سيميائية الشخصية والحوار في مسرحية (اترك الحزن) للكاتب التركي جواد فهمي باشكوت

د. مـرفـــت أحـمـد جـــاد الكـريم (*)

المقدمة

يُعد النص المسرحي الدرامي منظومة من العلامات المتنوعة التي تتضمن بنيات لغوية وغير لغوية، تُكوّن مجتمعة عناصر دلالية تُفسرها القراءة السيميائية. وتُسهم هذه القراءة في الكشف عن أبعاد المعاني العميقة عبر تحليل دقيق يستند إلى منهج نقدي واعٍ. ومن خلال هذه العملية، يصبح النقد أداة لفهم المعنى وإبرازه بجميع تجلياته، خصوصاً عند تطبيقه على النصوص الدرامية التي تتميز ببناء جمالي هادف.

وقد حظي النص المسرحي بمكانة متميزة بين فنون الأدب الأخرى، حيث أُولى عناية خاصة من قبل الباحثين في مجال السيميائيات. وفي إطار تسليط الضوء على هذا الاهتمام، اخترتُ دراسة مسرحية "اترك الحزن" للكاتب التركي جواد فهمي باشكوت، الذي يُعد من أبرز كُتّاب المسرح في تركيا. فعلى الرغم من مكانته الأدبية، لم تحظَ أعماله المسرحية بالدراسات الكافية، ويرجع ذلك إلى أسلوبه التجديدي في البناء الدرامي، حيث عكست نصوصه قضايا مجتمعه بجرأة وأفكار صريحة تنبض بالوعي. ومن هنا جاءت الدراسة الحالية لتقف على سيميائية الشخصية والحوار فى مسرحيته (أتراك الحزن).

وفي مسرحية "أترك الحزن"، ركّز الكاتب على تقديم صورة درامية تسلط الضوء على الأحاسيس الداخلية لشخصياته، مما أحدث تأثيراً عميقاً في وجدان المتلقين، وأسهم في تحقيق الدور التوعوي للمسرح في خدمة المجتمع. تدور أحداث المسرحية حول مجموعة من الشخصيات التي تواجه صراعات نفسية واجتماعية نتيجة التحديات الحياتية وظروف الفقدان والحزن. ومن خلال هذه الأحداث، يطرح العمل تساؤلات جريئة ويقدم إجابات تعكس فكر الكاتب ووعيه بقضايا عصره، مما يُجسد الهدف الأسمى للمسرح في التفاعل مع هموم المجتمع ومعالجتها.

(*) قسم اللغات الشرقية – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

مفهوم السيمياء :

السيميائية هي مصطلح يشير إلى طريقة دراسة، حيث قام الفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس بتطويرها. في عام ١٩١٥، واقترح عالم اللغة السويسري دي سوسير أن يتم تسمية هذه الطريقة بـ "السيميولوجيا". حيث أن "sémiologie" و "sémiotique"مصطلحان متقاربان في المعنى. ويستخدم الأوروبيون المصطلح الأول بشكل أكبر، بينما يستخدم الأنجلو-ساكسونيون الثاني. لقد تم تعريف السيميائية أو السيميولوجيا على أنها علم العلامات العامة، وقد تم تضمين كافة التجارب الإنسانية في هذا المجال.[١]

وقد دخلت هذه المصطلحات العلمية إلى اللغة التركية تحت مسميات مختلفة. ومنذ ستينيات القرن الماضي، تم تسمية السيميائية في تركيا بـ "علم المؤشرات" أو "علم الدلالات göstergе bilim". ومع ذلك، وفي العقدين الأخيرين، ركز الأستاذ الدكتور رضا فيليزوك، الذي عمل بشكل خاص على نظرية العلامة (sign) في دراسات المعنى الأدبي، على أن لمفهوم "المؤشر " (gösterge)تفسيرات أخرى، وأقترح أن يُسمى السيميائية بـ "علم الإشارات. وقد تم استخدام مصطلح "علم الإشارات" وفقًا لتسمية فيليزوك، بالإضافة إلى المصطلح السيميائي.[٢]

أهمية الدراسة:

تتمثل أهمية الموضوع في غنى النص المسرحي برموز وعبارات تحمل دلالات عميقة، تعكس جوانب مهمة من الثقافة التركية بشكل خاص، والثقافة الشرقية عامة. كما تزخر المسرحية برموز سيميائية تعزز من عمق التجربة الأدبية والنقدية. وتتضح أهمية هذا الموضوع من خلال النقاط التالية:

١. إثراء الدراسات الأدبية والنقدية: يساهم تحليل دور الرمز في نقل الأفكار والمشاعر في تعزيز فهم النظريات النقدية المتعلقة بالرمز والدلالة في الأدب

---

(1) Bu makalenin Mustafa ÖZSARI tarafından yapılan çevirisi için bkz: Semiyotik El Eştiıri: Greimas,Eco,Barthes , Mustafa ÖZSARI, http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=print&sid=88(E.T (Erişim: 06.11.2014, 22.30).

(2)Ayni geçen eser.

المسرحي، مما يفتح آفاقًا جديدة للبحث الأكاديمي ويمنح الباحثين أدوات جديدة لفهم النصوص المسرحية بشكل أعمق.

٢. تعزيز الرؤية النقدية: يساعد هذا التحليل في إثراء الدراسات المتعلقة بأعمال الكاتب التركي جواد فهمي باشكوت، مما يُمكّن من فهم رؤيته الاجتماعية والأخلاقية بشكل أعمق. كما يسلط الضوء على كيفية توظيفه للرمز بطريقة فنية دقيقة لنقل رسائله، ويعزز فهم تقنياته في استخدام الرموز لتمثيل قضايا مجتمعية ونفسية.

٣. فهم العلاقة بين الرموز والقضايا الواقعية: يساهم هذا التحليل في تفسير العلاقة بين الرموز الفنية في المسرحية وقضايا المجتمع الواقعية، مما يعزز قدرة القراء على فهم دور الفن المسرحي في معالجة مشكلات المجتمع. كما يساهم في تقديم رؤى اجتماعية عميقة تتيح للمتلقي التفكير في تأثير المسرح على الوعي الجماعي والتفاعل مع التحديات الاجتماعية والنفسية التي يواجهها المجتمع.

الهدف من البحث:

تهدف الدراسة إلى:

١. تحليل وتفسير الرموز المستخدمة في المسرحية وفهم دلالاتها المتعددة.
٢. تحديد تأثير الرموز على بناء الشخصيات والأحداث.
٣. كشف الرسائل الاجتماعية والأخلاقية غير المباشرة التي يسعى الكاتب إلى إيصالها في النص.
٤. فهم العلاقة بين الرموز والسياق الثقافي والاجتماعي الذي نشأت فيه المسرحية.
٥. تحديد جماليات اللغة في النص وتحليلها من خلال الرموز والدلالات.

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة على المنهج السيميائي لتحديد وتفسير رموز الحوار والشخصية المستخدمة في المسرحية وفهم معانيها الظاهرة والخفية. كما تتناول تحليل كل رمز في المسرحية متعلق بالشخصية أو الحوار كعلامة تحمل معنى ودلالة خاصة، مع البحث في كيفية تفاعل هذه العلامات مع بعضها البعض لتوصيل الرسائل العميقة. والمنهج السيميائي هو منهج نقدي وتحليلي يركز على دراسة العلامات والرموز وكيفية استخدامها للتعبير عن المعاني والأفكار. يقوم هذا المنهج

على فرضية أن كل عنصر في النص يمكن أن يُعتبر علامة تحمل دلالة معينة، سواء كانت لغوية أو غير لغوية، مثل الألوان، الإيماءات، الصور، الأصوات، وغيرها. والهدف من السيميائية هو فهم كيفية بناء المعنى من خلال هذه العلامات، وكيفية تفاعلها مع بعضها البعض لتكوين رسائل أعمق. ويعتمد المنهج السيميائي على تحليل النصوص الأدبية وغير الأدبية من خلال فك شيفرة العلامات والرموز التي يحتويها، ودراسة تأثير هذه الرموز على القارئ أو المتلقي. كما يربط هذا المنهج الرموز بالسياقات الثقافية والاجتماعية والتاريخية لفهم المعاني التي يحملها النص في بيئته الخاصة. باختصار، تسعى السيميائية إلى فهم اللغة والمظاهر الثقافية والفنية بشكل شامل، من خلال تحليل العلامات ودراسة العلاقات بينها.

الدراسات السابقة:

بالرغم من ترجمة العديد من أعماله الأدبية إلا أن الدراسات الأدبية لم تتناول أي من أعماله باللغة العربية، ولا يوجد أي دارسات سابقة باللغة التركية سوى:

1. Cansu Özge Özmen, Turkish Occidentalism in Harput'ta bir Amerikalı (1955), Namık Kemal University, Tekirdağ, Türkiye.
1. Nesrin Tağizade Karaca,: "Cevat Fehmi Başkut ve Oyunları (1905 - 15 Mart1971)", Türkbilig, 2004/7, s. 74-86.
2. Sevda Şener, (1972). "Popüler Yazar Cevat Fehmi Başkut". *Tiyatro* Araştırmaları Dergisi. S. 3. s. 5-40.
3. Sevinç Sokullu, (1985). "Cevat Fehmi Başkut'un Oyunlarına Komedya Açısından Bir Bakış". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi.* S. 3. s. 41-52.
4. Yrd. Doç. Dr.Ali BAYKAN, BAŞKUT VE ZUCKMAYER'DE BÜROKRASİ-VATANDAŞ İLİŞKİSİ, Selçuk Üniversitesi/Seljuk University, Edebiyat Fakültesi Dergisi/Journal of Faculty of Letters,Yıl/ Year: 2014, Sayı/Number: 32, Sayfa/Page: 29-46,Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü.

2. Zeynep Erdal Öztoanlar: Cevat Fehmı Başkut tıyatrosu, Müzik Tiyatro ve Sinema Alanında Akademik Çalışmalar**.**

الاطار النظري

التعريف بالكاتب جواد فهمي باشكوت Cevat Fehmi Başkut:

وُلد باشكوت في أدرنة، وهو ابن لعائلة هاجرت من مدينة شومنو عام ١٩٠٥م. والدته تدعى جميلة هانم، ووالده عمر فهمي أفندي. تلقى تعليمه الابتدائي في مدرسة الحي، ثم التحق بمدرسة أيوب الرشدية، وبعدها بمدرسة إسطنبول السلطانية. بدأ حياته الصحفية عام ١٩٢٨م واستمرت لمدة ٣٥ عامًا، وعمل خلالها مديرًا لقسم التحرير والنشر في صحيفة "جمهوريّت"، إلى أن استقال منها عام ١٩٦٣م. كان متزوجًا من السيدة وديدة هانم، وله منها ولدان؛ آجار باشكوت الذي أصبح رسامًا، ويامان باشكوت الذي شغل مناصب دبلوماسية مهمة في وزارة الخارجية.[٣] شغل باشكوت أيضًا منصب رئيس جمعية الصحفيين، ورئيس جمعية كُتّاب المسرح الأتراك. توفي في ١٥ مارس ١٩٧١م في إسطنبول، ودُفن في مقبرة فريكوي.[٤]

الحياة الادبية للكاتب:

ويُعد جواد فهمي باشكوت من أكثر الكتّاب الذين أغنوا المسرح التركي في فترة الجمهورية بالأعمال المسرحية، حيث تم عرض جميع مسرحياته تقريبًا، التي كتبها بين عامي ١٩٤٢م و١٩٧٠م، مرات عديدة في قاعات المسرح تم عرض معظمها من قبل أقوى الفرق المسرحية في تركيا، مثل "مسرح مدينة إسطنبول" و"المسرح الحكومي في أنقرة"، حيث لاقت أعماله استحسانًا كبيرًا من الجمهور.[٥]

جواد فهمي باشكوت، المعروف بلقب "موليير تركيا"، من أبرز كتاب المسرح في تركيا، حيث بلغ عدد مؤلفاته المسرحية نحو ثلاثة وعشرين مسرحية في الفترة من الأربعينيات إلى السبعينيات. ظهرت مسرحيته الأولى "المدينة الكبيرة Büyük Şehir " عام ١٩٤٢م، وحققت نجاحًا كبيرًا عند عرضها في إسطنبول، حيث استمرت على المسرح لمدة عام كامل. وقد ساهم هذا النجاح في تعزيز شهرة جواد فهمي، الذي قدم من خلال مسرحياته صورة عن المجتمعات المحلية التركية، مُحاولًا إبراز الشخصية الشعبية التركية التي تعيش في ظروف غير طبيعية، سواء من خلال المفارقات أو كوميديا الموقف. ركز باشكوت في أعماله على مظاهر

(3) https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/baskut-cevat-fehmi

(4) Hızlan, Doğan (1971). "Cevat Fehmi Başkut'u Kaybettik". *Yeni Gazete*. 23 Mart.

(5) Sevda Şener, (1972). "Popüler Yazar Cevat Fehmi Başkut". Tiyatro Araştırmaları Dergisi. *S. 3. s. 5-40.*

الفساد المجتمعي الذي ترعاه بؤر فساد متحالفة مع السلطات الحاكمة، ليعكس التوترات الاجتماعية والسياسية في تركيا في تلك الحقبة.[٦]

على الرغم من أن عددًا قليلاً جدًا من الباحثين في مجال الدراما قد اهتموا بجواد فهمي باشكوت، إلا أن معظم مسرحياته التي كتبها بين عامي ١٩٤٢م و١٩٧٠م تم عرضها في مدن كبيرة وحظيت بإشادة نقدية إيجابية. وتعد مسرحيته "استراحه Paydos "١٩٤٨م أول مسرحية تركية تُعرض في الخارج. يُعتبر باشكوت كاتبًا أخلاقيًا مثاليًا، حيث قدم مجموعة واسعة من الشخصيات النمطية في مسرحياته. وقد دفعت هذه الشخصيات الأدباء إلى تصنيفها ضمن فئات وأشكال يمكن التعرف عليها بسهولة، مثل: "الموظف الحكومي"، "القروي الفاضل"، "المرأة العاطفية"، "النمط البائس"، "النمط الكوميدي"، و"النمط الساخر".[٧]

كانت نزعة جواد فهمي باشكوت نحو السخرية الاجتماعية واستخدامه للثنائيات المألوفة، بالإضافة إلى رغبته العميقة في تحديد هوية الشخصيات عبر توجيه الجمهور، سببًا في شعبيته خلال عصره. ومع ذلك، قد يكون هذا الوضوح نفسه هو السبب في تفوق كتّاب آخرين شاركوه نفس الاهتمامات الاجتماعية، واستمرارية شهرتهم أكثر منه. لم يظهر التوجيه التعليمي في مسرحياته من خلال انقطاعات تشرح ما وراء النص المسرحي، بل تم وضع الشخصيات بشكل دقيق على محور الخير والشر، مما جعل أفعالها في ختام المسرحية لا تترك مجالًا للشك أو مزيد من التحليل. كما كتب جواد فهمي باشكوت مسرحيتين تدوران حول موضوع الإعجاب بالثقافة الأنجلو-أمريكية، وخاصة الجانب الأمريكي منها. المسرحية الأولى هي "Ayarsızlar غير المنظمين"(1944) ، بينما الثانية والأحدث هي "Harput'ta Bir Amerikalı أمريكي في خاربوت" (1955). [٨]

تميزت تجربة جواد فهمي باشكوت بتقديم رؤية فريدة للمسرح التركي، حيث ركزت أعماله على إبراز البيئة التركية والهوية الثقافية المحلية في وقت كان فيه المسرح التركي غارقًا في محاكاة التجربة الغربية ونقل ثقافاتها. لهذا السبب، نالت مسرحيته "الرحيل" شهرة واسعة، وأصبحت جزءًا بارزًا من برامج المسارح

(6) Zeynep ERDAL "BABA YAZAR" CEVAt FEHMİ, (II.Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu 3-7 mayıs 2017; Muğla-Türkiye)

(7) Cansu Özge Özmen, Turkish Occidentalism in Harput'ta bir Amerikalı (1955), Namık Kemal University, Tekirdağ, Türkiye, s.1.

(8) Cansu Özge Özmen, Turkish Occidentalism in Harput'ta bir Amerikalı (1955), g.e.s.2.

المحلية والأوروبية. أما مسرحيته "المدينة الصغيرة" فقد حققت إنجازًا مميزًا بفوزها بجائزة إينينو المسرحية عام ١٩٤٨م. وفي عام ١٩٧٠م، كرّم الأتراك كاتبهم المبدع، الذي لُقب بـ"موليير تركيا"، بانتخابه رئيسًا لاتحاد كتاب ومؤلفي المسرح التركي. لكن القدر لم يمهله طويلًا، حيث توفي في عام ١٩٧١، لتفقد تركيا أحد أبرز مبدعيها.(٩)

تعرف الجمهور العربي على أعمال جواد فهمي باشكوت بفضل الجهد الكبير الذي بذله المسرحي السوري جوزيف ناشف، حيث قام بترجمة العديد من مسرحياته إلى اللغة العربية. من بين هذه الأعمال، ظهرت مسرحيتا "المرآة" و"اليقظ دائمًا" ضمن سلسلة "المسرح العالمي" الكويتية عام ١٩٩٠. كما نُشرت مسرحياته "قبل أن يذوب الثلج Buzlar Çözülmeden " عام ١٩٧٩م، و"من هو الميت؟ Ölen Hangisi? " عام ١٩٨٤م، و"الرحيل Göç " عام ١٩٨٥م ضمن منشورات وزارة الثقافة السورية، مما ساهم في تعريف القارئ العربي بهذا الكاتب البارز وأعماله المسرحية المميزة.(١٠)

من أبرز خصائص الكاتب المسرحي جواد فهمي باشكوت قدرته على إقامة علاقة مباشرة وسهلة مع جمهور المسرح. فقد كان يتناول قضايا مجتمعه الأكثر أهمية بأسلوب قريب من الناس، مما جعل الجمهور يتفاعل مع أفكاره ومشاعره. هذا الأسلوب جعل باشكوت واحدًا من أكثر الكتاب المسرحيين شعبية في عصره. لم يكن باشكوت مجرد كاتب مسرحي يعرض القضايا اليومية التي تؤثر في حياة الناس، بل كان أيضًا قادرًا على التعبير عن أفكاره بطريقة بسيطة وواضحة، ليؤثر في مشاعر ووعي المتلقين. كان يعكس في أعماله قضايا اجتماعية هامة، ويُشرك الجمهور في تحليل تلك القضايا، مما يعزز التفاعل الجماهيري السهل والمباشر. لقد ساهم هذا التفاعل في نجاحه الكبير، وجعلنا نراه ككاتب "شعبي" بالمعنى الإيجابي والسلبي على حد سواء. وبفضل هذه السمات، يمكن القول إن شهرة باشكوت واضحة تمامًا من خلال أعماله المسرحية.(١١)

---

(٩) جواد فهمي باشكوت موليير تركيا، مقالة في مجلة الشرق الثقافية،٣١ اغسطس ٢٠١٤م، العدد٤٢ السنة ١، ص٨.

