الاتجاه الملحمي في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) للأديب التركي (سرمت چاغان)

د. إسلام محمد عبد الفتا ح

أستاذ مساعد بقسم اللغات الشرقية وآدابها

كلية الآداب ـ جامعة عين شمس

مقدمة:

(المسـرح الملحمي Epik Tiyatro) هو اتجاه مسـرحي يولي المضـمون أهمية قصـــوى، ويعتبره أهم من الشـــكل، كما أنه يعتبر الحقيقة أهم من الإيهام المســـرحي والمجاز. ويجمع المسرح الملحمي بين المتعة الحسية، وبين المتعة العقلية في عرض القضايا، فهو مسرح له رسالة سياسية واجتماعية يهدف إلى إفادة المتلقي، وأن ينعكس هذا على تعاطيه للقضايا السياسية والاجتماعية التى تواجهه؛ لهذا فهو لا يريد للمتلقي أن يتقبل الواقع كما هو، بل يريد له أن يناقشـــه عقلانيًا. ولا يريد المســـرح الملحمي للمتلقي أن يندمج فى الأحداث، ويعيش مع الشـخصـيات، بل أن يكون على وعي بما يجب أن يكتشفه مع الأحداث المعروضة.

وقد تأثر المســـرح التركي المعاصـــر في فترة الســـتينيات من القرن العشـــرين بالتيارات الفكرية والمدارس الفنية الوافدة. ومن بين هذه المؤثرات، التي ظهرت بشـــكل واضـــح، المسـرح الملحمي. وقد تأثر العديد من الكُتّاب الأتراك في سـنوات السـتينيات بنظرية المسـرح الملحمي للكاتب والمخرج المسـرحي الألماني (برتولد بريخت Bertolt Brecht)[1] بدرجات مختلفة؛ فمنهم من تأثر به من حيث المضـــمون الفكري، ومنهم من تأثر به شـكلًا فحسـب، وهناك من تأثر به شـكلًا ومضـمونًا. وكان الأديب التركي (ســـرمت چاغان Sermet Çağan) رائد اتجاه المســـرح الملحمي في الكتابات المسـرحية التركية، ومن أبرز الكُتاب الأتراك الذين تأثروا بالمسـرح الملحمي من حيث الشكل والمضمون.

ويهدف البحث إلى الوقوف على الطرح الموضوعي في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) للأديب التركي (سرمت چاغان)، وكذلك تقنيات المسرح الملحمي التي اتبعها الكاتب وأفاد منها؛ للكشـــف عن تأثير نظرية المســـرح الملحمي للكاتب والمخرج المسرحي الألماني (برتولد بريخت) على مسرح (سرمت چاغان). وينهض البحث على

فرضـــية أن المســـرح الملحمى عندما ظهر في (ألمانيا) كان نتاجًا لظروف المجتمع الصـناعي فى الغرب، وهي الظروف نفسـها التي مرَّ بها المجتمع التركي، خاصـة وأن هدف هذا الاتجاه المســـرحي إيقاظ الوعي لدى الطبقات العاملة بمغبات النظام الرأسـمالي. إذ تحول العمل من قيمة إلى سـلعة، ومن وسـيلة لتجسـيد طاقات الإبداع لدى الإنسـان إلى قيد يدمر إنسـانيته، ويدمر انتماءه إلى وطنه؛ ومن ثم ظهر المسـرح الملحمي الذي تبنى الدعوة إلى تغيير هذا الواقع.

ويسعى البحث إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

١. ما الوضـع الاقتصـادي الذي عاشـته تركيا في حقبة الخمسـينيات، ولا سـيَّما النصف الثاني منها؟

٢. كيف أفاد المسرح التركي من التيارات المسرحية السائدة في العالم آنذاك، ومن بينها المسـرح الملحمي؛ للتعبير على المتغيرات السـياسـية والاقتصـادية التي طرأت على تركيا؟

٣. ما الإسـهامات المسـرحية للأديب التركي (سـرمت چاغان)، ومفهوم المسـرح عنده؟

٤. كيف تعامل (سرمت چاغان) مع الاتجاه الملحمي في مسرحه؟

٥. إلى أي مدى كان هذا التأثر، وكيف أفاد منه الكاتب (سرمت چاغان)؟

٦. إذا كان (سـرمت چاغان) قد تأثر بالكتابة الملحمية فكراً وبناءً فما تقنيات هذه الكتابة في مســـرحه؟ كيف عبَّرت عن أفكاره ككاتب يعيش في مجتمع ذي خصائص ومتغيرات خاصة؟

وقد اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في سبيل الإجابة عن هذه التساؤلات، وتحديد مرتكزات الطرح الفكري والوسائل الفنية للتغريب الملحمي في المسرحية موضوع البحث.

وقسَّم الباحث بحثه إلى مدخل وأربعة محاور، وخاتمة. تناول المدخل الوضع الاقتصادي التركي في حقبة الخمسينيات من القرن العشرين. وفي المحور الأول تناول الباحث مفهوم المسرح الملحمي عند (برتولد بريخت)، والتطرق إلى التغريب الملحمي وأهدافه ووسائله بوصفه أبرز ملمح يفرق المسرح الملحمي عن المسرح الأرسطي. وتم تسليط الضوء في المحور الثاني على الحركة المسرحية في تركيا في منتصف القرن العشرين ورواد تيار المسرح الملحمي في تركيا.

أمَّا المحور الثالث فقد تصدى الباحث فيه إلى الإسهامات المسرحية للأديب التركي (سرمت چاغان)، ومفهومه عن المسرح. في حين اشتمل المحور الرابع على عرض لمسرحية (مصنع الأقدام والسيقان). وجاء المحور الخامس ليتناول الطرح الفكري الذي جاء في النص المسرحي موضوع البحث، أمَّا المحور السادس أبرز وسائل التغريب الملحمي فيها. وأخيرًا جاءت الخاتمة بأهم النتائج التي انتهى إليها البحث.

والله من وراء القصد.

مدخل: الوضع الاقتصادي التركي في حقبة الخمسينيات من القرن العشرين:

تشكلت نظرية المسرح الملحمي لـــ(برتولد بريخت) نتيجة قراءات واطلاعات فلسفية وفكرية غيَّرت نظرته إلى الحياة والإنسان، وحددت للمسرح وظائف جديدة تطلبت بدورها تغيير في بنية النص المسرحي، بعدما عكف (بريخت) على دراسة فلسفة (هيغل) وأفكار (كارل ماركس)؛ وترتب على ذلك تحزب (بريخت) لرؤى (ماركس) الاشتراكية، فثار على مظاهر الحياة للبرجوازيين. كما أفاد (بريخت) من مقولة (كارل ماركس): " لقد انحصر جهد الفلاسفة في تفسير العالم، وذهبوا في ذلك مذاهب مختلفة. ولكن القضية الحقيقية ليست تفسير العالم، بل تغييره". ورأى (بريخت) في الأفكار الماركسية الاقتصادية الحل الأمثل للطبقات العاملة الكادحة، واتخذ من المسرح أداة ثورية لتحرير الطبقات المقهورة والمطحونة في المجتمع. واتجه في مسرحياته إلى مناقشة الأوضاع الاقتصادية وانعكاساتها الاجتماعية على المجتمع الألماني، والتحريض على التغيير[٢].

ولمَّا كان المسرح الملحمى يتوجه إلى طبقات اجتماعية محددة؛ تلك الطبقات الكادحة المُسّتغلَة في ظل نظامٍ رأسمالى تعمل آليته على سحق مثل هذه الطبقات واستلاب حقوقها، لذا كان من الطبيعي استقراء الوضع الاقتصادي التركي في حقبة الخمسينيات من القرن العشرين، وهي الفترة الزمنية التي انتقدها (سرمت چاغان) في مسرحيته (مصنع الأقدام والسيقان).

شهدت حقبة الخمسينيات من القرن العشرين تطبيق آليات السوق الحر، وتدعيم دور القطاع الخاص في النشاط الاقتصادي. وأولت الحكومة التنمية الزراعية اهتمامًا خاصًا. ويرجع هذا التغيير في التوجه الاقتصادي إلى تكاتف مجموعة من العوامل الداخلية والخارجية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية[٣].

وعلى المستوى الداخلي، عكس تراجع معدلات النمو استياء كثير من فئات المجتمع من النظام السياسي القائم على سيطرة حزب واحد على الحكومة. وعلى المستوى الخارجي، أدى بزوغ (الولايات المتحدة الأمريكية) كقوة مهيمنة دوليًا خلال الحرب الباردة ما بين أعوام (١٩٤٥ – ١٩٦٣م)، إلى تحول دولي نحو تأييد النظم السياسية الديمقراطية والانفتاح الاقتصادي. وقد دفعت الخلافات التي أثارتها (روسيا) حول الأراضي مع تركيا إلى اتجاه الحكومة التركية إلى تعميق تعاونها مع الجانب الأمريكي والحلفاء في الغرب، وهو ما مكَّنها فيما بعد من الإفادة من المساعدات الأمريكية في إطار مشروع (مارشال) التي قُدرت خلال هذه المرحلة بقرابة ثلاثة مليار دولار[٤].

وفي عام ١٩٥٠م، أدى الانتقال إلى نظام الانتخابات البرلمانية على أساس تعدد الأحزاب إلى نجاح الحزب الديمقراطي الذي عرف بتوجهاته الليبرالية. واتخذت الحكومة الديمقراطية مجموعة من الإجراءات في اتجاه تدعيم آليات السوق الحر، وتطبيق نمط للنمو يعتمد في المقام الأول على تنمية القطاع الزراعي، وتشجيع الملكية المشتركة بين القطاعين: العام والخاص، فضلًا عن تخفيف قبضة الدولة على النشاط الاقتصادي[٥].

ولعل تنمية الزراعة وتحديثها يمثل أهم مُنجزات الحكومة الديمقراطية في النصف الأول من الخمسينيات. وقد تمكنت الحكومة من تحقيق هذا الهدف عن طريق زيادة الرقعة الزراعية. وذلك بتوزيع الأراضي المملوكة للدولة على صغار المزارعين، وتحديث الفنون الإنتاجية والآلات الزراعية المستخدمة بفضل المساعدات الأمريكية. وبالفعل تضاعف الإنتاج الزراعي، وزادت الصادرات الزراعية في عام ١٩٥٤م مقارنة بالوضع بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. وساعدت الحرب الكورية خلال الفترة ما

بين عامي (١٩٥٠ – ١٩٥٣م) على ذلك؛ حيث أحدثت طفرة في صـــادرات تركيا الزراعية[٦].

وقد أعلنت الحكومة التركية عن حزمة من الحوافز، واتخذت بعض الإجراءات لحماية السوق الداخلي من المنافسة الأجنبية؛ بهدف تشجيع المشروعات المشتركة بين القطاعين: الخاص والعام. ولكن عدم اسـتجابة القطاع الخاص لتلك السـياسـة، دفع الحكومة إلى تأسيس العديد من الشركات المملوكة للدولة، وإلى الاستثمار بوجه خاص في مشـــروعات البنية الأســـاســـية. وهو ما أدى إلى تزايد حجم الدولة في النشـــاط الاقتصـــادي، وذلك على نقيض التوجه الاقتصـــادي المعلن من الحكومة نحو تدعيم اقتصـاد السـوق الحر. وبلغ متوسـط معدل نمو الانتاج المحلي الإجمالي في النصـف الأول من الخمسينيات التي تسمى بالسنوات الذهبية (٨٪)[٧].

وقد تراجعت الأوضـاع الاقتصـادية مع النصـف الثاني من الخمسـينيات؛ حيث تراجع الطلب على الصـادرات الزراعية مع انتهاء الحرب الكورية عام ١٩٥٣م، وعانى المزارعون انخفاضًـــا شـــديدًا في دخولهم، وحقق معدل النمو مســـتويات ســـالبة بلغت (-٤٪). وخشيت الحكومة من فقدان ثلثي الأصـوات في الانتخابات، فلجأت إلى دعم المزارعين عن طريق زيـادة المعروض من النقود، مما دفع إلى موجـة من التضـــخم الشـديد، وتزايد في عجز الموازنة العامة. وشـهدت السـنوات الأخيرة من الخمسـينيات انخفاضًـا في معدل النمو ليصـل إلى نحو (٣٪). وارتفع معدل التضـخم بنحو (٣٠٪)، وتزايد الدين الداخلي بنحو (٥٠٪)[٨].

وفي عام ١٩٥٨ م تم توقيع برنـامج للتثبيت المـالي مع الصـــندوق الـدولي، وبمقتضـــاه اضـــطرت الحكومة إلى تخفيض قيمة العملة. لكن إزاء تراجع الأوضـــاع الاقتصـــادية انتهى عقد الخمســـينيات بانقلاب عســـكري أطاح بالحكومة في عام ١٩٦٠م[٩].

وعلى الرغم من صعوبة تقييم الأداء الاقتصادي لهذه المرحلة نظرًا لقصرها زمنيًا، فإنه مع ذلك يمكن القول إن التداخل بين السياسة، وبين الاقتصاد يعد من أهم الأسباب للتراجع الاقتصادي في آخر المرحلة. ومع التسليم بالدوافع الاقتصادية للتوجه الاقتصادي في هذه المرحلة، فإنه لم يخل من دوافع سياسية؛ فالحزب الديمقراطي ركز على تنمية القطاع الزراعي ليكسب أصوات الناخبين، حيث بلغت نسبة القوة العاملة بالقطاع الزراعي نحو (٧٥٪) من قوة العمل. وعندما تعرض هذا القطاع للتباطؤ بسبب انتهاء الحرب الكورية لجئت حكومة الحزب إلى دعم المزارعين من خلال استخدام التضخم وعجز الموازنة، وهو الأمر الذي عصف بالاستقرار المالي[١٠].

يتبين لنا مما ذكرناه عن الأوضاع الاقتصادية في تركيا في حقبة الخمسينيات من القرن العشرين – وهي الفترة الزمنية التي انتقدها (سرمت چاغان) في نصه المسرحي (مصنع الأقدام والسيقان) – تطبيق آليات السوق الحر أو النظام الرأسمالي، وتدعيم دور القطاع الخاص في النشاط الاقتصادي؛ مما أدى إلى تدهور الأوضاع الاقتصادية، وتردي الظروف المعيشية للمزارعين، وبلغت معدلات النمو مستويات سالبة، وحينما عملت الحكومة على مد يد العون إلى المزارعين عن طريق زيادة المعروض من النقود؛ أدى ذلك إلى زيادة التضخم، وتزايد في عجز الموازنة العامة.

المحور الأول: مفهوم المسرح الملحمي عند (برتولد بريخت):

اعترض (برتولد بريخت) على نظرية (أرسطو) في المسرح؛ تلك النظرية التي تقوم على محاكاة الواقع، وإيهام المتلقي أن ما يُقدم إليه هو الواقع فعلًا. وحاول أن يتخطى هذه المحاكاة، وهذا الايهام إلى مفهوم آخر للمسرح، وهو مناقشة الواقع مناقشة جدلية بقصد تنوير المتلقين بحقائق هذا الواقع.[١١]

ويختلف مفهوم المسـرح لدى (برتولد بريخت) عن المفهوم الأرسـطي، بل يكاد يناقضه؛ فجوهر المسرح الأرسطي الاندماج، والتعاطف عن طريق مخاطبة المشاعر، أمَّا ما هو جوهري بالنسبة إلى المسرح الملحمي بطرح مُنظره الألماني (برتولد بريخت) ليس في مخاطبة المشـاعر قدر مخاطبته لعقل المتلقي، فالمتلقي يجب ألا يتعاطف، بل يجب أن يجادل[١٢].

ويتميز طرح (برتولد بريخت) بشـأن المسـرح الملحمي بما يعرف بالدعوة إلى (التغريب)، وبهذا يحل التغريب محل الاندماج في المسرح الأرسطي[١٣].

أولًا ـ مفهوم التغريب عند بريخت:

التغريب هو القوة التي تجبر المتلقين على رؤية شـيء مألوف وإدراكه كما لو أنه جديد ويُرى لأول مرة[١٤]. والتغريب هو الأسـلوب الذي يرمي إلى تحويل الشـيء العادي المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصيته، كأننا نراه لأول مرة، فيسـترعي الانتباه الآن، ويسـتوجب إعادة النظر والبحث والفحص من جديد وبأسلوب مبتكر ومميز. والشيء البديهي يبدو بفضل التغريب غامضًا وفي حاجة إلى الشرح والتوضيح، ولكنه بفضل التغريب أيضًا يصبح مفهومًا على نحو أفضل، إذ يتم استيعابه من كافة جوانبه، بعد أن ألقى الضوء على الجوانب الخفية أو المهملة[١٥].

ينطوي التغريب بالمفهوم البريختي على عمليتين متلاحقتين: أولاهما (الفهم)، بمعني إدراك الظواهر، خاصة فيما يتعلق بالظواهر الاجتماعية، والوعي، خاصة فيما يتعلق بالوعي الطبقي. أمَّا العملية الثانية، فهي(التغيير)، بمعني تحفيز المتلقي على تغيير النظم والعلاقات والقوانين الاجتماعية السائدة.

ومن خلال اسـتعراض التعريفات المتعددة التي يقدمها (بريخت)، وشـراحه للتغريب، يمكن أن نتبين طبيعة هاتين العمليتين:

أ. التغريب وسيلة للفهم وإيقاظ الوعي:

يقول (بريخت): "يرمي تأثير التغريب إلى تحويل الشـــيء الذي يجب أن يدرك، والذي يجب أن يلتفت إليه، من شـــيء اعتيادي ومعروف ومطروح أمام أعيننا، إلى شـــيء خاص يلفت الانتباه، ومفاجئ، ويصـــبح الشـــيء البديهي – في حدود معينة – غامضًـا، غير أن هذا يحدث بهذه الصـورة من أجل أن يكون مفهومًا أكثر، وهذا يعني أن التغريب يسـعى إلى إضـفاء الغموض على الشـيء من أجل فهمه. فمن منظور جدلي يُعرّف (بريخت) التغريب في شـقه الأول: "التغريب كفهم هو (فهم، عدم فهم، فهم)[١٦].

ونجد في تعريف (فريدريك أوين Friedrich Owen) للتغريب، منظورًا جدليًا مفسـرًا لمقولة (بريخت)؛ إذ يقول:" التغريب هو العملية التي تقوم في وضـــع الشـــيء الذي يفحصـــه المرء بعيدًا عنه، والنظر إليه بأعين جديدة، وبوصـــفه غريبًا، وبإعادة اكتشـافه، وهي سـمة من سـمات العملية الجدلية، يمكن تقديم صـورة تخطيطية عنها على الشـكل الآتي: أنا أفهم (أو بالأحرى أعتقد أنني أفهم لأن الأمر يبدو لي بديهيًا)، أنا لا أفهم (فالأمر يبدو لي غريبًا)، أفهم من جديد، وما كان لي مألوفًا جعلته غير مألوف قصـــد أن أتعلم كيف أتعرف عليه حقا"[١٧]. فالصـــورة المُغَرَبة من منظور (بريخت) هي الصـورة التي تسـمح بالتعرف على الشـيء لكن تجعله في ذات الوقت غريبا".[١٨]

ومن أجل تقريب الفكرة من الأذهان يطرح (بريخت) التغريب باعتباره حياة يومية، بفضـلها يدرك الإنسـان مختلف الظواهر ويسـاعد الآخرين على فهمها، فكلما ازدادت ألفتنا بالأشـياء، كلما عجزنا عن فهمها فهمًا صـحيحًا، ولكن عندما تزول هذه الألفة، فهنا فقط تبدأ عملية الفهم. ويضـــرب (بريخت) عدة أمثلة من الحياة اليومية لتفسـير عملية الإدراك من خلال التغريب: فمثلا نحن قد اعتدنا على اسـتعمال سـاعة

اليد، ومن ثَمَّ فهي لم تعد تلفت انتباهنا، ولكن عندما تسأل أحدًا: (هل نظرت يومًا بانتباه إلى ساعتك؟) فإن هذا السؤال يقضي على اعتيادية النظر إلى الساعة؛ ومن ثم يمكن النظر إلى الساعة نظرة مليئة بالدهشة، وعلى أنها من نواحٍ عديدة ماكينة مدهشة. ومثال آخر لتغريب السيارة: ففي حالة اعتيادنا على استخدام سيارة حديثة لمدة طوية، ثم وجدنا أنفسنا فجأة نجلس في عربة من طراز قديم، فعندها نسمع انفجارات غير متوقعة، فنتعجب أن مثل هذه العربة، وأية عربة أخرى – مهما كان نوعها – يمكن أن تتحرك دون خيول. أي أننا نبدأ في فهم السيارة على اعتبارها شيئا غريبًا وجديدًا، وغير طبيعي. ويسوق (بريخت) مثالا آخر من واقع العلاقات الاجتماعية: فعندما يرى التلميذ معلمه مضطهدًا من قبل منفذ المحكمة، يحدث التغريب، فلقد اجتث المعلم من علاقاته الاعتيادية حيث يبدو مهيبًا، أمَّا الآن فالتلميذ يراه ضمن علاقات أخرى يبدو فيها ضئيلًا[١٩].

ومن خلال هذه الأمثلة يمكننا أن نقترب من مفهوم (بريخت) للتغريب في شقه الأول على أنه عملية فهم، فتغريب الساعة والسيارة والمعلم، أدى إلى إدراك حقيقة كل منهم بعد أن زالت عنهم تلك النظرة الاعتيادية التي اعتدنا أن ننظر بها إليهم، وهي النظرة التي كانت تحجب عنا حقيقة الشيء محل الإدراك.

والتغريب في شقة الأول، ينصب بالدرجة الأولى على إدراك المتلقي للوسط الاجتماعي، والعلاقات الاجتماعية، وإنماء الوعي الطبقي، باختصار على كل ما يمثل أهمية اجتماعية. فالتغريب لا يسعى مثلا إلى إدراك المتلقي للطبائع الإنسانية الخالدة التي لا تتغير بتغير الزمان والمكان، ولا يسعى إلى تبصير الملتقي بحقيقة وضع الإنسان في الكون من منظور ميتافيزيقي، وما إلى ذلك من موضوعات المسرح، ولكن التغريب يركز على عرض الأحداث والشخصيات من منظور اجتماعي تاريخي، أي أنه يصور الأحداث والشخصيات كظاهرة تاريخية، فالتغريب كفهم يتحدد فقط بالمجال

الاجتماعي. ويؤكد (بريخت) ذلك بقوله: "من أجل أن تصبح الأحداث الاجتماعية في الحياة مفهومة، لا بُدَّ من أن نعرض أمام المتلقين عرضًا واسعًا للوسط الاجتماعي بكل ماينطوي عليه من أهمية"[٢٠].

مما تقدم يمكن القول إن التغريب باعتباره فهمًا، هو تلك العملية التي تُعنى بإدراك الظاهرة الاجتماعية وفهمها، من خلال إبراز وجه الغرابة في كافة جوانبها بما يزيل عنها اعتياديتها التي كانت تعوق فهمها على الوجه الصحيح. على أن إدراك الظاهرة الاجتماعية وحده لا يحقق للتغريب كل أهدافه ما لم يقدم هذا الفهم إلى تحفيز المتلقي على التغيير، وهذا ما ينقلنا إلى الشق الثاني للتغريب.

ب. التغريب وتحريض المتلقي على التغيير:

يحدد (بريخت) الهدف الرئيس من تأثير التغريب بأنه:" إظهار العالم بشكل كفيل بإثارة الرغبة في تغييره"[٢١]، ويحقق الأثر التغريبي هذا الغرض، ذلك أن العالم إذا عُرض على أنه غريب فلا بُدَّ أن يوقظ في المتلقي الرغبة في تغييره[٢٢]؛ ومن ثم فإن كل التجديدات التي أدخلها (بريخت) على القواعد الفنية للمسرح، وثورته على قوانين المسرح التقليدية يمكن تفسيرها من منطلق الرغبة في تحفيز المتلقي على تغيير القوانين الاجتماعية التي تتحكم في طبيعة العلاقات الاجتماعية وتوجه الأحداث الاجتماعية. فمن وجهة نظر (بريخت): لا يتعين السؤال عمَّا إذا كان المسرح ما يزال متمسكًا بقوانينه الخالدة، بل عمَّا إذا كان مستعدًا للتغلب على القوانين التي تتحكم في سير الحوادث الاجتماعية[٢٣]. إن استفزاز المتلقي، وحفزه على الثورة من أجل تغيير الواقع الاجتماعي كان دائما الهدف الرئيس الذي سعى إليه (بريخت)، فالمسرح عنده يستهدف تنوير الجماهير من خلال تعليمها وتوعيتها وكشف الحقائق المستقاة من الواقع والتاريخ، لا يقصد خروجها بالحكمة من هذه الحقائق فقط، بل بقصد استفزازها للثورة على الواقع المفروض والتصدي عمليًا لتغيير هذا الواقع[٢٤].

لقد رفض (بريخت) المســـرح عندما وجده عاجزًا عن إثارة الرغبة لدى المتلقي في تغيير العالم، فإذا كان (التطهير الانفعاليCatharsis)، هو الركيزة الأولى والهدف الرئيس للمسرح الأرسطي، فإن (بريخت) قد رفض هذا المسرح بأسسه وأهدافه التي تدعم النظم القائمة، وتعمل على إبقاء العالم كما هو دون تغيير[٢٥].

إن سمة التحريض والتنوير هي التي جعلت من المسرح الملحمي لـــ(بريخت) مسـرحًا للتغيير، مسـرحًا جديدًا يهتم بالإنسـان الجديد، إنسـان عصـر العلم – كما يسميه – فيساعده على تغيير الواقع بأسلوب علمي، وينتقده من وجهة نظر إمكاناته المستقبلية، وهكذا يتحول المسرح إلى أداة للثورة الاجتماعية.

ويحرص التغريب الملحمي على الاحتفاظ بوعي المتلقي في حالة يقظة دائمة من خلال مواجهته بقضايا جادة تتطلب التقييم والحكم والسعى إلى التغيير[٢٦]، ويشكل الوعي الركيزة الأساسية للمسرح الملحمي لمنظره (بريخت)؛ لذلك كان المسرح الملحمي مسرحًا للوعي، الوعي القائم بين المشكلة، وبين حلها، الوعي القائم في العلاقة الشاملة بين الإنســـان، وبين الفنان، ثم الوعي القائم أيضًـــا بين النص، وبين الحرفيات الآلية للعمل المسرحي[٢٧].

من كل ما تقدم، يستخلص الباحث تعريفًا للتغريب: أنه تلك العملية التي تُعنى بإدراك المتلقي لحقيقة الظاهرة الاجتماعية، والقوانين التي تتحكم بها، وذلك بهدف إثارة رغبة المتلقي فى تغيير تلك القوانين بعد أن كشـــف التغريب عن وجه الغرابة فيها، وأظهرها في صـــورة غير مألوفة، ومن ثمة فهي غير مقبولة. ولايحقق التغريب أهدافه إلا من خلال إيقاظ الحاســـة النقدية للمتلقي، والاحتفاظ بوعيه في حالة يقظة دائمة تمكنه من الحكم الحر على مايعرض عليه من قضايا.

ثانيًا ـ وسائل التغريب الملحمي:

يعتمد (بريخت) في سبيل تحقيق التغريب في النص المسرحي على مجموعة من التقنيات من بينها:

- الاعتماد على المشاهد المنفصلة في شكل لوحات تعكس كل واحدة منها فكرة، وتتكامل في النهاية لتكوين البناء الشامل للمسرحية، وبالتالي تسهم في إحداث التأثير العقلاني للمسرحية.
- تشغل الأحداث مساحة زمنية كبيرة، وهذا يساعد على تكوين خلفية اجتماعية مترامية الأبعاد، فتعطي صورة كلية وشاملة للقضية المطروحة.
- الاعتماد على الحكاية أو القص ملمحًا رئيسًا في النص المسرحي الملحمي لا يمكن أن ينهض من دونها.
- قطع سير الأحداث لمنع الاندماج عن طريق (الأغاني – الجوقة – اللوحات الإرشادية).
- توجيه الشخصيات المسرحية حديثها إلى المتلقين؛ لحرصها الشديد على تأكيد عدم اندماجهم.
- جدلية الحوار، ونهوضه على كثرة النقاش والتصادم بين الشخصيات وبعضها (أي بين الأفكار)، فضلًا عن الهدوء والموضوعية، من أجل الحفاظ على عملية عدم الاندماج[٢٨].

المحور الثاني: الحركة المسـرحية في تركيا في منتصـف القرن العشـرين، ورواد المسرح الملحمي:

اتفق نقاد الأدب التركي على أن حقبة الستينيات تمثل العصر الذهبي للمسرح التركي؛ وذلك يرجع لعدة أسباب أهمها زخم الإبداع المسرحي وجودته آنذاك، حيث تحررت النصوص المسرحية من سطحية طرح القضايا والمشكلات كما كان الحال في العقود الأولى للجمهورية، ومرد ذلك إلى مناخ الحرية الذي كفله دستور ١٩٦١م. كما فتح المسرح التركي ذراعيه لتأثيرات جديدة من الأدبين الوجودي والماركسي[٢٩].

وحينما نتطرق إلى الموضوعات التي تناولها كُتاب مسرح الستينيات، نجد أن نصوصهم المسرحية عبرت عمَّا عاناه مجتمعهم من مشكلات سياسية، وانتقدوا استغلال الساسة للدين. ولم يكتفوا بإلقاء الضوء على المشكلات الاجتماعية والاقتصادية، مثلما فعل سابقوهم، بل سعوا إلى الوقوف على أسباب هذه المشكلات وطرح حلول لها. وأولى كُتاب مسرح الستينيات عناية بالطبقتين الدنيا والوسطى، وقدموا صورًا لمعاناتهم الحياتية وما يلاقونه من استغلال على أيدي الرأسماليين[٣٠].

وقد أسهم تأسيس العديد من المسارح في تركيا عامةً، واستانبول خاصةً خلال حقبة الستينيات، فضلاً على انفتاح تركيا على التيارات الأدبية والمسرحية السائدة في العالم آنذاك، فى إضافة نضوجٍ شكليٍّ إلى التجارب المسرحية التي كتبت في تلك الفترة؛ لأن الكُتاب المسرحيين كانوا يبدعون نصوصًا مسرحية ليس للقارئ التركي فقط، وإنما كان يتلقفها مخرجو المسرح والممثلون ليقدموها لمرتادي المسارح[٣١].

وهنا تجدر الإشارة إلى أن المسرح التركي عرف في فترة الستينيات لوناً مسرحياً لم يعهده من قبل، وهو مسرح (الكاباريه kabare)، الذى يناقش قضية ما في إطار غنائي استعراضي، وقد برع في هذا الشكل الكاتب المسرحي (خلدون طانر Haldun Taner)[٣٢] الذي قدم للقارىء وللمشاهد المسرحي مسرحيات موسيقية كتبت على النمط

الغربي، كان في طليعتها مسرحية (الغانية أرما Sokak Kızı Irma)، التي عرضت على مسرح (ضورمان Dormen). تهافتت بعدها مسارح الدولة والمسارح الخاصة نحو هذا اللون من المسرحيات سواء التي أبدعها كُتاب أتراك أو المترجمة[٣٣].

