لە عەنکاوە و (کەلێسای دەربەندی بازیان) لە سلێمانی، یەکەمیان مێژووی دوور و درێژی شاروچکەی عەنکاوە ورەسەنایەتیەکەی دەر دەخات و دووەمیان ئەندازە وئاین وشارستانیەتی ئەگەرێنەتەوە ژیان لە پارێزگای سلێمانی کە بەرەو نەمان دەچوو لە تومارى مێژوودا بۆیە دەستخۆشی لەماندووبوونی توێژەرانی ئەم پارێزگایە دەکەین بۆ دۆزینەوەی کلێسایەکە ودەرهینانی پاش ماوەی شوێنەواری.

ئەوەی کە بابەتی داهێنانی و ئەدەبی جیا دەکاتەوە زۆری ژمارەکان و جۆرەکەیەتی.

لە کاتێك سێ دەق بۆ سێ نووسەرە یەکەمەکانی گەلەکەمان بلاوەدەکەینەوە ئەوانیش، (گورگیس وردە) و(خەمیس قەرەداحی لە (سەدەی سێیەمی زایینی) لە بەشی سریانی، وئەحیقار (لە سەدەی حەوتەمی پێش زایینی) لە بەشی ئینگلیزی، و جوار چامە بۆ چوار شاعیری هاوچەرخ کە بەزمانی سریانی دەنووسن بلاوەدەکەینەوە.

گۆڤارەکەمان بەردەوامە لەسەر تۆمار کردنی حیکات ئەفسانەی میللی لە زاری رێشسپیەکان لە شارو لادێیەکانی جیاواز. هەروەها بەرگی ناوەوەی بە تابلۆکانی پەیکەرتاش (مازن ایلیا شعاوی) ڕازاندراوە لە گەڵ کورتە مێژوویەك لەبارەی ژیان وکارەکانی.

دەستەی نووسەران

ڕۆشنبیری سریانی: میژوویەکی دوورو درێژی داهێنان و ناوی پرشنگدار

د. سعدی المالح و: موکەڕەم ڕەشید تاڵەبانی

ڕۆشنبیری سریانی میَذوویەکی دوورو دریَذی داهیَنان و دەوڵَەمەندی طیانی هەیە کە ئەتر لە دوو هەزارو ئیَنستەد سالأ دەبیَت و، ئەم ڕۆشنبیرییەیش لە ڕووی شیعرو ویَذەو میوزیك و طەردوونناسی و لۆذیك و نۆذداری و وەرطیَران و جوطرافیاو میَذوو و ویَنەکیَشان بە تایبەتی لە بواری ئیقۆنەو بوارەکانی دیکەدا ضەندین ناوی دیار لەخۆدەطریَت. بۆ نموونە لە بواری شیعرو ویَذەدا (بەردیصان)مان لە سەدەی دووەم و (مار ئەفرام) لە سەدەی ضوارەم و قۆرلۆنا و بالای و بر صۆما لە سەدەی ئیَنجەم و یعقوب السروجي و نرسای و فیلینۆس المنبجي لە سەدەی شەشەم و مار یعقوب الرهاوی لە سەدەی هەشتەم و ئەنتوان تکریتي لە سەدەی نۆیەم و ابو نصر بەرتلی و طۆرطیس وەرداو خامیس قرداحی لە سەدەی سیَزدەیەممان هەیە لەطەڵأ کەسانی دیکەدا کە جوانترین ضامەیان هۆنیوەتەوەو بەناوبانطترین بەسەرهات و سەرطوزەشتەو ضیرۆکیان نووسیوة.

لە بواری میَذوویشدا یۆحنا الافسسی لەسەدەی شەشەم و یۆحنا بر فنکایی لە سەدەی حەوتەم و یعقوب الرهاوی لە سەدەی هەشتەم و تۆما المرجي و دیۆنیسیۆس التلمحري لە سەدەی نۆیەم و ئیلیا بر شینایا لە سەدەی یازدەم و إبن الصلیبي و مار میخائیل لە سەدەی دوازدەم و إبن العبري لە سەدەی سیزدەیەم دەرکەوتن.

لە فەلسەفەو لۆذیکیش لە ناو سریاندا لە سەردەمی خیلافەتی عەباسی هەر یەك لە یحیی بن عدي و الحسن إبن الخمار و متی بن یونس و بشر بن متی و إسحق بن زرعة دەرکەوتن و زۆریان لە ئیَشی ئیَشەوەی (بیت الحکمة) بوون.

لە بواری ژنیشکیشدا سرجیۆس الرأسعیني و أبو زید حنین بن إسحق العبادي و ئال بختیشوع لەوانەیش جبریل و جۆرجیس دەرکەوتن.

لە یەکەمین وەرطیَرەکانیش ابو یحیی ابن بتریق و یۆحنا بن ماسویة و حنین بن اسحق لەطەڵأ کورِەکەی إسحق و خوارزاکەی حبیش بن الحسن الاعسم و أبي یحیی مرووزی و عیسا بن زرعة دەرکەوتن. وەرطیَرة سریانییەکان زۆربەی نووسراوو بەڵَطەنامة یۆنانییة کریستییەکانیان بۆ زمانەکانی خۆیان وەرطیَرا لەطەڵأ زۆربەی نووسینەکانی ئەرەستۆو فەیلەسووفەکانی ئیَشتری یۆنان، هەروەها طرنطترین نووسینەکانی بواری ژنیشکی و زانستی طریکة کۆنەکانیان وەرطیَرا.

لە بواری میوزیکیشدا بردیصان و هرمۆنیۆس و مار ئەفرام و شەمعۆن الفخاری و دەیانی دیکة دەرکەوتن.

ئەم ڕۆشنبیرییەو زمانەکەی بۆ ماوەی ئەتر لە هەزار سالَ لە ڕۆذهەڵآت باو بوون و ئەڵَقەیەکی طەورەی ئیَوەندی نیَوان هەردوو کولتووری یۆنان و عەرەب بوون.

لە تازەکانیش لە هەردوو سەدەی نۆزدەم و بیستەم ناوی أفرام برصوم و نعوم فائق و تۆما أودو و بنیامین أرسانیس و فرید نزهاو یوسف قلیساو أوجین منا و ئوترس نصری و یوسف إقلیمس داودو جرجیس قندلاو

جرجيس عبد يشوع خةيات و إدي شير و يوسف داود زبونى و نعمة الله دنو و إسحق أرملةو يعقوب ساكاو يؤحنا دولبانى و ثؤلس بهنام و فؤلؤس كبرييل و دةيانى ديكة دةركةوتن.

بةلآم ئةو رِؤشنبيريية لة نيوةى دووةمى سةدةى بيستةم لةلايةن هةر هةموو حكوومةتة يةك لة دواى يةكةكانى عيراقةوة ثشت طواَ خرابوو بايةخى ثآ نةدةدرا، بؤية تووشى سستييةكى زؤر هات و لة كلَيساو ديَرةكاندا طؤشةطيربوو و لةسةرةتاى سةدةى حةظدةوة زؤربةى نووسةرةكانى ثةنايان بةر خزمةتكردنى رِؤشنبيرى عةرةبى و كوردى و فارسى و توركى و رِؤشنبيريةكانى ديكةى ناوضةكة بردو بوونة ثيَشةنطى راضةنيني هزرى و رِؤشنبيرى و هونةرى و ويَذةيى لة رِؤذهةلآت. هةروةها بةشدارييةكى طةورةو كاريطةريان لة دامةزراندن و هيَنانة كايةوةى شانؤو ميوزيك و ضيرؤك و شيعرو رِةخنةو رِؤذنامةطةرى و وةرطيَران و زمانةكان و ولآتناسى و ئةدةبى طةشتياري و بوارة رِؤشنبيريةكانى ديكةدا كرد، نةك هةر ئةوة بةلَكو يةكةمين كةسيش بوون زؤر ذانرى ويَذةيى و هونةرى و رِؤشنبيرى وةك ضيرؤك و رِةخنةو شانؤنامةو ذمارةيةك ئاميَرى ميوزيك و ضاثكردن و رِؤذنامةنووسى و قوتابخانةى هاوضةرخيان هيَناية عيراقي نويَوة. ضةندين طةورة داهيَنةريشيان لة ناودا لة زؤربةى بوارة جؤر بةجؤرةكانى زانيارى و زانستدا دةركةوت كة ئةمرؤ ئاماذةيان ثآ دةكريَت.

ئةوةبوو كلدان سريان ئاشوورييةكان يةكةمين كةس بوون قوتابخانةيان لة عيراق لة ناوةراستى سةدةى هةذدةمةوة دامةزراندو يةكةمين كةس بوون رِؤذنامةيان لة ناوضةكةدا دةركرد ئةويش رِؤذنامةى (زهريرا د بهرا) بوو لة سالَى 1849. هةروةها يةكةمين كةس بوون ضاثخانةيةكى بةردينيان لة عيراق لة سالَى 1857 لة موصل دامةزراندو يةكةمين طؤظارى (إكليل الورود)يان لة سالَى 1902دا دةركرد، لةو رِووةوة حنا حبش يةكةمين كةسة شانؤطةرى لة عيراق نووسيبيَت ئةويش سالَى 1880، هةروةها متي ئاكرةيى يةكةمين سةرؤكى زانكؤى بةغدا بوو و حةنا خةياتيش يةكةمين وةزيرى تةندروستى و رِؤفائيل بةتى يةكةمين رِةخنةطرى ئةدةبى هاوضةرخ بوو لة عيراق و ثؤلينا حسون خاوةنى يةكةمين طؤظارى ئافرةتان بوو لة عيراق ئةويش طؤظارى (ليلى) بوو، بةم شيَوةية ناوى ثيَشةنطةكان زؤرة.

ئةوانةى لة بوارى شيعريشدا ناويان دةركةوتووة ناوى سةرطؤن ثؤلص و ئةلفريد سةمعان و أب يوسف سةعيدو

يووسف سائغ و جان دمؤو ئةوانى ديكة دةهيَنين، لة بوارى ميوزيك و طؤرانيش ضةندين ناوى وةك حةنا ثوترس و سةعيد شابؤ و جةميل بةشيرو مونير بةشيرو غانم حةدادو صليوا يةلدا صليوا ناسراو بة (سيَوة)و باكووري هةن كة بة ئاسمانى كوردستان و عيراقةوة ئةستيَرةى ثرشنطدارن. دةبيَت لة زمان و كةلةثووريشدا ناوى الاب أنستاس ماري الكرملي و تؤما أودو و أوجين منا بهيَنين، لة ميَذوويش يعقوب سركيس و يوسف غنيمةو رِؤفائيل بابو إسحق و ثوترس نصري و ألبير أبوناو يوسف حبي و لة كةلةثووريشدا طؤرطيس و ميخائيل عوادو فوئاد قزانجي و برايان لوتفي خؤرى و جؤرج حبيب و لة شانؤيش أسكندر زغبي و نعوم فتح الله السحار و سليمان سائغ و عونى كرومى و كةسانى ديكةو لة رِؤذنامةطةريشدا رِؤفائيل بةتى و داود صليوا و سليم حسون و توفيق سمعانى و لة ضيرؤك و رِؤمانيشدا يوسف متي و أدمون صبري و حازم مراد و يوسف يعقوب حدادو يعقوب أفرام منصورو لة شويَنةواريشدا هرمز رسام و فوئاد سفرو بشير فرنسيس و بهانم أبو الصوف و لةسياستةدا هةر يةك لة يوسف مالك و ئاغا ثوترس و يوسف سلمان (فهد)و فرنسوا هةريرى و تؤما ثؤماس و ثؤلس بيدارى و يوسف حناو جرجيس فتح الله و سليمان يوسف و سةدانى ديكةى تيَكؤشةرو شةهيدان دةركةوتن و ناوبانطيان دةركرد لةوانةى طيانى خؤيان لة

ثێناوی ئازادیدا بةخشی.