(١٠) جواد فهمي باشكوت موليير تركيا، نفس المرجع.

(11) Sevda Şener, (1972). “Popüler Yazar Cevat Fehmi Başkut”. Tiyatro Araştırmaları Dergisi. *S. 3. s. 5-40.*

في مسرحيات جواد فهمي باشكوت، ترتبط الحداثة بتدهور العلاقات الإنسانية واستغلال الفرص بشكل مفرط، مما يعكس المقولة الشهيرة: "من يملك العسل يلعق إصبعه". من خلال أعماله، يقدم باشكوت الحداثة والتغريب كمترادفين مع الانحدار الأخلاقي، حيث يعالج هذه القضايا من منظور أخلاقي بحت. فهو يعبر عن قلقه إزاء التأثيرات السلبية للتطورات الحديثة على القيم الإنسانية، ويصور كيف أن السعي وراء المكاسب الشخصية والإغراءات المادية يمكن أن يؤدي إلى تدهور الروابط الاجتماعية والأخلاقية. تشمل هذه المواضيع العلاقات الإنسانية التي لا تتفق مع مبدأ العدالة الاجتماعية، الفهم الخاطئ للحضارة الغربية، والفساد التجاري، والاستغلال، وصراعات المصالح، والسوق السوداء، والمشاكل الإدارية، الصراعات الحزبية، تأثير السياسة القاسي على جميع جوانب الحياة، تدهور العلاقات الأسرية، انهيار القيم الأخلاقية التقليدية، اضطهاد الأقوياء للضعفاء، وقلة التواصل، إلى جانب العديد من القضايا الاجتماعية والظواهر المجتمعية التي تناولها الكاتب. وقد عُرضت هذه القضايا الاجتماعية بأسلوب كوميدي من خلال شخصيات إنسانية لم يتم التعمق في تفاصيلها، حيث حرص الكاتب على تقديم مواضيعه في إطار فكاهي دون التقليل من قيمة الشخصيات التي تمثل هذه الطبقات الاجتماعية. واتسم جواد فهمي Cevat Fehmi بموقف أخلاقي، حيث أبرز قيمًا مثل قربه من الخير، غضبه من الشر، شفقته على المظلومين، وإعجابه بما هو صحيح وجميل، مع الحرص على عدم تجاوز هذه المبادئ.[١٢]

في أعماله المسرحية الثلاث والعشرين، يظهر الخير دائمًا مرتبطًا بالدفاع عن القيم الأخلاقية التقليدية، بينما يصور الشر كنتاج للحداثة التي أفسدت الأفراد وسعت إلى التأثير السلبي على المجتمع. من خلال هذه الرؤية، يقدم جواد فهمي باشكوت نقدًا حادًا للحداثة والتغريب، مشيرًا إلى التحديات الأخلاقية التي تواجهها المجتمعات في ظل التغيرات الاجتماعية والثقافية. يتبنى موقفًا واضحًا إلى جانب القيم الأخلاقية التقليدية، ويستخدم أسلوبًا يشبه نبرة الأب الناصح ليقدم دروسًا مباشرة حول الصواب والخطأ. يؤمن باشكوت بأن الفن يجب أن يغرس القيم الصحيحة في عقول المتلقين، وهو ما يظهر بوضوح في مسرحياته التي تحتوي على مداخلات مكتوبة بين أقواس تحمل توجيهاته وآرائه. هذه الملاحظات الإرشادية تساهم في بناء علاقة تعليمية مباشرة بين الكاتب والجمهور، حيث يتم

(12) https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/baskut-cevat-fehmi

توجيه القارئ نحو المعاني التي يريد الكاتب التأكيد عليها. وهو أسلوب مبتكر لم يكن شائعًا قبل أعماله. هذا التدخل يختلف عن النهج التقليدي الذي كان يترك للقارئ أو المخرج حرية استنباط المعنى دون تدخل مباشر من الكاتب.[١٣]

قائمة ببعض أعماله المسرحية مع تواريخ عرضها في المواسم المسرحية:

١. Büyük Şehir (المدينة الكبيرة)43-1942
٢. Ayarsızlar (غير المنظمين) 44-1943
٣. Hacı Kaptan (قائد الحجاج) 45-1944
٤. Küçük Şehir (المدينة الصغيرة) 46-1945
٥. Koca Bebek (الطفل الكبير)47-1946
٦. Paydos (استراحة)49-1948
٧. Sana Rey Veriyorum (أعطيك صوتي) 51-1950
٨. Soygun (السرقة) 52-1951
٩. Kadıköy İskelesi (رصيف كاديكوي) 53-1952
١٠. Makine (الآلة) 54-1953
١١. Harput'ta Bir Amerikalı (أمريكي في خاربوت) 56-1955
١٢. Kleopatra'nın Mezarı (قبر كليوباترا) 57-1956
١٣. Tablodaki Adam (الرجل على الطاولة)59-1958
١٤. Öbür Gelişte (في الزمن الآخر) 1960
١٥. Hacıyatmaz (البهلوان) 1960
١٦. Göç (الرحيل) 1962
١٧. Buzlar Çözülmeden (قبل ذوبان الجليد) 1964
١٨. Hepimiz Birimiz İçin (كلنا من أجل واحد) 1965
١٩. Üzüntüyü Bırak (اترك الحزن) 1965
٢٠. Ayna (المرآة) 1966
٢١. Emekli (متقاعد) 1967
٢٢. Ölen Hangisi? (من الميت؟) 1967
٢٣. Dostlar(الأصدقاء) 1970 [١٤]

(13) Zeynep ERDAL "BABA YAZAR" CEVAt FEHMİ, (II.Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu 3-7 mayıs 2017; Muğla-Türkiye)

(14) https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/baskut-cevat-fehmi

الى جانب هذه الاعمال المسرحية نشر أيضًا روايتين هما "Kadın Bir Defa Sever"و"Dişi Arkadaş" ، بالإضافة إلى رواية بوليسية بعنوان "Valide Sultan'ın Gerdanlığı"في عام ١٩٥٤.[١٥]

أما عن المسرح التركي بشكل عام نجد أن كتابة المسرحيات التركية على النمط الغربي بدأت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، عقب فترة التنظيمات. وقد شهدت تلك الفترة تغييرات كبيرة في مختلف مجالات الحياة، ولا سيما في الأدب. انطلق هذا الاتجاه مع إبراهيم شناسي، واستمر وتطور على أيدي العديد من الكتّاب الذين تناولوا موضوعات متنوعة. تميّزت تلك المرحلة بكثرة الترجمات عن الأدب الغربي، خاصة الأدب الفرنسي، وتلتها محاولات تقليد، إلى أن وصلت المسرحية التركية المكتوبة على النمط الغربي إلى شكلها الحالي.

كانت النماذج التي سعى الكتّاب إلى تقليدها مستوحاة من كوميديا موليير ومسرحيات الدراما لفيكتور هوغو. وكان نامق كمال، على وجه الخصوص، متأثرًا بشدة بهوغو، إذ كان يؤمن بأن كتابة المسرحيات بشكل جيد لا يمكن تحقيقها إلا باتباع أسلوبه. وفي ظل غياب نماذج سابقة يُحتذى بها في كتابة المسرحيات على النمط الغربي، اعتبر الكتّاب أنفسهم مراجع في هذا المجال.

كانت آراؤهم حول ماهية المسرح واضحة وقاطعة، فكما كان لا بد من مواكبة العصر في جميع المجالات خلال فترة التنظيمات، كان من الضروري أيضًا أن يتخلى المسرح عن أسلوبه التقليدي.[١٦]

فالأدب عمومًا، والمسرح بشكل خاص، يزخر بالإيحاءات والرموز السيميائية. ويُعد علم السيمياء المسرحية من العلوم الحديثة، وهو امتداد مستحدث لعلم الدلالة العام، الذي نشأ مع علم اللغة (اللسانيات) والأدب. يُعنى علم دلالة المسرح، أو السيمياء المسرحية، بتفسير النص المسرحي وتحليله، إلى جانب تحليل التمثيل والأداء. وتهتم هذه المنهجية بالانتظام الشكلي للنص والمشهد المسرحي، وكذلك بالانتظام الداخلي للأنساق التي تتشكل منها المعاني والدلالات داخل العمل

(15))Haşmet Zeybek, (1977). "Ölümünün 5. Yılında Cevat Fehmi Başkut". *Milliyet-Sanat Dergisi.* S. 177.

(16) Zeynep Erdal Öztoanlar: Cevat Fehmı Başkut tıyatrosu, Müzik Tiyatro ve Sinema Alanında Akademik Çalışmalar, s.183.

المسرحي. كما تسلط الضوء على ديناميكية تطور سياق المعنى، واستظهار المغزى الكامن في الألفاظ والتعبيرات المسرحية.[١٧]

ويقول فوكولت (Foucault)" السيمياء هي مجموعة المعارف والتقنيات التي تسمح بتمييز وجود علامات، وبتحديد الاوليات التي تؤسس لها وتنشئها، وبمعرفة روابطها وقوانين انتظامها".[١٨]

لفهم سيمياء الشخصية والحوار بشكل شامل، يجب اتباع منهج يتناول عدة جوانب أساسية. أولاً، لا بد من دراسة الرموز ضمن اللغة التي تُستخدم فيها، حيث يمكن أن تكون كلمات أو علامات أو صوراً تعبّر عن معانٍ محددة. ثانياً، ينبغي تحليل الرموز في سياقها الثقافي، إذ غالباً ما تعكس معانيها الجوانب التاريخية والمعتقدات والتقاليد الخاصة بالمجتمع الذي نشأت فيه. كما ينبغي دراسة الرموز من منظور نفسي، إذ قد ترتبط معانٍ محددة باللاوعي الفردي أو الجماعي. إضافةً إلى ذلك، من المهم تحليل السياق الاجتماعي الذي تُستخدم فيه الرموز، حيث يمكن أن تتغير دلالاتها وفقاً للطبقات الاجتماعية أو الظروف السياسية المحيطة. كما يُعد تتبع تطور الرموز عبر الزمن أمراً ضرورياً لفهم كيفية تغيّر معانيها عبر السياقات التاريخية المختلفة. ويمكن الاستعانة بالأدوات السيميائية لتحليل العلاقات بين الرموز ومعانيها داخل النصوص. بالإضافة إلى ذلك، ينبغي مراعاة التفسيرات المتعددة للرموز، حيث قد تحمل معاني متنوعة حسب السياقات المختلفة التي تُستخدم فيها.

أما الرمز المسرحي، فيُعد إشارة تشير إلى معنى معين. وفقاً لبيرس، فهو علامة أو دلالة اصطلاحية قد ترتبط بتعبير فطري أو مكتسب. وقد تكون هذه الدلالة الاصطلاحية تعبيراً جديداً، أو استعادة للتعبير الأصلي.[١٩]

اكتسبت السيميائية مكانة بارزة بين الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة، واهتم بها عدد كبير من الباحثين، سواء في الغرب أو في العالم العربي. وقد حظي المسرح بنصيب وافر من هذه الدراسات، حيث شهد منذ مطلع القرن العشرين

---

[١٧] مشهور مصطفى: علم الدلالة المسرحي بين النص والاخراج، الفكر العربي مج١٣،ع٦٩، ١٩٩٢م، ص٩٧: ١١١.

[١٨] مشهور مصطفى: علم الدلالة المسرحي بين النص والاخراج، الفكر العربي مج١٣،ع٦٩، ١٩٩٢م، ص٩٧: ١١١.

[١٩] مشهور مصطفى: علم الدلالة المسرحي بين النص والاخراج، الفكر العربي مج١٣،ع٦٩، ١٩٩٢م، ص٩٧: ١١١.

قراءات متنوعة استندت إلى أدوات تحليلية ومفاهيم منهجية مستمدة من التطور الذي شهدته العلوم الإنسانية. ومن خلال هذه القراءات، استُخدمت مفاتيح منهجية لاستكشاف عالم المسرح، مما أسهم في الكشف عن أبعاده الجمالية والدلالية وخصائصه الفنية.[٢٠]

المسرحية موضوع الدراسة:

مسرحية "اترك الحزن"**Üzüntüyü Bırak** " لجواد فهمي باشكوت هي عمل درامي يستكشف الصراعات النفسية والاجتماعية التي تواجهها الشخصيات في ظل التحديات الحياتية. تدور أحداثها حول مجموعة من الأفراد الذين يواجهون مشاعر الحزن والفقدان والصراعات الداخلية، سواء نتيجة للتغيرات الاجتماعية أو الظروف القاسية التي فرضتها عليهم الحياة. تتناول هذه المسرحيات مجموعة متنوعة من القضايا الاجتماعية والسياسية، ويتميز أسلوب جواد فهمي باشكوت بمزيج فريد يجمع بين الفكاهة والنقد الجاد للمجتمع. تشكل أعماله مساهمات بارزة في إثراء المسرح التركي خلال منتصف القرن العشرين، حيث استطاع من خلالها تسليط الضوء على التحديات والقضايا التي تواجه المجتمع بأسلوب يجمع بين الترفيه والتحليل العميق.

تركز المسرحية على فكرة أن الحزن ليس نهاية الطريق، بل هو جزء من تجربة الحياة التي يجب أن نتعلم كيف نتعامل معه ونتجاوزه. تبدأ المسرحية بمشهد وفاة شخص ودفنه، حيث يفر المعزون من المقبرة بعد انتهاء مراسم الدفن، بما في ذلك الإمام. وتختتم المسرحية بوفاة شخصية أخرى لم يكن أحد يعلم بمرضها، وهي "خاندان"، زوجة "بختيار"، التي تموت نتيجة انكسار قلبها.

تمتلئ المسرحية، من بدايتها إلى نهايتها، بالرموز السيميائية التي تضيف أبعادًا عميقة إلى النص. ستعمل هذه الدراسة على تحليل هذه الرموز ودلالاتها المختلفة في الشخصيات والحوار، بهدف تسليط الضوء على الرسائل والمعاني التي تحملها المسرحية.

اولاً سيمياء الشخصية:

تضمنت المسرحية خمس شخصيات فقط وهم كما ورد في المسرحية (خاندان- بختيار- الطبيب- الرجل ذو الملابس السوداء- سليم)

---

[٢٠] شيرين جلال محمد أحمد: سيميائية النص المسرحي عن اسامه انور عكاشة-مسرحية "في عز الظهر" – انموذجا، مجلة التربية النوعية، ع ١٩ يناير ٢٠٢٣م، ص٥٤٩-٥٩٣.

تتسم الشخصيات في هذا النص، رغم قلة عددها، بتنوع كبير، حيث تحمل كل شخصية دلالات سيميائية أو إشارات رمزية تكشف عن العالم الذي يتشكل فيه النص. ورغم هذا التنوع، لم يكن وجود كل شخصية عشوائيًا، بل كان مدروسًا بعناية لتحقيق أهداف الكاتب في منحها مدلولات متعددة تتناغم مع موقفه ورسالته الرئيسية في النص. وهذا يسهم في تعميق الفهم وإثراء المعنى.

خاندان (٤٠ عاما):

الكاتب يصف الشخصية في مقدمة المسرحية بشكل دقيق، قائلاً: ***"المرأة لا تزال جميلة، قوية، متسلطة، طموحة، وفي الوقت ذاته حذرة وشديدة الحساب. وعلى الرغم من بلوغها الأربعين، لا تزال مليئة بالحيوية والنشاط. وبينما تتأرجح بين رغبتها في الحصول على دخل ثابت يضمن لها حياة مستقرة، وبين شغفها الذي لم ينطفئ رغم تقدمها في السن، والذي يدفعها إلى المغامرة والعيش بحب، فإنها تظهر براعة في إخفاء هذا الصراع."***[٢١]

يقدم الكاتب شخصية "خاندان" كرمز للسلطة والقوة، مستمدًا اسمها من دلالته الأصلية التي تعني السلالة الحاكمة أو الحاكم، وهو اختيار موفق يتماشى مع طبيعة شخصيتها المسيطرة في المنزل. في النص، تعيش هذه المرأة حالة من الصراع الداخلي بين متطلبات الاستقرار المادي والاجتماعي وبين رغباتها العاطفية والشخصية. فهي ليست مجرد شخصية نسائية تقليدية، بل تمثل نموذجًا معقدًا يجمع بين القوة والطموح من جهة، والتوق إلى الحياة والمشاعر العاطفية من جهة أخرى. إنها صورة معبرة عن التناقضات التي يعيشها الإنسان المعاصر، حيث يتأرجح بين مسؤولياته الواقعية وما يمليه عليه قلبه، بين العقل والرغبة، وبين ما يفرضه المجتمع وما يتوق إليه في أعماقه.

(21) Kadın hala güzeldir. Sert, mütehakkim, muhteris, aynı zamanda çok hesaplı ve 40 yaşına rağmen dinamik, canlıdır. Bir yandan muayyen, muntazam bir gelire sahip olmak, istikrarlı bir hayat sürmek endişesi, diğer taraftan ilerlemiş yaşına rağmen yaşamak, maceralar geçirmek, sevişmek için içinde duyduğu sönmez ateş arasında bocalamasına rağmen bunu belli etmemek maharetini göstermektedir. Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. S.89.

يقدم النص صورة متكاملة لشخصية نسائية معقدة ومتميزة، تجمع بين القوة والاستقلالية من جهة، والحذر والوعي بالمخاطر من جهة أخرى. وصفها بأنها "***جميلة، قوية، متسلطة، طموحة***" يعكس ثقتها بنفسها وحضورها القوي، بينما يشير وصفها بـ"حذرة، شديدة الحساب" إلى عقلانيتها وإدراكها للعواقب قبل اتخاذ القرارات. أما تعبير "***مليئة بالحيوية والنشاط***"، فهو يكسر الصورة النمطية عن المرأة بعد سن الأربعين، مما يرمز إلى استمرارية الشباب والطاقة رغم تقدم العمر. وأخيرًا، فإن تأرجحها بين "رغبتها في دخل ثابت يضمن لها الاستقرار" وبين "***شغفها للمغامرة والتجربة***" يعبر عن صراع داخلي بين الحاجة إلى الأمان الاقتصادي والاجتماعي، والتوق للحب والمغامرة، مما يجسد التناقض الذي يعيشه الإنسان بين العقل والعاطفة.

