# سينوغرافيا النص الدرامي لمسرحية "Mukaddes Emanet" الأمانة المقدسة للأديب التركي نجيب فاضل قيصه كورك دراسة وترجمة

سارة مجدي محمد مصطفى (*)

**ملخص البحث : إن قارئ المسرحية بصفة خاصة يشعر أن المؤلف كان يلح إلحاحاً شديداً على ابراز جوانب الحياة الفاسدة في المجتمع التركي، بل ويشعر أنه يتحدث في كل لحظة عن مظهر من مظاهر الحياة في المجتمع التركي ذاته منذ القرن التاسع عشر وحتى القرن العشرين للميلاد. لذلك يكاد القارئ ينسى أن هذه المسرحية تمثل جانب آخر وهي أحداث المسرحية ذاتها، ويخيل إليه أنها مجرد مسرحية تصور الأحداث والحروب التي تعرضت لها الدولة العثمانية وهذا في حد ذاته – بغض النظر عن الناحية الفنية – يمكن أن يكون مقبولا إذا أخذنا مهمة الكاتب أن يلمس مشكلات المجتمع الذي يعيش فيه، وأن يصورها للناس بحيث يحملهم على تمثيلها، ويثير فيهم الرغبة في إيجاد الحلول لها، فهي من الناحية الاجتماعية تؤدي هذه المهمة، وهذا بالنسبة للقارئ.**

**أما بالنسبة للباحث، فإن الإشكالية الأولى التي تلازمه، هي النص الدرامي، والنص الدرامي لا يحمل معنى أحادياً لذا يحتاج إلى الفهم والتفسير. وتُعد الدراسة الفنية ، أحد الركائز التي يقوم عليها النص الدرامي، بل وينفرد به عن الأجناس الأدبية الأخرى .**

**وتُمثل مسرحية "الأمانة المقدسة" مادة ثرية بجزيئات العناصر الفنية. لذا تطمح الباحثة من خلال هذه الدراسة، أن تظهر جماليات هذه العناصر الفنية ودلالتها. وابراز دورها وما أضافته متمشيا مع أحداث المسرحية وكيف ساعدت في تنظيم وتتابع الأحداث وتذوقها.**

(*) هذا البحث من رسالة الماجستير الخاصة بالباحثة، وهي بعنوان: [المسرح الواقعي عند نجيب فاضل من خلال مسرحية "Mukaddes Emanet " دراسة تحليلية نقدية مع الترجمة إلى العربية]، تحت إشراف: أ.د. بديعة محمد عبد العال – كلية الآداب – جامعة عين شمس & أ.د. هويدا محمد عـلام – كلية الآداب – جامعة عين شمس.

## المقـــدمة

تقدم مسرحية "الأمانة المقدسة" سلسلة من المقاطع من حياة ثلاثة أجيال مختلفة خلال فترة زمنية تغطي بداية سقوط الدولة العثمانية وحتى عام ١٩٧٠م. عبر الأديب "نجيب فاضل" من خلالها عن شعوره بالقلق إزاء الصراع بين الأجيال، في إطار اختلاف نظرتهم إلى الحياة ، وصور الانحطاط الأخلاقي، وفقدان القيم الروحية ودأب الجيل الجديد على الاتجاه صوب الغرب، ينهج منهجه ويقتدي به في كل أنماط حياته، لا شك أن هذه مسألة مهمة للغاية. حيث يتضح من هذا النهج أن "المجتمع التركي فقد علاقته بقيمه الماضية وبمبادئه الدينية والأخلاقية والتاريخية في عملية التغريب."

تُعد المسرحية في مدلولها العام " نموذج أدبي وشكل فني يتطلب اشتراك عدد من العناصر الأدبية والفنية،[١] لكي يُحدث تأثيراً حقيقياً كاملاً مع عدد من العناصر الفنية ومنها الصوت، الأزياء، الإضاءة، الموسيقى.[٢] والمسرحية عملية تغيير ديناميكية قوسية أو هرمية، تتميّز بالتفاعل والحركة والصراع الذي ينمو شيئا فشيئا. حتى يصل إلى الذروة ثم ينحصر بعد ذلك وينتهي بحل المشكلة سبب الصراع." وهذه القيم الدرامية تختلف بطبيعة الحال من مسرحية إلى مسرحية ومن تفسير إلى تفسير، وهذا التغيير يأتي من درجة الدراما الصادرة من كل قيمة. فإن نجاح العمل الدرامي يكتمل باشتراك العناصر الأدبية مع العناصر الفنية. ومن هذا آثرت الطالبة اتباع العناصر الفنية ودراستها وتطبيقها من خلال المسرحية.[٣]

تطور شكل العرض المسرحي من ديكورات واقعية إلى ديكورات تحمل علامات ودلالات أعمق بتعويضها بأفكار أخرى تدل على نفس المعنى،والحديث عن الديكور يقودنا إلى موضوع بحثنا ألا وهو السينوغرافيا فقد اختلفت تعريفاتها وشملت هذه الاختلافات كلمة السينوغرافي وهو راجع بالأساس لاختلاف الباحثين ،فالسينوغرافيا خطاب خاص يشكله السينوغرافي بأدواته البصرية والسمعية.كما يشكل صورة خاصة لتصور ما.هذه المميزات التي أصبحت تحملها السينوغرافيا أخذت توصف بأنها علم وفن وتجعلنا نتساءل ونجد ألأجوبة في هذا البحث الذي بين يديكم ونرجو أن نكون قد و فقنا فيه.[٤]

وتهدف السينوغرافيا إلى تطويع حركة الفنون التشكيلية والابداعية بما ضمته من فنون المعمار والمنظر والأزياء المسرحية وطرق استغلالها في الفضاء المسرحي اعتباراً لفن المنظور، مما أعطى وجهاً جديداً لتعامل كل هذه الفنون مع الكلمة والعبارة والمونولوج والديالوج والحوار، ومع الدراما بصفة عامة.(٥)

وهنا يبدو واضحاً، أن سينوغرافيا المسرح تُعد من الأساسيات المكملة للعرض المسرحي/النص الدرامي. وأن كل عناصر العرض البصرية تعيش في ارتباط فني وداخلي متشابك حيث تتضامن لكي تخلق سينوغرافيا عرض رائعة وجميلة ترتبط بالنص الدرامي، ينتج عنها رؤية الأحداث بأبعادها الحقيقية لأن النص الدرامي يمتلك دلالات ترافق الباحث حتى نهاية العرض المسرحي. وقصداً لتحقيق هدف الدراسة، آثرت الباحثة اتباع منهج "النقد الفني".

**القضايا التي تناولها "نجيب فاضل" في مسرحيته :**

لقد تناول "نجيب فاضل" قضية صورة الدولة العثمانية في مخيلة الدول الأوروبية. فقد كانت الدولة العثمانية دولة مرهوبة الجانب في أوروبا، يثير اسمها الفزع داخل أوروبا بأسرها؛ لذلك لم تقو دولة أوروبية واحدة على مواجهتها بمفردها، فشكّلت الدول الأوروبية المسيحية تحالفات فيما بينها لمواجهة العثمانيين الذين توجهوا بفتوحاتهم إلى أرض لم يطرقها الإسلام من قبل. وسادت مقولات ومعتقدات عن العثمانيين في أوروبا بأنهم جيش لا يقهر، ومن المحال أن يُهزم جيش خرج فيه السلطان العثماني للقتال.. والحق أن العثمانيين كانت جيوشهم أقوى جيوش العالم، إلى أن تآمر عليه العالم الغربي، وتعرضت الدولة العثمانية للعديد من الحروب التي أدت إلى سقوطها.(٦)

أشار "نجيب فاضل" في مسرحية "الأمانة المقدسة" إلى تاريخ حروب الدولة العثمانية من بداية حرب القرم وحتى حرب الاستقلال التركية، خلال سرد أحداثها على ألسنة شخصيات العمل الدرامي الذي نحن بصدده، ومن هذا كان علينا تناولها مع ذكر أهم أسبابها والنتائج المترتبة عليها. ولماذا يؤكد "نجيب فاضل" على أن الروس هم العدو الأصلي للعثمانين؟ عندما قال " حتماً ستواجههم !... إمَّا على أرضك و إمَّا على أرضه ... يستحيل عدم مواجهة

الروس !... إذا كنت لا تستطيع أن تجده هو سيجدك. لأنه عدوك الأصلى، فهو عدو اصلك"... [٧]

تُعد الحروب الروسية العثمانية سلسة من الحروب التي نشبت بين الإمبراطورية الروسية والدولة العثمانية ما بين القرنين السادس عشر والعشرين للميلاد. انتصر الروس في معظمها حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، وأخيرا هذه الحروب وغيرها أنهكت الدولة العثمانية حتى بداية القرن العشرين. كانت هذه الحروب في الأساس لوقف الأطماع الروسية في أراضي الدولة العثمانية." [٨]

ثم أكملت دول الحلفاء المنتصرة في الغرب ترتيباتهم من أجل توزيع غنائم الرجل المريض في العالم. بعد سلسلة من المؤتمرات في لندن وسان ريمو، تم الاتفاق على وضع معاهدة ووقعها ممثلو كل من الحلفاء والسلطان في سيفر ١٠ أغسطس عام ١٩٢٠م، [٩] كانت معاهدة سيفر قاسية جداً، وكانت ستترك تركيا عاجزة مشوهة، وهي الدولة التي كانت تعيش في ظل معاناة من القوى والشعوب كانت تضم أغنى الولايات. كانت هذه المعاهدة أكثر حدة فقد استقبلتها الدولة العثمانية بيوم الحداد الوطني.[١٠]

أرغم السلطان على توقيع هذه المعاهدة تحت تهديد من الاسطول البريطاني وقوات الحلفاء. غير أن الشعب التركي رفض الاستسلام وأبى أن تتمزق بلاده على هذا النحو القاسي تحتلها القوات البريطانية والفرنسية والإيطالية واليونانية، فثار على الأوضاع التي جاءت بها معاهدة سيفر إلى أن قاد مصطفى كمال حركة المقاومة ضد الحلفاء.[١١] إلا أنها لم تنفذ على الاطلاق، بينما كانت قوات الحلفاء تفرض شروطها على حكومة السلطان كانت قد ظهرت دولة تركية جديدة وناشئة في منطقة الأناضول، تحت قيادة رافضي المعاهدة والمبادئ التي تدرج تحتها بشكل قاطع، وأدانوا أولئك الذين قبلوها.[١٢]

تناول "نجيب فاضل" في هذه المسرحية كيان الدولة العثمانية التي واجهت الأخطار الجسيمة كالخطر البرتغالي والإسباني والبريطاني والفرنسي. فقد عملت الدولة العثمانية على حماية الأماكن المقدسة من البرتغاليين وحماية شمال أفريقيا من الإسبان. كما حافظت كذلك على وحدة البلاد العربية، ونجحت في إبعاد الزحف الاستعماري عن الوطن العربي ومنعت اليهود من الاستيطان في

سيناء والهجرة إلى فلسطين، لكن الدولة العثمانية لم تستطع الصمود أمام التحديات الأجنبية والمؤامرات والحركات الماسونية [١٣] والصهيونية، التي تكاتفت جميعها وأطاحت بالدولة العثمانية في أعقاب الحرب العالمية الأولى.[١٤]