جدير بالذكر أن كُتاب المسرح التركي بعد الحرب العالمية الثانية عملوا على تسليط الضوء على الفساد البرجوازي وآثاره على المجتمع التركي، وأفادوا من نظرية المسرح الملحمي لـ(برتولد بريخت Bertold Brecht) (١٨٩٨ـ ١٩٥٦م)، بعدما عجز المسرح الأرسطي بأدواته من تقليد ومحاكاة على توعية المتلقين وتحريضهم على التغيير[٣٤]. وقد ظهر تأثير نظرية المسرح الملحمي على المسرح التركي المعاصر بشكل واضح في فترة الستينيات، وقد توافق ظهور المسرح الملحمي ذي الصبغة الثورية التوعوية على الساحة الثقافية التركية مع الظروف السياسية التي مرت بها تركيا في حقبة الستينيات، ومناخ الحرية الناتج عن انقلاب السابع والعشرين من مايو ١٩٦٠م، فضلا عن تبني تركيا للنظام الاقتصادي الرأسمالي، وما استتبعه من زيادة نشاط الأحزاب السياسية اليسارية [٣٥].

وحظي مسرح (بريخت) باهتمام واضح في الوسط الثقافي التركي، في فترة الستينيات، حيث ترجمت أعماله المسرحية من اللغة الألمانية إلى اللغة التركية، وحرصت فرق مسرح الهواة التركية على تلقف مسرحيات (بريخت) المترجمة إلى اللغة التركية، والتي كان في طليعتها مسرحية (بنادق الأم كارار Carrar Ana'nın Silahları) سنة ١٩٦٠م، ثم توالت عرض مسرحياته القصيرة مثل: (القاعدة والاستثناء Kural ve Kuraldışı)، و(عرس البرجوازي الصغير Küçük Burjuva Düğünü). وجاءت مسرحية (إنسان ستشوان الطيب Sezuan'ın İyi İnsanı) لتكون أولى مسرحيات (بريخت) المترجمة التي تم عرضها على مسرح المدينة من قبل فريق مسرحي محترف عام ١٩٦٢م. وثمة تأثير آخر قام به مسرح (بريخت) على المسرح التركي خلاف تغيير

وجهته، ودفعه إلى الثورة على قواعد المسرح الأرسطي، ألا وهي معاودة الاهتمام بالمسرح التركي الشعبي، بعد أن أهمل لسنوات طويلة. [٣٦]

وربما يكون السبب وراء معاودة الاهتمام بالمسرح التركي الشعبي، هو اتفاق كلا من (مسرح الساحة Ortaoyunu)[٣٧]، و(مسرح القاراگوز Karagöz)[٣٨] مع المسرح الملحمي في الهدف، وهو توعية المتلقين إزاء مواطن العطب والفساد في المجتمع التركي .

وكان في مقدمة رواد هذا اللون المسرحي كلا من الكاتب المسرحي (سرمت چاغان Sermet Çağan) في مسرحيته (مصنع الأقدام والسيقان Ayak Bacak Fabrikası)، والكاتب المسرحي(خلدون طانر) في مسرحيته (ملحمة على الكاشاني Keşanlı Ali Destanı)، ومسرحية (أغمض عيني وأقوم بوظيفتي Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım)، ومسرحية (ظل الحمار Eşeğin Gölgesi).

وقد أفاد (خلدون طانر) في مسرحية (ملحمة علي الكاشاني) من أسلوب (بريخت) الملحمي، وعناصر المسرح التركي الشعبي؛ ونتيجة لما لاقته هذه المسرحية من نجاح كبير، كتب مسرحيته الثانية (أغمض عيني وأقوم بوظيفتي)؛ التي تطرق فيها إلى إهمال الدولة للمهمشين ساكني العشوائيات، ومشكلات الجهاز الإداري بالدولة المتمثلة في البيروقراطية والرشوة [٣٩].

أمَّا مسرحية (ظل الحمار) التي تم عرضها في عام ١٩٦٥م على مسارح مدينة استانبول، سرعان ما توقف عرضها بأمر من المدعي العام بسبب ما تضمنته من نقد لاذع على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي، استمر فيها (خلدون طانر) على أسلوبه القائم على المزج بين عناصر المسرح الملحمي، وبين المسرح التركي التقليدي، وهي واحدة من أروع النماذج التي كتبت في إطار المسرح الملحمي في تركيا[٤٠].

ولم يكتف الأدباء الأتراك الذين تأثروا بالمسرح الملحمي بالإطار الفكري فقط،

وإنما طوروا في الجوانب الفنية خلاف ما كان معمولاً به، وأسهمت ملاحظاتهم المدونة في النص المسرحي في تطوير أداء الممثلين، ودونوا ملاحظاتهم المسرحية التى أفادت المخرجين في عناصر الديكور والإضاءة[٤١].

ومن نافلة القول إن كُتاب مسرح الستينيات قد اعتنوا بالطبقتين الدنيا والوسطى، وقدموا صورًا من معاناتهم الحياتية، وما يلاقونه من استغلال على أيدي الرأسماليين. وكان تيار المسرح الملحمي من بين التيارات المسرحية العالمية الوافدة على المسرح التركي المعاصر بشكل واضح في فترة الستينيات؛ الذي توافق وصبغته الثورية التوعوية مع الظروف السياسية التي مرت بها تركيا في حقبة الستينيات، ومناخ الحرية الناتج عن انقلاب السابع والعشرين من مايو ١٩٦٠م، فضلا عن تبني تركيا للنظام الاقتصادي الرأسمالي، وما استتبعه من زيادة نشاط الأحزاب السياسية اليسارية. وتعرفت الساحة الثقافية التركية والمسرح التركي على نظرية المسرح الملحمي لـ(بريخت) عن طريق ترجمة كتاباته المسرحية من الألمانية إلى التركية، ثم حرصت الفرق المسرحية التركية للهواة أن تؤدي هذه النصوص المسرحية. ويأتي كلًا من (خلدون طانر)، و(سرمت چاغان) في مقدمة الكُتاب الأتراك الذين تأثروا بتيار المسرح الملحمي.

المحور الثالث: الإسهامات المسرحية للأديب التركي (سرمت چاغان)، ومفهومه عن المسرح:

أ. التعريف بالأديب التركي (سرمت چاغان) وإسهاماته المسرحية:

ولد (سرمت چاغان) في (آماسيا Amasya) في العاشر من إبريل عام ١٩٢٩م. تلقي تعليمه الابتدائي في مدرسة (المعارف Maarif) المهنية الخاصة في (أنقرة)، ثم أكمل تعليمه المتوسط والثانوي في مدرسة (روبرت Robert) المهنية الخاصة في (استانبول)، وخلال سنوات الدراسة الثانوية هناك بدأ تعلقه بالنشاط المسرحي كممثل، ثم عمل في تصميم الديكورات في مسارح مدينتي (استانبول)، و(أنقرة). وفي سنوات شبابه الأولى أسندت إليه أدوار صغيرة في عروض المسارح الخاصة[٤٢].

اتخذ (سرمت چاغان) قرارًا في عام ١٩٥٠م بعدم استكمال دراسته، واتجه إلى (أنقرة)، وانضم إلى فرقة مسرحية للهواة تعرف باسم (الممثلون الأمريكان American Players)؛ التي كانت تؤدي عروضًا مسرحية باللغة الإنكليزية، ثم عمل لمدة ست سنوات بدءًا من عام ١٩٥٢م مصممًا للديكورات في مسارح الدولة، وقدم استقالته بعد أن ترك (محسن ارطغرل Muhsin Ertuğrul)[٤٣] منصبه كمدير عام لمسارح الدولة.[٤٤]

أسس (سرمت چاغان) بالاشتراك مع الكاتب والفنان التركي (گونر سومر Güner Sümer)[٤٥] فرقة مسرحية للهواة باسم (مسرح ذا Shane Z)، وقامت هذه الفرقة بتأدية عروض من أهمها مسرحية (ما وراء مرحبًا Merhaba Dışarıdaki) للكاتب الأمريكي ذي الأصول الأرمنية (ويليام سارويان William Saroyan)[٤٦]، ومسرحية (المغنية الصلعاء Kel Şarkıcı) للكاتب الفرنسي ذي الأصول الرومانية (أوجين يونسكو Eugène Ionesco)[٤٧]، وكلا المسرحيتين من إخراج (سرمت چاغان) ولاقتا استحسانًا كبيرًا من الوسط الثقافي التركي. لقد كرس (سرمت چاغان) حياته من أجل المسرح، فعمل ممثلًا، ومصممًا للديكورات، ومخرجًا مسرحيًا، ورغم رضائه التام

عن تعلقه بالمسرح بكافة مجالاته، إلا أنه لم يجن من وراء ذلك استقرارًا ماديًا؛ لذلك اتجه للكتابة في مجال السياسة، ومراسلًا صحافيًا في صحف مثل: (دنيا Dünya)، (وطن Vatan)[٤٨] .

وحقق (سرمت چاغان) نشاطًا مسرحيًا ملحوظًا في عام ١٩٦٢م، حيث قام بعمل ديكورات مسرح (آرانا Arena) الذي أسسه (عساف چييل تبه Asaf Çiyiltepe)[٤٩] مع مجموعة من أصدقائه، وصمم ديكورات مسرحيتي: (أذنا ميداس Midas'ın Kulakları) للكاتب المسرحي التركي (گونگور ديلمن Güngör Dilmen)[٥٠]، و(عطيل Othello) للكاتب المسرحي الإنكليزي(وليم شكسبير William Shakespeare)[٥١]، وقام بالتمثيل في كلتا المسرحتين[٥٢].

تم عرض مسرحية :(مصنع الأقدام والسيقان) لأول مرة على مسرح الشباب في جامعة (استانبول) عام ١٩٦٤م، وقام (سرمت چاغان) بتصميم ديكوراتها، وحازت المسرحية على المركز الرابع في مهرجان: (ارلانغن Erlangen) الدولي للمسرح الذي تم تنظيمه في (ألمانيا). وأحدثت مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) ضجة في الأوساط المسرحية التركية عندما عرضت بشكل احترافي على (مسرح الفنSanat Tiyatrosu) في (أنقرة) عام ١٩٦٥م، وقام بإخراجها والتمثيل بها الفنان التركي (گونر سومر). وشهد العام نفسه تعاونًا مثمرًا بين الأديب (سرمت چاغان)، ،وبين الأكاديمي التركي:(اوزدمير نوطقو Özdemir Nutku)[53] في تحويل النص المسرحي الإذاعي:(لعبة مثل هذه Öyle Bir Oyun)؛الذي كتبه: (سرمت چاغان) مهاجمًا فكرة الحرب في قالب رمزي، لتصبح مسرحية قابلة للعرض على خشبة المسرح بعنوان: (لعبة الحرب Savaş Oyunu)، وقام بإخراجها: (اوزدمير نوطقو) وعرضها على مسرح :(كلية اللغة والتاريخ والجغرافيا) في جامعة (أنقرة)، وحصل من خلال هذه المسرحية على جائزة أفضل إخراج

مسرحي في مهرجان: (ارلانغن) الدولي للمسرح الذي تم تنظيمه في (ألمانيا). وجاء تقييمها ضمن أفضل ثلاث مسرحيات عرضت في المهرجان[٥٤].

يكرر (سرمت چاغان) تجربة تحويل نص أدبي إلى عرض مسرحي عام ١٩٦٦م حيث حول القصة القصيرة (آه نحن الحمير Ah Biz Eşekler) للأديب التركي: (عزيز نسين)[٥٥] إلى مسرحية عرضت على مسرح (غن ـ آر Gen–Ar). وفي عام ١٩٦٧م أسس (سرمت چاغان) فرقة مسرح نقابة المعلمين الأتراك، وقدموا عروضًا مسرحية كثيرة في كل أرجاء تركيا[٥٦].

لم يكن (سرمت چاغان) حريصًا على إخراج نصوصٍ مسرحية محلية متميزة فحسب، بل كان صاحب مشروع تثقيفي حيث قام عام ١٩٧٠م بإخراج نصين مسرحيين من الأدب الأوروبي، الأول للكاتب والمنظر المسرحي الألماني (برتولد بريخت) بعنوان: (بنادق الأم كارار Carrar Ana'nın Silahları)، والثاني للكاتب الإسباني: (فدريكو غارسيا لوركا Federico García Lorca)[٥٧] بعنوان (زوجة الإسكافي Ayakkabıcının Karısı)، وتم عرضهما على مسرح: (يني شهر Yenişehir) في (أنقرة)[٥٨].

في الأيام الأخيرة من حياة الأديب التركي: (سرمت چاغان) كان يكتب مسرحية بعنوان (عين الجواد At Gözü)، ويخطط لكتابة مسرحية أخرى بعنوان (تركيا ٧٠ Türkiye 70)، وبينما كان يشرف على بروفات مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) التي كان مقدر عرضها على (مسرح الفن Sanat Tiyatrosu) في (استانبول) الذي أسسه صديقه (گونر سومر)، تعرض لأزمة قلبية توفي على أثرها في الخامس من أغسطس عام ١٩٧٠م[٥٩].

ب. مفهوم المسرح عند (سرمت چاغان):

كان (سرمت چاغان) أديبًا وفنانًا واسع الأفق، على درجة كبيرة من الوعي،

مؤمنًا أن المسرح له دور حيوي ومؤثر في تغيير المجتمعات، وعمل دومًا على احترام عقلية المتلقي؛ لذلك كان يبذل مجهودًا كبيرًا في البحث والقراءة أثناء قيامه بكتابة أو إخراج أية مسرحية، وفي ذلك يقول (اوزدمير نوطقو) : " كنت أرى (سرمت چاغان) باستمرار يتردد على المكتبات، وينهمك في القراءة كأي باحث، أثناء كتابته لنص مسرحي أو إعداده لمسرحية سواء على مستوى تصميم الديكورات أو الإخراج. ولم يكن يكتفي بالقراءة والاطلاع فحسب في استكمال أدواته، بل كان لا يتردد في سؤال أي متخصص كاتبًا أو فنانًا عن أي أمر يقلقه في النص المسرحي الذي يكتبه أو العرض الذي يجهز له؛ رغبًا في تقديمه في أبهى صورة احترامًا للمتلقين"[٦٠].

لم يكن المسرح عند (سرمت چاغان) مجرد وسيلة للترفيه، بل رسالة توعوية قادرة على الحشد والتوجيه والتغيير، وبعدما قام (سرمت چاغان) بتأسيس فرقة مسرح نقابة المعلمين الأتراك، قام بتحرير استمارة استطلاع رأي من سبعة عشر سؤالًا، وأرسلها إلى مائتين وسبعين مقرًا لنقابة المعلمين في كافة أرجاء تركيا؛ للوقوف على طبيعة المتلقين ودرجة وعيهم؛ لكتابة ما يناسبهم من أعمال مسرحية، واختيار نصوص مسرحية لكي تعرض تتناسب مع ذائقتهم الفنية [٦١].

يحكي المقربون من (سرمت چاغان) أنه كان أديبًا وفنانًا مهمومًا بقضايا وطنه، اشتراكي التوجه، وشديد الإعجاب برؤى (كارل ماركس) الداعية إلى التغيير؛ لذلك تبنى نظرية المسرح الملحمي لـ(بريخت) لأنه مسرح ثوري يُحرض على تغيير الواقع ومرجعيته الفكرية قوامها أفكار(كارل ماركس). ويطلعنا الأكاديمي التركي (اربيل گوك طاش Erbil Göktaş)[٦٢]على السبب الرئيس في أن يولي (سرمت چاغان) اهتمامًا بالغًا بالمسرح " لأنه كان غاضبًا؛ من عودة الامتيازات الأجنبية في كافة القطاعات في تركيا وعلى رأسها قطاع البترول، بعدما تم التخلص منها، ومن النفوذ الأجنبي بعد حرب الاستقلال. امتدت الهيمنة الأجنبية في تركيا لتشمل قطاع التعليم، فلم يكن يتم استشارة

خبرائنا الوطنيين في فلسفة التعليم والطرق والأساليب المتبعة في التعليم، بل كانت الكلمة الأولى والأخيرة للخبراء الأجانب، فضلًا عن إشرافهم على إعداد الوسائل التعليمية والكتب الدراسية. وقد رأي (سرمت چاغان) أن المسرح هو السبيل لمقاومة هذا التغلل الأجنبي والإمبريالية الثقافية، والسبيل إلى رفع وعي قطاع كبير من الجماهير، وحماية الهوية القومية " [٦٣].

نستخلص مما سبق أن موهبة (سرمت چاغان) لم تقتصر على الكتابة المسرحية، بل مارس كافة الفنون المسرحية من تمثيل، وتصميم ديكورات، وإخراج مسرحي، وأسس فرقة مسرحية، وكان صاحب مشروع تثقيفي يستهدف إيقاظ وعي أبناء وطنه، من خلال كتابة نصوص مسرحية، وإخراج عروض مسرحية لنصوص توعوية محلية وعالمية تُحرض على التغيير؛ ومرد ذلك توجهاته الاشتراكية، وإيمانه بأفكار (كارل ماركس) الداعية إلى التغيير، والتي تبلورت في نظرية المسرح الملحمي لـ(برتولد بريخت).

المحور الرابع: عرض لأحداث مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان):

كتب الأديب التركي (سرمت چاغان) مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) من فصلين، جاء الفصل الأول في أربعة مشاهد، وتضمن الفصل الثاني خمسة مشاهد.

يخبرنا (سرمت چاغان) في بداية المشهد الأول من الفصل الأول أن أحداث المسرحية تدور في بلد فقير ومتخلف. وعلى الرغم من أن المواطنين من فلاحي هذا البلد يبدو من ثيابهم الرثة وهيئتهم الفقر المدقع، إلا أنهم يعيشون في قناعة ورضا وسعادة، يغنون، ويرقصون. هذه الحالة التي عليها المواطنون من الفلاحين تثير ضيق الإقطاعيين الثلاثة، ويوجهون إلى الفلاحين اللوم؛ لأنهم دائمو الرقص والغناء دون أن يميزوا بين ليل ونهار، يأكلون ويشربون دون أن يمسسهم أي تعب، وأخذوا يعنفونهم بشدة ويرجعون الحالة الرثة لثياب الفلاحين الممزقة إلى إفراطهم في الرقص والسعادة،

وأنهم بلا حياء حيث يبالغون في الضحك والسعادة. وينهي الإقطاعيون وصلة التوبيخ للمواطنين الفلاحين بوصفهم بالأغبياء المتسكعين، ثم يحثونهم على ضرورة العودة إلى مواصلة العمل بجد.

وعقب انصراف الفلاحين إلى أعمالهم، يعود الإقطاعيون إلى أماكنهم يأكلون ويشربون ويواصلون حديثهم حنقًا على المواطنين من الفلاحين الذين يجب ألا يعتادوا على الرخاء، فقد بلغ بهم الحال أنهم يأكلون القمح ويطعمونه لحيواناتهم أيضًا. كان هذا الحديث على مرأى ومسمع من الثور الذي كان يقف هادئًا في زاوية يستمع لهم دون أن يلحظوه.

يواصل الإقطاعيون حديثهم تحسرًا على أنه قاموا بتوزيع البذور السوداء على المواطنين من الفلاحين كعلف لدوابهم، وعلى الرغم من ذلك فالصوامع مكدسة بمخزون كبير من البذور السوداء، وأنهم حَزانَى لأن هذه البذور السوداء جزء من الثروة الوطنية غير المستغلة. وقد تبددت آمالهم بعد أن جادت الأرض في هذه السنة بمحصول وفير من القمح يحول دون تنفيذ ما كانوا يخططون له من بيع المتكدس من البذور السوداء في الصوامع.

ويتذكر الإقطاعيون كيف كان حال الفلاحين في أيام الحرب، وما عانوه من جوع وفقر مدقع، إلا أنهم قاتلوا بشجاعة في سبيل الدفاع عن وطنهم. ويتحسرون على الأيام التي كانت الأرض لا تجود فيها بالمحصول الوفير من القمح وآنذاك كانوا يمعنون في إذلال الفلاحين دون أن يتفوهوا بكلمة واحدة، فالرخاء ـ من وجهة نظر الإقطاعيين ـ وبالٌ على الوطن ومفسدة لأخلاق المواطنين. وأخذوا يفكرون في طريقة يستطيعون من خلالها إقناع الفلاحين أن يعلفوا دوابهم بملايين الأطنان من الثروة الوطنية الممثلة في البذور السوداء المكدسة في الصوامع؛ خشية أن تفسد ويضيع عليهم ربح وفير.

ويبرر الإقطاعيون ما يفكرون فيه؛ من أجل مصلحة الوطن، فالفلاحون لو اعتادوا الرخاء فسوف تفسد أخلاقهم، ويكونون مؤهلين لفعل أي شيء حتى الثورة على أسيادهم. ويقررون أن يذهبوا إلى الكاهن لتبصرته بالخطر الذي يهدد الوطن حال استمرار الفلاحين في العيش في هذا الرخاء. وبعد أن ينصرف الإقطاعيون متجهين إلى الكاهن، يصيح الثور أنه يرغب أن يرحل إلى بلد يعيش فيها كثور، ويحاول أن يقنع المواطنين من الفلاحين أنه سمع لمخطط الإقطاعيين، ويبصرهم بما ينتظرهم من خطرٍ كبير. لم يستطع المواطنون أن يفهموا الثور؛ لصعوبة اللغة المقعرة التي يتكلم بها، لكن الثور ينجح بالكاد أن يحذرهم من أن القيمة الغذائية والسعرات الحرارية الموجودة في البذور السوداء التي يسعى الإقطاعيون إلى تسويقها بأية طريقة تمثل بالكاد عشر الموجود في حبوب القمح، فضلًا عن الأخطار الصحية الناتجة عن تناول البذور السوداء من تخثر الدم، وشعور بالضعف العام، وعدم قيام أعضاء الجسم بوظائفها بكفاءة تامة.

يقطع الحديث دخول إحدى الفلاحات التي تعنف الثور لاختبائه منذ الصباح في حين أنها تقوم بالأعمال الشاقة في الأرض، كل ذلك من أجل أربعة أجولة من القمح نصفها نصيب الإقطاعيين والربع من نصيب الزعيم والضرائب المفروضة عليهم، ويتبقى لها ولأسرتها جوال واحد من القمح. وقد أرهقها العمل بمفردها؛ لأن ابنتها غارقة في الحب حتى أذنيها. ويبلغها الثور أن ابنتها ذهبت إلى الصلاة إلى جانب البحيرة المقدسة، فتصب جام غضبها عليه، فهي ترى أن ابنتها لا يرجى فائدة منها مثله بالضبط، فلحمه لا يؤكل، ولا يدر حليبًا، ولا يقوى على الإنجاب. يلوم الثور نفسه أنه قدم إلى هذا البلد عندما علم أنهم لا يأكلون لحم الحيوانات؛ وحفاظًا على روحه جاء راكضًا مسرعًا، لكن ما يكلف به من أعمال تفوق ألم نزوع الروح، ويتساءل لماذا لا يأكل مواطنو هذا البلد لحم الحيوانات. يسمع المواطن الأول تأنيب الثور لنفسه، ويجيبه أن هذا البلد أصابته

مجاعة منذ مئات السنين وتشكلت بفعل ذلك جدران حجرية من الجهات الأربع، وعانى الجميع من الضعف والهزال، وتطاحن كل الناس من أجل لقمة العيش، والكل كان يقول نفسي نفسي، إلى أن بدأت البحيرة الكبيرة الموجودة في البلد تغلي وتفجرت منها المياه وعمَّ الخير والرخاء؛ ولذلك صارت البحيرة معبدًا لسكان البلد، وأصبحت الأسماك التي تعيش فيها مخلوقات مقدسة أيضًا، وحُرم أكل لحوم السمك في البلاد، وبمرور الزمن أصبح التحريم ساريًا على لحوم جميع الحيوانات. ويطلب الكاهن من المواطنين الجياع أن يذهبوا إلى البحيرة ويرموا إلى الأسماك المقدسة بالطعام لكي يشبعوا، والعراة لكي يكتسوا، والفتيات لكي يتزوجن، والنساء لكي يلدن أولادًا. كان الفلاح يحكي هذه القصة والثور يقف منصتًا لحديثه، إلى أن نادت الفلاحة على الثور من خلف الكواليس متوعدة إياه بالعقاب لو لم يلحق بها، ويلحقها الثور مضطربًا.

يتجه المواطن الأول الذي قص حكاية المجاعة إلى صفيحة النفايات لعله يجد فيها ما يسد جوعه، لكنه لم يجد فيها شيئًا. وفجأة خطر على باله أن يتجه إلى البحيرة المقدسة، وهناك وجد الفتاة ابنة الفلاحة تصلي، وتطلب من الأسماك المقدسة أن تساعدها هي وحبيبها الفلاح الشاب أن يتزوجا، وأن يتمكنا من تأسيس بيتٍ صغيرٍ يأويهما. يدخل الحبيب الشاب وعلى ظهره كيسٌ كبيرٌ من القمح قربانًا للأسماك المقدسة. يقترب المواطن الفلاح الأول ويطلب من الأسماك المقدسة أن تهب له ما يسد جوعه بعد أن ينثر في البحيرة بعض حبوب القمح، ويطلب من الأسماك المقدسة أن تجود عليه ولو بلقمة واحدة يسد بها جوعه.

يدور حوار بين الفتاة، وبين المواطن الأول، يتبين منه أنها تبتهل إلى الآلهة حتى يفوز بها حبيبها في المزاد الذي سوف تقيمه أمها لتحصل على أعلى مقابل مادي من الذي سيفوز بالزواج من ابنتها. أمَّا المواطن الأول يصلي ويتضرع لعله يفوز بلقمة واحدة، ويمد قبعته إلى البحيرة المقدسة، ويخرج سمكة يبث إليها شكواه لتصلها إلى

الآلهة، ولا تتبدل حالة الجوع التي هو عليها، فما كان منه إلا أن كرر التجربة، والتقط سمكة من البحيرة وأكلها كلها إلا حسكها.

وأثناء أكل المواطن الأول للسمكة يرى قدوم الإقطاعيين، ويلقي بحسك السمكة جانبًا ويهرب. ويدور نقاش بين الإقطاعيين الثلاثة حول إيجاد حجة دامغة تقنع الزعيم لكي يفرض على الناس شراء البذور السوداء قسرًا. وحينما تقع أعينهم على حسكة السمكة الملقاة على الأرض، يهللون لأنهم وجدوا ضالتهم التي سوف يقنعون بها الزعيم بما يطمحون إليه. وقرروا أن يذهبوا إلى الزعيم مدعين أن الأسماك المقدسة تموت؛ لأن ما يُلقى إليها من حبوب القمح أثناء الصلاة لا يكفيها؛ ولهذا تموت، مما ينذر بمصيبة ستحل على البلاد، ويجب على المواطنين الفلاحين أن يقدموا القمح إلى الأسماك المقدسة كغذاء لها، ويستعيضوا عن قمحهم بالبذور السوداء في غذائهم وكعلف لبهائمهم، وبذلك يستغل الإقطاعيون الثلاثة الوازع الديني في إقناع الكاهن ثم الزعيم بحجتهم في تسويق البذور السوداء لتحقيق أرباح كبيرة.[٦٤]

يبدأ المشهد الثاني من الفصل الأول في قصر الزعيم، الذي يبدو مشغولًا بمشاهدة صور لفتيات عاريات ونصف عاريات، ويدخل عليه خادمه لطلب الأذن في دخول الكاهن والإقطاعيين الثلاثة تجار البذور السوداء، لكنه يطلب من الخادم إبلاغهم أنه مشغول ولن يقابل أحدًا، ويخبره الخادم أنهم جاءوا مرتين من قبل بزعم الرغبة المُلحة في مقابلة الزعيم لأمر مهم. يغضب الزعيم من إزعاج خادمه له، ويوبخه لأنه سبق وقد أمره ألا يقطع عليه خلوته، خاصةً وأنه لن يكون هناك ما هو أهم من العمل الذي يقوم به. ولكن يأذن الزعيم للكاهن والإقطاعيين الثلاثة بالدخول، ويخبره الكاهن أنهم قدموا إليه لمنع كارثة ستحل بالبلاد، راجين منه أن يتلافاها ويجد لها حلًا سريعًا. لا يقوى لسان الكاهن على البوح، فيشير إلى الإقطاعيين الثلاثة لكي يشرحوا إلى الزعيم الأمر. ولكنهم يتلعثمون، فيخرج أحدهم من جيبه حسك السمكة التي وجدوها جانب البحيرة

المقدسة، لتظهر الصدمة على وجه الزعيم، ويطلب مشورة الكاهن لضرورة إيجاد حل سريع، وإلا ستحل المصائب والويلات على الوطن.