نامةویَت ناوی زۆرتر هةلَبدةم ضونکة لیستةکة لة هةموو بوارة ئةدةبی و هونةری و سیاسی و زانستی و ثةروةردةیی وسةربازي و کارطیَرِي و بوارةکانی دیکةدا دریَذتر دةبیَتةوة، بةلآم ئةوةی ثیَویستة لةم رِووةوة ئاماذةی ثآ بدریَت ئةوةیة کة ئةو هاوولآتییة رِةسةنانةی ضةندین سالأ خزمةتی ئةم نیشتمانةیان کرد وبةشداریان لة راِضةنین وثیَشکةوتنیدا کرد لةم سالآنةی دواییةدا لة هةندیَك لة ناوضةکانی عیراق دووضاری هیَرشیَکی درِندةی نةخشة بؤ داریَذراوی ضةوساندنةوةو کوشتن ورِفاندن وئاوارةکردن ودةرکردن وهةرةشةو راِوةدوونان وتةنط ثیَ هةلَضنینی کؤمةلآیةتی بآ ثاساو دةبنةوة کة ئةمةیش ناضاری کردوون مالأ و کارو بةرذةوةندییةکانیان بةجی بهیلَن و بةرةو ولآتانی تاراوطة لة جیهان کؤض بکةن. نةك هةر ئةوة بةلَکو شویَنةوارةکانیشیان دووضاری تالآن و برِؤ دةبنةوةو بةها شارستانی و کولتووری و ئایینییةکانیان دووضاری تةقینةوةو رِووخاندن دةبنةوة. ئةمةیش سةبارةت ئایيندةی بوونمان لة ولآتةکةماندا کة هةزاران سالَة لیَی دةذین و ضارةنووسی رِؤشنبیری و شارستانیةتیشمان کة دووضاری ثشت طوآ خستن و ویَرانکاری دةبیَتةوة، نیطةرانی کردووین. ئیَستة لةم قؤناغةدا دةشیَین بیَذین کة رِؤشنبیری سریانی ویَرای ئةو تةنط ثیَ هةلَضنین و ثشت طوآ خستنةی لة هةندیَك لةناوضةکانی عیراق دووضاری بووةتةوة، لةم سالآنةی دواییةدا خةریکة لةسةر ثآ رِادةوةستیَتةوةو نةك هةر لة عیراق، بةلَکو لة ولآتانی دراوسیَ ولة ولآتانی تاراوطة لة جیهاندا. بةلآم ئةوةی هةریَمی کوردستان بةخؤوةی دةبینیَت لة رِووی ئةو راِثةرِینة رِؤشنبیری وئةدةبی و هونةرییةی سریانی کلدانی ئاشوورییةوة بة هیض ماوةیةکی دیکة ناهیَتة بةراورد کردن، ضونکة کورستان، بة هؤی ثشتیوانی حکوومةتی هةریَم و هؤشمةندی نةتةوةیی رِؤشنبیرانی سریان کلدان ئاشوورییةکانةوة ثةرةسةندنیَکی بةرضاو لة رِووی فیَرکردنی زمانی سریانی لة قوتابخانة سةرةتاییةکان ودواناوةندییةکاندا ئةطةرضی بة ئاستی جیاجیایش بیَت بة خؤو دةبینیَت، هةروةها بزووتنةوةیةکی بلآوکردنةوةی بآ ویَنة لة رِووی

کتیَب وطؤظارو رِؤذنامة بلآوکردنةوةوة بةخؤوة دةبینیَت ئةطةرضی هةندیَکیان لةسةر حسیَبی جؤرةکین، لةطةلأ دیاردةیةکی دیاری بواری میدیاکان لة رِادیؤو تةلةظزیؤن، هةروةها ضالاکییةکی رِؤشنبیری و هونةری طشتی بةخؤوة دةبینیَت کة بریتیة لة کؤرِو دیدارو شانؤو ثیَشانطةی تابلؤی شیَوةکاری و شتی دیکة. ئةمةیش هةمووی بووةتة هؤی سةرهةلَدانی نةوةیةکی نویَی ئةدیب و شاعیرو ضیرؤکنووس و رِؤذنامةنووس ئةوانةی بة سریانی دةنووسن هةروةها دةرهیَنةرو ئةکتةر کة شانؤطةرییةکانیان بة سریانی ثیَشکةش دةکةن جطة لة بةرهةمهیَنانی هةندیَك فیلمي دریَذو فیلمی دیکؤمیَنتی بة سریانی. راِستة کة هةندیَك لةم کارانة کةم و کورِییان تیَدایة بةلآم دیاردةیةکی رِؤشنبیری ثیَك دةهیَنن کة ثیَشتر نةمانبینیوة.

لةم قؤناغةدا ثتر لة هةر قؤناغیَکی دیکة داوا لة رِؤشنبیرانی سریان دةکریَت رِؤلَی نةتةوةیی میَذوویی خؤیان لة بلآوکردنةوی زمانی سریانی و فیَرکردنی ئةو زمانة لةسةر بنةمای دروست و ثةرةثیَدانی لةسةر بنةمای زانستی ثیَرِةوکراو لة زمانةکانی دیکةو یةکخستنیدا بطیَرن. جطة لةوةی ثیَویستة لة جیاتی ئةو زمانانةی ئیَستة ثیَیان دةنووسن بایةخ بةوة بدةن کة بة زمانی سریانی بنووسن، بة تایبةتی لاوةکانیان کة هةلي طةورةی ئةو طؤرانةیان لةبةردةمدایة ضونکة بایةخدان بة رِؤشنبیری سریانی بووةتة شتیَکی زؤر ثیَویست.

شیعری سریانی
تێڕوانینێکی میژوویی

ئیسماعیل سەکران و: موکەڕەم ڕەشید تاڵەبانی

هزری سریانی ئەگەرچی بە شێوەیەکی هزری ئایینی، ڕوحی ڕووت دەستی پێکردووە، بەڵام توانیویەتی لە میژووی هزری مرۆڤایەتیدا پایەیەکی بەرز داگیربکات و لە ناو شارستانیەتە مرۆییەکاندا پێشەنگ بێت لەبەر ئەو چالاکییە ڕۆشنبیرییە جۆراوجۆرەو ئەو توانای داهێنانەو ئەو بەخششە مەعنەویانەی لە بواره جۆراوجۆرەکانی لقەکانی مەعریفەتدا نواندوویەتی، دیارترینیشیان ئەوەیە کە مرۆڤایەتی فێری هونەری نووسین کرد کە بە بنەمای شارستانیەت و ژیاری دادەنرێت، لەبەر ئەو هۆیەشە سریانی بە ناوی (دایکی شارستانیەت) و (شازادەی ڕۆشنبیری) ناوزەد دەکرێت. هەروەها سریان بە (مامۆستایانی ڕۆژهەلات) ناوزەد دەکرێن. لەو بارەوە - دیۆدۆرس)ی خەڵکی سقلییە میژوونووسی ناوداری یۆنان لە سەدەی حەوتەمی پێش زایین گوتوویەتی (چاکەی داهێنانی نووسین بۆ سریانەکان دەگەڕێتەوە).

میژووی ڕۆشنبیری سریان پڕ لە دەیان ناوی داهێنەرانە لە شاعیرو چیرۆکنووس و ڕەخنەگران، هەروەها پەتریارک ئەفرام بەرسووم لە کتێبەکەی خۆیدا (مروارى پەخشان) ناوی دەیان ڕۆژهەلاتناسی لە بواری سریانیدا تۆمار کردووە کە میژووی داهێنانی ڕۆشنبیری سریانییان دووپات کردووەتەوە، لەوانەیش ناوی (ولیەم ڕاین) و (نلدکە)و (ڕۆبنس دۆفال) و (یۆحنا شابۆ)و ئەوانی دیکە دەهێنن لەوانەی بایەخیان بە خستنە ڕووی بەرهەمی ڕۆشنبیری سریانی داوە کە لە سەدەی حەوتەمی پێش زایینەوە دەستی پێ کردووەو لە سەردەمەکانی کریستیدا پەرەی سەندووەو لە سەدەی حەوتەم و هەشتەم نۆیەم و دەیەمەوە تا ئەم ڕۆژگارەی ئێستەمان پتر چەسپاوە.. ئەوەیش بەسەر دوو قۆناغی بتپەرستی و کریستیدا دابەش کراوە:

شیعری سریانی:

شیعر وشەیەکی ئارامییە واتای سروود دەگەیەنێت و شیعری سریانی دوو جۆرە:

1. میامر کە بریتیە لە چامە.
2. مەداریش کە بریتیە لە سروودو لاواندنەوە.

کێشەکانی شیعری سریانی

1. حەوتەوانە یان ئەفرامی کە بۆ مار ئەفرام دەگەڕێتەوە
2. پێنجینە یان دەریای بالای کە بۆ مار بالای دەگەڕێتەوە
3. دوزادەیی یان سرووجی کە بۆ مار یەعقووب سرووجی دەگەڕێتەوە

هەرچی سەروایە ئەوە بەر لە سەدەی نۆیەمی زایینی نەهاتبووە ناو شیعری سریانییەوە.

مەبەستەکانی:

1. خواپەرستی.
2. ڕێنمایی و ئاکار.
3. بەگژداچوونی ئەوانەی ئاکاری خراپ دادەهێنن.

ئەم مەبەستانەیش لەیەك ئامانجدا یەك دەگرنەوە ئەویش ئاراستەکردنی بڕوادارانە بە چوونە ڕیزی خۆشەویستی کردگار.

ناودارترین شاعیرانی سریان:

1. شاعیری فەیلەسووف بەردیصان، لە ساڵی 154ز لە ئەسینا لەدایك بووەو بەو ناوەیشەوە ناو نراوە بۆ ڕووبارى دیصان دەگەڕێتەوە کە لە شاری (ڕەها)یە. لە کۆشکی شا گەورە بووەو ئەدەبی ئارامی خوێندووەو فێری زمانی یۆنانی بووەو 150 سرووەی لەسەر شێوەی سرووەکانی داود هۆنیوەتەوە، لە ئایینی کریستی لای داوەو خووی بە بڕوای چەپەڵەوە گرتووەو کڵێسایش وەدەری ناوە.
2. تیتاس ساڵی 110 ز لە شاری ئاسوور لەدایك بووەو بە ئاسووری ناوی دەرکردووەو ئەویش لە ئایینی کریستی لای داوە.
3. وافا، بەر لە کریست ژیاوە.
4. ئیسحاق ئامەدی، لەسەدەی پێنجەمی زایینی ژیاوە، شاعیری ئینگلیز (ملتۆن) ساڵی 1642ز چامە بەناوبانگەکەی (بەهەشتی لەدەستچوو)ی لێ وەرگرتووە.
5. مار ئەفرام سریانی، بە شاعیری یەزدانی ناوزەد کراوە، لە شاری نصیبین لەدایکبووەو دەڵێن کە سێ ملیۆن دێڕە شیعری نووسیوە. ناوی پەیامبەری سریانی و هەتاوی سریانی لێ نراوە. چەند بەرهەمێکی بەنرخی شیعری بەجێ هێشتووە.
6. مار ئیسحاق ئامەدی.
7. ئیسحاق ئەنتاکی.
8. ئیسحاق ڕەهاوی.
9. مار بالای، لە شاعیرانی چینی یەکەم بوو، بوو بە (خۆری)ی کڵێسای حەلەب.
10. قدیس مار یەعقووب سرووجی، شاعیرێکی بەهرەداربوو، ساڵی 451ز لە گوندێکی سەر ڕووباری فورات لەدایك بووە، بە پلەو پایە پاش مار ئەفرام دێت.
11. شەماس شەمعون فەخاری، شاعیرێکی کڵێسەیی بەهرەمەند بوو، بە چامەی ئایینی ناوی ڕۆیشتووە.
12. إبن عبری، ساڵی 1286ز لەدایك بووە، دیارترین شاعیرە کە لەشیعرەکانیدا مەبەستی نوێی بەکارهێناوە وەك لاواندنەوەو پێداهەڵدان و هەجووکردن. فەلسەفەو سۆفیگەری لەشیعرەکانیدا تێکەڵ کردووەو بە چامەی لاهووت ناوی ڕۆیشتووە.
13. ئەنتۆنی تکریتی: دیارترین شاعیری زمانەوانەو کێشەکانی شیعری سریانی فرەوانتر کردووە.
14. إبن قیقی: ساڵی 1916ز.
15. سەعید إبن سابونی 1095ز.
16. یوحنا إبن ئەندراوس 1156ز.
17. سویر بوس یەعقووب بەرتەلی 1241ز.
18. بەتریارك یوحنا ابن المعدنی 1263ز.

سەرچاوە

سریانەکان بڕواو شارستانیەت

مەتران ئیسحاق ساکا

حەلەب 1983

ژمارە حەوت لە شارستانیەتی کۆنی وڵاتی دۆڵی رافیدێن

دەلالەت و هیماکان (لێکۆڵینەوە)*

خستنە ڕوو و کورت کردنەوە: شاکر سیفۆ

و: موکەڕەم ڕەشید تاڵەبانی

نووسەر حیکمەت بەشیر الاسود کتێبە بەنرخەکەی بە پێشەکییەك دەست پێ دەکات تێیدا کۆششەکانی مرۆڤ هەر لە کۆنەوە بۆ زانینی نهێنییەکانی گەردوون و بوون و سروشت و شتە شاراوەکانی جیهان ڕوون دەکاتەوە (مرۆڤ بە هەموو شێوەو ڕێگەیەك تێکۆشاوە بگاتە بنەمایەك یان یاسایەك بە هۆیەوە بتوانێت شت لە بارەی ئایندەوە بزانێت و سوود لە کاریگەرییە فیزیکییەکان وربگرێت ئەمەیش پاڵی پێوە ناوە دەیان ڕێگە بەکاربهێنێت هەر لە نزیکبوونەوە لە گیان وخواوەندەکانەوە بگرە تا دەگاتە ئەستێرەناسی وکەهانەو گەردووننناسی و دواتریش ئامارەکانی کۆمپیووتەر).

(بەناوبانگترین ڕێگە کە مرۆڤ بۆ پێشبینیکردن و سوود وەرگرتن لە خەسڵەتەکانی کاری فیزیکی ڕووت ژمارەو پتەکان بووە، بە دەربڕینێکی وردتر کەرەستەی ژمارەو پیتەکان. ئەویش لەبەر ئەو بڕوایە باوەی کە ژمارە زمانی سروشتە کە بە هۆیانەوە دەتوانین یاساکانی سروشت بزانین. پیتەکانیش کەرەستەی سروشتن کە بەکارهێنەری وا لێدەکەن سوود لە خەسڵەتەکانی ئەو شتانە وەربگرێت لە سروشتدا هەن و بە یەککرتنی ئەو دوو ئۆرگانە (ژمارەو پیتەکان) دەتوانین بە ناو نهێنییەکانی گەردووندا ڕۆبچین و سوود لە خەسڵەتە کاریگەرییە (فیزیکی وپێشبینیکاریەکانیان) وەربگرین.