يؤكد تعبير "***تظهر براعة في إخفاء هذا الصراع***" على وعي الشخصية بالمجتمع من حولها، وسعيها للحفاظ على صورة متماسكة رغم ما يدور داخلها من تناقضات. هذا الصراع ليس مجرد تجربة فردية، بل هو انعكاس لثنائية واسعة في المجتمعات الحديثة حول دور المرأة؛ فمن ناحية، يُطلب منها الحفاظ على نجاحها المهني والاجتماعي، ومن ناحية أخرى، لا تزال تحمل بداخلها أحلامًا ورغبات شخصية لا تريد التخلي عنها. تعكس هذه الشخصية صورة المرأة في العصر الحديث، التي لم تعد مقيدة تمامًا بالمعايير التقليدية، لكنها في الوقت نفسه لا تستطيع الانفصال

تمثل هذه المرأة نموذجًا للمرأة العصرية التي تسعى لتحقيق ذاتها على عدة مستويات، دون التضحية بجانب على حساب آخر. كما يعكس النص مفهوم "الازدواجية الاجتماعية"، حيث يُتوقع من المرأة أن تحافظ على صورة التوازن والاستقرار، حتى لو كانت تعيش صراعًا داخليًا. هذا التناقض بين ما تشعر به وما يُطلب منها يعكس الضغوط التي تواجهها النساء في المجتمعات الحديثة، حيث يجب عليهن تحقيق النجاح المهني والاجتماعي مع الحفاظ على حياتهن الشخصية ورغباتهن العاطفية.

بختيار(٥٠ عاما):

اسم بختيار في المعجم التركي يعني المحظوظ[٢٢]وهذا يدل على دقة اختيار الكاتب للاسم، الى جانب الصفات التي وصفه بها الكاتب في مقدمة المسرحية حيث قال عنه:

" أما الرجل، فهو ذو روح نبيلة، لطيف الطباع، متسامح، ويخفي ذكاءه خلف مظهر بسيط وساذج، مما يجعله شخصًا جذابًا. "[٢٣]

يُظهر هذا الوصف للرجل بُعدًا مختلفًا عن الصورة النمطية للرجولة في المجتمعات التقليدية، حيث لا يعتمد على القوة الظاهرة أو السيطرة، بل على قيم داخلية مثل النبل والتسامح. إن إخفاء ذكائه خلف بساطته الظاهرة يخلق عنصر التناقض في شخصيته، مما يضيف تعقيدًا إلى دوره في القصة. فهو ليس ساذجًا كما يبدو، بل يمتلك قدرة غير معلنة على فهم الأمور والتصرف بحكمة عند الحاجة. على عكس خاندان التي تتعمد إخفاء مشاعرها للحفاظ على مظهر القوة، فإن هذا الرجل يظهر عفويًا، حيث تنكشف حقيقته دون تخطيط منه، مما يعكس ازدواجية أخرى بين الذكاء الفطري والتواضع الظاهري.

هنا يعيد الكاتب تعريف مفهوم القوة من منظور مختلف؛ فبدلاً من القوة التقليدية المرتبطة بالسيطرة والعنفوان، يقدم نموذجًا لرجل قوي بوعيه وسلامه الداخلي. عبارتا "***لطيف الطباع***" و"***متسامح***" تجعلان القارئ يظن للوهلة الأولى أنه شخصية ضعيفة أو مستسلمة، لكنه في الواقع يعكس حكمة عميقة وإيمانًا بفلسفة حياتية تمنحه قوة داخلية لا تتزعزع. كما ان تكراره لعبارة "***لا طائل من الحزن***" ليس مجرد كلام عابر، بل يعكس رؤيته العميقة للحياة. فهو ليس متسامحًا لأنه عاجز عن المواجهة، بل لأنه يدرك أن الحزن والصراعات لا تغير شيئًا، مما يجعله أكثر اتزانًا واستقرارًا نفسيًا مقارنة بغيره. هذه الرؤية تجعله نقيضًا لخاندان، التي تحاول إخفاء اضطراباتها الداخلية، بينما هو يعيش بصدق مع ذاته، مؤمنًا بمبادئه دون الحاجة إلى تزييف مشاعره.

---

(22) Serdar Mutçalı, Türkçe- Arabçe Sözlük (Dağırcık), Step Matbaacılık, Şubat 2004, s.105.

(23) Erkek ise, çelebi ruhlu, yumuşak, hoşgörülü, zekasını saf, bön bir görünüş içinde gizleyen sevimli bir adamdır. Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. S.89.

عبارة ***'يخفي ذكاءه خلف مظهر بسيط وساذج'*** هذه العبارة تعني أن الرجل لا يكشف عن ذكائه بسهولة، وربما يستخدم مظهره البسيط والساذج كوسيلة لحماية نفسه أو لتفادي صراعات غير ضرورية. إنه ليس شخصًا غافلًا أو ضعيفًا، بل يملك فهماً عميقًا لطبيعة المجتمع الذي يعيش فيه، ويدرك أن إظهار الذكاء في بعض المواقف قد يجلب عليه مشكلات أو توقعات معينة لا يرغب في تحملها. في سياق المسرحية، قد يكون هذا الإخفاء نوعًا من الحكمة، حيث يختار بعناية متى يُظهر ذكاءه ومتى يتظاهر بالبساطة. هذا يجعله على عكس خاندان، التي تحاول السيطرة على محيطها بشكل واضح، بينما هو يفضل التأثير بطرق غير مباشرة، مما يعكس نوعين مختلفين من القوة: القوة الظاهرة والقوة الهادئة الكامنة.

الطبيب(٥٠عاما):

"""أما الطبيب، ورغم أن مستواه العلمي ضعيف جدًا، إلا أنه تمكن بطريقة ما من بناء سمعة كبيرة وأصبح شخصية مرموقة، يُطلب حتى في الأوساط الراقية. هو شخص يحب القيل والقال، عازب مسن، يعيش في دوامة العلاقات العابرة، ويُعتبر من كبار المغرمين بالنساء."[٢٤]

النص يعكس الصورة المشوهة التي يراها المجتمع عن النجاح، حيث تمثل الأوساط الراقية والسمعة الاجتماعية والقدرة على التلاعب بالأقاويل طرقًا للتكيف مع معايير اجتماعية سطحية. التناقضات في النص تبرز زيف العلاقات الاجتماعية وكيفية التلاعب بالمعايير لتكوين مكانة اجتماعية.

النص يقدم شخصية الطبيب كشخص ***'ذو سمعة كبيرة رغم أن مستواه العلمي منخفض'***، مما يخلق تناقضًا بين الظاهر (السمعة والمكانة الاجتماعية) والواقع (المستوى العلمي المنخفض). هذه المفارقة تمثل علامة سيميائية تشير إلى التوتر بين ما يُتوقع من الأفراد في الأدوار الاجتماعية وما هو واقعهم. يُستخدم الطبيب كرمز للشخص الذي ينجح في الانخراط في المجتمع رغم عدم استحقاقه، ويمثل الشخص الذي يحقق المكانة الاجتماعية من خلال التظاهر أو الزيف.

---

(24) Doktor için kıymet seviyesi çok düşük olmasına rağmen nasılsa isim yapmış sosyetede dahi aranan bir adamdır, diyeceğiz. Müthiş bir dedikodu düşkünü, aile harimlerinde çöplenen geçkim bir bekar, yaşlı bir çapkındır. Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. S.89.

السمعة: هي رمز اجتماعي يعبر عن النجاح أو الاحترام في المجتمع، لكن في حالة الطبيب، لا تتوافق مع مستواه العلمي. هذه التناقضات بين المظهر والواقع تحمل رسالة سيميائية عن السطحية أو الزيف في معايير التقييم الاجتماعي.

مولع بالقيل والقال: في هذا السياق، يُعتبر القيل والقال علامة سلبية في النص. إنها سمة ترتبط بتشويه الحقائق أو انتهاك الخصوصية، وتُظهر ضعف الشخصية وعدم القدرة على التأثير في المجتمع بطرق بناءة. يشير النص إلى أن الطبيب يستخدم القيل والقال كوسيلة للبقاء في دائرة الضوء، ولجذب انتباه الآخرين، والتقرب والتودد إليهم، خصوصًا النساء. كما أن القيل والقال في هذا السياق يمثل الثرثرة أو التلاعب بالمعلومات، مما يعكس ثقافة مجتمعية سطحية وغير عميقة في تعاملاتها.

عازب مسن يعيش في دوامة العلاقات العابرة: العزوبية في مرحلة متأخرة من العمر تعكس الانعزال الاجتماعي أو الخيبة العاطفية، بينما الشيخوخة التي تفتقر إلى الاستقرار العاطفي تمثل التناقض بين السن والحالة النفسية. تعكس العزوبية والشيخوخة معًا شعورًا بالندم على خيارات الحياة الماضية، وتُظهر الصورة النمطية للرجولة التي يُفترض أن تتغير مع تقدم العمر. يشيران إلى الصراع بين الزمن (الشيخوخة) وملذات اللحظات العابرة (العلاقات المؤقتة). هذه الرمزية تحمل دلالة على الفشل العاطفي والفراغ الداخلي.

"يُطلب حتى في الأوساط الراقية": هذه الجملة تُبرز تناقضًا آخر في النص بين المجتمع الراقي والطبيب الذي يظهر في النهاية كغير مؤهل علميًا. كما تعكس الفجوة بين التوقعات والواقع في الحياة الاجتماعية. الأوساط الراقية هنا تمثل رمزًا للمكانة الاجتماعية التي يُفترض أن تتماشى مع الكفاءة والمصداقية، ولكن في حالة الطبيب، يتضح أن هناك تلاعبًا في المعايير الاجتماعية. يعكس النص التلاعب الاجتماعي والاعتماد على الزيف لتحقيق مكانة أعلى رغم أن الشخص لا يمتلك المقومات الحقيقية التي تدعمه في هذا الدور. ومن ثم، تظهر صورة المجتمع الذي يُقدّر الشهرة والظهور أكثر من الكفاءة والجدارة الحقيقية.

الرجل ذو الملابس السوداء (٢٥ عاما)

" أما الرجل الذي يرتدي السواد والذي لا يكون الا ملاك الموت، فنأمل ألا يتعرف عليه أحد." [٢٥]

الرمز "***يرتدي السواد***": السواد يُعتبر علامة سيميائية قوية تشير إلى الحزن أو الموت أو الشر في العديد من الثقافات. ارتداء السواد هنا ليس مجرد اختيار للون، بل هو علامة تشير إلى وجود شخص يحمل في ذاته شيئًا مظلمًا أو ذو طابع سلبى.

في هذا السياق، السواد يُرمز إلى الموت أو الظلام الذي يرافق الشخص. هذه العلاقة بين اللون والموت تجعل من هذا الرمز بمثابة إشارة مباشرة إلى التهديد أو الخطر. حيث يجمع النص بين اللون (***الاسود***)، والرمز الثقافي (***ملاك الموت***)، والتهديد الخفي لتقديم صورة عن شخص يحمل بين طياته خطرًا أو مصيرًا لا مفر منه. السيميائية هنا تتحدث عن القلق البشري تجاه الموت، أو ببساطة تجاه ما هو غير معروف ولكن يثير الخوف.

ملاك الموت يعد رمزًا تقليديًا يُستخدم للإشارة إلى الموت أو المصير المحتوم. يرتبط هذا الرمز ارتباطًا وثيقًا بالموت الذي لا مفر منه، ويعكس فكرة القدر أو العدالة العليا التي تحدد نهاية حياة الإنسان. في النص، يعزز وجود ملاك الموت من شعور الخطر الذي يقترب أو الحتمي. وبذلك، يُعتبر هذا الكائن، الذي يُصوَّر في الأدب والثقافة الشعبية كعلامة على النهاية، من الرموز السيميائية القوية التي تشير إلى الفناء أو الزوال.

التمني هنا يعكس الخوف والقلق من مواجهة هذا الشخص أو الموت نفسه. كما أن الرغبة في "ألا يتعرف عليه أحد" تدل على أن هذا الشخص يشكل تهديدًا أو خطرًا ينبغي تجنبه. من خلال هذه الجملة، يُصوَّر الرجل ليس فقط ككائن خفي، بل ككائن مرعب لا يرغب أحد في مواجهته أو الاقتراب منه. إضافة إلى ذلك، يُعد استخدام النفي في "***لأمل ألا يتعرف عليه أحد***" سمة سيميائية تشير إلى أن هذا

(25) Ölüm meleğinden başkası olmayan siyahlı adamı ise kimsenin tanımasını teminni etmeyiz. Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. S.89.

الكائن يجب أن يظل غير مرئي أو مجهول لضمان السلامة، مما يعزز فكرة الابتعاد أو الهروب من شيء غير مرغوب فيه.

سليم (لم يذكر عمره):

اسم علم مذكر عربي، معناه: الجريحَ، الملدوغ، المشرف على الهلاك؛ سَمَّوه بذلك تفاؤلاً بالسلامة والنجاة من الموت أو الأذى، ومثله اللديغ . والسليم أصلاً: سليم القلب، سليم النية، السالم من الآفات. فالاسم صفة.[٢٦]

وصفه الكاتب في المسرحية بانه جيولوجو حيث قال:" ***الجميع يعرف الجيجولو*** "[٢٧]

الجيجولو هو مصطلح يُستخدم للإشارة إلى رجل يعتمد على النساء لتحقيق مصالحه الشخصية، وغالبًا ما يكون هذا الرجل سطحيًا أو ماديًا. في هذا السياق، يصبح الجيجولو رمزًا للرجل الذي يستغل علاقاته العاطفية أو الجنسية من أجل مصلحة مادية أو اجتماعية.

"***الجميع يعرف الجيجولو***" تشير إلى أن شخصية الجيجولو قد أصبحت صورة نمطية أو علامة سيميائية معترف بها في المجتمع. تعكس هذه الجملة التفاعل الاجتماعي الواسع مع هذا النوع من الشخصيات، مما يجعل الحاجة إلى التوضيح أو التفصيل غير ضرورية. كما تسلط الجملة الضوء على فكرة التوقعات الاجتماعية، حيث قام المجتمع بتصنيف بعض الشخصيات في فئات معينة، وبالتالي لا يتطلب الأمر تقديم وصف دقيق أو تفاصيل إضافية.

تعبير "***الجميع يعرف***" هو سمة سيميائية قوية تشير إلى أن هذه الشخصية أصبحت جزءًا من الوعي المجتمعي. من خلال هذه العبارة، يُبرز النص فكرة أن الوعي الاجتماعي قد جعل من الجيجولو نوعًا من التصورات المشتركة التي لا تحتاج إلى إعادة تعريف أو تفسير، مما يعكس مدى رسوخ هذه الصورة في الأذهان الاجتماعية.

---

[٢٦] المعجم الوسيط، مادة سلم، ص٤٤٦.

[27] Jigoloyu herkes tanır. Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. S.89.

وقد اكد الكاتب تلك الصفات في شخصية سليم من خلال حواره مع خاندان، قائلا:

" سليم: ماذا يمكننا أن نفعل؟ هذه هي طريقتي في كسب الرزق. أنتِ تفكرين في الفراش، أما أنا فأفكر في المال. تقدمين الفراش مقابل المال، وأنا اقبل هذا ."[٢٨]

يظهر سيلِم كشخصية مادية تسعى لتحقيق مصالحها الشخصية من خلال استغلال العلاقات الجسدية. يعكس النص نظرة انتهازية تجاه العلاقات، حيث يتم النظر إليها كوسيلة للحصول على المال والسلطة. الشخص الذي يتحدث عن المال والجسد بهذه الطريقة قد يكون في حالة إنكار أو غياب الاهتمام بالعواطف والقيم الروحية. لغة سيلِم واضحة وصريحة، لكنها تحمل شيئاً من السخرية تجاه المعايير الاجتماعية والأخلاقية. اختياره للكلمات البسيطة والمباشرة يعكس شخصيته العملية التي لا تتهرب من الحقيقة. في حديثه، لا توجد مشاعر معقدة أو رغبات عاطفية، بل تظهر قسوة في التعامل مع الجسد كوسيلة لتحقيق الربح، مما يوحي بفقدان القيم الإنسانية في علاقاته.

سيلِم يبدو شخصية تمثل فئة تتعامل مع العلاقات الجسدية والمادية كجزء أساسي من حياتها اليومية. هذا قد يعكس السياق الطبقي أو الاجتماعي الذي يجعل المال محوراً رئيسياً في جميع التفاعلات. في هذا السياق، تظهر الشخصية وكأنها تتكيف مع الظروف المحيطة بها، حيث يصبح المال المعيار الأهم لتقييم أي شيء، بما في ذلك العلاقات الإنسانية.

ثانياً سيميائية الحوار:

الخوف من الموت:

تبدأ أحداث المسرحية في المقابر، حيث يُشيَّع أحد الأشخاص إلى مثواه الأخير بعد أن فارق الحياة. غير أن هذا المشهد، الذي يُفترض أن يكون موضع تأمل وعظة، لا يثير في الحاضرين شعورًا بالحزن أو التوبة، بل يُثير فيهم خوفًا غريزيًا من الموت، ويُولّد لديهم تشبثًا أكبر بالحياة، في مشهد ساخر يعكس ازدواجية الإنسان الحديث: يتأثر لحظة، ثم يسعى سريعًا لتجاهل الفقد والانغماس مجددًا في تفاصيل الحياة اليومية.

" بختيار :لا أدري لماذا كان الجميع في عجلة من أمرهم. انتهى الأمر بسرعة فائقة. حتى الإمام تلا ما عليه وكأنه آلة. أنا متأكد أنه ترك الدعاء الأخير ناقصًا كي لا يفوته الأتوبيس. بعد أن غادرنا القبر بدقيقتين، انطلق يجري باتجاه

(28) SELiM: Ne yapalım. Ben de bu yoldan geçiniyorum. Sizin aklınız fikriniz yatak, benimki de para... Yatağa karşılık para veriyorsunuz fit oluyoruz. Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. S.111.