يظن الزعيم في بادئ الأمر أنه قد يكون أحد المواطنين قد قام بأكل هذه السمكة، لكن الكاهن ينفي ذلك ويؤكد للزعيم أن كل المواطنين في البلاد من كبيرهم إلى صغيرهم أصحاب إيمان قوي؛ ويستبعد أن يكون من بينهم كافراً واحدًا يُقدم على مثل هذا الفعل. ويسترسل الإقطاعيون الثلاثة في تأكيد قول الكاهن، بأنهم ظلوا جانب البحيرة المقدسة أيامًا طويلة، ومعهم أسلحتهم يتناوبون الحراسة، ولم يرصدوا للمواطنين أي فعل سوى قدومهم إلى الصلاة، ثم ينصرفون في صمت. ويستفسر الزعيم عن السبب وراء وجود حسك السمكة جانب البحيرة المقدسة، ويُرجع الكاهن السبب إلى أن البذور السوداء التي يلقيها المواطنين إلى الأسماك المقدسة في البحيرة المقدسة أثناء صلاتهم لا يكفيها، ولا يشبعها، فتموت وتطفو على سطح الماء مما ينذر بكارثة سوف تحل بوطننا. ويسأل الزعيم عن التدابير التي يقترحها الكاهن طالما أن البذور السوداء لا تُشبع الأسماك المقدسة، وما الحبوب البديلة التي يجب أن تُطعم بها الأسماك المقدسة؟ وعلى الفور يجيب الكاهن أن هناك حلًا واحدًا هو ما قام به هؤلاء المواطنون الثلاثة المؤمنون الذين جاءوا إليه عند البحيرة المقدسة في الصباح الباكر وسلموا إليهم قمحهم ليطعم به الأسماك المقدسة، ويجب على كل المواطنين أن يحذوا حذوهم. ويستوضح الزعيم عن إمكانية تحقيق ذلك في ضوء أن محصول هذا العام من القمح لا يكاد يغطي نقص العام الماضي. ويطلب الكاهن من الزعيم أن يأذن للإقطاعيين الثلاثة أن يشرحوا الطريقة التي يُسلم المواطنون بها محصولهم من القمح إلى الدولة. فيقترحون أن يُسلم المواطنون كل محصولهم من القمح إلى الدولة ويأخذون مقابله أربعة أمثال من البذور السوداء. ويعلق الزعيم على هذا المُقترح بأنه لن يكون في مقدور الدولة الوفاء بكل هذه الكميات من البذور السوداء لتعويض المواطنين، وتساءل عن إمكانية استبدال البذور

السوداء بالقمح في غذاء المواطنين، وإن أكلوه هل يشبعهم؟ وعلى الفور أجاب الإقطاعيون الثلاثة أنهم على أتم الاستعداد أن يبيعوا البذور السوداء إلى الدولة بأرخص الأسعار من أجل إنقاذ الوطن، أمَّا عن القيمة الغذائية للبذور السوداء فهي لا تقل قيمة غذائية عن القمح وتفوقه في أنها تفتح الشهية وأرخص سعرًا. ويقتنع الزعيم بما ذكره الإقطاعيون ويصدر أوامره إلى الكاهن أن يقوم بإبلاغ كل المواطنين أن الدولة قد قررت أن تضع يدها على قمحهم من أجل الأسماك المقدسة، وستعوضهم بأربعة أمثاله من البذور السوداء. ويختتم الزعيم لقاءه بالكاهن والإقطاعيين الثلاثة، بشكرهم على روحهم الوطنية ومشاعرهم الدينية الصادقة، وطلب منهم أن يسلموا ما يملكون من بذور سوداء ويقبضوا الثمن.[٦٥]

وتُستهل أحداث المشهد الثالث من الفصل الأول ببث لافتة من جهاز العرض الضوئي (بروجيكتور) تتضمن جملة " في هذا البلد يُباع كل شيء مقابل القمح. كل شيء يُشترى بالقمح.. حتى الناس.. مزاد علني". ويظهر ثلاثة من المواطنين؛ المواطن الأول الذي سبق وأكل سمكة من البحيرة المقدسة تحت وطأة الجوع الشديد، ويكرر فعلته مجددًا ويلقي بحسك السمكة في النفايات. أمَّا المواطن الثاني يجلس خلف منضدة بين عمودين، على المنضدة بعض العلب المملوءة بحبوب القمح والمجهزة للبيع لمن يفد إلى الصلاة ويرغب في إلقاء القمح إلى الأسماك المقدسة، والعمود الأيمن يحمل لافتة كتب عليها (هنا يُباع قمح للأسماك المقدسة)، والعمود الأيسر معلق عليه لافتة صغيرة مكتوب عليها كلمة (السعر) وتحتها عبارة (ما تجود به نفسك). والمواطن الثالث في يده مفك وينشغل بشيء ما، يتبين أنه يصنع دُمية تؤدي أوامر بعد ضبطها على أرقام محددة، ويرى صانعها أن أهم ما يميزها أنها لا تأكل ولا تشرب ولا تلبس ولا تسمع ولا ترى ولا تفكر. ويدور نقاش بين المواطن الأول، وبين المواطن الثاني، عن سبب عدم تحديد الأخير لسعر علب القمح التي يبيعها، ويعلل المواطن الثاني ذلك بأنه يطمع

أن يطرح الله البركة في ماله، ويعطي ما يشاء لمن يشتري حبوب القمح منه. ويتشكك المواطن الأول من جدوى تقديم حبوب القمح إلى الأسماك المقدسة والصلاة عند البحيرة، مستنكرًا أن تتحقق كل رغبات المصلين. ويقنعه المواطن الثاني أنه ربما لا تستجيب الأسماك المقدسة في المرة الأولى، لكنها حتمًا ستسجيب، ودلل على كلامه بموقف مَرَّ به أثناء الحرب حينما نثر الحبوب للأسماك في البحيرة المقدسة، ولكنه بحديثه عن الحرب نكأ جراح المواطن الأول الذي فقد أبويه العجوزين وبغله العجوز في الحرب، وتهكم على عزاء الدولة له في حينه، عندما قالوا له إن مَنْ نفقدهم فداءٌ للوطن. وفي محاولة لتخفيف حالة السخط والضيق التي عليها المواطن الأول، ينصحه المواطن الثاني أن يأخذ منه علبتين، أو ثلاث من حبوب القمح ويذهب إلى البحيرة المقدسة من أجل الصلاة، فيجني فائدتين أولهما أن يزيح الهم عن صدره، والثانية يزكي عن أرواح موتاه. ويقابل المواطن الأول النصيحة بالرفض معللًا ذلك أنه لم يبق في نفسه ما يجود به.

يأتي صوت سمسار من خلف الكواليس يعلن عن مزاد علني، ثم تدخل المرأة الفلاحة، وهي تسحب الثور من رقبته بالحبل وعلى ظهره الفتاة التي كانت تتضرع عند البحيرة المقدسة وعلى وجهها ثلاثة خمر. يعدد السمسار مفاتن الفتاة بهدف جذب المارة لدخول المزاد العلني؛ رغبةً من الأم في أن تمنح ابنتها لمن يقدر جمالها ومفاتنها مقابل أكبر عدد من جوالات القمح. وتشتد حرارة المزاد العلني بين الراغبين في الفوز بالفتاة الجميلة، وحبيبها الشاب الذي يرغب في الزواج منها. وتستمر المزايدة بين الحضور إلى أن يعرض الحبيب الشاب ألف جوال من القمح مقابل الفوز بالفتاة، وقبل أن يعلن السمسار فوز الشاب بحبيبته، يدخل ثلاثة رجال في زي رجال الشرطة هم أنفسهم الإقطاعيون الثلاثة، الأول يحمل طبلًا، والثاني مزمارًا، والثالث مجموعة من الأوراق، ويرى الثور أنهم يشبهون الإقطاعيين إلى حد بعيد.

ويخطر رجال الشرطة الثلاثة المواطنين أنه اعتبارًا من اليوم يُمنع البيع والشراء بالقمح، وأنه على جميع المواطنين أن يسلموا قمحهم إلى الدوائر المسئولة ويأخذوا مقابلها أربعة أمثال من البذور السوداء، ومَنْ يخالف ذلك يعتبر خائنًا وسوف تتخذ ضده كافة الإجراءات القانونية. وبعد صدور هذه القرارات يقترب الشاب من حبيبته ويقف أمامها يتأملها، ثم ينصرف مسرعًا. تحاول الفتاة أن تلحق به، وتسرع أمها خلفها، ثم تعود الأم لتستفسر عمَّا قاله رجال الشرطة الثلاثة. ويعيد المواطن الأول والثاني على مسامعها القرارات التي أبلغ بها رجال الشرطة الثلاثة، وأن مَنْ يمتنع عن تسليم قمحه وأخذ مقابله أربعة أمثال من البذور السوداء يكون خائنًا. ويستدرك المواطن الأول أن البذور السوداء تجلب النعاس، لكنه لا يعرف طعمها، ويجيبه الثور أن طعمها ليس سيئًا ولكنها لا تُشبع، وبعد أكلها يشعر آكلها بوهن في رجليه.

تبدو الصدمة على المرأة من قرار تسليم القمح إلى الدولة، وتستطلع رأي المواطنيْن الأول والثاني، ويجيبها المواطن الثاني أنه طالما أن الحكومة قد أمرتنا، فيجب أن ننفذ، أمَّا المواطن الأول يُصرح أنه لن يعطي شيئًا، ثم يتبين أنه يسخر، فكيف يستطيع أن يعطي ما ليس عنده من القمح، ولهذا ينتفي عنه صفة الخائن للوطن.

تعمل المرأة على تحريض المواطنين على التمرد، وتذكرهم بأن الإقطاعيين يتحصلون على أجرة الأرض، وأنهم يعانون من أعباء الضرائب التي يحصلها الزعيم، فكيف للدولة أن تأخذ ما يتبقى لهم من محصول القمح. وتكون المفارقة أن الثور والدمية ـ التي صنعها المواطن الثالث ـ يرفضان الرضوخ لقرارات الدولة في تسليم القمح. وينهر المواطن الثالث صنيعته، ويذكره أنه صنعه للطاعة وتأدية التحية فقط. ويأتي دور الثور في توعية المواطنين، ويحثهم على الإضراب، ولكنهم لم يستوعبوا معنى الإضراب، فيقوم الثور بتبسيط المعنى لهم، بأن الطفل الذي لا يبكي لا ترضعه أمه. ولم يستوعب المواطنون الرسالة التوعوية التي بثها لهم الثور،

وتعلق المرأة على كلام الثور بأنهم سيضربون وسيبكون بشدة وهم يحصدون القمح ويأكلون البذور السوداء. ويواصل الثور نصحهم بأن الإضراب هو إجماع العمال على عدم القيام بأي نشاط، وعليهم عدم حصد القمح، وعدم أكل البذور السوداء، وعندما تطلب منهم الحكومة أن يحصدوا لا يفعلون، وعندما تطالبهم أن يأكلوا البذور السوداء لا يأكلونها.

وتقتنع المرأة بكلام الثور، وتستنهض همم المواطنين بضرورة عدم تسليم محصولهم من القمح، وعدم حصد القمح، وعدم أكل البذور السوداء، ويتفق معها المواطن الأول، غير أن المواطن الثالث يثبط عزيمتهم بتصدير مخاوفه لهم عن بطش الزعيم ورجاله. ومع ذلك يتخذ كل المواطنين قرارًا بالإضراب ما عدا المواطن الثالث الخانع. في تلك الأثناء يدخل عليهم الكاهن ويسأل عمَّا ينون فعله، فيجيبه الجميع أنهم لن يسلموا قمحهم وسيعلنون الإضراب. ويستغل الكاهن جهل المواطنين ومشاعرهم الدينية الفطرية في التأثير عليهم لتنفيذ أوامر الزعيم، لأنه مُلهم في تدارك غضب الآلهة بعدما بدأت الأسماك المقدسة تموت جوعًا، وأنها لا تريد أن تأكل شيئًا سوى القمح، وبامتناعهم عن التنفيذ سيحل على الوطن مصائب كبيرة. يتحسر المواطن الثاني الذي تقوم تجارته على بيع القمح، لأنه ظن أن قرار الزعيم ربما يكون وراؤه وقوع حرب عمَّا قريب، فتزيد أرباحه، وهو ما نفاه الكاهن، وبالتالي وجب عليه تسليم محصوله من القمح، وتبور تجارته. تطلب الفتاة من الكاهن أن يعطيهم بصيصًا من الأمل، ويكون رد الكاهن ألا تقطع الأمل من الغد. وفجأة ينشغل المواطنون مع بائع اليانصيب آملين أن يفوزوا في سحب اليانصيب[٦٦].

تأتي بداية المشهد الرابع من الفصل الأول على غرار سابقيه، حيث تبث لافتة من جهاز العرض الضوئي (بروجيكتور)، تخبرنا أن الشاب الذي لم يفز بحبيبته تزعم إضرابًا، وأخذ يحرض المواطنون على عدم تناول البذور السوداء، محذرًا من مخاطرها

الصحية؛ لذلك تم القبض عليه ومحاكمته عند العمود وربطوه به. ويستفسر المواطن الثاني عن الذنب الذي اقترفه الشاب حتى يوثقوه بالعمود، ويجيبه المواطن الأول همسًا في أذنه أنه حرَّض المواطنين، وامتنع عن تسليم محصوله من القمح إلى الدولة مخالفًا قرار الزعيم. تبدو على المواطن الثاني آثار تناول البذور السوداء من إعياء وشعور دائم بالنعاس، ويتذكر كلا من المواطن الأول والثاني كلام الثور في شأن أن البذور السوداء لا تُشبع البطن، وكلما أكل منها المرء لا يشبع، فضلًا عن أضرارها الصحية.

يدخل الثور حاملًا الفتاة على ظهره بعد أن أنهكهما التعب من كثرة البحث عن الشاب، ولكن تظهر الفتاة مريضة ونائمة. يضعها الثور بتؤده في مكان مناسب ويغطيها بجوال، ويسأل الشاب لم أوثقوه بالعمود، لكنه يهمهم بكلمات غير مفهومة، ويتولى المواطن الأول أخبار الثور ـ همسًا ـ بما فعله الشاب. يقطع حالة الخوف والانزعاج التي ظهرت على الثور دخول المرأة وهي غاضبة من اختفاء الفتاة والثور، وتشتكي مما تعانيه من تعب لتركهم لها بمفردها أثناء تسليمها محصولها من القمح، ثم يسترعي انتباهها ذلك الشاب المُقيَّد بالحبال في العمود، وتسأل عن سبب ذلك، ويجاوبها المواطن الثاني همسًا. ويخبرها الثور أنه يهمهم فقط محاولًا قول شيءٍ ما لم نفهمه، فتسخر المرأة من الثور لأنه إذا لم يفهم همهمة الشاب فمَنْ الذي سيفهمها. ثم يُسمع صوت مزمار ويدخل ثلاثة من القضاة هم أنفسهم الإقطاعيون الثلاثة ويضعون كراسيهم التي يحملونها في أيديهم جانب الشاب ويجلسون. ويتمكن المواطن الثاني من التعرف عليهم ويعرفهم. يعقد القضاة الثلاثة محاكمة هزلية يتهمون الشاب فيها بأنه عصي أوامر الزعيم، خالف الواجب المقدس، ولم يسلّم قمحه إلى الدولة، بل حاول أن يُهرب ألف جوالٍ من القمح، وحرَّض المواطنين على عدم أكل البذور السوداء. لم يُمكِّن القضاة الثلاثة الشاب من الدفاع عن نفسه، وصدر عنه صوت همهمة، فما كان منهم إلا أن ادعوا عليه أنه يقر بفعل كل هذه الاتهامات.

وعلى الرغم من سعي تلك المرأة إلى إثبات كل هذه الاتهامات وإقناع المواطنين بها، إلا أنها أبدت إعجابها بادعاء القضاة الثلاثة مقدرتهم على فهم همهمة الشاب، وأخذت تنعته بأقذر الصفات. وفي الأخير حكموا عليه بعشر سنوات لعصيانه أوامر الزعيم، وثلاثين سنة لإخفائه ألف جوال من القمح كان سيوزع على الأسماك المقدسة، وخمسين سنة لأنه لم يشجع المواطنين على أكل البذور السوداء؛ ولهذا سيظل موثقًا بالعمود مدة تسعين سنة. وعقب مغادرة القضاة الثلاثة ترى المرأة والمواطن الثالث أن هذا الشاب المحكوم عليه بتسعين سنة غبي بلا محالة، فكيف له أن يرفض مقايضة محصوله من القمح بأربعة أمثاله من البذور السوداء؟ وترى أنه يستحق العقوبة التي وقعت عليه. ويعود رجال الشرطة الثلاثة الذين هم أنفسهم الإقطاعيون ليبلغوا المواطنين بالأوامر التي أصدرها الزعيم، والممثلة في التأكيد على ضرورة استبدال محصول القمح بالبذور السوداء، وعدم الاستماع إلى مروجي الإشاعات أو المحرضين على عدم تسليم محصول القمح، وعدم تناول البذور السوداء. واختتم رجال الشرطة الثلاثة أوامر الزعيم بأن مَنْ يخالف هذه الأوامر، أو يستعمل تلميحات ذات مدلولات سياسية سوف يلقى القبض عليه.

يسيطر الصمت على كل المواطنين الذين استمعوا إلى هذه الأوامر، وراحوا يتعاملون فيما بينهم بالإشارة خشية أن يتم تأويل كلامهم بأنه يحمل أية مدولات سياسية، إلى أن يبدي الثور اندهاشه من حالة الصمت التي أصبح عليها المواطنون ويظن أنهم قد ابتلعوا ألسنتهم. يحاول المواطن الثالث المعروف بخنوعه التام أن يسكت الثور بوضع يده على فمه. يغضب الثور ويبعد يد المواطن الثالث رافضًا أن يمنعه أحد من الكلام، معللًا ذلك أن كلام الثيران لا تفهمه الحكومة ويتوقع هطول الأمطار. وهنا يدخل رجال الشرطة الثلاثة مرة أخرى مطالبين الثور بتفسير جملته (إن المطر سيهطل حتمًا)،

ويرون أنه لا بُدَّ أن يذهب إلى المدعي العام بسبب هذه الجملة. لا يرى الثور أن جملته تحمل أي تلميح ذا مدلول سياسي، فالسماء ملبدة بالغيوم، مما ينذر بهطول الأمطار، لكن رجال الشرطة الثلاثة يقبضون على الثور، ويسوقونه إلى المدعي العام؛ لأن في حال هطول الأمطار ستتكون بحيرة، أي أنه يلمح إلى الأسماك المقدسة والقمح والبذور السوداء. وأثناء القبض على الثور يلومه المواطن الثالث؛ لأنه قد نصحه بالسكوت والطاعة التامة[٦٧].

ويبدأ المشهد الخامس وهو أول مشاهد الفصل الثاني ببث لافتة من جهاز العرض الضوئي (بروجيكتور) توضح أن المواطنين حصدوا القمح الذي زرعوه طوال عام كامل، ثم أكلوا خبز البذور السوداء، وترتب على ذلك إصابتهم بالشلل. ويبدو الشاب موثقًا بالحبال، وفي الطرف الأيمن منضدة كتب عليها (هنا تُصَنع العكازات للمشلولين)، وفي صدر المسرح إعلانات (كلوا البذور السوداء، من يحب الوطن يأكل البذور السوداء) وعند فتح الستار تكون المرأة والفتاة والمواطنان الثاني والثالث جالسين في وسط المسرح، لا يفعلون أي شيء سوى أنهم ينامون ثم يستيقظون ويأكلون خبز البذور السوداء. وعلى الرغم من حالة الإعياء والكسل التي أقعدتهم عن الحركة إلا أنهم يشكرون الله الذي ألهم الزعيم بالقرار الصائب الذي جعل محصولهم من القمح يتضاعف أربعة أمثاله من البذور السوداء، ويدعون للكاهن وللإقطاعيين وللأسماك المقدسة؛ لأنهم كانوا سببًا في تضاعف الخير في بيوتهم. ثم يذهب المواطن الثاني إلى منضدته وهو يستند إلى عكازتيه، وينسحب الآخرون من وسط المسرح وهم يزحفون.

ويدخل المواطنون مع الثور في حوار جدلي بعدما يذكر المواطن الثالث أنه سوف ينبئ الجميع بأمر غريب، فقد أدرك أن للثور أربعة أرجل. وينزعج الثور من هذا الحوار الذي هو أقرب إلى الجنون، لكنه يلتمس لهم العذر لأن المواطنين أصبحوا عاجزين عن الحركة؛ لذا كان طبيعيًا أن يرصدوا النعمة التي يفتقرون إليها.

يقترب الثور من الشاب المربوط بالحبال، ويذكره أن أطرافه موثقة؛ ولذلك لا يستطيع أن يفعل شيئًا، وسيبقى على هذا النحو لمدة تسعين سنة، لكن الفتاة حبيبته تظهر متفائلة بأنه قد يُطلق سراحه ذات يوم، ويغدو حرًا مثلنا. ويعلق المواطن الثالث على حديث الفتاة بأنهم طلقاء ولا يفعلون شيئًا مثلهم مثل الشاب المقيدة حريته، ثم يخبر الجميع أن الدُمية التي صنعها وضبط تحركاتها بأوامر محددة، هربت واختفت ولم تفلح كل المحاولات في العثور عليها.

يستمر المواطنون في غفلتهم وغياب وعيهم، مستسلمين لحالة الشلل التي أصابتهم، فهم يبحثون عن عكازات متينة لتساعدهم على الحركة السريعة، كما يتناقلون فيما بينهم أخبار تتعلق بأن الزعيم سوف يزيد الكمية المقررة من البذور السوداء لتصل إلى ثمانية أمثال بدلا من أربعة أمثال نظير تسليم محصولهم من القمح، وأن الإقطاعيين سيوزعون قسمًا من أراضيهم بالمجان دون أن يتقاضوا عليها أية أجرة. ويتساءل المواطن الثالث؛ وهل نملك مع حالة العجز والوهن التي وصلنا إليها القدرة على الزراعة ومضاعفة إنتاجنا من القمح؟ وفي هذه الأثناء يدخل رجال الشرطة الثلاثة وهم يحملون هراوات في أيديهم، لينقلوا تعليمات الزعيم بعد أن أصابه الشلل، وبسبب هذه المصيبة التي حلت بالبلاد، ونتيجة لغضب الرب، يُعلن الحداد الوطني. وأرسلت الدول المجاورة والصديقة التي علمت بهذه المصيبة معونات وخبراء صحة، أمَّا المعونات سوف توزع على المواطنين حال وصولها، وسيعمل خبراء الصحة القادمون على إعطاء الأدوية والإرشادات الطبية إلى المواطنين المشلولين.

عقب انصراف رجال الشرطة تسأل المرأة عن معنى الشلل، ويجيبها الثور أنه يعني تخثر الدم في الشرايين والأوعية، وعدم القدرة على الحركة بكلا الرجلين. ويدرك الجميع على الفور أن الحالة التي هم عليها هي حالة شلل. ويجد المواطن الثاني الفرصة سانحة له بعد إعلان شلل الزعيم وإدراك كل المواطنين أنهم أصيبوا بالشلل ـ وهو من

بينهم ـ أن يروج لبضاعته من عكازات الشلل المتينة والرخيصة.

تستمر حالة الصدمة لدى المواطنين من خبر إصابة الزعيم بالشلل، ولا يستطيعون تصديقه، لا لشيء سوى أنهم لا يُصدقون أن يتساوى معهم الزعيم في مصيبة قد أصابتهم. ويلحظ المواطن الثاني أن الكاهن لم يعد يزورهم في الأيام الأخيرة، ويخمن أن يكون هو الآخر قد أصابه الشلل، ولكن المرأة تنهره؛ لأن الكاهن شخص مقدس، ولا يمكن أن يمسسه سوء. ويؤكد المواطن الثالث كلامها برواية رددتها أمه، أن الكاهن قد جاء الدنيا جانب البحيرة، وعقب ولادته اختفت أمه في البحيرة، وفي الأيام العصيبة مثل تلك الأيام، تظهر على وجه الماء، وقد تعلقت بعض الأسماك المقدسة بشعرها وثدييها وذراعيها، تصلي للرب بصوت عالٍ. لا يأبه المواطن الثاني بكلامهم وينادي لترويج بضاعته من العكازات معددًا مزاياها بأنها متينة ورخيصة، محاولًا التكسب من معاناة المواطنين. وتطرح المرأة سؤالًا عن مدى صحة ما تردد أن الدول الصديقة سترسل إليهم معونات، وهل سوف تشمل هذه المعونات على عكازات؟

يدخل خبير الصحة على المواطنين المتجمعين راكبًا دراجة، يضع على رأسه قبعة، ويلبس بنطالًا قصيرًا، ويضع نظارة سوداء على عينيه، ويدور حول الشاب الموثق بالحبال ويسأله بالإنكليزية عن أحواله. يسأل المواطن الثاني عن هوية هذا الرجل، وعن السبب وراء مجيئه، ويجيبه الثور أنه خبير الصحة الأجنبي، ويستطرد المواطن الأول أنه جاء ليوزع الشفاء ولينقذهم من الشلل. ويبدي المواطن الثاني غضبًا شديدًا من وجوده؛ لأن خبير الصحة الأجنبي لا يمكن أن يمنع قضاء الله، ولا يحول دون أن ينزل الله غضبه عليهم، ويؤكد قدرتهم على أن يشفوا أمراضهم بأنفسهم، بل يذهب إلى أبعد من ذلك أنه ليس هناك داعي للشفاء، طالما يملكون مصنعًا للعكازات. يسيطر الحزن على كل المواطنين، فالفتاة تتعشم أن تضم المعونات أرجلًا وأقدامًا، ويظل المواطن الثالث متحيرًا لأن الدُمية قد هجرته، وهو الذي صنعها بغرض الطاعة التامة،

وحذرها ألا تسير خلف أفكارها لأنه قد يصيبها مكروهٌ إذا عصت أوامره. ويعزي المواطنون المصائب التي أخذت تتوالى على الوطن واحدة تلو الأخرى إلى الشاب الذي أخفى محصوله من القمح ومنعه عن الأسماك المقدسة، ويحثونه على أن يفصح عن المكان الذي أخفى فيه القمح. يعمل المواطن الثاني على تحريض المواطنين ضد الشاب الموثق بالحبال مدعيًا أنه قد يكون هو الذي أكل من الأسماك المقدسة، وأن هذا الشاب هو الذي سعى بكل طاقته إلى أن يجعله يترك تجارة القمح، كذلك يتهم المواطن الثالث الشاب أنه ربما يكون هو الذي قد سرق دُميته. تذكر الفتاة أولئك الساخطين على الشاب بأنه هو نفسه الذي هللوا له واستقبلوه بالورود عند عودته من الحرب، ونسجوا العديد من القصص حول بطولاته التي خاضها في الحرب.

يدخل خبير الصحة على المواطنين مرة أخرى ويسأل بالفرنسية عن أحوالهم، ثم ينصرف. وتتعجب الفتاة عن جدوى زيارته، فيتهكم كلا من الثور والمواطن الثاني أنه بذلك قد وزع الشفاء عليهم، ولكن المواطن الأول مقتنع أنه بعد زيارة خبير الصحة مرة أو مرتين، سيدركون مدى تحسن صحتهم وسيصبحون أقوياء وأصحاء، وسيركضون مثل الأحصنة.

تلتمس المرأة من الحضور أن يطمئنوها بأن المعونة سوف تشمل عكازات، وأن خبراء الصحة سيساعدونهم على الشفاء. بعد ذلك نرى كيسًا يتدلى من صدر المكان مرسوم عليه يدان تتصافحان وتحتهما كلمة (معونة)، يقتربون نحو الكيس، البعض يزحف، والبعض يسير، والكيس ينزل ببطء شديد آملين أن يحتوي كيس المعونة على أقدام وسيقان. وعندما يتوقف نزول الكيس يرفعون أيديهم إلى السماء ويصلون، وفجأة يقع الكيس عليهم. يخرجون من تحت الكيس. وفي هذه الأثناء يدخل خبير الصحة بصحبة الإقطاعيين الثلاثة، ويتم توزيع الأكياس الصغيرة الموجودة داخل الكيس الكبير للمعونة. تبدو خيبة الأمل على المواطنين عندما يفتح كل منهم كيس المعونة الخاص

به ليجد بها ورق تواليت، وفرشة أسنان، وصابون، وحذاءً. ثم تُبث لافتة من جهاز العرض الضوئي (بروجيكتور) تشرح مفهوم المعونة، بأن الدولة التي أصيب مواطنوها بالشلل مطالبة ببيع قمحها بأرخص الأسعار إلى الدولة المساعدة، وتشمل المعونة على أقدام وسيقان ويجب استعمالها وفق التعليمات والإرشادات التي يحملها خبير الصحة الأجنبي.

يظهر الكاهن مستندًا إلى عكازيه، ليخفف من أحزان المواطنين، لكن صدمتهم تزداد بعد أن يتأكدوا أن الكاهن قد أصيب بالشلل مثلهم. يبدأ المواطنون يهاجمونه، وتطلب منه الفتاة ساخرة أن يأخذ الأشياء الموجودة في أكياس المعونة ويذهب بها إلى الأسماك المقدسة فربما تنفعها. يرفع الكاهن يديه ويتضرع إلى الله أن يرد للمواطنين عقولهم بعد أن فقدوا صوابهم، فتسخر المرأة منه وتدعوه أن يصلي من أجل نفسه، فهو ليس أفضل منهم حالًا، وتعنفه لأنه كان السبب في اقناعهم أن يعطوا الأسماك المقدسة كل ما لديهم، ووثقوا فيه وصدقوه، وقد أصابه الشلل هو والزعيم مثلهم تمامًا، حتى المعونة لم يستفيدوا منها. وعلى الفور يدرك الكاهن أن حيلته بالتظاهر بالشلل؛ ليمتص غضب المواطنين لم تؤت ثمارها، فيتظاهر بانتهاء صلاته ويوبخ المواطنين أنهم يتجرؤون على التحدث عن الأسماك المقدسة، ويلقي بعكازتيه ويسير دونها، ويقفز على ظهر الثور وسط حيرة المواطنين ودهشتهم، ويخبرهم أنه قد شفي من المرض لأنه دائم الصلاة إلى الأسماك المقدسة، وأنه متجه نحو البحيرة من أجل الصلاة، وأنهم إذا ما أرادوا أن يشفوا من الشلل، عليهم أن يصلوا ويبتهلوا إلى الأسماك المقدسة. ويرفع المواطنون أكفّهم ويبتهلون[٦٨].

يتضح في بداية المشهد السادس من المسرحية ـ من خلال بث لافتة من جهاز العرض الضوئي (بروجيكتور) ـ أنه لم تُكتشف طريقة لإنقاذ المواطنين من الشلل، ويرتاد المواطنون البحيرة المقدسة ليلًا ونهارًا للصلاة، وما زال الشاب موثقًا في العمود.

يظهر الزعيم وبصحبته الإقطاعيين الثلاثة مستندين إلى عكازاتهم ـ مثل المواطنين ـ في طريقهم إلى البحيرة المقدسة من أجل الصلاة. يلحظ المواطن الأول توافد كل المواطنين والزعيم والكاهن والإقطاعيين على البحيرة من أجل الصلاة، ويشعر بالجوع فيخرج من كيسه سمكة قام باصطيادها من البحيرة المقدسة، ولكنه بعد أن أكلها لم تسد جوعه، ويجاهد من أجل أن يقف على قدميه ليبحث في صفيحة النفايات عن بعض الفضلات تصلح أن تسد جوعه فلا يجد فيها سوى حسك سمكة وإيصالات الضرائب والإيجار وإطار فارغ. وعندما يفشل في إيجاد ما يشبعه ويسد جوعه يستشيط غضبًا، ويتساءل عن السبب الذي يدفع الجميع إلى الذهاب إلى الصلاة، ويستنكر حرصهم على الصلاة طالما أنها لا تشبع البطون، ومن شدة غضبه يُلقي عصاه بانفعال إلى جانب صفيحة النفايات، تعلق العصا بالصفيحة، فتصبح على شكل فأس، ويظل يردد لا يمكن أن تستمر الأمور بهذا الشكل[٦٩].

يبدأ المشهد السابع من المسرحية ببث لافتة من جهاز العرض الضوئي (بروجيكتور) تتضمن جملة: (عندما يشعر المرء بالجوع ولو لمرة واحدة فإنه يفعل أي شيء.. الزعيم في خطر)، ثم يظهر الزعيم متكئًا على عكازتيه ويبدي حزنه وأسفه عما لحق بهم من إصابة بالشلل، وأيضًا لما يلحظه من نظرات مليئة بالحقد والاشمئزاز من قبل المواطنين. ينتاب الزعيم شعور بالعجز وعدم قدرته على التفكير، ويعلل عدم توفيقه فيما أصدره من قرارات نتج عنها تردي الحالة الصحية للجميع، بأنه كان مجبرًا على هذا لتفادي أية مصائب قد تحل بالوطن. في هذه الأثناء تدخل الدُمية التي صنعها المواطن الثالث على الزعيم، وتؤدي التحية إلى الزعيم. يُعجب الزعيم بهذه الدمية ويرى كم هي محظوظة؛ لأنها لا ترغب في شيء، ولا تسمع ولا تجوع وعيناها تخلو من الحقد الذي يملأ عيون كل من حوله، والأهم أنها تسير بشكل حسن، ولا يمكن أن تصاب بالشلل. يُسمع صوت المواطن الثالث من خلف المسرح، ويدور بينه وبين الزعيم حوار

يظنان فيه أن الدُمية هي التي تحدثه، ومن خلال المفارقة المسرحية نكتشف أن المواطن الثالث يعاتب دميته لاختفائها، ويتوهم الزعيم من خلال كلام المواطن الثالث أن حيلته بادعاء الشلل لم تخدع المواطنين ويعترف أنه بصحة جيدة، ويلقي بعكازتيه، ويمسك بالدُمية ويلقيها أرضًا، وتكون آخر كلماته هي سؤال الدُمية عما إذا كان الشاب ما زال مربوطًا بالعمود في الساحة، وعندما يركع ليسمع إجابة الدُمية، يدخل المواطن الأول وفي يده عصاه التي تحمل صفيحة النفايات، والتي تشبه الفأس وينزل بها على رأس الزعيم ويقع.