ژمارەو پیتەکان ڕۆڵێکی گرنگ و گەورەیان لە زۆر هزرو پرۆگرامی فەلسەفی و ئایینی بە کۆن و نوێیەوە گێڕاوە چونکە سیستمی ژمارەیی لە وڵاتی دوو ڕووباردا ڕۆڵێکی بنەڕەتی لە ژیانی دانیشتووانیدا هەبووە چونکە سەرهەڵدانی بیرۆکەی ژمارەو ژماردن کاریگەرییەکی گەورەی لە دامەزراندنی بنەمایەکی ئابووری و کشتوکاڵیدا هەبووە کە ئەویش کاریگەری لە سەرهەڵدانی شارستانیەتێکی دێرینەدا هەبووە کە هەزاران ساڵ لەو خاکەدا بەردەوام بووە.

سۆمەرییەکان ڕۆڵێکی گەورەیان لە بەکارهێنانی ژمارەدا هەبووە، چونکە لە زۆر خشتەدا بەکاریان هێناوەو زۆر هاوکێشەیان هەڵهێنجاوە کە ڕۆڵێکی گەورەیان لە دانانی جووتەی گەردوونیدا هەبووە، هەر ئەوانیش بوون سیستمی شەستییان داهێنا، هەروەها ئەوان بوون کە ماوەیەکی کاتییان لە نێوان ڕۆژو مانگدا داناوە ئەویش هەفتە یان حەوت ڕۆژە.

ژمارە حەوت بە زۆر ڕووداوی جیهانییەوە پەیوەستەو بایەخێکی زۆر گەورەی پێ دراوە، هەروەها ڕۆڵێکی گرنگی سەرەکی و دیاری لە ژیانی مرۆڤ و پێکهێنانی هیما بۆ زۆر چەمکی جیا جیادا گێڕاوە، ئەو هیمایانەی کاریگەرییان لە ژیانی عیراقییەکانی ئەوسادا هەبووەو لە دەروونیاندا چەسپاون و ڕۆچوونەتە ناو وردەکارییەکانی ژیانی ڕۆژانەی ئەو کاتەیانەوە، ئەو هیمایانەیش زۆر ڕوخسارو هزرو شیکارییان دەخستە

ڕوو و چەمك و دەلالەتی قوولّیان لە فەلسەفەی بیری ئایینیدا دەردەبڕی هەروەها چەند چەمکێکی دیاریکراوی دیاردەکانی سروشت یان شتەکانیان دەخستە ڕوو یان ئەو بۆچوون و بیرۆکانەی لە مێشکی خەڵکیدا دەخولانەوە لەوانەی لەگەڵ مۆرکی ئەقڵی و ئەو چەمکانەدا دەگونجان کە ئەو سەردەمانە باو بوون.

ژمارە حەوت لە بیرکردنەوەی عیراقییەکانی ئەوسادا گرنگی و پیرۆزییەکی ئاشکرای بۆ خۆی داگیرکردبوو، ئەو گرنگییەیەش گەیشتبووە شارستانیەت و کولتووری دیکەیش چونکە مەزنیەتی و ڕەسەنایەتی شارستانیەتی ولاّتی دوو ڕووبارو بلیمەتی دانیشتووانی تواناییان لە زۆر بواردا کار بکەنە سەر گەلانی دەوروبەر لەوانەیش عبرانییەکان لەو بوارانانەیش هیما ژمارەییەکان بە تایبەتیش ژمارە حەوت.

ئەم کتێبە لە حەوت پارِ پێکدێت:

یەکەم پارِ ئاسۆی لێکۆڵینەوەو مەودای گرنگی ژمارە حەوت و چەمکەکەی جگە لە دەلالەتەکان و بەکارهێنانە جۆراوجۆرەکانی و دابەشکردنەکانی دەستنیشان دەکات. لەگەڵ گواستنەوەی ئەو گرنگییە بۆ لای عبرانییەکان لەچوارچێوەی فاکتەرە کۆنەکانی گەیاندن کە لەهەموو بوارەکانیدا شان بە شانی لێکۆڵینەوەکەیە. دووەمین پارِیش لە بابەتی ڕەگ و ڕیشەی ژمارە حەوت لە سەرچاوە بزماریەکان و تۆمارە کۆنەکان و ئەو هۆیانە دەکۆڵێتەوە کە پاڵیان بە عیراقیەکانی ئەوساوە نا بایەخ بەم ژمارەیە بدەن و لەچوارچێوەی چەندین هیماوە جەختی لەسەر بکەنەوە کە هەموو لایەنەکانی ژیانی کۆنیان تۆمارکردووە.

سێیەمین پارِیش لە پرسی کاریگەری ژمارە حەوت لە بڕوا ئایینییەکان دەکۆڵێتەوەو چوارەمین پارِ لە کاریگەری ئەو ژمارەیە لە بڕوا کۆمەڵایەتییەکان دەکۆڵێتەوەو پاشان کاریگەری لە دیاردە سروشتی و گەردوونییەکان کە پێنجەمین پارِ لێی دەکۆڵێتەوە. شەشەمین پارِیش لە کاریگەری ژمارە حەوت لە ژیانی ڕۆژانە دەکۆڵێتەوە . لە حەوتەمین پارِیشدا دەلالەتەکانی ئەو ژمارەیە لە ئەدەبی کۆنی عیراقیدا ڕوون دەکاتەوە.

شارستانیەتی ئادەمیزادو کۆمەڵانی مرۆیی بە هەموو جۆرەکانیانەوە تەنانەت زۆر سەرەتاییەکانیشیان پێویستیان بە بیرۆکەو هزری ژمارە یان هەر ڕێگەیەکی ژماردن هەبووەو، یەکەمین بیرۆکەی ژماردن ئەو کاتە دەستی پێ کرد کە شتە جووتەکانی وەك (شەوو ڕۆژ) و (نێرو مێ) زانرا. مرۆڤ توانیویەتی لە گرووپ و کۆمەڵە پێویستییەکانیدا جیاوازی لە نێوان کەمبوونەوەو زیادبووندا بکات کاتێك بە شێوەیەکی خۆڕسکی لەم شتەی وەردەگرت و دەیخستە سەر ئەو شتەکەی دیکە. ژمارە نهێنییەکی سەیری هەیە کۆنینەکان لێکۆڵینەوەیان لەسەر کردووەو ئاکامی باشیان لێ بەدەست هێناوەو هێشتە زانایان هەر یەکەو لە پلەو پێگەی خۆیەوە لێی دەکۆڵنەوە. ڕۆژهەلات بایەخێکی زۆری بە هیمایەتی ژمارەکان داوە، ئەوەبوو لە ولاّتی دوو ڕووباردا هەندێك ژمارەی کەوانەیی بۆ گرنگترین خواوەند تەرخان دەکرا. ئەوەبوو خواوەند (ئانۆ) خوای ئاوو و باوکی خواوەندەکان بۆ نموونە ژمارەی تەواوی هەبوو ئەویش (شەست) بوو. چونکە ژمارە شەست لای بابلییەکان ژمارەیەکی تەواو بوو. ئەو ژمارانەی لە بارەی خواوەندەکانەوە بەدەستمان گەیشتوون بەم شێوەیە: ژمارە (50) بۆ خواوەند ئینلیل و، ژمارە (40) بۆ خواوەند ئینکی/ئەیا و ژمارە (30) بۆ خواوەند نانا/ سین و ژمارە (20) بۆ خواوەند ئۆتۆ/ شەمش و ژمارە (15) بۆ خواوەند ئەنانا/ عشتارو ژمارە (10) بۆ خواوەند ئەدەد تەرخان کرابوو.

هیماکانی ژمارە حەوت

لە مێژووی مرۆڤایەتیدا ژمارە حەوت واتاو هیمای قوولّی هەیەو، تایبەتمەندییەکی هەیە کە ژمارەکانی دیکە نییانە، ژمارە حەوت هەر هەموو واتاکانی ژمارەو تایبەتمەندییەکانی ژمارەی لەخۆدا کۆکردووەتەوە، چونکە هیمایەکە بۆ کەمالّ و شتی کاملّ بوو لەبەر ئەوەی ژمارەی تەواوە، هەروەها هیمای زۆریەتە و هیمای هەموو شتێکی گەورەو مەزنە لە ژیانداو ئاسۆی فرەوانەو واتای قوولّی هەیەو پیرۆزایەتی تێدایەو، ژمارە حەوت لای زۆر لە گەلان ژمارەیەکی پیرۆزە چونکە بابلی و کلدییەکان بەر لەنزیکەی پێنج هەزار سالّ بانگهێشتیان بۆ پیرۆزی ئەم ژمارەیە کردووە. ئەبو قرات دەلّێت: هەموو شتێك لە جیهانەدا لەسەر حەوت بەش دامەزراوە، ددانی خەلّکی حەوتە، یەکەمیان منداڵە، حەوت، منداڵ، تا چواردە، پاشان هەرزەکار، پاشان لاو، پاشان پیر، پاشان بەسالّداچوو، پاشان زۆر پیر تا کۆتایی تەمەن .....

سامییەکان (جزرییەکان) ژمارە حەوتیان بە پیرۆز زانیوە لەبەر ئەوەی ژمارەیەکی تەواوەو دابەش نابێت و بەسەر خۆیدا دابەش نابێت واتە دابەش نابێت یان لەبەر ئەوەی لە کۆی دوو ژمارەی جیاکار پێکهاتووە ئەوانیش ژمارە (3و4)ن.

واتە یەکگرتنی سێ و چوار کە لە ژمارە پیرۆزەکان و ڕێزلێگیراوەکانن هەروەها حەوت سێ گۆشەیە بە نەخشێنراوی بە هۆی خستنە ناو یەکی سێ گۆشەو چوارگۆشەو بە کۆکردنەوەیان ژمارە (7)مان دەست دەکەوێت کە ژمارەی تەواوکاری زەمینە. چونکە ژمارە سێ تایبەت بە ئاسمانە بە هۆی ئەوەوە ژمارەی خواوەندیەتییە، بە هۆی ئەفسووناوی و سوودەکانییەوە لە ژیانی گەلانی کۆندا ژمارەیەکی پیرۆزو گرنگ بووە، هیمای زۆریەتی و پیرۆزییەو هیمایەکی نموونەیی و شاعیرییە زۆریەتی زانست و کۆیەتی دەگەیەنێت، سوورىوونێکی تێدایە شتەکە تەواودەکات. نووسەر لەبابەتی ئەم ژمارەدا چەندین شیکردنەوەو ڕاڤەکردن دەخاتە ڕوو ئاماژەیش بۆ سییانەی خواوەندیەتی دەکات لای سۆمەری و بابلییەکان کە لە سێ پێکدێن (ئانۆ، ئینلیل و، ئینکی، خواوەندی ئاسمان و خواوەندی هەواو خواوەندی زەوی و ئاو).

تەنیا ژمارە حەوت لەناو ژمارەکانی دیکەدا ناوبانگی پۆیشتووە چونکە لە زۆر ڕووەوە بایەخێکی گەورەی لە مێژووی نەتەوە کۆنەکاندا هەبووە بە تایبەتی لە ڕووی ئەستێرەناسی و هەموو کارە نهێنییەکانەوە چونکە لە ناو گرنگترین دابەشکاری گەردووندایە کە ژمارەی ئەستێرە گەڕۆکەکانە لای ئەوان. (لینۆس) دەلّێت هەموو ئەوەی لەگومەزی ئاسماندایە لەسەر ژمارە حەوت دامەزراوە، لە ڕاستیشدا حەوت ئەستێرەکە بەرسڤدانەوەی بیرۆکەی حەوت ئەستێرەکانی ئاسمانە کە دەچنە چوارچێوەی حسێبی حەوت ئاراستە یان ناوچەکانەوە لە ئاسماندا کە دەسووڕێنەوە کاتێك لە وەرزەکانی سالّدا ئالّ و گۆڕ دەکەن و دەبنە بنەمای هەر حەوت ڕۆژەکەی هەفتە، چونکە پێوەندی نێوان ئەستێرەکان و حەوت ناوچەکە لە ئاسماندا بەم شێوەیە: (هەتاو بە لووتکە دادەنرێت، مانگیش لە خواری خوارەوە، موشتەریش لە چەق واتە ناوەڕاست، ساتێرنیش بە ئاراستەی باکوور، بۆیە لای زۆربەی نەتەوەکان شوێنەواری ژمارە حەوت لەسەر کۆنە تەلارە ئایینییەکان دەبینین، بۆیە لای هەمووان پیرۆز بوو ئەگەر دابەشکردنێکیان بکردایە یان کاری تاك و تەرایان بکردایە ئەو ژمارەیەیان دەکردە بناغە.

ڕەگی (حەوت) بە سەختترین ڕەگ دادەنرێت لە ڕووی وانەوەو بە قوولّترینیش لە ڕووی واتاوەو چەندین واتای جۆراوجۆرو جیاوازی لێ دەبێتەوە، ڕەنگە واتای ڕەسەنی (بەس و تەواوو پڕی) بێت وەك لە (سبع) و

(سبغ) هەرچی لە عبریدایە ئەوە (شبع) واتای سوێندو پەیمان و بڕوا دەگەیەنێت.

نووسەر ئەم ژمارەیە بە ژمارەیەکی تەواوکەر دادەنێت لەبەر ئەوەی هەموو ژمارەکان لەخۆیدا کۆدەکاتەوە، بە خۆی ژمارەیەکی تاکانەیە فەلیلەسووفەکانی گریك و زانایانی ماتماتیك ناویان لەگەڵ خواوەند (ئەسینا)دا هێناوەو زۆر پیرۆزە پیرۆزییەکەی دەگاتە بڵندترین پلەی هەموو ژمارەکانی دیکەی یەکەم گرێی ژمارەکان، ژمارە حەوت واتاو مەبەستێکی لاهووتی و هیمایەکی گەورەی لە دەقەکانی سەردەمی کۆندا هەیەو شوێنێکی دیاری لە نێوان ئەو ژمارانەدا وەرگرتووە کە لە سەردەمی کۆندا هاتوون.