بدأ الضعف يدب في عضد الدولة العثمانية إذ أنهكتها كثرة الحروب التي خاضتها ضد الصليبيين في الخارج، ونخر اليهود من الداخل وهم الذين ألجأتهم إلى أراضيها إنسانية بعد أن شردهم نصارى الأندلس من الإسبان والبرتغال، وتحرك النصارى في الداخل، ومع أنهم قد عاشوا بين المسلمين منذ فجر الإسلام آمنين مطمئنين على أموالهم وأنفسهم وكنائسهم غير أن الأوروبيين قد حركوهم باسم الأخوة والصليب. فتحركوا بالسوء يعملون على بث الشائعات، وإثارة الفتن ونشر الفساد والأفكار الغريبة، وتهديم الأخلاق والدولة مشغولة عن هذا كله بالحروب. مما أضعف الخلافة فأصبحت تتقي أعدائها بإبرام المعاهدات وعقد الاتفاقات والمهادنات فقوَّى ذلك من أعداء الداخل وكان عاملاً منشطاً لليهود والنصارى على حد سواء، بل بدا التعاون واضح فيما بينهم.[١٥]

يقول "نجيب فاضل" أن "من الممكن قراءة تاريخ ما بعد التغريب، بأنه يمزق التقاليد الدينية والتاريخية والثقافية للأمة التركية. فكانت سياسات التحديث في المؤسسات التي بدأت مع فترة التنظيمات متمشية بلا شك مع فترة إعلان الجمهورية. حيث تم تحديد مسار التحديث بالكامل في اتجاه التغريب. وفي التأريخ الرسمي للجمهورية، تم تصوير هذه العملية بخط التطور الذي يتجه من الماضي إلى المستقبل، من السيئ إلى الأحسن، من الشرق إلى الغرب، من التخلف إلى التمدن. ومن ناحية أخرى، فإن هذا الوضوح في اتجاه التغريب على مستوى الدولة لم يقبله البعض وبخاصة الاسلاميين. ومن ثم تم تجاهل الإسلاميين في تركيا في انتخابات الدولة، واعتبارهم فئة غير موجودة في التنظيم المجتمعي، حتى أنهم بذلوا جهوداً لتدمير القيم الدينية والتاريخية، بطرق مختلفة من الاضطهاد".[١٦]

اتخذت الحكومة التركية عدة إجراءات من شأنها تأكيد التحول العلماني، ففي يوم ٢٦ نوفمبر عام ١٩٢٥م، حل التقويم الدولي محل التقويم الإسلامي، ومنع ارتداء العمامة، كما قامت الحكومة بإلغاء الحروف العربية من اللغة التركية. وفي عام ١٩٣٥م، جرى تبديل يوم العُطلة الأسبوعية من يوم الجمعة

بما له من قُدسية في الدين الإسلامي، إلى العمل بأسلوب عطلة نهاية الأسبوع، أي اعتباراً من ظهر يوم السبت حتى صباح يوم الاثنين، فكانت العلة المُعلنة أن هذا النظام أكثر تماشياً مع نظام التجارة العالمي.(١٧)

ولم يغفل "نجيب فاضل" تصوير الجانب الايجابي في المجتمع التركي رغم كل هذه الصراعات بين الماضي والحاضر. فلم تخل هذه الفترة ممن حافظوا على كيانهم الثقافي وعملوا على الابقاء على القيم الاسلامية والتقاليد العثمانية، فلن يُسمح لهم بالظهور طيلة حياة "أتاتورك" إلى أن أعلنت تركيا دخول مرحلة التعددية الحزبية.(١٨) فبعد وفاة "أتاتورك" عام ١٩٣٨م، دخلت تركيا مرحلة جديدة في العلاقة مع الإسلام،(١٩) حيث ستشهد السنوات والعقود التي تلت وفاته نوعا من التحسن في نظرة العلمانية للإسلام وللممارسة الدينية بصفة عامة دون أن يكون ذلك تراجعا عن مبادئ العلمانية. الأمر الذي يجعل الدين وسيلة للهروب وملاذا للعزاء.(٢٠)

**نجيب فاضل ومكانته الأدبية :**

يوجد الكثير في حياة كل أمة من مفكريها ومبدعيها يتحملون مسؤولية النهوض بأمتهم ويعملون على توجيه حياته الفكرية والاجتماعية نحو الوجهة الراشدة، وتراهم يبذلون في سبيل تلك الغاية السامية، أموالهم وأعمارهم، وأرواحهم، مواجهين في ذلك كل صنوف البلاء، والشقاء بنفس صابرة راضية، ومن هؤلاء المفكر والشاعر الأديب التركي نجيب فاضل "الذي يلقبه الأدباء والمثقفون الأتراك بلقب "Üstad" بمعنى الأستاذ، وهو لقب يطلقه الأتراك على المفكرين، والمبدعين الكبار، والمميزين من الدعاة" ويطلقون عليه كذلك لقب "سلطان الشعراء" حيث تجتمع في شعره روعة البناء الفني، ونبل القضية، وشرفها، فشعره بحق مثال للفن الرفيع.(٢١)

عادة ما تكون البداية من الجذور وسنوات النشأة الأولى، مرآة تعكس السمات التي قد يتسم بها الانسان، وأول ما نقع عليه في ذلك هو أن "أحمد نجيب فاضل" في ٢٦ مايو ١٩٠٤م،(٢٢) كان في الأصل من حي كهرمان بمدينة مرعش، في منطقة چمبرلي طاش Çemberlitaş - في اسطنبول.(٢٣) تربى في منزل محمد حلمي أفندي، ذلك الجَد المتقاعد، رئيس محكمة الجنايات والاستئناف في منطقة (مرعش- maraş ) بمدينة إسطنبول. أبوه عبد الباقي

فاضل المتخرج في كلية الحقوق؛ كان يعمل موظفاً في الخدمة المدنية، أمه تدعى السيدة مديحة. وكان نجيب فاضل المولود الأول لهذه العائلة، التي ترجع جذورها إلى أبناء عائلة دولقادير المنتسبة إلى أبناء عائلة قيصه كورك بمدينة مرعش. وقد أمضى طفولته تحت رعاية جَده، بين الخَدم والمربيين والمعلمين، فيقول عنهم " انهم روح البيت، وانا أيضا " فهو مَدين لهم بتعليمه وتثقيفه. فقد عاش طفولته وصباه متقلباً بين أحضان الثراء والنعيم، محاطاً بالرعاية والحنان. وقد لوحظ أن هذا البيت قد ترك أثراً في بعض أعماله.(٢٤)

ولما بلغ "نجيب فاضل" الخامسة من عمرة بدأ جده يعلمه القراءة والكتابة ويحفظه القرآن الكريم. كان طفلاً ذكياً نجيباً، فما كاد يتم الحادية عشرة من عمره حتى قرأ بعض أعمال "فيرچيل" و"غادة الكاملیا" و"نجدت البائس". وفي سن السابعة أدخله جده مدرسة فرنسية لكنه نفر منها فألحقه بمدرسة حكومية فنفر منها أيضاً، فألحقه بمدرسة أخرى حصل فيها تعليمة الابتدائي.(٢٥)

التحق "نجيب فاضل" بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، بمدرسة الفنون البحرية ودرس فيها خمس سنوات،(٢٦) ثم انفصل عنها دون حصوله على درجة الدبلوم. ومع ذلك، كان لهذه المدرسة تأثيراً كبيراً على تشكيل الفن والحياة الفكرية عنده، وبدأ فيها كتابة أولى قصائده وأعماله. وكانت تشجيعات إبراهيم عشقي أفندي (١٨٧٣-١٩٧٧م)(٢٧) أستاذ الأدب، مؤثرة في تحويل نجيب فاضل إلى أن ينتسب إلى التصوف. وفي عام ١٩٢١م، انتسب إلى قسم الفلسفة في دار الفنون.(٢٨)

وكانت الفترة الأولى من حياة نجيب فاضل حتى عام ١٩٣٤م، يعبر عنها بقوله "الشاعر الشاب خلال السنوات التي واصل فيها استسلامه الكامل للحياة البوهيمية (٢٩)وخضوعه الكامل لها".(٣٠) فكان يستاء من حالته تلك، لذلك كان يصيح قائلا:

"ما أنا إلا متشرد على وجه البسيطة،... ما أنا إلا متسكع فيها"،(٣١)

إن رأسي الثقيلة، ما أصعب حملها! ... رأسي غير مبالٍ بي منذ ذلك اليوم

تحولت مثل الورقة في فرعها... منذ أن عصفت برياح مؤلمة

لقد وقعت في هذه الغربة ... يبدو لي اليوم الأخير قادم! (٣٢)

وقال أيضاً "إن عدم التوافق المادي بينه وبين الكون يجعله يشكك باستمرار في العالم الذي يعيش فيه. نظرًا لأنه لم يستطع التوصل إلى حل وسط بين عالمه الداخلي والخارجي، فكان يخرج من كل سؤال بعذاب أكبر."[٣٣]

هذا عن المناخ الاجتماعي والنفسي والثقافي الخاص بنجيب فاضل في سنوات ميلاد الوعي وصياغة الوجدان، فماذا عن المنظومة السياسية والاجتماعية والثقافية لتلك الحقبة التاريخية الخطيرة، التي أثرت بشكل كبير في صياغة وعيه ووجدانه؟ إنها بعبارة مختصرة حقبة مخاض حضاري عسير أفرزت مسخاً حضارياً شائها. فما كاد "نجيب فاضل" يبلغ الثامنة عشرة من عمره حتى أعلن "مصطفى كمال أتاتورك" (١٨٨١-١٩٣٨م) قيام الجمهورية التركية في عام ١٩٢٣م. فقد واجه "نجيب فاضل" الذي تولى منصب المتحدث الرسمي للفكر الإسلامي في هذا الموقف نوعين من الناس. أولهما هو النوع الذي يتبع نمط الحياة العلمانية، أما الأخر فهم المحافظون على تراثهم. فسعى نجيب فاضل إلى انشاء نظام فكري كامل من خلال أعماله، حيث تحتل القضايا الدينية والأخلاقية مكاناً مهماً في نظام هذا الفكر. فإن سوء الفهم والتشويه للدين واستخدامه لمصالح شخصية، هذا كله يسبب الكراهية. فهناك النوع المتعصب العدو للدين من الذين يضرون بالدين ويستخدمونه لمصالحهم الخاصة. لذلك، فهو يقدم اعمالاً تتضمن قضايا الأخلاق وآداب المعاشرة والسيرة النبوية والقضايا الفقهية، والصوفية، وآداب الدين المسيحي، وغيرها.[٣٤]

ثم كان التحول الكبير في حياة نجيب فاضل عام ١٩٣٤م، حيث كان لقاؤه بالسيد عبد الحكيم أرواسي[٣٥] شيخ الطريقة النقشبندية، فكانت الآثار الفكرية والروحية المترتبة على هذا اللقاء كبيرة جدا في حياة نجيب فاضل الخاصة، وفي الحياة الفكرية والأدبية في تركيا بصفة عامة. فهذا العام، يكشف وضع نجيب فاضل عن صورة مختلفة تمامًا. بمجرد أن وصل إلى سيده، تأثر به ودخل في جو روحي عميق. فبدأ الاتجاه الفني له يتغير مع ثورة دينية صوفية، ومكّنه اللقاء مع شيخه، من إعادة النظر في عالم الإيمان والفكر.[٣٦] وأصبح أهم ناشطاً للفكر الإسلامي في تاريخ الجمهورية.[٣٧]

فيصف نجيب فاضل هذا اللقاء الرائع بأنه الزلزال العظيم لروحه فيقول:

"عبد الله عبد الله، كيف أعرفه؟ إنه زلزل روحي، في عالم الخراب،

**أنا أخبركم، إنه رجل كشف الباب الخفي لعبد الله".[٣٨]**

**عندما تؤخذ مغامرة حياة نجيب فاضل في الاعتبار، من المفهوم أن الأوساط الحديثة منحته الاحترام بسبب نمط حياته العبثي خلال سنوات شبابه السريعة والعاصفة. وحتى حين تم ترك نجيب فاضل بمفرده من قبل بعض النخبة، فإن شعب الأناضول كان يحبه، ويحتضنه ويتبع كتاباته ومؤتمراته باهتمام. أولئك هم محبي "الأستاذ".[٣٩]**