بوابة المقبرة، وقد أصابني الذهول. أطراف عباءته السوداء كانت تتطاير مع الرياح، وكان يبدو مثل طائر عملاق يلامس الأرض أثناء الطيران." [٢٩]

"لا أدري لماذا كان الجميع في عجلة من أمرهم." السرعة في التفاعل، والاندفاع نحو الأشياء يمكن أن تشير إلى الخوف من الوقت أو انتهاء الفرصة. العجلة أيضًا يمكن أن تبرز فكرة الفراغ الروحي أو التسرع في الحياة اليومية، حيث يخشى الناس من تضييع اللحظة أو الفشل في أداء المهام.

"انتهى الأمر بسرعة فائقة" يشير هذا إلى الحياة التي قد تنقضي فجأة، وهو شعور مرتبط بالإحساس بالزوال أو النقص. السرعة التي تنتهي بها الأمور تشير إلى قلق بختيار بشأن الزمن، ربما في سياق حفل الجنازة الذي يوضح عبثية الوقت.

"حتى الإمام تلا ما عليه وكأنه آلة." استخدام كلمة "آلة" يشير إلى التكرار الآلي والافتقار إلى الروح أو الإحساس. يرمز إلى أن الطقوس قد فقدت معناها أو أصبحت مجرد روتين أو واجب اجتماعي، وهو ما يعكس شعور بختيار بالعجز الروحي أو العقلاني عن التواصل مع هذا الحدث. فقد ذهبت هيبة الموت ورهبته وكانه شيء معتاد لا يتأثر به الانسان.

"أنا متأكد أنه ترك الدعاء الأخير ناقصًا كي لا يفوته الأتوبيس." يشير إلى أن الهموم الدنيوية مثل "الركوب في الأتوبيس" أصبحت أكثر أهمية من الشعائر الروحية أو الدينية. يظهر هنا تناقض بين الواجب الروحي والمتطلبات المادية. هذا التصور يبرز التباين بين الجوانب الروحية والعالمية.

"بعد أن غادرنا القبر بدقيقتين، انطلق يجري باتجاه بوابة المقبرة."

يشير هذا إلى الهروب من المواجهة مع الموت أو مع الواقع الروحي. بختيار يلاحظ سرعة تحرك الإمام نحو "البوابة"، التي قد تمثل فاصلًا بين الحياة والموت أو الهروب من الحقيقة.

---

(29) BAHTiYAR: Bilmem neden herkesin pek acelesi vardı. lş çarçabuk olup bitti. İmam bile okuyacaklarını makine gibi okudu. Onun otobüsü kaçırmamak için talkını dahi yarım bıraktığına eminim. Biz mezar başından ayrıldıktan iki dakika sonra mezarlık kapısına doğru bir koşması vardı ki, şaştım kaldım. Kara cübbesinin etekleri rüzgarla savrul.uyor, herif toprağa sürtünürcesine uçan koskocaman bir kuşa benziyordu.

Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. S.90.

"وقد أصابني الذهول." هذا يشير إلى الانفصال العقلي أو الذهني لبختيار. حالة من عدم القدرة على الفهم أو استيعاب ما يحدث حوله. الذهول هنا يعكس الصدمة التي يشعر بها بختيار من انعدام الجدوى أو السطحية التي يراها في تصرفات الآخرين.

"أطراف عباءته السوداء كانت تتطاير مع الرياح." العباءة السوداء يمكن أن تكون رمزًا للموت أو الحزن، وهو يرتبط بصورة قوية في الأدب العربي والغربي مع الموت. الرياح تشير إلى التغيير وعدم الاستقرار، وقد تعكس تأثير الزمن أو الأحداث التي لا يمكن التحكم بها.

"وكان يبدو مثل طائر عملاق يلامس الأرض أثناء الطيران." الطائر يرمز إلى الحرية أو الهروب، وهو غالبًا ما يكون رمزًا للموت أو الروح التي تترك الجسد. الطائر الذي يلامس الأرض قد يشير إلى النزاع بين الحياة والموت، أو إلى المحاولة الفاشلة للهروب من الواقع. الطائر في هذا السياق يمثل محاولة الإنسان في العيش أو الهروب من حتمية الموت.

حيث يقول الكاتب في موضع اخر يشير فيه الى الخوف من الموت: **"**
(في هذه اللحظة، يدخل الرجل ذو الملابس السوداء. يسير ببطء. لافًا حول الأرائك والكراسي، ثم يقف وراء بختيار.
بختيار يأخذ الصحيفة مرة أخرى ويحاول قراءتها. لم يذهب عنه الانزعاج بعد. يفتح قميصه قليلاً. الرجل ذو الملابس السوداء يسعل بشكل خفيف وغير واضح. بختيار يلتفت وينظر خلفه. لكن وعيه محدود وحالته الذهنية مشتتة. يعود إلى صحيفته مرة أخرى. لكن بعد بضع ثوانٍ، يدرك ما رآه، فيقف فجأة عن مكانه، متفاجئًا ومذعورًا).[٣٠]"

---

(30) (işte tam bu sıradadır ki, Siyahlı Adam içeri girer. Yavaşça ilerler. Koltuk ve kanape takımını dolaşarak gelir, Bahtiyarın arkasında durur.
Bahtiyar, tekrar gazeteyi alır ve okumağa çalışır. Sıkıntısı geçmemiştir. Gömleğinin önünü nü açar. Siyahlı Adam hafifçe belli belirsiz öksürür. Bahtiyar başını arkaya çevirerek bakar. Fakat idrakinin kıt olduğu dalgın bir cınındadvr. Tekrar gazetesine döner. Ancak birkaç saniye sonradır ki, gördüğünün ne olduğunu anlayarak ürkmüş ve şaşkın yerinden fırlar).
Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.104:105.

يعرض النص مشهدًا بسيطًا في شكله، لكنه غني بالرموز التي تحمل دلالات عميقة. يظهر "***الرجل ذو الملابس السوداء***" كعنصر محوري في السيمياء، حيث يرمز إلى مفاهيم مثل الهيمنة والتهديد. اللون الأسود في ملابسه يعكس دلالات الموت والظلام والغموض، كما أن حضوره المفاجئ وغير المتوقع يعزز من الشعور بالتوتر والقلق. هذه الرمزية تساهم في إبراز الغموض المحيط بالشخصية وحالة الترقب التي تخلقها، ما يضفي على النص بعدًا نفسيًا وثقافيًا عميقًا.

يعتمد النص على اللون كرمز يحمل دلالات متعددة، حيث يستخدمه الكاتب للإشارة إلى اقتراب الأجل أو الموت. من خلال تصوير مشهد مليء بالرموز والدلالات، يتجلى الصراع بين العالم الداخلي للإنسان والتحديات التي يواجهها من تهديدات خارجية. تتناول السردية موضوعات مثل الوعي بالخوف والتوتر الناتج عن مواجهة المفاجآت التي تخلق حالة من الاضطراب وتكسر رتابة الحياة المعتادة. يظهر النص كمرآة تعكس التوتر المستمر بين رغبة الإنسان في الهروب من واقعه وضرورة مواجهة الحقائق التي يحاول تجنبها. هو تصوير درامي عميق يبرز التناقض بين الهدوء الظاهري والاضطراب الداخلي، ويعكس التوتر النفسي الذي يشعر به الأفراد عند مواجهة ما لا يمكنهم تغييره.

" ***يدخل الرجل ذو الملابس السوداء. يسير ببطء.*** يدخل الرجل ذو الملابس السوداء وهو يسير ببطء، مما يوحي بالهيبة والوقار. حركته البطيئة تبدو كأنها تعبير عن حضور قوي رغم أنه زائر غير مرحب به، وهو على دراية بذلك. أما "***السعال الخفيف***"، فيمكن تفسيره على أنه إشارة إلى التطفل أو محاولة كسر الروتين المعتاد، كما يمكن أن يُنظر إليه كوسيلة لجذب الانتباه في لحظة انشغال. هذا السعال أيضًا قد يُعتبر رمزًا للتشويش أو التأثير المزعج الذي يُحدثه دخول هذا الزائر في مشهد كان يسير بشكل طبيعي، مما يعكس تأثيره على النظام أو الروتين اليومي. وقد ذكر الكاتب لتلك الصفات في المرتين اللتين تحدث فيهما عن حضور ملاك الموت.

" ***بختيار يأخذ الصحيفة مرة أخرى ويحاول قراءتها*** " يتجلى في هذا المشهد الاضطراب النفسي الذي يعاني منه بختيار من خلال شعوره بالتوتر والضياع. يظهر ذلك في محاولته الهروب من واقعه باستخدام الجريدة كوسيلة للانشغال، لكنه لا يستطيع الهروب من واقع يتصادم مع حالته النفسية. عند اكتشافه لموقف غير متوقع، يتضح شعوره بعدم اليقين في حياته الداخلية. تتداخل العوامل النفسية مع الواقع المادي، مما يعزز اضطرابه الذهني ويجعله يشعر بالعجز أمام

محيطه. هذا الانفصال بين عالمه الداخلي المضطرب والواقع الخارجي يضيف عمقًا دراميًا لشخصيته، ويكشف عن صراع مستمر لا يستطيع التخلص منه.

" لكن وعيه محدود وحالته الذهنية مشتتة " وصف ***"الشرود العقلي"*** في النص يعكس حالة انفصال بين العالم الداخلي لبختيار وعالمه الخارجي، حيث يظهر ارتباك ذهني أو خوف كامن يسيطر على تفكيره. رغم محاولاته إخفاء ذلك بتظاهر بالانشغال بالجريدة ومحاولة قراءة محتواها، يبقى وعيه محدودًا وحالته الذهنية مشتتة. يستغرق بختيار بعض الوقت قبل أن يلاحظ الرجل الذي يرتدي الملابس السوداء، مما يعكس عمق شروده العقلي. هذا التردد في إدراك ما حوله يسلط الضوء على الصراع الداخلي الذي يعاني منه، ويكشف عن عدم قدرته على التفاعل بشكل طبيعي مع محيطه، مما يعزز حالة الضياع والتشويش التي يعيشها.

" لكن بعد بضع ثوانٍ، يدرك ما رآه، فيقف فجأة عن مكانه، متفاجئًا ومذعورً " مع إدراكه المفاجئ لهذا الزائر الغريب، يتحول الشرود إلى "التوتر والفزع". يمكن تفسير هذا التحول على أنه استجابة شعورية لبختيار، حيث يواجه إحساسًا بالخطر أو وجود شيء غير مألوف يهدد استقراره. إدراكه التدريجي لوجود هذا الزائر الغامض يسبب له فقدان توازنه النفسي والعاطفي، مما ينقله من حالة "اللامبالاة" الظاهرة إلى "الذعر" الواضح. هذا التغيير يعكس الصراع الداخلي لبختيار ويكشف عن هشاشته النفسية، حيث يظهر مدى تأثره بالمواقف الغريبة حتى وإن لم تكن تشكل تهديدًا مباشرًا.

يتجلى في هذا المشهد الخوف الإنساني العميق من الموت، وهو شعور غريزي يصعب تجاوزه. حتى أولئك الذين قد يعانون من السأم أو الكراهية تجاه الحياة، نادرًا ما يتمنون الموت أو يقابلونه بتقبل. هذا الخوف المتأصل يجعل الناس يتوجسون من فكرة الموت أو حتى من أي إشارة إليه، وهو ما يظهر بوضوح في سلوك بختيار وطريقة تفاعله مع الموقف. يضيف المشهد بعدًا إضافيًا للتوتر من خلال الصراع بين الفضاء الشخصي لبختيار والمكان الذي يقتحمه الرجل ذو الملابس السوداء. هذا التداخل بين الفضاءين يعكس نوعًا من التنافر أو الصراع بين العالم الداخلي لبختيار والتهديدات الخارجية. حيث تتقاطع مشاعر الطمأنينة التي توفرها البيئة المعتادة مع التهديد المفاجئ الذي يمثله الغزو غير المتوقع من قوى غريبة وغير مألوفة. يعمق هذا الصراع الشعور بعدم الاستقرار ويبرز الصراع النفسي لبختيار بين الراحة النفسية التي يوفرها الفضاء الشخصي والمخاطر التي قد يواجهها في مواجهة المجهول.

يتجلى في المشهد التناقض الواضح بين حالتي "***الهدوء***" و"***الذعر***"، حيث يبدأ المشهد بحالة من السكون الظاهري يتجسد في قراءة الجريدة والحركات البطيئة. لكن هذا الهدوء الظاهر يتبدد بشكل مفاجئ مع ظهور الرجل ذو الملابس السوداء، ما يخلق تحولًا حادًا في الأجواء. هذا التناقض بين السكون والاضطراب يبرز الفجوة العميقة بين المعرفة والجهل، وبين الشعور بالأمان والخوف. فبينما يبدو الهدوء مرادفًا للسيطرة على الوضع والمعرفة بما يجري، يكشف الذعر عن فقدان تلك السيطرة أمام مجهول مفاجئ يهدد استقرار الواقع. هذا الصراع بين الهدوء والذعر يعكس الهشاشة النفسية لبختيار، ويظهر كيف أن اللحظات الأكثر هدوءً قد تكون أكثر هشاشة وقابلية للانفجار عندما يواجه الفرد تهديدًا غير متوقع.

وتنتهي ايضا المسرحية بمشهد الموت والفقد، في عودة دائرية للحظة البدء لكن في هذه المرة يكون الموت اكثر وقعاً واشد رمزية:

(تبدأ خاندان بالبكاء بشكل هستيري. تنهار على كرسي بجانب الطاولة. تبدو وكأنها تغرق في أزمة نفسية عميقة. صوتها يبدأ بالتلاشي تدريجيًا. رأسها ينزلق من بين كفيها ليستقر على الطاولة. المكان في حالة من تشويش الرؤية المعتمة. يظهر الرجل الأسود عند الباب ويسعل بخفة.)

بختيار :(متوترا وصارخا) هل أنت مجددًا؟ لكنك تبالغ الآن! كنت هنا قبل قليل. لا تلاحقني! هذه المرة لا أشعر بأي ألم في ذراعي أو صدري. هذه المرة أنا بخير تمامًا. هل تفهم؟ أنا مرتاح للغاية ..." [٣١]

النص السابق، يتضح أنه يحتوي على مجموعة من الرموز والدلالات التي تساعد في فهم الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات. يظهر التصعيد الدرامي والرمزية العميقة التي تركز على الصراعات الداخلية التي تعيشها الشخصيات. تتجسد هذه الصراعات في أفعال الشخصيات وتفاعلاتها مع العناصر المحيطة بها،

(31) (Handan sarsıla sarsıla ağlar. Masanın yanındaki bir sandalyeye çöker. Tam bir buhran içinde çırpınır. Sesi yavaş yavaş azalır. Avuçlarının içindeki başı masaya kayar. Ortalık alaca karanlıktır. Kapıda siyahlı adam görünür. Hafifçe öksürür.)
BAHTiYAR: (irkilerek ve bağırarak) Yine mi sen ? Ama fazla oluyorsun. Biraz evvel burdaydın. Musallat olma ! Bu sefer kolumda, göğsümde ağrı da yok. Bu sefer hiçbir şeyim yok. Rahatım,anlıyor musun son derece rahat ...
Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.113.

حيث تعمل هذه العناصر كأدوات رمزية تعمق فهم القارئ للواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه الأفراد.

النص هو تصوير رمزي لصراعات داخلية ونفسية تظهر من خلال شخصيات وأحداث تثير التوتر. الرجل الأسود يمثل تهديدًا دائمًا، قد يكون الموت أو الخوف أو المرض أو الذنب، ويعكس وجوده في النص تلك القوى المجهولة التي تلاحق الإنسان وتختبره. سلوك خاندان وبختيار يعكسان الانهيار العاطفي والإنكار الذي يعاني منهما الشخص عند مواجهة التهديدات الوجودية. هذا الانهيار يرتبط بمقاومة غير واعية للتعامل مع القضايا الوجودية الكبرى مثل الموت والمجهول.

الرمزية السيميائية في النص تتناول قضايا الخوف، والإنكار، والصراع بين الراحة الظاهرة والتوتر الداخلي. رغم أن العالم الخارجي يبدو هادئًا في الظاهر، فإن الشخصيات تتصارع مع مشاعر الخوف والقلق في داخلها. هذه الرمزية تكشف الصراع المستمر بين الراحة الزائفة في الحياة والتوتر الذي يختبئ تحت السطح، مما يعكس معاناة الإنسان في محاولاته للتعامل مع التهديدات التي لا يستطيع الهروب منها.

كما يتضح الصراع النفسي الداخلي لشخصية خاندان، التي تعاني من العجز والتوتر النفسي العميق. الرموز في النص مثل البكاء الهستيري، الطاولة المكسورة، تشويش الرؤية، الرجل ذو النلابس السوداء، والسعال الخفيف، كلها تشير إلى حالة من الانهيار النفسي والصراع الداخلي، إضافة إلى التهديدات الخارجية التي تتصاعد تدريجيًا. هذه الرموز تسلط الضوء على القلق والاضطراب الذي يعيشه الشخص ويعكس الصراع بين رغبة الإنسان في الاستقرار والظروف المدمرة التي تجبره على مواجهة واقعه الصعب.

" ***تبدأ خاندان بالبكاء بشكل هستيري*** " فالبكاء الهستيري يعكس حالة نفسية من الانهيار أو الاضطراب العاطفي. يشير إلى فقدان القدرة على التحكم في المشاعر، وهو علامة على الأزمة الداخلية العميقة التي تمر بها خاندان. الهستيريا تعبّر عن انفجار المشاعر المكبوتة، كما أن الصوت الذي يبدأ بالتلاشي يعكس انقطاع التواصل، وكأن الشخصية تفقد قدرتها على التعبير عن نفسها أو التواصل مع العالم من حولها. وهذا يعني أن الشخص يمر بتجربة نفسية مؤلمة يصعب عليه تحمّلها أو التعبير عنها بشكل منطقي. وهو ما تعرضت له خاندان عندما صُدمت برد فعل زوجها، الذي علم بخيانتها له، ولكنه لم يُبدِ أي رد فعل أو تعليق، وكأنها لا تعني له شيئًا. وكأن سنوات حياتهم معًا لم تكن شيئًا يذكر، ولم تغير فيه شيئًا. بدت وكأنها مجرد قطعة أثاث بلا قيمة.