دەلالەتەکانی ژمارە حەوت

مرۆڤی کۆن ئارەزووی دوو شتی دەکرد یەکەمیان زانینی شتی نەزانراوەکان یان ئایێندە بوو، دووەمیش بەکارهێنانی تایبەتمەندییەکانی سروشت بۆ شیکردنەوەی داخوازییەکان و دوورخستنەوەی کارەساتەکان. ژمارەکە دانایی لە خۆگرتبوو، ژمارەیەکی بێ هاوتاو بێ وێنەیە چونکە هیمای لایەنی ڕوحی و ئایینی بوو لەژیانی مرۆڤدا لە چوارچێوەی ئەو هیمایەتییە ئالۆزەوە کە زانستی خواوەندیەتی لای عیراقییەکانی ئەوسا بەرجەستە بووبوو کە لەسەر ئەو ڕوحانە نەخشێنرابوو کە لە بوون بزرنەبوون و دووبارە دەرکەوتنەوە تا لە قۆناغەکانی دواتردا پرەکتیزە کران. گرنگی و پیرۆزی ئەم ژمارەیە گەیشتە شارستانیەت و ڕۆشنبیری دیکە چونکە لە شارستانیەتی هندی و چینی و گریکدا پیرۆز بوو هەروەها ئەو کاریگەرییە گەیشتە گەلانی دەوروبەر کە پابەندی ئەو بیرۆکانە بوون و بەکاریانهێنا لەوانەیش عبرانییەکان کە پرەنسیپە هزری و ئەدەبی و ئایینییەکانیان وەرگرتبوو لەوانەیش هیما ژمارەییەکان بە تایبەتی ژمارە حەوت چونکە ناوی ژمارە حەوت پتر لە شەش سەد جار لە کتێبی پیرۆزدا هاتووە. کارێگەری ئەم ژمارەیە هەر بەتەنیا لە مێژووی کۆندا نەمابووەوە بەڵکو لە مێژووی هاوچەرخماندا درێژە پێدراوی ئەو ژمارەیە دەبینین. هەر هەموو ئەوەیش لەسەر بنەمای ڕەگی کۆن دامەزرابوون کە سەرەتاکەی لە خاکی دوو ڕووبارەوە سەری هەڵداوە.

نووسەر زۆر لە تایبەتمەندیەکانی ئەم ژمارەیەو وردەکارییەکانی باس دەکات و پاشان دەچێتە سەر پارێ دووەم و تێیدا بە دوورو درێژی باسی ڕەگ و ڕیشەی ژمارە حەوت دەکات و دەگاتە ئەو ئاکامەی کە نووسەری کۆنی عیراقی لە نووسینی ژمارەکاندا هونەری دەنواند، تەنیا بەوەوە نەدەوەستا بە شێوەی هیما یان بە شێوەی بزماری بیاننووسێت بەڵکو دەستی بەوە کردبوو بە بڕگە بڕگە بینووسێت بەشێوەی نووسینی دەنگەکانی وشەکە کە ژمارەیەکی دیاریکراو دەردەبڕێت. پاشان نووسەر دەچێتە سەر ڕاڤەکردنی ژمارە حەوت لە سەرچاوە بزماریەکان و تۆمارکراوە کۆنەکاندا، لەو بارەوە دەڵێت زانستی ماتماتیك یان بیرکاری لە سەردەمی کۆنی بابلیدا پەرەی سەندبوو بۆیە شتێکی سەیر نییە ئەو ژمارەیە لەسەر کۆنترین دیکۆمینتی وێنەیی بەناوبانگ ببینین کە بۆ پێنج هەزار ساڵ دەگەڕێتەوە.

نووسەر بەراوردێکی نێوان ژمارە حەوت لە هەردوو سەردەمی ئەکەدی و سۆمەری دەکات هەرچی لە سریانیدایە ئەوە بەم شێوەیە هاتووە: (شبع وسبع بە سین و شین و لە ئارامیدا (شبع)یش و لە سەبەئیدا بە شێوەی (سبع) و(سبعت) و لە زمانانی باشووری عیراق (شبعو) هاتووە.....

وەك دەشزانین ئەستێرەکانی ئاسمانیش بە ژمارە حەوتەوە پەیوەست بوون. بابلییەکان بەم بابەتە گەردوونناسییانە ناوبانگیان دەرکردبوو کە لێرەدا بواری ئەوە نییە خۆمان لە لق و پۆپەکانی بدەین. نووسەر باسی سەرگوزەشتەی خولقاندنی مرۆڤ و ژمارە حەوت و وردەکارییەکانی لە شارستانیەتی کۆنی عیراق و ئەفسانە کۆنەکان و بڕواکانی مرۆڤی ئەوسا و هەر حەوت چینی ئاسمان دەکات و بە دوورو درێژی باسی چیرۆکەکانی ئەدەبی کۆن و پێوەندییەکانی شێوازە ئەفسانەییەکانی نێوان سەردەمە جۆراوجۆرەکان دەکات.

لە سێیەمین پاڕیش باسی کاریگەری ژمارە حەوت لە بڕوا ئایینییەکان دەکات. لەم رووەوە چەند شیکردنەوەیەك پێشکەش کراون لەوانەیش پایەی ئایین لای عیراقییەکانی ئەوساو خواوەندەکانیان. دانیشتووانی عیراقی کۆن چەندین خواوەندیان دەپەرست و بۆ هەر یەك لەو پەرستراوانە لایەنێك لە لایەنەکانی ژیان تەرخان دەکراو بەرپرسیاریەتی دیاریکراوی لە بەڕێوەبردنی گەردوونی دەدرایە پاڵ. مرۆڤی دانیشتووی نێوان دوو ڕووبار دەوڵەتی گەردوونی دۆزیبووەوە، دەوڵەتی خواوەندەکان کە حەوت خواوەند چارەنووسی ئەو دەوڵەتەیان بەدەست بوو یەك ئەنجوومیان هەبوو بە سەرۆکایەتی خواوەند ئانۆ خواوەندی ئاسمان بوو. ئەو خواوەندانە دەستەڵاتی سیاسییان بەرجەستە دەکردو هێزەکانی دیکە خۆیان بۆ بەگوێ کردنیان ڕادەهێنا. نووسەر دەچێتە ناو وردەکارییەکانی ژمارە حەوتەوە لە ژیانی خواوەندەکاندا لە پەرستگە ناسراوەکانیاندا لە هەر یەکە لە پایتەختی ئاشووری کلخۆ (نمروود) و دوور شرۆکین (خرساباد)و نەینەواو لە ڕووی گەردوونییەوە لەگەڵ حەوت ئەستێرەکانی (سورەیا)دا یەکیان دەگرتەوە.

نووسەر دەچێتە ناو وردەکاری دیکەوە لەوانەیش : شەیتان و ژمارە حەوت و مانگ گیران و ژمارە حەوت و پەرستگەی کۆنی عیراقی و ژمارە حەوت و، زەقوورەو ژمارە حەوت و هەر حەوت یاساکان و (هەر حەوت بەشەکەو هەر حەوت شتە قەدەغەکراوەکان و، حەوت نەفرەتەکان، حەوت شتە شاراوەکان و هەر حەوت ڕواڵەتی خواوەند ئنلیل. عیراقییەکان بۆ هەر خواوەندێك حەوت ڕواڵەتی هێزیان دانابوو بەشێوەیەك بووبووە نەریتێکی ڕاستەقینەی سەرنجڕاکێش بە مۆرکی هەموو خواوەندێکەوە پەیوەست بوو، حەوتیش لەبەر ئەوەی ئەو ژمارەیە بوو کە تەواوەتی و تەواوکردن و کۆکردنەوە دەگەیەنێت.

هەر حەوت ڕواڵەتی هێزەکەیش ئەمانەن:

حەوت ناوو حەوت کوڕی کوڕو حەوت کوڕی باوك و حەوت چەك و حەوت پەیامبەرو حەوت زریان. بۆیە خواوەند ئنلیل بە گەورەی حەوت زریانەکە ناسرابوو.

هەرچی چوارەمین پاڕە ئەوە باسی کاریگەری ژمارە حەوت لە بڕوا کۆمەڵایەتییەکان دەکات:

مرۆڤی ئەوسای عیراق چەندین سەردەمی دوورو درێژ ژیا بەر لەوەی ژیانی خۆی ڕێك بخات بەڵام لە هەزارەی دەیەمی پێش زایینەوە لە تەنیشت کێڵگە کشتوکاڵییە بچووکەکەیەوە دەستی بە سەقامگیربوون و دروستکردنی خانووبەرە کرد، پاشا کۆنەکانی عیراق پلەو پایەیەکی ئایینی گەورەیان لەلای هاوواڵتیانیان هەبوو لەبەر ئەوەی خواوەندەکان هەڵی بژاردوون و بە نوێنەری خواوەندیان لەسەر عەرد دادەنا، شازنیش لای ئەوان بە چاوێکی پیرۆزەوە تەماشا دەکرا لەبەر ئەوەی لە ئاسمانەوە دابەزیوەو لە شاری ئەریدۆ نیشتووەتەوە. بۆ یەکەمین جاریش بەر لە تۆفان لە خشتەی پاشایەکانی سۆمەریدا ئەو شتە هاتبوو کە ئامازە بە

سەرچاوەی خواوەندیەتی دەکات لە ڕوانگەی عیراقییەکانی ئەوساوە. کتێبەکانی وڵاتی دوو ڕووبار چەند خشتە، یان تۆماریان بە ناوی شاو خێزانە فەرمانڕەواکان لەخۆگرتووەو یەکەمین سەردەمیش بۆ سەردەمی سێیەمین خێزانی ئوور 2112 2004 پ. ز دەگەڕێتەوە لەوەیشەوە حەوت پاشا فەرمانڕەواییان کرد. نووسەر بە دوورو درێژی باسی هەر حەوت دادوەرەکانی وڵاتی دوو ڕووبارو بایەخدانی دانیشتووانی بە دادوەری دەکات و دەچێتە ناو تەوەری ئافرەت و ژمارە حەوتەوەو بایەخێکی گەورە بە وردەکاری و شتی سەیرو سەمەرە دەدات لەبەر ئەو ڕۆڵە گەورەیەی ئافرەت و ئەو پلەو پایە بەرزە کۆمەڵایەتییە گرنگەی هەیەتی و ئەو ڕۆڵە گەورەیە لە نەخشاندنی بۆچوونی ئایینی و غەیبی سەرهەڵدانی یەکەمین ئەفسانەدا هەیەتی. ئەو کاتە ئافرەت بە لای مرۆڤی سەردەمی کۆنەوە جێگەی خۆشەویستی و ئارەزوو و ترس و تۆقین بوو، چونکە لە جەستەی ئافرەتەوە ژیانێکی نوێ سەرهەڵ دەدات و لە سینگییەوە کە سەرچاوەی بەخشینە شیری ژیان هەڵدەقوڵێت و شوشتنی مانگانەیشی کە ڕێك و پێکەو هەندێك وا تەماشای ژمارە حەوتیان لە ئافرەتدا دەکرد وەك تێکەڵاوی ڕێزو سەرسوڕمان پێکەوە. چونکە ژمارە حەوت دوای ڕووداوە سێکسییەکانی ئافرەت کەوتووە هەر لە سەرەتای خولقاندنییەوە لەناو منداڵدان و تا دوایەمین ڕۆژی تەمەنی بۆیە هەندێك جۆرە پێوەندییەکیان لەنێوان ژمارە حەوت و سروشتی ئافرەتدا پێکەوە گرێ داوە. دانیشتووانی وڵاتی دوو ڕووبار لە ئەفسانەکانیاندا بایەخیان بەم بابەتە داوە بە هەموو وردەکارییەکانییەوە. لە ڕێ و ڕەسمی ژن هێنان و ژن خواستندا کە لەو نەریتە عیراقییە کۆنانەی لەو کاتەدا پێڕەو دەکرا بووك و زاوا حەوت ڕۆژ پێکەوە دەمانەوە پاشان زاوا دەردەچوو بۆ ئەوەی پیرۆزبایی لێ بکرێت، ئەوەیش ئەو ماوەیەیە کە ئەنکیدۆی تێدا لەگەڵ داوین پیسەکە مایەوە کاتێك ویستی ئەنکیدۆ فریو بدات.

لە بابەتی جەژنەکان و ژمارە حەوت نووسەر سەبارەت بە گرنگی جەژن دەدوێت و دەڵێت: جەژن لە هەموو ئایینەکاندا ڕەگەزێکی گرنگ و جەوهەرییە لە ڕەگەزەکانی خواپەرستی و ڕەگ و ڕیشەی جەژنەکانیش لە سەردەمە مێژوویییە زووەکاندا بەناو خاکی مرۆڤایەتیدا ڕۆچووە لە ڕووی ڕێ و ڕەسم و نەریت و دیاریکردنی ڕۆژەکانەوە چونکە هەر خواوەندێك بۆ نموونە جەژنێك هەبووە کە لە عیراقی ئەوسادا بەو جەژنەیان ناودەبرد (جەژنی خواردنی جۆی نانشە) کە حەوت ڕۆژی دەخایاندو جەژنگەلێکی زۆریش هەبوون کە بواری ئەوە نییە هەر هەموویان باس بکرێن. لە بابەتی مردن و پرسەو ژمارە حەوتدا ڕێ و ڕەسمەکانی دانیشتووانی دوو ڕووبار مەودایەکی کۆمەڵایەتی هەبوو لە باوباپیرانەوە مابووەوە بەوەی ڕۆژەکانی هەفتەیان بە یەکەی پێوانەی کات دادەنا. بۆیە عیراقییەکانی ئەوسا بایەخیان بە حەوتەمین ڕۆژ دەداو جەختیان لەسەر دەکردەوە. عبرانییەکان هەر هەموو ئەم ڕێ و ڕەسمانەیان لێوە وەرگرتن. لە بەشی شارەکان و ژمارە حەوتدا نووسەر دەڵێت : عیراقییەکانی ئەوسا لەو بڕوایەدا بوون کە هەر حەوت فەرمانڕەواکە لەسەردەمی فەرمانڕەوا ئەفسانەییەکاندا ژیاون لە پاشایەکانی بەر لە تۆفان، کە ئەو پیاوانەن شارستانیەتیان بۆ حەوت شار لە وڵاتی دوو ڕووبار هێنا کە بریتین لە: نەفرو ئوورو ئەریدۆو کیش و کولاب و لەگەش و شروبك. شاری وەرکایش بە کۆنترین شاری سۆمەری دەژمێررێت و وا ناو دەبرێت کە ئەو شارەیە دەرگەیەکی حەوت کیلۆنی تێدایە کە هەر حەوت فەرمانڕەواکە بناغەکەیان داناوە وەك داستانی کەڵەگامێش باسی دەکات، ئەو بناغەیەی کە لە حەوت چینی یەك لە دوای یەك پێکدێت.