**سينوغرافيا العرض المسرحي:**

**تعبير السينوغرافيا في المسرح يعني حرفياً : الخط البياني للمنظر المسرحي Scenography أما تعبيراً فهو يعني فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي، كاملاً متناسقاً ومبهراً أمام الجماهير.[٤٠]**

**وتهدف السينوغرافيا إلى تطويع حركة الفنون التشكيلية والجميلة والتطبيقية بما ضمته من فنون المعمار والمنظر والأزياء المسرحية وطرق استغلالها في الفضاء المسرحي اعتباراً لفن المنظور، مما أعطى وجهاً جديداً لتعامل كل هذه الفنون مع الكلمة والعبارة والمونولوج والديالوج والحوار، ومع الدراما بصفة عامة.[٤١]**

**الأصوات:**

**أفاد المسرح أكثر من غيره من مجالات العلوم والفنون من مستحدثات علوم الصوتيات ، ذلك أن الصوت وثيق الصلة بالأداء التمثيلي ونقله بوضوح ودقة الى صالة الجمهور ، وقد احدث التطور الهائل في علم الصوت الى تخفيف أحد أعباء التصويت النطقي العالي لدى الممثلين والممثلات .كما أفادهم في استخدام اجهزة نقل الصوت السلكية عبر نواقل ذات حساسية عالية ، بحيث أصبح ناقل الصوت أحد الاكسسوارات المصاحبة لحركة الممثل وهيئيته .[٤٢]**

**تنقسم المؤثرات الصوتية في مسرحية "الأمانة المقدسة" إلى:**

**أ- أصوات خلفية تجيء من خارج منصة العرض**

**اعتمد "نجيب فاضل" في وصف الحروب التي خاضتها الدولة العثمانية في نهاية عهدها، بسماع صوت يفسر الأحداث الناجمة عن الحرب. فاعتمد على صوت بطل المسرحية "عبد الله" في وصفه للحروب أثناء تواجده فيها، كما وصف حال "عبد الله" بظهور جندي يسير على المنصة، مع ضوء خافت. ويتضح ذلك فيما يلي :**

**مثال:**

**(من الجهه اليسرى، يظهر جندي أعزل، يحمل بيده اليمنى على كتفه لوحة ضخمة ومستديرة مكتوب عليها " ١٣٢٨ " بأرقام قديمة، رأسه معصوب، رث الهندام، زيه الرسمي ممزق (مهلهل)، ذو نعلين، ويسير إلى الجهة اليمنى)**

**صوت عبد الله - أنا عبد الله ... حرب البلقان ... كنت على وشك الموت ... وقعوا في ذلة حتى حاولوا تلويث سمعة الأتراك في المدارس.(٤٣)**

**عندما قسم "نجيب فاضل" المسرحية إلى مشاهد وفصول، اقتصر في تصوير المشاهد على الحادثة التاريخية في الإطار المسرحي تصويراً فنيا، بحيث يثير عند القارئ شعوراً نفسياً برؤية الحادثة. فإذا به في كل موقف من المواقف يقف أمام التاريخ لينظر إلى الواقع، ويستنتج ويحس احساساً عميقاً بهذا الواقع.**

**رغم تطور إمكانيات هذا العصر وقدرة الإنسان على إصدار آلاف الأصوات بالمؤثرات السمعية لكنه في المواقف الحاسمة يلجأ الكاتب إلى الصوت المجرد ليؤثر في الآخرين التأثير الأكبر لهذا فالممثل يحتاج إلى صوته للتعبير عن المشاعر والمواقف المعقدة والعميقة. وعندما يطور الممثل قدراته على التعبير عن المشاعر بالأصوات وحدها فسوف ينقل هذه القدرة إلى الكلمات ويمتلك أولى وسائل التأثير في الآخرين وهي ( الشحنة العاطفية) الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات.(٤٤) وتسوق الباحثة االمثال التالي :**

**مثال:**

**الصوت - إقتحام، لصوصية، تهريب فلان، وقتل علان !... واضح، أنه لا يوجد أي شئ سوى الحمم الحمراء التي تتسع دائرتها كل لحظة !... لا شعب، لا**

**حكومة، لا شباب المعارضة، لا شئ! ... شلل تام، وحيرة عامة ... صوتاً منفرداً : لا يوجد في هذه البلد مكان للأيدي المتطرفة...!**[٤٥]

**صوت العنصر النسائي غير المرئي:**

**لم تحوي المسرحية على عنصر نسائي مرئي، بل استخدم الكاتب تقنية الصوت فقط، لتعبر المرأة من خلاله عن رأيها. نرى ذلك من خلال صوت "زوجة عبد الله"، الذي سمعناه عندما احتد الخلاف بين عبد الله وابنه. ويتضح ذلك فيما يلي:**

**مثال:**

**(ينقض عبد الله على ابنه كالمجنون. صوت صراخ امرأة من ناحية الباب المفتوح دون أن تمر بعْد...)**

**صوت الزوجة - (تقول ...) سيدي، دعك منه !**

**(جعلت عبد الله يتسمر في مكانه، ويتجه إلى الباب)**

**صوت الزوجة - اتركه، فليذهب ! وليسرق العملات الذهبية ... حرام عليه ... سحقاً له ...!**

**(شهقات الزوجة ... وقفة طويلة .. يتجه عبد الله وينظر إلى ابنه بتعجب. وابنه ثابتاً في مكانه لا يبالى)** [٤٦]

**ومن خلال دراسة العنصر النسائي في هذه المسرحية، نلاحظ أن الكاتب لم يظهر السيدة والفتاة القرويات بل اقتصر دورهم على سماع صوتهم فقط، حتى أنه لم يذكر لهن اسم، وكأنه يريد أن يؤكد على وجودهم داخل المنزل وعدم الظهور مباشرة. وأنهم على عكس الفتيات اللواتي تأثرن بالفكر الغربي مثلما رأينا في شخصية "زوجة حفيد عبدالله" عندما انتقد زيها المتشبه بالرجال. كما انتقد نجيب فاضل "أيضاً خروج المرأة للعمل، ووقوفها على قدم المساواة مع الرجل الذي يفقدها فطرتها التي خلقها الله عليها."**[٤٧]

**ب- أصوات مسجلة تنتظم العرض**

**إن الأصوات المسجلة، تخلق الجو المسرحي المطلوب للعرض المسرحي عبر العويل والصراخ وضرب الأقدام على الأرض وغيرها**[٤٨] **ونبين ذلك فيما يلي:**

**مثال:**

**(يشدو بوق صوته حاد... يختفي صوت البوق بعيداً في جهات مختلفة. [٤٩]**
**(تعزف الفرقة السلام الوطني لسالونيك، وبينما يوشك خروجهم تتوقف الموسيقى... [٥٠]**
**(...دق موسيقى "يا يا" المجنونة، وأصوات صيحات رجال وسيدات مختلطة...)[٥١]**

**ولعل أهمية الاصوات، تكمن في احساس الممثل مع المتفرج وبدقة ، في إبراز المواقف المسرحية التي تحتاج الى التلوين الصوتي والتدرج من الهمس الى الارتفاع وبالعكس.**

**إن علم السيمياء المسرحي، بدأ يبحث في علاقة التصويت بالمتفرج والتصويت بين مجموع المتخاطبين من الممثلين، لا بقياس درجات التصويت، وانما برموز التفاعل السمعي، ورموزه الدلالية لدى الممثل والمتفرج. إن الصوت ومؤثراته في العرض المسرحي يشكلان معا اشارة تعبيرية مسموحة تومئ إلى الزمان والمكان والجو النفسي للممثل، وزيادة الشعور بالحوار والتمثيل.[٥٢]**

**الأزيـاء:**

**تعد الازياء أو الملابس أحد أهم أركان المكملات الفنية المسرحية، فالملبس مظهر الشخصية الدال على هيئتها طوال العرض، وهو يعكس نمط الشخصية، فالشخصية المعبرة عن فترة زمنية حضارية (البدائية) مثلا لا يمكن أن يكون الملبس الملائم هو ملابس الحضارة المعاصرة، والعكس كذلك، ويعتقد البعض أن الأزياء أو الملابس التي يرتديها الممثلون يجب مطابقتها التاريخية لكل دور يمثل حقبة فحسب ؟ لكن الصواب هنا انطباق مقولة " الشكل المحتوى " والمسرح قطعة تعكس الحياة ، لذلك لابد من تماثل الأزياء المستعملـة لزمن ومكان وموضوع العرض المسرحي. [٥٣] ونرى ذلك فيما يلي:**

**مثال:**

**(عبد الله البالغ من العمر ٦١ عاماً يجلس على أحد المقاعد الموجوده أمام الشجرة ... أشهب اللحية، ويرتدي قميص بدون رابطة عنق، ومعطف طويل، وقلنسوة صوف بيضاء ... يجلس العمدة و أحد القرويين على المقاعد الموجوده أمامه .) [٥٤]**

**المنـاظر :**

**هي الرسوم الفنية وقطع ( الديكورات ) المجسدة مع اللوحات الفنية لما يناسب العرض أو التي تصاحبه والتي يعدها الفنان التشكيلي أو التطبيقي بحيث تعبر عن القيم الجمالية والدرامية لمضمون المسرحية، أو مشاهدها الثابتة والمتغيرة، ولأن هناك الترابط الوظيفي بين المشهد المسرحي الماثل كنص، والمنظر كاطار – مجسد له – فإن هندسة بناء المناظر تبحث عن مراعاة الأشكال والقوالب الفنية المناسبة لنوع العرض ، وزمانه ومكانه وطبيعة موضوعه.**

**يتوقف تنفيذ المنظر من غير شك على المذهب الفني والأسلوب الذي يتبعه المخرج في إخراجه للمسرحية استجابة لحاجة النص وفلسفته، ونحن عندما نتكلم عن المناظر لا نعني نمطاً خاصاً من هذه الأساليب ولكننا نقصد الأسس الجوهرية التي تلزم لتكوين المنظر مهما كان أسلوب المخرج أو اتجاهه.**

**أنـواع المنـاظر:**

**أ- المنـظر المركب:**

**وهو تصميم جميع مناظر العرض المسرحي لمسرحية ما، على هيئة بانوراما معبرة عن جميع مناظر المسرحية المعروضة دفعة واحدة، من بداية استهلال العرض وحتى نهايته، ويسمح ذلك المنظر المركب بالثباث فوق خشبة المسرح، مع إعطاء حرية الحركة للممثلين كي ينتقلوا – وفقا لتسلسل الأحداث عند مكان المنظر الجزئي المناسب من بين المنظر الكلى الثابث والمركب، وتلعب الاضاءة بالتجسيد أو الاهمال للاشارة الى الزمان والمكان المناسبين.**

**ب- المنـظر الثابـث والمتـغير:**

**وهو المنظر الفني المناسب لعرض المسرحية، الذي يتسم بالثباث في أغلب الأحوال، مع إمكانية تحريك بعض أجزاء أو قطع من ذلك المنظر الأصلي بالحذف أو الاضافة، ومن المعروف أن تقنيات التحريك لقطع المناظر في المسرح أصبحت من السهولة والتجويد، بما يسمح بالابهار وسلاسة العرض.**

**ج- المنـاظر المنـعكسة:**

**وهي لون مستحدث في الخلفية المسرحية، بحيث تستغل مساحة من خشبة المسرح في عرض الصور الفوتوغرافية او السينمائية، بطريقتين : ثابثة**

ومتحركة عبر شاشة يراه الجمهور، بحيث يرى المنظر كديكور طبيعي أو كمؤثر واقعي، مأخود من تقنيات وسائل أجهزة العرض التصويري المجسمة والمستحدثة.