ثم يبث جهاز العرض الضوئي (بروجيكتور) لافتة تحمل عبارة: (انتبه، هذه ثورة شعبية).

يوجه المواطن الأول حديثه إلى جثة الزعيم، أنه يجني ثمرة إهمال شعبه، فكم توسل إليه أن يبحث عن حلول لسد جوعهم، وها هو الآن يلقى جزاءه. ثم تُسمع مكبرات الصوت وهي تذيع بيان الثورة أن النظام الديمقراطي استولى على مقاليد الحكم في البلاد اعتبارًا من هذه الليلة. ويُطلب من المواطنين ألا يفارقوا المذياع لمتابعة الأمور والاستماع إلى خطاب رئيس الحكومة الحالية.

يتحدث المواطن الأول إلى المواطنين بوصفه رئيس الحكومة الجديدة، وما إن شرع في الكلام حتى بدأ يتألم من الجوع، وطلب من معاونيه أن يحضروا له شيئًا يأكله. ويواصل حديثه إلى مواطنيه بأنهم تحملوا عدة سنين اضطهاد من قبل شخص مستبد، كان يعيش في نعيم ويأكل حتى التخمة، بينما هم يتضورون جوعًا. يكتشف المواطن الثالث أن دميته تحطمت، ويبكي بشدة. يعمل المواطن الأول أن يهدئ من روعه، ويزف إليه بشرى أنهم صاروا أحرارًا، وسيأكل كل مواطن ما يروق له وبالكمية التي يريدها، وسيكون أمام كل بيت صفيحة قمامة مليئة، وستُلغى سوق النخاسة، وكل من يرغب في الزواج يستطيع أن يتزوج دون أن يدفع شيئًا إلى الحكومة وإلى الإقطاعيين،

وأن الحكومة الحالية ألغت الحكم القديم، وبدأ عهد جديد ستتحقق فيه العدالة الاجتماعية، وستتألف أحزاب سياسية لوضع قانون للانتخابات، وسيختار المواطنون من يمثلونهم، وسوف يعبر كل مواطن عما يريد دون خوف، ومن حق كل فرد أن يعلن الإضراب اعتراضًا عما يراه غير مناسبٍ، كما تلغى كل القوانين الصادرة من الحكومة السابقة.

يقوم الإقطاعيون الثلاثة بزيارة مفجر الثورة ومعلن نظام الحكم الجديد (المواطن الأول)؛ لتقديم فروض الطاعة، ويتملقونه لكسب رضائه، ويصفون ما قام به أنه إنقاذ للوطن، ويبلغونه أنهم تأثروا بكلماته المفعمة بالحماس الوطني التي بثها المذياع. ويطلب الإقطاعيين الثلاثة من المواطن الأول أن يشرح لهم مقصده من الجزء الوارد في خطابه، والذي يخص أن كل مواطن سيأكل ما يروق له وبالكمية التي يريدها، وهل ذلك ينسحب على حبوب القمح؟ ويجيب المواطن الأول أنه ليس ثمة شيء آخر يؤكل في هذا الوطن غير القمح. ويقوم الإقطاعيون الثلاثة بدور الناصح الأمين للمواطن الأول، وأنه طالما سمح لهم بالتحدث في حضرته كما يشاءون فيجب أن يكون على علم أن المواطنين لا يستطعيون أكل القمح؛ لوجود قرار سابق يقضي بتسليم جميع المواطنين قمحهم إلى الدولة، كيلا تموت الأسماك المقدسة. ويستنكر المواطن الأول ما ذكروه؛ لأنه إذا ما سلم المواطنون قمحهم إلى الدولة فبماذا سيتم تعويضهم؟ ولماذا قامت الثورة إذًا؟ فلا بُدَّ من وجود سبب مهما كان تافهًا، بحيث يستطيع أن يتذرع به، ويضخمه لقيام الثورة. ويردون دون أدنى تردد أن المواطنين سوف ينالون منكم بدلا من قمحهم شيئًا لا يقدر بثمن، ويخرجون قدمًا وساقًا من كيس المعونة الذي أحضروه معهم، وهو الشيء الذي انتظروه بأمل لمدة طويلة. وعندما يسأل المواطن الأول أين وجدوا هذه القدم والساق؟ فيجيب أنها كانت ضمن المعونة المرسلة من الدولة الصديقة. لم يصدق المواطن الأول لأنه حينما استلم كيس المعونة الخاص به لم يجد فيه سوى أدوات نظافة وحذاء، لكنهم يعللون فعلتهم بإخفاء الأقدام والسيقان الموجودة في المعونة أنه من الخطأ إعطاء

المواطنين ما يريدونه، فهي حكمة الأجداد التي توارثناها عنهم. وأن الأحذية التي جاءت ضمن المعونة قد صنعت خصيصًا لهذه الأقدام، وكان الهدف من توزيع الأحذية دون الأقدام، ألا يفقد المواطن الأمل، وطالما أن الأحذية قد وصلت فلا بُدَّ من وصول القدم والساق. يستشيط المواطن الأول غضبًا، ويتمالك أعصابه ويسأل عن المطلوب فعله لكي يحصل المواطنين على الأقدام والسيقان، ويكون رد الإقطاعيين أن يظل المواطنون كما كانوا يفعلون سابقًا، يسلمون قمحهم إلى الدولة.

تحدث مفاجأة بإعلان المواطن الثالث أن دُميته بدأت تتجمع أجزاؤها وأخذت تعمل كما كانت سابقًا. ويطلب المواطن الأول من الإقطاعيين الثلاثة أن يقترحوا عليه ردًا إذا ما تساءل المواطنين عن هذه الأقدام والسيقان. وكان ردهم أنهم سوف يبنون مصنعًا لصنع الأقدام والسيقان وسيوهمون المواطنين أن هذه الأقدام والسيقان باكورة إنتاجهم، وبعد ذلك يصدرون جزءًا من القمح الذي أخذوه من المواطنين إلى الخارج، وسيشترون به أقدامًا وسيقانًا أفضل من التي جاءت بها المعونة، وسنعلن أن المصنع الذي سنشيده من منجزات ثورتكم، وهذه الخطوة ستسجل لك ولنا صفحة مشرقة في تاريخ هذا الوطن. يستجيب المواطن الأول لمُقترحات الإقطاعيين الثلاثة، ويصدر أوامره بأن قرار تسليم المواطنين قمحهم إلى الدولة ساري المفعول، ويخرج في صحبة الإقطاعيين الثلاثة. ويؤكد المواطن الثالث أن دُميته عادت إلى ما كانت عليه من تنفيذ الأوامر التي حددها لها[٧٠].

تُبث في بداية المشهد الثامن لافتة من جهاز العرض الضوئي (بروجيكتور) تتضمن جملة:(ثمة انتخابات.. لتكن فرحة الشعب عامرة). وفي ظل الأجواء الانتخابية، يحيط حشد من الناس بالشاب الموثق في العمود. تتدلى شرائط الزينة في كل مكان، ولافتات من القماش كتبت عليها أسماء الأحزاب، حزب الماء، وحزب الهواء، وحزب النار، وتحت هذه القطع القماشية يقف السياسيون الثلاثة الذين هم الإقطاعيون أنفسهم.

يجلس المواطن في الوسط على مقعد وثير وخلفه الكاهن، ومن حولهم إعلانات كل حزب لاجتذاب أصوات المواطنين، والمواطن الثالث مع دُميته، والمواطن الثاني، والمرأة، والفتاة والثور كلهم في أماكن متفرقة. يتنافس السياسيون الثلاثة في الترويج لبرامج أحزابهم مرددين شعارات جوفاء، ويتعرف الثور عليهم، ويدرك أنهم الإقطاعيون الثلاثة، ورجال الشرطة الثلاثة، والقضاة الثلاثة. يسخر الثور من السياسيين الثلاثة، ومن خُطبهم، ومن أدائهم التمثيلي المتمثل في رفعهم قبعاتهم وتلويحهم بأيديهم إلى الشعب، فتنهره المرأة؛ لأنه يجب ألا يتكلم، لعدم وجود حق تصويت له. ويرد عليها أنها سينقل فكرة الإضراب ويذهب بها إلى بلد آخر يعيش فيها كثور. تعلو هتافات المواطنين تحية للسياسيين الثلاثة، ويظن كل واحد منهم أنهم يخصونه بالهتاف، ويتوجهون إلى المواطن الثالث ويسألونه عما إذا كان يهتف لهم، فينكر أن يكون مشغولًا بأي منهم، فهو مشغول بدُميته التي لا تتحرك الآن، فيستفسرون منه عن سر التغيير الذي طرأ عليه، فقد كان سابقًا خانعًا يفعل كل ما يُقال له.

يهاجم السياسيون الثلاثة بعضهم؛ ليجتذب كلا منهم أصوات المواطنين. يتهم السياسي الأول السياسيين الآخرين أنهما سرقا المواطنين، ويتهمهم السياسي الثاني أنهما لم يفعلا شيئًا من أجل الوطن، وأنهما كافران لا يحرصان على الصلاة للأسماك المقدسة، ويرد السياسي الأول على هذا الاتهام أنه أقربهم إلى الأسماك المقدسة، أمَّا هما فيصليان في الظاهر فقط، ويكتفي السياسي الثالث باتهامهما بأنهما متعصبان ومؤمنان مزيفان. ويحتكمون إلى الكاهن ليحسم أكثرهم احترامًا للأسماك المقدسة، يجيبهم بذكاء أن ثلاثتهم على علاقة جيدة بالأسماك المقدسة، ليصيح المواطن الأول أنه أشد احترامًا للأسماك المقدسة منهم. يلوم السياسي الأول زميليه إقحام أمر الأسماك المقدسة في السياسة. يدخل بائع اليانصيب معه ورقة مسجل عليها نتائج السحب، ويُخرج كل المواطنين أوراق اليانصيب من جيوبهم ويقتربون من البائع.

يعاود السياسيون الثلاثة الاحتكام إلى الكاهن لينظم عملية استعراض كل منهم لأهداف حزبه أولا. يبدأ السياسي الأول، ويرى أنه لو قدر لحزبه حزب الماء أن يتسلم الحكم، فأن أولى أولوياته إنقاذ الوطن من اعتلال مواطنيه بالشلل، وأنهم سوف يشيدون مصنعًا لصناعة الأقدام والسيقان، ليضمن تحرك المواطنين بسهولة. ويسأل المواطن الثاني في حال وجود مصنع للأقدام والسيقان فما مصير المواطنين أمثالي الذين يصنعون العكازات؟ ويجيب السياسي الأول بذكاء أن حزبه لم يفوته التفكير في الخدمات التي يقدمها أبناء الطبقة المتوسطة في مجال صناعة العكازات، وأنه سوف تُجرى قرعة بين المواطنين المشلولين، ولن يحصل الخاسرون على الأقدام والسيقان، وبهذه الطريقة فإن المواطنين الذين يبيعون العكازات سوف يستطيعون بيع إنتاجهم، وبذلك لن يُضار صانعو العكازات في أرباحهم.

ويُرغِّب السياسي الثاني المواطنين في حزبه حزب الهواء؛ فيعدهم بمضاعفة حصة المواطنين من البذور السوداء لو اعتلى حزب الماء سدة الحكم. أمَّا السياسي الثالث يعد المواطنين أن حزبه حزب النار سيعمل على رفع أعداد الأسماك المقدسة لو أمسك بزمام الأمور.

تقف المرأة في وسط المسرح وتقذف بالأوراق التي في يديها وهي تصيح: أصوات.. أصوات.. أصوات. يتهافت السياسيون الثلاثة على الأوراق التي تطير في الهواء، ويقعون أرضًا، ويصعدون فوق بعضهم، ويركضون خلف الأوراق هنا وهناك. تقترب الفتاة من حبيبها الشاب الموثق بالحبال وتعانقه. وينشغل السياسيون الثلاثة في إحصاء عدد الأصوات التي حصلوا عليها[٧١].

المشهد التاسع والأخير من المسرحية يبدأ ببث جهاز العرض الضوئي (بروجيكتور) لافتة تحمل عبارة: (كل شيء عاد إلى سابق عهده.. قدسية الثور).

يقف السياسيون الثلاثة على نسق واحد، مرتدين معاطف وعلى رؤوسهم قبعات

أسطوانية وبأيديهم عصي قصيرة تأهبًا لافتتاح مصنع الأقدام والسيقان، ويعلنون أن بهذا المصنع سيعود المواطنون إلى السير والركض والقفز. يقترب السياسيون الثلاثة من المواطنيْن الثاني والثالث، ومعهم الفتاة يحيونهم ويصافحونهم ويدخلون بينهم، والشاب ما يزال في الوسط موثقًا إلى العمود. يعمل الكاهن على دغدغة مشاعر المواطن الأول ويحث الحضور على الدعاء لقائدهم وزعيمهم المخلص، ويرفعون أيديهم للدعاء له. تظهر المرأة واقفة بواسطة عكازتيها حزينة لأنها لم تكن من بين المواطنين الذين فازوا من خلال القرعة بقدمين وساقين، وتصرح أن حظها قد جعلها من بين المواطنين داعمي القطاع الخاص منتج العكازات. ويقيم الثور الأوضاع بأنه قبل الانتخابات كان الحكم بيد الإقطاعيين وبعد الانتخابات تحول وأصبح بيد الأحزاب.

يظهر المواطنون بعد أن قاموا بتركيب الأطراف الصناعية على نحو عكسي متوهمين أنهم يتحركون إلى الأمام، لكنهم في حقيقة الأمر يتراجعون. تغبط المرأة المواطنين الذين قُدِّر لهم الفوز بأقدام وسيقان، ويرفع المواطن الأول من معنوياتها بأنه سوف يأتي يوم تتخلص فيه من عكازاتها. تتجه الفتاة إلى حبيبها لتبشره أنها أصبحت تسير على قدميْن دون عكازين، وأنها تأمل أن يتحرر من وثاقه ويسير معها.

يتسرب اليأس إلى نفوس المواطنين الذين فازوا من خلال القرعة بأقدام وسيقان؛ لأنها لم تمكنهم من التحرك بسلاسة كما كانوا يطمحون. يظهر السياسيون الثلاثة لمراقبة أقدام المواطنين المقلوبة بشكل عكسي، ثم يبتعدون شيئًا فشيئًا عن المواطن الأول، ويتشاورون فيما بينهم بضرورة إيجاد حل سريع لتلك الأزمة التي وقعوا فيها، فعلى الرغم من أنهم ركَّبوا الأقدام والسيقان للمواطنين وفقًا لإرشادات خبير الصحة الأجنبي، إلا أن المواطنين نتيجة حالة اليأس والإحباط التي انتابتهم، على وشك التمرد وإحداث الفوضى. ويتفتق ذهن السياسيين عن فكرة تحتوي غصب المواطنين، وهي حل وثاق الشاب

وتحريره، لكن الثور يحرضهم بألا يفكوا وثاقه؛ لأن في ذلك خيانة للوطن، ويوافقه المواطن الثالث، وكذلك المرأة على رأيه.

يقنع السياسيون الثلاثة جميع المواطنين أن الأمل الأخير لهم هو تحرير الشاب من وثاقه؛ ويقوم بتسليم محصول القمح الذي أخفاه، ليتم تصديره إلى الخارج، واستيراد الأقدام والسيقان بثمنه. ويوافق الجميع ويحررونه من وثاقه ويركض هو والفتاة لإحضار القمح. يبدو الثور في حالة قلق، ويعلن للجميع أنه قد عقد النية على الذهاب إلى أي بلد يعيش فيها كثور، ويصافح الجميع ويخرج. يدخل الشاب والفتاة بأنفاس متقطعة ويسألون أين الثور؟ فيبلغهم الجميع أنه قد رحل. ويخبرهم الشاب أن الثور قد أكل كل القمح الذي أخفاه، وقد تأكد من ذلك من آثار أقدامه.

يطبق صمت عميق على المكان، والجميع يلفهم اليأس ويتفرقون. يخرج السياسيون الثلاثة وهم قلقون، وخائفون. ثم يدخل الإقطاعيون في هيئة رجال الشرطة ويعلنون أنه بتعليمات من الزعيم العظيم لكي تسود الأخوة والمحبة بين المواطنين ولإيجاد خاتمة لأحداث الشغب التي جرت اليوم، ومن أجل مصلحة البلاد العليا، فإن الزعيم العظيم قرر العودة إلى الدستور السابق. ويعلن المواطن الثالث أن دمُيته قد عادت تؤدي التحية وتنفذ الأوامر التي حددها لها. ويظهر بائع اليانصيب يبيع أوراقه لسحب الأسبوع القادم، ويتهافت المواطنون عليه. وتعلن الجوقة أن المسرحية تنتهي إلى هذا الحد، والبقية تجري خارج هذا المكان[٧٢].

المحور الخامس: الطرح الفكري في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان):

النص الأدبي نص معرفي تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية أهمها على الإطلاق المعرفة الأدبية، لكنها ليست كافية وحدها، ولذلك فإن قارئ الأدب الذي يكتفي بمعرفة الأدب فقط تكون قراءته غير كافية ومعرفته بالنص هي أيضًا غير كافية، فعليه أن ينزع إلى معارف أخرى، فقد نجد في النص الأدبي المعرفة التاريخية والنفسية

والاجتماعية والسياسية، وحتى المعرفة الاقتصادية، وغير ذلك من المعارف الإنسانية وهو ما يُلقي مسئولية إضافية على كاهل المشتغل بالأدب كتابة وقراءة في التزود من هذه المعارف قدر الإمكان للاستعانة بها في قراءة النصوص الأدبية وكتابتها.[٧٣]

تجدر الإشارة إلى أن الأفكار السياسية كانت هي المكون الرئيس في مسرحيات (برتولد بريخت)، وكان لكتابات (كارل ماركس)، و(هيغل) بالغ الأثر فيها، حيث استمد فلسفته من فلسفة (كارل ماركس) الذي يدعو فيها إلى فلسفة تغيير العالم لا تفلسفه. وقد عمل (بريخت) خلال مسيرته الفنية مخاطبة أكبر عدد من المتلقين لإقناعهم بأهمية تحرير أدوات إنتاجهم من سيطرة رأس المال، وقد تضمنت أولى مسرحياته (اوبرا القروش الثلاثة Üç Kuruşluk Opera) التي لاقت نجاحًا كبيرًا نقدًا لاذعًا لأوضاع النظام البرجوازي[٧٤].

وقد وجه (بريخت) مسرحه وجهة تعليمية وتوعوية؛ نتيجة للأسباب السياسية والاقتصادية والاجتماعية، التي عاشتها (ألمانيا)، ولتصاعد الخطر النازي وتصادم الطبقات الفقيرة والبرجوازية. واستطاع (بريخت) تحرير المسرح من القيود البرجوازية، وجعله أداة للتنوير ونشر الوعي والتحريض على الثورة، في تأكيد منه على أن المسرح هدفه التعليم وليس المتعة[٧٥].

ولما كان كُتاب المسرح التركي وفي مقدمتهم الأديب التركي (سرمت چاغان)، قد اقتفوا أثر (بريخت) وتأثروا بنظريته حول المسرح الملحمي الذي ينهض ـ على المستوى الفكري ـ على أفكار (كارل ماركس)؛ لذلك كان طبيعيًا أن يحشد (سرمت چاغان) في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) مجموعة من الأفكار السياسية والاقتصادية والاجتماعية، انتقد بها المجتمع التركي الذي تبنى النظام الرأسمالي بدايةً من خمسينيات القرن العشرين الميلادي. ويأتي في مقدمة هذه الأفكار المطروحة:

أ. التفاوت الطبقي وجشع البرجوازيين:

لقد جعل (ماركس) من الطبقة الاجتماعية مدخلًا أساسيًا لتحليل المجتمع وتحولاته[٧٦]، وميَّز (ماركس) بين الطبقات على أساس اقتصادي متعلق بنمط الإنتاج السائد، بحيث يوجد دائمًا على مر التاريخ طبقة مهيمنة وطبقة مهيمن عليها، وتخلق الطبقة المهيمنة البنية الفوقية للمجتمع، وهي بنية كاملة من أنماط الفكر ومن الأوهام والمشاعر، فالأفكار المهيمنة في كل العصور هي أفكار الطبقة السائدة المسيطرة على القوى المادية في المجتمع[٧٧].

وتنهض نظرية (ماركس) الاقتصادية على فكرة الصراع الطبقي داخل المجتمع الرأسمالي، بين طبقة البرجوازية أصحاب الثروة والسلطة، والبروليتاريا أفراد الطبقة العاملة الكادحة أو الفقراء؛ بسبب محدودية الموارد. وتذهب النظرية إلى أن النظام الاجتماعي يُطبق من خلال القوة والهيمنة، بدلًا من الإجماع والتوافق، وتبعًا لهذه النظرية فإن أصحاب الثروة والسلطة يحاولون الحفاظ على هذا النظام الاجتماعي بكل الوسائل الممكنة، وبشكل خاص من خلال قمع الطبقة الفقيرة والضعيفة[٧٨].

وجاءت فكرة الصراع الطبقي في المجتمع الرأسمالي، في مقدمة الطرح الفكري الذي صاغه (سرمت چاغان) في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان)، وكذلك عبر عن النظرة الفوقية من قِبل البرجوازيين إزاء الطبقة العاملة الكادحة على النحو التالي:

- الإقطاعي (١): يكفي.. يكفي (يتوقف الجميع عن الرقص مرتبكين، ينظرون إلى بعضهم) لا تميزون بين ليل وبين نهار.. ولا تشربون ولاتأكلون، بل ترفسون الأرض بأقدامكم.. ألم تتعبوا؟
- الإقطاعي (٢): انظروا إلى حالتكم.. لقد تمزقت ثيابكم بفعل الرفس.

(تقهقه المجموعة)

- الإقطاعي (١): تضحكون أيضًا بلا حياء، اخرسوا.. هيا إلى أعمالكم.

(ما تزال المجموعة تنظر باندهاش)

ـ الإقطاعي (٣): ماذا تنتظرون يا أغبياء؟ ألم تسمعوا؟

ـ الإقطاعي (٢): هيا انصرفوا أيها العاطلون المتسكعون!

(تتفرق المجموعة رويدًا رويدًا في خوف)

يتسلون مثل المخابيل. (صائحًا) لماذا يتسلون؟

ـ الإقطاعي (٣): لقد عمَّ الرخاء البلاد.. ألا يكفيهم هذا؟

(يجلس الإقطاعيون الثلاثة في أماكنهم وهم يفكرون، ثم يواصلون الأكل والشرب)

ـ الإقطاعي (١): ما إن رأوا حولهم قليلًا من الخضرة، حتى يبدءون بالغناء والرفس حتى الصباح.

ـ الإقطاعي (٣): يجب ألا يعتادوا الرخاء.. لقد نسونا تمامًا.. أنهم يطعمون القمح لحيواناتهم أيضًا...[٧٩]

لامس (سرمت چاغان) الواقع الاقتصادي للمجتمع الرأسمالي، ووضع يده على التناقضات التي أفرزها هذا النظام الرأسمالي. واتضح من خلال الحوار السابق الفوراق الطبقية بين الطبقة البرجوازية واستعبادها لطبقة البروليتاريا، بالإشارة إلى حالة الثياب الرثة للطبقة الكادحة، وعدم توفر الحد الأدنى من المأكل والمشرب لهم، ومع ذلك يتمتعون بحالة سلام نفسي، يعيشون مبتهجين وراضين. أمَّا البرجوازيون أصحاب الأراضي والثروة مترفين وغارقين في النعم يأكلون ما لذ وطاب، ومع ذلك يبخلون عن الفقراء الكادحين أن يرفهوا عن أنفسهم لبعض الوقت.

يرى (سرمت چاغان) أن النظام الرأسمالي يجعل البرجوازيين يتجردون من إنسانيتهم، ويدفعهم جشعهم ورغبتهم في زيادة ثرواتهم، إلى أن يأملوا ألا تجود الأرض بمحصول وفير؛ لتتضاعف أرباحهم، وفقًا للقاعدة الاقتصادية التي تقول إنه كلما قل المعروض

وزاد الطلب أدى ذلك إلى ارتفاع الأسعار وتضخم ثروات البرجوازيين. كما يأمل البرجوازيون أن تظل طبقة البروليتاريا الكادحة تعاني الفقر والجوع حتى يسهل السيطرة عليها:

ـ الإقطاعي (١): كل آمالي ضاعت هذا العام.. كنت آمل أن يكون محصول القمح لهذا العام قليلًا بحيث نستطيع بيع كل البذور السوداء الموجودة في الصوامع، ولكن عندما تجود الأرض الخصبة بعطائها لا يستطيع أحد الصمود أمامها. (ينظر حوله) انظروا إلى هذه الجهة يا جماعة.. كأن الذهب يغطي كل مكان.. اللعنة.. ماذا عساي أن أفعل؟

ـ الإقطاعي (٣): ماذا تعني بكلامك هذا؟ حتمًا يجب أن نفعل شيئًا.. أتريد أن نظل هكذا مكتوفي الأيدي، ننظر ببرود إلى تلك الأطنان من البذور السوداء التي هي قسم من الثروة الوطنية تفسد بسبب هذا الرخاء الملعون؟ الرخاء والخير دفع الناس إلى الخبل والجنون ألا ترون؟ أنهم سيعلفون دوابهم بالقمح هذا العام أيضًا.. سترون.

ـ الإقطاعي (٢): لقد عمَّ الرخاء هذا البلد، وفسدت الذمم.

ـ الإقطاعي (١): لقد كان الوالد يقول دائمًا: لكي يظل ابن آدم محافظًا على شرفه وأخلاقه ونشاطه في العمل وصدقه، فإنه يجب أن يبقى جائعًا.

ـ الإقطاعي (٢): لماذا تبتعدون بأفكاركم على هذا الشكل؟ قبل أن تجود أرض الله اللعينة هذه بالرخاء كان هؤلاء عديمي الأخلاق، ذوي الرقاب المحنية، أفضل الناس.. تضرب الواحد على رقبته، وتأخذ اللقمة من فمه.. كانوا لا يستطيعون التفوه بكلمة واحدة.. أمَّا ما حدث مؤخرًا فقد تم بسبب الرخاء..الخيرات هي التي فعلت هذه الأمور.

ـ الإقطاعي (٣): إن هذا الرخاء سيكون وبالًا على الوطن.
ـ الإقطاعي (٢): بدل أن يعلفوا دوابهم بالبذور السوداء، راحوا يعلفونها قمحًا.
ـ الإقطاعي (١): وملايين الأطنان من تلك الثروة الوطنية تفسد في الصوامع.
ـ الإقطاعي (٢): (يصيح) ستعمَّ الفوضى في نهاية الأمر.
ـ الإقطاعي (٣): بل قل العصيان.
ـ الإقطاعي (١): هؤلاء يفعلون كل شيء.
ـ الإقطاعي (٢): الثورة أيضًا ... [٨٠]

ألصق (سرمت چاغان) بالنظام الرأسمالي كل أسباب الظلم والطبقية ونسب إليه دوافع الجشع والصراع والعنف، ويرى أنه نظام فوضوي وعبثي مليء بالمتناقضات والأنانية فضلًا عن كونه يرسخ وضعًا اجتماعيًا واقتصاديًا طبقيًا، لاينتج عنه إلا الدعوة إلى الثورة لنصرة الطبقة المسحوقة، والانتصار لقيمة العدل.

ب. نظرية القيمة وغياب العدالة الاجتماعية:

تُعتبر نظرية القيمة حجر الزاوية في بناء نظريات (ماركس) كلها، ويذهب (ماركس) إلى القول بإن قيمة أية سلعة تتناسب مع كمية العمل الذي بُذل فيها. وفي النظام الرأسمالي يُعد العمل سلعة تُباع وتُشترى مثل أية سلعة أخرى، ويشتري صاحب رأس المال من العامل عمله بأجر محدد، أو ثمن يكفي لإعاشته وبقائه على قيد الحياة، ولكن يحصل صاحب رأس المال أو البرجوازي بالمفهوم الماركسي من هذا الثمن أو القيمة المعينة على ثمن يتجاوز الأجر الذي يدفعه، لكي يحصل على فرق السعر بين قيمة ما يحصل عليه من سلع، وبين ما يدفعه للعامل من أجر. بعبارة أخرى إن ما يؤديه صاحب رأس المال للعامل من أجر محدد، وما يحصل عليه من المستهلك يقابل قيمة العمل المبذول في إنتاج السلعة. وبهذا فإن صاحب رأس المال عندما يسعى إلى تجميع الثروة لنفسه إنما يستغل العامل ويسرقه[٨١].