نووسەر دەچێتە پێنجەمین پارٍ کە بە ناونیشانی ژمارە حەوت و دیاردە سروشتییە گەردوونییەکانە: دانیشتووی عیراقی کۆن لە باڕێکی پەیوەست بە

سروشتەوە دەژیا، چونکە شروست بە کۆمەڵەوە پەیوەستە پەیوەستییەکی پتەو هەروەها ژینگە فاکتەرێکی بنەڕەتییە لە سەرهەڵدانی شارستانیەت و پەرەسەندنیدا. نووسەر ناوی ئەو حەوت چیایە دەهێنێت کە لە وڵاتی دوو ڕووبارن و دەچێتە سەر باسی حەوت بایەکەو باسی کەش و هەوای عیراق دەکات هەروەها حەوت ڕووبارەکەو مەزنیەتی بابلییەکان لە دانانی نەخشە و زانستەکانی نەخشەدا ڕوون دەکاتەوە پاشان باسی حەوت بەردەکە دەکات و باسی ئەو گرنگییە دەکات کە لە کەلەپووری کۆنی عیراقدا بە بەرد دراوە لەبەر ئەوەی پێوەندی بە ئەستێرەکان و مروارییەکان و خەسڵەتەکانی ئەستێرەو ڕۆژەکان و مانگەکانەوە هەبووە جگە لەوەی کە دانیشتووانی ئەوسا بۆ زانینی بەخت و کاری لەڕادەبەدەر بەکاریان هێناوەو ئەم بایەخدانەیش ڕەنگەکان دەگرێتەوە چونکە باوباپیرانمان هەر ڕەنگەو دەلالەتیکیان بۆ دیاری کردووە. نووسەر هەموو ئەو شتانە ڕوون دەکاتەوەو لە حەوت ڕەنگەکاندا کۆیان دەکاتەوە.

پاشان نووسەر دێتە شەشەمین پارٍ کە بە ناونیشانی کاریگەری ژمارە حەوت لەژیانی ڕۆژانەدایە. لە وردەکارییەکانی ژیانی ڕۆژانەی دانیشتووانی وڵاتی دوو ڕووبار ئەوە بایەخدانی ئایینی و کۆمەڵایەتی و ئابووری بوو. هەروەها دیکۆمێنتە بزمارییەکان هەواڵی مێژوویی و مولکیەت سیاسی و ڕێککەوتنە تایبەتی و نامە گۆڕینەوەی نێوان تاکە کەسانی پێ گەیاندووین کە کتێبخانەی فەرمی لە نەینەوا کە ئاشوور پانیپاڵ لە سەدەی حەوتەمی پێش زایین کۆی کردووەتەوە زانیارییەکانی ئەو سەردەمە دەنوێنێت .

نووسەر لە بەشی یەکەمدا باسی حەوت سەرەکە دەکات چونکە بابەتی کوشتنی ئەژدیها بایەخێکی گەورەی لەلایەن نووسەرو ئەدیبانی کۆن بۆ لای خۆی ڕاکێشاوەو لە دەقە ئەفسانەییەکاندا باسی مار یان ئەژدیهای حەوت سەر کراوە. هەرچی چەکی (ئەیرا)ی حەوت لەشە ئەوە لە ئەفسانەی خواوەند (ئەیرا) خواوەندی درم و پەتادا ئاماژەی پێ دراوە. هەروەها لەو نەریت و بڕوا ئایینیانەی هەبووە نووشتەی حەوت چاو کە بڕوای ئەوە هەبوو شەیتانەکان وهێزەکانی خراپەو ڕوحە شەڕخوازەکان دوور دەخاتەوەو لە مل و گەردنی منداڵ و ئافرەت دەکرا یان بەسەر دەرگەی ماڵەوە هەڵدەواسرا کە هۆکارێکە بۆ دوورخستنەوەی ئێرەیی. زۆربەی نووشتەکانیش ڕەنگیان شین بووە لەبەر ئەوەی ڕەنگێکی پیرۆزەو ڕەنگدانەوەی ڕەنگی ئاسمان دەنوێنێت. لە بابەتی حەوت براکەیشدا ناوی حەوت براکە لە لاواندنەوەیەکدا هاتووە لەسەر خشتێکی قوڕین نووسراوە لەسەردەمی هلنستی ئاراستەی خواوەند تەمووز کراوە کە ئاشقی خواوەند عیشتاری خواوەندی وەرکا بوو، لە تەوەری حەوت پیاوی دەربار نووسەر باسی بەهێزی و دەستەڵات و پیاوەکانی پاشا دەکات کە خزمەتیان پێشکەش دەکرد لەوانەی لە دەوروبەری بوون و یارمەتیدەری بوون لەوانەیش هەیانبوو لەناو کۆشکی پاشادابوون لە پیاوانی دەربار لە پسپۆران و نزیکەکان لەوانەیش ئەوەی مۆرەکانی پاشای لابوو هەروەها سەرۆکی ئاهەنگەکان و ئەمینداری کۆشك وکلیل هەڵگرو سەرۆکی ئاوهێنەرو سەرپەشتیاری تەویلەکان و گەورە پزیشك و پزیشکی تایبەتی پاشاو نووسەری کۆشك ونووسەری وتارگەلی پاشاو پشکنەری کۆشك و پشکنەری ئافرەت وکەنیزەکانی پاشاو سەرپەرشتیاری ڕانەمەڕو گاگەلەکانی پاشاو نانەواکان و شمشێرهەڵگرو سەرۆکی دەرگەوانەکان هەروەها پاشا پاسەوانی تایبەتی خۆی هەبوو کە لە کەسە نزیکەکانی خۆی بوون ولەوانەی بڕواو متمانەی پێ هەبوون. نووسەر بە کورتی باسی حەوت خزمەتکارو حەوت پاسەوان وحەوت بەهێزەکەو حەوت دیلەکەو میوزیك وژمارە حەوت لە عیراقی ئەوسا دەکات کە ئەو کات میوزیك لەژێر کاریگەرییەکی زۆری هونەرو گەردوونناسیدا بوو. لەو ڕووەیشەوە لێکۆڵینەوە زانستی وشوێنەواریەکان

سەلماندوویانە کە دانیشتووانی ئەوسای عیراق لە بیرکاری و گەردوونناسیدا بەناوبانگ بوونەو پێوەندی نێوان میوزیك و گەردوونناسی بە ڕوونی لە هاوسانی نێوان خواوەندەکانی عیراقی ئەوساو ئەستێرەکاندا دەردەکەوێت هەروەها ژمارەکان کە بابلییەکان ئەو تیۆرییەیان داهێنا کە پێوەندی بە ڕۆژەکانی هەفتەوە هەیە هەروەها پێوەندییەکانی ئەو ڕۆژانە بە کەلووەکان و ئەستێرەکان و میوزیکی ئاسمانی کە لەو کەلووانەوە دەبیسترێت و بەو پێیەیش پەیژەی میوزیك ڕێك دەخرێت. نووسەر دەچێتە سەر تەوەری سیحرو ژمارە حەوت چونکە ئەو کاتە هێشتە بڕوابوون بە سیحر لە دەروون و ناخی مرۆڤدا شوێنێکی قوولّی بۆ خۆی داگیرکردبوو جگە لەوەی کە نووسەر باسی چەند تەوەرێکی زۆر دەکات لێرەدا بووارى ئەوە نییە باسی وردەکارییەکانیان بکرێت لەوانەیش ئەو بەردانەی مۆرکی سیحرییان هەیەو نووشتەی سێکسی و ڕێ و ڕەسمی دوورخستنەوەی تارمایی و جنۆکەو ژمارە حەوت و پزیشکی و چارەسەری و ژمارە حەوت. نووسەر هەندێك تیمە لە ڕاچێتە کۆنەکان بە نموونە دەهێنێتەوە لەوانەیش ڕاچێتەی ئاشووری پاشان دەچێتە سەر ماوەی پاکبوونەوەو ژمارە حەوت پاشان باسی ڕێ و ڕەسم و قوربانی و ژمارە حەوت دەکات هەروەها ڕێ و ڕەسمی کردنەوەو شوشتنی زاری خواوەندو ڕێ و ڕەسمی ئامادەکردنی پەیکەرەکانی خواوەندو ڕێ و ڕەسمی پەرستگە لە ڕۆژی شازدەو حەڤدەی مانگێکی نەزانراوو ڕێ و ڕەسمی ڕۆژی پازدەی مانگی سیمانۆ هەروەها باسی پێشکەشکردنی قوربانی ماسی بۆ خواوەندی پیت و بەرەکەت عشتار (ئەنانا) دەکات وەك چۆن لە سروودەکانیدا هاتووە. هەروەها ڕێ و ڕەسمی پۆشتەکردنەوەی پەرستگەو حەوت گوناهەکەو نوێژو ژمارە حەوت و هەر حەوت کیشەکەو مەسافەکان و ژمارە حەوت و یاری حەوت چوارگۆشەکە.

هەرچی حەوتەمین پارە ئەو دەلالەتەکانی ژمارە حەوت لە ئەدەبی کۆنی عیراقدا لەخۆدەگرێت: تۆژێنەرەکان ئاماژە بە کۆنیی بەرهەمە ئەدەبییەکانی عیراقی کۆن دەکەن کە یەکەمین کۆشش و هەوڵی داهێنانی ئەدەبی لە مێژووی مرۆڤایەتیدا دەنوێنن، هەروەها جەخت لەسەر بەکارهێنانی زارەکیانەی ئەو ئەدەبە دەکەنەوە بە چەندین سەردەم پێش ئەوەی تۆمار بکرێن. لەو ڕووەوە ژمارەیەکی زۆر خشتی سوورکراوەی قورپینمان بە هەردوو زمانی سۆمەری و ئەکەدی پێگەیشتووە، کە پاشماوەیەکی ڕەسەن و دەوڵەمەندو هەمە چەشنەیە. وێڕای زۆری ئەو دەقە بزماریانەی لەشوێنە پڕ لە شوێنەوارەکانی عیراقدا دۆزراونەتەوە کە ژمارەیەان لە نیو ملیۆن تیدەپەڕێت کەچی ژمارەیەکی زۆر کەمی تایبەت بە بەرهەمی ئەدەبین بۆیە هەندێك لە پسپۆران مەزەندە دەکەن کە ژمارەی دەقە ئەدەبییەکان نزیکەی پێنج هەزار خشت یان کەمێك پتر بێت.

ئەو کاتە دەقەکان یان پارچە ئەدەبییەکان لەشارێکەوە بۆ شارێکی دیکەو لە گەلێکەوە بۆ گەلێکی دیکە دەگوێزرایەوە لە پرۆسەی پێگەیشتن و پەرەسەندنی شارستانیدا، هەروەها زۆر لە بڕوای ئایینی و نەریت و ڕەفتاری کۆمەلّایەتی دانیشتووان بەرجەستە دەکەن.

خاڵی هەنگاوهەڵهێنان لە کەلەپووری ئەدەبییەوە دەستی پێکردو لە ئەدەبی کۆنی سۆمەریدا پەرەی سەند، ئەوەبوو سۆمەرییەکان چەند جۆرێکی هەمە چەشنەی ئەدەبییان داهێنا، شان بە شانی ئەوەیش ئەدەبی ئەکەدی سەری هەڵداو پەرەی سەندو لە سەردەمی کۆنی بابلیدا گەیشتە چڵەپۆپە، بۆیە جوانترین شێوازو نایابترین شاکاری ئەدەبی لای بابلییەکان و ئاشوورییەکان بەدی دەکەین، لە ئەدەبی ئاشووری زۆر شاکاری ئەدەبیمان پێگەیشتووە کە خۆیان لە کتێبخانەکەی ئاشوور پانیپاڵدا بەرجەستە دەکەن کە کۆمەڵێك دەقی کۆنی ئەدەبی گرنگ و بەرز لەخۆدەگرن چ سۆمەری یان ئەکەدی بن.

مێژووی یەکەمین دەقی سۆمەری تۆمارکراو بۆ نزیکەی

ناوەڕاستی هەزارەی سێیەمی پێش زایین دەگەڕێتەوە. ئەوەبوو لەو سەردەمەدا دەقەکانی شرۆباك و دەقەکانی گردی ئەبو سەلابیخ و دەقەکانی نەفرو ئەدەبی کرسۆ تۆمار کراون. هەروەها ئەدەبی سۆمەری تا سەردەمی ئیسن لارسا لە یەکەمین چارەکی هەزارەی دووەمی پێش زایین بەردەوام پەرەی دەسەند. ئەم دەقانەی کە بە نووسینی بزماری تۆمارکراون لە کاتی پشکنین و گەڕان بە دوای شوێنەوارەکاندا لە شوێنەکانی ئەو شارانەو شارەکانی دیکەی باشووری عیراق دۆزراونەتەوە.

