Journal of the Faculty of Arts (JFA)

Volume 82 | Issue 3 Article 8

7-1-2022

The Pragmatic vision of Human Relations: In the Ambush by Cahit Atay

Hind Al-Atafi
Faculty of Arts, Cairo University, hend.atafi@cu.edu.eg

Follow this and additional works at: https://jfa.cu.edu.eg/journal

Recommended Citation
Al-Atafi, Hind (2022) "The Pragmatic vision of Human Relations: In the Ambush by Cahit Atay," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 82: Iss. 3, Article 8.
DOI: 10.21608/jarts.2021.70384.1134
Available at: https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol82/iss3/8

This Original Study is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

الرؤية التداولية للعلاقات الإنسانية
مسرحية "PUSUDA" "في المصيدة" للكاتب جاهد آطاي أنموذجاً (*)

د. هند العطافى
مدرس بقسم اللغات الشرقية وآدابها
كلية الآداب. جامعة القاهرة

الملخص:

تمثل العلاقات الإنسانية جزءًا أساسيًّا من الطبيعة البشرية؛ فهي تشكل وعي الإنسان تمثل العلاقات الإنسانية جزءًا أساسيًّا من الطبيعة البشرية؛ فهي تشكل وعي الإنسان وإدراكه لمن حوله، وتوجهه لبلورة وتبني موقف فكري يمكن أن يؤثر عليه سلبًا أو إيجابًا إذا استمر في الاعتقاد به. ولا يستطيع الإنسان العيش في عزلة لحاجته الدائمة إلى التعاون والتشارك مع الغير مهما كان قويًّا أو ضعيفًا، مما يدفعه إلى بناء علاقات مع الآخرين على كل المستويات تفرض معها حقوقًا وواجبات.

ولأن المؤلف في الخطاب المسرحي يحاول خلق عالم تُؤخذ مرجعيته من الواقع، فإننا آثرنا الاستعانة بهذا الجنس الأدبى للوقوف على العلاقات الإنسانية في جانبها التداولي، من خلال نموذج من المسرح التركي وهو مسرحية *PUSUDA* "في المصيدة" (١٩٦١م) للكاتب جاهد آطاى *Cahit Atay* (١٩٢٥-٢٠١٢م). أبرزت الرؤية التداولية لهذا النص الواقع في فصل واحد أن نجاح آطاى فيه يرجع إلى خصيصتين أساسيتين ساعدت الأولى في الوصول إلى الأُخرى، وهما الإيجاز والمباشرة. فقد عبر باختصار عن أزمات الإنسان على مختلف المستويات في العمل والصداقة والزواج، وجَسَّدَه يقف في صراع بين الواجب والرغبة للحفاظ على إنسانيته وهو يعمر هذه الأرض ليكون بحق خليفة الله عليها. كما عرض الطبيعة البشرية بتناقضاتها وتعارضاتها في الظلم والعدل، والحزن والسعادة، والكره والحب، والقوة والضعف، وكونت في النهاية علاقات إنسانية متعددة الجوانب كانت نموذجًا لخطاب حقيقي برزت خلاله خصوصية التواصل البشري، عبر أشكال مختلفة من حوار مباشر وغير مباشر علاوة على حركات الشخصيات.

كلمات مفتاحية: *التداولية. المسرح التركي. جاهد آطاى. العلاقات الإنسانية.*

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٢) العدد (٦) يوليو ٢٠٢٢.**

The Pragmatic Vision of Human Relations: Cahit Atay's *In the Ambush* as an Example

Abstract

Human relations represent an essential part of human nature, as they form man's awareness and perception of the surroundings. Relationships tend to create an intellectual stance that might have an effect whether positive or negative at a certain phase of the human life. Due to the humans' inability to live in isolation and their constant need to cooperate and participate with others, no matter how weak or tight these relationships are, they are compelled to build relationships with others at all levels, which consequently imposes rights and duties.

To shed light on the pragmatic side of human relations, Cahit Atay's *PUSUDA* (1961) or *In the Ambush* is a fine model of this literary genre in the Turkish theatre as the author in this play tries to create a real-life world. The pragmatic vision of this one act play highlights that the success of Atay is a result of two basic characteristics, the first leads to the second: brevity and directness. He briefly expresses the human crises on various levels: at work, friendship, and marriage. He shows how humans are in a conflict between duty and desire to preserve their humanity during their mission of populating earth to be a rightful successor of God. Atay also presents human nature with its contradictions: injustice/justice, sadness/happiness, hatred/love, and strength/weakness, which ultimately form multi-sided human relationships. This created a true model for a real discourse in which the uniqueness of human communication is shown through various forms of direct and indirect dialogue, as well as character movements.

Key words:

Pragmatic. Turkish theatre .Cahid Atay. Human relationships

المقدمة

كانت قدرات الإنسان على التواصل قد ساعدته على تكوين علاقات مع أقرانه، وظهرت في أشكال متنوعة باختلاف البيئة، وهى علاقات اتسمت بجوانبها الإنسانية التي تعمل على إشباع حاجات الفرد وتحقق أفضل حالات

التكيف والرضا الاجتماعي والنفسي والمادي. تدخل اللغة في هذه العلاقة؛ إذ ينشأ عبرها التواصل البشري، وهو الجانب الذي تقوم عليه الرؤية التداولية بوصفها إحدى المقاربات المعنية باللغة العادية وبكل مظاهر الحياة اليومية وما تحمله متضمنات القول من افتراض مسبق وأقوال مضمرة.. وغيرها من المفاهيم التي ترصد الظواهر الخفية في قوانين الخطاب، وتعكف للإجابة على سؤال لماذا يقول المتكلم مايقول في هذا السياق؟ للبحث في آليات التأثير على المخاطب، الأمر الذى أمكن الاستفاده منه في عملية نقد وتأويل النصوص الأدبية.

من هنا اتجه اهتمامنا نحو المنهج التداولي واستخدامه في الوقوف على لغة النص المسرحي التي توجه القارئ/المتلقي بشكل غير مباشر إلى أوضاع اجتماعية وثقافية وسياسية وأخلاقية ونفسية وأيديولوجية بغية التأثير فيه لإعادة تقييم الواقع المعيش. ووقع اختيارنا على هذا الجنس الأدبى محورًا لبحثنا، لأنه يكشف خصوصية التواصل البشري وآلياته، ويرجع ذلك إلى طبيعته الحوارية والتفاعلية وما له من أساليب وتقنيات قريبة من الخطاب العادي. والوقوف بشكل خاص على المسرح التركي في عصر الجمهورية يرجع إلى كونه وسيلة من وسائل التنوير التي تزكي الوعي السياسي والاجتماعى لدى المتلقى، لهذا أولت الدراسات العربية هذا النوع من الإبداع الأدبي اهتمامًا، وقدمت ترجمة وتحليلًا للأعمال المسرحية التركية في عصر الجمهورية ووقفت عليها بالنقد والمقارنة؛ نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

صبرى توفيق همام أبو العلا، *بناء الحدث التاريخي في المسرح التركي المعاصر مسرحية السلطان "ياووز سليم" للكاتب التركي "طوران أوفلاز أوغلو" نموذجًا*. مجلة كلية الآداب بسوهاج. جامعة سوهاج ــ العدد التاسع والعشرون ــ الجزء الثاني، أكتوبر ٢٠٠٦م؛ صفحات ٨٣ –١٤١.

رحاب الصفصافى أحمد *المرسى، استدعاء التراث في مسرح ناظم*

حكمت *(دراسة تحليلية نقدية)*، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة عين شمس،٢٠١١م.

هاجر جمال سعد محمد غيث، *أثر بارتولد بريشت في مسرحيات "واصف أونجوران" (دراسة نقدية موضوعية)*، أطروحة ماجستير، كلية الألسن جامعة عين شمس، ٢٠١٥م.

مى محمود حسانين محمد الفقى، *الشخصية وصراعها النفسى في النص المسرحي التركي دراسة تحليلية وترجمة مسرحية "الظلال" لأحمد محب ديرناص*، أطروحة ماجستير، جامعة القاهرة كلية الآداب،٢٠١٧م.

مثلت حقبة الستينيات فترة تطور للكتابة المسرحية التركية من ناحية الشكل والمضمون، شهدت مرحلة تغير اجتماعي وثقافي في عصر الجمهورية، وبرز فيها جاهد آطاي (١٩٢٥ –٢٠١٢م) كاتبًا أولى تقديم المشكلات الاجتماعية والسياسية عنايته في شكل يمزج بين التراجيديا والكوميديا. وأمام هذ الكم من الدراسات باللغة العربية– كما أشرنا– لم تُقدم دراسة منفردة حتى الآن حول مسرح آطاي في الوقت الذى ذخرت الدراسات باللغة التركية والأجنبية بأبحاث متنوعة تبرز أهمية مؤلفاته من نواح مختلفة. وبنظرة سريعة على هذا الجانب نجد وقوف بعض هذه الأعمال على التأثيرات الأجنبية في مسرحيات آطاى ومقارنتها مع أقرانه من الكتاب الأتراك كما في بحث نورتاچ إرگون بعنوان: "تأثير صموئيل بيكيت في المسرح التركى المعاصر: وداعا جودو وفى عدم انتظار جودو."

Nurtaç ERGÜN, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Samuel Beckett Etkisi: Güle Güle Godot ve Godot'yu Beklemezken*, Türkbilig, 2015/29: 161-190.

قدم آخرون تحليلًا للجوانب الاجتماعية والثقافية في أعمال آطاي كبحث پىنار إزگى بورچ تحت عنوان: "الأمومة والعقم من زاوية اجتماعية–ثقافية: تحليل مسرحيتي يرما والأم هانم والفتاة هانم."

Pınar Ezgi BURÇ, *Sosyo-Kültürel Açıdan Annelik ve Kısırlık:*

Yerma ve Ana Hanım Kız Hanım Tiyatro Oyunlarının İncelenmesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi, Güz/Autumn 2017, Cilt/Volume 19 Sayı/Issue 40. S.13-24

يدشن جاهد آطاى في مسرحية *PUSUDA* "في المصيدة"(١٩٦١م) سلسة من الأعمال التي تدور حول القرية، يقف خلالها على العلاقات الإنسانية في شكل تراجيدي ساخر يحفز المتلقي للتفكير في المعاناة التي يعيشها الفلاح نتيجة نظام إقطاعي مُستَغِل. نال هذا العمل اهتمام الباحثين ضمن الدراسات التي رصدت تطور مسرح الجمهورية، وتتصدرها دراسة باللغة الإنجليزية تقدم تحليلًا من ناحية المضمون لمجموعة من مسرحيات عصر الجمهورية كان منها المسرحية موضع البحث بوصفها إحدى أدوات النقد الاجتماعي والسياسي؛ وهي أطروحة بروس روبسون للماجستير بعنوان "تطور الدراما التركية كأداة للنقد الاجتماعي والسياسي في فترة ما بعد الثورة (منذ عام ١٩٢٤م حتى الوقت الحاضر)"

Bruce Robson, *The development of the Turkish drama as a vehicle for social and political comment in the post-revolutionary period, (1924 to the present),* Masters thesis, Durham University ,UK 1970.

كما وقف سچكىن أوزقان على مسرحية "في المصيدة" عند تحليله لمسرحيات آطاى من الناحية البنائية في دراسة تحت عنوان: "البناء الفني عند جاهد آطاى".

Seçkin Özkan, *Cahit Atay'ın Yapıtları*, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya – 2011.

أما م.سليم إرگل فقد اهتم بالجوانب النمطية والتجريبية في هذا العمل في بحثه المعنون بـــ "الجوانب النمطية والتجريبية في مسرحيات جاهد آطاى".

M.Selim ERGÜL,*Cahit Atay'ın oyunlarında Tipik ve Deneysel*, Cyprus International University, Folklor/Edebiyat - dergipark.cilt 15, sayı:59,s.183-190.

ومع تحليل ملك أولاش المسرح التركي المعاصر من ناحية المضمون تصدرت مسرحية "في المصيدة" الأعمال التي تقدم فيها مشكلات القرية والفلاح في أطروحتها للدكتوراه وجاءت تحت عنوان: "تحليل موضوعي لنصوص من الأدب التركي المسرحي في الفترة من ١٩٦٠-١٩٨٠".

Melek ULAŞ, *1960-1980 Arası Türk Tiyatro Edebiyatı Metinlerinin Tematik Tahlili,* Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyat Anabilim Dalı,İstanbul 2019.

وإضافة إلى ما سبق نقف على مسرحية Pusuda "في المصيدة" عبر رؤية تداولية لم تتطرق إليها الدراسات السابقة؛ ويرجع السبب في ذلك إلى أهميتها بوصفها عملًا مسرحيًّا قام على تكثيف الحدث في فصل واحد، وهو ما يدفعنا إلى التركيز على المستوى الاستعمالي للغة الذي يمنح المعنى قربًا من الحقيقة، وينقلنا من المستوى السطحي إلى المستوى العميق.

يقوم البحث على نسخة المسرحية في قطع ٢٠ سم الصادرة في أنقره ضمن سلسلة المسرح عن دار نشر Bilgi الطبعة الثالثة لعام ١٩٧١م. تضم هذه النسخة أشهر مسرحيات الكاتب حتى هذه الفترة، وتأتي مسرحية Pusuda (في المصيدة) على رأسها من ص١١-٣١، وتليها مسرحيتا Karalar'ın Memet'leri (عائلة محمد بن قارالر) و Ana Hanım Kız Hanım (الأم هانم والفتاة هانم). والمسرحية كوميديا في فصل واحد تدور حول استغلال السيد "يلان أوغلي" مَنْ يعمل لديه لينفذ خططه الشريرة، ويكون البطل "طورسون" ضحية له ينفذ أوامره بلا معارضة خوفًا منه. وعندما يقترح عليه قتل صديقه "ياشار" لأنه يمثل خطرًا على السيد وسلطته يقف البطل في صراع بين الرغبة والواجب.

يهدف البحث إلى الوقوف على القضايا التي يعبر عنها النص والرسالة التي يقدمها للمتلقي والوصول من خلالها إلى مبادئ الفكر الحواري

في الكتابة المسرحية. ولأن حجر الزاوية في هذه المسرحية العلاقات الإنسانية، ذلك المصطلح الذى برز في العلوم الاجتماعية والسلوكية المعنية بتحليل وفهم الطبيعة البشرية للوصول بالإنسان إلى السعادة والتعاون والبناء، فإننا نسعى للوقوف على البعد الاجتماعي والنفسي والفكري للعلاقات الإنسانية ومعرفة جوانب القوة والضعف في المجتمع بوجه عام والمجتمع التركي بشكل خاص. ونطرح في هذا الجانب تساؤلات عديدة تدور حول ماهية قواعد التحاور بين المتخاطبين؟ وهل للمقام الذي يقوم فيه الحوار أهمية في وصول المخاطب إلى مقصد المتكلم؟ وكيف يتحقق التأثير على المخاطب؟

نؤسس هذا البحث على مقاربة تداولية تقوم على تحليل متضمنات القول والتركيز فيها على نظرية الاستلزام الحواري لاهتمامها بالمقام وقيامها على أساس فلسفة غرايس Grice (١٩١٣ – ١٩٨٨). ومن خلالها يمكننا الوقوف على الجانب الخفي في النص موضع الدراسة بتحليل عنصر السياق للوصول إلى وضع تصور واضح وشامل للتواصل البشري؛ فهي علاقة تفاعل بين المتخاطبين والمؤوّلين عبر اللغة تقوم على ملاحظة أغراض التحاور التي توجه المتلقي إلى السياقات الاجتماعية أو ما يعرف بـــ"التداولية الكبرى". وتساعد هذه الآلية على تقديم الجانب الواقعي في العلاقات الإنسانية بالانتقال من سياق التلقي الذى أنتجت فيه إلى سياق آخر، وكما أن المعنى على لسان المتكلم هو أساس يُبنى عليه المنطق الذى يحرك الفرد، فإن أفعاله وحركاته يمكن أن تضفي تأثيرها على المخاطب لتتوافق مع قوة القول.

ولتحقيق الأهداف والتساؤلات المطروحة قُسم البحث إلى ثلاثة محاور:

أولًا: التداولية والنص المسرحي: نعرض في هذا القسم تعريفًا للمنهج التداولي وإسهاماته في دراسة النص المسرحي.

ثانيًا: جاهد آطاى والكتابة المسرحية: نقدم في هذا الجانب حياة الكاتب

ومكانته في الكتابة المسرحية التركية.

ثالثًا: مسرحية "*PUSUDA*" "في المصيدة" والعلاقات الإنسانية: نقف في هذا الجزء على العلاقات الإنسانية التي عرضها العمل بشكل تدريجي كالتالي:

١.**علاقة العمل:** يعيش البطل صراعه في هذه العلاقة على مستويين:

(أ) سيطرة السيد وحلم الثراء.(ب) قتل السيد بين الخوف والفرح.

٢.**علاقة الصداقة:** وهى العلاقة التي تجسدها ذكريات الطفولة لتضع كلًّا من البطل وصديقه في صراع للخروج من الأزمة بشكل ساخر؛ وهو ما نقف عليه في مستويين:

(أ) الإقدام على القتل بلا سبب.(ب) الشعور الإنساني والتأثير النفسي.