إن المناظر بما تحويه من رسوم ولوحات ومناظر فنية وتقنيات تسهم في إنجاح العرض، وتنتظم مع باقي العناصر الفنية لتشكل أحد العلوم المسرحية المعاصرة ( السينوغرافيا المسرحية ).[٥٥]

نجد أن أحداث المسرحية من خلال دراستنا ، تدور في مكان واحد، في قرية ما، حيث المناظر الطبيعة. وهذا ما شاهدناه على مدار المسرحية، إذاً نستنتج من ذلك، أنه استعان بالمنظر الثابت الذي يتناسب مع واقعية أحداث المسرحية، مع تحريك الممثلين يمين ويسار المنظر. فهو مكان تظهر فيه شجرة ومأذنة مسجد، وبيت قروي بسيط. ونلاحظ ذلك في المثال التالي:

(شجرة صّنَّار ضخمة في وسط حقل ... في خلفية المسرح، أرض زراعية متسعة المدى وفي الأماكن النائية توجد قرية صغيرة يحيط بها مسجد ذو منارة رفيعة... وأمام شجرة الصّنَّار كراسي من الخوص... باب البيت القروي مفتوح يبدو منه الفناء فقط على نحو جلي في زاوية عميقة جهة اليسار....)[٥٦]

(على جانب شجرة الصنار شاب في العشرين من عمره ... عبد الله ... في هيئه شاب قرية نظيف... واقفاً، مرتفع الهامة، ينظر إلى الباب المفتوح، يستند على مقبض الباب...)[٥٧]

أما إذا أراد الكاتب تصوير أحداث خارجية، كان يلجأ إلى طريقتين :

الأولى، خروج شخص على خشبة المسرح وخلفة خلفية سوداء، ويظهر على ملابسه أثر الموقف الذي تعرض له، سواء حروب أو ثورات، أو حالة تغيير نظام في الدولة أو غيرها. ونرى ذلك فيما يلي :

**مثال:**

(...وفي الجهة اليمنى يوجد مقعد فاخر ذو مسند عليه لـوحة ضخمة ومستديرة مكتوب عليها "١٣٣٩-١٩٢٣ "بأرقام قديمة، ويظهر جندي"القوات الوطنية" يرتدي بدلة الزيّ الرسمي وغطاءها للرأس، ويرتدي سروالاً فضفاضاً، وسلاحه معلق على كتفه الأيسر، و ذو علوٍ وهيبة. ومن الجهه اليسرى أيضاً في نفس

**اللحظة، يظهر عضو مجلس النواب يرتدي قلنسوة سوداء من الفرو، و ذو شارب طويل وكثيف ... يسيروا وجها لوجه .)[٥٨]**

**أما الثانية، ظهور خلفية سوداء فارغة، وسماع صوت الراوي أو صوت البطل، ينطق الحدث ويوصفه، مع تحريك الممثلين للتعبير عن الحدث.**

**مثال:**

**{أمام خشبة المسرح ... خلفية سوداء ... فارغة تماما...}[٥٩]**

**صوت الخطيب - لم نستطع أن ندخل في الحرب العالمية الثانية. استطعنا استثمار حيادنا ضد كل طرف، باغتنام ثرواتنا، وعلقنا كل اهتمامنا على الإصلاح الداخلي. ثم حدث خلاف ذلك.. انهرنا مادياً ومعنوياً بدلاً من أن نرتقي مادياً ومعنوياً.!**

**( تتوقف أصوات الحرب. من الجهة اليسرى يخْرُج تابوتاً يحمله أربعة أشخاص. يسيروا بتأنٍ صوب اليمين.)[٦٠]**

**ولأنه لابد من احتشاد وتآلف كل مصادر الصوت داخل الفضاء الدرامي بخلق أجواء حركة وصراع، فالمسرحية هنا تعتمد على الصوت في تصوير الأحداث الخارجية، من حيث رؤية وكيفية ترتيب الممثلين، وتحديد درجة الصوت، وأبعاد الشخصية والإيقاعات الحركية التي تصاحبها وهي تتحدث.**

**حقق الأديب "نجيب فاضل" بهذا انسجام واضح من خلال عناصر سينوغرافيا مسرحية "الامانة المقدسة"، وحاول من خلالها عدم نقل كل التفاصيل في الحياة إنما وضعها ضمناً بما له صلة بالمسرحية. فهو أعطى شكلاً توضيحياً على المسرح بما اختار أن يقدمه من الواقع. وذلك لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلاً من مجرد تسجيل المظهر الخارجي للأشياء الطبيعية.**

**السيميائية في مسرحية "الأمانة المقدسة":**

**إن علم السيمياء Sémiologie - يبحث في فيزيقية النص الأدبي (قصة، رواية، مسرحية)، بالنقد والتحليل التعليل . وسبر أغوار النص والشخصيات التي تصنع الحدث أو التي يؤثر الحدث في مسارها ومجرياتها، لنكشف به عوالم الإشارة والحركة، والإيحاءات التي من الوهلة الأولى تبدو أشكالاً من الألوان والأصوات الصورة العابرة، لكن الناقد والدارس عند البحث والإمعان في فهم هذه الأشكال يكتشف حقائق يرتبط بعضها ببعض لتعكس حقيقة موضوع النص الأدبي، سواء كان قصة أو رواية أو مسرحية. إن خفايا وتفاصل هذه الحقائق،**

تدفعك إلى مزيدٍ من الغوص في أعماق حيثياتها، لتكشف عن المعنى المخفي وراء الإشارة والحركة والصورة والصوت والزمان والمكان.[٦١]

إن المفهوم العلمي لمصطلح "السيمياء" يبدأ مع العالم السويسري "فرديناند دي سوسير" إذ يقول : "أنه يُمكننا إذن تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، فهو يرى أن العلامات السيميولوجية لا تؤدي إلا وظيفة اجتماعية. ويُشكل جانباً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام. على أنها ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات، سواء أكانت لغوية أم أيقونية أم حركية. ومن ثم، إذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية، فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع."[٦٢]

**العلاقة بين السيمياء والمسرح:**

يعتبر المسرح منتج للعلامات والإيماءات - من خلال النص – هذه العلامات التي يتم استقبالها من طرف المتلقي، فيقوم بالتعامل معها وفق ما يحمله من مخزون ثقافي واجتماعي وسياسي. وبما أن هذا النص يُشكل مجموعة من العلامات والرموز فلن يكون الاشتغال عليه "إلا من خلال اهتمام معرفي ومنهجي موحد يأخذ بعين الاعتبار تلك المحاولات والدراسات السيميائية والسردية التي أسست لدراسة شاملة ومتكاملة للإبداع الفني ككل، والمسرح بخصوصيته يفرض مساراً يجمع فيه الدارس بين شقين : النص والعرض، حيث تتحول الشخصية من ورقية الإبداع الخيالي إلى جسد الممثل الذي يضفي عليها سمات لم تكن متواجدة في النص الأصلي، مما يفتح أقواساً متعددة لدراسة الأداء والصوت والحركة والإيقاع التي تدخل ضمن مستوى آخر هو: سينوغرافية النص الدرامي.[٦٣]

وعليه، فالمقاربة السيميائية هي التي تدرس المسرح في ضوء معطياتها البنيوية والشكلية تفكيكا وتركيبا، وتبحث عن البنى الصورية والمجردة التي تتحكم في توليد البنى السطحية. وتعنى أيضا برصد البنية العاملية والمستويات التركيبية والدلالية. كما تهتم بمقاربة الشخصية في ضوء تصنيفات شكلية متنوعة. أي: تتوقف المقاربة السيميولوجية عند دلالة الشكل المسرحي، ودراسة الشخصيات والممثلين، والتوقف عند الأزياء والإضاءة والماكياج

والموسيقا والمؤثرات الصوتية، ودراسة السينوغرافيا اللغوية والبصرية والحركية والتشكيلية، وتتبع عمليات الرصد والتلقي والاستقبال الفني والجمالي...(٦٤)

من هنا كانت العلامات المسرحية في مجملها وسيلة تستخدم لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله، وبين العرض والجمهور، وبين العرض والناقد.

**أولاً: دلالة عنوان المسرحية**

شكل عنوان "الأمانة المقدسة" حمولة دلالية، تشير إلى العلاقة التواصلية التي تربط بين المرسل والمتلقي، يعمل على تفجير ما لدى المتلقي من مخزون ثقافي وفكري، يبدأ المتلقي من خلاله بعملية التأويل لفهم مايشير إليه العنوان وما يحمله من مدلولات "إن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية."(٦٥)

يعد العنوان في هذا العمل الدرامي نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته وكشف شفرته. كما ساهم العنوان في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي، إذ كان رسالة يتبادلها المرسل والمتلقي. إن "الأمانة المقدسة" عند الأديب "نجيب فاضل" هي "الخلاص الوحيد هو في الرجوع إلى مدرسة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، وهي مدرسة عقدية وتشريعية وتربوية على أعلى المستويات وأرقاها، ولذلك فلا عجب أن نرى أخلاق الجيل الأول أخلاق القرآن وهي أخلاق إمامنا وإمام ذلك الجيل سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم الذي كان خلقه القرآن، ولذلك قادوا الدنيا بأسرها، لا بسيوفهم ولا بأموالهم، ولكن بأخلاقهم المستمدة من دينهم، ومثلهم المأخوذة من كتاب ربهم وسنة نبيهم صلى الله عليه وسلم، وأمتنا اليوم أحوج ما تكون إلى منقذ لها مما هي فيه جائعة والزاد بين يديها، عطشى والماء فوق ظهورها محمول."(٦٦)

**ثانياً :دلالة شخصيات المسرحية**

تعتبر الشخصية علامة دلالية بكل ما تحمله من مواصفات داخلية وخارجية، حيث أنها وحدة دلالية قابلة للوصف والتحليل، ولا تولد إلا من خلال ما تقوله أو

ما تفعله أو ما يقال عنها في النص إن الشخصية بوصفها سيميولوجيا لغوية ذات معنى نفسي يحيل على مدلول معنى أو قيمة الشخصية.(٦٧)

وتختلف صفات الشخصية من باحث إلى آخر، فكل باحث يعطي معايير لتصنيف الشخصية حسب المفهوم الذي جاء به، وما يدخل من بنائها من عوامل داخلية وخارجية (اجتماعية، ايديولوجية، نفسية)، وحسب ما قرأه الباحث عن وصف الكاتب لهذه الشخصيات.

**دلالة شخصية عبد الله:**

لاحظت الباحثة أن "نجيب فاضل" ينظر إلى شخصية "عبد الله" بمنظور لساني، وخاصة الجانب السيميائي، إذ اعتبرها كعلامة سيميائية أي كوحدة دلالية قابلة للوصف والتحليل، ولا يركز الكاتب على أفعالها فحسب، بل على ما تقوله أو يقال عنها. ونرى ذلك في المثال التالي:

عبد الله - أنا ابن الأناضول الذي يقول "بأي ثمن كان، مهما كلف الأمر..."(٦٨)

نجد أن الشخصية في هذا المقام عبرت عن نفسها، من خلال ما تحمله من دلالات ومواصفات، كالشجاعة والوطنية. ويرجع هذا إلى الشعور بالمعاناة والألم، إلى ما تتعرض له هذه الشخصية من تحولات نفسية من جهة، وما تتعرض له من محن وحوادث مؤلمة، وخيبات أمل من جهة أخرى. مما سبب لها هزة نفسية جعلته يتمسك أكثر بمبادئه وقيمه .

فكان بطل العمل الدرامي "عبد الله" شخصية تجمع بين العلم والثقافة، وكان مرتبط بدينة الإسلامي ارتباط شديد، وما يزيد في غرابة هذه الشخصية، أنه رغم قلة حيلته، إلا أنه حاول جاهداً تنفيذ وصية والده في تربية أبناء لائقين. فرغم ما مرت به تركيا من حركات تغريب في شتى مناحى الحياة الاجتماعية، إلا أنه ظل يحاول تربية أبناءه وأحفاده حتى الموت .