وقد سلَّط (سرمت چاغان) الضوء في نصه المسرحي (مصنع الأقدام والسيقان) على نظرية القيمة، وغياب العدالة الاجتماعية، تماهيًا مع الطرح الماركسي الذي ينظر إلى العدالة من منظور المساواة في ملكية وسائل الإنتاج، وتوزيع الثروة من خلال إلغاء الملكية الفردية والطبقية في المجتمع. ويتجلى ذلك فيما ورد على لسان المرأة حينما كانت تعنف الثور لاختفائه وتحملها مشقة العمل، الذي لا يكفي عائده ألا الحد الأدنى من مطالب الحياة:

ـ المرأة: ما هذا؟ لقد تعبت كثيرًا في العمل.. منذ الصباح وأنا أبحث عنك، ولا أدري في أي جحر اختبأت.. الفتاة لا يرتجى منها أي خير؛ لأنها غارقة في الحب حتى أذنيها.. لا.. ليس الأمر كما تتصور أنهم لا يطعمون الإنسان مجانًا. لقد سال العرق مني كالسيل، وأنا أعمل مثل البهائم من أجل أربعة جوالات من القمح.. نصفها للإقطاعي كأجرة، والربع يؤخذ كضريبة وقسم منها للزعيم وفي النهاية يبقى جوال واحد من القمح بين يديك.. لا يمكن للمرء أن يفرط فيه ... [٨٢]

ويرى الأديب المسرحي (سرمت چاغان) أن البرجوازيون جُبلوا على المنع، وعطاؤهم شحيح أو بالأحرى منعدم، ومقرون باستعباد الطبقة العاملة الكادحة، الذين لا ينالون مقابل ما يبذلونه من جهد، ويصيغ (سرمت چاغان) هذا المعنى بصورة رمزية على لسان المواطن الأول الذي يبحث في صفيحة القمامة عن شيء يسد جوعه، فلم يجد شيئًا في صفيحة قمامة أحد البرجوازيين، فيقول:

ـ المواطن (١): (يذهب صوب صفيحة القمامة، وينظر داخلها) ليس فيها شيء، لا شيء.. إنها دائمًا هكذا.. في أيام المجاعة، وفي أيام الرخاء أيضًا.. ماذا يؤكل ويشرب وراء تلك الأبواب؟ إن كانوا لا يأكلون شيئًا فكيف يعيشون؟ وإن كانوا يأكلون فأين هي النفايات؟ ...[٨٣]

يؤكد (سرمت چاغان) في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) على نظرية القيمة، والتي تنهض على كيفية استغلال البرجوازيين لطبقة العمال الكادحة؛ سعيًا إلى تحقيق أكبر مكاسب ممكنة، لكن يكون التأثير على المتلقي مضاعفًا عندما يجد أن الطبقة الكادحة، نتيجة التعامل معها باعتبارها سلعة، تمارس هذه النمط النفعي فيما بينها لتحقق أكبر فائدة، تشعرها بقيمتها، وتجعلها تمارس دور المُستَغِل، وليس المُستَغَل. وتلعب المفارقة المسرحية دورًا مهمًا في تقوية المعنى الذي يرمي إليه الأديب، حيث جعل (سرمت چاغان) الطبقة الكادحة تحاكي فعل البرجوازيين في تطبيق نظرية القيمة، وتقع تحت وطأة التشيؤ، وتصبح سلعة تُباع وتُشترى، مثلما فعلت (الأم) في المسرحية عندما أقامت مزادًا علنيًا لتهب ابنتها لمن يدفع فيها أعلى قيمة من جوالات القمح:

ـ السمسار: مزاد علني.. عيناها جميلتان، زرقاوان، بشرتها حنطية، شعرها ذهبي.

ـ المرأة: ثلاثة خُمر تواري جمال عيني ابنتي.. ثلاثة خُمر، كل خمار أرق من الآخر.. هيا، انكشف يا خماري الأول بمائتين وخمسين جوالًا.

ـ السمسار: قامة ممشوقة، خَصر أهيف، عينان جميلتان. لقد فتحت والدتها المزاد بمائتين وخمسين جوالًا من القمح.. مزاد علني.. ألا يوجد من يزيد؟

ـ المرأة: (ترفع الخمار الثاني أيضًا) لم يبق إلا خمارٌ واحدٌ يحجب عيني ابنتي.. خمار رقيق جدًا.. انكشف يا خماري.. الثالث بثمانمائة.

ـ السمسار: ثمانمائة وخمسون.. ثمانمائة وخمسون ...

ـ الشاب: تسعمائة ...

ـ السمسار: تسعمائة.. مزاد علني.. تسعمائة.. هل من مزايد؟ أليس هناك مزايد؟ إنها تأكل كالطير، وتجرُّ عربة ذات عجلتين كالثور، وتنقل الأحمال كالحمار.

ـ الثور: (يدور حول الفتاة) تسعمائة وخمسون.

ـ المرأة: الثور قال تسعمائة وخمسون.

ـ السمسار: ذاك ثور يا امرأة.

ـ المرأة: ثور، أو غير ثور.. ما شأنك أنت؟ الفتاة ستكون من نصيب الذي يدفع أكبر كمية من القمح.

ـ المواطن (١): كل شيء بالقمح.. كل شيء مرتبط بالقمح ...[٨٤]

نجح (سرمت چاغان) في التعبير عن إحساس الطبقة الكادحة بالتشيؤ في ظل النظام الرأسمالي، وقد تحقق التأثير لدى المتلقي من خلال تفريغ معنى الأمومة الفطري المتمثل في إصرار (أم) أن تتحصل عن طريق مزاد علني على أكبر عائد مادي من ابنتها، وهو أمر لا تقدم عليه حتى الحيوانات، لكن مع ازدياد ثروة البرجوازيين أصحاب رؤوس الأموال، تزداد الطبقة الكادحة فقرًا، ومع غياب العدالة الاجتماعية في المجتمع الرأسمالي يصبح الفقير سلعة أكثر رخصًا، وينتابه إحساسٌ بكونه شيئًا في عالم تسوده لغة المادة.

ج. استغلال الدين في السيطرة على الشعوب:

يرى (ماركس) أن الدين "وهمٌ يسكن الألم الناتج عن الاستغلال والاضطهاد، وهو يستلزم مجموعة من الخرافات التي تبرز شرعية الطبقة الحاكمة وحقها في الامتيازات التي تتمتع بها، وفي نفس الوقت يكرس واقع الطبقة المحكومة كأمر حتمي لا مجال لمناقشته أو تغييره.[٨٥]" وقد تمثل (سرمت چاغان) في خطابه المسرحي الطرح الماركسي بشأن الدين، حيث أظهر استغلال الإقطاعيين للأسماك المقدسة كمعتقد ديني، في إقناع الكاهن والزعيم بأن حسك السمكة الذي وجدوه جانب البحيرة المقدسة؛ يرجع إلى موت الأسماك المقدسة بسبب عدم توفر حبوب القمح ، ولم يتوقعوا أن أحد المواطنين قد أكلها، بعدما لم يجد ما يسد جوعه :

ـ الإقطاعي (٢): يجب أن نبحث عن حجة دامغة تقنع الزعيم لكي يفرض على الناس شراء محصولنا من البذور السوداء قسرًا (بينما الإقطاعي (٢) يتحدث إلى الإقطاعي (١)، يرى حسك السمكة الذي ألقاه المواطن (١))

ـ الإقطاعي (١): ها هو ذا! .. انظروا.. هذه هي الحجة الدامغة.. آه يا آلهي! لا أستطيع أن أصدق عيناي (يتناول حسك السمكة من الأرض ويتفحصه) الأسماك المقدسة ...

ـ الإقطاعي (٢): هذا شيء مخيف.. لا بُدَّ أن هناك مصيبة ستحل بهذا البلد.

ـ الإقطاعي (٣): تُرى أي لص، أي كافر فعل هذا؟

ـ الإقطاعي (١): لا.. لم يفعل ذلك أحد.. ابعد هذه الفكرة عن رأسك.. ليس هناك كافر واحد في هذا البلد يأكل الأسماك المقدسة.. الأسماك المقدسة تموت لأنها جائعة.. هل فهمت؟ (يبدو المكر والدهاء على وجهه) إنها تموت لأن ما يُلقى إليها من الحبوب أثناء الصلاة لا يكفيها؛ ولهذا تموت.. يجب تقديم الطعام الدسم لها، مثلا القمح.. على المواطنين أن يقدموا القمح إلى الأسماك المقدسة كغذاء لها (بدهاء) هل فهمت؟ ...[٨٦]

لم يُقصر (سرمت چاغان) استغلال الدين على شخصيات (الإقطاعيين الثلاثة) الذين يمثلون طبقة البرجوازيين، وإنما ضم إليهم شخصية (المواطن الثاني) الذي يمكن تصنيفه وإدراجه تحت شريحة البرجوازيين الصغار، وهم صغار التجار وأصحاب الورش الصغيرة. وفي المشهد الثالث يروج (المواطن الثاني) لبضاعته من علب حبوب القمح، ويجتهد في إقناع (المواطن الأول) أن يشتري منه علبتين أو ثلاث من حبوب القمح،

محاولًا دغدغة مشاعره الدينية بأن ذلك سوف يعود عليه بتفريج همه وحزنه، ومن جهة أخرى يكون قد زكى عن موتاه:

ـ المواطن (٢): هل أعطيك علبتين أو ثلاث من هذا الحب؛ لتذهب بها إلى البحيرة المقدسة من أجل الصلاة؟ فتجني فائدتين: تزيح همًا عن صدرك من جهة، ومن جهة أخرى تزكي عن أرواح موتاك.

ـ المواطن (١): (يشير إلى لوحة السعر) لن أشتري الحب من أجل الأسماك المقدسة؛ لأنه لم يبق في نفسي ما أجود به ...[٨٧]

ويهاجم (سرمت چاغان) رجال الدين الذين يساعدون الأنظمة الاستبدادية، والبرجوازيين، من خلال تضليل الكادحين، وإقناعهم بضرورة الخضوع لأي أمر يصدر لهم من الحاكم حتى لو نتج عنه بعض الضر. وفي المشهد الخامس من المسرحية يدعي الكاهن إصابته بالشلل مثل بقية أفراد الشعب، وعندما يهاجمه المواطنون؛ لأنه من أقنعهم بتسليم محصولهم من القمح مقابل أربعة أمثاله من البذور السوداء التي تسببت في عجزهم عن الحركة. ومع ازدياد حدة الانتقاد له يتظاهر الكاهن أنه يصلي، ثم ما إن يفرغ من صلاته حتى يُلقي عكازيه، وينهر المواطنين لأنهم يتجرؤون على الأسماك المقدسة، التي كانت سببًا في شفائه من مرضه:

ـ المرأة: لقد وزعنا على الأسماك المقدسة كل ما لدينا.. أعطيناها كل قمحنا. اقنعتنا بكلامك، فصدقناك، والآن انظر إلى حالتك، بماذا تتميز عنا؟ إنك مثلنا.

ـ الكاهن :(تنتهي صلاة الكاهن.. ينهض) ماذا تقولون هل فقدتم عقولكم؟ كيف تجرؤون على التحدث عن الأسماك المقدسة (فجأة يلقي بعكازتيه أرضًا) ها أنا أسير (من حوله من الناس يعتبرون هذه معجزة فيبدو الخوف عليهم) وها أنا ذا أقفز (يثب على ظهر الثور) هل يكفي هذا؟ هل فهمتم؟ (الجميع مضطربون، ينظرون بحيرة) ما دمتم تتكلمون عن الأسماك المقدسة فإنني

سأطرح عليكم سؤالًا وحيدًا عنها: من منكم يستطيع العيش تحت الماء؟ من منكم يستطيع التحرك؟ أنا الوحيد الذي أسير وأقفز على ظهر الثور.. سأظل طوال عمري أصلي للأسماك المقدسة، وأنا أطلب منكم أيضًا أن تصلوا للأسماك المقدسة والزعيم العظيم وللسادة أيضًا ... [٨٨]

يتبين مما سبق أن الدين من وجهة النظر الماركسية التي تبناها (سرمت چاغان) ما هو إلا أداة من أدوات الرقابة الاجتماعية التي تحافظ على استمرارية النظام الاستغلالي وتعزز العلاقات الطبقية السائدة به، بمعنى أن الدين يُبقي الناس في أماكنهم بتوفير وهم من الأمل في وضعية لا أمل فيها.

د. غياب تأثير المثقفين:

الثقافة ليست أداة قطيعة وانعزال، بقدر ما هي أداة تواصل وتفاعل وانفتاح. فالعلم والمعرفة والثقافة يجب أن تكون وسيلة للتواصل والتفاعل مع الناس، والعيش معهم ومعرفة همومهم، وبالتالي المساهمة في انتشالهم مما هم فيه من تردٍ وتخلف وعوز ووضع مهترئ، ومن ثم تهيئة الأسباب التي ترفع من مستواهم، وتنقلهم إلى أوضاع أكثر تقدمًا ورقيًا، يتحقق لهم فيها العيش الكريم والحياة العزيزة. والمثقف الحق هو الإنسان الذي يتجاوز دائرة ذاته ليصل إلى المجتمع كله، وهو القادر على أن يجعل مشاكل الآخرين همومًا شخصية له، ويتمتع برؤية لإدراك الخطر المستقبلي والحلم بالمستقبل، يحلق لمراقبة العالم، يرصد ويحلل، يتوقع ويتنبأ، ويحذر ويخطط، ويطوع اللغة والثقافة لخدمة قضايا الوطن[٨٩].

ويمثل (الثور) في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) أيقونة دالة على شريحة المثقفين منقطعي التواصل مع مجتمعهم؛ لصعوبة لغتهم واستعلائهم بالمعرفة في مجتمع غالبيته من الجهلاء، مما يفقدهم دورهم وفاعليتهم وقدرتهم على التأثير في مجتمعهم:

ـ الثور: (صائحًا) سأرحل.. بشرفي سأرحل.. إلى بلد أعيش فيه كثور.

ـ المواطن (١): (يهب مستيقظًا على صراخ الثور) ماذا هناك؟ ماذا حدث؟

ـ الثور: لقد كان هناك قبل قليل بعض الإقطاعيين. وسمعتهم يتحدثون في أمور خطيرة (ينظر حوله) آه.. ماذا سنفعل؟ وكيف سنفعل؟ لا أدري.. يجب أن نهرب من هؤلاء.

ـ المواطن (١): لتقل.. ماذا سمعت؟

ـ الثور: الإقطاعيون كانوا يتحدثون.. آه لقد هلكت.. هلكت (ينظر حوله) ولكن لن تقول لأحد شيئًا؟

ـ المواطن (١): لن أقول ..

ـ الثور: أتعدني؟

ـ المواطن (١): أعدك.

ـ الثور: (ينظر حوله مرة أخرى) كانوا يقولون: كي نستطيع استخدام المال المكنوز في مستوى صناعي معين، يجب ألا تبقى طلبات الاستهلاك في نفس المستوى، وإنما يجب أن يرتفع الطلب أيضًا بنفس القدر (يمسك بذراع المواطن (١) ويشير إليه بيده علامة السكوت).

ـ المواطن (١): يعني ماذا يقولون؟

ـ الثور: يعني، كانوا يقولون ليس من السهولة أن يكون للدولة رأسمالها دون تأمين الرصيد الكبير من الذهب، والعملة الصعبة في ميزان المدفوعات كاحتياطي لمواجهة الأخطار والأزمات.

ـ المواطن (١): لم أفهم شيئًا.. هل تقصد أنه يجب أن يكون للوطن أموال.

ـ الثور: ليس ثمة شيءٌ يدعو إلى عدم الفهم.. لا شك أنك تعرف نظرية الفائدة لـ(كينز)[٩٠].. يقول (كينز):" إن الناس يرغبون دائمًا في أن يحتفظوا في أيديهم بأشياء أخرى غير المال."

ـ المواطن (١): حسنًا، وما دخلك أنت في هذا؟ لماذا تقف هكذا وتشتكي؟

ـ الثور: ماذا تعني بهذا الكلام؟ منذ فترة وأنا أشرح لك.. ألا تفهم؟ ...[٩١]

يوضح الحوار المسرحي السابق غياب التواصل بين أحد البسطاء من أفراد الطبقة العاملة الكادحة محدودة الثقافة، وبين نموذج المثقف. وعلى الرغم من حرص الثور/المثقف على توعية الشعب وتحذيره من مخطط الإقطاعيين/ البرجوازيين، إلا أن لغته لم تراعِ عقلية المخاطب وثقافته، فقد استطرد المثقف لإظهار خطورة الأمر بذكر نظريات ومسلمات اقتصادية مفترضًا ضرورة معرفة البسطاء من الشعب بهذه النظريات ومنظريها، وذلك يشكل عائقًا في الخطاب، يحد من دور المثقفين وتأثيرهم في مجتمعاتهم.

هـ. الجمع بين السلطات في المجتمع البرجوازي وحتمية الثورة:

يرى الماركسيون أن الطبقة السائدة اقتصاديًا في أية دولة هي الطبقة التي تهيمن على السلطات الثلاث فيها، تشريعية كانت، أم تنفيذية، أم قضائية. وتكون الدولة في ظل النظام الرأسمالي أداة في خدمة طبقة البرجوازيين؛ لقهر الطبقة العاملة الكادحة واستغلالها، والقانون الذي تصدره الدولة لا يمكن أن يكون له جوهر مغاير للجوهر الطبقي لها، ومن ثم فإن القانون ظاهرة طبقية شأنه في ذلك شأن الدولة[٩٢].

وقد عمد (سرمت چاغان) في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) إلى أن يشير إلى هيمنة طبقة البرجوازيين، ليس على الإنتاج الزراعي والثروة فحسب، بل امتد نفوذهم ليشمل السلطات الثلاث التنفيذية والقضائية والتشريعية. ويتضح ذلك من زيارة الإقطاعيين الثلاثة بصحبة الكاهن للزعيم؛ لإقناعه بأن يصدر أوامره بأن يقوم المواطنون

بتسليم محصولهم من القمح، ويأخذون بدلًا منه أربعة أمثاله من البذور السوداء. وقد تمثل الإقطاعيون الثلاثة عقب زيارة الزعيم شخصيات ثلاث رجال من الشرطة، ليبلغوا المواطنين بأوامر الزعيم، ليعكس ذلك سيطرة البرجوازيين على السلطة التنفيذية في المجتمع الرأسمالي:

صوت طبل.. يدخل ثلاثة من رجال الشرطة، هم أنفسهم الإقطاعيون الذين رأيناهم في المشهدين السابقين.. الأيمن يحمل طبلًا، والأيسر مزمارًا، والأوسط مجموعة من الأوراق.. يتقدمون إلى وسط المسرح ويقفون في نسق واحد:

- الثور: من هؤلاء؟
- المواطن (١): شرطة الزعيم ..
- الثور: ولكنهم يشبهون الإقطاعيين إلى حد بعيد.
- الشرطي (١): (يفتح مجموعة الأوراق) أمر من زعيمنا المعظم (طبل ومزمار) اعتبارًا من اليوم يُمنع البيع والشراء بالقمح، وكذلك صنع الخبز من القمح (طبل) على جميع المواطنين، ودون استثناء، أن يسلموا قمحهم إلى الدوائر المسئولة ويأخذوا مقابله أربعة أمثال من البذور السوداء (طبل) والذي يعارض هذا الأمر يعتبر خائنًا، وسوف تتخذ بحقه الإجراءات القانونية (صوت طبل ومزمار.. رجال الشرطة يخرجون بخطوات منسجمة)[٩٣]

أعقب صدور أوامر الزعيم، تمرد أحد الشباب، حيث رفض تسليم محصوله من القمح، فتم القبض عليه، وتم ربطه بالحبال في عمود تمهيدًا لمحاكمته، وكان الإقطاعيون الثلاثة هم القضاة الذين حاكموه دون أن يستمعوا له:

(مزمار.. يدخل ثلاثة من القضاة هم أنفسهم الإقطاعيون الثلاثة.. يضعون كراسيهم التي يحملونها في أيديهم جانب الشاب ويجلسون):

ـ المواطن (٢): مَن هؤلاء؟

ـ المواطن (١): القضاة ..

ـ المواطن (٢): كم يشبهون الإقطاعيين ..

ـ رئيس القضاة: يا مواطن! أنت متهم بمعارضة أوامر الزعيم، وعصيت الواجب المقدس، ولم تسلم القمح إلى الدولة، بل حاولت أن تهرب ألف جوالًا من القمح، كما شجعت المواطنين، وحرضتهم على عدم أكل البذور السوداء. هل تعترف بكل هذه التهم؟ (الشاب يهمهم) إذن أنت مقر بها؟

ـ القاضي (٢): يقر بها ..

ـ القاضي (٣): فعلت ذلك ..

ـ المرأة: انظر.. أرايت؟ لقد فهم القضاة عندما همهم.. لقد قال: أنا فعلت ذلك.. حقير.. كلب.. كافر.. لقد أخفى القمح.

ـ رئيس القضاة: لِمْ لم تسلِّم القمح الذي طلبه الزعيم من أجل الأسماك المقدسة؟ (الشاب يهمهم) يقول أنا أكلته ..

ـ القاضي (٣): قال: ولماذا أعطيكم قمحي؟

ـ القاضي (٢): قال: هل هناك شيء دون مقابل؟

ـ المرأة: انظر إلى الكلب! قال: هل هناك شيء دون مقابل؟ (إلى الثور) انظر كيف يفهم القضاة.. أنت غبي!

رئيس القضاة: لقد حذرت الناس من أكل البذور السوداء التي قدمتها إليهم الدولة بدلا من القمح، وقلت لهم: لا تأكلوه.. إنه ليس للبشر. (الشاب يهمهم) انظر يقول: قلت ذلك.

القاضي(٢،٣): يقول: قلت ذلك ..

القضاة: عشر سنوات لعصيانك أوامر الزعيم، وثلاثون سنة لإخفائك ألف جوالٍ من القمح كان سيوزع على الأسماك المقدسة.. خمسون سنة لأنك لم تشجع الأهالي على أكل البذور السوداء.. ولهذا ستبقى موثقًا إلى هذا العمود مدة تسعين سنة.. ألديك اعتراض؟ (الشاب يهمهم) يقول: لا.. إذن القرار قطعي. (مزمار.. يخرج القضاة من اليمين الواحد خلف الآخر) ...[٩٤]

لا يمكن لطبقة البرجوازيين أن يسيطروا على مفاصل الدولة، ويتحكموا في السلطات التنفيذية والقضائية، إلا في ظل قيادة سياسية ضعيفة، منعزلة عن مشكلات القطاع العريض من الشعب. وفي مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) حرص الكاتب (سرمت چاغان) أن يقدم شخصية (الزعيم) في صورة الشخص التافه المنشغل بغزائزه وشهواته:

الزعيم وسط المسرح يشاهد بعض اللقطات بواسطة ماكينة العرض الضوئي.. هذه اللقطات التي يتفرج عليها الزعيم في ماكينة العرض الضوئي تبدو ظاهرة على الخلفية، إنها لقطات لفتيات عاريات ونصف عاريات.. يبدو مشغولًا لفترة من الوقت بهذه اللقطات.. يرن جرس الباب.. يدخل الخادم ويجثو على ركبتيه.

ـ الخادم: سيدي الزعيم العظيم، هناك مع الكاهن ثلاثة من تجار البذور السوداء يطلبون السماح لهم بالمثول بين يديك.

ـ الزعيم: (دون أن يبعد ناظريه عن ماكينة العرض الضوئي) قل لهم إنني مشغول، لن أقابل أحدًا الآن.

ـ الخادم: يزعمون أنهم جاءوا لأمر مهم يا سيدي.. لقد حضروا أمس وأول أمس فأرجأنا مقابلتهم ..

ـ الزعيم: كم مرة قلت لك: لا تزعجني بعدما أدخل إلى غرفة العمل! وها أنت تراني أعمل.

ـ الخادم: ولكنهم يقولون؛ إن الأمر مهم جدًا يا سيدي ..

ـ الزعيم: لن يكون هناك ما هو أهم من العمل الذي أقوم به الآن! ...[٩٥]

وفي أثناء محاولة الإقطاعيين الثلاثة، ومعهم الكاهن إقناع الزعيم بأن الأسماك المقدسة تموت؛ لأن طعامها من القمح لا يكفيها، ويجب أن يُسلم المواطنون محصولهم من القمح ويأخذوا بدلًا منه أربعة أمثاله من البذور السوداء كان رده:

ـ الزعيم: وما التدبير الذي يجب أن نتخذه يا حضرة الكاهن؟ ساعدني في قراري. طالما أن البذور السوداء لا تُشبع الأسماك المقدسة، فيجب أن نطعمها شيئًا آخر.

ـ الكاهن: هناك حل واحد فقط يا سيدي. هؤلاء المواطنون المؤمنون جاؤوا إلى منذ الصباح الباكر، وأنا عند البحيرة المقدسة وسلموني قمحهم لأقدمه إلى الأسماك المقدسة، ولدي إشعار يثبت التسليم ..

ـ الزعيم: يعني؟

ـ الكاهن: يعني يا سيدي على المواطنين جميعًا أن يحذوا حذو هؤلاء المؤمنين. أمَّا إذا لم يفعلوا ...

ـ الزعيم: ولكنكم تعلمون أن محصول هذا العام لا يكاد يغطي نقص العام الماضي. لقد قرأت هذا في الصحف منذ أيام ...[٩٦]

نلحظ من الحوار السابق أن القيادة السياسية غير مؤهلة للقيادة، ومنعدمة الرؤية، ولا تقوى على إيجاد حلول للأزمات. ويبالغ الأديب (سرمت چاغان) في تقديم القيادة السياسية في صورة توحي ببعدها عن الشعب، بأن جعل شخصية (الزعيم) في المسرحية تجهل مشكلات دولته، والمعلومات المتعلقة بشئون بلاده يستمدها من خلال الصحف.

إن القيادة السياسية الضعيفة، التي خضعت لتحقيق مصالح البرجوازيين بمساعدة رجال الدين، نتج عن قرارها الخاطئ إصابة الطبقة العاملة الكادحة ـ التي تمثل غالبية الشعب ـ بالشلل، فضلًا عن معاناة هذه الطبقة الاجتماعية من الفقر الشديد. وفي المجتمع الرأسمالي لا سبيل أمام الطبقة العاملة الكادحة لكي يصلوا إلى السلطة ويغيروا ذلك المجتمع الذي تغيب فيه العدالة الاجتماعية إلا الثورة:

ـ المواطن (١): يلقي عصاه بانفعال إلى جانب صفيحة القمامة.. الصفيحة تعلق بالعصا، فتصبح على شكل فأس ثم يخرج من جهة إلسار مترنحًا.

ـ المرأة: إلى أين؟

ـ المواطن (٣): إلى أين؟

ـ المواطن (١): (من بين الكواليس) لا يمكن أن تستمر الأمور بهذا الشكل.. لا يمكن.. لا يمكن (يتلاشى الصوت تدريجيًا)

عرض على ستار في خلفية المسرح: (عندما يشعر المرء بالجوع، ولو لمرة واحدة، فإنه يفعل أي شيء! الزعيم في خطر)

ـ الزعيم: نعم.. إنني أختبئ منكم.. لست مشلولًا.. انظر، لست مشلولًا، لست مشلولًا.. هل تفهم؟ (يلقي بعكازتيه)

ـ المواطن (٣): إن بقيت هكذا، فستنزل بك المصائب ..

ـ الزعيم: ستنزل بي ماذا؟ (يقفز مسرعًا إلى الدُمية، ويلقيها أرضًا) هيا، انصرف لا ردك الله! ستنزل بي مصيبة! من يجرؤ أن يمسني

بأذى؟ اوف.. رأسي! رأسي! تُرى ألا يزال ذلك الشاب المربوط إلى العمود في الساحة؟ (يجثو على ركبتيه إلى جانب الدُمية، ويأخذ رأسها بين يديه.. يدخل المواطن (١) من الخلف بالعصا المعلق بها صفيحة القمامة. يضرب الزعيم على رأسه. يقع الزعيم.)

عرض على ستار في خلفية المسرح :(انتبه.. هذه ثورة) ...[٩٧]

يبرز (سرمت چاغان) في المسرحية أن الظروف المعيشية الضاغطة على الطبقة العاملة الكادحة، والمتمثلة في تردي الأوضاع الاقتصادية إلى الحد أنهم يبحثون في صناديق القمامة عن لقمة تسد جوعهم، فضلًا عن قيادة سياسية مستبدة، وإطلاق يد رجال الدين الذين يكتسبون سلطتهم بتصدير صورة ذهنية للشعب أنهم حماة العقيدة، وأن طبقة البرجوازيين الذين جمعوا السلطتين التنفيذية والقضائية في أيديهم لخدمة مصالحهم، هذه العوامل مجتمعة أدت إلى ثورة شعبية. وعقب الثورة لم يتوان البرجوازيون عن حماية مصالحهم، واتجهوا إلى قائد الثورة ليقدموا فروض الولاء والطاعة وإقناعه بأنه لا توجد حرية مطلقة للشعب، وعليهم أن يستمروا في تقديم محصولهم من القمح، نظير أن يمنحوهم الأقدام والسيقان التي وردت ضمن المعونة من الدولة الصديقة. وقد استغلت الطبقة البرجوازية الأجواء الثورية وانشغال الشعب بالفرحة العارمة وقاموا بترشيح أنفسهم كممثلي الشعب في البرلمان ليحكموا السيطرة على السلطة التشريعية:

عرض على ستار في خلفية المسرح: (ثمة انتخاب، انتخاب، لتكن فرحة الشعب غامرة)

الأجواء أجواء انتخابات.. حشد من الناس.. الشاب في الوسط موثق إلى العمود.. شرائط الزينات تتدلى في كل مكان.. قطع من القماش كتبت عليها أسماء الأحزاب: حزب الماء، حزب الهواء، حزب النار، وتحت هذه القطع القماشية يقف السياسيون الثلاثة

الذين هم الإقطاعيون أنفسهم، وقد ارتدوا الفِراك والقبعات. إعلانات مختلفة في صدر المسرح: " حزب الماء"، "صوّتوا لحزب الماء.. كل صوت يعني زوجًا من الأقدام والسيقان". "صوِّتوا لحزب الهواء، كل صوت يعني جوالًا من البذور السوداء". "صوِّتوا لحزب النار". يجلس المواطن (١) في الوسط على مقعد وثير وخلفه الكاهن ...[٩٨]

إن السلطة التشريعية سلطة منتخبة من قبل الشعب، والطبقات الفقيرة يتصاعد وعيها ويشتد تلاحمها بمرور الأيام، ومن ثم فقد يأتي حين من الدهر يشكل فيه ممثلو تلك الطبقات الأغلبية في الهيئة التشريعية مع ما يترتب على ذلك من صدور قوانين تمس مصالح الطبقة البرجوازية أو تنتقص منها. وفي مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) بعد قيام الثورة الشعبية خشى البرجوازيون أن يبادر أبناء الطبقة العاملة بترشيح أنفسهم للترشح لتمثيل الشعب في البرلمان؛ لذلك حرصت الطبقة البرجوازية الممثلة في الإقطاعيين الثلاثة أن تقوم بثورة مضادة تستهدف وقف عجلة التقدم المنشود، والعودة إلى المجتمع المستغل، من خلال استحواذها على مقاليد السلطة السياسية عن طريق الانتخابات، واستخدام إمكاناتها المادية الهائلة لتأمين سيطرتها على الحياة الاقتصاية ثم الحياة السياسية.

وكما أوضحت فإن المرتكزات الفكرية التي تم استخلاصها من النص المسرحي (مصنع الأقدام والسيقان) جميعها تدين ممارسات النظام الاقتصادي الرأسمالي، من تفاوت طبقي، وجشع البرجوازيين المستغلين للطبقة العاملة الكادحة، وغياب العدالة الاجتماعية، ودور رجال الدين أصحاب الذمم الخربة في مساعدة الأنظمة الاستبدادية، والبرجوازيين، من خلال تضليل الكادحين، وإقناعهم بضرورة الخضوع لأي أمر يصدر لهم من الحاكم حتى لو أضرَّ بهم، فضلًا عن سعي البرجوازيين إلى جمع السلطات

الثلاث التنفيذية والقضائية والتشريعية للحفاظ على مصالحهم والعمل تضخيم ثرواتهم.