٣.**علاقة الزواج:** يطرح في هذا الجانب بشكل عرضي الصراع القائم بين النظرة القديمة والحديثة للزواج نتيجة تعليم المرأة.

أولًا: التداولية والنص المسرحي:

التداولية مقاربة لغوية تمتاز بشموليتها في فهم ظاهرة التواصل البشري لقيامها على مزيج من الدراسات في مجال العلوم الإنسانية، ويصعب وضع تحليل ومنهج مشترك لها نتيجة الاختلافات الفكرية في علم اللغة التي صاحبت ظهورها بوصفها نظرية فلسفية. أولت التداولية عنايتها للسياق القائم على مجموعة من عوامل اجتماعية ونفسية واقتصادية وسياسية وثقافية تؤثر على معاني الأقوال بغية الوصول إلى غرض المتكلم وتقييم تأثيره على المخاطب، وبهذا تمثل العلاقة بين الأشخاص هدفًا تقوم عليه التداولية بوقوفها على كيفية استعمال اللغة في التواصل.

اللغة في الطرح التداولي بناء بلاغي تحكمه قواعد محددة؛ فهي تفسر معنى الجملة طبقًا للموضوعات الاجتماعية القائمة على التبادل بين المتكلم والمخاطب والاعتماد على خلفيات لها علاقة بالموضوع المطروح علاوة

على ارتباطها بالثقافة التي يتشاركها الأشخاص في علاقاتهم[١]. ومع تعدد تعريفات التداولية نظرًا لتنوع مستويات معالجتها للنص يمكن الإشارة منها إلى الأقرب في مجال بحثنا، وهو:"التداولية هي دراسة يمكن بها وحدها أن تحلل الدلالة المستفادة من التأويل عند الجمهور[٢]. "ويندرج تحت هذا المفهوم إطار ثلاثي يشمل المرسل والمتلقي والسياق للوصول إلى المعنى الكامن في الكلام، كما يبرز فيه دور الوظيفة الاتصالية بوصفها حجر الزاوية في هذا النوع من الدراسات. فالتواصل اللغوي هو الميزة التي اختص الله بها الإنسان؛ إذ لا يتحقق وجوده إلا بالقول وبالفعل، ليصبح فاعلًا في المجتمع قادرًا على أن يُقيم علاقات مختلفة يعمر بها الأرض. وجسد التواصل اليومي بهذا الشكل التعامل الاجتماعي بين الأفراد الذى نشأت بفضله علاقاتهم الإنسانية.

يدخل النص بوصفه إحدى وسائل التواصل بين المتكلم والمخاطب بشكل عام والكاتب والقارئ بشكل خاص، ويُعّرف بأنه مضمون أو خطاب مجسد يتشكل ويتطور بنفسه ويتغذى من الثقافة المحيطة به. وهو يحلل اليوم من جوانب مختلفة مثل التكامل والتدرج والتجانس، بالإضافة إلى علامات النص وخصائصه المعنوية والأدبية واللغوية. ولهذا السبب يُعرف النص في علم اللغة المعاصر بأنه مستوى من التركيبات متحدة بعضها ببعض في شكل نمط وتكوين لغوي/ تواصلي تعرض المستويات التالية:

١. المعطي (المُقَدِّم).
٢. إسقاطات المعطي (المُقَدِّم).
٣. جوهر النص أو الرسالة.
٤. إسقاط النص.
٥. المتلقي(المستقبل)[٣].

وفي هذه العملية التراكيبية عندما يصبح ما يقوله المتكلم أكثر غموضًا تتدخل التداولية لتفسير وشرح ما يقصده في شكل منظم؛ من هنا

تولدت العلاقة بين المسرح والتداولية في كون الأول أحد أنواع التبليغ والتواصل؛ يقدم فيه المؤلف محاكاة للحياة عبر شخصيات، ويقوم على الحوار المقتبس من اللغة اليومية المتداولة بين الناس، وتبرز العلاقة التبادلية في هذا النوع من الكتابة الأدبية بين الفكر واللغة اللذين يجريان في تفاعلهما لغاية واحدة هي الغاية التواصلية[٤]. فالنص المسرحي عمل غير مباشر يقدم بشكل مزدوج لأنه يقوم على الكاتب الذى يتوجه إلى الجمهور عبر الشخصيات، لهذا كان **للمعنى الضمني** في هذا النوع من الكتابة الأدبية دورًا أساسيًّا "**عندما يعيد الجمهور**– وهو ذلك "اللاشخص" ذو الحضور الأكيد كما عرفه غوفمان[٥]– **بناء هويات الشخصيات وعلاقاتها بعضها البعض** مستندًا في الاستدلال عليها على عدد قليل من القرائن والمعطيات. وكثيرًا ما تكون معرفة المتفّرج أكبر من معرفة بعض الشخصيات: فالضمني يضطلع بدور مُضاد لما هو معهود في طبيعة الأشياء... وبسبب هذه العلاقة استأثر النص المسرحي باهتمام التداوليين لأن ألفاظه تتسم بالازدواجية والتزامن الأمر الذي ينتج عنه التواصل. علاوة على اشتغال التداولية بظواهر متصلة بمسائل أيديولوجية (الحقيقة، العمل، العلاقات الإنسانية، المناورات، الخطابية، النسبية الثقافية الخ)[٦]."

ولجت بعد النصف الثاني من القرن العشرين أبعاد جديدة في تحليل الكتابات المسرحية نتيجة العلاقة التي قامت بين علوم اللغة والفروع الأخرى للعلوم الاجتماعية. وكانت الاستفادة من نظريات خاصة بالفلسفة وعلم الاجتماع قد ساهمت في تحليل لغة الحوار التى تعد قوام الكتابة المسرحية. كما ركز علم الدلالة على الجملة التي تستخدم في التواصل ويمكنها أن تحمل معاني أخرى غير معناها، وساعد هذا على ظهور أول وأهم نظرية مرتبطة بمجالات المعنى الآخر في الجملة واللغة وهي نظرية أفعال الكلام عند أوستين J. L. Austin (١٩١١–١٩٦٠) التي وضعها في الستينيات وطورها بعده تلميذه سيريل R. Searle. (١٩٣٢–). أما في سنوات السبعينيات فقد

دخلت مفاهيم مبادئ المحادثة عند H. P. Grice غرايس[٧] ، والكلمة عن سوسيير Saussure (١٨٥٧-١٩١٣) واستخدام اللغة عن تشومسكى Chomsky (١٩٢٨-).[8]

نركز في هذه المقاربه على **مفهوم حكم المحادثة الذى اقترحه هـ.ب.غرايس ضمن اهتمامه بالمُضمر** في مجال اللغة؛ فعملية التواصل- بالنسبة له- تقوم على قواعد ومبادئ واقعية عبر **أفعال غير لفظية إنجازية تضمن توصيل المعنى للمخاطب.** يفترض المتخاطبون الاحترام المتبادل لهذه القواعد بما يسمح للمتقبل أن ينشئ دلالة فيما يقدمه من استدلالات سياقية ومنطقية واجتماعية-لسانية وثقافية الخ. فالتواصل يقوم في أساسه على مبدأ "التعاون" ويقصد به **القواعد الاجتماعية للتفاعل القولي**؛ فاللغة العادية تقوم على إعطاء القدر الضروري من المعلومات ولكن دون زيادة[٩]. كان غرايس قد جمع هذه القواعد في أربع مجموعات مستعملًا معايير كانطية هي:

أولًا: مبدأ الكم: يقول المتكلم ما هو ضروري دون زيادة، ويتجنب قول الأشياء القديمة والكلمات التي تُفهم بشكل خاطئ.

ثانيًا: مبدأ الكيف: بقول ما ينبغي على أحسن وجه وتوخي النزاهة وعلى أساس المعلومات الكافية، مع تجنب التفاصيل والشروح غير المهمة.

ثالثًا: مبدأ العلاقة أو الإفادة: بقول أشياء مفيدة للتفاعل لها علاقة بالموضوع دون العروج على أحداث ليست مرتبطة به.

رابعًا: مبدأ الشكل: ويقصد به التكلم بوضوح وبنبرة ملائمة وتجنب الغموض في الشرح[١٠].

تفسح هذه الرابطة بين المنهج والنص الأدبي المجال لدراسة العلاقات الإنسانية، إذ يخلق التواصل في النص المسرحى منظومة فكرية تقدم العلاقات داخل المجتمع الذى يتحكم الإنسان في تغييرها طوال الوقت، لتبرز خلالها قضايا الواقع المعيش.

ثانيًا: جاهد آطاى والكتابة المسرحية:

ولد جاهد آطاى في مدينة چوروم عام م١٩٢٥ حيث أتم تعليمه الابتدائي، لكنه انقطع عن الانتظام في التعليم منذ منتصف المرحلة الثانوية، وتنقل في مهن وأعمال مختلفة بعد أدائه الخدمة العسكرية، وفى عام ١٩٥١م عمل في مهنة التصميم في هيئة المياه الحكومية وأحيل على المعاش بها، وتوفي في الثامن والعشرين من أغسطس عام ٢٠١٢. بدأ آطاى الكتابة المسرحية وأسس مع أصدقائه عام ١٩٥٠م مسرحًا للهواة باسم Yurt Tiyatrosu "مسرح الوطن"، وكتب له أولى مسرحياته في فصل واحد بعنوان"Yaşasın Garsonluk" (فلتحيا مهنة النادل) و"Bu Şapka Kimin?" (لمن هذه القبعة؟). لكن عرضه لعمله "Pervaneler""الفراشات" عام ١٩٥٩م على مسرح الدولة شكل بداية لمسرحيات متتالية نالت اهتمامًا عظيما حتى عام ١٩٦٨م مثل:

Sultan Gelin (1965) "العروس سلطان", Ana Hanım Kız Hanım (عائلة محمد Karalar'ın Memet'leri(1962) "الأم هانم والفتاة هانم"(1964) "الأريكة الواقعة على الساحل"(1961) Sahildeki Kanepe, بن قارالر) "في الغابة"(1964)Ormanda, "حمدى وحمدى" Hamdi ve Hamdi(1962) "ألعاب Kırlangıçlar (1966)"طيور السنونو", Gültepe Oyunları(1968) "پالابييق"(1967)Palabıyık, "گلتپه".

نجح جاهد آطاي في تبوأ مكانة بعد ذلك بمسرحياته التي لم تعرض مثل:

Mangoma Maskeleri "أقنعة مانجوما", Dalgacı Mahmut Kendine " في عدم انتظار Godot'yu Beklemezken(1994)" أفق يا محمود الساخر" Gel "الرجل الموشوم صدره Göğsü Lenin Dövmeli Adam (1993) "جودو بلينين"

نشرت أغلب أعمال آطاي، وحصدت جوائز مختلفة كان منها جائزة

Enka Sanat Mansiyon عام ١٩٨٤م التي نالها عن مسرحية Mangoma Maskeleri، كما حصلت مسرحية Göğsü Lenin Döğmeli Adam على جائزة وزارة الثقافة للمسرح لعام ١٩٩٣م، علاوة على تقلده الميدالية الذهبية لاتحاد الأدباء عام ١٩٩٤م. تحولت مسرحياته إلى أفلام سينمائية أخرجها كبار المخرجين الأتراك أمثال خالد رفيغ Halit Refiğ (١٩٣٤-٢٠٠٩م) الذي أخرج عمله Sultan Gelin عام ١٩٧٣م، واقتبس المخرج عاطف يلماز Atıf Yılmaz (١٩٢٥- ٢٠٠٦م) مسرحيته Ana Hanım Kız Hanım وقدمها للسينما بعنوان Kuma (الضُرة) عام ١٩٧٤م[١١].

يمثل آطاي كُتَّاب جيل الوسط في مسرح الجمهورية، امتاز بانتقائه موضوعات شعبية تتناول العلاقات الإنسانية وهدف إلى عرض مشكلات المجتمع بشكل خاص. تنوعت الموضوعات التي طرحها وتناسبت مع النوع الذى يقدمه؛ ففي **مسرحيات القرية** طرح موضوع استغلال أصحاب الأراضى للفلاح، وفى المسرحيات التي تناولت **علاقة الرجل والمرأة** عرض مشكلة الضُرة والتناقض داخل العائلة. وقدم مشكلة المال المقدم قبل الزواج (başlık parası) ودعوى الثأر واستغلال الدين وذلك في الأعمال التي تعرج **على التقاليد**. أما مسرحياته التي تقدم **الموضوعات الاجتماعية والسياسية** عرض فيها الفوضى والفساد السياسي والصراع بين اليسار واليمين والتقليد بين الطبقات. تذخر أعماله بالأحداث التي تجمع بين التراجيديا والكوميديا، ويرجع ذلك إلى أنه كاتب مال إلى مناقشة المشكلات الاجتماعية عن طريق أسلوب التحفيز على التفكير وتقديم العبرة واهتم بالمقاربات الواقعية. كما نجح في انتقاء عناوين مسرحياته وأسماء الأماكن فيها وشخصياتها بشكل مناسب[١٢].

ثالثًا: مسرحية "*PUSUDA*" "في المصيدة" والعلاقات الإنسانية:

تعد مسرحية "*PUSUDA*" "في المصيدة" العمل الثاني لجاهد آطاي والأشهر بين أعماله، عرضت على مسرح مدينة أنقره عام ١٩٦١م،

وأصدرتها في أنقرة دار نشر المسرح التابعة لجمعيات الثقافة التركية عام ١٩٦٢م، ثم أعادت دار نشر بيلگى إصدارها ثلاث مرات عام ١٩٦٦م، ١٩٧١م، ١٩٨٠م[١٣]. يقدم المؤلف في شخصياتها **أنماط المثقف والساذج والشرير** بدقة متناهية وبخطوط قاطعة. ويراها سليم إركَل من المسرحيات المحببة للمتفرج لأنها مُباشِرة كمسرحية مدرسية، ولما حملته من تعاطف قائم على السذاجة[١٤].

تنتمي المسرحية إلى الأعمال التي كتبت في فترة الستينيات، حيث بدا المسرح التركي ملتزمًا وواعيًا بمشكلات الأمة؛ وهى الحقبة التي يتبوأ فيها مكانة "أدب البلاد"[١٥] الذي ساعد على التجديد المسرحي بأعمال تدور أحداثها في بيئة الأناضول. وقدمت موضوعات تتعلق بالقرية كالسيد وظلمه والفلاح الذي لا يملك الأرض والإصلاح الزراعي ودعوى الثأر[١٦].

مسرحية "*PUSUDA*" "في المصيدة" كوميديا في فصل واحد، رغم أنها تعتمد على المباشرة وإشاعة البهجة لكنها تدفع الإنسان أيضًا– كما صرح الكاتب في مقدمتها– للشعور بالألم والحزن[١٧]. ومن ناحية الشكل مثلت– على حد تعبير بروس روبسون– أيقونة اقتصادية سواء في الحدث أم بناء الشخصية؛ يبعث خلالها المؤلف برسائل يركز فيها على مشكلات الفلاح مع السيد، ويدشن لكتابة مسرحية تعنى بأوضاع الأناضول طوال السبع سنوات التالية[١٨].

تقوم المسرحية على البطل "طورسون" البستاني الذى تجمع شخصيته بين الجهل والسذاجة، مما يجعله موضعًا لاستغلال سيده الشرير "يلان أوغلى" طوال الوقت. ينجح السيد في خداع هذا العامل بقدرته على تحقيق أمنياته البسيطة في الحياة والحصول على قطعة أرض ومنزل وزوجة واحترام الناس إذا قام بقتل "ياشار" المتعلم الذي يمثل خطرًا على سلطة السيد، ويوافق البطل على تنفيذ هذا وينتظر في المصيدة قدومه. وعند لقائهما يتمزق "طورسون" بين ولائه لياشار صديق طفولته الذى كان يدافع عنه

عندما كان يهزأ منه الآخرون، ومكافأة السيد المجزية التي ستحوله إلى طبقة أعلى. يدخل الصديق "ياشار" في هذا الصراع ليساعد "طورسون" على الاقتناع بفداحة ما يقدم عليه، وهو متأكد أن طبيعة الفتى النبيلة ستقوده في النهاية إلى إدراك الشر فيما يطلبه السيد منه.

ومع خروج الأوراق الملونة من فوهة البندقية بدلًا من طلقات الرصاص تحدث المفارقة الميلودرامية التي تحول الحدث من السلب إلى الإيجاب ليخرج "ياشار" آمنًا من القتل. وعندما يأتي السيد غاضبًا عليه لأن "ياشار" أفلت منه يؤكد الفتى بسذاجته أن البندقية دخلها شيطان فأوقف عملها، وليُثبت له صدق قوله يصوب البندقية عليه ويطلق الرصاص ليسقط السيد صريعًا في المصيدة التي أعدها لمعارضه. في البداية يخاف "طورسون"من الخطأ الذي اقترفه، ثم ينتشي لأنه قتل السيد، ويعتقد نتيجة لهذا أنه سينال المكانة والمنزلة التي يتمناها، لتنتهى المسرحية بخروج البطل فخورًا بما اقترفه.