فدلالة شخصية "عبد الله"، موجودة داخل المجتمعات الإسلامية، نراها حولنا ونحب الاستماع إليها، ونقدر قيمها ومبادئها.

**دلالة شخصية العمدة:**

ثم ننتقل إلى شخصية "العمدة" ، وبما أننا نتفق على أن سيميائية الشخصية تظهر من خلال ما تقوله أو ما تفعله أو ما يقال عنها في النص، ففي هذا النص الدرامي، لم يعبر العمدة عن نفسه، بل جعل "نجيب فاضل" القارئ

**يستطيع فهم شخصية العمدة عن طريق وصف "عبد الله" له. فهو شخصية تتصف بالشر، والنفاق، والخداع. ونرى ذلك في المثال التالي عندما وصفه "عبد الله : "**

**عبد الله - أنت شخصية مخيفة في الخارج ، تستغل وجود الله مقابل عبداً، وفي الداخل، ترتكب الشيء وكأن الله غير موجود ....!(٦٩)**

**وفي موضع آخر يقول:**

**عبد الله - أنت صورة مصغرة للحكومة !... عليك أن تصلح من نفسك، حتى تُصلح الأكبر منها!... (وقفة) حضرة العمدة !... الذي أقصده أن العمدة في القرية هو الذي يأكل أقل ويوزع أكثر، والذي ينام أقل ويتعب أكثر، الذي يتحدث أقل ويستمع أكثر. أي من هذه الأشياء تستطيع أن تفعل ؟...(٧٠)**

**فشخصية العمدة، هي شخصية تحمل دلالات ومواصفات، كحب الذات (الأنانية المفرطة) وإتباع سياسة الظلم واستخدام السلطة في الشر.**

**دلالة شخصية الحفيد:**

**هي شخصية لها دلالتها في هذا العمل الدرامي، فهو امتداد لفكر شخصية "الابن" ولكن بشكل متتطور وكأن "نجيب فاضل" أراد بهذه الشخصية تصوير نموذج لفكر جيل جديد نشأ في ظل عملية التغريب، وتأثر بها، لدرجة أنه لم يتعلم شيء من دينه ولا يعرف معنى الإسلام. كما نرى في المثال التالي:**

**حفيده - جدي ! لا تعامل والدي بخشونة هكذا!... فكل الناس أحرار الضمائر، فمن يؤمن يؤمن ومن يكفر يكفر...!(٧١)**

**شخصية "الحفيد" تختص بمجموعة من الصفات والمعلومات الدالة على التفرد، فنجدها في هذا النص تتكلم عن نفسها دون وسيط، هذه الشخصية نموذج تعبر عن كينونتها بنفسها. فالحوار والنقاش الذي دار بين "الحفيد" وجده "عبد الله"، حول الدين أفرز نوع جديد من الفكر الذي كان يدور بين شباب هذا الجيل.**

**دلالة شخصية حفيد ابنته:**

**ظهرت شخصية "حفيد ابنته" في هذا النص المسرحي تقابل وتعارض شخصية "حفيد ابنه" تقف مع الفقراء والبسطاء، وتكره الظلم والظالمين، تؤثر**

تأثيراً قوياً في غيرها؛ فالغريب في هذا النص يدعو إلى الأخلاق الحميدة، والنهي عن المنكرات، والابتعاد عن الفواحش والمحرمات. ونرى ذلك فيما يلي:

حفيد ابنته - فنحن لجأنا الي الله... وسيحمينا تمام الحماية ...

لا يمكننا مغادرة القرية.(٧٢)

وعندما هجم الشيوعيون على القرية، واتضح أن قائدهم هو "حفيد ابنه" وأراد قتل جده "عبد الله" لأنه لم يسلم قريته لهم، بل وقف لهم بالرصاد. نرى ذلك فيما يلي:

حفيد ابنته - ( بأنين ضعيف ) فسوف أنقذك أنا يا جدي، فلترحل في سلام ...!

عبد الله - ( رأسه مرتفعة قليلاً ) لا تنسى الأمانة المقدسة ...!(٧٣)

وهنا لكلمة "الإنقاذ" دلالة أخرى غير انقاذ الجسد، فهو يقصد بها انقاذ ذرية "عبد الله"، وتنفيذ وصيته في تربية جيل يحافظ على مبادئ الدين الإسلامي.

**دلالة شخصية حفيد ابنه:**

إن دلالة شخصية "الابن" هنا، هي الفرع الذي يتسم بالشر أو الماء المغلي كما وصفه "نجيب فاضل"، نرى ذلك فيما يلي :

عبد الله - جاء أحفادي من فرعين . أحدهما أنت الذي جئت من ابني، والأخر الذي جاء من ابنتي،

وهو الموجود بالداخل ... يتدفق الماء المغلي والماء المثلج، من فرعين متصلين بي.

( يشير إلى الباب) يزداد أملي به...

حفيد ابنه - ( ساخراً ) إذن ليس لديك أملاً فينا.(٧٤)

وفي موضع آخر يقول "عبد الله: "

عبد الله - فأنتم أسوأ من الروس، فأنتم البذور الروسية الموجودة في تركيا!.(٧٥)

**ثالثا : دلالة الزمن في المسرحية**

إن الزمن في هذا العمل الدرامي، لم يعد ذلك المفهوم البسيط المرتبط بالأزمة الكبرى (ماضي، حاضر، مستقبل)، وإنما أصبح كعلامة تحمل الكثير من

**الدلالات والإشارات المتنوعة، فصار للزمن أبعادا دلالية تختلف باختلاف المكان والبيئة.**

**وجدت الباحثة أن زمن المسرحية يسير في اتجاهين:**

**الاتجاه الأول : زمن ذات دلالة تاريخية، ويبدأ منذ الحرب الروسية العثمانية حرب ٩٣، وحتى عام ١٩٧٠م.**

**الاتجاه الآخر : هو دلالة الزمن الفعلي للمسرحية، ويبدأ منذ إعلان المشروطية الثانية عام ١٩٠٨م، وحتى عام ١٩٧٠م.**

**شكلت المفارقات الزمنية أهمية كبيرة في هذا العمل الدرامي. فالراوي هنا قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن المسرحية، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد الطبيعي في زمن الحدث. وهناك أيضاً إمكانية استباق الأحداث في السرد، بحيث يتعرف القارئ على وقائع قبل أوان حدُوثها الطبيعي في زمن القصة. وهكذا فإن المفارقة إمَّا أن تكون استرجاعاً لأحداث ماضية أوتكون استباقاً لأحداث لاحقة.**

**ومن خلال هذا نجد أن المؤشرات اللسانية الدالة على زمن الفعل هي الأفعال الماضية، ففي هذا النص المسرحي يعود أبطال المسرحية إلى الماضي ليسترجعوا أحداثاً وقعت في مراحل متفاوتة؛ وهذا ما يفسر دلالة وجود الاسترجاع الداخلي والخارجي في المسرحية، ولكل واحد منهما وظيفته الخاصة. ونرى ذلك فيما يلي :**

**الأب - بندقية موزر قديمة بالنسبة ليومنا هذا لكنها في ذلك اليوم كانت مثل الفتاة الجميلة مثل بندقية**

**مارتن الحديثة ... هل لاحظت الخطوط المحفوره على مقبض البندقية ؟**

**...**

**عبد الله - ماذا تكون هذه الإشارات التي دوماً أتساءل عنها لكنك لم تجبني؟ وقلت لي "**

**عندما يأتى الوقت المناسب سوف تعرف"**

**الأب - والآن جاء الوقت المناسب. إن الباشا أهداها لي أكراماً... في بليفن كان البطل الأناضولي الذي يتقدم**

**مجموعة من أهل الأناضول، تمثل شجاعته عشرة أضعاف شجاعة الروسي!**(٧٦)

**فجملة "عندما يأتي الوقت المناسب" تدل على الاستمرارية في العمل وبالتالي استمرارية في الزمن المتواصل، فهو ماض مستمر غير منحصر أي أنه مطلق، وما يزيد في استمرارية الفعل وجود ظرف الزمن (الوقت المناسب) فالأب يستذكر في هذه الجملة الأيام التي كانوا يقومون فيها بتقسيم وتشتيت الشعوب والدول أثناء الحرب.**

**فإن الاسترجاع بالزمن هنا له وظيفتان، الأولى بنائية والثانية دلالية، تتمثل الأولى في سد ثغرات زمانية ناتجة عن إسقاطات زمنية سابقة لا يمكن فهم الأحداث دون سردها.كما يلجأ "نجيب فاضل" فيه إلى توضيح خلفية الشخصية وعلاقتها بسائر الشخصيات أما الوظيفة الدلالية لاسترجاع الزمن، فتتمثل في إعادة التذكير ببعض الأحداث قصد ترسيخ مدلولا أو إعادة تأويلها تأويلا جديدا، في ظل مستجدات المواقف عبر الزمن.**

**ونرى ذلك فيما يلي:**

**الأب - في ذلك الوقت تم تسجيلي بالمدرسة. ودرست حتى السنوات الأولى من عهد عبد العزيز. ثم توظفت في باب شيخ الإسلام ولم أعد أبداً إلى القرية. أصبحت أنا واحداً من الذين يبكون فى المدينة على حالة الوطن الجريح.**

**لم أتزوج حتى السابعة والثلاثون من عمري. لم استطع أن أجد في نفسي رغبة في المتعة العائلية قط، حيث غمرني كثيراً ألم الوطن، وألم الإسلام الذي يحتقر كل يوم.**(٧٧)

**في هذا الحوار وظيفة زمنية تربط الماضي القريب بالحاضر، فالحوار الذي دار بين الأب وعبد الله مهد للقارئ أن يربط أحداث الماضي والحاضر ليتوقع المستقبل.**

**ومن خلال هذه الدلائل الزمنية للمسرحية نجد أن الزمن الماضي انفتح على الحاضر والمستقبل، وهو ما أصبغ عليه صفة الاستمرارية، فكان زمن الماضي بنوعيه (القريب والبعيد) منفتحاً على الحاضر، وزمن الحاضر بدوره منفتحاً على المستقبل، مما حقق صفة الزمنية في تلك الأفعال، وجعلها تمثل حقبة زمنية لتلك الحوادث من المسرحية.**

**رابعاً : دلالة المكان في المسرحية**

**دلالة المكان في مسرحية "الأمانة المقدسة" له أهمية كبيرة ودور فعال في تحريك أحداث المسرحية، فقد ظهر بوضوح في هذا النص المسرحي، وعبر عن فطرة الأديب "نجيب فاضل" وانجذابه للمكان الهادئ وهو "القرية" إظهار وهويتها الثقافية .**

**ويتنوع الفضاء المكاني في هذا النص الدرامي ويتعدد رغم ثباته في فضاء العرض.**

**وتنقسم دلالة المكان في هذا العمل الدرامي إلى قمسين:**

**دلالة المكان الثابت :**

**حرصا من "نجيب فاضل" على أن يعطي لكل لحظة وفعل من أفعال النص الدرامي إطارا وفضاء مكانيا، فيضع الشخصية الدرامية في إطارها الحقيقي، ليستطيع القارئ من خلاله تصور حياتها وسيرورتها، وسط الأشياء والفضاءات المحيطة بها.. اختار الكاتب أن يكون المكان الثابت على خشبة المسرح هو "القرية" ووصفها بأنها يوجد بها:**

**( شجرة صَنَّار ضخمة في وسط حقل ... في خلفية المسرح، أرض زراعية متسعة المدى وفي الأماكن النائية توجد قرية صغيرة يحيط بها مسجد ذو منارة رفيعة... وأمام شجرة الصَنَّار كراسي من الخوص... باب البيت القروي مفتوح يبدو منه الفناء فقط على نحو جلي في زاوية عميقة جهة اليسار...)[٧٨]**