المحور السادس: الوسائل الفنية للتغريب الملحمي في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان):

لم يقتصر تأثير نظرية المسرح الملحمي لـ (بريخت) في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) للأديب التركي (سرمت چاغان) على الطرح الفكري القائم على أفكار (ماركس) فحسب، بل امتد إلى الوسائل الفنية التي تخدم (التغريب) بوصفه الملمح الفني الرئيس الذي ينهض عليه المسرح الملحمي. ومن بين الوسائل الفنية للتغريب الملحمي الحاضرة في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان):

أ. الاعتماد على المشاهد المنفصلة في شكل لوحات متجاورة:

يهدف العمل المسرحي عند (أرسطو) إلى (التطهير)، بينما يهدف عند (بريخت) إلى توفير مادة المناقشة، أو النقد، أو التغيير مع عدم إغفال الجانب الترفيهي. ويمثل الحدث جوهر النص المسرحي، بل هو مدار الفعل المسرحي أساسًا. وإذا كان الحدث في المسرح الأرسطي الكلاسي مكثفًا خطيًا تتداعى فيه الأحداث متتالية، فإن المسرح الملحمي نوع في الفعل المسرحي وعدد مشاهده بشكل متواز. وإذا كان (أرسطو) يحرص على أن تكون القصة كاملة مترابطة الأجزاء، فإن (بريخت) يرفض ذلك الترابط ويعمد إلى تقطيع حبل القصة من حين إلى آخر، ويفصل بين أجزائها بحيث يحتفظ كل مشهد لنفسه بمغزاه الخاص حتى يحول دون اندماج المتلقي في القصة والغرض من ذلك هو التغريب[٩٩].

ولم يتبع (سرمت چاغان) الأسلوب التقليدي المعمول به في كتابة نصوص المسرح الأرسطي؛ والتي تنهض على بداية ووسط ونهاية لأن هذا الأسلوب قد يدفع المتلقي إلى الاندماج والاستغراق في الحدث المسرحي، وهو ما يتعارض مع الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه المسرح الملحمي من جعل المتلقي في حالة عقلية جدلية.

وقد جاءت مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) في تسعين صفحة وفقًا للطبعة الأولى الصادرة عام ٢٠١٨م عن دار النشر (ميتوس بويوط Mitos Boyut). وقد كتب (سرمت چاغان) نصه المسرحي (مصنع الأقدام والسيقان) في فصلين، اشتمل الفصل الأول على أربعة مشاهد، والفصل الثاني على خمسة مشاهد، على شكل لوحات متجاورة مكثفة دون التقيد بحدود الزمان والمكان، ولكنها تقوم على عدد من الأحداث المستقلة التي تتكامل في أحداث التأثير الكلي للمسرحية.

ب. الحكاية ملمحًا مسرحيًا ملحميًا:

يفرق (أرسطو) بين الأنواع الأدبية بشكل صارم، ولا يسمح بتداخل العناصر ما بين المسرحية، وبين الملحمة. إذ أن المسرحية تقدم الحدث، أمَّا الملحمة فتكتفي بالإخبار عن الحدث وذلك وفقًا لرؤية (أرسطو). أمَّا (بريخت) يقدم الحدث عن طريق الحكي أو السرد بدلا من التشخيص، أي أن الحدث المعروض يشبه مجرد تذكر لما كان قد حدث. وذلك لتبديد الوهم الذي يستولي على المتلقي، وإبعادًا للحدث الذي لا يمكن أن يجرفه كتيار النهر، لذلك يسعى (بريخت) إلى فصل الوقائع عن أهواء المتلقين وإظهارها فى صورة غير مألوفة[١٠٠].

أدرك (سرمت چاغان) أن للحكي وظيفة مهمة في المسرح الملحمي، فلجأ في نصه المسرحي (مصنع الأقدام والسيقان) إلى الحكي في مواضع كثيرة من بينها عندما سأل الثور المواطن الأول عن السر وراء عدم أكلهم اللحوم:

ـ الثور: لماذا لا تأكلون اللحم؟

ـ المواطن (١): لقد حدثت مجاعة في هذا البلد منذ مئات السنين.. وتشكلت بفعل ذلك جدران حجرية من الجهات الأربع.. لم يعد الأطفال يرون الأثداء المليئة باللبن.. وتوزع الرجال والنساء والشيوخ والشباب في الجبال

والأودية كالبقع الصغيرة.. لم تعد الزوجة تعرف زوجها ولا الولد يعرف أباه، ولا يعرف العاشق حبيبته، وتنكر الإنسان لأخيه الإنسان ومن أجل لقمة العيش تطاحن كل الناس.. مجاعة.. مجاعة.. مجاعة، وفي الوقت الذي كانت فيه العيون تظلم والآمال تخبو والقلوب تتوقف، كانوا ما يزالون يتشدقون بكلمة (أنا).. في هذه الفترة بدأت البحيرة الكبيرة الموجودة في البلد، تغلي وتفجرت منها المياه، وحن التراب وامتلأت العيون بالمياه، وعاد الأمل إلى العيون، وعمَّ الخير والرخاء أرجاء البلاد. ونتيجة لهذا صارت البحيرة معبدًا لنا وأصبحت الأسماك المقدسة التي تعيش فيها مخلوقات مقدسة أيضًا، وحرم أكل لحوم الأسماك في البلاد، وبمرور الزمن أصبح التحريم ساريًا على لحوم جميع الحيوانات. والآن يقول حضرة الكاهن يجب على الجياع أن يذهبوا إلى البحيرة ويرموا الأسماك المقدسة بحبوب الغلال لكي يشبعوا، والعراة لكي يكتسوا، والفتيات لكي يتزوجن، والنساء لكي يلدن أولادًا ...[١٠١]

يعد الحكي في النص المسرحي من وسائل التغريب الملحمي التي تعمل على الحيلولة دون اندماج المتلقي، وفي الحوار المسرحي السابق، حاول (سرمت چاغان) من خلال الحكي الذي جرى على لسان الشخصية المسرحية (المواطن الأول) أن ينبه المتلقي إلى نمط التفكير الخرافي الذي يتسلط على البسطاء والجهلاء، فضلًا عن الدور السلبي الذي يقوم به رجال الدين في المجتمع الرأسمالي، حيث يستغلون المشاعر الدينية الفطرية لدى الفقراء في إخضاعهم لتحقيق مصالح البرجوازيين.

وفي موضع آخر من المسرحية بعدما أصيب كل المواطنين بالشلل نتيجة تناولهم البذور السوداء بدلًا من القمح، لاحظوا اختفاء الكاهن وعدم ظهوره بينهم،

وحينما خمنوا أنه قد يكون قد أصابه مكروهٌ، فانبرى (المواطن الثالث) يحكي لهم قصة الكاهن ويضفي على شخصيته هالة من القداسة:

ـ المواطن (٣): لقد جاء إلى العالم في البحيرة.. كل المواطنين يقولون ذلك.. بعد الولادة اختفت أمه في البحيرة.. كل المواطنين يتحدثون عن ذلك.. وفي أيام عصيبة كهذه تظهر على وجه الماء، وقد تعلقت بعض الأسماك المقدسة بشعرها وذراعيها وثدييها، تصلي للرب العظيم بصوتٍ عالٍ.. كانت أمي تقول: إنه شخص مقدس، لا يمسه سوء ...[١٠٢]

ينبه (سـرمت چاغان) المتلقي من خلال الحكي الذي قام به (المواطن الثالث) في الحوار السـابق، إلى أن المعتقد الشـعبي يمثل خبيئة في صـدور الناس، تُلقن من جيل إلى جيل، وتختمر في صـدور أصـحابها، ويلعب الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعًا خاصًا، ثم يسقط البسطاء من الشعب؛ نتيجة جهلهم وغياب وعيهم على المعتقد الشعبي قدسية المعتقد الديني، فينسجون أساطير من وحي الخيال حول رجال الدين، ثم يعيشون تحت تأثير هذه الحكايات والأساطير، مما يسهل معه استغلالهم من الذين روجوا الأساطير حولهم.

وجملة القول إن الحكي في مسـرحية (مصـنع الأقدام والسـيقان) تجاوز دوره كوسـيلة فنية للتغريب في النص المسـرحي تهدف إلى كسـر الإيهام لدى المتلقي، بل شكل رسالة تحذيرية إلى المتلقي من المعتقد الشعبي الذي يرقى بفعل الجهل والتفكير الخرافي إلى درجة المعتقد الديني، ويشدد على خطورة توظيف رجال الدين واستغلالهم للحس الديني الفطري لدى الطبقة الفقيرة الكادحة، من أجل تحقيق مصالح الرأسماليين وتضخم ثرواتهم.

ج. قطع سير الأحداث عن طريق (الأغاني ـ الجوقة ـ اللوحات الإرشادية):

تقوم الأغاني بدور مهم في المسرح الملحمي بوصفها أحد وسائل التغريب في النص المسرحي، فهي إلى جانب وظائفها الكثيرة من تلخيص للأحداث، أو التعليق عليها، أو التمهيد للأحداث اللاحقة، نجدها في أحيان أخرى تقف في خط مضاد لما يدور من أحداث، فتقوم بالمساهمة في تبعيد المتلقي عن الحدث بغرض الاقتراب بصورة إيجابية، وتساعده على توضيح الأشياء التي ربما قد تغيب عنه في أثناء متابعته للحدث وإظهار غرابته وتحول دون اندماجه[١٠٣].

وتشكل الأغاني في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) حضورًا قويًا بدايةً من مفتتح المشهد الأول لرغبة (سرمت چاغان) أن يكون المتلقي في حالة تيقظ للرسالة التوعوية التي يعمل على بثها إليه:

أغنية الرخاء:
لقد تحول عرق الجبين ذهبًا في التراب
وأحاطت السنابل كل البلد
مثل إنسان ولد حديثًا
ضحكه على نحو مختلف
بكاؤه على نحو مختلف
حبه وخوفه على نحو مختلف
وأكثر من هذا
إن الأغاني عانقت الجبال والأحجار
وهي تقول: رخاء، رخاء، رخاء[١٠٤]

وبعد أن يدقق المتلقي في معاني هذه الأغنية يعتقد أنه بصـــدد الولوج إلى عالم تســـوده العدالة الاجتماعية، بعدما فهم من كلماتها أن الفلاحين قاموا بري أراضـــيهم بعرق جبينهم، وتحول كدهم وإخلاصهم في العمل إلى محصول وفير أحاط بكل البلد، ونتيجة فرحتهم بثمرة جهدهم تشـــاركهم الجبال والأحجار بالغناء فرحًا، إلا أنه يفاجأ بغضـــب الإقطاعيين منهم؛ لأنهم ســـعداء وراضـــون بحالهم رغم فقرهم الشـــديد الذي تعكسه ملابسهم الرثة. وإذا كانت الأغنية السابقة قد قامت بإبعاد المتلقي عن المعنى الذي توقعه، لكن الأغنية التالية في المشـــهد الأول تفســـر غضـــب الإقطاعيين من الفلاحين، وتكثف ما دار من حوار بينهم؛ لرغبتهم في إيجاد حل لتســـويق البذور السوداء المكدسة في الصوامع:

أغنية:
أغنية الرخاء على الشفاه
يرقصون حتى الصباح
والثروة الوطنية في الصوامع
حتمًا ستفسد هذا العام
يجب أن نفعل شيئًا
كان الأجداد يقولون دائمًا
الرخاء يفسد الأخلاق
ويفقد الإنسان ما له، وما عليه
وهو يقول الرخاء.. الرخاء.. الرخاء[١٠٥]

وفي نهاية المشهد الثاني ثمة أغنية تكثف الأحداث، وتلخِّص الحوارات التي دارت بين الزعيم، وبين الكاهن والإقطاعيين، وتســـخر مما انتهوا إليه، حيث أصـــدر الزعيم أمراً يُلزم الفلاحين الكادحين بتسليم محصولهم من القمح لإطعام الأسماك، ومقايضته

بأربعة أمثاله من البذور الســـوداء، وهكذا تزداد ثروة الإقطاعيين بقيام الدولة بشـــراء محصول البذور السوداء المكدسة في صوامعهم:

أنقذت الثروة الوطنية
وليعش الوطن والشعب
لا نريد أن يصاب أحد بمكروه
إننا نهب لحمنا وأظافرنا
ما لنا، وما ليس لنا
أمهاتنا وآباءنا
نساءنا وأولادنا
فداء للزعيم العظيم
واحدة لك، واحدة لي، واحدة له
القمح للأسماك
والبذور السوداء للمواطن
واحدة لك، واحدة لي، واحدة له[١٠٦]

ويتضـــح لنا من الأمثلة الســـابقة أن الأغاني كانت تقدم للأحداث أو تعلق عليها أو تلخصها، وتعمل على عدم اندماج المتلقي مع النص المسرحي، وهو غاية التغريب النصي الذي يمثل الركيزة الأساسية في المسرح الملحمي.

وتتشـابه أدوار الجوقة فى المسـرح الملحمي، مع الأدوار التي تقوم بها الأغاني، الممثلـة في اطلاع المتلقي على حقـائق لم يكن يعرفهـا، أو تعلق على الأحـداث، أو تناقش بعض القضـايا المطروحة في المسرحية أو تمهد لها؛ لذلك فهي تساعد على كسر الإيهام عن طريق قطع سير الحدث، وتسهم في قدح زناد الفكر لا العاطفة، لكي يمارس المتلقي النقد المطلوب لواقعه[١٠٧].

وكان اعتماد (سرمت چاغان) على الجوقة في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) بدرجة أقل من اعتماده على الأغاني، لكن حضورها كان مؤثرًا ومفصليًا في بعض المشاهد، كما هو الحال في نهاية المشهد الرابع من الفصل الأول بعدما تم محاكمة الشاب المتمرد الذي رفض تسليم محصوله من القمح، ولم يتمكن من الدفاع عن نفسه أو تبرير موقفه في محاكمة تفتقر إلى الحد الأدنى من العدالة، وتم اقتياده لتنفيذ الحكم بربطه بالعمود مدة تسعين عامًا، وهنا اختتم المشهد بالجوقة:

اسكت.. لنسكت
اسكت.. لنسكت
لنسكت بدلًا من أن نموت
هذا هو طريق الخلاص
هذا هو الاحترام، والشرف، والإحسان
هذا كل ما في الأمر
اسكت.. لنسكت
لنسكت بدلًا من أن نموت
هذا كل شيء.. وكل شيء مرتبط بهذا
اسكت.. لنسكت.. اسكت.. لنسكت
أهذا هو طريق الخلاص؟[١٠٨]

قد يُظن من هذه الكلمات التي صـــرخت بها الجوقة، أنها محاولة لتدجين المواطنين الذي حضـروا محاكمة الشـاب المتمرد، وحثهم على الصـمت للحفاظ على أرواحهم من الخطر، ولكن الاستفهام الذي جاء في آخر كلماتهم يمثل رسالة استنكارية من (سرمت چاغان) لتوعية المتلقي، أنه إذا لم يستطع مقاومة الظلم،لا يجب عليه أن يهاجم أصـحاب الفكر الثوري؛ لأنهم يسـعون إلى الخلاص من الحكم الظالم، دون أن

يأبهون العاقبة حتى لو كانت الموت.

وفي نهاية النص المسرحي بعد أن يكتشف الجميع أن الثور كان يخدعهم، وأكل كل مخزون القمح الذي كان يخفيه الشاب المتمرد. ويعلن رجال الشرطة العودة إلى الدستور السابق قبل الثورة، ثم ينشغل المواطنون بشراء أوراق اليانصيب من بائعها لأن السحب على هذه الأوراق الأسبوع القادم وهنا تختم المسرحية بالجوقة:

مسرحيتنا تنتهي هنا
البقية تجري خارج هذا المكان [١٠٩]

يحاول (سرمت چاغان) حتى السطور الأخيرة من نصه المسرحي (مصنع الأقدام والسيقان) أن يحقق من خلال (الجوقة) – باعتبارها وسيلة من وسائل التغريب النصي وضمير الجماعة – أكبر فائدة ممكنة من تنفير المتلقي وتحفيز تفكيره؛ ليرفض كل ما هو سلبي في النص المسرحي، من شخصيات الإقطاعيين الثلاثة الذين يمثلون الطبقة البرجوازية المستغلة لطبقة الفقراء الكادحين، لكي يحققوا ثروات طائلة من خلال هيمنتهم على السلطات الثلاث التنفيذية والقضائية والتشريعية، وأيضًا من القيادة السياسية غائبة الرؤية، والخاضعة للمضللين من رجال الدين. ولو قدر توفر هذه المعطيات في أي بلد ستكون النتائج متشابهة كما حدث في المسرحية.

يرى الباحث التركي (ياووز چليك Yavuz Çelik) أن النتيجة الحتمية لاندماج المتلقي – من وجهة نظر (بريخت) – هي تكريس الواقع الاجتماعى، والإبقاء على الظاهرة الاجتماعية والقوانين التى تحكمها كما هي، ومن ثَمَّ ينتفي المبرر لتغييرها والثورة عليها بعد أن بدت كقدر حتمي. لقد وجد (بريخت) فى الاندماج تعبيرًا عن فلسفة القبول، وفى نظريته للمسرح الملحمي يأخذ التمرد شكلًا جديدًا يحل فيه التغريب

محل الاندماج. ويذهب إلى القول بإن اللوحات الإرشـــادية التي يتم عرضـــها بجهاز العرض الضــوئي على ســتار في خلفية المســرح، من وســائل التغريب في المســرح الملحمي، التي يتم استخدامها من أجل قطع تدفق الأحداث وإظهار غرابتها، مما يتيح فرصة للمتلقي من أجل التفكير وإيقاظ الوعي[١١٠].

وقد لجأ (ســرمت چاغان) إلى اســتخدام اللوحات الإرشــادية التي تبث بجهاز العرض الضـوئي في مواضـع كثيرة من مسـرحية (مصـنع الأقدام والسـيقان) بداية من المشـهد الثالث حتى المشـهد التاسـع من المسرحية. ولعبت اللوحة الإرشـادية في بداية المشهد الثالث دورًا تمهيدًا للأحداث كما يبدو من الجملة الآتيه:

جهاز العرض الضوئي: في هذا البلد يباع كل شيء مقابل القمح، كل شيء يُشترى بالقمح.. حتى الناس! مزاد علني! ...[١١١]

وتسهم اللوحة الإرشادية السابقة في تشويق المتلقي، وعدم اندماجه في الأحداث ليفهم المقصـد من قابلية أي شـيء للبيع مقابل القمح، وهو المشـهد الذي تقرر فيه الأم أن تقيم مزادًا علنيًا على ابنتها؛ لتهبها لمَنْ يُقدِّر جمالها بأعلى مقابل من جوالات القمح. أمَّا اللوحة الإرشــادية في مســتهل المشــهد الرابع جاءت تلخيصًــا لأحداث لم تُذكر، ولكنها تُفهم في ضـــوء روح التمرد والثورة التي انتابت المواطنين مع نهاية المشهد الثالث:

جهاز العرض الضوئي: الذي يقول الحقيقة يُطرد من تسع قرى.
الشاب قال الحقيقة.
قال: لا تأكلوا البذور السوداء.
قال: إن أكلتم، فستصبحون مشلولين.
ربطوا الشاب في العمود، حاكموه عند العمود...[١١٢]

وتقطع لوحة إرشادية تدفق الأحداث في منتصف المشهد الخامس؛ لتشرح مفهوم المعونة:

جهاز العرض الضوئي: مفهوم المعونة:

إن الدولة التي أصيبت بالشلل، يجب مساعدتها بالبنود الواردة أدناه:

١. الدولة التي تأخذ المعونة، عليها أن تبيع القمح بأرخص الأسعار إلى الدولة المساعدة.
٢. سوف ترسل الأقدام والسيقان إلى مواطني الدولة الصديقة، لاستعمالها كمعونة.
٣. يجب أن تستعمل الأقدام والسيقان المرسلة باعتبارها معونة لمواطني الدولة الصديقة وفق التعليمات، والإرشادات التي يحملها خبير الصحة الأجنبي ...[١١٣]

عمد الأديب التركي (سرمت چاغان) بهذه اللوحة الإرشادية إلى أن يزكي لدى المتلقي فكرة أن الفكر الرأسمالي، قائم على الاستغلال؛ فالمعونة المقدمة من دولة رأسمالية إلى دولة فقيرة منكوبة، ليست دليلًا على الصداقة بقدر ما تعكس رغبة في استغلالها والحصول على محصولها من القمح بأرخص الأسعار، كما أن المساعدة التي تمنحها الدولة الرأسمالية مشروطة بأن تتحقق فائدتها من خلال تنفيذ تعليمات وإرشادات خبير الصحة المبعوث من طرفها؛ إمعانًا في الخضوع والإذلال.

وتعد اللوحة الإرشادية في بداية المشهد السادس تعليقًا على ما حدث في نهاية المشهد السابق عليه، بعدما هاجم المواطنون الكاهن؛ لأنه من أقنعهم بتسليم محصولهم من القمح لإطعام الأسماك المقدسة، وشجعهم على أن يأخذوا مقابل محصولهم أربعة أمثاله من البذور السوداء التي تسببت في إصابتهم بالشلل، لكن الكاهن تظاهر أمامهم أنه يصلي للأسماك المقدسة، وبعدما فرغ من صلاته ألقى بعكازتيه مدعيًا أن الأسماك المقدسة استجابت لصلاته:

جهاز العرض الضوئي: لم تكتشف طريقة لإنقاذ المواطنين من الشلل. ارتاد المواطنون البحيرة المقدسة ليلًا ونهارًا ...[١١٤]

هذه اللوحة الإرشادية بمثابة تحذير من الجهل والتعامل مع المعتقد الشعبي بقداسة المعتقد الديني، حيث يدفع التفكير الخرافي الجهلاء حينما يمسهم ضرٌ إلى أن يقوموا بطقوس، ويتبركوا بأشياء لا تملك لهم نفعًا أو ضرًا.

بعدما ينتهي المشهد السادس بغضب المواطن الأول الذي دفعه جوعه إلى أن يبحث عن لقمة في صندوق القمامة، لكنه استشاط غضبًا حينما فشل في العثور على لقيمات يقمن صلبه، فتأتي اللوحة الإرشادية في مستهل المشهد التالي تحذر، وتستشرف، وتنذر بالثورة:

جهاز العرض الضوئي: عندما يشعر المرء بجوع، ولو لمرة واحدة، فإنه يفعل كل شيء.. الزعيم في خطر ...[١١٥]

وتقوم اللوحات الإرشادية بدور استشرافي لتشويق المتلقي في بداية المشهد التاسع والأخير

جهاز العرض الضوئي: كل شيء عاد إلى سابق عهده؛ بسبب تصرف الثور ...[١١٦]

ويتبين مما سبق أن اللوحات الإرشادية حققت الهدف الذي استخدمت من أجله،

من تحفيز ذهن المتلقي، وجعله في حالة انتباه وتدبر، وحالت دون اندماجه مع الأحداث، فتارة تمهد للأحداث، وتارة أخرى تعلق على أحداث وقعت، وتارة ثالثة تحذر وتستشرف.

د. عدم تمايز الشخصيات الملحمية، وجدلية الحوار:

لم يحضر الإقطاعيون الثلاثة، و لا المواطنون الثلاثة في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) بأسماء أعلام تميزهم، بل كانوا أرقامًا متتالية على هذا النحو: (الإقطاعي ١، الإقطاعي ٢، الإقطاعي ٣) ، (المواطن ١، المواطن ٢، المواطن ٣) وما حضور هؤلاء الإقطاعيين والمواطنين بالأرقام دون تمايز إلا إشارة إلى طبقة اجتماعية واحدة، ويؤكد ذلك تناسق الحوارات بينهم، ولا يبدو فيها أي تعارض، بل تعكس أهدافًا محددة، وشجونًا واحدة؛ وذلك يساعد على تحقيق التغريب المسرحي الذي يحول دون اندماج المتلقي.

وثمة مثال يوضح أن الإقطاعيين الثلاثة يمثلون نمط تفكير واحد لطبقة الرأسماليين، الذين يعملون دومًا على استغلال جهل الشعب، ورجال الدين ضعاف النفوس وأصحاب الذمم الخربة، والسلطة الحاكمة الهشة غير المؤهلة لتحمل المسئولية؛ لتحقيق مكاسب مالية كبيرة. وفي الحوار التالي يحاولون إقناع الزعيم بإصدار قرار بتسليم الفلاحين محصولهم من القمح ومقايضته بأربعة أمثاله من البذور السوداء:

ـ الكاهن: إن شعبنا يؤمن إيمانًا عظيمًا بالأسماك المقدسة، حتى أنهم يقدمون إليها كل ما لديهم من قمح وبلا مقابل. آه.. أيتها العالمات بهذه المصيبة الكبيرة، اغفري لنا أيتها الأسماك المقدسة ...

ـ الإقطاعي (١،٢،٣) :أيتها الأسماك المقدسة اغفري لنا .

ـ الزعيم : مقابل جوال واحد من القمح أربعة جوالات من البذور السوداء، ولكن لن يكون في مقدور الدولة ايفاء كل هذه الطلبات.

ـ الإقطاعي (٣) :نحن موجودون يا سيدي، نحن على استعداد كامل لأن نبيع البذور السوداء إلى زعيمنا العظيم بأرخص الأسعار من أجل أن ننقذ وطننا الحبيب من هذه المصيبة الكبيرة.

ـ الزعيم: هل يمكن للبذور السوداء أن تقوم مقام القمح؟ يعني هل يستطيع الناس أكله؟ وإن أكلوه، فهل سيشبعون؟

(الإقطاعيون يتفرقون على خشبة المسرح.. كل ينادي على بضاعته كما في سوق السمك)

ـ الإقطاعي (١): البذور السوداء تسمن.. هيا.. هيا إلى البذور السوداء.

ـ الإقطاعي (٢): انظروا إلى البذور السوداء، إنها تفتح الشهية. ما شاء الله على البذور السوداء.

ـ الإقطاعي (٣): ما شاء الله.. انظروا إلى البذور السوداء.. البذور السوداء بذور الكادحين ...

(عرض ضوئي على لوحة.. إعلانات مختلفة.. صوت من الكواليس)

ـ صوت من الكواليس: البذور السوداء تسمن.. البذور السوداء تسمن.. البذور السوداء رخيصة. بدل الواحد أربعة.. بدل جوال القمح أربعة جوالات من البذور السوداء.. كلوا البذور السوداء.

(هذه العبارات يجب أن تتردد تمامًا مثل الإعلانات الإذاعية والتلفازية) ...[١١٧]

يحدد الحوار المسرحي السابق من خلال الإقطاعيين الثلاثة القواسم المشتركة لطبقة الرأسماليين التي تلجأ إلى دغدغة المشاعر الدينية والوطنية لدى الزعيم لإقناعه بما يطمحون في تحقيقه.

ويواصل (سرمت چاغان) رسم تفاصيل مهمة لشخصيات الإقطاعيين الثلاثة ـ الذين يمثلون طبقة الرأسماليين ـ تتعلق بكون المحرك الأساسي في شخصيتهم هو النهم المادي، ولا يشغلهم تغيير النظام الحاكم، بقدر ما يسيطر على تفكيرهم ويشكل حواراتهم والمناقشات فيما بينهم، البحث عن أفضل سبيل يحقق أطماعهم المادية غير النهائية كما في الحوار التالي:

ـ الإقطاعي (١): وإن عمد إلى تنفيذ كل ما قاله في المذياع؟

ـ الإقطاعي (٣): وإن لجأ إلى الغاء القرارات القاضية بتسليم القمح إلى الدولة؟

ـ الإقطاعي (٢): ماذا علينا أن نفعل؟

ـ الإقطاعي (١): ماذا علينا أن نفعل؟

ـ الإقطاعي (٣): وإن طالب التحقيق في المعونات التي أتت؟

ـ الإقطاعي (٢): ماذا علينا أن نفعل؟ ...[١١٨]

تتجلى في الحوار السابق (الجدلية الحوارية)؛ وهي السمة المميزة للمسرح الملحمي، حينما اتجه الإقطاعيون الثلاثة إلى المواطن الأول (الزعيم الجديد وقائد الثورة)؛ لانزعاجهم من البيان الذي ألقاه على الشعب عبر الإذاعة عقب الثورة والمتضمن وعده لأفراد الشعب أن يأكلوا ما يروق لهم وبالكمية التي يريدونها، فجاءوه لتأمين مصالحهم. وقد غلب على الحوار السابق أسلوبا الاستفهام والتكرار اللذان يعكسا حيرة الرأسماليين وقلقهم من سياسية الزعيم الجديد التي قد تضر بمصالحهم، وتحول دون تضخم ثرواتهم إذا ما عاد الشعب لأكل القمح.

ويُعَدُّ المواطنون الثلاثة أيضًا مثالًا للطبقة العاملة الكادحة (البروليتاريا)، وجميعهم يشتركوا في الجهل وغياب الوعي، ويبدو ذلك من موقفهم من قدوم خبير الصحة الأجنبي وسؤاله عن أحوالهم، ونمط الحوار الجدلي المتمثل في غلبة أسلوب الاستفهام على الحوار الدائر فيما بينهم على النحو الآتي:

ـ خبير الصحة: (بالإنكليزية) كيف حالكم؟ هل أنتم بخير؟ كيف حالكم؟ هل أنتم بخير؟ أنتم بخير.. أنتم بخير.. أنتم بخير...

ـ الإقطاعي (٢): مَنْ هذا؟

ـ الثور: ألا ترى؟ إنه خبير الصحة الأجنبي ...

ـ الإقطاعي (٢): لماذا جاء؟

ـ الإقطاعي (١): جاء ليوزع الشفاء، لينقذكم من الشلل ...

ـ الإقطاعي (٢): ما علاقة هؤلاء بأعمال الرب؟ ألا يخافون من غضبه أبدًا؟ ما المعونة؟ ومَنْ يكون خبير الصحة هذا؟ ألا نستطيع نحن أن نشفي مرضانا بأنفسنا؟ ها نحن نملك ورشة لصنع العكازات، فما الداعي للشفاء؟

ـ المواطن (٣): لقد جهزتها على الرقم الثاني، وكانت تؤدي التحية من جهة، وتفعل شيئًا من جهة أخرى.. كم مرة قلت لها لا تسيرِ خلف أفكارك هكذا، فقد يصيبك شيء ما ...[١١٩]

كشف الحوار السابق تأثير الجهل على المواطنين الثلاثة، فالمواطن الأول مقتنع بقدرة خبير الصحة الأجنبي أن يشفيهم من الشلل، وهو ما زال يتناول البذور السوداء سبب دائه، أمَّا المواطن الثاني ـ لجهله ورغبته في تأمين لقمة عيشه ـ، أفاد من الظروف الصحية المتردية لأقرانه من المواطنين وأسس ورشة لصناعة العكازات ويحاول أن يُنفِّر المواطنين من التجاوب مع خبير الصحة الأجنبي تارة بدغدغة مشاعرهم الدينية ،حيث يذكر لهم أن الشفاء بيد الله، وتارة أخرى يحاول إقناعهم بضرورة التأقلم مع الشلل حتى لا تبور تجارته، والمواطن الثالث لم يأبه بمرضه وعجزه عن الحركة، بل ظلَّ يبحث عن دميته ؛تلك الأيقونة الدالة على البيروقراطية. فإذا كانت الدمية

قد تمردت فكيف للآدمي أن يظل خاضعًا للقهر والاستعباد تحت وطأة السلطة الحاكمة والرأسماليين المستغلين والسلطة الدينية المضللة.