پرشنگداری شارستانیەتی کۆنی عیراق کاریگەرییەکی زۆری لە هەموو ناوچەکانی دەوروبەری کردبوو بەوەیش خاکی دوو ڕووبار بوو بە بنکەیەکی شارستانی لێوەی بیرو هزرە ئەدەبی و ئەفسانەیی و زانستییەکان بڵاوبوونەوە، هەروەها بەشێکی زۆری ئەدەبی نەتەوە کۆنەکانی عەرەب و گەلانی دیکەی دراوسێ دەنگدانەوەیەکی ڕاستەوخۆی دەنگی خاکی دوو ڕووبار بوون، دەنگدانەوەی هزرو بیرەکانیشی تەنیا بە وڵاتانی دراوسێوە ڕانەوەستا بەڵکو تەنانەت بەناو خاکی خودی یۆنانیشدا ڕۆچوو. لە شاکارە هەرە بەرزەکانی ئەدەبی کۆنی عیراق: داستانی بەناوبانگی کەڵەگامێش دێت، کە یەکێکە لە شاکارە هەرە بەرزەکانی ئەدەب لە جیهاندا هەروەها لە نێو داستانەکانی جیهاندا کۆنترین داستانی شیعرییە مرۆڤایەتی ناسیبێتی و بە باشترین نموونە دادەنرێت لەو نموونانەی ئەدەبی شارستانیەتی وڵاتی دوو ڕووبار و ئەدەبی کۆن بە گشتی بەرهەمی هێنابێت. بنەمای ئەم داستانە بۆ چەند بەسەرهات و سەرگوزەشتەیەکی سۆمەری دەگەڕێتەوە پاشان شاعیرێکی نەناسراوی بابلی نووسیویەتی کە بەر لە 3700 ساڵ پێش ئیستە ژیاوە. باسی تێکۆشانی پیاوێك دژ بە مردن و دەستەبەرکردنی نەمری دەکات کە بە دوای ئەو نەمرییەدا دەگەڕێت و دەگاتە ئەوپەڕی جیهان، بۆیە ئەم داستانە داستانێکی پڕ لە پرسی گشتی مرۆڤایەتییە لەوانەیش پرسی ژیان و مردن. لە داستانی کەڵەکامێشدا نزیکەی بیست و چوار جار ناوی ژمارە حەوت بۆ چەند مەبەستی جیا جیا بەکارهێنراوە لەوانەی کە هەندێکیان پێشتر باس کراون و ئەو بەشەکەشیان نووسەر لە چەند بابەتدا ڕوونیان دەکاتەوە وەك نۆشینی حەوت پەردا‌خ مەی و لەبەرکردنی حەوت جل و بەرگ و گەڕانەوی کەڵەگامێش و نەخەوتنی بۆ ماوەی حەوت ڕۆژ تا گیای زیندەگی دەست بکەوێت و خەونەکەی فیرعەون و حەوت مانگاکەو ئەو چەکوشەی کەڵەگامێش هەڵیدەگرێت و حەوت تاڵن قورس بوو.

پاشان نووسەر دەچێتە باسی تۆفان و ژمارە حەوت و بەراوردێك لە نێوان ناوەڕۆکی کۆنی بابلی و تەوراتییەکەیدا دەکات و دەڵێت سەرگوزەشتەی تۆفان یەکێکە لەو دەڤینانە نایابانەی نووسەرە سۆمەرییەکان دایانهێناو دواتر نووسەرانی بابلی و ئاشووری شتی دیکەیان خستە سەر. نووسەر بابەتێکیش سەبارەت بە بڕواکانی مرۆڤی ئەوسا دەنووسێت ئەویش حەوت ساڵ ئۆقرەگرتن و حەوت بەخششەکەیە. لێرەشدا دەڵێت: پسپۆران ئەوانەی لە ئەدەبی کۆن دەکۆڵنەوە جیاوازی لەنێوان سێ بەرهەمی ئەدەبی سەرەکیدا دەکەن کە ئەوانیش بریتین لە ئەفسانەو داستان و خورافە. ئەم جیاکردنەوەیش پێدەچێت پشتی بە سنووری جیاکەرەوەی نێوان جیهانی خواوەندەکان و جیهانی مرۆڤ بەستبێت. ئەوەی جێی بیرهێنانەوەیە ئەوەیە کە نووسەر هەموو وردەکارییەکان لە پەراوێزی هەر پارێك لە پارەکانی کتێبە بەنرخ و زۆر گرنگ و دەگمەن لەبواری لێکۆڵینەوەی شارستانیەتی وڵاتی دۆڵی دوو

★ لە بڵاوکراوەکانی یەکیەتی نووسەرانی عەرەب ، دیمەشق 2007

نووسینی: حیکمەت بەشیر الاسود

ماجستێر لە ئەدەبیات لە شوێنەواری کۆن زانکۆی مووسڵ 1973

Banipal

Volume:13 No.45
Autumn 2010

Quarterly Magazine Issued by General Directorate of Syriac Culture and Arts

Concessioner
Minister of Culture & Youth

Editor– in– Chief
Dr. Saadi Al-Malih

Editing Secretary
Putros Nabati

Address: Iraq - Kurdistan -
Erbil - Ankawa
P.O.Box 12/81

Tel.:(Normal)
+964 66 255 8663

E - mail:
banipal@syriacculture.org

Internet Site:
www.syriacculture.org

Contents

Foreword……...……154

Studies

THE WORDS OF AHIQAR….…….……155
Translator: H. L. Ginsberg

The Syriac Impact on Arabic Literature.……161
R. Y. Ebeid

Printed in culture printing
Kurdistan - Iraq

Starting from this issue the Banipal magazine, gets in its thirteenth years and as for we decided further development of qualitative and quantitative, especially our General Directorate has received the responsibility of financing the magazine, directly from our budget, so the directorate decided to increase the number of pages and developing its topics quantitatively whether what concerns with the studies or the creative writings.

In this issue of the magazine, the numbers of published studies are 16 literary, historical and lingual once, five of them in the Syriac section, and eight of them in the Arabic section, as well as two studies in the Kurdish section in addition to one study in the English section. Within these studies ,Seven of them research of different aspects of Syriac literature ,and three of them concern with the Syriac language, Dialects and grammar , also another two studies specialize of the Syriac journalism ,as well as two studies concern archaeology , in addition to one study concerns the modern history , finally one study specialize of the media . The writers of these studies are various of their cultural origins and languages, so among of them Syriacs, Kurds, Arabs and foreigners.

Just here I refer to the two studies which specialize of the archaeology and they are about " tel Qasrah" in Ankawa and the Church of " Darbandi Bazian " in Sulaimania , the first study shows the deep history of Ankawa sub - district and its originality, as for the second study recalls an important architectural , religious and civilizational archeology was going to waste and vanish from the history annals unless the thanked efforts which were exerted by the scholars of archeology in the governorate to discovering the church and digging out the archeological founds from their remains.

Also what specialize of the creative and literary studies that they are large quantities and so varying. So during the time we publish texts of our three pioneer writers, Georgis Warda and Khamis Qardahi from the thirteenth century in the Syriac section, and Ahiqar from the seventh century B.C. in the English part , also we publish four poems of four our contemporary poets who write with the Syriac language.The magazine is continuing to register the legends and folk tales from the elders of our different villages and country sides.

Furthermore, the inner and back covers have been decorated by the tableaux of the sculptor Mazin Shaawi as well as his biography and his works.

Editorial Staff

-Reveal not thy secrets before thy friends, lest thy name become despised of them.
-With him who is more exalted than thou, quarrel not. With him who is. .. and stronger than thou, contend not; for he will take of thy portion and add it to his. Behold even so is a small man (who strives) with a great one.

-Remove not wisdom from thee .... Gaze not overmuch lest thy vision be dimmed.

-Be not (too) sweet, lest they swallow thee: be not (too) bitter lest they spit thee out.

-If thou wouldst be exalted, my son, humble thyself before God, who humbles an exalted man and exalts a lowly man.

-What men's lips curse, God does not curse. God shall twist the twister's mouth and tear out his tongue.

-Let not good eyes be darkened, nor good ears be stopped, and let a good mouth love the truth and speak it.

-A man of becoming conduct whose heart is good is like a mighty city which is situated upon a mountain. There is none that can bring him down. Except a man dwell with God, how can he be guarded by his own refuge ? ..., but he with whom God is, who can cast him down?

-A man knows not what is in his fellow's heart. So when a good man sees a wicked man let him beware of him. Let him not join with him on a journey or be a neighbor to him--a good man with a bad man.
-The bramble sent to the pomegranate tree saying, "The bramble to the pomegranate: Wherefore the multitude of thy thorns to him that touches thy fruit ?" ...The pomegranate tree answered and said to the bramble, "Thou art all thorns to him that touches thee." All that come in contact with a righteous man are on his side.

-A city of wicked men shall on a gusty day be pulled apart, and in ...its gates be brought low; for the spoil of the righteous are they.

-Mine eyes which I lifted up unto thee and my heart which I gave thee in wisdom hast thou scorned, and thou hast brought my name into disgrace .

-If the wicked man seize the corners of thy garment, leave it in his hand. Then approach Shamash: he will take his and give it to thee.

-Hunger makes bitterness sweet, and thirst sourness.

-...If thy master entrust to thee water to keep and thou do it faithfully, he may leave gold with thee... A man one day said to the wild ass, " Let me ride upon thee, and I will maintain thee … " Said the wild ass, "Keep thy maintenance and thy fodder, and let me not see thy riding." ...Let not the rich man say, "In my riches I am glorious."

said to the goat, "Come, I will cover thee with my hide." The goat answered and said to the leopard, "What need have I for it, my lord ? Take not my skin from me." For he does not greet the gazelle" except to suck its blood.

-The bear went to the lambs. "Give me one of you and I will be content." The lambs answered and said to him, "Take whichever thou wilt of us. We are thy lambs."

-Truly, 'tis not in the power of men to lift up their feet or to put them down without the gods.

-Truly, 'tis not in thy power to lift up thy foot or to put down. If a good thing come forth from the mouths of men, it is well for them, and if an evil thing come forth from their mouths, the gods will do evil unto them.

-If God's eyes are on men, a man may chop wood in the dark without seeing, like a thief, who demolishes a house and…Bend not thy bow and shoot not thine arrow at a righteous man, lest God come to his help and turn it back upon thee.

-If thou be hungry, my son, take every trouble and do very labor, then wilt thou eat and be satisfied and give to thy children.

-If thou bend thy bow and shoot thine arrow at a righteous man, from thee is the arrow but from God the guidance.

-If thou be needy, my son, borrow corn and wheat that thou mayest eat and be sated and give to thy children with thee.

-Take not a heavy loan or from an evil man. Moreover, if thou take a loan, give no rest to thyself until thou repay the 1oan.

-A loan is sweet as [. ..], but its repayment is grief.

-My son, hearken not with thine ears to a lying man.

-For a man's charm is his truthfulness; his repulsiveness, the lies of his lips. At first a throne is set up for the liar, but in the end they find out his lies and spit in his face.

-A liar's neck is cut [i.e. he speaks very softly?] like a. ..virgin that is hidden from sight, like a man who causes misfortune which does not proceed from God.

-Despise not that which is in thy lot, nor covet a wealth which is denied thee. Multiply not riches and make not great thy heart. Whosoever takes no pride in the names of his father and mother, may the sun not shine upon him; for he is a wicked man.

-From myself has my misfortune proceeded: with whom shall I be justified ? The son of my body has spied out my house: what can I say to strangers? My son has been a false witness against me: who, then, has justified me? From my house has gone forth wrath: with whom can I strive and win?

-First count the secrets of thy mouth; then bring out thy words by number." For the instruction of a mouth is stronger than the instruction of war.

-Treat not lightly the word of a king: let it be healing for thy flesh.

-Soft is the utterance of a king; (yet) it is sharper and stronger than a two-edged knife.

-Look before thee: a hard look on the face of a king (means) “Delay not!” His wrath is swift as lightning: do thou take heed unto thyself that he display it not against thine utterances and thou perish before thy time.

-The wrath of a king, if thou be commanded, is a burning fire. Obey it at once. Let it not be kindled against thee and cover thy hands.

-Cover up the word of a king with the veil of the heart.

-Why should wood strive with fire, flesh with a knife, a man with a king? I have tasted even the bitter medlar, and I have eaten lettuce but there is naught which is more bitter than poverty.

-Soft is the tongue of a king, but it breaks like a dragon's ribs; like a plague, which is not seen.

-Let not thy heart rejoice over the multitude of children nor grieve over their fewness.

-A king is like the Merciful; his voice also is loud: who is there that can stand before him, except one with whom is God?

-Beautiful is a king to behold like Shamash, and noble is his majesty to them that walk the earth. ...A good vessel covers a word in its heart, and a broken one lets it out.

-The lion approached to greet the ass: "Peace be unto thee." The ass answered and said to the lion: ...I have lifted sand, and I have carried salt; but there is naught which is heavier than grief!
I have lifted bruised straw, and I have taken up bran; but there is naught which is lighter than a sojourner!'

-War troubles calm waters between good friends!

-If a man be small and grow great, his words soar above him. For the opening of his mouth is an utterance gods, and if he be beloved of gods they will put something good in his mouth to say.