**وللمكان هنا "القرية" القاعدة المادية الأولى التي يبني عليها النص معماره الفني، ويقيم علاقاته اللغوية التي ينهض عليها الفضاء الخيالي الحميم، ليحمل ملامح الهوية والكينونة والوجود. "فالشخصية تحمل هوية مكانها، والمكانُ يشكل ملامح هذه الشخصية، ويرسم أبعاد تاريخها وواقعها ورؤاها، فتوصيفات المكان ليست سوى مشاعر الكاتب تحملها شخصيته المشحونة بالرموز والدلالات، ولذلك كان لكل مكان عالمه الخاص"[٧٩] نرى ذلك فيما يلي:**

**عبد الله - ( صوب الباب ) أبي ! لماذا نهضت من فراشك ؟...**

**الأب - (بينما يأتي) أحسست بضيق !. (يشير إلى شجرة الصنَّار) تلك، شجرة الصنَّار مولودة معي. قلت أود أن أتنفس قليل من الهواء في الأسفل.[٨٠]**

**دلالة الخلفية السوداء:**

**كما يمكننا الوقوف عند الفضاء التخيلي الذي أضفى عليه "نجيب فاضل" صفة من الواقعية، فأصبح واقعيا أكثر، من خلال ذكره لبعض الأحداث، التى من الصعب تهيئة المسرح لمشاهدتها، فكان السبيل إلى ذلك هو ظهور الممثلين ومن خلفهم ستارة سوداء، مع إضاءة خافتة جدا، وسماع صوت الراوي، يروي الحدث، ونرى ذلك فيما يلي:**

**{أمام خشبة المسرح ... خلفية سوداء ... فارغة تماماً...}(٨١)**

**( في وسط المسرح يظهرالرجل المتكئ على يديه وقدميه، مع الذي يجره .)**

**صوت الخطيب - إن الرجل الذين طالبتموه بالضريبة وحكمتهم عليه بظاهره هو في الأصل عامل تشحيم... لكنكم لم تستطيعوا الاستماع لآلامه. سحلتموه بمعطفه وأرسلتموه إلى السجن، لتحطيم الأحجار ...(٨٢)**

**ومن هذا نجد أن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة وثيقة ومترابطة، فأهمية المكان تزداد بتزايد اهتمام الإنسان به فتنشأ علاقة متبادلة بينهما تقوم على التأثر والتأثير مما يحقق الانسجام والتماسك. ونرى ذلك في المثال التالي:**

**الأب - عندما أرسلنى والدي إلى إسطنبول في الرابعة عشر من عمري. في ذلك الوقت اندلعت حرب القرم ضد الروس. وكانت قد امتلأت إسطنبول، وفرنسا، وانجلترا، وايطاليا بأثواب مزينة ومزركشة وبأعلام متعددة الألوان. مداهمة الظالم ... إسطنبول التي اقتحمها كافرون غربيون آخرون ضد ظلم الكافرين... لا تزال أمام ناظري ...(٨٣)**

**فالقارئ / المشاهد المتنقل بين هذه الفضاءات المكانية المتخيلة والمتجلية، يقع فريسة لأحلام اليقظة، فتراه يوازن بين هذه الأماكن الواردة، وأماكن في نفسه، فيشرد به ذهنه وخياله ، ويحاول استحضارها، وتكوين دلالة مكانية في خياله خاصة به وحده. فلا يستطيع أن يفصل بين ما يقرؤه/ يشاهده وما يتخيله ، فهي عملية لا إرادية. فتكتسب الفضاءات المكانية في هذا العرض دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية، تقفز إلى الذاكرة مباشرة، "وبهذا يغدو المكان، تلك البؤرة التي تمسك بالشخصيات، ولا تدع لها إلا هامشا محدودا للحرية والحركة، فيتحول بذلك إلى حالة نفسية ذهنية"(٨٤)**

## الخاتمة

لم يتعامل "نجيب فاضل" مع المسرحية على أنها عمل أدبي مستقل يُمكن أن يقرأ دون ارتباط بالمسرح. بل أعطى اهتمام كبير في توظيف العناصر الفنية بشكل واضح على مدار فصول المسرحية. كما أنه ربط هذه العناصر بحركة الممثلين ووصف طبيعة انفعالاتهم، ولم يعتمد على ظهورهم فقط على خشبة المسرح، لتصل الفكرة إلى المشاهد، بل انصب اهتمامه باثراء النص الدرامي في وصف الاطار الفني المرتبط بالمسرحية.

فلم يغفل الاطار العام التي تسير فيه أحداث المسرحية على خشبة المسرح بما يوحي من طبيعة العصر وخصائصة الزمانية والمكانية. وقام بتهيئة المكان الخاص للعمل الفني بما يتناسب مع الزمن المطلوب تقديمه على خشبة المسرح.

صنع "نجيب فاضل" تصميم مسرحي يعرض الحياة الحقيقية ، وجعل خشبة المسرح تشبه الواقع في تفاصيله وعرضه على الجمهور، ولم يُهمل عرض هذه التفاصيل أيضاً لقارئ النص الأدبي من خلال ارشادات المسرحية. وجعلنا نتخيل من خلال النص الأدبي دخول الشخصيات وخروجها وحركتها على المسرح وكلها عناصر لا تجري في المسرحية عرضاً فقط، بل رسمها "نجيب فاضل" عن قصد لينقل إلى القارئ صورة كاملة لأحداث المسرحية وبنائها الفني .

## هوامش البحث :

(1) Şerif AKTAŞ, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ Yayınları, Ankara.1991, s.84.

(٢) لينا نبيل، الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية للنشر، ط١، عمان ٢٠٠٨م، ص٤٩.

(٣) أحمد زكي(دكتور)، اتجاهات المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥م، ص١٧١.

(٤) كمال عيد(دكتور)، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة ٢٠٠٠م، ص٥.

(٥) المرجع السابق، ص٦.

(٦) جاوان حسين فيض الله، حرب القرم ١٨٥٣-١٨٥٦م والعلاقات الروسية العثمانية، مجلة جامعة جهان آرابيل، المجلد١، العدد٢، ٢٠١٧م، ص٨٦.

(7) "Mutlaka karşılaşırsın!... Ya kendi toprağında, ya onun toprağında... Daha
olağanı, hep kendi toprağında... Moskofla karşılaşmamak ne mümkün!... Sen bulamazsan o seni bulur. O senin kök düşmanın, kökünün düşmanı..."
(Bkz: Necip Fazıl KISAKÜREK, Tiyatro Eserleri "Mukaddes Emanet", Kültür Bakanliği Yayınları, 2.Cilt, İstanbul.1976,s.275.)

(8) Suraiya FAROQHİ, Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla, Çev: Elif Kılıç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 8.Baskı, İstanbul.1998, s.423.

(٩) معاهدة سيفر :(Sevr Antlaşması) هي المعاهدة التي عقدتها الدولة العثمانية في مدينة سيفر الفرنسية في يوم ١٠ أغسطس عام ١٩٢٠م، ونصت على تخلي الدولة العثمانية عما تبقى من تراقيا لليونان، بما في ذلك مدينة أدرنة. كما تخلت الدولة عن حقوقها في جزيرتي أميروز وتندروس، وإن احتفظت بجزر بحر إيجه وبحر مرمرة والأستانة وقطاع من أراضي الدولة في أوروبا. وحصلت اليونان على سيادة مدينة أزمير

والمناطق المحيطة بها لمدة خمس سنوات، يحق للمواطنين أن ينضموا بعدها إلى اليونان. ووضع البوغاز تحت إدارة دولية مع نزع سلاح الأراضي المجاورة لهما، على أن تبقي إسطنبول تحت السيطرة الاسمية للدولة العثمانية التي أقرت استيلاء اليونان على جزر بحر ايجه وإيطاليا على جزر الدوديكانيز بما في ذلك جزيرة رودس. وهكذا انتهى وجود الدولة العثمانية باعتبارها دولة أوروبية. كما تنازلت الدولة العثمانية عن كل أملاكها الاسمية فب أفريقيا وبحر ايجه، فقد تنازلت لبريطانيا عن قبرص ومصر ولايطاليا عما بقي لها من جزر. وقد قلصت المعاهدة من سيادة الدولة العثمانية، فقد حدد عدد الجيش العثماني بحوالي خمسين ألف جندي يخضعون لإشراف الضباط الأجانب، وحددت سلاح الجيش والاسطول، وإعادة تطبيق الامتيازات الأجنبية. وتقرر تشكيل لجنة جديدة يمثل فيها الحلفاء، مهمتها الاشراف على الدين العثماني العام، وعلى ميزانية الدولة وعلى الضرائب والرسوم الجمركية والعملة والقروض العامة.

(انظر: إسماعيل أحمد ياغي، الدولة العثمانية في التاريخ الإسلامي الحديث، مكتبة العبيكان للنشر، ط١، الرياض ١٩٩٦م، ص٢٢٦.)

(١٠) برنارد لويس، ظهور تركيا الحديثة، ترجمة: قاسم عبده قاسم، المركز القومي للترجمة والنشر، ط١، القاهرة ٢٠١٦م، ص٣٠٢.

(١١) أحمد عبد الرحيم مصطفى، في أصول التاريخ العثماني، دار الشروق للنشر، ط٢، القاهرة ١٩٨٦م، ص١٤٨.

(١٢) برنارد لويس، ظهور تركيا الحديثة، مرجع سابق، ص٣٠٢.

(١٣) (الماسونية): تعني "البناء الحر" وهي عبارة عن منظمة أخوية عالمية، يتشارك أفرادها عقائد وأفكار واحدة حول الأخلاق، وتفسير الكون، والحياة، والإيمان. وتتصف هذه المنظمة بالسرية والغموض – وبالذات في شعائرها في بدايات تأسيسها – مما جعلها محط كثير من الأخبار والشائعات. وهذه المنظمة، بسعة انتشارها وتمكنها من الوصول إلى معظم الحكومات العالمية القوية، هي من تملك زمام قيادة العالم. لذلك يتهم البعض الماسونية بأنها تحارب الفكر الديني، وتسعى لنشر الفكر العلماني. تزعم الماسونية إنها مؤسسة فلسفية تحب الخير للإنسانية، وترجو لها الرقي والتقدم، وتهدف إلى البحث عن الحقيقة. ودستورها هو الحرية والمساواة والإخاء. وغايتها تعميم الأخوة الماسونية السائدة بين أعضائها، كي تشمل البشرية كلها. ومن أهدافها القريبة، السيطرة على العالم عن طريق بث أفكارها، والهدف البعيد هو تأسيس جمهورية ديموقراطية عالمية خفية.

(أنظر. جواد رفعت أتلخان، أسرار الماسونية، ترجمة: نور الدين رضا، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٠م، ص ٢٢.)

(١٤) إسماعيل أحمد ياغي، الدولة العثمانية في التاريخ الإسلامي الحديث(مرجع سابق) ص ٦.

(١٥) المرجع السابق، ص١١.

(16) Aynur ERDOĞAN, Cumhuriyet sonrası İslamcılık ve Necip Fazıl Kısakürek, DÜBAM Yayınları, Düzce.2013, s.5.

(17) Hilmi Ziya ÜLKEN, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi (1901-1974), Ülken Yayınları, 5.Baskı, İstanbul.1990, s.15-16.

(18) Ahmet Şahin ERTÜRK, Türkiye'de İslami Hareketin Gelişim Süreci, Dünya ve İslam Dergisi, Sayı:3, 1996, s.101-102.

(١٩) وفي هذه الحقبة، كان هناك نشاط إسلامي واضح، إذ عاد التعليم الديني إلى المدارس وصبح اجباري منذ عام ١٩٤٩م، كما منحت كلية الإلهيات في أنقرة صلاحية تدريس التعاليم الدينية، وفي ذلك الوقت أصدر "نجيب فاضل" صحيفته "الشرق الأعظم- Büyük Doğu"، فنظر إليها القُراء على أنها مصدر إلهام، فقد انتشرت بشكل كبير في الأرياف حت عام ١٩٢٥م، وطالبت صحيفته بتأييد ودعم الحزب الديمقراطي.