" ***تنهار على كرسي بجانب الطاولة*** "الطاولة في هذا السياق تحمل دلالة رمزية قوية. فهي تمثل الثبات أو الأمان الذي يفتقده الفرد في لحظة الأزمة. عندما يلامس رأس خاندان الطاولة، كأنها تبحث عن دعم أو استقرار في شيء ثابت، فقد خارت قواها حتى أن كفيها اللذين تسند بهما رأسها لم يعدا قادرين على تحمل ذلك

العبء الثقيل من الهم والخذلان. لكن الطاولة نفسها تعاني من خلل في إحدى أرجلها، مما يجعلها غير مستقرة. هذه الطاولة المكسورة ترمز إلى حالة خاندان النفسية، التي هي في حاجة ماسة إلى الدعم، ولكن الدعم المتاح لها هش وغير كافٍ. فهي تعكس حالة من العجز في التكيف مع الواقع، حيث يظهر الوضع المعقد والعميق للصراع الداخلي الذي تعيشه. " ***هذه الطاولة القديمة المستديرة، التي تحتاج إلى إصلاح، إحدى أرجلها قصيرة. لم يتمكن الزوجان من تخصيص الوقت لإصلاحها على الإطلاق.*** "[٣٢]

" ***صوتها يبدأ بالتلاشي تدريجيًا*** "الصوت المتلاشي ورأسها المنحني يعكسان بداية فقدان خاندان لقدرتها على الوقوف والتواصل. يبدأ صوتها في التلاشي والاختفاء تدريجيًا، وكأنها تتمسك بالحياة حتى آخر لحظة من الأمل، لكن مع مرور الوقت، تظهر حالة من الاستسلام التام أو الإرهاق العاطفي. هذه اللحظات تكشف عن ضعفها البشري في مواجهة أزمات الحياة القاسية. رغم محاولاتها التشبث بالحياة قدر استطاعتها، إلا أن النهاية لا مفر منها، حيث استسلمت للموت وتنازلت عن الحياة كليًا. هذا التدهور في حالتها يجعل من خاندان رمزًا للضعف الإنساني، الذي يواجه قوة الموت أو الصعوبات الحياتية التي لا يستطيع الهروب منها.

" ***المكان في حالة من تشويش الرؤية المعتمة*** " هذه الحالة ترمز إلى الضبابية التي تعيشها خاندان في عقلها وذهنها. هذا التشويش يعكس الحيرة والتشتت العقلي الناتج عن الشعور بالانهيار النفسي، ويشير إلى تداخل بين الواقع والخيال في ذهنها. إنها تواجه معاناة داخلية شديدة ورغبة في الهروب منها، مما يجعل التمييز بين ما هو حقيقي وما هو مجرد تخيلات أو مشاعر غير واضحة أمرًا صعبًا. العتمة والغموض في النص تمثل اضطرابًا نفسيًا غير واضح، حيث يعكس الضوء الخافت شعورًا بعدم اليقين أو الانعزال. البيئة المظلمة تضاعف أجواء التوتر والخوف، مما يزيد من القلق الداخلي للشخصية. الانتقال من النور إلى الظلام يرمز إلى الحياة المبهمة التي قد تكون مصدرًا للقلق، مما يعزز الخوف من المجهول ويهدد الأمل الذي يقدمه الضوء. كما أن استخدام التشويش الغامض والهدوء المتوتر في النص يرمز إلى مرحلة انتقالية بين الوعي واللاوعي، وبين الحقيقة والخيال. هذه اللحظة الزمنية تجعل المشهد يبدو وكأنه يحدث داخل عقل الشخصيات، وليس في عالم مادي بحت. هذا يضيف طبقة من التعقيد للمشاعر التي يعبر عنها النص، حيث تصبح التجربة النفسية أكثر غموضًا وصعوبة في التفسير.

---

[32](…Tamire muhtaç olan bu eski, yuvarlak masanın bir ayağı kısadır. Karı kocanın bunu tamir ettirmeğe bir türlü elleri değmemiştir.)
Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.95.

" ***متوترا وصارخا*** " أما الحديث بصوت مرتفع وبنبرة انفعالية، فيعكس التوتر والخوف الذي يشعر به بختيار نتيجة رهبة الموت. يمكن ملاحظة ذلك من خلال عباراته مثل "***لا تلاحقني***" و"***لا شيء يؤلمني الآن***"، التي تكشف محاولته لإنكار أو مواجهة التهديد الذي يشعر به. بختيار لا يدرك في تلك اللحظة أن هناك آخرين قد توقفت قلوبهم أو تم تدمير حياتهم بسبب الحزن. فهو منشغل بنفسه فقط، دون أن يولِ اهتمامًا لما يدور حوله.

رفض وجود الرجل صاحب الملابس السوداء يُظهر إنكارًا مستمرًا لحقيقة تهديد ما أو صراع نفسي داخلي يعيشه بختيار. قد يمثل الرجل صاحب الملابس السوداء هنا رمزًا للذنب أو المرض أو الموت الذي يحاول بختيار تجنبه. كما يمكن اعتباره تجسيدًا للخوف أو القلق المستمر الذي يلاحق الشخصيات، حيث يرتبط وجوده بحالة بختيار الصحية والنفسية، مما يجعل حضوره يمثل تهديدًا مباشرًا لسلامه الداخلي. قد يكون الرجل صاحب الملابس السوداء أيضًا رمزًا لماضٍ مؤلم أو تهديد مستمر يتعذر على بختيار التخلص منه، حيث سبق وأن زاره من قبل، مما يزيد من شعوره بالعجز والخوف من المواجهة.

بختيار والطبيب:

"الطبيب :صديقي العزيز، أنت على حق، لكن هناك أسباب مختلفة لكوني مشيت سريعًا أو جئت سيرًا على الأقدام. جئت بسرعة لأن هناك فتاة شابة كانت تمشي أمامي وكان من المستحيل عدم الإعجاب بجسدها. كما ترى، لم أستطع إلا أن أتبعها مثل نسافة قش.

بختيار :آآآآه، يا لك من ذئب مسن آآه! عمرك خمسون عامًا، ولن تتهذب." (٣٣)

النص يعكس بوضوح تضاربًا بين الغرائز البشرية والمثالية الاجتماعية، وبين حرية التصرف الفردي والتوقعات الثقافية. السيمياء الرمزية هنا تظهر من

(33) DOKTOR: Aziz dostum, haklısın, fakat yaya gelmemin de, hızlı yürümemin de ayrı ayrı sebepleri var. Hızlı geldim, çünkü önümde öyle bir genç kız yürüyordu ki vücudunun hatlarına hayran olmamak imkansızdı. Takdir edersin ki, bir saman çöpü gibi arkasından sürüklendim.
BAHTiYAR: Ahhh ihtiyar kurt ahhh ... Yaş elli, sen hala uslanmıyacaksın.
Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.99.

خلال استخدام الرموز الحيوانية والغرائز البشرية، التي تعكس الصراع بين الرغبة والضوابط الاجتماعية.

" ***لكن هناك أسباب مختلفة لكوني مشيت سريعًا أو جئت سيرًا على الأقدام*** " الطبيب في هذا السياق يشير إلى سبب مشيه السريع على أنه إعجاب بالجسد الأنثوي. استخدامه لعبارة "***من المستحيل عدم الإعجاب***" يعكس النظرة الجسدية والسطحية التي يحملها الطبيب تجاه المرأة. بالإضافة إلى ذلك، يشبه نفسه بـ "***لسافة قش***"، وهي صورة تدل على العجز أو القصور في القدرة على الفهم أو المقاومة أمام الجمال الأنثوي. هذا يشير إلى رؤية الطبيب للأشياء من منظور غريزي، حيث يعبر عن هذا التوجه الغريزي والجسدي في تصرفاته، مما يشير إلى نوع من الافتقار إلى العمق الروحي أو العاطفي.

كما ان رد بختيار على الطبيب "***يا لك من ذئب مسن***" يعد تعبيرًا يستخدم السيمياء الحيوانية لتصوير الطبيب ككائن يملك رغبات لا يمكنه مقاومتها، حتى وإن كان في سن متقدمة. الذئب هو رمز للأنانية والغريزة في أدبيات كثيرة، وهنا يُستخدم للإشارة إلى تصرفات الطبيب التي لا تراعِ العمر ولا تتوافق مع المعايير الاجتماعية لشيخوخته. بختيار يعلق على هذا التَصرف باستنكار، معتبرًا أن الطبيب، رغم تقدمه في السن، لا يزال محاصرًا في غريزته.

كما يعكس الحوار صراعًا بين الفرد وبيئته الاجتماعية. في حين أن الطبيب يعبر عن رغباته بدون تردد، يظهر بختيار نقده اللاذع لهذا التصرف من خلال لفظه "'***ذئب مسن***"، ما يعني أن بختيار لا يتقبل سلوك الطبيب الذي يراه غير مناسب لسنه. يمكن أن يُنظر إلى هذه المحادثة كصراع بين الأجيال: الطبيب الذي لا يزال يعتنق رغباته الجسدية، وبختيار الذي يبدو أكثر تقبلًا للشيخوخة أو الرافض للرغبات المفرطة في هذا السن.

العلاقة بين الطبيب وبختيار تتسم بالتوتر والتناقضات السيميائية. الطبيب يمثل تلك القوى الحيوانية والبدائية المرتبطة بالغرائز والرغبات، بينما بختيار يمثل القوى الاجتماعية التي تدين تلك الغرائز وتروج للضبط الاجتماعي وفقًا لما هو مقبول ثقافيًا. هذه التفاعلات تتجاوز حدود الشخصيات الفردية إلى مساحة أكبر تتعلق بالصراع بين التقاليد والحديث، الشباب والشيخوخة.

يتجلى الزمن في الحوار من خلال تسليط الضوء على التناقض بين الجسد البشري وعمره. الطبيب، رغم تقدمه في السن، يظل مشدودًا إلى الرغبات الجسدية والأنثوية، ما يبرز الصراع بين الحاجة الطبيعية للإنسان في مرحلته العمرية وبين التوقعات المجتمعية حول تصرفاته. هذه الفجوة بين الرغبة الاجتماعية المتوقعة لشخص مسن وبين سعيه لإشباع رغباته تُظهر هذا التناقض بين الزمن الاجتماعي والجسدي.

" ***جئت بسرعة لأن هناك فتاة شابة كانت تمشي أمامي*** "على الرغم من أن النص لا يحدد مكانًا دقيقًا، إلا أن الوصف الذي استخدمه الطبيب، من حيث

"***السرعة***" و"***تمشي امامي***"، يوحي بفضاء مفتوح أو ديناميكي، مثل الشارع أو الطريق، حيث يمكن للمرء أن يتبع أو يراقب الآخرين دون قيود أو قواعد اجتماعية صارمة.

وفي حوار اخر يظهر الكاتب التفاوت الاجتماعي والفكري بين بختيار وبين الطبيب حيث يقول:" ***الطبيب :كان الطعام ممتازًا، حقًا. أنا افضل الطعام الجيد، تمامًا كما افضل النساء الجميلات... أكلت كثيرًا. وكان لديهم أيضًا نبيذ ممتاز. وفي النهاية، مررت بليلة شاقة. لهذا جئت سيرًا على الأقدام لأتنفس الهواء.***

بختيار :الكثير من الطعام، ثم النبيذ... في هذا الجو الحار... يا دكتور، ما تفعله يعد انتحارًا. كل ما يحدث للإنسان يأتي من معدته، خاصة بعد سن الخمسين." [٣٤]

النص يحمل أبعادًا رمزية تتعلق بالصراع بين اللذة والعواقب، حيث يمثل الطبيب نموذج الإنسان الذي يسعى وراء المتعة دون اعتبار للعواقب، بينما يمثل بختيار الصوت العقلاني الذي يربط بين السلوكيات غير المتزنة والمصير المحتوم. الطعام، النبيذ، الجو الحار، والمشي كلها رموز تعكس جوانب مختلفة من هذا الصراع الوجودي بين الرغبة والحكمة، بين الاستمتاع بالحياة والخوف من الموت.

"***كان الطعام ممتازًا، حقًا. أنا أحب الطعام الجيد، تمامًا كما أحب النساء الجميلات***... " يبدأ الطبيب كلامه بالإشادة بالطعام الجيد، لكنه يربطه مباشرةً بحبه للنساء الجميلات، مما يعكس نظرة متصلة بين الشهوة الجسدية والرغبة الحسية. في هذا السياق، يصبح الطعام رمزًا للملذات الجسدية والمادية، حيث يتم تناوله بنفس الطريقة التي يتم بها الاستمتاع بمتع الحياة الأخرى مثل النبيذ والنساء. فالطعام هنا ليس مجرد وسيلة للبقاء، بل رمز للترف والعيش بشراهة، مما يعكس فلسفة الطبيب في الحياة: البحث عن اللذة والإفراط فيها دون مراعاة العواقب.

" ***أكلت كثيرًا. وكان لديهم أيضًا نبيذ ممتاز.***" ذكر النبيذ يعزز دلالة الاستمتاع والبحث عن المتعة، حيث يمثل رمزًا للرفاهية والتحرر من القيود الاجتماعية. كما أن وجوده إلى جانب الطعام يضيف بعدًا إضافيًا للنهم والاستهلاك المفرط. في سياق النص، النبيذ ليس مجرد مشروب، بل هو رمز للتمرد ضد القيود

(34) DOKTOR: Doğrusu mükemmeldi. Güzel yemeğe de bayılırım. Tıpkı güzel kadın gibi. .. Çok yedim. Üstelik iyi şarapları da var. Neticede sıkıntılı bir gece geçirdim. Onun için hava alayım diye yaya geldim.
BAHTiYAR: Çok yemek, üstelik şarap ... Bu sıcak mevsimde... Doktor seninkisi adeta intihar. İnsana ne gelirse midesinden gelir. Hele elli yaşından sonra ...
Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.99.

العمرية والاجتماعية، إذ يستخدمه الطبيب دون قلق بشأن سنه أو حالته الصحية. النبيذ رمز للحياة المليئة بالمتعة.

" الكثير من الطعام، ثم النبيذ... في هذا الجو الحار... يا دكتور " ذكر بختيار للحرارة ليس مجرد وصف للطقس، بل هو رمز لحالة عدم التوازن التي يعيشها الطبيب، حيث يتحد الطقس الحار مع الطعام الثقيل والنبيذ ليشكل مزيجًا قاتلًا. لان الطعام يعطي للجسم طاقة حرارية الى جانب النبيذ الذي قد يلجأ اليه الانسان في الاجواء البارد هربًا من برودة الجو والشعور بشيء من الدفيء.

كما ان الحرارة هنا قد تكون استعارة للاندفاع والرغبات المفرطة، حيث تجعل الظروف غير مناسبة لهذا النمط من الحياة، لكنها لا تمنع الطبيب من التمادي في سلوكياته.

" ما تفعله يعد انتحارًا. كل ما يحدث للإنسان يأتي من معدته، خاصة بعد سن الخمسين." يعبر بختيار عن قلقه حيال تصرفات الطبيب، معتبرًا أن أسلوب حياته المفرط في الأكل والشرب بمثابة "انتحار"، مما يرمز إلى العلاقة بين الشراهة والموت المبكر. واضرار الخمور والمسكرات على الصحة بشكل عام، كذلك كما هو متعارف عليه ان المعدة هي بيت الداء. تعبير ***"كل ما يحدث للإنسان يأتي من معدته"*** يشير إلى اعتقاد شائع بأن الأمراض والمشاكل الصحية تبدأ من العادات الغذائية، مما يمنح الطعام والنبيذ دلالة تتجاوز كونهما مجرد عناصر استهلاكية، بل تصبح رموزًا للتحكم أو الفوضى في الحياة.

يظهر في هذا الحوار صراع بين فلسفتين: الطبيب الذي يركز على المتعة الفورية، وبختيار الذي يمثل الحكمة التقليدية التي تحذر من الإفراط، خاصة في مرحلة عمرية معينة.

" وفي النهاية، مررت بليلة شاقة. لهذا جئت سيرًا على الأقدام لأتنفس الهواء." في نهاية حديثه، يقول الطبيب إنه جاء سيرًا على الأقدام ***"ليتنفس الهواء"***، مما قد يعكس رغبته اللاواعية في التوازن بعد الإفراط، وكأنه يحاول تطهير نفسه من آثار ما فعله في الليلة الماضية. كما ان المشي هنا قد يكون رمزًا للخلاص أو الهروب من تبعات حياة المتعة، لكنه يظل فعلًا بسيطًا لا يعوض عن تأثير الإفراط في الطعام والنبيذ.

يواصل الكاتب توضيح الفرق بين الطبيب وبين بختيار، ليبرز تبايناً دلالياً وسيميائيًا عميقاً بين شخصيتين تمثلان رؤيتين مختلفتين للحياة رغم انهما في نفس العمر.

" الطبيب :صديقي العزيز، إذا كنت أشعر أنني في الخامسة والعشرين من عمري، فليس من حق أي شخص أن يتحدث عني؟

خاندان :عزيزي بختيار، دع الطبيب يرتاح.

بختيار :لم أفعل شيئًا يا خاندان... منذ مرضي، كل ما أفعله هو تكرار النصائح التي أعطاني إياها. إذا كانت هذه النصائح صحيحة وجيدة، أليس من المفترض أن

يطبقها هو أولًا؟ من وجهة نظري، الأطباء يعرفون خفايا الأمور، ولهذا لا يعيرون اهتمامًا لهذه الأشياء. الأطباء، والفحوصات، والأدوية، كلها أمور فارغة. الإنسان يعيش بقدر ما يكتب له أن يعيش. (يضحك)" [٣٥]

يتناول النص عدة ثنائيات سيميائية: الشباب مقابل الشيخوخة، المعرفة مقابل التطبيق، القدر مقابل العلم. الطبيب يمثل الشخص الذي يسعى لإنكار الزمن، بينما بختيار يعكس رؤية أكثر فلسفية عن حتمية الموت وفشل الإنسان في الهروب من مصيره. أما خاندان، فهي عنصر التوازن الذي يحاول الحد من الصدام بين رؤيتين متناقضتين للحياة. في النهاية، النص يعبر عن قلق وجودي حول حدود المعرفة الإنسانية، ودور العلم في مواجهة المصير المحتوم.

" إذا كنت أشعر أنني في الخامسة والعشرين من عمري، فليس من حق أي شخص أن يتحدث عني؟" يؤكد الطبيب أنه يشعر بأنه في الخامسة والعشرين من عمره، رغم أنه متقدم في السن. هذا يعكس فكرة أن العمر ليس مجرد رقم زمني، بل هو إحساس داخلي وحالة ذهنية. في السياق السيميائي، يمكن أن يرمز ذلك إلى رفض فكرة التقدم في السن، ومحاولة التمسك بالحيوية والشباب. هنا، يصبح الطبيب رمزًا للإنسان الذي يحاول مقاومة الزمن والشيخوخة عبر الإنكار أو التصرف وكأنه لا يزال شابًا.