وبهذه النهاية يطرح النص الأدبي رسائله التي تتكشف للمتلقي عبر علاقات إنسانية مختلفة تبرز خلالها الطبيعة البشرية التي تربط الإنسان ببقية أفراد مجتمعه؛ إذ لا يقدر على الحياة منعزلًا عن الآخرين؛ لأنه دائمًا في حاجة إلى صلات حميمة مع بقية أفراد المجتمع البشري وهي لازمة لنمو وتطور العلوم والفنون ولفهم الطبيعة البشرية؛ والأخيرة بوجه خاص ضرورية لفهم الآخر في أي علاقة اجتماعية لينشأ التوافق والتناغم بين البشر[١٩]. وتتشكل بهذا التواصل المفاهيم الأساسية للثقافة العامة التي تُكون لغة العالم مثل: الكون، الفضاء، الدين، اللغة، المعتقد، الحرب، السلام، الديمقراطية، السعادة، العداوة، والصداقة، الألم، والرحمة.. . ويطلع بها علم اللغة المعرفي باعتبارها خصائص للنفس البشرية بما تحويه من معانٍ ذات مغزى مثل: العتاب، الأسف، الرغبة، السبب، المقصد، التقييم، الحب، الكره، السعادة[٢٠].. وهو ما يتجلى عندما يتفاعل الفرد مع أقرانه، وهو التفاعل الذى

يُنشئ علاقات إنسانية يجسدها خطاب المسرحية موضع البحث بآلياته المختلفة؛ إذ يحكم الحوار قواعد أهمها العلاقة بين المتكلم والمخاطب التي ينشأ بفضلها الحدث والصراع المتدرج. ويمكننا في هذا الإطار تتبع العلاقات الإنسانية في هذا النص لما تقدمه من رسائل متعددة نقف عليها كالتالى:

١.علاقة العمل:

ينطبق مصطلح العلاقات الإنسانية بصفة عامة على تفاعل الأفراد في مختلف المجالات، سواء في المجال الصناعي أم التجاري أم الحكومي أم التعليمي أم الاجتماعي. ويشاهد هذا التفاعل بصفة عامة في تنظيمات العمل، حيث يرتبط الأفراد بنوع من البناء أو النظام الشكلي في سبيل تحقيق هدف معين[٢١]. وتقوم بينهم العلاقات التي يمكن أن نستشف منها أوضاعهم الاجتماعية والثقافية والأخلاقية والنفسية، كما تحمل العلاقة الإيجابية أو السلبية بين رب العمل ومرؤوسيه أبلغ الأثر في وضع الآخر كل إمكاناته لتحقيق النجاح أو الفشل فيما أوكل إليه. وهو الأمر الذى نتتبعه في المسرحية مجال البحث؛ إذ تتصدر علاقة العمل هذا النص لأنها تحرك الحدث وتدفع الصراع إلى التحول من هادئ إلى صاعد. فدخول السيد على خشبة المسرح أولًا ومن بعده طورسون عامله في البستان يؤدي إلى بداية الحوار الذي يسيطر عليه الأول لينفذ الثاني مطلبه. ويطرح استهلال المسرحية بهذا الشكل مفهوم السيطرة التى يمتلكها السيد ويخضع لها من يعمل لديه.

تقدم الإرشادات المسرحية في البداية الحالة المادية والمعنوية لشخصية البطل طورسون والسيد يلان أوغلى، وتساعد هذه المعطيات على بناء دلالة خاصة من جانب المتلقي في أثناء قراءة النص وتحليله. فمنذ منتصف القرن التاسع عشر اهتم المسرح الحديث بهذا النمط الإرشادي في التعبير غير اللفظى وربطه بالسياق الاجتماعى؛ فالحركة والصمت لهما دلالات تدخل في **البعد الضمني للرسالة التي يوجهها النص**؛ لهذا كان الاهتمام بالحركات والإشارات المصاحبة للكلام والتصرفات غير القولية

يحقق التواصل الذي يعتمد عليه كل سلوك بشرى[٢٢]. ويمكننا تتبع حركات طورسون في حديثه مع السيد وهو يشجعه على قتل صديقه، لهذا يبدأ الثاني في تملق الأول بتقديم علبة التبغ له كما يظهر في الحوار التالي:

السيد: صحيح هكذا...*(وهو يمد له بلطف كبير علبة التبغ وكأنه كان يكشف له عن سر)* خذها ولفها.

طورسون:*(لا يجرؤ)*لا. سامحني...

السيد: لقد قلنا لفها!

طورسون:*(يأخذ علبة التبغ وكأنه يمد يده إلى النار.لايستطيع أن يصدق هذا العمل. يبدأ في لف السيجارة ويداه مرتعشتان.)*

السيد: *(وهو يشعل سيجارته في مبسم كهرماني ضخم)* سوف تملأ البندقية وستطلق النار...هذا كل ما في الأمر...

طورسون: *(سرحان، منشغل بالسيجارة. وكأن لف السيجارة من علبة التبغ الخاصة بالسيد قد أصاب طورسون بالصمم.)*

السيد:*(يضحك)* قل لي فلننظر، هل هناك من يعارضني في البلدة؟

طورسون: *(مُنتهيًا من عمله)* لا شيء يحدث...

السيد: *(متحديًا)* هل يوجد ما تُفصح لي به أيها الشجاع؟

طورسون: *(يخاف. يغلق علبة التبغ متخليًا عن لف السيجارة الذي لم يستطع أساسًا القيام به، ويعطيها له بسرعة.)*

السيد: أنت أيها الفتى؟ ما الأخبار لديك؟ *(يلقي علبة التبغ في جيبه بعناية)*

طورسون: *(تضايق، وعقله في علبة التبغ)* أنا ...أنا لا أقدر على فعل شيء.[٢٣] "

تقدم **حركات طورسون** شخصيته وما يفكر فيه دون أن ينبث ببنت

شفة، فكل تركيزه منصب على علبة التبغ بمجرد أن أخرجها السيد من جيبه ومن باب التبسط يقدمها لمستخدمه ليلف هو الآخر سيجارته بعد أن جلس القرفصاء معه. وتعرض حركات المُستخدم في هذا الموقف نظرته إلى أقل ما يملكه السيد وهو علبة التبغ والمبسم الكهرماني الضخم، وعلاوة على أن هذا المشهد يصور مظاهر الرفاهية التي ينعم بها الإقطاعي فهو يعطي أيضًا صورة للبستاني المحروم من هذا الترف في أقل الأشياء وهو تدخين السجائر. ويبرز التفاوت بينهما الهوة بين الطبقات، والتي تكون سببًا في الجريمة إما بتنفيذ أوامر السيد للوصول إلى الثراء أو الخلاص منه لتنتهي سيطرته إلى الأبد.

يلاحظ في الحوار السابق استخدام السيد كلمتي (Ya / ha) وهما في التركية من كلمات النداء المؤثرة تستخدم لإثارة الحماسة في الأعمال المُنجزة، وتُوجه إلى الشخص في حال الإعجاب والتشجيع[٢٤]. فالسيد يثير أولًا انتباه عامله بالاقتراب منه لأخذ علبة السجائز الخاصة، ثم يشجعه ويثني عليه ليفصح له عما يُقال عنه في البلدة. وتتناغم حركات طورسون وعدم قدرته على لف السيجارة مع الموقف الذى وضع فيه، لينتهى بقوله (Ben beceremedim) فهذا التصريح على لسان البطل في البداية يعبر بشكل مباشر عن إدراكه عدم قدرته على القيام بأبسط الأعمال وهو لف السيجارة فما بالك بأفظعها وهو القتل. وتطرح المقدمة المسرحية بهذا الشكل الصراع المتدرج الذى يعيشه البطل مع رئيسه ونتوقف عليه في اتجاهين:

(أ) سيطرة السيد وحلم الثراء:

يدرك طورسون جيدًا سيطرة السيد ويراها سلطة لانهائية تميزه عن غيره، وتجعله قادراً على فعل أي شيء حتى ولو ظلم الناس، ويصرح بهذا في أكثر من مرة في حواره مع ياشار فيقول:

"طورسون: إن يلان أوغلى لايقتل. إنه ينظف...

.....

طورسون: إنه السيد يا رجل. على مزاجه... يعمل ما بوسعه؟[٢٥] "

فالحرية التي يتمتع بها هذا الظالم تجذب البستاني البسيط فيتمنى أن يكون مثله، ولهذا تكون دافعًا يشجعه على القتل لينال المكانة بين الناس. وتأتي السخرية في الجملة الأولى لطورسون من نفية تهمة القتل عن يلان أوغلى وإثباتها عليه في الآن نفسه، لتؤكد صورة السيد المسيطر الذى يقضي على كل من يعارضه دون أن يتحمل أية مسؤلية. وتقدم مثل هذه الجمل الحوارية خلفيات من معطيات سياقية يتقاسمها كل من المتكلم والمخاطب يبرز معها تحقيق حكم المحادثة- الذى سبق شرحه- ويحقق البطل فيه إحدى قواعده، وهي **قاعدة الكم بقوله ما هو ضرورى**، رغم أنه تلفظ بجملتين قصيرتين، فإنهما ذات مغزى يفهمه صديقه ياشار ليؤكد قوة البطش التي يتمتع بها السيد على أهل القرية لا سيما الضعفاء منهم.

تمثل سيطرة السيد بوصفه رب العمل المدخل الرئيسي للتلاعب بمن يعمل لديه لتنفيذ أخبث ما يرنو إليه، ويتجلى في هذه **المفارقة** التى تركز عليها لغة الأدب باعتبارها "أكثر قدرة على التعامل مع ما يقول الناس أو يفكرون أو يشعرون أو يعتقدون، ومن ثم على تناول الفرق بين ما يقول الناس وما يفكرون وبين ما يُعْتَقَد وما هو واقع الحال.[٢٦]" ويبدو في هذا الموقف ما يُقال مختلفًا عما يحدث، ويكون العنصر المشترك في هاتين المجموعتين تضاد بين المظهر وواقع الحال، وهو ما تجلى في حرص يلان أوغلى الذي أظهره لمساعدة طورسون للخروج من حياته التعيسة ونقله إلى طبقة أعلى ليتبوأ مكانة بين الناس؛ في حين أن هدفه الحقيقي الخلاص من ياشار المعارض العنيد له بيد هذا المسكين الساذج. ولتحقيق ذلك يعطي السيد لمستخدمه أهمية أكبر مما له، ويشعره أنه قادر على إنجاز المهمة لتحقيق ما يصبو إليه من مال وزوجة وبستان خاص به. ويظهر ذلك بشكل مباشر في حوارهما التالى:

"طورسون: أنتم تعرفون أفضل.

السيد: عندما تخبو قدرة أمكم العجوز في المنزل وتموت ... فستنظر آنذاك إلى البستان، وترتاح... بسرعة اترك الاصطبل لمرة. لو خرجت من السجن، اذهب إلى القهوة فلننظر ماذا يحدث؟ لا أفضل من أنهم سيفتحون لك المكان المخصص للكبار، ويدعونك للدخول باحترام، يقدمون لك كثيرًا من الشاي والقهوة. تبدو يا طورسون هذه الأشواك لمن يسلكون هذا الطريق! تزوج فتاة من الأشراف... ماذا ستقول يا روحي؟... إن نِعم هذا العمل لا تُحصى. آنذاك تملك بستانك وحديقتك، وحقلك ومحراثك حتى حصانك، سيكون لك حصان!"[٢٧]

يتجلى على لسان السيد استخدام كلمات النداء في اللغة التركية في نوع المناشدة مثل (alimallah) التي تفيد التأكيد على ما يقوله ولشحذ همة المخاطب للوثوق في كلامه، وكذا كلمة (be) المستخدمة في الحوارات غير الرسمية لتوجيه الأشخاص[٢٨]. وتبرز الضمائر في الاستخدام السابق قيمة الملكية لدى المتكلم، وهو هنا السيد، الذى يشجع مستخدمه البستاني على الحلم بالثراء. ويتحول الحديث من الأمر المفرد إلى الأمر في صيغة الجمع للدلالة على الاحترام والتقدير خاصة في قوله (alın)، فهو يفخم هذا الفقير المعدم ليحفزه على القتل للزواج من فتاة من الأشراف وهو حلم كل شاب. ويتجلى في هذا الحوار اعتماد السيد على إحدى قواعد **حكم المحادثة للتأثير على البستاني**، وهى **قاعدة العلاقة أو الإفادة** فيستخدم المتكلم في هذا الوضع مصطلحات تتناسب وطبيعة عمل المخاطب، وهو يقول (Bu yoldan geçenlere şu çalılar Dursun görünür be) وتتحول مفردات السيد لتتواءم مع لغة البطل، وبهذا يكون **للعبارة أثرها على المخاطب** لحثه على القيام بالفعل. فيقابل طورسون الكلمات السابقة على لسان السيد برد فعل إيجابي، حيث تدفعه تلك الكلمات للموافقة على ارتكاب جريمة قتل للوصول إلى المكانة بين الناس وبلوغ الثراء المنشود.

يبرز الحوار السابق أيضًا تحكم عناصر من متضمنات القول وهو **الافتراض المسبق؛** ويقصد به "المعلومات التي يحتويها الكلام وترتبط بشروط النجاح التي لا بد أن تتوفر لكي يكون الفعل الكلامي المزمع تحقيقه قابلًا لأن يفضي من الناحية التأثيرية... لأنه يساهم في تحويل العلاقات بين المتخاطبين؛ يفرض واجبات، ويضع حقوقًا، ويوزع الأدوار بين المشاركين، وتتجلى خصوصيته في الطريقة التي يفرض بها إطارًا على المتكلم لاستمرار الحوار.[٢٩] "**فعلاقة العمل بين السيد والبستاني كانت سببًا في استمرار الحوار بينهما بل وفي نجاح الأول في التأثير على الآخر، وهي العلاقة التي تطرح خلالها المفارقة المسرحية، وتكمن في** "الهزة المتميزة لدى مشهد امرئ لا يعي مطلقًا أن الموقف يمكن أن يكون شيئًا غير ما يحسب، في حين أن ذلك الموقف هو عكس ما يظنه طوال الوقت.[٣٠]" إن السيد عندما نجح في إخفاء حقيقة الموضوع عن البطل طورسون كان **بهذا قد انحرف عن واحد** من مبادئ مفهوم حكم المحادثة وهو **مبدأ الشكل،** لأنه تحدث بشكل غير واضح يكتنفه الغموض والقلق؛ الأمر الذي أدى إلى شعور طورسون بالدهشة بعد أن أفشى له السيد بسره فيقول بعد خروج الآخر في المنولوج التالي:

طورسون: من الله هكذا... انظر الآن... ماذا يوجد عند هذا الرجل حتى فجر(كلامه) دماغي وأجبرني على التوقف عن التفكير... هكذا انظر يا هذا ... **من كان يقول إن، يلان أوغلى، سيفصح بسره إلى البستاني طورسون...** *(يداعب البندقية مبتسمًا بغباء)* انتبه هل من الممكن أن تقول هذا؟ بهذا الشكل لهذه الدرجة ... إنني أولد مرة واحدة من أمى يا للعجب!....[٣١]

وكما يبرز المونولوج السابق سعادة البطل، فإنه يبرز أيضًا قلقه وهو يهم باتخاذ أخطر قرار في حياته، إذ تسيطر عليه الحيرة بعد أن أفصح السيد بسره. ويشير كلامه هذا إلى سذاجة شخصيته التي تعتبر ما حدث لها

فرصتها الذهبية؛ ومن هنا تنبع **المفارقة الدرامية التي يقدمها النص عندما يتحول نجاح الإنسان وحصوله على المكانة والمال والمنصب إلى جريمة قتل** وإزهاق نفس لا ذنب لها، لتنتهي بهذه الجريمة حياة شخصين معًا لا المقتول فقط بل والقاتل أيضًا الذى سيصبح السجن مصيره المحتوم جرّاء ما فعل. وتكون كلمات السيد وسيلة إقناع للبستاني تتماشى مع طيبته وسذاجته، عندما يَدَّعي يلان أوغلى أن الخير سيعم الجميع بمقتل ياشار بعد أن يخلص زهرا وأمها من هذا العريس الطامع فيها فيقول:

"يلان أوغلي:..... ستقوم بعمل خير للاثنتين."[٣٢]

وبهذا تضع المفارقة صوت الإقطاعى في الصدارة بما يقدمه من مبررات للغلام البسيط لتشجيعه على قتل صديقه، وهى تشير إلى **الانتهازية المستغلة لجهل وفقر العامة**، تدفعهم إلى الجريمة وهى تُمنيهم بالثراء والمكانة بين الناس بمبررات غير واقعية.

تتضح القوة القولية من صيغة التواصل بين الرئيس ومرؤوسه، ويرجع ذلك إلى المنزلة الاجتماعية لكليهما؛ فالقول الصادر من السيد إلى طورسون كان أمرًا لأنه صدر من أعلى إلى أدنى، ولم يكن أمام طورسون سوى الإذعان والرضوخ له، رغم أنه غير قادر على تنفيذه من الناحية الجسدية والنفسية. ويفسر مثل هذا الموقف الظواهر المعقدة في التواصل باعتبار العلاقات البشرية نسقًا يشمل الأفراد المتفاعلين عبر تصرفاتهم؛ فلولا سيطرة السيد في بناء اجتماعي إقطاعي لما رضخ له هذا العامل البسيط، وهو يرنو للوصول إلى ما يملكه سيده الأمر الذى يؤثر على البطل ليتحول شعوره بذاته عندما يودعه يلان أوغلى فيرد عليه قائلًا:

السيد: أستودعكم الله.