(Bkz: Niyazi BERKES, Atatürk ve Devrimler, Adam Yayıncılık, İstanbul.1982, s.70-88.)

(٢٠) محمد جكيب، أشواق النهضة والانبعاث "قراءات في مشروع الأستاذ فتح الله كولن"، دار النيل للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠١٣م، ص٨٧.

(٢١) عبد الرازق بركات، ديوان السلام، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، القاهرة ٢٠٠٦م، ص٥.

(22) Duran BOZ, Büyük Doğu'nun ruhu Necip Fazıl Kısakürek, Konya Büyük Şehir Belediyesi Yayınları, Konya.2013, s.7.

(23) Necip Fazıl KISAKÜREK, O ve Ben, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.1997, s.18.

(24) İlyas ERSOY, Necip Fazıl Kısakürek Düşüncesinin Felsefi Yönü, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara.2007, s.10.

(٢٥) عبد الرازق بركات، ديوان السلام، (مرجع سابق)، ص٦.

(26) Ramazan KORKMAZ, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000), Grafiker Yayınları, İstanbul.2013, s.253.

(٢٧) إبراهيم عشقي أفندي (١٨٧٣-١٩٧٧م): ولد الشاعر حسام الدين بن صالح أفندي قلعة لي المشهور بـ(عشقى) في كركوك عام ١٨٧٣م، وقد أكمل دراسته على يد علماء كركوك. وعاش معزولا عن الناس إلى أن توفاه الله، وله اشعار ومؤلفات قيمة. تأسيس مدرسة اعدادية في كركوك باسم (السلطانية) وكانت نية الحكومة متجهة الى تأسيسها في ولاية الموصل حتى تمكن نائب كركوك الحاج على قيردار(١٨٨٧-١٩٦١م) من اقناع وإلى الموصل سليمان نضيف بك(١٨٦٨-١٩٢٧م). وهو من شعراء الترك المشهورين وله عدد من المؤلفات منها: العراق فراق "شعر."

(Bkz: Yuuf Turan GÜNAYDIN, Ahlakçı Bir Edebiyat Hocasi: İbrahim Aşki Tanık (1873-1977), Diyanet Aylık Dergisi, Sayı: 208, 2013, s.69-70.)

(28) İlyas ERSOY, Necip Fazıl Kısakürek Düşüncesinin Felsefi Yönü, (a.g.e), s.11-12.

(29) Ancak, burada da düzenli bir öğrenci olamamış, kısmen sanat çevrelerinde bulunmuşsa da, kendini daha çok eğlenceye ve hatıralarındaki ifadesiyle "bohem" hayatına vermiştir.
(Bkz: İlyas ERSOY, Necip Fazıl Kısakürek Düşüncesinin Felsefi Yönü, (a.g.e), s. 11)

(30) Genç Şairin Bohem Hayatını Tam Bir Teslimiyetle Sürdürdüğü Yıllarda"
(Bkz: Necip Fazıl KISAKÜREK, O ve Ben, (a.g.e), s.74.)

(٣١) عبد الله محمد بسطويسي عنتر، سلطان الأدباء نجيب فاضل ومختارات من قصصه القصيرة، دار بروج للنشر، ط١، القاهرة ٢٠١٨م، ص٣٢.

(32) Başım artık, onu taşımak ne zor!
Başım, günden güne kayıtsız bana.
Dalında bir yaprak gibi dönüyor,

**Acı rüzgârların çektiği yana.....**
**Ben bu gurbet ile düştüm düşeli,**
**Son günüm yaklaştıgörünesiye,**
**(Bkz: Necip Fazıl KISAKÜREK, Çile, Büyük Doğu Yayınları, 63.Baskı, İstanbul.2008, s.69-70.)**

**(33) "Tene bürünen ben'le evren arasındaki maddi oran uyuşmazlığı şairin yaşadığı dünyayı sürekli olarak sorgulamasına yol açar. İç ve dış dünya arasında bir uzlaşma kuramadığı için her sorgulamadan büyük bir azapla çıkmıştır"**
**(Bkz: Ramazan KORKMAZ, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000), (a.g.e), s.253.)**

**(34) Yasin BEYAZ, Nesir Yazılarına Göre Necip Fazıl'ın Düşünce Dünyası, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2012, s.191-192.**

**(٣٥) الشيخ عبد الحكيم أرواسي "Abdülhakim Arvasî " : ولد في قرية أرواس جنوب شرق وان، ويُنتسب إلى الطريقة النقشبندية، استقر في إسطنبول، وكان يلقى الدروس في مسجد سيدي أبي أيوب الأنصاري وغيره من المساجد، ظل طوال أربعين عاماً قطباً من أقطاب الإرشاد، تعرض لظلم وبطش الحزب الحاكم، ومات بعيداً عن مسقط رأسه في قرية بغلوم بأنقرة .**
**(انظر: عزة عبد الرحمن الصاوي(دكتور)، الاتجاه الإسلامي في أدب نجيب فاضل قيصه كورك (رسالة دكتوراه غير منشورة) كلية الآداب جامعة عين شمس، القاهرة ١٩٨٣م، ص٢٩٨.)**

**(36) Hasan ÇEBİ, Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara. 1987, s.51.**

**(37) Necip Fazıl KISAKÜREK, O ve Ben, (a.g.e), s.87.**

(38) **"Tanrı kulu Tanrı kulu; onu nasıl tanıdım? Ve işte ruhumun büyük zelzelesini, bir yıkıntı âlemi içinde, Tanrı kuluna açılan gizli kapıyı meydana çıkarmış bir sâik diye haber veriyorum! " (Bkz: Necip Fazıl KISAKÜREK, Tanrı Kulundan Dinlediklerim, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.1997, s.6.)**

(39) **Bayazıt ERDEM, "Üstad", Mavera Aylık Edebiyat Dergisi, Temmuz- Ağustos- Eylül, Yıl:7, Cilt:29, Sayı:80-82, İstanbul.1983, s.47.**

(٤٠) كمال عيد، مرجع سابق، ص٥.

(٤١) المرجع السابق، ص٨.

(٤٢) أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء، ط١، الإسكندرية ٢٠١١م، ص١٥٣.

(43) **(Soldan, sırtında sağ elile tuttuğu, kocaman, yuvarlak bir levha üzerinde eski rakamlarla"1328" yazılı, başı sargılı, göğsü bağrı açık, üniforması yırtık pırtık, ayakları sarıklı, saç sakalı birbirine karışmış, silahsız bir nefer çıkar. İki büklüm, sağa doğru yürür.)**

**ABDULLAHIN SESİ – Ben Abdullah... Balkan harbi... Çatalcadayım... Mekteplerde Türk namusunun lekelendiğini itiraf edecek kadar zillette düştüler.**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, İkinci Tablo, s.278.)**

(٤٤) معمري فواز، قراءة سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد غامري، (رسالة ماجستير غير منشورة) ٢٠١٤م، ص٢.

(45) **SES – Baskın, soygun, adam kaçırma, adam öldürme!... Ortada, her an dairesini genişleten kızıl lavlardan başka hiçbirşey yok!... Ne halk ne hükümet, ne karşı gençlik, ne bir şey!... Umumi felç, umumi apışma... Yalnız bir ses: Bu memlekette aşırı uçlara yer yoktur!.**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, Dördüncü Tablo, s.312.)**

**(46) SES - Ben halk vicdanınım sesiyim... Ne görüyorsunuz?... Allahın "Ya ol, Ya öl!"nasibiyle yarattığı, olmayı bilmemek yüzünden ölmeye giden bahtsız adamla iki yaveri... Madde imarına girişip ruh imarını ihmal etmenin neticesi... Ve… Ve bunlar için Anayasaya ihanet, vatana hiyanet fetvası veren, ilme yalancı şahitlik ettiren faziletli profesör... 1960 hareketi, Profesör, gazeteci, politikacı, sivil aydınlar topluluğunun ahlak sukutunu gösteren bir kimya kağıdı olmuştur.**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, Dördüncü Tablo, s.309- 310.)**

**(47) Yeşim KAYA, Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatrolarında Kadın Kimliği, (Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s.57.**

**(٤٨) أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، (مرجع سابق)، ص ١٥٣.**

**(49) (Keskin bir boru öter... Boru sesi, değişik istikametlerde uzaklaşa uzaklaşa kaybolur.)**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, Üçüncü Perde, s.294.)**

**(50) (Uzaklarda bando mızıka selanik marşını çalıyor. En öndeki, soldan çıkmak üzereyken mizika durur. Onlar mıhlanıp kalırlar.)**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, Birinci Perde, s.264.)**

**(51) (Cinnet Marşı " ye ye" müziği...)**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, Dördüncü Tablo, s. 311.)**

**(٥٢) أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، (مرجع سابق)، ص ١٥٣.**

**(٥٣) (المرجع السابق)، ص ١٥٦.**

**(54) (Çınarın önündeki iskemelelerden birinde 61 yaşındaki Abdullah... Kır sakallı kıravatsız gömlekli, uzun setreli, beyaz yün kukuleti... Karşısındaki iskemlelerde Muhtar ve bir köylü.)**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, Dördüncü Perde, s.296.)**

**(٥٥) أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، (مرجع سابق)، ص ١٥٦.**

**(56) (Tarla ortasında kocaman bir çınar... fonda, sınırsız bir toprak zemini ve uzaklarda, narin minareli bir mescit etrafında halkalanmış küçük bir köy... Çınarın önünde birkaç hasır iskembe... sol dip köşede çıkıntılı halinde, yalınız avlu duvarı görünen bir köy evinin açık kapısı...)**
**(Bkz: Mukaddes Emanet, Birinci Perde, s.265.)**

**(57) (Çınarın yayyınında 20 yaşlarında bir genç... Abdullah... temiz bir köy genci kılığında... Ayakta, dimdik, açık kapıya bakıyor. Kapıdan bir sopaya dayanmış, …**
**(Bkz: Mukaddes Emanet, Birinci Perde, s.265.)**

**(58) (Uzun durak... Sağdan koltuğunda, kocaman, yuvarlak bir levhada eski rakamlarla "1339 - 1923" yazısı, silahı sol omuzunda asılı, dik ve heybetli, "Kuvayi milliye" neferi çıkar. Soldan da aynı anda, siyah astragan kalpaklı, post bıyıklı ilk meclis üyesi... karşılıkı yürürler.)**
**(Bkz: Mukaddes Emanet, İkinci Tablo, s.263.)**

**(59) {Sahne önü... Simsiyah fon... Bomboş...}**
**(Bkz: Mukaddes Emanet, Birinci Tablo, s.263.)**

**(60) "İkinci Dünya Savaşına girmeyebildik. Tarafsızlığımızı her tarafa karşı değerlendirebilir, keselerimizi doldurur, bütün gücünüzü bir iç kalkınmaya bağlıyabilirdik. Aksi oldu maddede ve manada yükseleceğimize, maddede ve manada battık!"**

**(Harb sesleri durur. Soldan dört kişinin taşıdığı bir tabut çıkar. Sağa doğru ağır adımlarla yürüyüş...)**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, Üçüncü Perde, s.293.)**

(٦١) معمري فواز، قراءة سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد غامري، مرجع سابق، ص٢.

(٦٢) فردينان دى سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ، ترجمة: يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر ١٩٨٦م، ص٢٧.

(٦٣) جاب الله أحمد، العلامة والعمل المسرحي ، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر ٢٠٠٢م، ص١٣٤.

(٦٤) أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، الدار البيضاء ٢٠١٠م، ص٣٣.

(٦٥) باسم قطوس، سيميائية العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، ط١، الأردن ٢٠٠١م، ص٣٧.