وفي الأخير يمكننا القول إن كافة الوسائل الفنية التغريبية في النص المسرحي (مصنع الأقدام والسيقان) قد تكاتفت لتحقيق هدفٍ محددٍ؛ وهو عدم اندماج المتلقي، وعدم تماهيه مع الأحداث؛ ليظل متيقظًا ليتلقف الرسالة التوعوية التحريضية التي صاغها الأديب التركي (سرمت چاغان)، ويعمل بتأثير ما تلقاه على تغيير الواقع.

الخاتمة

حاول البحث إلى الوقوف على الطرح الموضوعي في مسرحية (مصنع الأقدام والسيقان) للأديب التركي (سرمت چاغان)، وكذلك تقنيات المسرح الملحمي التي اتبعها (سرمت چاغان) وأفاد منها؛ للكشف عن تأثير نظرية المسرح الملحمي للكاتب والمخرج المسرحي الألماني (برتولد بريخت) على مسرح (سرمت چاغان)، وانتهى إلى النتائج الآتيه:

- شهدت الأوضاع الاقتصادية في تركيا في حقبة الخمسينيات من القرن العشرين – وهي الفترة الزمنية التي انتقدها (سرمت چاغان) في نصه المسرحي (مصنع الأقدام والسيقان) – تطبيق آليات السوق الحر، أو النظام الرأسمالي، وتدعيم دور القطاع الخاص في النشاط الاقتصادي؛ مما أدَّى إلى تدهور الأوضاع الاقتصادية، وتردّي الظروف المعيشية للمزارعين، وبلغت معدلات النمو مستويات سالبة، وحينما عملت الحكومة على مَدِّ يد العون إلى المزارعين عن طريق زيادة المعروض من النقود؛ أدَّى ذلك إلى زيادة التضخم، وتزايد في عجز الموازنة العامة.
- رفض (برتولد بريخت) المسرح بالمفهوم الأرسطي، وأسس نظريته عن (المسرح الملحمي) بعدما اقتنع بضرورة توظيف المسرح ليكون سبيلًا لتغيير الواقع، متأثرًا بأفكار (كارل ماركس). ورأى (بريخت) أنه لكي تتحقق إيجابية المتلقي يجب أن يتخلص من الإيهام المسرحي الذي عاب المسرح الأرسطي – من وجهة نظره – ونهضت نظريته على مفهوم جديد، وهو (التغريب) أي جعل الشيء المألوف شيئًا فريدًا يسترعى الانتباه، وحدد مجموعة من الوسائل يتحقق بها التغريب الملحمي من بينها أن تتكون المسرحية من مشاهد أشبه باللوحات المتجاورة، ويتخلل هذه المشاهد أغاني،

فضـــلًا عن اللجوء إلى الحكي أو الســـرد، والاعتماد على عدم التمايز بين الشـــخصـــيات، وبين جدلية الحوار فيما بينها، كل ذلك في ســـبيل جعل عدم اندماج المتلقي وجعله في حالة تيقظ لاســـتقبال الرســـالة التحريضـــية التي يتضمنها النص المسرحي.

- أولى كُتَّاب مسرح الستينيات عناية بالطبقتين الدنيا والوسطى، وقدموا صورًا للمعاناة الحياتية للطبقتين، وما أصابهما من استغلال على أيدي الرأسماليين. ويُعد تيار المسرح الملحمي من بين التيارات المسرحية العالمية الوافدة على المسرح التركي المعاصر بشكل واضح في فترة الستينيات؛ الذي توافق وصبغته الثورية التوعوية مع الظروف السياسية التي مرت بها تركيا في حقبة الستينيات، ومناخ الحرية الناتج عن انقلاب السابع والعشرين من مايو ١٩٦٠م، فضلا عن تبني تركيا للنظام الاقتصادي الرأسمالي، وما استتبعه من زيادة نشاط الأحزاب السياسية إلسارية. وتعرفت الساحة الثقافية التركية والمسرح التركي على نظرية المسرح الملحمي لـ(بريخت) عن طريق ترجمة كتاباته المسرحية من الألمانية إلى التركية، ثم حرصت الفرق المسرحية التركية للهواة أن تؤدي هذه النصوص المسرحية. ويأتي كلٌ من (خلدون طانر)، و(سرمت چاغان) في مقدمة الكُتاب الأتراك الذين تأثروا بتيار المسرح الملحمي.
- لم تقتصر موهبة (سرمت چاغان) على الكتابة المسرحية، بل مارس كافة الفنون المسرحية من تمثيل، وتصميم ديكورات، وإخراج مسرحي، وأسس فرقة مسرحية. كان صاحب مشروع تثقيفي يستهدف إيقاظ وعي أبناء وطنه، من خلال كتابة نصوص مسرحية، وإخراج عروض مسرحية لنصوص توعوية محلية وعالمية تُحرض على التغيير؛ ومرد ذلك توجهاته الاشتراكية، وإيمانه بأفكار (كارل

ماركس) الداعية إلى التغيير، والتي تبلورت في نظرية المسرح الملحمي لـ(برتولد بريخت).

- إن المرتكزات الفكرية التي تم استخلاصها من النص المسرحي (مصنع الأقدام والسيقان) جميعها تدين ممارسات النظام الاقتصادي الرأسمالي، من تفاوت طبقي، وجشع البرجوازيين المستغلين للطبقة العاملة الكادحة، وغياب العدالة الاجتماعية، ودور رجال الدين أصحاب الذمم الخربة في مساعدة الأنظمة الاستبدادية، والبرجوازيين، من خلال تضليل الكادحين، وإقناعهم بضرورة الخضوع لأي أمر يصدر لهم من الحاكم حتى لو أضرَّ بهم ، فضلًا عن سعي البرجوازيين إلى جمع السلطات الثلاث؛ التنفيذية والقضائية والتشريعية للحفاظ على مصالحهم والعمل على تضخيم ثرواتهم.
- تكاتفت كافة الوسائل الفنية التغريبية في النص المسرحي (مصنع الأقدام والسيقان) من الاعتماد على المشاهد المنفصلة في شكل لوحات متجاورة، واللجوء إلى الحكي، وقطع سير الأحداث عن طريق (الأغاني ـ الجوقة ـ اللوحات الإرشادية)، وعدم تمايز الشخصيات الملحمية وجدلية الحوار فيما بينها، لتحقيق هدف محدد وهو عدم اندماج المتلقي، وعدم تماهيه مع الأحداث؛ ليظل متيقظًا ليتلقف الرسالة التوعوية التحريضية التي صاغها الأديب التركي (سرمت چاغان)، ويعمل بتأثير ما تلقاه على نزع الصفات البديهية عن أي سلوك أيًا كان، بهدف إشهار هذا السلوك، ومحاصرته بمعرفته تمامًا. ويتجاوز مهمة المسرح التفسيرية، إلى محاولة تشكيل قيم، ومحاولة تغيير الواقع، بعد أن يشحن لاتخاذ موقف معين تجاه قضايا مجتمعه.

الهوامش والحواشي:

[1]- برتولد بريخت: شاعر وكاتب مسرحي ألماني. من أهم كُتاب المسرح في القرن العشرين. ولد في (اوغسبورغ) في العاشر من فبراير عام ١٨٩٨م، وتوفي في (برلين) في الرابع عشر من أغسطس عام ١٩٥٦م. تأمل (بريخت) المسرح الأرسطي التقليدي، فوجده غير صالح للعصر الحديث، عصر التطور العلمي الذي يتطلب مواكبة جماليات تختلف عن الجمإلىات العتيقة، كما اقتنع بفكرة (التغيير) التي أخذها عن الماركسية، وأراد أن يجعل المسرح في خدمتها، إلا أنه وجد أن مفهوم المسرح الأرسطي، أو البرجوازي بوسائله المستهلكة لن يستطيع أن يحقق غرضه الذي وقف حياته عليه.

يعترف (بريخت) أنه لا يرفض أن يكون المسرح وسيلة ترفيه وتسلية، ولكن التسلية التي يريدها بعيدة كل البعد عن التسلية البرجوازية المعتادة. إنها تسلية مشروطة وليست مقصودة لذاتها. وتنهض نظرية (بريخت) المسرحية على فكرة رئيسة هي التسلية المفيدة التي تسهم في (تغيير العالم) من خلال انتزاع المتلقين من الاندماج الذي يستغرقون فيه في أثناء التلقي بالمفهوم الأرسطي الهادف إلى خلق المتعة السلبية. ويرى (بريخت) أنه في سبيل انتزاع المتلقي من الإيهام أو الاندماج الذي يقضي على كل فعالياته يجب أن نعمل على إيقاظ عقله وتشجيع ملكاته النقدية عن طريق (التغريب)، وهو الملمح الرئيس الذي يفرق بين المسرح الملحمي، وبين الأرسطي.

Bkz: Prof.Dr.Özdemir Nutku: Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, Özgür Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 2015, 22-28

[2]-Tülay Yıldız Akgül: Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilendir, Tiyatro Araştırmaları Dergisisi, Ankara Üniversitesi Yayınları, Sayı 35, Ankara, 2013, 21.

[3]-Hikmet Özdemir: Türkiye Tarihi 4,Çağdaş Türkiye (1908-1980),Cem Yayınevi,İlk Baskı, İstanbul,1997.s.319-320.

[4]-Ahmet Tabakoğlu: Türkiye İktisat Tarihi, Dergâh Yayınları, On Dördüncü Baskı, İstanbul, 2017,s.430-432

[5]– Prof.Dr. O. Murat Koçtürk ve Yrd. Doç. Meryem Gölalan :1923-1950 Türkiye Ekonomisinin Yapısal Analizi, 3.Sektör Sosyal Ekonomi Dergisi, Cilt45, Sayı 2, Ankara,2010, s.63

[6]–Doç.Dr. Hüseyin Akyıldız ve Doç.Dr.Ömer Eroğlu : Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Uygulanan İktisat Politikaları, Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi,Cilt 9, Sayı 1, Isparta, 2004, s.52.

[7]–Korkut Boratav: Türkiye İktisat Tarihi 1908- 2009, İmge Kitabevi Yayınları, Yirmi Dördüncü Baskı, İstanbul,2019.s.123-124.

[8]– Korkut Boratav: (a.g.e), s.126.

[9]– Dr.Sefer Şener: Türkiye Ekonomisinde İkinci Dönem Liberal İktisat Politikaları, Yönetim Bilimleri Dergisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Biga İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Cilt 3, Sayı 1, 2005,s. 146.

[10]–Prof.Dr. Mukaddes Aksoy: Kore Savaşı'nın Türkiye'de Demokrasinin Gelişimine Etkisi, USOBED Uluslararası Batı Karadeniz Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, Bartın Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, BAKAD Kitabevi Yayınları, Cilt 3, Sayı 1, 2019, s.7.

[١١]– رانيا فتح الله: الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٩.

[١٢]– برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، بدون تاريخ، ص٥٨.

[13]–Bkz: Yavuz Çelik: Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır?, Sanat Dergisi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Sayı 2, Erzurum, 2000, s.120.

[١٤]– إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٧٦.

[١٥]– أحمد عثمان: قناع البريختية والشيوعية، إيجيسوس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٥٨

[16]–Bkz: Emre Arslan:Yaşama Sanatına Brecht'in Katkısı:Diyalektik, Hegemonya ve Yabancılaştırma Kuramı, Praksis Dergisi, Sayı 1, Dipnot Yayınları, Ankara, 2001, s.65-66.

[١٧]– فريدريك أوين: برتولد بريخت (حياته، فنه، عصره)، ترجمة إبراهيم العريس، دار بن خلدون، الطبعة الثانية ، بيروت، ١٩٨٣م، ص١٦٢.

[١٨]– رونالد جراي: بريخت، ترجمة نسيم مجلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م، ص٨١.

[١٩]– برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ص١٤٣-١٤٤.

[٢٠]– المرجع السابق، ص٨٧.

[٢١]– المرجع نفسه، ص١٣٧.

[٢٢]– رونالد جراي: بريخت، ص٨٢.

[٢٣]– برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ص٢٠٢.

[٢٤]– سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٣م، ص٢١١.

[٢٥]– رونالد جراي: بريخت، ص ٣٦.

[٢٦]– إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص٧٧.

[٢٧]– السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ١٩٩٠م، ص٢٧٦.

[٢٨]– رانيا فتح الله : الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج، ص ١٧-٢٢.

29- Metin And: Başlangıcından 1983'eTürk Tiyatro Tarihi, İletişim Yayınları, Onuncu Baskı, İstanbul, Mart 2019, s.123.

[30]– Ayşegül Yüksel : Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı, Mitos Boyut Yayınları, İlk Baskı, İstanbul, 1999,s.53-54.

[31]– Metin And: 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1970, s.264-265.

[٣٢]– خلدون طانر : قاص وكاتب مسرحي تركي. ومن أهم رواد المسرح التركي المعاصر، ولد في (استانبول) عام ١٩١٥م، درس العلوم السياسية في جامعة (هيلديلبرج) الألمانية، ودرس في كلية الآداب جامعة (استانبول) قسم اللغة الألمانية وآدابها وتخرج منها عام ١٩٥٠م. جدد في كتاباته المسرحية وقدم نماذج ناضجة في مسرح (الكاباريه) السياسي. اتسمت كتاباته بالطابع الساخر، وعلى يده اكتسب المسرح التركي هوية خاصة. ومن أشهر مسرحياته : (كانت الطاحونة تدور Bir Değirmen Dönerdi)، و(من في الخارج Dışardakiler)، و(صيدلية الفضيلة Fazilet Eczanesi).

Bkz: Ayşegül Yüksel: Haldun Taner Tiyatrosu, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, İstanbul, Temmuz 1986,s.17-21.

[33]–Gülayse Erkoç: 1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara üniversitesi, Sayı 13,2002,s.12،16.

[34]–Bkz: Dr.Sevinç Sokullu: Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Üçüncü Baskı, Ankara, 1997, s.266.

[35]– Enver Töre: Türk Tiyatrosunun Kaynakları, Turkish Studies, Ankara, Volume 4/1, Winter 2009,İssue 1,s.2337.

[36]– zehra İpşiroğlu: Tiyatroda Devrim, Mitos Boyut Yayınları, Üçüncü Baskı, İstanbul, 2000, s. 106-107.

[٣٧] – مسرح الساحة: من أشكال المسرح الشعبي التركي. يطلق عليه الأتراك (ortaoyunu)؛ لأن المسرحية تقدم في فناء، أوساحة مستديرة يحيط بها المتفرجون، إلا من جهة واحدة تترك مفتوحة حيث يدخل منها الممثلون إلى الساحة. يستخدم فيه ديكور بسيط عبارة عن ساتر خشبي.

عرف الأتراك مسرح الساحة في القرن الخامس عشر عن طريق الإيطاليين واليهود المهاجرين من (أسبانيا). يعتبر مسرح الساحة أقرب إلى المسرح الواقعي، وأكثر الأنواع تطوراً داخل البلاد الإسلامية. يتشابه في بعض جوانبه مع (القاراگوز) سواء في شخصياته، أو في بناء المسرحية. عمل مسرح

الساحة على تصحيح أوضاع المجتمع للحفاظ على القيم. تمثلت شخوصه الرئيسة في: (قاووقلو kavuklu)، و(بيشكار pişekar).

Metin And : Başlangıcından 1983' e Türk Tiyatro Tarihi ,s.50-56.

[٣٨]- مسرح القاراگوز (خيال الظل): أشهر أنواع المسرح الشعبي التركي وأكثرها انتشارًا. عرفه الأتراك منذ القرن السادس عشر الميلادي، وصل إلى (الأناضول) عن طريق (مصر) بعد استيلاء السلطان (سليم ياووز) عليها وهزيمة المماليك. تم اصطحاب فناني هذا النوع إلى (استانبول)، فعرضت مسرحيات خيال الظل باللغة العربية عام ١٥٨٢م. أضاف الأتراك إلى هذا اللون المسرحي، وتطور على أيديهم من الناحية الفنية. اهتم مسرح (القاراگوز) بالنقد الاجتماعي، وهو في الأصل مسرحٌ ساخرٌ، صور عادات المجتمع وتقاليده والأحداث اليومية. تهدف عروض هذا اللون المسرحي إلى استخلاص دروس وعظات مما يقدمه، ولا يلمح بأسباب المشكلات ولا بطرق حلها. من أشهر شخصياته: شخصية (حاجوات Hacivat) ؛ وهي شخصية تحمل سمات المثقف الرزين.

Metin And : Başlangıcından 1983' e Türk Tiyatro Tarihi ,s.39-42.

[39]- Bkz: Âbide Oğan : Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi, Turkish Studies, Ankara ,Volume 4, Winter 2009,İssue 1,s.415 .

[40]- Ayşegül Yüksel: Haldun Taner Tiyatrosu,s.97.

[41]-Yavuz Pekman : Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, Mitos Boyut Yayınları, İlk Baskı, İstanbul, 2002,s.94-95.

[42]- Nalan Sınay : Yaşamı, Sanat Anlayışı ve Yapıtlarıyla Sermet Çağan, Mitos Boyut Yayınları, İlk Baskı, İstanbul, 2012,s. 9-10.

[٤٣]- محسن ارطغرل: ممثل ومخرج تركي. ولد في (استانبول) في الثامن والعشرين من فبراير عام ١٨٩٢م، وتوفي في (أزمير) في التاسع والعشرين من إبريل ١٩٧٩م. يُعدُّ رائد النهضة المسرحية والسينمائية في (تركيا). تم تكريمه في سنواته الأخيرة بحصوله على جائزة الجمهورية التركية للثقافة عام ١٩٧١م. انظر: https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول:٤/١٢/٢٠٢٠م.

[44]- Dr.Erbil Göktaş: Sermet Çağan ve Oyunları, Agora (Yeni Binyıl Kültür Sanat Edebiyatı Dergisi), Sayı 10, Agora Yayınları, İstanbul, Ekim 2000, s.46.

[٤٥] – گونر سونر: كاتب مسرحي، ومخرج مسرحي، وممثل مسرحي تركي. ولد في (أنقرة) في الثامن عشر من مارس عام ١٩٣٩م، وتوفي فيها في السابع والعشرين من مارس عام ١٩٧٧م. شقيق الأديبة التركية (عدالت آغا اوغلو). ترك دراسته في كلية الحقوق جامعة (أنقرة) عام ١٩٦٠م، وسافر إلى (باريس) لدراسة الفنون المسرحية في أكاديمية (تشارلز دولين Charles Dulin). عاد إلى (أنقرة) عام ١٩٦٤م، وتزوج من الأديبة التركية (تزر اوزلو Tezer Özlü) التي تعرف بها في (باريس). من كتاباته المسرحية (غدا السبت Yarın Cumartesi).

Bkz: Murat Yalçın:Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 2,s.937.

[٤٦]– ويليام سارويان: كاتب مسرحي، وروائي، وقاص أمريكي من أصل أرمني. ولد عام في (كاليفورنيا) في الحادي والثلاثين من أغسطس عام ١٩٠٨م، وتوفي فيها في الثامن عشر من مايو عام ١٩٨١م. انظر :https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول:٤/١٢/٢٠٢٠م.

[٤٧]– أوجين يونسكو: كاتب مسرحي فرنسي من أصول رومانية ومن رواد مسرح اللامعقول. ولد في (رومانيا) في السادس والعشرين من نوفمبر عام ١٩٠٩م، وتوفي في (فرنسا) في التاسع والعشرين من مارس عام ١٩٩٤م.

انظر :https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول:٤/١٢/٢٠٢٠م.

[48]– Mehmet Sarıoğlu: Bir Tiyatro Emekçisi Sermet Çağan: Yaşamı, Eserleri ve Tiyatro TÖS, Eğitim Bilim Toplum Dergisi, (Üç Aylık Hakemli Dergi), Cilt 4, Sayı 16 ,Ankara, 2006, s.158-159.

[٤٩]– عساف چييل تبه : ممثل مسرحي تركي. ولد في (استانبول) عام ١٩٣٤م، وتوفي فيها عام ١٩٦٧م.

انظر : https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول:٤/١٢/٢٠٢٠م.

[٥٠] – گونگور ديلمن: كاتب مسرحي تركي. ولد في منطقة (تكيرداغ) في السابع والعشرين من مايو عام ١٩٣٠ م. وفي الأعوام ما بين ١٩٤٢ م،و حتى ١٩٤٥م تلقى تعليمه الثانوي ، وفي هذه المرحلة قرأ لـ(وليم شكسبير) وأعجب بإبداعاته الأدبية. التحق بقسم علم اللغات الكلاسية بكلية الآداب جامعة (استانبول)، وتخرج فيه عام ١٩٦٠ م. حصل على منحة دراسية في العام التالي إلى (الولايات المتحدة الأمريكية) لدراسة المسرح وتقنية الإضاءة المسرحية والإخراج المسرحي. واستمرت دراسته هناك في

جامعتى " يالا "، و" واشنطن " حتى عام ١٩٦٤ م. أتيحت له الفرصة للاطلاع على التقنيات المسرحية الحديثة، حيث تمت دعوته للمسرح الملكي المعروف حاليًا بـ"المسرح القومي" في (اليونان)، ومسرح " هبيماه " في (تل أبيب). كان (گونگور ديلمن) على دراية باللغتين الإنجليزية واليونانية. ففي الفترة ما بين أعوام ١٩٥٣م، وحتى ١٩٥٩ م عمل مترجما في الهيئات الأمريكية العسكرية في مناطق: (ارضروم وأنقرة واستانبول) لتوفير نفقات الدراسة. كما أتاحت له درايته باللغة اليونانية أن يقرأ التراجيديات اليونانية القديمة لـ(اسخيلوس، وسوفوكليس)، وفتن بالتراث اليوناني لدرجة أنه قام بترجمة تراجيديا (سوفوكليس) " أنتيجونا " في عام ١٩٧٢م. عمل في مسارح الدولة في الفترة ما بين عامي١٩٦٤ م، و ١٩٦٦م، وترقى في العمل به حتى أصبح رئيس قسم النصوص المسرحية في إذاعة (استانبول)، بجانب عمله في مجال الإخراج المسرحى على خشبات مسرح مدينة (استانبول)، كما عمل ضمن هيئة تدريس قسم المسرح في كونسرفتوار الدولة لجامعة (استانبول). من مسرحياته : (أذنا ميداس Midas'ın Kulakları)، و(كنز ميداس Midas'ın Altınları)، و(عقدة ميداسMidas'ın Kördüğümü)، و(الأضحية Kurban)، و(مطعم القرد الحي Canlı Maymun Lokantası).

Bkz: Murat Yalçın:Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 1, s.338-339.

[٥١]– وليم شكسبير: شاعر وكاتب مسرحي بارز في الأدب الإنكليزي. ولد في (ستراتفورد) في ابريل ١٥٦٤م، وتوفي فيها في الثالث والعشرين من أبريل عام ١٦١٦م. ومن أشهر تراجيدياته : (روميو وجولييت)، و(هاملت)، و(ماكبث)، و(الملك لير). انظر: https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول:٤/١٢/٢٠٢٠م.

[52]– Nalan Sınay : Yaşamı, Sanat Anlayışı ve Yapıtlarıyla Sermet Çağan, s.14.

[53]– اوزدمير نوطقو : أكاديمي، ومخرج مسرحي، وناقد، وكاتب مسرحي، وممثل تركي . ولد في (استانبول) في الثاني عشر من يناير عام ١٩٣١م، وتوفي في الثامن من نوفمبر عام ٢٠١٩م. انظر: https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول:٤/١٢/٢٠٢٠م.

[54]– Prof.Dr.Özdemir Nutku: Sermet Çağan ve Tiyatro Anlayışı, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2018,s.111.

[٥٥]– عزيز نسين : صحفي، وشاعر، وقاص، كاتب مسرحي تركي. ولد في (استانبول) في الثاني من يناير عام ١٩١٦م، وتوفي في (أزمير) في الخامس من يوليه ١٩٩٥م. اسمه الحقيقي (محمد نصرت نسين)، حقق شهرة كبيرة في مجال الأدب الساخر. تخرج من المدرسة الحربية في (أنقرة) في عام ١٩٣٧م ، ثم درس ما بين عامي (١٩٣٧-١٩٣٩م) في المدرسة الفنية العسكرية، وأكاديمية الفنون الجميلة. في عام ١٩٤٥م ودع الحياة العسكرية واتجه إلى العمل بالصحافة وكانت أول تجربة صحفية له في صحيفة (قاراگوز Karagöz). أصدر مع صديقه الأديب (صباح الدين علي) العديد من الصحف والمجلات، ففي عام ١٩٤٦م أصدرا صحيفة (ماركو باشا Marko Paşa) التي كانت تحقق مبيعات يومية قرابة ستين ألف نسخة، واعتقل بسبب مقالاته في هذه الصحيفة لانتقاده الرئيس الأمريكي (هنري ترومان)، وحوكم أمام محكمة عسكرية وحكم عليه بالسجن عشرة أشهر والنفي إلى (بورصة) ثلاثة أشهر ونصف بعد انقضاء المدة. عقب خروجه من السجن أصدر صحيفة أخرى بعنوان (معلوم باشا Malum Paşa)، ومع تكرار تجربة الاعتقال وإغلاق الصحيفة، أصدر صحيفتي (محروم باشا Merhum Paşa)، و(علي بابا Alibaba). عام ١٩٥٦م أسس بالإشتراك مع الأديب التركي (كمال طاهر) داراً للنشر باسم: (دار الفكر Düşün Yayınevi). نال جائزة مجمع اللغة التركية عام ١٩٦٩م عن مسرحية (چيچو Çiçu). من إنتاجه المسرحي : (افعل شيئاً يا مت Bir Şey Yap Met)، (وحوش طوروس Toros Canavarı)، و(هيا اقتلني يا روحي Hadi Öldürsene Canikom).

Bkz: Murat Yalçın:Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü baskı, İstanbul,Mart 2010, s.751-752.

[56]– Nalan Sınay : Yaşamı, Sanat Anlayışı ve Yapıtlarıyla Sermet Çağan, s.39.

[٥٧]– فيديريكو غارسيا لوركا : شاعر، وكاتب مسرحي إسباني. ولد في (غرناطة) في الخامس من يونيه عام ١٨٩٨م، وأعدم من قبل الثوار القوميين، وهو في الثامنة والثلاثين من عمره في بدايات الحرب الأهلية الإسبانية في التاسع عشر من أغسطس عام ١٩٣٦م. انظر : https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول:٤/١٢/٢٠٢٠م.

[58]– Dr.Erbil Göktaş: Sermet Çağan ve Oyunları,s.46.

[59]– Prof.Dr.Özdemir Nutku: Sermet Çağan, Gölge Tiyatrosu Dergisi, Sayı 8, Temmuz 1997, s.6

[60]– Prof.Dr.Özdemir Nutku: Sermet Çağan ve Tiyatro Anlayışı, s.113.

[61]– (a.g.e),s.112

[٦٢]– اربيل گوك طاش : أكاديمي وناقد مسرحي تركي. ولد في (استانبول) عام ١٩٦٤م. حصل على الدكتوراه عام ١٩٩٩م من جامعة التاسع من سبتمبر. انظر: https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول:٤/١٢/٢٠٢٠م.

[63]– Dr.Erbil Göktaş: Sermet Çağan ve Oyunları,s.47.

[64]– Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2018,s.7–18.

[65]– Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.18–22.

[66]– Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.23–35.

[67]– Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.35– 43.

[68]– Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.44–59.

[69]– Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.59– 61.

[70]– Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.61–71.

[71] – Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.71– 81.

[72] – Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.81– 90.

[٧٣]– بشير ابرير: السيميائية وتبليغ النص الأدبي، مجلة المنهل، العدد ٥٢٤، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٥م، ص٢٩.

[74]–zehra İpşiroğlu: (a.g.e), s. 48–49.

[75]–Prof.Dr.Özdemir Nutku: Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro,s. 34–35.

[٧٦]– السيد الحسيني : نحو نظرية اجتماعية نقدية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م، ص١٠١.

[٧٧]– محمد صبور : المعرفة والسلطة في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، بيروت، ٢٠٠١م، ص٦٠.

[٧٨]– كارل ماركس : مخطوطات عام ١٨٤٤م الاقتصادية والفلسفية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٦.

[79]– 1.Derebeyi : Yeter be, yeter artık! (Oyun durur, herkes şaşkın birbirine bakar.) Günlerdir gece demiyor, gündüz demiyor, yemiyor, içmiyor tepiniyorsunuz. Yorulmadınız mı be?

2.Derebeyi : Şu üstünüze başınıza bakın, tepinmekten paramparça olmuş. (Kalabalık kahkahalarla güler.)

1.Derebeyi : Kesss! Bir de utanmadan gülüyorsunuz. Hadi işinize bakalım! (Kalabalık hâlâ şaşkın şaşkın bakıyordur.)

3.Derebeyi : Ne bakıyorsunuz salaklar, duymadınız mı?

2.Derebeyi : Def olun hadi, aylak serseriler! (Kalabalık sinmiş, korkmuş yavaş yavaş dağılır). Çılgınlar gibi eğleniyorlar. (Bağırır.) Niye eğleniyorlar?

3.Derebeyi : Bolluk oldu ülkede, böyle oldu.

(Derebeyleri'nin üçü de düşünceli yerlerine otururlar. Yemeye içmeye devam ederler.)

1.Derebeyi : Çevrelerine bakıp biraz yeşillik görmesinler, hemen ağızlarına bir bolluk türküsü takıp sabahlara kadar tepiniyorlar.

3.Derebeyi : Elleri biraz bolluğa alışmasın... Kendilerinden geçtik; hayvanlarına bile buğday yedirir bunlar...

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.7–8.

[80]–1.Derebeyi : Bütün ümidim bu yıldı. Belki diyordum, buğday kıt olur da, ambardaki kara tohumları satabiliriz. Ama neredee... Mübarek toprak bir vermeye başladı mı, önünde durabilirsen dur! (Etrafına bakınır.) Şuraya bak yahu! Her taraf altın gibi sapsan. Allah kahretsin. Ne yapalım, elden ne gelir?

3.Derebeyi : Elden ne gelir, ne demek? Elbette bir şeyler yapacağız. Yani ne diyorsun sen, bolluk oldu diye ellerimizi, kollarınızı kavuşturup

şunca ton kara tohum, şunca ton ulusal servetin çürümesini mi seyredeceğiz? Bolluk bu adamları çılgına çeviriyor yahu. Görmüyor musunuz? Bunlar, bu yıl da hayvanlarına buğday yedirirler, bak görürsünüz.

2.Derebeyi : Ülkede bolluk oldu, ahlak bozuldu.

1.Derebeyi : Peder hep derdi. İnsanoğlunun namuslu, ahlaklı, çalışkan, dürüst olabilmesi için aç kalması gerek, derdi.

2.Derebeyi : Şu Allahın belası topraklar bereketlenmeden önce, bunlar, bu ahlaksız herifler nasıl kendi hallerinde, nasıl boyunları bükük, efendi kişilerdi. Vur ensesine, al ağzından lokmasını. Gık bile demezlerdi. Ne olduysa bu bolluktan sonra oldu. Ne yaptıysa bu bereket yaptı.