طورسون: *(يرى بسرعة نفسه كبيرًا كالسيد)* مع السلامة يا يلان أوغلى!

السيد: *(يرجع)* هل قلت يلان أوغلى؟ زوجتى تدعوني بـــ"گولوپچو

رفعت"، وأيضًا يلان أوغلي... لقد كبرت بسرعة أيها الفتى؟ وماذا ستفعل؟ هناك... في أرض الله، إطلاق نار من المصيدة...

طورسون: *(متواريًا)* لا تؤاخذنى....إنني..... كنت على وشك أن أقول يا سيدي أيضًا...

السيد: لا، لا بد أن يعرف الإنسان حده *(ثم ليشد من أزره)* فلا عمل لك أليس كذلك ... *(بضحكة إجبارية)* ياليت حوّل أيها البستانى البندقية إلى هذه الناحية...[٣٣] "

هذا ويلاحظ **التغير في خطاب كل من طورسون ويلان أوغلى،** فالأول لأنه على وشك الوصول إلى ما يرنو إليه يتعامل مع السيد بندية ويخاطبه بطريقة متبسطة دون ألقاب. ورغم رفض السيد هذا التبسط معه لأن الفتى لم يفعل شيئًا بعد، فإن **نبرة المجاراة على لسانه تسترعي الانتباه** لتتناسب مع حاجته إلى هذا البستاني، فيعمد إلى تشجيعه ويشد من أزره ليشعر بذاته لأنه على وشك تحقيق ما يرنو إليه بمجرد أن يوجه البندقية ناحية ياشار ليرديه قتيلًا.

(ب) قتل السيد بين الخوف والفرح

كان تأثير كلام السيد على طورسون قد دفعه إلى الموافقة على قتل صديق طفولته لتحقيق غايته في الثراء والمكانة بين الناس، ويبدأ بانتظار ياشار في المصيدة. وتتضافر الأسباب حول هذه الشخصية الساذجة لينجو من تنفيذ جريمته، ويكون أولها مهاجمة الآلام المبرحة له، وهى تمثل الضعف البدني الذى يعانيه البستاني نتيجة الجهد الذى يبذله في عمله الشاق ويؤثر عليه فيشعر بإجهاد ما يجعله يأخذ قيلولة للراحة في أثناء وقت العمل[٣٤]. ويشي هذا المشهد بتخاذل البطل أمام تنفيذ أمر القتل لأنه شخصية ضعيفة من الناحية الجسدية.

وعقب إطلاقه النار وخروج ياشار ناجيًا يأتي يلان أوغلى وهو غاضب، فيختبئ طورسون بمجرد رؤيته وراء التلة فيقول له السيد:

السيد: يا رجل أيها الغبى القذر!... الآن ستختبئ أليس كذلك. أين كنت قبل برهة؟ ألم تستطع أن تصوب عليه يا هذا!

طورسون: *(المذنب)* **لم أستطع أن أقتله** يا سيدى...

السيد: *(وقف أمام طورسون في وسط الطريق بكل مهابة)* لماذا لم تقل هذا قبل ذلك؟ هل أعجبك الخطأ الذى اقترفته...أين هذا القلب فيك؟

طورسون : **إنني لا أقتل** ...

السيد: لماذا لا تقتله يا هذا؟

طورسون: لقد صارت طلقات الرصاص الصغيرة أوراقًا ملونة... هكذا... تحولت إلى ورق... والله أنا أيضًا دُهشتُ....

السيد: مجنون والله ... ماذا يعني هذا؟

طورسون: والله **لم يستوعبه عقلى**."[٣٥]

وتلفت الجمل المنفية على لسان البطل في الحوار السابق الانتباه إلى **معنى مضمر** لأنها من الناحية التداولية تمثل إمارة وتنبيهًا لشيء يود المؤلف طرحه. ويمكننا التوقف عليها في تفسير **قاعدة البيان الأسلوبى** القائلة: "إن الجملة السالبة تأخذ أطول وقت ليجري بها العمل ولربما هي أصعب من أن يجري بها العمل من الجملة الموجبة. وعند اختيار الجملة السالبة وتفضيلها على استعمال الموجبة، فإن المتكلم يجعل العبارة مائلة وغامضة أكثر من الحاجة...ويخرق (بها) قاعدة الأسلوب البياني، ويلزم أن يكون إنما فعل هذا لسبب ما، وأوضح الأسباب لاستعمال الجملة المنفية هو جحد مقابلها الموجب[٣٦]." فالنفي الذى يجيب به طورسون السيد في قوله (Vuramazdım/ Vurmuyorum) يدل على صوتين الأول أنه أطلق النار بالفعل لكنه لم يقدر على قتله، والثاني أن شخصيته ليس من طبعها القتل وسفك الدماء. كما أن الموقف الميلودرامى الذى يعيشه البطل بخروج أوراق ملونة بدلًا من الرصاص يصيبه بالدهشة، ولا يدرك كيف حدث هذا، لينتهي إلى عدم تحقيق

المهمة الموكلة إليه.

تتمثل المفارقة الدرامية في الحركة الأخيرة في المسرحية عندما يطلق طورسون النار على السيد وهو على يقين أنه لن يؤذيه، لكن الطلقة تصيب يلان أوغلى في الحال ليسقط صريعا[٣٧]. وتحمل هذه الحركة بموت السيد في المصيدة التي أعدها لياشار صورة ساخرة تحقق المثل الشعبى القائل "من حفر حفرة لأخيه وقع فيها"، وينتهي الحدث بقتل السيد على يد عامله الذي لا يصدق ما حدث، ويبدأ مونولوجه التالي بجمل منفية وهو يقول:

"طورسون: *(لايستطيع أن يصدق لفترة. ينتظر. ثم)* لا تمزح يا سيدى...لا يقتل هذا الإنسان. *(يرتاح، ثم ينهض وهو متحاشيًا، يقترب إلى الميت يلان أوغلي)* يا ويلاه... الأمان عليك!... لقد صار يلان أوغلي متقوبًا!...*(يخاف)* والله أنا ...لا ذنب لي أبدًا... الحقيقة أننى قُلتُ فلأجرب.[٣٨]"

يمثل السيد صورة للجبروت الذى لا يمس لهذا تنطلق من لسان عامله أول جملة بعد أن يكتشف أنه قُتل عن طريق الخطأ (öldürmez)، وعندما يتأكد من مقتله يقول (Vay amanın) وهما من كلمات النداء المؤثرة في اللغة التركية تفيد التعبير عن الندم والخوف[٣٩]، ليعترف في النهاية أنه لا ذنب له. وتتولد السخرية في هذا المشهد بالتحول الذى يطرأ على البستاني من الخوف إلى الفرح نتتبعه في منولوجه التالي:

طورسون: لقد بلغنا المقام الرفيع. انظر ماذا حلَّ بنا يا رجل... البُستاني طورسون لمَ تغلبت على يلان أوغلى؟.. *(فجأة مرت خاطرة على باله، ينتشي وهو يفخر)*. لماذا لقد كنت على وشك ألا أنهزم؟ أليس طورسون هو الرجل؟ ألا شأن لي؟ ألا يجب علي الذهاب إلى المقهى؟ *(كالبطل)* أيها الرجل طورسون. هل أوقعت يلان أوغلى مثل السرو؟ *(وهو يشعر بالكبر للغاية)* إننى أسقطه يا صديقى.... إنني أقضي عليه... أنا لا أمزح ... إننى

أقتل أيًّا من كان حتى لو كان ياشار قولاقسز ..."[٤٠]

هذا وتكشف تعبيرات طورسون بعد ارتكابه جريمة القتل عن التناقض الواضح في الشخصية الإنسانية، فالتحول من الخوف الشديد إلى الفخر والانتشاء بما فعله يخلق **نوعًا من الباروديا** في أمر لا يمكن أن ينتشي به المرء الطبيعي، لكن كان هذا نتيجة لما أقنعه به السيد في فكرة قتله لشخص مهم، وتسمح هذه القناعة لساذج مثل البستاني بالشعور بالفخر من هذه الجريمة. لهذا نرى البطل وهو يكمل دوره إلى النهاية بسلب القتيل يلان أوغلي ساعته وسلسلتها وصندوق السجائر ومبسمه ثم يرتدي قبعته الواسعة لتصل إلى أذنه[٤١]، فتلك المظاهر هي التي استرعت انتباه هذا البستاني البسيط منذ البداية، وبسببها سقط في شرك سيده المخادع. ويلفت هذا التجسيد مع سلب البستاني ما يرتديه السيد انتباهَ المتلقي إلى فكرة بساطة أحلام الضعفاء بسبب فقرهم وجهلهم وسذاجتهم، فعلاقة العمل التي شكلت محور حديث البطل وسيده وضعتهما وجهًا لوجه، فيعرف الثاني خصائص الأول لهذا يفرض عليه ما لا طاقة له به. ويدفع هذا المشهد المتناقض البحث في **المعنى المضمر** في علاقة الرئيس والمرؤوس ويتجلى في شعور الخوف في البداية بوصفه أمرًا طبيعيًّا نتيجة بشاعة ما اقترفه هذا الإنسان البسيط الذى تحول فجأة إلى مجرم. ثم يتدرج وصولًا إلى شعور الفخر الذى يشجع طورسون على سلب السيد ما يرتديه والزهو بما حققه، وكأنه بهذا يتخلص من سيطرته إلى الأبد.

إن مقتل رب العمل بهذه الطريقة يحوي معاني ضمنية تشير إلى طبيعة علاقة العمل التي تجعل المرؤوس في خوف دائم من رئيسه الأمر الذى يدفعه إلى تنفيذ أوامره مهما كانت ظالمة لأن سيطرته المادية تكون أقوى من ضعف الأجير. وتوجه هذه النهاية- رغم تعاستها- إلى فكرة تقليدية في كون الشر دائمًا لابد أن يعود سلبًا على صاحبه مهما كسب في جولات لكنه سيخسر لا محالة في النهاية ولو عن طريق الصدفة.

٢.علاقة الصداقة:

يبرز السبب الثاني الذي يقف حائلًا أمام تنفيذ طورسون جريمة قتله لياشار في علاقة الصداقة التي تربطه بهذه الشخصية، ويمثل هذا الصديق الماضي الجميل وذكريات الطفولة التي ستحمل تأثيرها الإيجابى على البطل بمجرد دخوله على خشبة المسرح. تقدم **حركات ياشار أولًا مع رؤيته لطورسون وهو نائم رسائل غير مباشرة** يمكننا تتبعها فيما يلي:

ياشار: *(يقترب وهو ينظر جيدًا)* آه، إن هذا طورسون صديقنا...

(يأخذ البندقية بلا صوت. يخفيها بين الأعشاب، بحركات شخص يسعده المزاح وهو يسير على أطراف أصابعه. ثم يبدأ وهو يجلس القرفصاء بجانب طورسون، بصفير أغنية قديمة للمدرسة في أذنيه.)

طورسون: *(يبدأ يهمهم بأغنية المدرسة هذه وهو نائم.)*

ياشار: *(يصفر الأغنية بقوة.)*

طورسون: *(يبدأ في غنائها بصوت أعلى.)*

ياشار: *(يرفع صوت الصفير.)*

طورسون: *(يعلو صوت الأغنية.)*[٤٢]

يقوم ياشار بحركتين حقق بهما **مفهوم حكم المحادثة من خلال قاعدة العلاقة والإفادة**؛ فالحركة الأولى بأخذه البندقية من طورسون وهو نائم وإخفائها تشي بصوت الحكمة الذى يُنحي القسوة في التعامل مع الأفراد لمجرد الاختلاف معهم. أما حركته الثانية بصفيره أغنية المدرسة، فهي تجسد استدعاء مرحلة الطفولة في لاشعور طورسون الذى يتفاعل معها ويغنيها للدلالة على أن الماضي لايزال ينبض في وجدان الشخصية البطلة وإمكانية أن يكون له تأثير عليها. وتعطي هذه الحركات بعض الإشارات السياقية بين البطل وصديقه الذى ينجح بواسطتها في وضع القواعد الاجتماعية للتفاعل

القولي مع طورسون وهو يسترجع في حوارهما ما كان يفعله ياشار وشقاوته في طفولته فيقول:

طورسون: *(بدهشة)* ياه هكذا دائمًا، كنت آنذاك أيضًا تُصفر كانوا يطلقون عليك الفتى صاحب الصفير... صحيح ماذا حدث عندما كان حاجي يطاردك مرة على ما تُجربه؟ هل تتذكر هذا؟

ياشار: *(وهو يضحك)* نعم ... نعم... وهو يقول "الولد يجمع الشياطين ضد الحي!"...*(فاتحا ذراعيه للنهوض وأخذه بالأحضان)* تعالَ يا صديق طفولتي. تعالي يا أيامى السعيدة.[٤٣]"

تمثل هذه الذكريات لياشار فترة جميلة ومبهجة في طفولته حيث كان ينعم بالحرية ويفعل ما يروق له، لهذا يأخذ صديقه بالأحضان في إشارة إلى الحميمية والسعادة في استعادة هذه الذكريات الجميلة. **وتجسد هذه الإشارة الحركية** التي تأتي من ياشار أولًا بفتح ذراعية لاحتضان صديقه صورة الأصالة في شخصية الفلاح المتعلم الذي يعود إلى قريته سعيدًا ومتواضعًا مع أصدقائه القدامى لا يحمل أي كبر أو غرور. وتقدم هذه الحركة **معنى ضمنيًّا** أشار إليه علم النفس الحديث في أن الأساس الذي بُنيت عليه النفس البشرية يتشكل خلال المراحل المبكرة من الطفولة، وأن أهداف الفرد التى وضعها في مرحلة الطفولة- كما أكدها أدلر[٤٤]- تتفق تمامًا مع موقفه خلال مرحلة البلوغ، فلا اختلاف في الأفعال والأقوال، وتظل الأهداف والدوافع الأساسية موجهة نحو الأهداف النفسية الثابتة نفسها. ويساعد الوقوف على مرحلة الطفولة تلمس ملامح الشخصية الحقيقية للفرد، وذلك لأن الأطفال الصغار لم يتعلموا بعد كيفية إخفاء مشاعرهم الحقيقية، فالخصائص التي نلحظها على الشخص البالغ ما هي إلا انعكاس مباشر للخبرات التي مر بها خلال مرحلة طفولته... وحتى مع تغيير الفرد موقفه عندما يصل إلى مرحلة البلوغ، فإن هذا لا يعني بالضرورة حدوث أي تغير في نمط السلوك، فإن النفس لا تغير الأساس الذى بنيت عليه، ويحتفظ الفرد بالميول نفسها في كل من مرحلتي

الطفولة والبلوغ[٤٥]. فقد ظلت شخصية ياشار في طفولتها كما هي بعد البلوغ؛ فهو ذلك الفتى المشاكس والمحب للخير في الوقت نفسه، وبدا في مواقفه الإيجابية مع صديقه طورسون الذي يتذكر أيام طفولته معه وهو يقول:

"*طورسون:....!(متذكرًا من جديد)* كانوا لا يأخذونني إلى المدرسة.. يقولون إنه أحمق... كان الأولاد يُثيرون غيظي ... *(إلى ياشار)* عندما تذهب إلى البادية كنت دائمًا تُدخلني في دورك... يالك من فتى..."[٤٦]

تمثل مرحلة الطفولة صورة لشخصية ياشار المشاغب الذي يدخل صديقه معه في الصف رغمًا عن الجميع نوعًا من جبر خاطر هذا الطفل البائس، ويستمر في هذا الهدف الآن بعد بلوغه لإصلاح العوج الذي يراه في طورسون، ويكون ظهور شخصية هذا الصديق لصالح البطل لتوجهه نحو الخير. وعلى الجانب الآخر يدرك طورسون في هذا الخطاب حقيقته فيما وصفه به الآخرون بأنه مختلف عن الأطفال منذ نعومة أظافره لغبائه، لهذا يحمل الجميل لياشار لما كان يفعله معه.

تشكل **الأخطاء اللغوية في النص على لسان طورسون** صورة موحية لشخصية الأحمق كما في الحوار السابق- على سبيل المثال- باستخدامه لمصدر denemek في شكل deynemek، واستخدامه كلمة alenirdi بدلامن alınırdı. وعلاوة على أنها تثير السخرية فإنها تلفت الانتباه أيضًا إلى صوت البستاني الجاهل الذي لم يتلق تعليمًا لغبائه فينطق الكلمات كما يسمعها؛ ويكون هذا أحد الأسباب التي تجعل الشخصية قابلة للانقياد للأقوى سواء السيد المسيطر أم الصديق المتعلم.

هكذا تسمح علاقة الصداقة القائمة على ذكريات الطفولة بإثارة الصراع في نفس البطل؛ نتيجة تأثره بعوامل اجتماعية ونفسية يمكننا تتبعها في جانبين:

(أ) الإقدام على القتل بلا سبب:

يبدأ صراع البطل بعد هذه المقدمة المؤثرة التي أظهرت فرحه

وسروره وهو يحتضن صديقه ياشار، عندما يتذكر مكانته ويخجل من هندامه، وهو ما تجلى في **الإشارات الحركية واللغوية** التالية:

"طورسون: *(ناهضًا باهتياج كبير وهو يحضن ياشار)* نعم صديقي ياشار ذو العينين السوداوين. *(ثم يرخي يديه وهو يخجل من هندامه وملابسه.)*

ياشار: *(ليتركه، ويحضنه)* عزيزي طورسون! ياصديقي!