**(66) Nurullah ÇETİN, Kendini ve Allah'ı Arayan Adam: Necip Fazıl, Akçağ Yayınları, Ankara.2012 , s.75.**

(٦٧) معمري فواز، قراءة سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد غامري، (مرجع سابق)، ص٢٤.

**(68) ABDULLAH – Ben "Ya Devlet başa, Ya Kuzgun Leşe!" diyen Anadolu çocuğuyum...**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, İkinci Perde, s. 288-289.)**

**(69) ABDULLAH – Sen Allahın varlığını, dışında, kula karşı istismar eden, içinde de Allah yokmuş gibi iş gören korkunç tipspn!...**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, İkinci Perde, s.288.)**

**(70) ABDULLAH – (Jandarmayı gösterir) Şu tertemiz Anadolu çocuğuna dikkat! Utancıdan yüzüme bakamıyor, lanet olsun, bu çocukları, halkın gözüne zulüm aleti diye gösterenlere!... Bu memlekette üç şahıs halka sevdirilmedikçe gerçek kurtuluş beklemeyin! Jandarma, vergi tahsildarı, Muhtar…?...**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, İkinci Perde, s.289.)**

**(71) TORUNU –Dede! Babamı böyle hırpalama!... Herkesin vicdanı hürdür. İnanan inanır. İnanmayan inanmaz.**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, Dördüncü Perde, s.300.)**

**(72) KIZINDAN TORUNUNUN OĞLU – Olamaz! Biz Allah'a sığınmışız... Korunmayı biliriz. Buradan ayrılamayız!...**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, Beşinci Perde, s.318.)**

**(73) KIZINDAN TORUNUNUN OĞLU – (Paralayıcı ton) Ben kurtaracağım dede, huzur içinde öl!...**

**ABDULLAH – Mukaddes emaneti unutma!.. (Bkz: Mukaddes Emanet, Beşinci Perde, s.326-327.)**

**(74) ABDULLAH – Torunlarım iki koldan geliyor. Biri oğlumdan gelen sen, öbürüde kızımdan gelen, içerdeki... Buzlu su ile kaynar su, bana bağlı iki oluktan akıyor. (Kapıyı gösterir) Ondan ümüdim büyük…**

**TORUNU – (Alaylı) Demek bizden ümidiniz yok!..."**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, Dördüncü Perde, s.306.)**

**(75) ( ABDULLAH - Türkün, moskofun en haini bile isteyemez. Türkiye'deki moskof tohumları, Moskoftan da betersiniz!.**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, Beşinci Perde, s.324.)**

**(76) BABA – Bu günün mavzeri önünde köhne ama, o günün kız gibi taze martin tüfeği... Dipçiğindeki oyuk çizgilere dikkat ediyormusun?...**

**ABDULLAH – Bu işaretlerin ne olduğunu hep sordum ama söylemedin? "Günü gelince öğrenirsin!" Dedin.**

**BABA – Günü şimdi geldi. Paşa o işaretlerin yüzü suyu hürmetine hediye etti bana…**

**Ne idi o Plevne'de, bir avuç Anadolulu'nun, başlarında yine Anadolulu bir kahraman,**
**on misli moskofa karşı gösterdiği arslanlık!**
**(Bkz: Mukaddes Emanet, Birinci Perde, s.275.)**

**(77) BABA – Onun zamanında medreseye yazıldım. Abdullaziz devrinin ilk yıllarına kadar okudum. Sonrada Şeyhül-İslam kapısında vazife aldım. Köye hiç dönmedim. Yaralı vatanın haline şehirde ağlıyanlardan biride ben oldum.**
**37 yaşıma kadar evlenmedim. Vatan derdi, her gün biraz daha hor görülen müslümanlık acısı beni öylesine sardıki Nefsimde aile zevkine hiç bir istek bulamadım.**
**(Bkz: Mukaddes Emanet, Birinci Perde, s.268.)**

**(78) (Tarla ortasında kocaman bir çınar... fonda, sınırsız bir toprak zemini ve uzaklarda, narin minareli bir mescit etrafında halkalanmış küçük bir köy... Çınarın önünde birkaç hasır iskembe... sol dip köşede çıkıntılı halinde, yalınız avlu duvarı görünen bir köy evinin açık kapısı...) (Bkz: Mukaddes Emanet, Birinci Perde, s.265.)**

**(٧٩) معمري فواز، قراءة سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد غامري، (مرجع سابق)، ص١٣٣.**

**(80) ABDULLAH – (Kapıya doğru) Baba! Yatağından niçin çıktın?...**
**BABA – (Gelirken) Bunaldım! (Çınarı gösterir) şu, benimle yaşıt çınarım.**
**Dibinde biraz hava alayım dedim.**
**(Bkz: Mukaddes Emanet, Birinci Perde, s.265.)**

**(81) {Sahne önü... Simsiyah fon... Bomboş...}**
**(Bkz: Mukaddes Emanet, Birinci Tablo, s.263.)**

**(82) (Dört ayak üzerindeki adam, sürükleyicisiyle beraber sahnenin ortasında.)**

**HATİBİN SESİ - Yağcı diye yazdıkları ve ona göre vergi istedikleri adam meğer**

**kepenk yağcısıymış... Amma derdini dinletemez. Ceketini alırlar ve onu sürgüne,**

**taş kırmaya yollarlar...**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, Üçüncü Perde, s.294.)**

**(83) BABA – Babam beni 14 yaşında İstanbul'a götürdüğü zaman, Moskofa karşı kırım muharebesi oluyordu. İstanbul, Fransız, İngiliz, İtalyan, telli pullu urbalar, renk renk bayraklarla dolmuştu. Gavur baskını... Gavurların Gavuruna karşı öbür gavurların bastığı İstanbul... Hala gözlerimin önünde...**

**(Bkz: Mukaddes Emanet, Birinci Perde, s.267.)**

**(٨٤) غاستون باشلار. جماليات المكان، ترجمة: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٥، بيروت ٢٠٠٠م، ص٤٩.**

## قائمة المصادر والمراجع

**المراجع العربية :**


١-أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، الدار البيضاء ٢٠١٠م.

٢-أحمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥م.

٣-أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء، ط١، الإسكندرية ٢٠١١م.

٤-أحمد عبد الرحيم مصطفى، في أصول التاريخ العثماني، دار الشروق للنشر، ط٢، القاهرة ١٩٨٦م.

٥-إسماعيل أحمد ياغي، الدولة العثمانية في التاريخ الإسلامي الحديث، مكتبة العبيكان للنشر، ط١، الرياض ١٩٩٦م.

٦-باسم قطوس، سيميائية العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، ط١، الأردن ٢٠٠١م.

٧-جاوان حسين فيض الله، حرب القرم ١٨٥٣-١٨٥٦م والعلاقات الروسية العثمانية، مجلة جامعة جهان آرابيل، المجلد١، العدد٢، ٢٠١٧م.

٨- عبد الرازق بركات، ديوان السلام، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، القاهرة ٢٠٠٦م.

٩- عبد الله محمد بسطويسي عنتر، سلطان الأدباء نجيب فاضل ومختارات من قصصه القصيرة، دار بروج للنشر، ط١، القاهرة ٢٠١٨م.

١٠-كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة ٢٠٠٠م.

١١-لينا نبيل، الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية للنشر، ط١، عمان ٢٠٠٨م.

١٢- محمد جكيب، أشواق النهضة والانبعاث "قراءات في مشروع الأستاذ فتح الله كولن"، دار النيل للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠١٣م.

**الكتب المترجمة إلى العربية :**

**١-برنارد لويس، ظهور تركيا الحديثة، ترجمة: قاسم عبده قاسم، المركز القومي للترجمة والنشر، ط١، القاهرة ٢٠١٦م.**

**٢-جواد رفعت أتلخان، أسرار الماسونية، ترجمة: نور الدين رضا، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٠م.**

**٣-غاستون باشلار. جماليات المكان، ترجمة: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٥، بيروت ٢٠٠٠م.**

**٤-فردينان دى سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ، ترجمة: يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر ١٩٨٦م.**

**الرسائل العلمية العربية :**

**١-معمري فواز، قراءة سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد غامري، (رسالة ماجستير غير منشورة) ٢٠١٤م.**

**المجلات والدوريات العربية:**

**١-جاب الله أحمد، العلامة والعمل المسرحي ، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر ٢٠٠٢م.**

**المصادر التركية :**

**1- KISAKÜREK Necip Fazıl, Tiyatro Eserleri "Mukaddes Emanet", Kültür Bakanliği Yayınları, 2.Cilt, İstanbul.1976.**

**المراجع التركية :**

1- **AKTAŞ Şerif, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ Yayınları, Ankara.1991.**
2- **BERKES Niyazi, Atatürk ve Devrimler, Adam Yayıncılık, İstanbul.1982.**

3- **BOZ Duran, Büyük Doğu'nun ruhu Necip Fazıl Kısakürek, Konya Büyük Şehir Belediyesi Yayınları, Konya.2013.**
4- **ÇEBİ Hasan, Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.1987.**
5- **ÇETİN Nurullah, Kendini ve Allah'ı Arayan Adam: Necip Fazıl, Akçağ Yayınları, Ankara.2012.**
6- **ERDOĞAN Aynur, Cumhuriyet sonrası İslamcılık ve Necip Fazıl Kısakürek, DÜBAM Yayınları, Düzce.2013.**
7- **FAROQHİ Suraiya, Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla, Çev: Elif Kılıç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 8.Baskı, İstanbul.1998.**
8- **KISAKÜREK Necip Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.1997.**
9- **KISAKÜREK Necip Fazıl, Tanrı Kulundan Dinlediklerim, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.1997.**
10- **KISAKÜREK Necip Fazıl, Çile, Büyük Doğu Yayınları, 63.Baskı, İstanbul.2008.**
11- **KORKMAZ Ramazan, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000), Grafiker Yayınları, İstanbul.2013.**
12- **ÜLKEN Hilmi Ziya, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi (1901-1974), Ülken Yayınları, 5.Baskı, İstanbul.1990.**

**الرسائل العلمية التركية :**

1- **BEYAZ Yasin, Nesir Yazılarına Göre Necip Fazıl'ın Düşünce Dünyası, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2012.**

2- **ERSOY İlyas, Necip Fazıl Kısakürek Düşüncesinin Felsefi Yönü, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara.2007.**

3- **KAYA Yeşim, Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatrolarında Kadın Kimliği, (Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.**

**المجلات والدوريات التركية :**

1- **Ahmet Şahin ERTÜRK, Türkiye'de İslami Hareketin Gelişim Süreci, Dünya ve İslam Dergisi, Sayı:3, 1996.**

2- **ERDEM Bayazıt, "Üstad", Mavera Aylık Edebiyat Dergisi, Temmuz- Ağustos- Eylül, Yıl:7, Cilt:29, Sayı:80-82, İstanbul.1983.**

3- **GÜNAYDIN Yuuf Turan, Ahlakçı Bir Edebiyat Hocasi: İbrahim Aşki Tanık (1873-1977), Diyanet Aylık Dergisi, Sayı: 208, 2013.**

**Abstract:**

**The play reader would feel that the author deeply focus in particular on highlighting the corrupt life aspects of Turkish society and feels that the author reviews at every moment a specific life aspect lived by the Turkish society across the 19th and 20th centuries. Therefore, the reader almost forgets that this play presents any other dimensions which are the play story and events and could believe that the play is just a sequence of events and wars that occurred during the Ottoman empire which is - regardless of the technical side - could be acceptable if we perceive that the author mission is to present society problems which the play from the social dimension achieve. This was from the reader perspective**

**From the researcher perspective, the first point to consider is the dramatic script. The dramatic script doesn't have a single meaning so it needs understanding and interpretation. The technical study is one of the pillars of the dramatic script which is unique to the dramatic script from other literature.**