-Many are the stars of heaven whose names no man knows. By the same token, no man knows mankind.

-There is no lion in the sea, therefore they call a flood a lb (lion).

-The leopard met the goat when she was cold. The leopard answered and

Ahiqar once maintained Nabusumiskun. The latter and his two companions report to Esarhaddon that they have slain Ahiqar. The rest of the story is missing altogether. We know from the later recensions that eventually the king did, in fact, miss Ahiqar's advice sorely and was overjoyed to learn that he was still alive, and that Ahiqar was rehabilitated while Nadin got his deserts.)

Ahiqar's Proverbs

-What is stronger than a braying ass? The load.

-The son who is trained and taught and on whose feet the fetter is put shall prosper.

-Withhold not thy son from the rod, else thou wilt not be able to save him from wickedness.

-If I smite thee, my son, thou wilt not die, but if I leave thee to thine own heart thou wilt not live.

-A blow for a bondman, a rebuke for a bondwoman, and for all thy slaves discipline.

-One who buys a runaway slave or a thievish handmaid squanders his fortune and disgraces the name of his father and his offspring with the reputation of his wantonness.

-The scorpion finds bread but is not pleased, and something bad and is more pleased than if one feeds it...

-The lion will lie in wait for the stag in the concealment of the... and he ... and will shed its blood and eat its flesh. Even so is the meeting of men. ..a lion. ...

-An ass which leaves its load and does not carry it shall take a load from its companion and take the burden which is not its [own with its own] and shall be made to bear a camel's load.

-The ass bends down to the she-ass from 1ove of her, and the birds ....

-Two things which are meet, and the third pleasing to Shamash: one who drinks wine and gives it to drink, one who guards wisdom, and one who hears a word and does not tell. Behold that is dear to Shamash. But he who drinks wine and does not give it to drink, and one whose wisdom goes astray, and. .. is seen. ...Wisdom....

-To gods also she is dear. For all time the kingdom is hers. In heaven is she established, for the lord of holy ones has exalted her.

-My son, chatter not overmuch so that thou speak out every word that comes to thy mind; for men's (eyes) and ears are everywhere (trained) upon thy mouth.

-Beware lest it be thy undoing. More than all watchfulness watch thy mouth, and over what thou hearest harden thy heart.

-For a word is a bird: once released no man can recapture it!

counselor of all Assyria, and is liable to corrupt the land against us." Then, when the king of Assyria had spoken thus, he appointed with him two other men to see how it would turn out.

So this officer Nabusumiskun went away riding on a swift horse, and those men with him. Then, after three more days, he and the others who were with him sighted me as I was walking among the vineyards. Now when this officer Nabusumiskun beheld me he straightway rent his mantle and moaned "Are you the wise scribe and man of good counsel, who was a righteous man and by whose counsel and words all of Assyria was guided? Extinguished be the lamp of your son whom you brought up, who you set up at the gate of the palace. He has ruined you, and an evil return is it."

Then I, Ahiqar, was afraid. I answered and said to that officer Nabusumiskun, "Am I not the same Ahiqar who once saved you from an undeserved death? When Sennacherib , the father of this King Esarhaddon, sought to kill you, then I brought you to my house. There I sustained you (iv 49-63) as a man deals with his brother, having hidden you from him and having said 'I killed him,' until at a later time and after many days I brought you before King Sennacherib and cleared you of offenses before him and he did you no evil. Moreover, Sennacherib was well pleased with me for having kept you alive and not having killed you. Now do you do to me even as I did to you. Don't kill me. Take me to your house until other times. King Esarhaddon is merciful as any man(?). In the end he will remember me and wish for my advice. Then you will present me to him and he will spare me alive."

Then the officer Nabusumiskun answered and said, "Fear not, my lord Ahiqar, father of all Assyria, by whose counsel King Sennacherib and (all) the host of Assyria (were guided) !" Then the officer Nabusumiskun said to his companions, those two men that were with him, " Do you listen and pay attention to me while I tell you my plan, and a very good plan it is." So those men answered and said to him. "Tell us, O officer Nabusumiskun, what ever you will, and we shall listen to you." The officer Nabusumiskun then spoke and said to them, "Listen to me. This is Ahiqar. He is a great man and a bearer of the seal of King Esarhaddon, and the whole army of Assyria was guided by his counsel and words. Let us not kill him [undeservedly]. I will give you a eunuch slave of mine. Let him be slain between these two mountains instead of this Ahiqar. When it is reported, and the king sends other men after us to see the body of this Ahiqar, then they'll see the body of this eunuch slave of mine. (v 64-78) In the end King Esarhaddon [will remember Ahiqar and desire his ad vice] and he will regret etc."

(Since only the right half--or less than half--of col. V is preserved, its translation involves too much conjecture. It is, however, certain that Nabusumiskun's companions agree to his plan, and Nabusumiskun secretly main- tains Ahiqar in his house as

THE WORDS OF AHIQAR

“ Aramaic Proverbs and Precepts “

Translator: H. L. Ginsberg

The text is preserved as the more recent writing on eleven sheets of palimpsest papyrus of the late fifth century B.C. recovered by German excavators from the debris of Elephantine, Upper Egypt, in the years 1906-7. The first four papyri, with a total of five columns, contain the story of Ahiqar, which is in the first person; the remaining seven, with a total of nine columns, contain Ahiqar's sayings. The composition of the work may antedate the preserved copy by as much as a century.

The action of the narrative centers about the court of the Assyrian kings Sennacherib (704-681) and Esarhaddon (680-669). Of other persons named therein, Nabusumiskun actually was a high official of Sennacherib, and Ahiqar himself may be a reflex of Adadsumusur, a priest who officiated in the reigns of Sennacherib and Esarhaddon and exerted a certain amount of influence over them. All of the proper names fit well into an Assyrian milieu. For the sayings, too, a Mesopotamian origin is indicated by repeated references to Shamash as god of justice.

Prior to the recovery of the old Aramaic text, several post-Christian recensions of the book of Ahiqar were known, the Syriac one being the oldest. The man Ahiqar is mentioned in the book of Tobit (1:22; 14:10; etc.).

Columns i-ii (lines 1-31) are too defective for smooth translation. In them Ahiqar ('hyqr) relates how, having grown old piloting the Assyrian ship of state throughout the reign of Sennacherib, and being without a son of his own, he adopted and instructed his sister's son Nadin and then persuaded Esarhaddon to make him his (Ahiqar's) successor; whereupon Nadin requited his foster-father's kindness with calumny.

(iii 32-48) Then Esarhaddon, the king of Assyria, answered and said: "Do you, Nabusumiskun one of my father's officers, who ate of my father's bread, seek the old man Ahiqar wherever you may find and kill him. Otherwise this old man Ahiqar is a wise scribe and

[12] This name is not attested before the Turkish period; see Segal, *Edessa*, p. 3.

[13] Ibid., p. 6; Drijvers, *Cults*, p. 10.

[14] Segal, *Edessa*, p. 9.

[15] On the early history of Harrān, see J. N. Post-gate, "Harrān," *Reallexikon der Assyriologie*, vol. 4, pp. 122 ff.

[16] See V. Davidovič, "Trade Routes between Northern Syria and Central Anatolia in the Middle of the III Millennium B.C." *Acta Sumerologica* 11 (1989): 3 ff.

[17] A. Billerbeck, "Die Palasttore Salmanassars III von Balawat," *Beiträge zur Assyriologie* 6 (1909): 56.

[18] E. Honigmann, " Urfa keilschriftlich nachweisbar?," *Zeitschrift für Assyriologie* 39 (1930): 301 f.

[19] Segal, *Edessa*, p. 5. See also Drijvers, *Cults*, p. 9.

[20] Bar-Bahlūl, *Lexicon Syriacum*, vol. 2, p. 39:9.

[21] See R. Payne-Smith, ed., *Thesaurus Syriacus* (Oxford 1879-1901; Hildesheim, 1981), vol. 1, p. 38.

[22] J. Lewy, "Studies in the Histori Geography of the Ancient Near East," *Orientalia* n.s. 21 (1952): 265, n. 2.

[23] Kh. Nashef, *Rekonstruktion der Reiserouten zur Zeit der altassyrischen Handelsniederlassungen*, Beihefte zum Tübinger Atlas des vorderen Orients, Reihe B, Nr. 83 (Wiesbaden, 1987), pp. 53-54. See also my review article of this book in ZA 81 (1991): 146-50.

[24] Idem, "Qattarā and Karanā," *Welt des Orients* 19 (1989): 36, n. 6.

[25] Lewy, "Studies," p. 265, n. 2.

[26] Van Liere, "Urkiš, centre religieux Hurrite," *Annales archéologiques arabes syriennes* 7 (1957): 94.

[27] B. Groneberg, *Die Orts- und Gewässernamen der altbabylonischen Zeit*, RGTC 3 (Wiesbaden, 1980), p. 3.

[28] A. Goetze, "An Old Babylonian Itinerary," *JCS* 7 (1953): 51 ff.

[29] Ibid., p. 61

[30] M. FAlkner, "Studien zur Geographie des alten Mesopotamien," *Archiv für Orientforschung* 18 (1957-58): 35.

[31] W. Hallo, " The Road to Emar," *JCS* 18 (1964): 82.

[32] See also Hallo's map, ibid., p. 87, where Admum is placed northwest of harrān.

[4] Among the other Near Eastern cities which were given Greek or Latin names are Ammonite Rabbat (Ammān) – Philadelphia, Acco-Ptolemais (later Antiocheia), Bet Shean-Scythopolis, Halab-Beroia, Susita-Hippos (the latter name is a mere translation of the Aramaic one); see V. Tcherikover, *Hellenistic Civilization and the Jews* (Philadelphia, 1966), p. 109. Most of the original names continued to be used, despite the change, but this does not seem to be the case with Edessa.

[33] M. Astour, " A North Mesopotamian Locale of the Keret Epic," *UF* 5 (1973): 33 f.; K. Kessler, *Untersuchungen zur historischen Topographie Nordmesopotamiens nach keilschriftlichen Quellen des 1. Jahrtausands v. Chr.,* Beihefte zum Tübinger Atlas des vorderen Orients, Reihe B, Nr. 26 (Wiesbaden, 1980), p. 64.

[34] Astour, review of Nashef*, Rekonstruktion der Reiserouten*, in JAOS 109 (1998): 687.

[35] Falkner, "Studien zur Geographie des alten Mesopotamien," pp. 20 ff.

[36] The location of Nihriia in northern Syria sets the geographical context of the "battle of Nihriia" which took place between the Assyrians and the Hittites, at the end of the late Bronze Age; see my *Assyria and Hanigalbat: A Historical Reconstruction of Bilateral Relations from the middle of the Fourteenth to the End of the Twelfth Centuriec B.C.*, Texte und Studien zur Orientalistik 4 (Hildesheim, 1987), pp. 140 ff., 185, 261.

[37] Nashef, *Die Orts- und Gewässernamen der mittelbabylonischen und mittelassyrischen Zeit*, RGTC 5 (Wiesbaden, 1980), P. 45.

[5] *Ammianus Marcellinus* 14.6, p. 69.

[6] C. Préaux, *Le Monde hellénistique: La Grèce et l'Orient (323-146 av. J.C.)*, Nouvelle Clio, vol. 6 *bis* (Paris, 1978), p. 404.

[7] E. A. Wallis Budge, *The Chronography of Bar Hebraeus Gregory Abû l-Faraj* 1225-1286 (London, 1932; reprint Amsterdam, 1976),vol. 1, p. 5.

[8] J. -B. Chabot, ed. And trans., *Chronique de Michel le Syrien patriarche jacobite d'Antioche* (1166-1199) (Paris, 1899-1924), vol. 3, p. 278.

[9] This association of toponyms must be merely symbolic. Bar-Bahlūl states that "Ctesiphon and Māhōzē (al-Madā in) are Urhay and Nisibis"; idem, *Lexicon Syriacum*, ed. R. Duval (Paris, 1888-1901;reprint Amsterdam, 1970), vol. 2, p. 897. As is clear, Urhay, the once Christian kingdom and center of Syriac Christianity, is compared by Syriac with two great religious and political centers of southern Mesopotamia, Uruk, and Ctesiphon.

[10] *Mu ğam al-Buldān*, vol. 3, pp. 106-7.

[11] Chabot, ed., Incerti Auctoris Chronicon Pseudo Dionysianum Vulgo Dictum, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, Scriptores Syri, ser. 3 (Paris, 1927-33), vol. 1, p. 50:21-22 (Syriac text), vol. 2, p. 40 (Latin trans.). Medieval historians tend to associate city names with the names of their alleged founders, as Yāqūt and Pseudo-Dionysius suggest. This is also the case of Theodore Bar Koni for whom king Htērū built the city of Hatrā: Theodore Bar Koni, *Livre des scolies (recension de Séert),* trans. R. Hespel and R. Draguet, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, Scriptores Syri, vol. 187 (Louvain, 1981), p. 304.

direction in locating Adme, and the Syriac sources confirm their conclusion.

Following the first occurrence of Adme in the Old Assyrian sources, the archives from Mari (eighteenth century B.C.) mention the town twice, in the fragmentary ARM I103 and in ARM XIII 139. ARM I 103 is a letter from the Assyrian king Šamšī-Adad I to his son Yasmah-Addu, whom he had earlier appointed governor of Mari, on the Middle Euphrates. The letter appears to deal with a military expedition somewhere in northern Syria. The toponyms Hurmiš and Harizānum are mentioned on the obverse of the tablet, and on the reverse (12, 18) it is said that Šamšī-Adad had gone from the city of Nihriia to Admum. Falkner[35] located Nihriia (a toponym well attested in cuneiform sources), somewhere around Admum.[36] The other document, ARM XIII 139:19-20, talks about the people of Adme (LÚ.MEŠ Ad-ma-a-I KI) in connection with barley. Adme is also attested in an unpublished Middle Assyrian text, DeZ 2212:2,[37] but the context in which the toponym (a-na URU Ad-me) is found is not known.