طورسون: *(مبتعدًا بعينيه الدامعتين وهو خجول)* هل تقول هكذا؟... لقد صرت أنت من المتعلمين... وأنا... *(بغيظ)* أنا البُستاني...*(فجأة يبدأ البحث)* أين بندقيتي؟[٤٧]"

وبمجرد رؤية طورسون لياشار تنطلق من لسانه كلمة (Vay) وهي من أدوات النداء المؤثرة في اللغة التركية تفيد السعادة والفرح[٤٨]، ويؤكد بها شعوره الإيجابى تجاه صديق طفولته دون الحاجة إلى شرح وتفصيل. وفي المقابل ينجح ياشار في التواصل الإيجابي معه لتحقيقه **مبادئ الخلق والسماحة والتعاون** وهي المبادئ التي تندرج ضمن الوظيفة المجتمعية العامة. وفي الوقت الذى يحقق التعاون تنظيم ما يُقال ويسهم في دفع غرض الخطاب، فإن الدور التنظيمى للطف والأدب يحافظ على التوازن الاجتماعي وعلى علاقات الصداقة التي يفترض معها أن المخاطب متعاون في المقام الأول لوضع الأمور على أفضل حالها[٤٩]. فتصرف ياشار بهذه الوضعية مع عناقه لصديقه طورسون **كأنه يواجه صوت الشر** الذى أوعز به السيد، وهو الصوت الذي يستيقظ في نفس البستاني المسكين بعد شعوره بالغضب لأن هندامه وملابسه متواضعة لا ترقى لصديق طفولته المتعلم الذى أصبح في طبقة أعلى منه. ويبدأ البطل لهذا السبب البحث عن البندقية ليحقق مكانته المفقودة.

تتجلى في هذا الموقف **ازدواجية حضور المعنى التي تحقق المفارقة** في حوار الأصدقاء كالتالى:

أولًا: تتولد المفارقة الدرامية باستخدام الإثبات والنفي على لسان البطل عندما يبدأ البحث عن بندقيته لينفذ أمر القتل فيقول لصديقه:

"طورسون: *(باحثًا باستمرار)* إنها ملكي، وليست معي... أنا لا بندقية لي... إن يديا مغلولتان .... إن البستاني يقضي على الغربان.(*فجأة راجعًا إلى ياشار وهو ينظر إليه بطريقة مشينة)* إنني لا أقوم بأي عمل بسبب البستان.

ياشار: لا تحزن يا طورسون، *(ذاهبًا إلى المكان الذى أخفى فيه البندقية)* كنت قد أخفيتها...على سبيل المزاح... *(يحضرها ويعطيها له.)*

طورسون: *(ينتفض خلف التل بمجرد اختطافه البندقية. متحولًا ناحية ياشار.)* لا تؤاخذني يا صديقي، لابد أن أقتلك!"[٥٠]

يبرز الحوار السابق شخصية طورسون الذى يعلم جيدا أنه لا يملك شيئًا؛ فالبندقية رمز القوة والسيطرة ليست ملكه رغم أنها معه طوال الوقت. وبينما يشير خطاب الإثبات أولًا إلى ملكيته للبندقية، فإن خطاب النفي الذى يليه مباشرة يلوح إلى أنه لا يملكها في تأكيد على ازدواجية حضور المعنى، والمشهد بهذا الشكل يثير في نفس البطل شعور العجز وعدم القدرة على تحقيق ما يرنو إليه. وبمجرد حصوله على البندقية يصوبها في الحال نحو صديقه ياشار مستخدمًا خطاب النفي أولًا وهو يعتذر بقوله (Arkadaş kusura kalma) ثم يتحول إلى جملة الإثبات الوجوبى في قوله(vurmam gerek) وبهذا التباعد بين النفي والإثبات نشعر بصوت السخرية الذى يولد الاختلاط بين الصواب والخطأ فيما سيقدم طورسون على فعله.

ثانيًا: تنبع المفارقة في هذا الموقف أيضًا عندما يصرح البطل لصديقه أنه يلزم أن يقتله للحصول على المال والمكانة بين أهل القرية، ويندهش الصديق متسائلًا:

"ياشار: *(مندهشا)* علي أنا؟ لماذا؟

طورسون: ما أدراني أنا؟ ... أنا أفجر سرب الغربان، وأسقط أحدها...

ياشار: هناك سبب لإطلاق النار على الغربان لكن عليَّ أنا..

طورسون: لايمكن. لابد أن أقتلَك!

ياشار: طورسون!

طورسون: ماذا أيضًا؟

ياشار: هل أنت جاد؟ *(لطيف)* ياه يا طورسون...هل هذه ألعاب الطفولة مجددًا؟ هل هي لعبة العسكر والحرامية مرة أخرى في هذا العمر؟

طورسون: *(بحزم)* داخلي يحترق لكن، لا حيلة... سوف ينفذ هذا العمل ...[٥١]"

تؤكد كلمات النداء المؤثرة التي يستخدمها ياشار في الحوار السابق سعادته بلقائه صديقه في قوله(Ah)[٥٢]، كما تفيد التذكر في قوله (ha) [٥٣]، فهو يظن أن صديقه يلعب معه كما كان في الماضي. وتضع هذه الكلمات في إيجاز رد فعل المخاطب/الصديق أمام عظم ما يقوله المتكلم/الصديق بأن عليه أن يقتله، فما بينهما من ماضٍ وذكريات جميلة تمنعه التفكير في صدق ما يقوله.

ويمثل استخدام النفي على لسان طورسون في قوله (Ne bilirim ben / Mümkünü yok /çaresiz) **صوت الجهل** الذى لايعرف سببًا لتصويب بندقيته على صديقه. ومع نفي البطل أي تراجع عن الأمر وعزمه إكمال المهمة في قوله (Mümkünü yok) للتأكيد على عزيمته تنفيذ أمر القتل فهو **يجسد في الآن نفسه خطاب إثبات** إمكانية ألا ينفذ الأمر؛ وهو الصوت الخفي لشخصية البطل الذى يشعر به صديقه لعلمه بطيبته وأنه لم يكن قاتلًا، فيبدأ ياشار التعامل مع هذه الشخصية وطبيعتها التي يعرفها جيدًا، وينجح تدريجيًّا في إثنائه عن تنفيذ الأمر.

ويظهر **من التصريح اللفظي في الموقف السابق** أن البطل لا يدرك عواقب مايقدم عليه من جريمة قتل لنفس بريئة، وهو ما يصبغ الشخصية بالبساطة والسذاجة والعفوية. ويشير أيضًا إلى أن الأُجراء ككل و(طورسون) بوصفه نموذجًا لهذه الفئة لم يكونوا علي دراية تامة ووعي بأبعاد وتعقيدات وتبعات سيطرة الطبقة الإقطاعية الكاملة على الأرض والبشر معًا في مجتمع القرية في تركيا بعد الجمهورية، فهو، وحسب القراءة السطحية والمعنى الحرفي لكلامه، لم يستوعب هذه التغيرات الاجتماعية والسلطوية حتى الآن. **وتحمل المفارقة الدرامية التي يصنعها المؤلف هنا رسالة تصحيحية** تدفع المتلقي إلى إدراك أهمية مواجهة هذه السلطة لمنعها من الاستمرار في القضاء على الإنسان البسيط الذى يتحول إلى مجرم لمجرد أنه يحلم بالثراء والحق في الحياة، وهو ما يشرحه طورسون لصديقه في قوله:

"طورسون: *(وهو يبكي)* إنني أشعر بالحسرة...هل يجب على أن أبقى هكذا دائما أي... قُل لي إذن؟...هل يجب أن أستمر؟ مثل كلب الجزار...ألا يلزم أن أذهب كما يحلو لي؟ لِمَ لا يكون لي حقلي، وجرافتي وحصاني؟ ألا يجب أن أتزوج؟ *(وهو خجول)* لو أنني فعلت شيئًا لك... **لو أنني قتلتك... لا تؤاخذني...سيزداد قَدري ومكانتي** أيضًا..."[٥٤]

يتجسد **مبدأ الشكل** في الحوار السابق عندما يتكلم طورسون بصراحة، وهو يبكي معترفًا لصديقة أنه سيقدم على قتله، ونلمح بها صوت الطيبة والسذاجة في شخصية البطل. وبالتوقف على جمل الاستفهام المنفي في قوله (Tarlam, tapanım, atım olmasın mı?) يبرز فيها شخصية الأجير، وهو يتحسر على حقه في الحياة ليكون له أملاك، وهي تكشف أحلام البسطاء التي يمكن تحقيقها دون الحاجة إلى قتل صديق الطفولة. لكن طورسون يعتذر لصديقه بقوله (kusura kalma) لأن هذا قدره لينال المكانة بين الناس، وكلها تشير إلى البساطة في الحلم والغباء في تنفيذه.

(ب)الشعور الإنسانى والتأثير النفسى:

وأمام شخصية البطل بما تحمله من سذاجة وجهل تظهر

شخصية الصديق ياشار العاقل/المتعلم، الذي يلتزم في تعامله معه **مبدأ اللطف وحسن الخلق** منذ الوهلة الأولى وهو ما **يولد السخرية**. فأسلوب التهذيب والأدب الذى بدا في تواضع ياشار مع صديقه البستاني يسوق الحوار بينهما إلى الصراحة المطلقة باعتراف طورسون بأنه يجب أن يقتله، لتبدأ أولى مراحل السيطرة على البطل. وتتولد السخرية في هذا الموقف من كونها أسلوبًا لا يعارض صراحة مبدأ اللطف والأدب ولكن يسمح للمخاطب أن يفطن إلى الإيحاء والإيماء بالأذى من ملاحظة المتكلم المباشرة عن طريق الاستلزام[٥٥]. فياشار هنا هو الشخص الواعي والمدرك لحقيقة الأمر الذى يخفى على البطل طورسون، لذا يسعى بطريقة غير مباشرة لإثنائه عن القتل، وينجح في هذا.

وبتتبع حوار الصديقين يتراءى لنا تطبيق **حكم المحادثة** من خلال قواعد التواصل التالية:

أولًا: قاعدة الكيف في اعتراف طورسون لصديقه أنه يجب أن يقتله تنفيذا لأمر يلان أوغلى، ولتحقيق ما يرنو إليه.

ثانيًا: قاعدة العلاقة أو الإفادة وتجلت بقول ياشار أشياء مفيدة للتفاعل ينجح معها في التواصل مع صديقه، ليملك زمام التأثير والإقناع كما في قوله (Gel benim renkli günlerim.)**. ويتحول الموقف إلى مفارقة ساخرة عندما يحاول الصديق مساعدة البطل لتحقيق ما يرنو إليه وتنفيذ أمر القتل.** وعندما لا يجد ياشار بينهما أي عداوة يقترح عليه أن يقوم بفعل يثيره فيقول له:

"ياشار: ماذا؟ إذن ماذا علينا أن نفعل... فلا عداوة بيننا في الماضي. *(فجأة)* تعالَ لو أردتَ، يجب أن أُثيرَك الآن... يجب أن أبصق على وجهك...

طورسون: ما الداعي يا روحي؟

ياشار: ليكون هناك سبب... لن يرضى قلبي أن أخذلَك هكذا. أنا ...

أنا إنساني.[٥٦]"

تتحول مشاعر البطل تدريجيًّا بفضل صديقه عندما يبدأ البحث عن سبب لقتله، ويأتي رفض ياشار تحقير وإهانة طورسون دعمًا لفكرة المسرحية، وتدور حول الإنسانية التي ربطت بين الناس عامة والأصدقاء في هذا الموقف خاصة، فلا يقدر أن يهين صديقه بأقل فعل مهما كان، لأن روحه تمنعه من هذا التجاوز. وهكذا يُنحي الصديق الذكي/المتعلم الشرَّ جانبًا ليوجه صديقه الساذج/الجاهل بشكل غير مباشر إلى الخير.

ثالثًا: قاعدة الشكل يسعى ياشار في حواره إلى تصحيح خطأ ما فهمه صديقه البستاني عند تلفظه بكلمة إنساني فيقول:

طورسون: *(محولًا بسرعة البندقية.)* قلها مرة أخرى هيا؟

ياشار: ماذا؟

طورسون: ياه لقد قلت شيئًا؟

ياشار: إنساني.

طورسون: أيها الفتى الشيوعي أنا أيضًا كنت أعتقد أن هناك شيئًا مثل طائر الهدهد. في حين أنني مثله أيضًا. أيه، لقد قلتها بلسانك يا صديقي. لو أنك شيوعي فهل أنا من يقضي عليك؟...

ياشار: لا يختلط عليك الأمر. هيا إن المثقفين يقومون بهذا العمل لكن، هل تقوم أنت به أيضا يا طورسون؟ ليس الشيوعي بل الإنساني...أي من لديه الشعور الإنساني... أنا صديق اليونانيين...[٥٧]"

نبعت **المفارقة اللفظية** في هذا الحوار من أن كلمة humanist لا تشبه في دلالتها Komünist لكنها مرتبطة بها من جهة أخرى وهى الجناس الناقص؛ إذ تلتقي فيهما بعض الأصوات المتشابهة التي تسقط البطل في خطأ واضح فينطقها gominist لتدرج ضمن الأخطاء اللغوية المتكررة على لسانه في نطق بعض الكلمات–كما سبق وأشرنا– ويرجع السبب في ذلك إلى جهله

وغبائه الذي يحول دون إدراكه التقارب بين الكلمات وأصواتها.

وكما بين غرايس أن مبدأ التعاون يساعد المشاركين في التواصل والتفاهم، فإن العكس أيضًا يبدو صحيحًا؛ عندما لا يمكن للأطراف المشاركة في الحوار فهم بعضها بعضا نتيجة عدم مراعاة مبادئ المحادثة، ويؤدي هذا إلى **انعدام التواصل ويسقط أحد المشاركين في وضع مضحك لتبرز روح الفكاهة** [٥٨]، وهو ما تجلى في الحوار السابق الذي يقدم فكرة المسرحية الرئيسية من خلال هذه المفارقة الساخرة عبر كلمة humanist التي تصنع مجموعة من التحولات الدلالية التبادلية لبنية المعنى الحرفي والمعنى الضمني غير المصرح به؛ فالخطاب المباشر يشير إلى الإنسانية التي يغفل عنها الناس في حياتهم المادية، والافتقار إلى هذا المعنى يؤدي إلى انحلال العلاقات، وتأتي الصداقة واحدة منها بقتل الصديق صديقه. ويشي هذا الخطأ الذى وقع فيه طورسون إلى الجهل الذى ينخر في عقول البسطاء من العامة لأنهم لا يعرفون القراءة والكتابة فيلتبس عليهم الأمر، ويفهمون الكلمة على وجه آخر. وبهذا الاختلاف يقع التضارب في المعنى بحسب المرجعية الخاصة لكل من المثقف ياشار والبستاني طورسون.

ويمكننا تلمس المعنى الضمني في هذه المفارقة اللفظية بين كلمتى (humanist) و(Komünist) **وهي تلمح** إلى فكرتين:

الأولى: الإنسان المحب لكل من حوله حتى أعدائه، وهو ذلك الشخص الذي يتخلص من كل المشاعر السلبية كالكره والحقد والضغينة ليعيش في سلام مطمئناً في حياته إيجابيًّا مع الجميع. ولو ترك الإنسان نفسه على طبيعتها مثل طورسون البستاني البسيط لأصبح مثل طائر الهدهد الذي يدل وجوده على نقاء البيئة لأنه ينظف الأرض من الديدان والديرقات، ولهذا عرف بصديق الفلاح وهو من الطيور التي لا تعرف الأنانية وأكثرها تعاوناً ويعمل لنوعه كله، محب للمساعدة خصوصًا لأفراخ من أعشاش أخرى تابعةً لأبناء جنسه[٥٩]. لهذا كان وروده على لسان

طورسون بوصفه بستانيًّا تمثيلًا مناسبًا لشخصية البطل الذي يحمل صفات هذا الطائر.

الثاني: تحمل الشيوعية[٦٠] في مضمونها فكرة إنسانية لأنها تُسقط الطبقية الاجتماعية التي تسبب الكره والعداوة بين الناس، وتساوي بين الجميع فلا يحتاج أحد إلى قتل الآخر لتحقيق المكانة. إلا أن المجتمع مع تطبيق هذه الأيديولوجية لم يحقق العدالة المنشودة لأسباب عديدة كان منها أنها لم تقع في بلاد الصناعة الكبرى كما بشر بها كارل ماركس. وكانت الثورة الروسية بعد الحرب العالمية الأولى شاهدة على ذلك بوصفها أهم الحركات الثورية التي نسبت إلى الشيوعية، وأدت إلى إسقاط كثير من الدول عن عروشها بعد أن نخرها الفساد. وبفضل هذه الثورة نجح الشيوعيون في نشر مذهبهم القائم على أنه ليس في أصل الطبيعة البشرية ما يوصف بالخير أو بالشر إلا حين يرتبط بمصلحة الطبقة الغالبة. ويؤكد لينين(١٨٧٠-١٩٢٤م) أنه لا يوجد شيء يسمى الأخلاق بمعزل عن المجتمع البشري، وإن تلك الأخلاق تزييف وتزوير ولا أخلاق إلا الأخلاق التي تستمد من صراع طبقة الصعاليك[٦١]. شكلت مثل هذه الأفكار التي ماجت مع نشر الشيوعية ضربة موجعة للمجتمع؛ إذ صارت الأخلاق تابعة لمصالح الحرب الطبقية، التي اشتعلت في كل جانب لتكون معولًا لهدم الدول ومعها كل القيم والعادات والتقاليد الإنسانية لتحقيق سيطرة لقطب جديد على العالم. لكن نظام الجمهورية التركية لم ينحاز لهذه الثورة وقاوم نشرها داخل تركيا، لهذا جاء تصريح البطل لصديقة في قوله (Sen gominist ol da ben seni temizlemeyim ha?) باعتبار أن قتل الشيوعي في هذه الفترة نوع من خلاص البلاد من الشر.