" إذا كانت هذه النصائح صحيحة وجيدة، أليس من المفترض أن يطبقها هو أولًا؟ " يشير بختيار إلى مفارقة واضحة: فالطبيب الذي يقدم النصائح الصحية لا يلتزم بها بنفسه. هذا التناقض يمكن تحليله من منظور سيميائي على أنه تنافر بين المعرفة والممارسة، حيث يصبح الطبيب رمزًا للسلطة العلمية التي لا تتبع دائمًا مبادئها. الفكرة هنا تثير تساؤلات حول مدى مصداقية الطب وحدوده، حيث يتم تصوير الأطباء على أنهم يمتلكون معرفة عميقة ولكنهم لا يثقون بها تمامًا عندما يتعلق الأمر بأنفسهم." ***الأطباء يعرفون خفايا الأمور، ولهذا لا يعيرون اهتمامًا لهذه الأشياء*** ". كما يؤكد بختيار أن الأطباء والفحوصات والأدوية كلها "أمور فارغة"، وأن الإنسان يعيش فقط وفقًا لما هو مكتوب له. هنا، يتجلى صراع فكري

---

(35) DOKTOR: Doğrusu mükemmeldi. Güzel yemeğe de bayılırım. Tıpkı güzel kadın gibi. .. Çok yedim. Üstelik iyi şarapları da var. Neticede sıkıntılı bir gece geçirdim. Onun için hava alayım diye yaya geldim.
BAHTiYAR: Çok yemek, üstelik şarap ... Bu sıcak mevsimde...
Doktor seninkisi adeta intihar. İnsana ne gelirse midesinden gelir. Hele elli yaşından sonra ...
Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.99.

بين الإيمان بالقدر والاعتماد على العلم. في السيمياء، هذا الصراع يعكس جدلية قائمة منذ القدم بين الحتمية الإلهية والقدرة البشرية على التحكم بالحياة.

(***ضاحكاً***) الضحك في نهاية الجملة يمكن تفسيره كسخرية مريرة من واقع لا يمكن تغييره، حيث يبدو بختيار وكأنه يسخر من فكرة أن الإنسان يمكنه تغيير مصيره عبر الطب والعلاج.

" ***خاندان :عزيزي بختيار، دع الطبيب يرتاح*** " تلعب خاندان دور الوسيط الذي يحاول الحفاظ على التوازن بين بختيار والطبيب. في التحليل السيميائي، تمثل خاندان صوت الاعتدال، فهي لا تنحاز تمامًا لأي طرف، لكنها تدعو إلى الراحة والهدوء، مما يجعلها رمزًا للحكمة أو النظام الذي يحاول إعادة الأمور إلى طبيعتها في مواجهة التوتر بين الشخصيتين.

خاندان والطبيب:

تشترك خاندان والطبيب في الافكار الصبيانية والبحث عن المتعة واللهو، رغم تقدمهما في السن. ويستغل الطبيب ذلك بمقتضى خبراته فيقوم بتهديد خاندان تلميحًا ثم تصريحًا كي تخضع له وتلبي رغبته، ويوضح الكاتب ذلك في عدة مواضع منها:

"الطبيب: لكن ما الفرق بيني وبين الرجال الآخرين؟ بل على العكس، إن نجاحاتي بين النساء أكثر من غيري. إذا كان الأمر كذلك، فلماذا يجب أن أكون محرومًا من الأشياء التي يمتلكونها؟

خاندان: دكتور، أنا حقًا حزينة على إصرارك هذا. لقد أخبرتك قراري النهائي. لن يحدث شيء بيننا أبدًا .

الطبيب: خاندان هانم، في يوم من الأيام، ستندمين على الطريقة التي جرحتموني بها. في النهاية، أنا أيضًا إنسان. اليأس قد يؤدي إلى تصرفات غير عقلانية. فكري جيدًا ."[٣٦]

---

(36) DOKTOR: Ama benim öteki erkeklerden farkım ne ? Bilakis kadınlar arasındaki muvaffakiyetlerim hepsinden fazla. Böyle iken niçin onların sahip oldukları şeylerden ben mahrum kalayım.
HANDAN: Doktor bu ısrarınıza emin olun pek üzülüyorum. Size kat'i kararımı anlattım. Aramızda böyle bir şey hiçbir zaman olamaz.
DOKTOR: Handan Hanım, bir gün gelecek, beni bu şekilde kırdığınıza pişman olacaksınız. Nihayet ben de insanım. Ümitsizlik bir takım çılgınlıklara sebep olabilir. İyi düşünün.
Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.101.

" ***لكن ما الفرق بيني وبين الرجال الآخرين؟*** " يوجه الطبيب سؤال استنكاري لخاندان مشيرا من خلاله الى تعدد علاقاتها بالرجال. وانه على علم بذلك جيدا، فيتساءل ما الذي يختلف بيني وبينهم. ليكمل كلامه بعد ذلك مصرحا ومظهرا لكونه شخصًا مفعمًا بالثقة الزائدة، بل ويتفاخر بنجاحاته مع النساء: "***إن نجاحاتي بين النساء أكثر من غيري***". هنا، يحاول الطبيب أن يضع نفسه في مكانة مميزة عن باقي الرجال، ما يعكس اعتقاده بأن مكانته الاجتماعية ومهاراته الشخصية تجعله جديرًا بالاهتمام والحب. هذه الكلمات تشير إلى نوع من التفاخر والتفاهم الضمني أن مكانته الخاصة يجب أن تمنحه امتيازات خاصة. محاولة الطبيب تبرير نفسه وتقديم نفسه كمحبوب من النساء تُظهر نوعًا من الثقة بالنفس التي تلامس الغرور. هنا، يشير الطبيب إلى "النجاحات" في علاقاته مع النساء، وهو يعكس مفهومًا ذكوريًا تقليديًا عن "النجاح" الذي يعتمد على القدرة على جذب النساء أو الحصول على إعجابهن. يربط الطبيب هذه "النجاحات" بمكانته الاجتماعية، ويعتبرها عاملًا يبرر مطالباته. من الناحية السيميائية، يُعتبر هذا الخطاب تعبيرًا عن السلطوية والهيمنة التي يمارسها الرجل في مجتمعات معينة.

تحاول خاندان اظهار نفسها في صورة الشخصية التي تُمثل الرفض والإصرار على الاستقلال. إن تمسك خاندان بقرارها وتكرارها لعبارة "لن يحدث شيء بيننا أبدًا" هو تأكيد قاطع على استقلالها وعدم رغبتها في الانصياع لرغبات الطبيب. هذه الشخصية تتسم بالقوة الداخلية والقدرة على وضع الحدود بوضوح. كما وصفها الكاتب في مقدمة المسرحية بانها تستطيع اظهار عكس ما تشعر به. كما رفض خاندان القاطع يمثل تحديًا للسلطة التي يحاول الطبيب فرضها. في قولها "***لقد أخبرتك قراري النهائي***"، يظهر في ذلك تأكيد على حقها في اتخاذ القرار بشكل مستقل عن ضغط الطبيب. استخدام كلمة "***النهائي***" يعكس قوة إصرارها وثبات موقفها في مواجهة محاولات التلاعب العاطفي. استخدام كلمة "***النهائي***" يرمز إلى الحدود القاطعة التي لا يمكن تجاوزها. هذا يشير إلى أن خاندان لا تترك مجالًا للمناقشة، وبالتالي تفرض حدودًا على الآخر. هناك أيضًا عنصر من التحصن النفسي في هذا الرفض، إذ تعكس كلماتها قدرة على التحكم في مشاعرها والمواقف التي تمر بها.

يلجأ الطبيب بعد ذلك للتهديد بـ "الندم" في قوله "***ستندمين على الطريقة التي جرحتيني بها***" هو نوع من الضغط النفسي الموجه لخاندان. الطبيب هنا يحاول تحفيز مشاعر الذنب لديها، معززًا شعورًا بالمسؤولية عن أفعاله وقراراته. هذه العبارة تُظهر بوضوح محاولات الطبيب للسيطرة على مشاعر خاندان. واشارة منه يوضح من خلالها انه يعلم عنها امور لا يعلمها غيره. حيث يظهر التلاعب العاطفي في كلمات الطبيب التي تهدف إلى التأثير على مشاعر خاندان ("***ستندمين***"). هو يُظهر نفسه كضحية ويراعي لحظة يأسه، مما يحاول خلق حالة

من التواطؤ مع خاندان للتأثير على قراراتها. لكن محاولاته تُقابل بمقاومة من خاندان التي تُظهر تماسكًا داخليًا ورفضًا قاطعًا للضغوط النفسية.

كما يُظهر النص صراعًا بين السلطة (التي يمثلها الطبيب) والمقاومة (التي تمثلها خاندان). الطبيب في محاولاته المتكررة يُظهِر نفسه كقوة تُحاول إقناع خاندان باستخدام مقولة "***أنا أيضًا إنسان***" ليمارس نوعًا من التلاعب النفسي والتهديد. من جهة أخرى، خاندان ترفض هذه المحاولات، مشيرة إلى قوتها الداخلية التي تظهر في موقفها الرافض، وتُظهر قدرة على التحكم في قراراتها.

في بداية حديثه، يُظهر الطبيب تحديًا لقرار خاندان من خلال قوله "***لماذا يجب أن أكون محرومًا من الأشياء التي يمتلكها الآخرون؟***" ، وهو يعكس محاولات من قبله لتجاوز حدودها. هو يظن أن نجاحاته الاجتماعية تمنحه الحق في الحصول على ما يريد، ما يعكس تداخل السلطة الاجتماعية مع السلطة العاطفية. بينما يعبر الطبيب عن رفضه للأفكار التقليدية (بالتركيز على التفاخر والغرور)، تظل خاندان ثابتة في مواقفها، وتُصر على الرفض القاطع. موقفها يرمز إلى الحرية والاستقلالية في اتخاذ القرارات الشخصية.

يتحول تهديد الطبيب لخاندان الى واقع ويذكر لها ما راه امام زوجها:

"الطبيب: (ينظر إلى خاندان) كان هناك سيارة تسير من امامي، ثم توقفت سيارة فجأة. نزلت منها سيدة. كانت ترتدي فستاناً رمادياً داكناً وتحمل حقيبة بيضاء. نظرت يمنة ويسرة، ثم دخلت من باب المبنى المفتوح أمامها. فور أن نزلت من السيارة، عرفت من هي... كانت أنتِ، أليس كذلك؟

خاندان : (خائفةً) أنا؟ ش... ش... لا، ولكن أنا ...

الطبيب :عيناي حادتان. إن لم أتعرف على وجهك، أستطيع أن أعرفك من طريقة مشيك.

بختيار : (محدقاً في خاندان) لا لا، يا دكتور، أنت مخطئ هذه المرة." [٣٧]

---

(37) DOKTOR:(Handana bakarak) Önüm sıra bir otomobil gidiyordu. Birden durdu. İçinden bir hanım atladı. Arkasında koyu gri bir elbise, elinde beyaz bir çanta vardı. Sağına soluna bakındıktan sonra önündeki binanın açık kapısından içeri daldı. Daha arabadan iner inmez tanımıştım kendisini... Sizdiniz değil mi?
HANDAN: (Korkmuş) Ben mi ? Şe.yyy ... İyi ama ben.
DOKTOR: Gözlerim keskindir. Yüzünüzü fark etmesem bile sizi yürüyüşünüzden tanırım ben.
BAHTiYAR: (Gözlerini Handana dikmi..ş olarak) Hayırhayır doktor, yanıldın bu sefer.
Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.102.

في بداية الحوار، يظهر الطبيب كـ "راوي" يتابع بعينيه الأحداث ويسردها بدقة. تكمن سيميائية هذا التوصيف في العلاقة بين الرؤية والمعرفة، حيث يُعرّف الطبيب خاندان ليس فقط من خلال ملامح وجهها، بل من خلال "طريقة مشيها". هذه الدلالة تشير إلى القيم الثقافية المرتبطة بالملاحظة الدقيقة والإدراك الحسي في المجتمع، خاصة في التعامل مع الأفراد في العلاقات الشخصية.

رد فعل خاندان في الجملة الأولى (***"أنا؟ ش..ش... لا، ولكن أنا..."***) يعكس حالتها من الارتباك والتوتر. اللغة الجسدية وتفاعلها مع الطبيب يظهران حالة من الخوف أو الانزعاج، مما يضيف شحنة عاطفية قوية إلى المشهد. هذه الترددات تكشف عن الحاجز النفسي بين خاندان والطبيب، حيث يظهر أنها لا ترغب في الاعتراف بتفاصيل كانت قد فُجِّرت سابقًا في الحوار.

يظهر في سيميائية شخصية بختيار تراجعًا عن الواقع الذي يقدمه الطبيب، حيث يتعمد نفيه أو التصحيح على أساس أنه "***مخطئ***". هذا التفاعل يعكس طبيعة بختيار التي وصفه بها الكاتب في بداية المسرحية، بالإضافة إلى محاولته لإظهار عدم تصديقه للطبيب وتعزيز ثقته في زوجته. كما يسعى بختيار من خلال هذا التفاعل إلى إخفاء الإحراج الذي بدا واضحًا على زوجته كرد فعل على كلام الطبيب.

الطريقة التي تتعامل بها الشخصيات مع ملاحظات الطبيب تشير إلى معركة داخلية غير معلنة بين المعرفة والإنكار. الطبيب يعتمد على حواسه المتطورة، لكن ردود الأفعال غير المباشرة من خاندان وبختيار تكشف عن الحواجز العاطفية والنفسية التي يواجهها كل منهما. هذه الحواجز تظهر في تفاعلاتهم، حيث يسعى كل منهما لتجنب المواجهة مع الحقيقة، مما يعكس الصراع الداخلي بين الاعتراف بالواقع ورفضه. الطبيب هنا يتخذ موقفًا تحليليًا وحاسمًا في إدراكه للأشياء، بينما خاندان وبختيار يشتركان في حالة من النفور والإنكار للواقع الذي يفرضه الطبيب.

المكان الذي يصفه الطبيب (***السيارة والمبنى***) يعد عنصرًا دلاليًا إضافيًا لتحديد السياق المكاني الذي يشهد التفاعل بين الشخصيات. حركة السيدة التي تتوقف ثم تذهب إلى المبنى ترمز إلى الانتقال من موقف إلى آخر، من الخارج إلى الداخل، وهو ما يمكن أن يُفسر كانتقال من المعرفة إلى الجهل، أو من الإدراك إلى الإنكار. فالطبيب يشير إلى أن المكان الذي اتجهت إليه خاندان يثير الشك والغموض، حيث لا يُفهم سبب تواجدها في هذا المكان، مما يخلق حالة من عدم الوضوح. التفاتتها حولها تؤكد هذا الشعور بالارتباك والتوتر، مما يعزز انطباع الغموض الذي يحيط بالمكان وحالتها النفسية.

سليم وخاندان:

(تعود خاندان إلى المطبخ، وبعد لحظات تطل برأسها من باب المطبخ نحو الباب الذي خرج منه بختيار. تقرر الذهاب إليه، لكنها أثناء السير يرن جرس باب الشارع بإصرار. يتواصل صوت الجرس بشكل متكرر. تغير خاندان وجهتها وتتجه نحو الباب الخارجي. بعد لحظات، نشاهد الجدال الذي يبدأ خارج الباب مع القادم ويستمر على المسرح).[٣٨]

عبارة "***تعود خاندان إلى المطبخ***" تشير إلى عودتها إلى حياتها اليومية وروتينها المعتاد، حيث تهتم بشؤون منزلها. يُعتبر المطبخ في العديد من الثقافات رمزًا للخصوصية والأنوثة، وهو مكان يرتبط بالرعاية المنزلية والأنشطة اليومية التي تقوم بها المرأة داخل بيتها.

عبارة "***وبعد لحظات تطل برأسها من باب المطبخ نحو الباب الذي خرج منه بختيار. تقرر الذهاب إليه***" تدل على أن هناك أمرًا هامًا يستدعي منها التوقف عن شؤون البيت والذهاب فورًا لملاقاة زوجها. هذا التغيير المفاجئ في وجهتها يعكس استعجالها ورغبتها في مناقشة موضوع بالغ الأهمية، ربما يتعلق بتفسير أو تبرير لما قاله الطبيب عنها في وقت سابق.

"***لكن أثناء سيرها، يرن جرس باب الشارع بإصرار. يتواصل الصوت بشكل متكرر***" يعكس إصرار الزائر ورغبته الملحة في الحصول على رد سريع، مما يدفع خاندان لتغيير وجهتها من مقابلة زوجها إلى التوجه نحو الباب لمعرفة هوية الشخص الذي يرن الجرس بهذه الطريقة العاجلة. يُعتبر جرس الباب علامة طارئة تحفز على التفاعل السريع، حيث يُفهم منه أن هناك دخولًا غير متوقع يتطلب استجابة فورية. الصوت المتكرر للجرس يعبّر عن التوتر والإلحاح، مما يخلق شعورًا بالضغط ويجبر خاندان على تغيير مسار أحداثها. فبدلاً من متابعة ما كانت تخطط له، تقرر التوجه نحو الباب الخارجي.

---

(38) (Handan mutbağa döner ve biraz sonra mutb.ağırı kapısından başını uzatarak Bahtiyarın çıktığı kapıya bakar. Onun yanına gitmeğe karar verir. O raya doğru yürürken sokak kapısının ziU çalınır. Zil sesi ısrarlı bir şekilde devam eder. Handan istikametini değiştirir, sokak kapısına açılan taraftan çıkar. Biraz sonra gelen adamla Handanın kapı dışında başlayan ve sahnede devam eden tartışmasına şahit oluruz)

Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.109.