Adme is not mentioned in Neo-Assyrian texts, in contrast to the particularly well-documented city of Harrān. The city must have been overshadowed by neighboring Harrān, an important cult center of the moon-god Sîn and the last stronghold of the Assyrian empire. Nonetheless, Adme gained prestige when Seleucus I Nicator selected it to become Edessa and when the city officially adopted Christianity a few centuries later. In both cases, the city added a cultural and intellectual character to its ancient role as a commercial link between east and west.

This research has been supported by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

[1] In this article, Edessa is used to refer to the geographical sot where the city is found, regardless of the fact that it normally refers only to the Seleucid city on this spot.

[2] The Greek sources include Procopius, *History of the Wars*, vol. 2, trans. H. B. Dewing, Loeb Classical Library, no. 48 (1914; Cambridge, Mass., 1979), not to mention Greek Church historians such as Socrates, Sozomen, and Theodoret . Latin sources include *Ammianus Marcellinus* 18.5 ff., 19.12 ff., trans. John C. Rolfe, Loeb Classical Library, vol. (1935; Cambridge, mass., 1982). Among the Syriac sources one should mention the famous *Chronicle of Edessa*, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, Scriptores Syri, 3d series, vol. 4, *Chronica Minora,* ed. J. Guidi (Paris, 1983), pp. 1-14. The Arabic sources include, among others*, Kitāb Futūh al- Buldān* of Al-balādurī, ed. M. de Goeje (leiden, 1866), pp. 172 ff. and *Mu ğam al-Buldān* of yāqūt (sub Gazīrā and al-Rahhā) (Beirut, 1955-57).

[3] For a general history of Edessa, see, in particular, r. Duval, " Histoire politique, religieuse et littéraire d'Edesse jusqu'á la première croisade," *JA*, 8th ser. 18 (1891): 87-133, 201-78, 381-439 and 19 (1892): 5-102 (reprinted as *Histoire d'Edessa* [Amsterdam, 1975]); and J. B. Segal, Edessa ' *The Blessed City* ' (Oxford, 1970). For a survery of Edessa's history, see H. J. W. Drijvers, *Cults and Beliefs at Edessa* (Leiden, 1980), especially pp. 9-18.

Bar-Alī (ninth century) and the Maronite Georgius of karm-Sadda (early seventeenth century), give a similar interpretation of the name.[21] Since DM does not appear in Syriac chronographies, where Edessa is almost exclusively Urhay (in a few cases Edessa), the toponym must have fallen into disuse. It was then deemed necessary by the lexicographers to include DM in their lexicographical lists.

Syriac DM is attested in cuneiform as Adme, Admi, and Admum, a city located near Harrān. The oldest attestation is found on a fragmentary Old Assyrian "Cappadocian" tablet, VAT 9260, which mentions road stations in one part. J. Lewy edited the fragment in part and decided which side was the obverse and which side was the reverse.[22] In 1987, KH. Nashef edited the entire text and reversed Lewy's ordering,[23] but ina more recent article he has gone back to Lewy's arrangement.[24] The following sequence of toponyms is presented:

Obv. Adme, Mardaman, […]um,[…]

Rev. Haburā, Burallum, Širum, […]hu-hu?

Left Edge Šima

According to the fragment in question, Adme and Haburā are located on the same route. Haburā must have been a city connected with the Hābūr River, and therefore Adme must have been located not far from that river. Thus Lewy's suggestion that the city was located northeast of nusaybīn is not correct.[25] On the other hand, W. van Liere's identification of Adme with Tell Huera[26] (northeast of Jabal Abd-al-Aziz)is equally erroneous. As B. Groneberg has noted earlier, tell Huerā has no evidence of an Old Babylonian settlement.[27]

Old Babylonian itinerary texts provide a better idea of the location of Adme. One itinerary texts, UIOM 2134, published by A. Goetze,[28] mentions Adme in the following sequence: (/) Harrānum, Sahulda, Haziri, Admum, Huburmeš (/Urkiš/Šubat-Enlil)

The fact that Adme was located three stages to Harrān made Goetze suggest that the town was to be found "near the northern rim of the great Mesopotamian plain," somewhere between Nahur and Eluhat. [29] M. FAlkner went further and located the city to the west of modern Viranşehir, "on the route of Urfa."[30]

When W. Hallo published another version of the Babylonian itinerary, YBC 4499, he pointed to a route going from Emar[31](Meskene Qadïme on the Euphrates) to Harrān and then circling "northward in the general area of present-day Urfa and Viranshehir" where Haziri (Neo-Assyrian Hazirina and modern Sultantepe) and Admum must have been located.[32]After Hallo's publication, there was a consensus among Assyriologists that Adme was to be located near Harrān.[33] Lately, M. Astour wrote that Adme "could hardly have corresponded to any spot but the exceptionally well-endowed and water-rich oasis of Urfa. [34] Unquestionably, these scholars have pointed in the right

sources in question reconstruct that history with numerous mythological and biblical-literary motifs which confuse the origins of the city. Thus, the Syriac chronicler Bar-Hebraeus (thirteenth century)[7] states that in the days of Enoch, the sage who taught men how to build cities, 180 cities were built, of which the smallest was Urhay (Edessa). Nine centuries earlier, St. Ephrem the Syrian (fourth century) wrote about the famous Nimrod "who ruled in Erech which is Edessa (Urhay)." He was followed in this belief in the identification of Edessa with Erech by Patriarch Michael the Syrian (twelfth century).[8] Edessa is thus identified with the Sumerian city of Uruk.[9] Jewish and Muslim traditions made Edessa the dwelling place of Abraham, whose enemy was the above-mentioned Nimrod. This explains the numerous buildings (among which are two moques) and several fish pools named after the "Father of the Faithful," Abraham. As for the arab geographer Yāqūt (thirteenth century), he called Edessa al-Rahhā and stated that its founder was al-Rahhā bin al-Balandī bin Mālik bin Da sar.[10] The anonymous Syriac Chronicle of Pseudo-Dionysius of Tel-Mahrē (end of the eighth century), however, relates the city name to its first king, RHY BR HWY .[11]

The latter Arabic and Syriac sources reflect the belief that al-rahhā and Urhay (from which modern Urfa is derived)[12] were the original names of the city. Nevertheless, the occurrence of the name during the Seleucid period is not firm. Syriac Urhay may correspond to the second part of the toponym Antiochia Kallirhoe, "Antioch by the Kallirhoe," which appears on the coins struck at Edessa by Antiochus IV Epiphanes (175-164 B.C.).[13] Urhay may have formed part of the province name, Osrohene, in which it was located when the province was created after the defeat of Antiochus Sidetes in 130-129 B.C. at the hand of the Parthians.[14] Afterwards, the name Urhay appears predominately in the Syriac and Arabic sources. J. Segal has questioned why the name Urhay does not appear in cuneiform itineraries, unlike Harrān,[15] the famous seat of the moon-god, which is already mentioned in the early documents from Ebla.[16] Scholars have searched for the name Urhay in cuneiform sources since the beginning of this century, and A. Billerbeck has suggested that the Til Abne, mentioned in the so-called Broken Obelisk of Shalmaneser III, was Urhay.[17] Others have associated Urhay with Assyrian Ru ua, Neo-Sumerian Uršu, and Hittite Urušša. E. Honigmann rightly rejected these identifications which were based only on the phonetic similarity of these toponyms.[18] on the other hand, Segal seems correct in assuming that Urhay "may be alluded to under a different name which has not been identified."[19]

Fortunately, Syriac sources give a name for the city other than the familiar Urhay and Edessa. One of these sources, the Syriac-Arabic lexicon of Bar-Bahlūl (tenth century), states the following:

أسم مدينة و هي الرُها

DM ismu Madinatin wahiā al-ruhā [20]

DM: the name of a city which is al-Rahhā

Two other Syriac lexicographers, Īšō

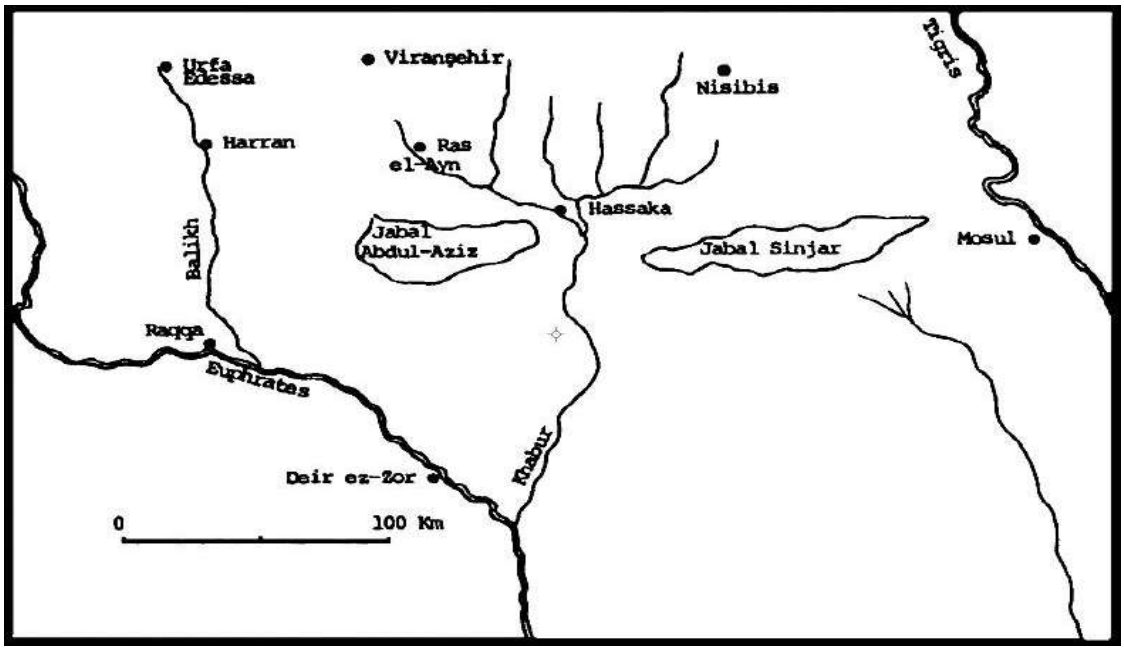


Fig. 1. – Edessa and its surroundings

In 304 B.C. Seleucus I Nicator built in the city a new settlement upon an older fortress and named it Edessa. The name was originally given to the ancient capital of Macedonia. Perhaps the reason behind naming the new Hellenistic settlement Edessa was that it enjoyed abundant water, just as its Macedonian homonym did. At any rate, the new name must have replaced an indigenous one, as was the case with many "new" Hellenistic settlements in the Near East.[4] The phenomenon of replacing local toponyms with Greek and Latin ones was already noted by the Latin author Ammianus Marcellinus (fourth century A.D.), a native of Antioch, who wrote about the reign of Seleucus I as follows:

For by taking advantage of the great number of men whom he ruled for a long time in peace, in place of their rustic dwellings he built cities of great strength and abundant wealth; and many of these, although they are now called by the Greek names which were imposed upon them by the will of their founder, nevertheless have not lost the old appellations in the Assyrian tongue which the original settlers gave them.[5]

Thus, most of the Hellenistic settlements in the Near East were erected on earlier settlements. This is obvious at such Hellenized cities as Aleppo and Ămmān, since these toponyms are attested in cuneiform sources, but some new settlements also provided proof of their ancient background. This is the case of Apamia where prehistorical data and Hittite sculptures were excavated in its early levels.[6] Unfortunately, no systematic excavations have been conducted in the pre-Seleucid fortress of Edessa to help identify the settlement(s) of the city.

Moreover, the Syriac and Arabic chronographies which discuss the early history of Edessa do not help to identify its pre-Seleucid settlement(s). The

The Ancient Name of Edessa

Amir Harrak

Edessa,[1] modern Urfa in southeastern Turkey, is mentioned in various Greek, Latin, Syriac, and Arabic sources.[2] These describe the city as a Hellenistic stronghold, the first Christian kingdom, and the cradle of Syriac literature. They also indicate the significant role it once played as a buffer city between the Roman and the Parthian Empires and later between the Arabs and the Crusaders. Unfortunately, these sources offer little information about the pre-Seleucid history of Edessa. No systematic archaeological excavations have been conducted in the city's early levels, and the ancient history of Edessa has remained shrouded in mystery. Nevertheless, Syriac lexicographical sources include in their entries a name for the city which is similar in form to a toponym often mentioned in cuneiform itinerary texts. By identifying this toponym with Edessa, this paper will shed some light on the latter's early history.

Edessa is located on the Bālih River, some two days march from Harrān to the southeast and some ten days march from Aleppo to the southwest (fig. 1).[3] A river, called in antiquity Dayṣān, passed through it, and its water, together with that of the Cullab (Ǧullāb) River, formed the Bālih, a perennial branch of the Euphrates. The Bālih and the many natural springs flowing around Edessa provide the city with abundant water. This made the city an important station on the silk route-like Nisibis and Singara to the east-and, as such, it linked India and China with the Mediterranean world. As will be seen, its role as a caravan station is attested as early as the Old Assyrian period (early second millennium B.C.).

45

Banipal

Quarterly Cultural Magazine

Issued by General Directorate of Syriac Culture and Arts

Volume 13 No. 45 (Autumn 2010)

مطبعة الثقافة /اربيل