ونخلص من هذا إلى أن الإنسانية هي التي تحرك العلاقات البشرية على اختلافها، فهي تساعد على استمرارية العلاقة وارتقائها الأمر الذى يؤدي إلى إشاعة الطمأنينة والسلام الاجتماعى. فلا يمكن أن يعيش الفرد منعزلًا عن الجماعة بأي حال من الأحوال، وسبيله للبقاء مرتبط دائمًا بالنفس

الإنسانية وما جبُلت عليه من مشاعر تجمع بين الخير والشر معًا. لكن صراع الإنسان الدائم مع نفسه يجعله في محاولات مستميته لكبح جماح الثانية على حساب الأولى ليعم الخير الذى يؤثر إيجابيًّا على الفرد والمجتمع معًا.

تتغير قناعة طورسون بضرورة قتل صديقه بشكل تدريجى نتيجة **لمشاعر نفسية تؤثر في حركة الصراع** الذي يعيشه البطل في هذا الموقف، وتظهر في ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: الاستسلام للقتل: يملك ياشار زمام الموقف بوصفه صوت العقل والحكمة عندما يسيطر على صديقه من الناحية النفسية، فيوجهه للتغيير بشكل تدريجي ويتجلى ذلك في قوله:

ياشار: لقد فهمتُ يا طورسون، لقد فهمتُ... هذا دائمًا هكذا. فمن الواجب دفع شيء ليحدث أشياء. يا خسارة ...

طورسون: بماذا تحاول إقناعي يا روحي؟... قلنا ... يسقط واحدٌ من الغربان.

ياشار: يسقط ... حسنًا يا صديقى الحبيب. **اقتلني. لكن** لابد أن يكون شيء قد حدث بينك وبيني... *(متأثرًا)* **ثم** إنني مشفق عليك. إن معاناة القاتل يا طورسون تكون أفظع من آلام المقتول. عندما تذهب إلى القهوة، ألن يقول لك صوت في الضوضاء الكثيرة: "ماذا كان قد فعل بك؟" وعندما تصبح مع مالك، وملكك، وزوجتك... وبينما تلقي الملعقة في الحساء بشهية...عندما يسألك صوت قائلًا "نعم إن الغربان كانت تخرج الحب. وياشار(ماذا فعل)؟ وماذا عن ياشار؟"...أجب، ألن تسقط الملعقة من يديك؟ هل يا ترى تستطيع أن تمر بهدوء بجانب ثمار التوت الحمراء هذه؟ آنذاك...هل يمكنك يا روحي أن تقطع ثمرة البطيخ بلون الدم القاني وهى تنشق في صوت تحطم؟ قل لي...[٦٢]

يستخدم المتكلم في الحوار السابق **كلمات وأدوات** يكون لها أثرها

على المخاطب، ويبدؤها بقوله (yazık) وهى من **كلمات النداء المؤثرة** في التركية تفيد التحسر والحزن [٦٣]على ما يشعر به الصديق في هذه اللحظة. ثم يعرج على **أدوات الاستدراك** (Sonra / Lakin) ووقوعها بعد نبرة الاستسلام للقتل لتحويل مجرى الخطاب من الإذعان إلى التأثير الذى يحدث في اتجاهين: الأول اتجاه منطقي لإيجاد أسباب مقنعه لحدوث جريمة القتل. والآخر اتجاه نفسى يلعب فيه ياشار على الشعور بالذنب الذى سيظل يعاني منه طورسون طوال حياته مهما حقق أحلامه في الحياة المادية من مال وزوجة. كما تقدم نبرة التساؤل على لسان المتكلم حافزًا ليبدأ المخاطب التفكير فيما يجب أن يفعله بعد أن أوضح صديقه الشعور بالذنب بعد قتله.

المرحلة الثانية: التحول من الخضوع إلى الهجوم عندما يسحب ياشار البندقية من طورسون ويوجهها له وهو يقول:

"ياشار: *(باستمرار)* الخيانة ... العداوة، الثأر، الموت...

طورسون: *(متوسلًا)* لقد كسبت يا ياشار حتى إنك ستحقق المكانة. هل ستقتلني وستحصل على المجد فوق ما لديك أيضًا؟....

ياشار: *(باستمرار)* من أجل (حصولك على) بستانك، وحديقتك... اليد التى تمتد على منزله ... هل الدور هكذا على زهرا؟

طورسون: لست أنا. والله لست أنا. إنه يلان أوغلى.

ياشار: من أحاسبهم إذن؟ كلهم... كلهم هذه...هذه الطبنجة الموجودة في الخصر...السكينة...الكُره... نعم، هذه البندقية...*(ملقيًا البندقية في جانب)*لا تلمسها يداك يا طورسون... راعٍ أنت الصداقة ... والعشق ... الحب. (*يقبل طورسون وهو يحتضنه)* أوه ما هذه الرائحة. إنها رائحة الأرض، العرق، الصديق.

طورسون: *(وهو ممتن ناظرًا إلى البندقية شذرًا.)* ولا تهتم أنت بساكن البلدة... فهو يقول ما يرد على لسانه ... كانت تنتظرك أيضًا بنت الأرملة ابنة القدر.اشترت اللحم بأوقية وكانت تنتظر مجيئك ...

ياشار: إنني أعرف.(*منطلقًا نحو البلدة.)* أن بلدتي التي تنتظر الضوء تنتظرني ...(*يأخذ حقيبة السفر بحماس.)* يجب علي أن أذهب... إنني أنتظرك على الفرح يا طورسون! على فرحنا!...(*يسير بسعادة ناحية اليسار.)*[٦٤] "

وباعتراف طورسون أن يلان أوغلي هو من يثير الإشاعات المسببة للعداوة، ينتفض ياشار في خطاب نفسي يشكل به عواطف صديقه الطيب للتأكيد على مشاعر الصداقة والعشق والحب، ثم يقبله ويحتضنه ليشم فيه رائحة الأرض والعرق والصديق، ويقصد بها الوطن والجهد والصديق المخلص. وباستخدامه كلمة نداء مؤثرة بقوله (oh) التي تعني الإعجاب والاستحسان[٦٥] **يكسر ياشار الحاجز الذى وضعه يلان أوغلى بينه وبين طورسون** ليفرق بين أصدقاء الطفولة، فعندما **يسحب البندقية من صديقه تكون دلالة على فقد السيد قوته وسيطرته لأنه هو مالك البندقية.** ويشير كلامه إلى فكرة التنوير التي يسعى لنشرها بذهابه إلى البلدة بقوله (Işık bekleyen kasabam da yoluma bakıyor) فالمتعلم هنا هو الذى يقود حركة التنوير في مجتمع يقبع تحت سيطرة الجهل.

المرحلة الثالثة: انتقال البطل من الشك إلى اليقين بأن الله لا يريده أن يرتكب جريمة قتل. يعيش طورسون حالة من التوتر لأنه لم يستطع تنفيذ ما تم الاتفاق عليه مع السيد، وعندما يخرج صديقه يحاول أن يجمع نفسه ويمسك البندقية ليصوبها نحوه من جديد، ويرجع ياشار ليراه على هذا الوضع ويسأله قائلًا:

"ياشار: *(بينما كان على وشك الخروج، يعود.)* أقعد بالعافية ... ما هذا يا طورسون؟ هل مرة أخرى يلان أوغلى...

طورسون: *(وقد شعر بالخجل وكان مجبرًا، محولًا البندقية في الهواء.)* على الأقل لإطلاق النار على الغربان...إنني..... كنت على وشك إطلاق النار في الهواء أيضًا...

ياشار: أطلقها! ولتعلن صداقتنا! اسحب زنادها على شرفنا..."[٦٦]

إن البطل بشخصيته الطيبة لا يستطيع تنفيذ أمر القتل المروع، ويكتفي بإطلاق النار في الهواء، آنذاك تنزل من أعلى أوراق الزينة الملونة لتشيع المرح والسعادة، وتحمل عن كاهل هذا المسكين عبء تحقيق أمر لا قِبَلَ له به. ويندهش البطلان مما يحدث ويصفها طورسون بقوله:

"طورسون: *(يفتح البندقية ويغلقها.)* لقد دخل الشيطان إلى هذه البندقية... التوبة التوبة... إنه قدر الله يا روحي. *(يظن أن ياشار هناك.)* يا رجل. كنت لن أقدر على قتلك...الله لا يريد ذلك ..."[٦٧]

يبرز هذا الموقف تأثير **الحس الديني** لدى البستاني البسيط، وهو يظن أن البندقية التي ملأها بالبارود قد دخلها شيطان وأوقف عملها، ويتأكد أنها علامة من السماء تبعده عن الشر الذي كان على وشك الإقدام عليه لهذا تحول البارود إلى أوراق ملونة. ويشير هذا الحدث الميلودرامي إلى انتصار مفهوم الصداقة على **مستوى أكبر مما يظهر في البنية السطحية للنص** فالروح الإنسانية هي الرابحة في نهاية المطاف ليحل الحب والفرح والسعادة بديلًا للبغض والحسد والقتل. وتحقق المفارقة الدرامية بهذا الشكل التوازن بعد استحضار الدوافع المتكاملة المضادة لقتل الصديق وانتفاء السبب للإقدام عليه.

إن التأويل الضمني لفشل طورسون في تنفيذ المهمة الموكلة إليه يمكن إيعازه إلى أن الصداقة أهم وأعظم من المال والمكانة الاجتماعية، لأن الإنسان في النهاية سيخسر فطرته الطيبة بعد أن يقدم على قتل صديقه لمجرد تحقيق الثراء. وبهذا يتحقق الإقناع بالتواصل المقنن مع الصديق المتعلم الذي ينجح في استثارة عواطف هذا البستاني الطيب من خلال الحوار المتدرج.

علاقة الزواج:

يقدم النص موضع الدراسة الزواج باعتباره من العلاقات الإنسانية التي تُقيم الأسرة بوصفها النواة الأولى في المجتمع. وتوجهنا المسرحية بشكل

عرضي للنظر إلي هذه العلاقة من جانبين تصريحي وضمني، وللأخير النصيب الأوفر؛ إذ يمتنع التواصل بغيابه لأن كل دلالة تقدم معطيات ضمنية يمكنها أن تحيلنا إلى رؤية لمثل هذا النوع من العلاقات الإنسانية. فشخصية زهرا حبيبة ياشار–التي لم تظهر طوال المسرحية– هي الدافع لإقدامه على الزواج منها، ويشرح أسباب اختيارُه لها في حواره مع صديقه بقوله:

"ياشار: ماذا... إن زهرا فتاة حرة... تتجول كثيرًا كما يحلو لها ... تُغنى ...نعم. ليست فتاة وراء القفص بسبب الملاءة. نعم، من الطبيعي أن تكون هكذا فهي من سكان البلدة أيضا...[٦٨]"

يؤكد ياشار لطورسون طبيعة شخصية زهرا المختلفة لأنها من سكان البلدة، ويبدأ حديثه بكلمة اندهاش(ha) تفيد اللوم والعتاب[٦٩] ليشرح بعدها ما تمثله هذه الفتاة، فهي **صورة للمرأة المستقلة** التي تعمل وتعيش بحرية أكبر من قريناتها في القرية اللاتي يرتدين الملاءة؛ فهذا الرداء التقليدي الذى يستر جسدها عن الآخرين يمثل أيضًا المانع الذى يحجب تفاعلها مع العالم من حولها. وهو **المعنى الضمني للقيد الذي تفرضه البيئة على المرأة** في علاقاتها، وتتجسد هنا في الزواج الذي يختلف من منطقة لأخرى ليؤثر فيما تفرضه من تفاعل وتواصل. ويؤكد ذلك اعتراف طورسون لصديقه أن السيد يود الزواج من زهرا حبيبته، وأنه بمجرد زواجه منها ستدخل تحت سيطرته فلن تخرج من المنزل، هنا يعترض ياشار على هذا ويقول:

"ياشار: هل قُلتَ زوجته؟ تقصد زوجة يلان أوغلى؟

طورسون: زوجته نعم.. زهرا، كان يقول إن زهرا تثير رغبته. كان يقول سوف أتزوجها غصبًا... هو ليس خنزيرا فهي الزوجة. يعرف ماذا يفعل... فيما يخص ضريبة الأغنام[٧٠]؟ عندما يتزوج السيد بزهرا سيقيدها في المنزل. سوف يعمل كما يقولون على كسر أقدامها كي لا تخرج... لن يستمر الأمر بالشكل نفسه. أنت تعرف الزوجة يا روحي...

ياشار: *(فى العادة إلى نفسه)* مخيف! حتى إن كلام كهذا مخيف.

تُجبر المرأة على الزواج ... الأمان يا إلهى... لن يستمر مثل هذا الزواج يا صديقي.

طورسون: *(يعدل البندقية)* إنها تتزوج بالأمر، هل صدقت كلامي يا صديقي؟

ياشار: *(مفكرًا)* لا يصح الأمر هكذا... هناك القلب ... والقانون[٧١]."

ويُحيلنا اختلاف البيئة لصورة علاقة الزواج إلى السؤال التقليدي من يملك السيطرة فيها على الآخر، والاختلاف ذاته هو ما يُجيب على هذا التساؤل. فالقرية حيث تعيش المرأة لا تملك قرارها في اختيار شريك حياتها، لأنها تعيش في ستر عن الآخرين وتخضع لسيطرة الرجل قبل الزواج وبعده؛ أولًا بإجبارها على الزواج بمن لا تريده ثم قهرها على تنفيذ أوامره بعد ذلك دون مراعاة أي مشاعر إنسانية تساعد هذه العلاقة على الاستمرار والنجاح. ويتجلى التزام المشاركين في الحوار السابق بمبادئ حكم المحادثة في قولهما أشياء مفيدة للتفاعل تحمل في ثناياها معنى ضمنيًّا يفهمه المخاطب. يأتي **المعنى الضمني** السابق على لسان طورسون ليوضح صورة للمرأة في القرية يوجزها في كلمة واحدة (Ağnan) فهي تتشابه مع أغنام السيد بوصفها جزءًا من أملاكه يدفع عليها ضريبة سنوية، لهذا فهو يحبسها في المنزل لا تخرج منه. وفي المقابل يعبر ياشار عن صورة المرأة الجديدة في كلمتي (vicdan, kanun) يؤكد فيهما حقها في الاختيار عند الزواج دون ضغط من أحد أيًّا من كان؛ لأن عاطفتها تدفعها للزواج بمن ترغب كما أن القانون يحمي هذا الحق.

وبهذا يتداخل المعنى الصريح مع الضمني ليفسر لنا جزءًا مهمًا في علاقة الزواج والصورة التقليدية بين السيطرة والحرية. كما تشير هذه العلاقة إلى أن التعليم كان سببًا في هذا التغير الذى يمنح المرأة حريتها والحق في اختيار الزوج، فتصبح قادرة على التصدي لأى محاولة تنال من استقلالها.

الخاتمة

شكلت الطبيعة التبادلية للخطاب المسرحي، بتعدد جوانبها سواء على مستوى المتكلم والمخاطب أم بين النص ومتلقيه، سياقات اجتماعية برز فيها الإنسان وهو يباشر أدواره في الحياة، وقدم جاهد آطاى بعضها في العمل والصداقة والزواج كاشفًا من خلالها الطبيعة البشرية وتناقضاتها بإيجاز ومباشرة. ولأن المسرحية مجال البحث اتسمت بكونها نصًا جيد الأداء ومفعمًا بالمشاعر والأفكار، أمكننا مع تحليلها الوقوف على آليات إنتاج النص المسرحي معناه بوصفه عملًا غير مباشر عبر التقنيات التالية:

١. ظهرت تجليات العلاقات الإنسانية في المسرحية موضع البحث في **شكل ضمني**، لأن التلميح أبلغ من التصريح في هذا النوع من الإبداع الأدبي؛ وكان **الأسلوب الساخر** أداة المؤلف ليخفف بعضًا من قسوة الموضوع، حيث توجه المتلقي إلى التفكير وهو يضحك. فالسخرية التي قادها البطل وصديقه طوال النص وسيلة دفاعية ذات أبعاد تواصليه وتقويمية وإصلاحية، تدفع لاكتشاف البنية العميقة للحدث.