"بعد لحظات، نشاهد الجدال الذي يبدأ خارج الباب مع القادم ويستمر على المسرح." يعكس هذا الجدال الفصل بين ما هو داخلي وما هو خارجي، حيث يشير إلى صراع بين الهويات أو القوى المتضاربة، أو بين القرارات الشخصية والضغوط الخارجية. الجدال هنا يمثل التوتر بين ما هو خاص وما هو عام، وبين ما يخص الفرد وما يفرضه الآخرون عليه. قد يكون هذا الجدال دليلاً على مقاومة خاندان للتدخل في حياتها الخاصة أو محاولة تغييرها، حيث أن استمراره على المسرح يعكس الصراع المستمر بين الأطراف المختلفة. ومن خلال الجدال، يتضح أن الشخص الذي تواجهه خاندان هو شخص تعرفه جيدًا، ويبدو أن بينهما أمرًا تحاول إخفاءه عن زوجها، مما يفسر سبب عدم ترحيبها بوجوده كزائر في منزلها.
كما أن النص يركز على الأفعال الحركية بشكل أساسي، مثل "تعود"، "تطل"، "تقرر"، "تغير"، وكلها تشير إلى تحولات في وجهة الشخص. هذه الحركات الجسمانية تعكس التفاعل بين الداخل والخارج، وبين الذات والآخر، مما يعزز حالة الصراع الداخلي في الشخصية.

ويوضح الكاتب بعد ذلك سبب توتر خاندان وانفعالها من خلال الحوار فيقول:

" خاندان: (بحدة) أقول لك، زوجي هنا. في الداخل، في غرفة النوم.
سليم: لا بأس، في الواقع قد يكون أفضل. سننتهي من الأمر بسرعة.
(تذهب خاندان وتغلق الباب المؤدي إلى داخل المنزل).
خاندان: سليم، الرجل مريض، سيؤثر ذلك عليه. في النهاية، سنكون أنا وأنت في وضع سيء.
سليم: لا تقلقي، لن يحدث شيء. ستقدميني له على أنني ابن احد الاقرباء البعيدين أو شيء من هذا القبيل. هو أصلاً يعرف الوضع إلى حد ما. مرت سنتان، هل هو غبي؟
خاندان: من أين سيعلم سليم؟ الآن سأقع مغشياً عليّ." [٣٩]

---

(39) HANDAN:(Sırıtarak) Kocam burda diyorum. İçeride, yatak odasında. SELiM: Zararı yok. Hatta bir bakıma daha da iyi. İşi çabuk bitiririz. (Handan gider, ev içine açılan kapıyı kapatır). HANDAN: Selim, adam hasta, yüreğine iner. Sonunda sen de ben de perişan oluruz. SELiM: Bir şey olmaz, meraklanma. Beni uzak bir akraba çocuğu falan diye tanıştırıp idare edersin. O zaten vaziyeti az çok biliyordur. İki sene oldu, aptal mı bu ? HANDAN: Nerden bilecek Selim ? Şimdi düşüp bayılacağım.
Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.110.

الحوار السابق يُعد مشهدًا دراميًا مكثفًا، غنيًا بالدلالات النفسية والاجتماعية، يُجسد من خلال حوار قصير عالمًا من التوتر والصراع الأخلاقي بين شخصيتين: "خاندان" و"سليم". خاندان تمثل الإنسان المعاصر المُثقل بالواجبات والمكبوتات، وسليم يمثل النزعة الفردانية المتحررة من الضوابط.

وُصِف أسلوب "خاندان" في الحديث بأنها تحدثت "***بحدّة***"، ما يدل على الانفعال والتوتر الداخلي، فهي ليست في موضع سيطرة على أعصابها أو ردود أفعالها.

عبارة "***زوجي هنا***" جاءت افتتاحية مشحونة، تعكس إدراكها لخطورة الموقف، ومحاولتها وضع حدود للحوار مع هذا الزائر، كما تشير إلى إدراكها أنها ترتكب أمرًا خاطئًا، قد يؤدي إلى انهيار حياتها الزوجية إذا اكتُشف.

أما قولها "***الرجل مريض***" فيحمل معنى مضاعفًا؛ فهو إشارة إلى حالة الزوج الجسدية، لكنه يُلمّح أيضًا إلى هشاشة العلاقة الزوجية أو اضطرابها، كما يدل على مشاعر متضاربة لدى "خاندان"، فهي تخاف على زوجها وتحبه، لكنها في الوقت ذاته تخون ثقته.

وأخيرًا، قولها "***الآن سأقع مغشيًا عليّ***" يعكس حالة من الانهيار النفسي، وتضخم الصراع الداخلي، حيث تبدو وكأنها فقدت السيطرة على نفسها، بعدما أدركت حجم الموقف وخطورته، وما قد تؤول إليه الأمور إذا انكشف أمرها.

أما "سليم" فيمثّل رمزًا للفكر المادي والانتهازية الأخلاقية. فقوله: "***سننتهي من الأمر بسرعة***"، يُظهر عدم اكتراثه بكل ما قالته "خاندان"، كما لا يُبدي أي اهتمام بمرض زوجها أو وجوده. لا يشعر بالخجل أو الخوف مما يفعل، بل يفكر فقط في تحقيق غايته، وهي المال الذي يسعى للحصول عليه من خلال الابتزاز العاطفي. إنه يُجسّد منظورًا عمليًا منفصلًا عن العاطفة والضمير.

أما قوله: "***هو أصلاً يعرف الوضع إلى حد ما. مرت سنتان، هل هو غبي؟***"، فيرمز إلى قناعته بأن الزوج يعلم بالأمر، لكنه تجاهله بإرادته بسبب طول المدة، إذ مرت سنتان على معرفتها بـ"سليم"، فكيف لزوجها ألا يعرف؟ كما يشير إلى أن طول هذه الفترة كافٍ ليعرف الجميع بالعلاقة، لا الزوج فقط.

الحوار يُبرز حالة من عدم التوازن؛ فـ"سليم" يبدو واثقًا، ويُقلّل من حجم الخطر، بينما تتصاعد مشاعر القلق لدى "خاندان" تدريجيًا. هذه البنية تُعبّر عن اختلاف في المواقف الأخلاقية، وتفاوت في مستوى تحمّل المسؤولية.

كما يُعبّر الحوار عن الصراع بين الواجب الاجتماعي (الزواج، الالتزام) وبين الرغبة (العلاقة مع "سليم"). ويُجسد هذا الصراع من خلال شخصية "خاندان"، التي تتحمل عبء وعي أخلاقي مأزوم، مقابل برود "سليم".

النص لا يقدم مجرد حوار بين رجل وامرأة في موقف حرج، بل يُعبّر عن صراع بين قوى النظام واللّانظام، ويجسّد حضور سلطة الزوج الغائب/المريض بوصفه رمزًا أخلاقيًا، ما يُضفي على النص عمقًا يتجاوز حكاية خيانة تقليدية.

خاندان وبختيار:

تتجلى العلاقة بين خاندان وبختيار منذ بداية المسرحية على أنها علاقة ممرضة بمريض، تهتم لأمره وتبذل جهدًا لرعايته، وليست علاقة زوج وزوجة. هذه العلاقة تبرز في تصرفاتها التي تظهر العناية المستمرة والمراقبة الدقيقة له، وكأنها تحمل عبئا أكبر من مجرد شريك حياة. يصبح واضحًا أن خاندان تتعامل مع بختيار وكأنه مريض يحتاج إلى رعاية دائمة، ما يساهم في تهميش العلاقة العاطفية والزوجية بينهما، ويخلق فجوة كبيرة بينهما على الصعيدين العاطفي والجسدي.

" بختيار: تفضل، الساعة ٦:٥٠ وقت الدواء. دعنا لا نتأخر. لا بد أن لا يتعطل البرنامج. أعطني...(يأخذ الدواء)"[٤٠]

العبارة تحتوي على العديد من الدلالات السيميائية التي تكشف طبيعة العلاقة بين بختيار وزوجته. "الساعة ٦:٥٠ وقت الدواء" تعكس الروتين القاسي والمحدد في حياة بختيار. التوقيت المحدد والتأكيد على ضرورة الالتزام بالوقت يعبران عن حياة آلية خالية من العاطفة، مثل حياة مريض يتبع جدولًا صارمًا.

"***لا بد أن لا يتعطل البرنامج***" تعكس نفس الفكرة، حيث أن حياة بختيار أصبحت مجرد مجموعة من الأنشطة المتكررة التي تتبع خطة دقيقة، بعيدًا عن أي مشاعر أو تفاعلات إنسانية حقيقية. العبارة تُظهر بختيار وكأنه في دور مريض، حيث يطلب منه شخص آخر خاندان أن يتناول دواءه في وقت معين. ومع ذلك، هناك جانب سيميائي آخر يشير إلى أن بختيار قد تحول إلى دور مريض نفسي أو عاطفي، حيث يظهر وكأنه يتبع روتينًا غير إنساني.

في الوقت نفسه، يمكن رؤية هذه العبارة كإشارة إلى تبعية بختيار، الذي يبدو وكأنه لا يمتلك القدرة على اتخاذ قراراته بشكل مستقل، بل يتبع الأوامر والروتين. طلب "***أعطني...(يأخذ الدواء)***" يرمز إلى العلاقة الباردة والميكانيكية بين الشخصين. بختيار يبدو وكأنه يتحرك وفقًا لبرنامج محدد، كما لو أنه لا يتفاعل مع الواقع العاطفي، وإنما يُركّز فقط على مهام محددة (أخذ الدواء).

تتضمن هذه الجملة أيضًا دلالة على الاستجابة الخالية من أي تفاعل عاطفي؛ فبختيار يأخذ الدواء دون أي تعبير أو مشاعر واضحة. هناك تكرار في فكرة البرنامج والدواء، مما يبرز أن حياة بختيار أصبحت محكومة بالعادات

(40) Bahtiyar: Buyrun, 6.50 ilaç vakti. Aman geç kalmayalım. Program bozulmasın. Ver...(lacı alır) - Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.96.

والروتين اليومي. يُظهر ذلك كيف أن حياته خالية من أي تفاعل حقيقي مع مشاعره أو مع الآخرين، حيث أن كل شيء يسير وفقًا لخطة أو جدول زمني صارم.

الجملة تُظهر سلبية تامة في حياة بختيار، وكأن المشاعر قد تلاشت تمامًا ليحل محلها روتين قاسٍ، ما يخلق صورة سلبية عن حالته النفسية والعاطفية. وهو ما يفسر رد فعل بختيار تجاه زوجته بعد ذلك، حيث نجد مع تقدم الأحداث واحتدامها، كما في الحوار التالي:

"خاندان: (لاهثة الأنفاس) بختيار، أرجوك لا تغضب... أنت تعرف أنك مريض. سأشرح لك كل شيء، وسترى أنه ليس بالأمر المهم. إنها حماقة قديمة جداً، وعقاب متأخر لجنون قد مضى، كان ذلك قبل أن أعرفك... أنت بخير، أليس كذلك؟ لماذا لا تتكلم؟ هل تشعر بألم في ذراعك أو صدرك؟ لا تشعر بضيق، أليس كذلك؟ لون وجهك جيد... اسمعني... مهما كان الأمر، سأعطيك دواءً. لكن دعني أولاً أشرح لك.

بختيار: (بصوت بارد وخالٍ من التعبير مثل الثلج) هل الطعام جاهز يا خاندان؟"(٤١)

يحمل الحوار تناقضًا عاطفيًا وسيميائيًا معقدًا؛ فـ"خاندان" تمثل الندم والتوتر والأنوثة المتصدعة، بينما "بختيار" يمثل القوة الصامتة والرد العقابي غير المباشر. يسمع بختيار الحوار الذي دار بين خاندان وسليم، وتحاول خاندان التحدث مع بختيار وهي تخشى عليه من الصدمة، فتقول له: "لا تغضب... أنت تعرف أنك مريض". استخدمت كلمة "مريض" لتذكره بأن قلبه ضعيف ولا يحتمل الغضب والانفعال، وأنه قد يتعرض لأزمة قلبية جديدة. هنا، تمارس مسؤولياتها تجاه زوجها وتحاول حمايته من أي ضرر. كما قد تكون هذه محاولة أيضًا لتقليل حجم الأزمة، وهو أسلوب دفاعي كلاسيكي في مواجهة الفضيحة، حيث تحاول تخفيف الصدمة وتؤكد له أن "الأمر قديم" قبل أن تتزوجه.

---

(41) HANDAN: (Soluk soluğa) Bahtiyar, sakın sinirlenme ... Biliyorsun ki hastasın. Sana her şeyi açıklayacağım. Göreceksin ki önemli bir şey değil. Eski, çok eski bir deliliğin geç kalmış cezası, senden önce... Bir şeyin yok ya ? Niçin konuşmuyorsun ? Kolunda göğsünde ağrı var mı? Sıkıntı da hissetmiyorsun değil mi ? Yüzünün rengi iyi ... Dinle beni... Ne olursa olsun sana ilaç vereceğim. Ama daha once açıklayayım.

BAHTiYAR: (Buz gibi, ifadesiz bir sesle) Yemek hazır mı Handa ? - Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.112.

تقول: "***إنها حماقة قديمة جدًا، وعقاب متأخر لجنون قد مضى، كان ذلك قبل أن أعرفك... أنت بخير، أليس كذلك؟ لماذا لا تتكلم؟ هل تشعر بألم في ذراعك أو صدرك؟ لا تشعر بضيق، أليس كذلك؟***". بذلك، تدافع عن نفسها وعن زواجها، مؤكدة أنها لم تفعل ما فعلته أثناء زواجها منه بل قبل الزواج. لكنها تعني ضمنًا أن هناك أمرًا جللًا يحتاج إلى تبرير، مما يزيد من التوتر. هي تتحدث وهي تلهث وتصارع أنفاسها من شدة الخوف؛ خوفها من الضرر الذي قد يلحق بزوجها وفداحة رد فعله بسبب ما فعلته.

تستمر في تبرير نفسها ودفاعها عن زواجها، وفي نفس الوقت تشعر بالقلق والخوف عليه. فهي تطلب منه أن يتكلم لتطمئن أنه بخير ولم يصب بأي مكروه. لكن تفاجأت برده الذي تجاهل كل ما قالته واكتفى بسؤالها عن الطعام قائلاً: "***هل الطعام جاهز؟***". هذه الجملة الباردة تخلو من أي رد فعل مباشر، لكنها تحمل تضادًا سيميائيًا. وكأنه يقول: "لن أنفعل. سأعيد كل شيء إلى الصفر، إلى الشكل الظاهري للحياة الزوجية، ولكنكِ تعلمين أنني علمت".

إنها ردة فعل سلبية مكثفة، مليئة بالقهر والسخرية، مع إلغاء للمواجهة. هو رد خالٍ من أي تعبير، كأنه الثلج لا يتأثر بكل ما قالته أو ما سمعه، وكأنها لا تعني له شيئًا. كما أن سؤاله يعد سكينًا رمزيًا يطعن قلب خاندان أكثر من أي مواجهة فعلية، مما يجعل النص مشبعًا بالدلالات والانفعالات المكتومة التي لا تظهر على السطح.

رده البارد والمتجاهل لها جعلها تزيد من انفعالها وشعورها بالإهانة والصدمة التي تظهر من كلامها " ***(خاندان: هل هذا كل شيء فقط؟ ألا تريد أن تقول شيئًا آخر؟ ألا تبدي أي اهتمام تجاه ما شهدته؟ كم أنت بارد وعديم الإحساس! انظر إليّ، هل أنا في هذا البيت مجرد كرسي، أريكة، أو مقعد؟ أنا زوجتك. المرأة التي تضمها إلى صدرك كل ليلة، بقلب من حجر... إذًا، لم تحبّني حتى بقدر حبك لقطّة صغيرة... كنت لا شيء بالنسبة لك. هيا، تحرّك قليلاً، لا تقف هكذا كأنك تمثال، كأنك متجمّد. عبّر عن حزنك، قل إنك غاضب، انفعل، دع لون وجهك يتغيّر ولو قليلًا. (تصرخ) اضربني، اصفَعني... لا تقف..***"[٤٢]

---

(42) HANDAN: Yalnız bu kadar mı ? Başka bir şey söylemeyecek misin ? Şahit olduğun hadiseye karşr hiçbir ilgi duymuyor musun ? Ne kadar soğuk ve hissizsin. Bana bak, bu evde ben bir koltuk, bir kanape, bir sandalye miyim ? Senin karınım ben. Taş yürekli, her gece koynuna aldığın karın ... Demek beni bir kedi yavrusu kadar da sevmedin ... Ben senin için bir hiçtim. Hadi, kımılda biraz, öyle heykel gibi, donmuş gibi durma diyorum. Üzgün olduğunu anlat, kızdığını söyle, heyecanlan, rengin biraz olsun değişsin. (Bağırarak) Vur bana, tokatla

يظهر من خلال الأسلوب الذي تتحدث به خاندان بين الاستفهام التقريري والنداء والتوسل والصراخ. وكثافة علامات الاستفهام تشير إلى حالة من الانهيار الداخلي، ورغبة في تلقي رد، أيّ رد. واستخدامها أفعال الأمر (***"انظر"، "تحرّك"، "اضرب"***) يظهر رغبتها الجامحة في كسر الصمت.

اسلوبها فالحوار هنا ليس للتواصل فقط، بل هي محاولة لانتزاع اعتراف أو ردّ فعل من الآخر الذي تحوّل إلى "تمثال". اللغة أصبحت وسيلة مقاومة لجمود العلاقة.

ثم تستنكر بعد ذلك جموده وعدم رده فستخدم الاشياء الجامدة لترمز بها الى قيمتها عنده وما توصلت اليه من صمته كقولها "***هل أنا في هذا البيت مجرد كرسي، أريكة، أو مقعد؟"*** ثم تشبهه هو ايضا بالتمثال الذي لا روح فيه "***لا تقف هكذا كأنك تمثال، كأنك متجمّد. "*** وهي هنا ترمز الى الجسد الذكوري الغائب عاطفيًا (رغم حضوره الفيزيائي) يتم تصويره ككتلة صلبة باردة، عديمة الإحساس، ما يجعل من العلاقة مساحة مجمدة بلا تفاعل.

وتستطرد في استخدمها للرموز فترمز لنفسها بانها اقل شئنا من قطة صغيرة "***"إذًا، لم تحبّني حتى بقدر حبك لقطّة صغيرة..."*** القطة الصغيرة هنا رمز للحاجة إلى الحنان، والبراءة، والضعف. والمفارقة هنا ان خاندان لا تُقارن نفسها بشخص آخر، بل بكائن ضعيف لقي حنانًا أكثر منها.

هذا يشكّل قمة الانكسار؛ أن تشعر المرأة أنها أدنى في التقدير من حيوان أليف، في سياق يُبرز الافتقار للعاطفة والرعاية.