3.Derebeyi : Bu bolluk ülkeye felaket getirecek.

2.Derebeyi : Hayvanlarına kara tohum yerine buğday yediriyorlar.

1.Derebeyi : Ambarlarda milyonlarca ulusal servet çürüyüp gidiyor.

2.Derebeyi : (Biraz bağırarak) Bunun sonu anarşidir.

3.Derebeyi : İsyandır.

1.Derebeyi : Bunlar her şeyi yaparlar.

2.Derebeyi : İhtilal bile...

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.8-9.

[81]– أ.د. صلاح بسيوني رسلان: الاشتراكية الماركسية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد (٧١)، العدد (٤)، أكتوبر ٢٠١١م، ص٣٥٠.

[82] – Kadın : Ne âlâ be! Anam ağladı sabahtan beri Seni ararım bir deliktesin. Kızdan zaten hayır yok, kara sevdaya tutulmuş. Yağma yok, bedava yedirmezler insana. Dört çuval buğday için sel gibi ter aktı; yarısını kira diye derebeyine, dörtte birini vergi diye Şefe ver; elinde kalsın bir çuval buğday, onu da bozdur, bozdur harca.

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.12-13

[83]– 1.Vatandaş : (Çöp tenekesine doğru gider, içine bakar.) Yok anasını sattığım, yok be! Kıtlıkta da böyle, bollukta da… Şu kapıların arkasında ne yenir, ne içilir? Bir şey yenilmezse nasıl yaşanılır? Yenirse çöp nerede?

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.14.

[84]– Tellal: Güzeller güzeli, gökgözlü, buğday tenli, altın saçlı, haraaaç mezaaaat…

Kadın : Güzeller güzeli kızımı örten üç tül, üçü de birbirinden ince tül. Açıl tülüm, iki yüz elli çuval.

Tellal : Selvi boylu, ince belli, güzeller güzeli, kadın anadan ikiyüz elli çuval buğday. Haraaaç mezat, yok mu arttıran?

Kadın : (İkinci tülü de kaldırır.) Güzeller güzeli kızımı örten bir tül. İncecikten bir tül. Açıl tülüm. Üç, sekizyüz.

Tellal : Sekizyüz elli, sekizyüz elli…

Delikanlı : Dokuzyüz…

Tellal : Dokuzyüz haraç mezat dokuzyüz. Yok mu arttıran? Yok mu? Kuş gibi yer, katır gibi araba, öküz gibi kağnı çeker. Eşek gibi yük taşır.

Öküz : (Kız'ın çevresinde dolanır.) Dokuzyüz elli.

Tellal : O öküz yahu!

Kadın : Öküz möküz size ne? Kim buğdayı çok verirse onda kalır kız.

1.Vatandaş : Her şey buğdaya, her şey buğdaya bağlı.

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.26-27.

[٨٥]– أ.د.صالح فيلالى : الدين من منظور سوسيولوجي، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الثامن، الجزائر، ديسمبر ٢٠١٣م، ص١٩.

[86]–2.Derebeyi : Şefi ikna edebilecek, kara tohumlarımızı sattırabilecek kuvvetli bir sebep bulmak gerek.

(2.Derebeyi böyle konuşurken, 1.Derebeyi, 1.Vatandaş'ın fırlattığı kılçığı görür.)

1.Derebeyi : İşte, işte! İşle en kuvvetli sebep. Aman yarabbi! Gözlerime inanamıyorum. (Yerden kılçığı alır, gösterir.) Kutsal balıklar.

2.Derebeyi : Korkunç bir şey bu! Ülkeye büyük felaket gelecek.

3.Derebeyi : Hangi soysuz, hangi inançsız yaptı bunu acaba?

1.Derebeyi : Hiç kimse yapmadı. Kes bunu. Bu ülkede kutsal balığı yiyecek inançsız yok. Balıklar ölüyorlar, anladın mı? (Yüzünde kurnaz bir ifade belirir.) Ölüyorlar, dua zamanı serpilen yemler yeterli değil. Aç kalıyorlar, ondan ölüyorlar. Onlara kuvvetli bir yiyecek gerek. Örneğin buğday! Vatandaşlar seve seve ellerindeki buğdaylarını kutsal balıklara verebilirler. (Kurnaz bir ifade) Anladın mı?

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.17.

[87]– 2.Vatandaş : Vereyim mi şuradan iki, üç paket yem? Kutsal balıklara duaya gidersin. Hem açılırsın, hem de ölmüşlerinin ruhlarını hoş edersin.

1.Vatandaş : (Fiyat tabelasını gösterir.) Yem almam kutsal balıklara. Gönlümden kopacak bir şeyim kalmadı benim.

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.25.

[88]– Kadın : Varımızı yoğumuzu bir de onlara serptik. Buğdaylarımızı tüm kutsal balıklara verdik. Sana inandık. Senin dediklerine kandık. Bak şu haline! Ne farkın var bizden?

(Papaz'ın duası biter. Kalkar.)

Papaz : Neler söylüyorsunuz? Şaşırdınız mı? Kutsal balıklara dil uzatılır mı? (Birden koltuk değneklerini yere atar.) İşte yürüyorum. (Etraftakiler bu mucize karşısında ürkerler.) İşte bu da atlama. (Öküz'ün sırtına

atlar.) Yeter mi? Anladınız mı? (Hepsi şaşkın şaşkın hayranlıkla bakıyorlardır.) Kutsal balıklara gelince. Size tek bir sorum var: Hanginiz su altında yaşayabiliyor; hareket edebiliyorsunuz? Yürüyen, öküzün sırtından atlayan ben, ömrümün sonuna kadar kutsal balıkların duacısı olacağım. Sizlerin de kutsal balıklara, yüce şefimize ve Beylerimizin sağlığına dua etmenizi dilerim.

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.58-59.

[٨٩]- محمود كسبر : التاريخ بين السياسة والاجتماع، رؤية سوسيولوجية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٧م، ص٢٦-٢٧.

[٩٠]- جون مينارد كينز: عالم اقتصاد بريطاني. ولد في (كامبريدج) في الخامس من يونيه عام ١٨٨٣م، وتوفي في قرية (فيرل) في الحادي والعشرين من أبريل عام ١٩٤٦م. مؤسس الاقتصاد الكلي الكينزي. من أهم مؤلفاته كتاب (النظرية العامة للتوظيف والفائدة والنقد) حيث قدم فيه حل للكساد الاقتصادي من خلال اعتماد نهجين : الأول هو تخفيض أسعار الفائدة، والثاني هو الاستثمار الحكومي في البنية التحتية.

انظر: https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول:٤/١٢/٢٠٢٠م.

[91]- Öküz : (Bağırarak) Gideceğim! Namussuzum gideceğim. Öküz gibi yaşayacağım bir ülkeye gideceğim.

1.Vatandaş : (Öküz'ün bağırmasından uyanır, yerinden fırlar.) Ne var, ne oldu?

Öküz : Biraz evvel burada Derebeyleri konuşuyorlardı, onlardan duydum. (Etrafına bakınır.) Ah! Ne yapacağız, nasıl yapacağız bilemiyorum. Buralardan kaçmak gerek.

1.Vatandaş : Söylesene yahu, ne duydun?

Öküz : Derebeyleri konuşuyorlardı. Ah mahvoldum,mahvoldum... (Etrafına bakınır.) Ama kimseye bir şey söylemeyeceksin.

1.Vatandaş : Söylemeyeceğim.

Öküz : Söz mü?

1.Vatandaş : Söz.

Öküz : (Bir kez daha etrafına bakınır.) Yatırım malları sanayiindeki istihdam seviyesini idame ettirebilmek için istihlak talebinin bir kerre artık o seviyede kalması değil, fakat her devre ayni miktarda artması gerekir diyorlar. (1.Vatandaş'ın kolundan tutar, eliyle sus işareti yapar.)

1.Vatandaş : Yani, ne diyorlar?

Öküz : Yani bir ülkenin parasının konvertibl olması kolay değildir. Tediye bilançosunun daima denk olması ve ani krizleri karşılayacak büyük altın ve döviz rezervine sahip bulunması gerekir, diyorlar.

1.Vatandaş : Hiçbir şey anlamadım. Yani bir ülkenin parasının...

Öküz : Anlaşılmayacak bir şey yok bunda yahu. Keynes'in likidite teorisini biliyorsun. Keynes der ki— Fertler ellerinde para tutmayı, paradan başka bir şey tutmaya, tercih ederler...

1.Vatandaş : Peki bundan sana ne? Ne diye dertlenip duruyorsun?

Öküz : Ne demek bana ne? Deminden beri anlatıyoruz, anlamıyor musun?

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.10-11.

[92]– د.عدنان حمودي الجليل: فكرة الجمع بين السلطات بين مذهب روسو ومذهب ماركس، مجلة الحقوق، جامعة الكويت، المجلد ١٢، العدد١، مارس ١٩٨٨م، ص٩٥

[93]– (Ti borusu. 2. sahnede Derebeyi kılığında gördüğümüz üç Polis girerler. Sağdaki trampet soldaki boru, ortadaki bir rulo taşımaktadır. Ortaya gelip yan yana dizilirler.)

Öküz : Kim bunlar be?

1.Vatandaş : Şefin polisleri...

Öküz : Ama çok Derebeylerine benziyorlar ha!

1.Polis : (Ruloyu açar.) Yüce Şefin emridir. (Trampet, boru)Bugünden itibaren buğday alım satımı, buğdaydan yapılan ekmeğin yenmesi yasak edilmiştir. (Trampet) Ayrıntısız bütün vatandaşlar ellerindeki buğday stoklarını derhal ilgili makamlara teslim edecekler ve karşılığında dört misli kara tohum alacaklardır. (Trampet) Bu emre karşı gelenler vatan haini kabul edilecek ve cezalandırılacaktır. (Ti borusu ve trampet. POLİSLER uygun adım çıkarlar.)

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.28-29.

[94]– (Ti borusu. Derebeyleri ile aynı kişiler olan üç yargıç girer; ellerindeki tabureleri Delikanlı'nın çevresine koyup otururlar.)

2.Vatandaş : Bunlar kim?

1.Vatandaş : Yargıçlar…

2.Vatandaş : Derebeylerine ne kadar benziyorlar…

Başyargıç : Vatandaş! Şefin emirlerine karşı gelmek, kutsal bir görev için hükümetçe istenen buğdayları, bin çuval buğdayı kaçırmak ve saklamak, vatandaşları buğday karşılığı hükümetçe verilen kara tohumu yememeğe teşvik etmek suçlarından sanık bulunuyorsun. Bunları, bu iddia edilenleri yaptın mı? (Delikanlı homurdanır.) Demek kabul ediyorsun?

2.Yargıç : Kabul ediyor.

3.Yargıç : Yaptım diyor.

Kadın : Bak, gördün mü? Homurdanınca, anladı yargıçlar. Evel diyormuş, yaptım diyormuş. Alçak. İnançsız köpek! Buğdayları saklamış.

Başyargıç : Kutsal balıklar için Şefçe istenen buğdayları neden vermedin? (Delikanlı homurdanır.) Kendim yedim diyor.

3.Yargıç : İşim yoktu da size mi verecektim diyor.

2.Yargıç : Beleş var mı diyor.

Kadın : İte bak ite! Beleş var mı diyormuş. (Öküz'e) Bak nasıl anlıyor yargıçlar. Aptal, sen de!

Başyargıç : Hükümetçe buğday karşılığı verilen kara tohum için, «İnsanlar yemez. Yemeyin» demişsin. (Delikanlı homurdanır.) Dedim diyor.

2., 3.Yargıçlar: Dedim diyor.

Başyargıç : Şefin emirlerine karşı gelmekten on, kutsal balıklara verilecek bin çuval buğdayı saklamaktan otuz, vatandaşları kara tohum yememeğe teşvik etmekten elli olmak üzere doksan yıl bu kazıkta bağlı kalacaksın. İtirazın var mı? (Delikanlı homurdanır.) Yok diyor. Karar kesinleşmiştir. (Ti borusu. Yargıçlar peşpeşe sağdan çıkarlar.)

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.38–39.

95–(Şef sahnenin ortasına yerleştirilmiş bir epidiascop'la bazı görüntüler seyretmektedir. Şef ' in epidiascopta gördükleri ekrana aksetmektedir. Bu görüntüler çıplak, yarı çıplak kadın fotoğraflarıdır. Şef bir süre bu görüntülerle meşgul olur. Kapı çalınır, Uşak girer, diz çöker.)

Uşak : Yüce Şef. Papaz Efendi ile beraber üç kişilik kara tohumcular heyeti huzurunuza çıkmak istiyorlar.

Şef : (Gözünü epidiascoptan ayırmadan) Meşgul de. Şimdi kabul edemem.

Uşak : Çok önemliymiş efendim, öyle söylüyorlar. Dün de geldiler; önceki gün de... Hep atlattık.

Şef : Sana kaç kere söyledim, çalışma odama girdikten sonra beni rahatsız etme diye! Görüyorsun çalışıyorum.

Uşak : Çok önemliymiş efendim, öyle söylüyorlar.

Şef : Burada yaptığım işten de önemli değil ya!

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.18.

[96]– Şef: Nasıl bir tedbir almalıyız Papaz Efendi? Bana yardımcı olun, kararlarımda. Madem ki, kara tohum doyurmuyor, başka bir şeyler sunalım kutsal balıklara.

Papaz : Yapılacak tek bir şey var efendim. Bu aziz dindaşlarımız sabah kutsal göle geldiler, ellerindeki bütün buğdaylarını kutsal balıklara serpilmek üzere bana teslim ettiler. Bu teslime ait senet de yanımda.

Şef : Yani?

Papaz : Yani efendim, bu asil dindaşlarımızın yaptıkları hareketi bütün vatandaşların yapması gerekiyor. Aksi halde…

Şef : Fakat biliyorsunuz, bu yıl mahsul durumu daha önceki yıllardaki tahribatı ancak kapatıyormuş. Geçenlerde gazetede okudum.

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.20–21.

[97]– 1.Vatandaş elindeki sopayı hırsla çöp tenekesinin kenarına takar. Sopaya takılı teneke adeta bir balta gibidir. Sallana sallana kalkar. Soldan dışarı çıkarken)

Kadın : Nereye?

3.Vatandaş : Nereye?

1.Vatandaş : (Kulisten) Başka türlü olmaz, olmaz, olmaz. (Ses gittikçe kaybolur.)

Projeksiyon: İnsan Bir Kez Acıkmaya Görsün, Her Şey Yapar! Şefin Başı Belada!

Şef : Evet saklanıyorum sizden. Kötürüm değilim. Bak değilim işte. Değilim. Anlıyor musun? (Değnekleri atar.)

3.Vatandaş : Başına bir iş gelecek böyle giderse.

Şef : Başıma bir iş mi gelecek? Bir iş mi gelecek? (Fırlar. Oyuncağın üzerine atılır. Yere atar.) Def ol, Allah belanı versin! Başıma bir iş gelecekmiş! Kim ne cüretle bana bir şey yapabilir? Off başım! Başım! Acaba alandaki kazığa bağlı delikanlı daha hâlâ yerinde mi? (Oyuncağın yanına diz çöker. Başını ellerinin arasına alır. Arkadan sopaya takılı çöp tenekesi ile 1.Vatandaş girer. Şef'in kafasına vurur. Şef düşer.)

Projeksiyon : Dikkat ! Bu Bir İhtilaldir !

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.63.

[98]–Projeksiyon: Seçim Var, Seçim! Kutlu Olsun Ulusa!

(Seçim havası, kalabalık. Ortada sırığa bağlı delikanlı. Sağda, solda ve ortada şerit bezlere yazılı parti adları: Su Partisi Hava Partisi Ateş Partisi. Şerit bezlerin altında Derebeyleri'ne benzeyen silindir şapkalı ve fraklı, 1., 2., 3.Politikacılar. Fonda çeşitli afişler: «Su Partisi», «Oylarınızı Su Partisine veriniz. Her oy bir çift ayak bacak demektir.» «Oylarınızı Hava Partisine veriniz. Her oy bir çuval kara tohum demektir.» «Oylarınızı Ateş Partisine veriniz.» Ortada 1.Vatandaş bir koltukta oturmaktadır, arkasında Papaz …

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.71.

[٩٩]– برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ص٨١.

[١٠٠]– فريدريك أوين: برتولد بريخت (حياته، فنه، عصره)، ص٢٩١.

[101]– Öküz: neden et yemezsiniz siz?

1.Vatandaş : Bundan yüzyıllarca önce, ülkede kıtlık olmuş; dört bir yan kerpiç kesilmiş, kaskatı. Çocuklar süt dolu şişkin bir ana memesi bulamamış emecek. Yaşlı, genç, kadın, erkek çil yavrusu gibi dağılmış dağa taşa… Kadın kocasını, evlat babasını, aşık sevgilisini, insan insanı tanımaz olmuş. Bir avuç dolusu aşa, baş koymuş tüm insanlar… Kıtlık, kıtlık, kıtlık… Gözlerin

karardığı, umutların söndüğü, yüreklerin katılaştığı insanların ağzından «Ben»den başka bir şey çıkmadığı bir sırada, ülkedeki büyük göl, için için kaynamaya, etrafa yayılmaya başlamış. Toprak yumuşamış; göz göz olmuş; gözler umutla dolmuş; bereket sarmış tüm ülkeyi. 0 günden bugüne göl bizler için tapınak, göldeki balıklar da kutsal yaratıklar olmuşlar. Balık eti yemek yasaklanmış ülkede. Gel zaman, git zaman bu yasak bütün hayvan etleri için uygulanmış. Şimdi o göle gidip kutsal balıkları yem serpen açlar ekmek, çıplaklar urba, kızlar koca, kadınlar çocuk sahibi oluyorlarmış. Papaz Efendi böyle söylüyor.

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.13-14.

[102]– 3.Vatandaş : Gölde dünyaya gelmiş. 0 taraflı vatandaşlar anlatıyorlar. Doğumdan sonra da anası sulara gömülmüş kaybolmuş. 0 taraflı vatandaşlar anlatıyorlar. Böyle felaketli günlerde su üstüne çıkar, saçlarına, kollarına, memelerine kutsal balıklar asılı, yüce Tanrıya haykıra, haykıra dua edermiş. Anam, kutsal kişi o derdi. Felaket uğramaz ona derdi.

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.52.

[١٠٣]– رانيا فتح الله : الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج، ص٢١.

[104]– BOLLUK TÜRKÜSÜ

Alın teri altın oldu toprakta
Tüm ülke sarardı başak, başak
Yeniden doğmuş gibi insan
Gülüşü bir başka
Ağlayışı bir başka
Sevgisi, korkusu bir başka
Başkadan da öteye
Türküler sarmış dağı, taşı

Bolluk, bolluk, bolluk diye…

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.7.

[105]– Türkü

Bolluk türküsü dudaklarda

Sabaha dek tepinirler

Ulusal servet ambarlarda

Bu yıl mutlak çürüyecek

Bir şeyler yapmak gerek

Atalar derlerdi hep

Bolluk bozar ahlakı

Yitirir kişi nesi var, nesi yok.

Bolluk, bolluk, bolluk diye.

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.10.

[106]– Kurtuldu milli servet

Yaşasın vatan, millet

Hiçbir şey olmasın heba

Etimiz, tırnağımız

Varımız, yoğumuz

Anamız, Babamız

Kadınımız, çocuğumuz

Yüce Şefe olsun feda

Bir sana, bir bana, bir ona

Buğdaylar balıklara

Kara tohum vatandaşa

Bir sana, bir bana, bir ona

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.22.

[١٠٧]– رانيا فتح الله : الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج، ص١٩.

[108]– Koro : Sus, susalım

Sus, susalım

Susalım ölünceye dek

Çıkar yolu bu

Huzur bu, namus bu, iyilik

hep bu.

Sus, susalım

Susalım ölünceye dek

Her şey bu, her şey buna bağlı

Sus, susalım, sus, susalım…

Çıkar yol bu mu?

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.43.

[109]– koro : Oyunumuz Burada Biter

Gerisi Dışarıda Sürüp Gider.

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.90.

[110]– Yavuz Çelik: Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır?, s.122-123.

[111]– Projeksiyon: Bu Ülkede Her Şey Buğdayla Satılır, Her Şey Buğdayla Alınır.

İnsanlar Bile! Haraaaç Mezat!

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.23.

[112]– Projeksiyon: Doğru Söyleyeni Dokuz Köyden Kovarlar. Delikanlı Doğru Söyledi.

Kara Tohum Yemeyin Dedi.

Yerseniz Kötürüm Olursunuz Dedi.

Delikanlıyı Kazığa Bağladılar, Kazıkta Yargıladılar.

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.35.

[113]– Projeksiyon: YARDIM ANLAŞMASI

Kötürüm Felaketine Uğramış Dost Ülkeye Aşağıdaki Koşullarla Yardım Yapılacaktır.

I. Yardım Alan Ülke, Yardımı Yapan Ülkelere En Düşük Fiyattan Buğday Verecektir.

II. Yardım Olarak Dost Ülkenin Vatandaşlarına Takılmak Üzere Ayak bacak Gönderilecektir.

III. Yardım Olarak Gönderilen Ayak bacaklar Vatandaşlara Yabancı Uzmanın Raporunda Belirttiği Şekilde Takılacaktır.

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.57.

[114]– Projeksiyon: Vatandaşları Kötürümlükten Kurtaracak Çare Bulunamadı. Vatandaşlar Geceli Gündüzlü Kutsal Göle Taşındılar.

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.59.

[115]– Projeksiyon: İnsan Bir Kez Acıkmaya Görsün, Her Şey Yapar! Şefin Başı Belada!

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.61.

[116]– Projeksiyon: Her Şey Eskisi Gibi Öküzün Azizliği

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.81.

[117]– Papaz : Ülkemizin insanlarının kutsal balıklara inancı büyüktür. Hiçbir karşılık almadan dahi onlar ellerindeki buğdayları kutsal balıklara verirler. Ah, bu büyük felaketin habercisi. Bizi affedin kutsal balıklar…

1.,2.,3.Derebeyleri : Affedin bizi kutsal balıklar.

Şef : Bir çuval buğdaya karşılık dört çuval kara tohum. Buna devletin gücü yetişmez.

3.Derebeyi : Ülkeyi bu büyük felaketten kurtarmak için biz, yüce Şefimize en düşük Fiyattan kara tohum satmaya hazırız efendim.

Şef : Fakat kara tohum buğdayın yerini tutar mı? Yani insanlar yiyebilirler mi? Yeseler de doyabilirler mi? (Derebey' ler birer birer tezgâhtar gibi adeta balık pazarında satış yapıyorlarmış gibi bağırmaya başlarlar.)

1.Derebeyi : Kara tohum besleyicidir. Haydi haydi kara tohuma.

2.Derebeyi : Kara tohuma bak, bak da için açılsın... Hey maşallah hey, kara tohum...

3.Derebeyi : Heyyyt maşallah... Anam kara tohuma bak. Kara tohum... Karaların tohumu... (Ekranda projeksiyon. Çeşitli afişler. Fonda ses)

Fonda Ses : Kara tohum besleyicidir. Kara tohum besleyicidir. Kara tohum ucuzdur.

Bire dört, bir çuval buğdaya dört çuval kara tohum. Kara tohum yiyiniz.

(Bu geçiş aynen radyo veya televizyon reklamlarındaki gibi olacaktır.)

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.21-22.

[118]-1.Derebeyi :Ya radyoda dediklerini yaparsa?

3.Derebeyi : Ya buğdayların hükümete teslimi konusundaki kararı değiştirirse?

2.Derebeyi : Ne yaparız?

1.Derebeyi : Ne yaparız?

3.Derebeyi : Ya yardımdan gelenleri tahkik etmeye kalkarsa?

2.Derebeyi : Ne yaparız?

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.66-67.

[119]- Y. Uzman : (İngilizce) Nasılsınız, iyi misiniz? Nasılsınız iyi misiniz? İyisiniz, iyisiniz, iyisiniz...

2.Vatandaş : Bu da kim?

Öküz : Görmüyor musun? yabancı sağlık uzmanı…

2.Vatandaş : Ne yapmağa gelmiş?

1.Vatandaş : Şifa dağıtmaya… Sizleri kötürümlükten kurtarmaya…

2.Vatandaş : Ulan bunlar Tanrının işine ne karışırlar? Akılları başlarına hiç gelmez mi? Yardım da neymiş, Yabancı Sağlık uzmanı da ne oluyormuş? Biz kendi derdimizi kendimiz halledemez miyiz? İşte koltuk değneği imalathanesi. Şifaya ne lüzum var?

3.Vatandaş : İki defa kurdum. Hem selam veriyor, hem şey ediyordu. Kaç defa söyledim böyle aklına eseni yapma, başına bir şey gelecek diye…

Sermet Çağan : Ayak – Bacak Fabrikası, s.52.

المصادر والمراجع

أولاً ـ المراجع العربية :

– أحمد عثمان: قناع البريختية والشيوعية، إيجيسوس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢م.

– السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ١٩٩٠م.

– السيد الحسيني : نحو نظرية اجتماعية نقدية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م.

– برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، بدون تاريخ.

– بشير ابرير: السيميائية وتبليغ النص الأدبي، مجلة المنهل، العدد ٥٢٤، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٥م.

– رانيا فتح الله : الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

– رونالد جراي: بريخت، ترجمة نسيم مجلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م.

– سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٣م.

– أ.د.صالح فيلالى : الدين من منظور سوسيولوجي، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الثامن، الجزائر، ديسمبر ٢٠١٣م.

– أ.د. صلاح بسيوني رسلان: الاشتراكية الماركسية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد (٧١)، العدد (٤)، أكتوبر ٢٠١١م.

– د. عدنان حمودي الجليل: فكرة الجمع بين السلطات بين مذهب روسو ومذهب ماركس، مجلة الحقوق، جامعة الكويت، المجلد ١٢، العدد١، مارس ١٩٨٨م.

– فريدريك أوين: برتولد بريخت (حياته، فنه، عصره)، ترجمة إبراهيم العريس، دار بن خلدون، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٣م.

– كارل ماركس : مخطوطات عام ١٨٤٤م الاقتصادية والفلسفية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٤م.

– محمد صبور : المعرفة والسلطة في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، بيروت، ٢٠٠١م

- محمود كسبر : التاريخ بين السياسة والاجتماع، رؤية سوسيولوجية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٧م.

ثانياً ـ المعاجم العربية :

- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٩٤م.

ثالثاً ـ المصادر التركية :

- Sermet Çağan : Ayak - Bacak Fabrikası, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2018.

رابعًا ـ المراجع التركية :

- Âbide Oğan : Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi, Turkish Studies,Volume 4, Ankara, Winter 2009.

-Ahmet Tabakoğlu: Türkiye İktisat Tarihi, Dergâh Yayınları, On Dördüncü Baskı, İstanbul, 2017.

- Ayşegül Yüksel : Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı, Mitos Boyut Yayınları, İlk Baskı, İstanbul, 1999.

- ---------- : Haldun Taner Tiyatrosu, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, İstanbul, Temmuz 1986.

- Emre Arslan:Yaşama Sanatına Brecht'in Katkısı:Diyalektik, Hegemonya ve Yabancılaştırma Kuramı, Praksis Dergisi, Sayı 1, Dipnot Yayınları, Ankara, 2001.

- Enver Töre: Türk Tiyatrosunun Kaynakları, Turkish Studies, Ankara, Volume 4/1, Winter 2009.

- Dr.Erbil Göktaş: Sermet Çağan ve Oyunları, Agora (Yeni Binyıl Kültür Sanat Edebiyatı Dergisi), Sayı 10, Agora Yayınları, İstanbul, Ekim 2000.

- Gülayse Erkoç: 1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara üniversitesi, Sayı 13, 2002.

-Hikmet Özdemir: Türkiye Tarihi 4,Çağdaş Türkiye (1908-1980),Cem Yayınevi, İlk Baskı, İstanbul,1997.

-Doç.Dr. Hüseyin Akyıldız ve Doç.Dr.Ömer Eroğlu : Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Uygulanan İktisat Politikaları, Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi,Cilt 9, Sayı 1, Isparta, 2004.

-Korkut Boratav: Türkiye İktisat Tarihi 1908- 2009, İmge Kitabevi Yayınları, Yirmi Dördüncü Baskı, İstanbul,2019.

Mehmet Sarıoğlu: Bir Tiyatro Emekçisi Sermet Çağan: Yaşamı, Eserleri ve Tiyatro TÖS, Eğitim Bilim Toplum Dergisi, (Üç Aylık Hakemli Dergi), Cilt 4, Sayı 16,Ankara, 2006.

- Metin And : Başlangıcından 1983'eTürk Tiyatro Tarihi, İletişim Yayınları, Onuncu Baskı, İstanbul, Mart 2019.

- ---------- : 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1970.

- Prof.Dr.Mukaddes Aksoy: Kore Savaşı'nın Türkiye'de Demokrasinin Gelişimine Etkisi, USOBED Uluslararası Batı Karadeniz Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, Bartın Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, BAKAD Kitabevi Yayınları, Cilt 3, Sayı 1, 2019.

- Prof.Dr. O. Murat Koçtürk ve Yrd. Doç. Meryem Gölalan :1923-1950 Türkiye Ekonomisinin Yapısal Analizi, 3.Sektör Sosyal Ekonomi Dergisi, Cilt 45, Sayı 2, Ankara,2010.

- Nalan Sınay : Yaşamı, Sanat Anlayışı ve Yapıtlarıyla Sermet Çağan, Mitos Boyut Yayınları, İlk Baskı, İstanbul, 2012.

- Prof.Dr.Özdemir Nutku: Sermet Çağan ve Tiyatro Anlayışı, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2018.

– ----------: Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, Özgür Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 2015.

– ----------: Sermet Çağan, Gölge Tiyatrosu Dergisi, Sayı 8, Temmuz 1997.

– Dr.Sefer Şener: Türkiye Ekonomisinde İkinci Dönem Liberal İktisat Politikaları, Yönetim Bilimleri Dergisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Biga İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Cilt 3, Sayı 1, 2005.

– Dr.Sevinç Sokullu: Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Üçüncü Baskı, Ankara, 1997.

– Tülay Yıldız Akgül: Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilendir, Tiyatro Araştırmaları Dergisisi, Ankara Üniversitesi Yayınları, Sayı 35, Ankara, 2013.

– Yavuz Çelik: Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır?, Sanat Dergisi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Sayı 2, Erzurum, 2000.

–Yavuz Pekman : Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, Mitos Boyut Yayınları, İlk Baskı, İstanbul, 2002.

– zehra İpşiroğlu: Tiyatroda Devrim, Mitos Boyut Yayınları, Üçüncü Baskı, İstanbul, 2000.

خامسًا ـ القواميس التركية :

- Murat Yalçın :Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 1, Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü baskı, İstanbul,Mart 2010.
- ---------- :Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü baskı, İstanbul,Mart 2010.

سادسًا ـ مواقع من الشبكة العنكبوتية : https://ar.wikipedia.org