٢. سيطر **مبدأ التعاون** في الحوار بين الأبطال وتحقق خلاله قواعد غرايس الأربع، وفي هذا التواصل كان **للمقام أهميته في الوصول إلى الرسالة التي يقدمها النص بشكل تدريجي بدءًا بالإشارات الحركية للشخصيات ومغزاها. ثم الانتقال إلى الحوار** الذى دار في سياق معين سيطرت عليه ظروف مُحيطة به كان المكان أولها، وهو الطريق المؤدي إلى البلدة حيث ينتظر طورسون صديقه ثم الزمان الذى دار في فترة مرور ياشار من هذا الطريق، علاوة على طبيعة الشخصيات البطلة. وكان لهذا السياق تأثيره في انتهاء الحدث بشكل ميلودرامي تبدلت فيه الأدوار ليصبح السيد هو الضحية بدلًا من ياشار وينقلب المعنى الموجود ظاهريًّا من هزلي وساخر ليصل إلى أعلى درجات الجدية؛ إذ يمثل خروج ياشار أولًا ناجيًا من القتل إلى خلاص الشعب من الاستغلال والقهر عندما يملك حريته بالعلم، أما سقوط يلان أوغلى بعد ذلك في المصيدة التي أعدها لمعارضه

يعني القضاء على الظلم والعداوة. كما يشي هذا الموقف بانفصال الأجير عن الهم الأكبر والعام وانشغاله بهموم آنية بسيطة، وبقائه تحت وطأة نظام إقطاعي ظالم يسيطر فيه السيد، ويستغل من يعملون عنده من السذج والفقراء لتنفيذ جرائمه والتخلص من كل من يحاول الإصلاح.

٣. انْتُهِكَ- في أجزاء من الحوار- **أحد أسس مبدأ التعاون، ومن خلاله تجلت المفارقة الدرامية** التي استخدمها الكاتب بناءً أساسيًّا لتعزيز الموضوعة الرئيسية للمسرحية وإبقائها حاضرة وحية في ذهن المتلقي على الدوام. وبهذه التقنية كشف الحدث المسرحي أن التنافرات جزء من بنية الوجود؛ فالخير الذى يمثله كل من البطل وصديقه يواجه الشر في شخصية السيد وتقته منذ البداية في أن كل شيء يجري كما خطط له، لكن بدا مع تصاعد الحدث أنه على تمام الخطأ فيما خطط له لتسيطر الروح الإنسانية على المادية في نهاية الأمر. وعلى الجانب الآخر أبرزت المفارقة اللفظية أيضًا المواقف السياسية والاجتماعية للشخصيات في شكل غير مباشر، كما قدمت رسالة لخطاب نسوي للخروج من النمطية إلى الحداثة والتحرر.

٤. **تحقق التأثير على المخاطب من خلال القوة القولية التي تقاسمها السيد وياشار، لكن الأخير كان له التأثير النفسي الأقوى على البطل لأن** أمره صادر من أعلى إلى أدنى لينتهي بتراجع طورسون عن تنفيذ أمر سيده. وتجلى في هذا الجانب أيضًا استخدام **كلمات النداء بأنواعها وأدوات الاستدراك لتحويل قناعة المخاطب**، بما تحمله من إيجاز ساعد على التواصل والتأثير في آن واحد. وبرزت معها رسالة النص؛ ففي الوقت الذى تمثل علاقة العمل ضغطًا نفسيًّا واجتماعيًّا يواجهه الفرد طول الوقت يمكن أن يسيطر عليه بشكل سلبي، فإن علاقة الصداقة تحمل تأثيرها النفسي الأقوى لتوجهه إلى التصرف الإيجابي. وعلى الجانب الآخر تحكم الحرية والحب علاقة الزواج الأمر الذى يساعد على بناء مجتمع سليم وقوي.

الهوامش:

1- Külebi,Oya (1990).*TÜRKÇE ÜNLEMLERİN KULLANIMBİLİM (PRAGMATICS) YÖNÜNDEN İNCELENMESİ.* Dilbilim Araştırmaları.s.11.

٢- ليتش، جيوفرى (٢٠١٣). *مبادئ التداولية.* ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. ص٤٩.

3- MUSAOĞLU ,Mehman (2013).*TÜRKÇE BEDİİ METNİN YENİ FİLOLOJİK YÖNTEMLERLE İNCELENMESİ*. Gazi Türkiyat, Güz 2013/13: s.2-3.

٤- بلانشيه، فيليب (٢٠٠٧). *التداولية من أوستن إلى غوفمان.* ترجمة صابر الحباشة. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. ص ٣١-٣٩.

٥- إرفينغ غوفمان Erving Goffman (١٩٢٢-١٩٨٢م) عالم اجتماع كندي– أمريكي عرف بدراساته حول التواصل وجهًا لوجه والمرتبطة بطقوس التفاعل الاجتماعي. وضع في كتابة (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life* (عرض الذات في الحياة اليومية) نظريته الدرامية لفهم الحياة الاجتماعية، وركز فيها على المنظور المسرحي لفهم تفاصيل حياة الفرد الخفية. وهو الجانب الذى استخدمه في دراساته التالية حول الطرق التي يشكل بها الناس أو يعرف بها الواقع الاجتماعي في عملية التواصل.

''See: *Encyclopaedia Britannica*. (2021,31Janwary) *https://www.britannica.com/biography/Erving-Goffman''*

٦- بلانشيه، فيليب (٢٠٠٧) .ص١٧٧-١٩٦.

٧- هيربرت بول غرايس H.B.Grice :(١٩١٣-١٩٨٨م): فيلسوف إنجليزى عمل في جامعتي أكسفورد بإنجلترا وكاليفورنيا بريكلى في الولايات المتحدة. عرف بعمله التجديدي في فلسفة اللغة، وعكف على تقديم أطروحات هامة في الفلسفة والقيم ودراسات حول أرسطو وكانط، وكان له أثره في مجال خارج الفلسفة مثل اللغة والذكاء الاصطناعي.

''**See:** *Stanford Encyclopedia of Philosophy*(2021,12February). *https://plato.stanford.edu/entries/grice/''*

8- Özünlü, Ünsal(2016). *Deyişbilimde Yazınsal Değerlerin Bulunması*.XVI. Deyişbilim Sempozyumu (6-7 Ekim 2016) Bildiriler Kitabı. AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ ANTALYA. S.83-85

لابد من فهم التداولية في معناها الفلسفى أولًا الذى كان سببًا في تشكيلها ليسهل فهم علم اللغة التداولي الذى بدأ في معناه البسيط مع رامون لول Ramón Lull (١٢٣٢ ق.م-١٣١٥ ق.م) وأرسطو (٣٨٤ق.م-٣٢٢ق.م) واستمر مع فيتغنشاين Wittgenstein (١٨٨٩-١٩٥١م) وموريس Morris (١٨٣٤-١٨٩٦م) واكتسب الوضوح مع أوستين وسيرل المؤسسين الحقيقيين له بما قدماه في نظرية اللغة والفعل، ثم جاء غرايس بمفهوم المحادثة، وصولًا إلى التداولية الكبرى عند هابرماسHabermas (١٩٢٩م-).

Duman, M.Akif (2019). *Ch. S. Peirce, W. James, F. C. S. Schiller, J. Dewey Merkezli Pragmatizmin Kavramsal Kökeni Ve Edim Bilimi Absürtlüğü*.Türk Dili. Aralık . S.26

٩- بلانشيه، فيليب (٢٠٠٧). ص ٨٤–ص٩٢.

10- Özünlü, Ünsal(2016). S.85-86.

11- *Türk Edebiyat İsimler Sözlüğü*(2020,10 EKİM) *.http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/cahit-atay*

12- *Türk Edebiyat İsimler Sözlüğü* .

13- Özkan, Seçkin (2011).*Cahit Atay'ın Yapıtları*.Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.Yüksek Lisans Tezi, Kütahya . S.37.

14- ERGÜL ,M.Selim.*Cahit Atay'ın oyunlarında Tipik ve Deneysel,* Cyprus International University. Folklor/Edebiyat - dergipark.cilt 15, sayı:59.s. 183-185.

١٥- أطلق بعض الأدباء مصطلح "أدب البلاد" Memleket Edebiyatı على تيار الأدب القومي الذى كان هدفه التوجه إلى المصادر القومية في اللغة والأدب. وهو التيار الذى ظهر بعد الدستور الثاني عام ١٩١١م، وعمل على تقوية تيار التتريك وفتح الطريق للتطور في المجال الثقافي والأدبى بنشر المجلات وتأسيس الجمعيات. قام على فكرة تبسيط اللغة والتوجه في الأعمال الأدبية إلى الموضوعات المحلية والقومية، وتناول الكتاب في أعمالهم تأثير الحروب والأزمات على الشعب وصوروا حياة الناس في الأناضول، وبفضله شهد الأدب التركي بأنواعه المختلفة شعرًا ونثرًا تطورًا. رغم إغلاق مجلة "گنج قلملر" عام ١٩١٢م استمر تأثير تيار الأدب القومي حتى العصر الجمهوري بفضل مجموعة من الأدباء الذين أخلصوا

لهذه الفكرة أمثال: ضيا گوك آلپ(١٨٧٦-١٩٢٤م)، محمد أمين قورداقول(١٨٦٩-١٩٤٤م)، خالدة أديب(١٨٨٤-١٩٦٤م)، على جانب يونتم(١٨٨٧-١٩٦٧م).

''**Bakınız:** USLU, Mustafa(2007). *Ansiklopedik Türk Dili Ve Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Yağmur Yayınları.İstanbul. S. 227, 233-234''.

16- ULAŞ,Melek(2019).*1960-1980 Arası Türk Tiyatro Edebiyatı Metinlerinin Tematik Tahlili.*Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyat Anabilim Dalı.İstanbul.s.115.

17- ULAŞ,Melek(2019). S.116.

18- Robson,Bruce (1970).*The development of the Turkish drama as a vehicle for social and political comment in the post-revolutionary period, (1924 to the present),* Masters thesis, Durham University ,UK. P. xxxv-xxxvi.

١٩- آدلر، ألفريد(٢٠٠٥). الطبيعة البشرية. ترجمة عادل نجيب بشرى. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ص ١٥ -١٦.

20- MUSAOĞLU, Mehman (2013). s.4.

٢١- مرسى، سيد عبد الحميد (١٩٨٦). العلاقات الإنسانية. مكتبة وهبة. ص١١-١٢.

٢٢- بلانشيه، فيليب (٢٠٠٧). ص١٠٩-١١٠.

23- AĞA: Ha şöyle...*(Tabakayı büyük lütufta bulunuyormuş gibi uzatarak)* Al, sar.

DURSUN: *(Cesaret edemez)* Yoh. Beni bağışla...

AĞA: Sar dedik!

DURSUN:*(Ateşe uzanır gibi tabakayı alır.İnanamaz bu işe.Elleri titreyerek sigara sarmaya başlar.)*

AĞA:*(Sigarasını iri kehribar agızlığına takıp yakarak.)* Çifteyi doldurtup ateş edecen...Hepsi bu..

DURSUN:*(Dalgın, sigara ile uğraşır. Dursunu ağa tabakasından siğara sarmak sağır etmiştir sanki.)*

AĞA:*(Güler.)* De bakalım, var mı kasabada benim üstüme?

DURSUN:*(İşini durdurarak.)* Ne gezer....

AĞA:*(Meydan okuyarak.)* Var mı karışma çıkacak babayiğit?

DURSUN: *(Korkar.Zaten beceremediği siğarayı sarmaktan vazgeçerek tabakayı kapatıp hemen uzatır.)*

AĞA: Ya sen ulan? Senden ne haber? *(Tabakayı hırsla cebine atar.)*

DURSUN: *(Büzülmüş, aklı tabakada.)* Ben...Ben beceremedim.

ATAY,Cahit(1971). *PUSUDA.*Bilgi Yayınevi. 3. Basım.Ankara.s.13-14.

24- Külebi,Oya (1990).*Türkçe Ünlemlerin Kullanimbilim (Pragmatics) Yönünden İncelenmesi.* Dilbilim Araştırmaları.s.15, 24.

25- DURSUN: Yılanoğlu dayak attırmaz.Temizler.
.....
DURSUN:Ağa adam. Keyf onun .....Elden ne gelir?
ATAY,Cahit(1971).s.25-26.

٢٦- چمب، جون د. (١٩٩٣). موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. المجلد الرابع. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. عمان. ص ١٢-١٦.

27- DURDUN: Sen daha iyi bilin.
AĞA: Senin kocakarı de evde körlenip gidecegine… Bostana bakar, açılır… Hele bir yol damdan çık.Çık hapisden de, git kahveye ne oluyor bakalım? Baş köşeyi sana açarlar alimallah.Buyur ederler. Çay, kahve gırla.Bu yoldan geçenlere şu çalılar Dursun görünür be! Eşraftan kız alın... Nedecen canım, bu işin nimetleri saymakla bitmez. Bağın, bahçen, tarlan tapanın olur. Atın bile olur, atın!
ATAY, Cahit (1971).s.16.

28- Külebi,Oya (1990).s.24-25,27.

٢٩- بلخير، عمر(١٩٩٧م). الخطاب تمثيل للعالم دراسة بعض الظواهر في اللغة العربية (الخطاب المسرحى نموذجًا). أطروحة ماجستير. معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر. ص١١٤.

٣٠- چمب، جون د.(١٩٩٣م). ص٢٤.

31- DURSUN: Allahtan işte… bak hele…Ne var şu herifte diye kafamı patlatır dururdum…İşte bak yahu… kim derdi ki,Yalınoğlu, Bostancı Dursun'a sırrını açacak.*(Çifteyi okşayıp aptal sırıtarark)* Desene böyle ha? Eee, öyleyse öyle... Anamdan bi kere doğarım be!
ATAY, Cahit (1971).s.18-19.

32- AĞA:… Iki başı hayırlı bir iş yapacağın….
ATAY, Cahit (1971).s.17.

33- AĞA: Eyvallah.
DURSUN: *(Kendini ağa kadar büyük görüverir.)* Güle güle Yılanoğlu!
AĞA: *(Dönüp.)* Yılanoglu mu dedin? Bana bir Gulupçu Refat, bir de karım der Yılanoğlu…Ulan ne çabuk büyüdün? Yapacağın iş ne? Şurada…Allahın kırında, pusudan ateş etmek…
DURSUN: *(Sinerek.)* Kusura kalma …şey… ağam diyecektim de…
AĞA: Yoo, insan haddini bilmeli *(Sonra da takviye için.)* Sende de iş yok değil hani..(*Zoraki bir gülüşle.)* Aman çifteyi o yana çevir bostancı…
ATAY, Cahit (1971),s.18.

34- ATAY, Cahit (1971).s.18-19.

35- AĞA: Ulan aptal piç! … Şimdi saklanacak değilsin. Demin neredeydin? Tutturamadın mı ulan!
DURSUN: *(Suçlu.)* Vuramazdım ağa…
AĞA: *(Bütün heybetli ile yolun ortasında Dursun'un karşısına dikilmiş.)* Önceden niye demedim? Beğendin mi yaptığın haltı… Sende o yürek nerede?
DURSUN: Vurmuyorum ağam…
AĞA: Ne vurmuyor ulan?
DURSUN: Saçmalar kör feti oluyo…şey…kağıt oluyo… vallaha ben de şaştım…
AĞA: Allahın delisi… Ne demek o ?
DURSUN : Vallaha aklım almadı.

ATAY, Cahit (1971).s.29-30.

٣٦- ليتش، جيوفرى (٢٠١٣م).ص ١٣٤-١٣٥.

37- ATAY, Cahit (1971).s.30.

38- DURSUN: *(Bir süre inanmaz. Bekler. Sonra)* Şaka etme ağa…bu insanı öldürmez.*(Dinler, sonra çekine çekine kalkar, Yılanoğlu'nun ölüsüne yaklaşır.)* Vay amanın…!delik deşik olmuş Yılanoğlu !...*(Korkar)* Valla ben …benim heç suçum yoh…hani bir deneyim dedim.

ATAY, Cahit (1971).s.30.

39- Külebi,Oya (1990).s.21.

40- DURSUN: Kekliğe çıktık. Bak başımıza ne geldi ulan…Bostancı Dursun Yılanoğlu'nu haklasın ha?...*(Birden aklına gelerek gururlanır.)* Niye haklamıyacakmışım? Dursun adam değil mi? Yoh mu benim şanım?Kayfeye çıkmayım mı? *(Kahramanca.)* Ulan Dursun. Yılanoğlu'nu çam gibi devirdin ha? *(İyi büyüyerek.)* Deviririm arkadaş...Devririm ya ...Şakam yoktur benim...Kulaksızın Yaşar'ı kim olsa vurur...

ATAY, Cahit (1971).s.30-31.

41- ATAY, Cahit (1971).s.31.

42- YAŞAR: *(İyice yaklaşıp bakarak.)* A, bu bizim Dursun…
(Çifteyi sessizce alır. Muzip hareketlerle ve ayağının ucuna basarak,çalıların arasına saklar.Sonra Dursun'un yanına çömelerek, ıslıkla kulağaına eski bir okul şarkısı çalmağa başlar.)
DURSUN: *(Uykuda o okul şarkısını mırıldanmaya başlar.)*
YAŞAR: *(Şarkıyı daha kuvvetlli çalar.)*
DURSUN: *(Daha yüksek sesle söylemeğe başlar.)*
YAŞAR:*(Islık yükselir.)*
DURSUN :*(şarkı yükselir.)*

ATAY, Cahit (1971).s.19.