في لحظة عجزها عن الحصول على ردّ عاطفي، تستدعي خاندان العنف الجسدي كوسيلة لتأكيد التفاعل ***"(تصرخ) اضربني، اصفعني..."*** العنف هنا ليس تعبيرًا عن الرغبة في الألم، بل صرخة لطلب إثبات أن الآخر يشعر بشيء. فالضرب يتحوّل إلى رمز للحضور، للحياة، للمواجهة. حتى الألم يُفضَّل على الصمت واللامبالاة. ***"قل إنك غاضب... عبّر عن حزنك... دع لون وجهك يتغير..."*** الصوت ولون الوجه والحركة كلها إشارات إلى التفاعل الإنساني، والعاطفي، والحيّ. غياب هذه العناصر موت رمزي للعلاقة الزوجية.

خاندان تريد أن تلمس دليلًا على وجود حياة داخل هذا "التمثال"، حتى لو كانت هذه الحياة مشوّهة أو غاضبة. فهي لم تعد تريد الحب فقط، بل باتت تطالب حتى بـ"الكره"، بـ"الصفع"، بأي ردّ يدل على أن العلاقة لم تتحول إلى عدم مطلق.

لم تجد خاندان أي رد من بختيار لا بالسلم ولا بالعنف، لم يبالي بكل ما قالت، ولم يلتفت لصراخها وانفعالها، وانما سخر منها مرة اخرى بصمته. حيث يوضح الكاتب العديد من سيماء الحوار فيقول:

---

beni... Durmasana... - Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.112.

"بختيار: (يضع إصبعه على شفتيه موجهاً إياه إلى الطاولة) شششش... اصمتي... لا تُحدثي ضجة... في مثل هذه المشاهد، يحاول الإنسان حتى ألّا يتنفس. لكن، في الحقيقة، أنتِ لستِ إنساناً... أنتِ مجرد طاولة.

خاندان: آه، هكذا تقول؟ إذًا، يمكننا الحديث بصراحة. أنا أيضًا لم أحبك. لم أحبك منذ اليوم الأول. كنت فقط أعتني بك، مثل ممرضة... لأنك كنت تجلب المال إلى المنزل. أما ذلك الشاب الذي رأيته يخرج، فهو ليس بطل حب قديم سبقك، بل هو الشاب الذي كنت أمارس الحب معه منذ عامين. وفي النهاية، كما رأيت، بدأ بابتزازي. لكن الأمر لا يقتصر على هذا فقط. قبله، كان هناك آخرون مرّوا. مارست الجنس مع جميعهم. الشخص الوحيد الذي لم أتمكن من التخلص منه هو طبيبك... نعم، حتى كان هناك من دفعت لهم لأدخل فراشهم، تمامًا كما فعلت مع هذا الأخير. هل تسمعني؟ لقد أعطيتهم مالك... مالك أنت! لقد أعطيتهم مالك! مالك! مالك!...") [٤٣]

هذا المشهد هو انفجار رمزي للعلاقات الزائفة، للحياة المبنية على التظاهر. يستخدم الكاتب عبر لغة الحوار والرموز (***الصمت، الطاولة، المال، الاعترافات***) أدوات سيميائية لفضح التوترات النفسية والاجتماعية والأخلاقية، مقدّمًا نهاية مأساوية لصراع داخلي طويل. كما يُعد من أكثر لحظات المسرحية تصعيدًا ودرامية، إذ تتفجّر فيه الحقائق الصادمة وتنكشف الأعماق المظلمة للشخصيات، ويُبرز الصراع السيميائي بين الصمت والصوت، بين الإنسان والجماد، بين الخيانة والانفجار". بختيار: ***(يضع إصبعه على شفتيه ويوجّهه نحو الطاولة) شششش... اصمتي... اكتمي الضوضاء... في مثل هذه المشاهد يحاول***

(43) BAHTiYAR: (Parmağını dudaklarına götürerek masaya) Susssss ... Gürültüyü kes ... İnsan böyle sahnelerde nefes bile almamağa çalışır. Ama sahi, sen insan değilsin ki, masasın.
HANDAN: Yaaa böyle demek ? ... O halde açıkça konuşabiliriz. Ben de seni sevmedim. Daha ilk günden hiç sevmedim. Yalnız sana baktım, bir hastabakıcı gibi... Çünkü eve para getiriyordun. Bu çıktığını gördüğün adam eski, senden evvelki bir aşkın kahramanı değil, benim iki seneden beri seviştiğim delikanlı idi. Sonunda gördüğün gibi bana_ şantaj yaptı. Ama yalnız bu kadar değil. Ondan evvel de başkaları gelip geçtiler. Hepsiyle yattım. Yalnız bir türlü peşimi bırakmayan senin doktor müstesna ... İçlerinde para vererek koyunlarına girdiklerim de oldu. Bu sonuncusu gibi. Senin paranı ... Duyuyor musun, heyyyyy onlara senin paranı verdim... Senin paranı verdim... Senin paranı verdim... - Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.113.

الإنسان ألا يتنفس. لكنكِ لست إنسانة، أنتِ طاولة." كما انه رمز لها في حواره بالطاولة وهنا نزع لإنسانيتها، وكأنها أصبحت مجرد شيء بلا مشاعر، أو ربما هو يرى أن لا جدوى من الكلام معها بعد الآن. وان كل ما تتحدث به لا يعني له شيء سوى الضوضاء والازعاج.

لتأتي بعد ذلك اعترافات خاندان المتفجرة اعترافها بعدم حبها له منذ البداية، يرمز إلى انهيار قناع الزوجة المخلصة. تقديمها نفسها كممرضة لا زوجة، يؤكد اختلال التوازن العاطفي في العلاقة. ذكر "**الابتزاز**" و"**العلاقات السابقة**" يشير إلى انحدارها الأخلاقي، أو على الأقل إلى تمردها على الشكل التقليدي للمرأة في الزواج .

"أعطيتهم مالك... هل تسمع؟ أعطيتهم مالك "...هذا التكرار السيميائي يمثل قمة القسوة النفسية، ليس فقط بخيانتها الجسدية، بل أيضًا باستخدامها لما يرمز إلى قوته، جهده، ذاته... المال. التكرار يحمل نغمة سادية، تهدف إلى جرحه وربما استفزازه، لكنها في الوقت ذاته تمثل لحظة اعتراف كاملة وتحرر مأساوي.

ولكن، كل هذا لم يحرك فيه ساكنًا، وكانت النهاية أن سقطت خاندان مفارقة للحياة رغم حبها الشديد لها. لم تحتمل فهمي، ولم تتوقع رد الفعل هذا. لتنتهي بذلك المسرحية، ويسدل الستار بعد أن يقول بختيار الجملة التي طالما طلبت منه خاندان أن يرددها: "***لا طائل من الحزن***"، وكأنها ترمز إلى نصيحة قدمتها لكنها لم تعمل بها. فيقول الكاتب في نهاية المشهد:"***بختيار:***

(وقد غمره التسامح وسعة الصدر) "إن كان قلبًا، فسيتجاوز الأمر. كما فعلت أنا. فليتجاوزه، لا بأس بذلك. عمرها أصغر من عمري."

(ملتفتًا إلى خاندان بالنبرة المعروفة) "لا تكوني حمقاء يا خاندان، اتركي الحزن جانبًا، فلن تولدي مرة أخرى إلى هذه الدنيا."

الرجل ذو اللباس الأسود: (يتجه نحو خاندان، ثم يتوقف في منتصف الطريق، ويلتفت برأسه إلى بختيار) "لن تحزن بعد الآن... انتهى كل شيء." (٤٤)

هذا المشهد يمثل ذروة التناقض بين الحياة والموت، وبين الغفران الظاهري والانتقام الباطن. خاندان، التي كانت طوال المسرحية تحث بختيار على عدم الحزن، أصبحت الآن جسدًا ساكنًا، غير قادرة على الحزن أو الفرح. وهي،

(44) BAHTiYAR: (Affetmiş, hoşgörülü) Kalpse atlatacaktır. Benim gibi. Atlatsın, ne olur. Yaşı da benden küçük. (Handana dönerek malum tonla) Enayilik etme Handan, üzüntüyü bırak, bir daha dünyaya gelmeyeceksin.

SİYAHLI ADAM: (Handana doğru yürürken yarı yolda durur, başını geriye Bahtiyara çevirir) Artık bir daha hiç üzülmeyecek.. - Bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005. s.114.

التي نصحت بختيار بترك الحزن والتمسك بالحياة، تجد نفسها في النهاية مُجبرة على العمل بتلك النصيحة، لكنها لا تستطيع أن تنقذ نفسها من مصيرها الحتمي. قائلة: "***هاندان: قُل، أنا أنتظر.***

بختيار: (بنبرة معروفة، وبمزيد من الفتور) لا تكن أحمق يا بختيار، دع عنك الحزن، فلن تأتي إلى هذه الدنيا مرة أخرى." (٤٥)

في قول بختيار: "***إذا كان القلب هو السبب، فسيتجاوز الأمر. تمامًا مثلي.***"، هناك إشارة سيميائية إلى موقفه الجديد المتبلد تجاه الحياة والمشاعر. القلب هنا يمثل رمزًا للمعاناة الإنسانية، لكنه يعبر عن نفسه وكأنه فقد الإحساس بالألم. يخشى من الموت ومفارقة الحياة، ويؤكد ذلك بقوله مخاطبًا خاندان: ***"لا تكوني حمقاء يا خاندان، اتركي الحزن، فلن تأتي إلى الدنيا مرة أخرى."*** تحمل هذه العبارة رمزية فلسفية، حيث يدعو بختيار إلى اللامبالاة بالحياة ومتاعبها. ومع ذلك، في سياق الحديث، تحمل العبارة قسوة شديدة تجاه خاندان تحديدًا، وكأنه يسخر من ندمها وانكسارها، ونصيحتها التي لم تعمل بها.

وقد تكرر قول الكاتب عن نبرة صوت بختيار "بنبرة معروفة"، أي أن نبرته في كل موقف أصبحت واحدة. فهو يكرر نصيحة زوجته بصوت جامد، ويخاطبها في نهاية المسرحية بعد أن فارقت الحياة. رغم أن الموقف يتطلب انفعالًا، يتحدث بنفس نبرة صوته، وكأنه أصبح آلة لا تشعر بأي انفعال. هذا التحول يعكس فقدان بختيار للأحاسيس، وكأن الحياة والموت أصبحا مجرد تفاصيل لا تثير فيه أي رد فعل عاطفي.

اما عن شخصية الرجل ذو الرداء الأسود، بحضوره المفاجئ وعبارته ***"لن تحزن مجددًا أبدًا..."***، تحمل دلالة رمزية قوية. فهو ليس مجرد شخصية عادية، بل يمثل رمزًا للموت أو النهاية الحتمية، والحقيقة التي لا مفر منها وهي الموت. النهاية تكرس فكرة "عبثية المشاعر والندم بعد فوات الأوان".

وتوقفه في منتصف الطريق ثم التوجه ببصره إلى بختيار، فيُظهر أن القرار قد اتخذ بالفعل، وأن خاندان قد فارقت الحياة. من هنا، لن تحزن بعد الآن، ولن تفرح بعد اليوم، لتكون بذلك النهاية.

---

(45) HANDAN: söyle, bekliyorum.

BAHTİYAR: (Malum tonla, daha isteksiz) enayilik etme Bahtiyar, üzüntüyü birak, bu dünyaya bird aha gelmeyeceksin. –bak: Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005.s.96.

الخاتمة

من خلال تحليل النص المسرحي واستكشاف الرموز السيميائية التي تضمنها الحوار والشخصيات، تتجلّى الفكرة الرئيسة التي أراد الكاتب إيصالها، وهي صراع النفس البشرية بين الأخلاق والرغبات.

في شخصية خاندان، نجد تمثيلاً واضحًا لهذا الصراع؛ فهي امرأة قوية، واثقة من نفسها، تتّخذ قراراتها بجرأة، بل وتتمرد على القيود الأخلاقية حين تتبع هواها وتدخل في علاقة مع "سليم". غير أن المفارقة الدرامية تكمن في لحظة انكشاف الأمر: حين تتوقع من زوجها "بختيار" غضبًا أو عتابًا أو حتى انفعالًا، تفاجأ ببروده ولا مبالاته، فيسألها ببساطة: "هل العشاء جاهز؟"

هذه العبارة تُعد رمزًا سيميائيًا للصمت العقابي، والرد غير المباشر، والانفصال العاطفي التام. وهنا تدرك خاندان أنها فقدت قيمتها ليس فقط كزوجة خائنة، بل كإنسانة. إحساسها بأنها "لا تعني شيئًا" لبختيار يفوق وقع الذنب ذاته، ويكون وقع التجاهل أشد من الغضب، ما يجعلها تنهار نفسيًا وتسقط ميتة في نهاية المشهد، في رمزية عميقة للموت كخاتمة للفقد الوجودي.

شخصية بختيار تبدأ كرجل محبٍّ للحياة، اجتماعيٍّ ومنفتح، كما يظهر في بداية المسرحية، لكنه يتغير لاحقًا بشكل جذري، متبنّيًا سلوكًا سلبيًا وانطوائيًا. هذا التحول جاء استجابة لنصيحة زوجته التي كانت تحذّره باستمرار من الانفعالات، سواء كانت فرحًا أو حزنًا، خوفًا على صحته بسبب مرضه القلبي. ومع مرور الوقت، أصبح يعيش دون تفاعل حقيقي مع الحياة أو من حوله، مقيّدًا بهاجس المرض. والمفارقة أن خاندان، التي سعت لحمايته من الخطر، كانت في النهاية ضحية لهذا الجمود والانفصال العاطفي.

شخصية الرجل ذو الملابس السوداء، الذي يرمز إلى الموت، هو الكائن الذي ينفر منه الجميع. هذا الموت الذي جاء كنتيجة حتمية، ولكنه غير متوقع لشخصية محبة للحياة مثل خاندان، تُشع الأمل في نفوس من حولها. شخصية محبة للحياة، لكنها لم تتمكن من حماية نفسها من الحزن الذي فتك بها. وفي لحظة حاسمة، يعلق ملك الموت قائلاً: "الأمر انتهى، فلن تحزن ولن تفرح بعد اليوم".

تبدأ أحداث المسرحية في المقابر، حيث يُشيَّع أحد الأشخاص إلى مثواه الأخير بعد أن فارق الحياة. وتنتهي المسرحية أيضًا بمشهد الموت والفقد، في عودة

دائرية إلى لحظة البدء، لكن هذه المرة يكون الموت أكثر وقعًا وأشد رمزية. إذ يقول الكاتب على لسان الرجل ذو الملابس السوداء في نبرة باردة تحمل مرارة المفارقة: ***"لن تحزن مجددًا أبدًا..."*** إنها عبارة موجزة تحمل في طيّاتها النهاية الحتمية، ليس فقط لشخصية خاندان التي فارقت الحياة، بل لكل المشاعر والصراعات التي سكنت داخلها. وكأن الكاتب يؤكد أن الموت هو الصمت النهائي لكل توتر، لكل خيانة، لكل تبرير... هو النهاية التي تضع حدًا لكل محاولات التفسير والتبرئة.

وبهذا يُغلق النص كما بدأ: بين الحياة والموت، بين خوف الإنسان من النهاية وتمسكه الواهم بالبقاء، في مسرحية تنبض بالمفارقة، وتُحاكي هشاشة الإنسان الأخلاقية والوجودية.

وبذلك، يكون الكاتب قد وفق في إيصال رسالته للقارئ بأن الذنب، مهما اختفى عن العيون، سيظهر يومًا ويتجلى للجميع. وأن المذنب هو وحده من سيدفع ثمن ذلك الخطأ. هذه الرسالة تحمل في طياتها فكرة العدالة التي لا مفر منها، حيث لا يمكن للخطايا أن تختفي إلى الأبد، وأن الحساب آتٍ لا محالة.

المصادر والمراجع:

اولا المصادر:

1) Cevat Fehmi Başkut, Bütün tiyatro eserleri, Üzüntüyü Bırak,inkilap kitapevi baski tedidleri, 2005.

ثانيا المراجع: المراجع العربي:

١) شيرين جلال محمد أحمد: سيميائية النص المسرحي عن اسامه انور عكاشة-مسرحية "في عز الظهر" – انموذجا، مجلة التربية النوعية، ع ١٩ يناير ٢٠٢٣م، ص٥٤٩-٥٩٣.

٢) مشهور مصطفى: علم الدلالة المسرحي بين النص والاخراج، الفكر العربي مجلد١٣،عدد٦٩، ١٩٩٢م، ص٩٧: ١١١.

المراجع التركي:

1) Serdar Mutçalı, Türkçe- Arabçe Sözlük (Dağırcık), Step Matbaacılık, Şubat 2004.

2) Zeynep ERDAL "BABA YAZAR" CEVAt FEHMİ, (II.Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu 3-7 mayıs 2017; Muğla-Türkiye)

ثالثا: الرسائل العلمية والابحاث والمقالات:

1) Bu makalenin Mustafa ÖZSARI tarafından yapılan çevirisi için bkz: Semiyotik El Eştıiri: Greimas,Eco,Barthes , Mustafa ÖZSARI, http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=print&sid=88(E.T (Erişim: 06.11.2014, 22.30).

2) Cansu Özge Özmen, Turkish Occidentalism in Harput'ta bir Amerikalı (1955), Namık Kemal University, Tekirdağ, Türkiye.

1) Sevda Şener, (1972). "Popüler Yazar Cevat Fehmi Başkut". Tiyatro Araştırmaları Dergisi. *S. 3. s. 5-40.*

3) Zeynep ERDAL "BABA YAZAR" CEVAt FEHMİ, (II.Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu 3-7 mayıs 2017; Muğla-Türkiye)

4) Zeynep Erdal Öztoanlar: Cevat Fehmı Başkut tıyatrosu, Müzik Tiyatro ve Sinema Alanında Akademik Çalışmalar.

٥) جواد فهمي باشكوت موليير تركيا، مقالة في مجلة الشرق الثقافي،٣١ اغسطس ٢٠١٤م، العدد٤٢ ، السنة ١، ص٨. https://al-sharq.com/pdf/20171003_1507047753-843.pdf

رابعا المواقع الالكترونية والمجلات والصحف:

1) https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/baskut-cevat-fehmi

1) Hızlan, Doğan (1971). "Cevat Fehmi Başkut'u Kaybettik". *Yeni Gazete*. 23 Mart.

2) Haşmet Zeybek, (1977). "Ölümünün 5. Yılında Cevat Fehmi Başkut". *Milliyet-Sanat Dergisi.*