43- DURSUN: *(Hasretle.)* Aha böyle hep, o zaman da çalardın. Islıklı oğlan derlerdi sana...Hani bir defa Hacı seni deynenen kovaladıydı? Aklında mı?

YAŞAR:*(Gülerek.)* Ya... Ya...''şeytanları mahalleye topluyor velet!''diye...*(Ayağa kalkıp sarılmak için kollarını açarak)* Gel benim çocukluğum. Gel benim renkli günlerim.

ATAY, Cahit (1971).s.20.

٤٤- ألفريد آدلرAlfred Adler: (١٨٧٠-١٩٣٧م) من رواد علم النفس الحديث الذي حمل منذ البداية طريقة مختلفة ومستقلة في وصفه وعلاجه لمشكلات البشر. ولد في إحدى ضواحي فيينا وبعد تخرجه في كلية الطب هناك عام ١٨٩٤م تحول اهتمامه إلى علم النفس. انضم إلى جماعة المناقشة التي أنشأها فرويد عام ١٩٠٢م، وفتح بها طريقًا جديدًا لتحديث وتطوير علم النفس، وفى عام ١٩١٠م أصبح آدلر رئيسًا لمجتمع التحليل النفسى بفيينا ثم استقال منه عام ١٩١١م نتيجة خلاف في وجهات النظر بينه وبين فرويد وجونج. وفي العام نفسه كون جماعة "علم النفس الفردي" التي أكدت على أهمية النظرة الشاملة لشخصية الفرد وعلى تميز واختلاف كل شخصية عن الأخرى، ووجوب النظر إلى الشخصية على أنها وحدة لا تتجزأ.استقر عام ١٩٣٥م في الولايات المتحدة الأمريكية وذاعت شهرته في كلية الطب بلونج آيلاند، وفى العام نفسه بدأت مدرسة ألفريد آدلر في إصدار مجلتها "الجريدة الدولية لعلم النفس الفردي". من مؤلفاته: دراسة عن دونية الأعضاء والتعويض النفسي (١٩١٧م)، نظرية علم النفس الفردي وكيفية تطبيقها(١٩٢٧م)، ماذا تعني الحياة بالنسبة لك(١٩٣١م). "**انظر:** آدلر، ألفريد (٢٠٠٥). ص٧-٨."

٤٥- آدلر،ألفريد (٢٠٠٥). ص ١٧-١٨.

46- DURSUN: .....*(Gine hatırlayarak.)* Okula almazlardı beni... Salak derlerdi...oğlanlar alenirdi benimnen...*(Yaşar'a)* Sen kıra giderken hep sırana sokardın beni...Ya ulan...

ATAY, Cahit (1971).s.20.

47- DURSUN: *(Büyük bir heyecanla kalkıp Yaşar'a sarılarak.)* Vay benim kara gözlü Yaşar'ım.*(Sonra kılığından, kıyafetinden utanarak ellerini gevşetir.)*
YAŞAR: *(Bırakmaz, sarılır.)* Dursun'um! Arkadaşım!
DURSUN:*(Gözleri yaşlı ve çekingen ayırlarak.)* Demek böyle ha?...Efendiden adam olmuşsun sen...Ben...*(Hırsla)* Ben bostancı...*(Birden aranmaya başlar.)* Nerede benim çifte?

ATAY, Cahit (1971).s.20.

48- Külebi,Oya (1990).s.18.

٤٩- ليتش، جيوفرى (٢٠١٣).ص١١٠-١١١.

50- DURSUN: *(Hep aranarak.)* Varım, yoğum o…ben çiftesiz…elim kolum bağlanır…Bostanı kargalar basar. *(Birden Yaşar'a dönüp fena fena bakarak.)*Bostandan geçtim…
YAŞAR: Üzülme Dursun.*(Çifteyi sakladığı yere giderek.)* Ben saklamıştım…Şaka olsun diye…*(Getirip verir.)*
DURSUN: *(Çifteyi kaptığı gibi tümseğin arkasına fırlar. Yaşar'a çevirerek.)* Arkadaş kusura kalma, seni vurmam gerek!

ATAY, Cahit (1971).s.20-21.

51- YAŞAR: *(Şaşırmış)* Beni? Neden?
DURSUN: Ne bilirim ben… karga sürüsüne bi patlatırım, biri düşer…
YAŞAR: Kargalar için sebep var ama…
DURSUN: Mümkünü yok. Öldürmem gerek!
YAŞAR: Dursun!
DURSUN: De bakalım?
YAŞAR: Ciddi mi? *(Tatlı.)* Ah Dursun…gine çocukluk ha? Bu yaşta gine hırsız-polis oyunu öyle mi?
DURSUN: *(Sert.)* İçim yanıyo emme, çaresiz…olacak bu iş…

ATAY, Cahit (1971).s.21.

52- Külebi,Oya (1990).s.18

53- Külebi,Oya (1990).s.18.

54- DURSUN: *(Ağlamaklı.)* Dinine yandığım...ben hep böyle mi kalayım yani...De bakalım?...Sürüneyim mi? Kasabın iti gibi...kayfeye çıkmayım mı? Tarlam, tapanım,atım olmasın mı? Evlenmeyim mi? *(Utangaç.)* Seni şey edersem... vurursam...kusura kalma...kadrim, kıymetim artacak da...

ATAY, Cahit (1971).s.21.

٥٥- ليتش، جيوفرى (٢٠١٣).ص١١١-١١٣.

56- YAŞAR: Eee? Ne yapalım peki... geçmişe dair bir kinimiz yok. *(Birden.)* Gel istersen, şimdi sana hakaret edeyim... yüzüne tüküreyim...
DURSUN: Zorun ne canım?
YAŞAR: Sebep için ... Seni böyle yüz üstü bırakmıya gönlüm razı olmaz.Ben...Ben hümanistim.

ATAY, Cahit (1971).s.23.

57- DURSUN:*(Hemen çifteyi çevirerek.)* De bi daha bakayım?
YAŞAR: Neyi?
DURSUN: Bir şey dedin a?
YAŞAR: Hümanist.

DURSUN: Ulan ben de goministi puhu kuşu gibi bi şey sanırdım. Böylesi de olurmuş meğerim.Eee, kendi ağızla yakalandın arkadaş. Sen gominist ol da ben seni temizlemeyim ha?..
YAŞAR: Karıştırma. Hadi aydınlar yapıyorlar bu işi ama, sen de mi Dursun? Komünist değil hümanist ...yani insaniyetçi...Yunanlıların dostuyum ben...
ATAY, Cahit (1971).s.23-24.

58- Özünlü, Ünsal(2016). *Deyişbilimde Yazınsal Değerlerin Bulunması*.XVI. Deyişbilim Sempozyumu (6-7 Ekim 2016) Bildiriler Kitabı. AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ ANTALYA. S.85

٥٩- حمد، محمود عبد اللطيف (٢٠٢١، ٢٣ يناير). *عظمة الله تعالى في خلق طائر الهدهد: دراسة إعجازية تفسيرية*، الجامعة العراقية كلية الآداب، مجلة كلية العلوم الإسلامية، ص١١٧-١١٩.

https://www.uoanbar.edu.iq/catalog/%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%AF%D9%87%D8%AF.pdf

٦٠- في منتصف القرن التاسع عشر نشر كارل ماركس(١٨١٨-١٨٨٣م) مذهبه الفلسفي الذى سماه بالتفسير المادي للتاريخ، وبنى عليه مذهبه الاقتصادي الذي سماه "الاشتراكية العلمية". وتمثل حرب الطبقات دعائم المذهب الماركسي الذي يقوم على تتابع النقيضين بين الطبقة الماضية والطبقة التي تخلفها، إلى أن يأتي المجتمع الموعود الذي لا طبقات فيه بعد فناء الطبقة الوسطى بين طبقة رأس المال وطبقة العمال التي ستستولي في النهاية على مواد الإنتاج. تنبأ كارل ماركس بقيام الشيوعية في البلاد التي بلغت بالصناعة الكبرى غايتها؛ لأنها هي التي تخلق النظام السياسي، وتمهد له باتحاد طبقة البرولتارية في المصانع والمعامل وتعمل على توحيد الصفوف بين الكادحين الذين يقتدون بها لتشييد المجتمع المنشود.**"انظر:** العقاد، عباس محمود (٢٠١٣). *الشيوعية والإنسانية في شريعة الإسلام*. مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة. القاهرة. ص ١١-١٤٨.**"**

٦١- العقاد، عباس محمود (٢٠١٣). ص٥١-١٤٩.

62- YAŞAR: Anladım Dursun, anladım… Bu hep böyledir. Bir şeyler olmak için harcanması lazım gelir.Yazık…
DURSUN: Ne başıma kalkıyon canım…dedik a …kargadan biri düşer.
YAŞAR: Düşer…pekala sevgili arkadaşım. Vur. Lakin,benimle aranda geçmiş bir şey olmalı…*(Tesirli.)* Sonra sana acırım. Öldürenin acısı öleninkinden çok olur Dursun.Kahveye çıkınca, o kadar gürültünün içinde bir ses:''Ne yapmıştı sana?'' demeyecek mi? Malınla, mülkünle, karınla beraberken… çorbana iştahla kaşık atacakken…''Hadi kargalar tohumu çıkarıyordu.Yaşar? Ya Yaşar?'' diye o ses sorunca…Söyle, kaşık elinden düşmeyecek mi?Acaba şu kızıl böğürtlenlerin yanından sakin sakin

geçebilecek misin?O zaman … kütür kütür yarılan kankırmızı canım karpuzu kesebilir misin? Söyle…

ATAY, Cahit (1971).s.21-22.

63- Külebi,Oya (1990).s.20

64- YAŞAR: *(Devamla.)* Kalleşlik…Düşmanlık, kan, ölüm…
DURSUN:*(Yalvararak.)* Sen olacağın kadar olmuşsun Yaşar. Bi de beni öldürüp de şan üstüne şan mı alacağın?...
YAŞAR: *(Devamla.)* Senin bostanına, bunun bağına … onun evine uzanan el…sıra Zehra'da öyle mi?
DURSUN: Ben değel. Valla ben değel.Yılanoğlu.
YAŞAR:Saydıklarım kim ki? Hepsi…Hepsi o…o beldeki tabanca…bıçak…Nefret…evet, o bu çifte..*(Çifteyi bir tarafa atarak.)* Eline alma onu Dursun…Sen dostluğa…aşka … sevgiye bak.*(Sarılarak Dursun'u öper.)* Oh bu koku. Toprak,ter, arkadaş kokusu…
DURSUN: *(Memnun ve yan yan çifteye bakarak.)* Sen gasabalıya bakma…ağzına ne gelse der…hem dul karı ilem gızı seni beklermiş.Bi okka et almış yoluna bakarmış…
YAŞAR: Biliyorum. *(Kasabaya doğru taşkın)* Işık bekleyen kasabam da yoluma bakıyor…*(Heyecanla valizini alır)* Gitmeliyim…Düğüne beklerim Dursun! Düğünümüze!...*(Sevinçle sola doğru yürür.)*

ATAY, Cahit (1971).s.27-28.

65- Külebi,Oya (1990).s.18

66- YAŞAR: *(Çıkacakken döner.)* Hoşça...Ne o Dursun? Gine mi Yılanoğlu...
DURSUN: *(Utanmış ve mecbur olmuş, çifteyi havaya çevirerek.)* Kargalar için hani...şey...hem...havaya atacaktım da...
YAŞAR: At! Bu dostluğumuzu ilan etsin! Şerefimize çek tetiği...

ATAY, Cahit (1971).s. 28.

67- DURSUN:*(Çifteyi açıp kapatarak.)* Şeytan girmiş bu çifteye …Tövbe tövbe…Allahın işi canım. *(Yaşar'a orada sanarak.)* He ulan. Vuramıyacağımışım seni… Allah istemiyo…

ATAY, Cahit (1971).s. 29.

68- YAŞAR: Ha...Zehra serbest kızdır...gezer, tozar...şarkı söyler...evet. O kafes arkası, çarşaf için bir kız değildir.Eh, tabii kasabalı da...

ATAY, Cahit (1971).s. 26.

69- Külebi,Oya (1990).s.18.

٧٠- أحد الأخطاء اللغوية على لسان طورسون نطق الكلمة Ağnan بدلًا من Ağnam وتعني الضريبة المحصلة على رءوس الأغنام والماعز.

''**Bakınız**:*Türkçe Sözlük* (1998).1.cilt, *Türk Dil Kurumu Yayınları.*9.baskı. Ankara.s.44''

YAŞAR: Karısı mı dedin? Yılanoğlu'nun karısı?

DURSUN: Garısı ya ...Zehra, bizim ağaya gelir dermiş.Elimle everecem dermiş...O ne domuz garıdır. Bilir işini...Ağnan a? ...Ağa, Zehra'yı alınca eve bağlanır.Ayağı dışardan kesilir diye yapıyo...Kendinde iş kalmadı.Biliyo garı canım...
YAŞAR: *(Adeta kendi kendine.)* Korkunç! Bunun lafı bile korkunç.Kocasını eliyle enlendiren kadın... Aman Allahım... Yaşanmaz kardeşim.
DURSUN:*(Çifteyi doğrultarak.)* Emret, lafıma geldin mi gardeşim?
YAŞAR:*(Düşünceli)* Olmaz öyle şey... vicdan var... kanun var.

ATAY, Cahit (1971).s. 26-27.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: باللغة العربية:

- آدلر، ألفريد(٢٠٠٥). *الطبيعة البشرية*. ترجمة عادل نجيب بشرى. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.
- العقاد، عباس محمود(٢٠١٣). *الشيوعية والإنسانية في شريعة الإسلام*. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة. القاهرة.
- بلانشيه، فيليب(٢٠٠٧). *التداولية من أوستن إلى غوفمان*. ترجمة صابر الحباشة. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية.
- بلخير، عمر(١٩٩٧). *الخطاب تمثيل للعالم دراسة بعض الظواهر في اللغة العربية (الخطاب المسرحي نموذجًا)*. أطروحة ماجستير. معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر.
- چمب، جون د. (١٩٩٣). *موسوعة المصطلح النقدي*. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. المجلد الرابع. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. عمان.
- حمد، محمود عبد اللطيف (٢٠٢١، ٢٣ يناير). *عظمة الله تعالى في خلق طائر الهدهد: دراسة إعجازية تفسيرية*. الجامعة العراقية كلية الآداب. مجلة كلية العلوم الإسلامية، ص١١٧-١١٩.

https://www.uoanbar.edu.iq/catalog/%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%AF%D9%87%D8%AF.pdf

- ليتش، جيوفرى (٢٠١٣). *مبادئ التداولية*. ترجمة عبد القادر قنيني. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء.
- مرسى، سيد عبد الحميد (١٩٨٦). *العلاقات الإنسانية*. مكتبة وهبة.

ثانيًا: باللغة التركية:

- Atay,Cahit (1971). *Pusuda*. Bilgi Yayınevi. 3. Basım.Ankara.
- Duman, M.Akif(2019). *Ch. S. Peirce, W. James, F. C. S. Schiller, J. Dewey Merkezli Pragmatizmin Kavramsal Kökeni Ve Edim Bilimi Absürtlüğü*.Türk Dili. Aralık . S.26-43.
- Ergül,M.Selim(2020,Ekim). *Cahit Atay'ın Oyunlarında Tipik Ve Deneysel,* Cyprus International University. Folklor/Edebiyat - Dergipark.Cilt 15, Sayı:59,S. 183-185.
- Külebi,Oya(1990).Türkçe Ünlemlerin Kullanımbilim (Pragmatıcs) Yönünden İncelenmesi. Dilbilim Araştırmaları.S.10-٣٤.
- Musaoğlu ,Mehman (2013). *Türkçe Bedii Metnin Yeni Filolojik Yöntemlerle İncelenmesi.* Gazi Türkiyat, Güz 2013/13: 1-28.
- Özkan,Seçkin(2011). *Cahit Atay'ın Yapıtları,* Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.Yüksek Lisans Tezi. Kütahya .
- Özünlü, Ünsal(2016). *Deyişbilimde Yazınsal Değerlerin Bulunması.*Xvı. Deyişbilim Sempozyumu (6-7 Ekim 2016) Bildiriler Kitabı. Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili Ve Edebiyatı Bölümü Antalya. S.71-99.
- *Türk Edebiyat İsimler Sözlüğü* (2020,10 Ekim) *.Http://Teis.Yesevi.Edu.Tr/Madde-Detay/Cahit-Atay.*
- *Türkçe Sözlük (*1998). Türk Dil Kurumu Yayınları.1.Cilt. 9.Baskı. Ankara .
- Ulaş,Melek (2019).*1960-1980 Arası Türk Tiyatro Edebiyatı Metinlerinin Tematik Tahlili,* Doktora Tezi.İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı.İstanbul.
- USLU, Mustafa (2007). *Ansiklopedik Türk Dili Ve Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*.Yağmur Yayınları.İstanbul.

ثالثًا: باللغة الإنجليزية:

- *Encyclopaedia Britannica*(2021,31Janwary). *https://www.britannica.com/biography/Erving-Goffman.*
- Robson, Bruce(1970). *The development of the Turkish drama as a vehicle for social and political comment in the post-revolutionary period, (1924 to the present).* Masters thesis. Durham University .UK.
- *Stanford Encyclopedia of Philosophy*(2021,12February)
- *.https://plato.stanford.edu/entries/grice/*