مستويات الوعي في مسرح الكبارية عند الأديب التركي (خلدون طانر)

مسرحية (شعبان منقذ الوطن) أنموذجًا

د. إسلام محمد عبد الفتا ح

أستاذ مساعد بقسم اللغات الشرقية وآدابها

كلية الآداب ـ جامعة عين شمس

Abstract

The political theatre is considered as a historical event that appears in times of suffering, to be an effective tool in the hands of writers concerned with **t**heir home issues. Political theater writers work to make readers comprehend their political vision during the absence of the law protection of the free-thinking. The political theater role emerges through a symbolic envying sometimes, and other times the terrible pain that a society suffers at a certain historical stage, and becomes the play writer, the theatrical event, and the theater symbol. They are the only possible expression in such circumstances of the millions' suffering, and the political theater remains with a clear goal which is to incite and provoke awareness for change.

If the satirical character is added with its influence and ability to draw attention to the playwriter with a political content, the effect will be great in moving public opinion towards a specific goal that this or that cynical writer will adopt. The political (cabaret theater) represents an Arab theatrical form of inciting political theater, with a satirical character that is characterized by boldness and force of confrontation. This theoretical form represented the Turkish theater in the 1960s of the twentieth century. The Turkish writer (Khaldoun Taner) is considered the political pioneer

(cabaret theater) in the Turkish theater, and the test was made for his play (Shaaban savior of the homeland) because it is one of the first models through which the cultural Turkish was known on the (cabaret theater) where (Khaldoun Taner) presented a lot of artistic elements that criticize Turkey's political situation in the 1960s era, that period during which the administration of state affairs in Turkey was transferred to the right-wing (Justice Party AP) with an Islamic background which angered the Turkish left wing and did not deal with the matter as a natural result of the democratic experiment that Turkey adopted, but rather saw in this that the state deviates from the secular system that established its foundations are the founder of the modern Turkish republic (Mustafa Kemal Ataturk), and it relies on the rule of the Ottoman Empire with an Islamic character which Turkish left thinkers described as the ages of darkness and backwardness. Therefore, writers of the Turkish left-wing writers directed their literary creations to motivate the Turkish street in general and the educated elite in particular to reject this experience and lead to change. The research adopts the generative structural method by proposing the French-Roman nickname (Lucien Goldman) because the creator of the prophetic text is considered a collective actor expressing the awareness of a social class to which he belongs, and it is struggling with another social class with its

special perceptions of the world. That is, this collective actor translates the aspirations of the social class that grew up, and shapes these aspirations, or the world vision that expresses them in an artistic and aesthetic form that analogs with reality.

ملخص باللغة العربية

يُعد المسرح السياسي إفرازًا تاريخيًا يظهر في أزمنة المعاناة، ليكون أداة فعالة في يد الكُتَّاب المهمومين بقضايا وطنهم. ويعمل كُتَّاب المسرح السياسي على تبصرة القراء برؤيتهم السياسية في غياب حماية القانون لأصحاب الفكر الحر. ويبرز دور المسرح السياسي من خلال تجسيد رمزي أحيانًا، وصريح أحيانًا أخرى للآلام الرهيبة التي يعانيها مجتمعٌ ما في مرحلة تاريخية معينة، ويصبح الكاتب المسرحي، والحدث المسرحي، والرمز المسرحي، هم التعبير الوحيد الممكن في مثل تلك الظروف عن معاناة الملايين. ويبقى المسرح السياسي ذا هدفٍ واضحٍ، وهو التحريض، وإثارة الوعي في سبيل التغيير. وإذا أضيف الطابع الساخر بما يملكه من تأثير وقدرة على لفت الأنظار إلى الكتابة المسرحية ذات المضمون السياسي، يكون التأثير كبيرًا في تحريك الرأي العام نحو هدف معين يتبناه هذا الكاتب الساخر أو ذاك. ويمثل (مسرح الكباريةKabare Tiyatrosu) السياسي شكلًا مسرحيًا غربيًا من أشكال المسرح السياسي التحريضي، ذو الطابع الساخر الذي يتسم بالجرأة وقوة المواجهة، وقد سلك هذا الشكل المسرحي طريقه إلى المسرح التركي في ستينيات القرن العشرين الميلادي. ويُعَدُّ الأديب التركي (خلدون طانر Haldun Taner) رائد (مسرح الكبارية) السياسي في المسرح التركي، وقد وقع الاختيار على مسرحيته (شعبان حامي الوطنVatan Kurtaran Şaban)؛ لأنها من النماذج الأولى التي تَعرَّف من خلالها المثقف التركي على (مسرح الكبارية)، حيث قدم (خلدون طانر) نصًا ثريًا بالعناصر الفنية التي تنتقد أوضاع تركيا السياسية في حقبة

الستينيات من القرن العشرين؛ تلك الفترة التي آلت إدارة شئون الدولة في تركيا إلى (حزب العدالة AP) اليميني ذي الخلفية الإسلامية، مما أثار حفيظة اليسار التركي ولم يتعامل مع الأمر باعتباره إفرازًا طبيعيًا للتجربة الديمقراطية التي تبنتها تركيا، بل رأوا في ذلك أن الدولة تحيد عن النظام العلماني الذي أرسى دعائمه مؤسس الجمهورية التركية الحديثة (مصطفى كمال أتاتورك)، ونكوص إلى حكم الدولة العثمانية ذي الصبغة الإسلامية الذي وصفه مفكرو اليسار التركي بعصور الظلام والتخلف؛ لذلك وجَّه أدباء اليسار التركي وكُتَّابهم إبداعاتهم الأدبية لتحفيز الشارع التركي عامةً والنخبة المثقفة على وجه الخصوص لرفض هذه التجربة، والتحريض على التغيير.

ويعتمد البحث المنهج البنيوي التوليدي بطرح الناقد الفرنسي الروماني الأصل (لوسيان غولدمان)؛ لأنه يُعد المبدع في النص الأدبي فاعلًا جماعيًا يعبر عن وعي طبقة اجتماعية ينتمي إليها، وهي تتصارع مع طبقة اجتماعية أخرى لها تصوراتها الخاصة للعالم. أي أن هذا الفاعل الجماعي يترجم تطلعات الطبقة الاجتماعية التي ترعرع في أحضانها، ويصيغ هذه التطلعات، أو رؤية العالم التي تعبر عنها بصيغة فنية وجمالية تتناظر مع الواقع.

مقدمة:

يُعد المسرح السياسي إفرازًا تاريخيًا يظهر في أزمنة المعاناة، ليكون أداة فعالة في يد الكُتَّاب المهمومين بقضايا وطنهم. ويعمل كُتَّاب المسرح السياسي على تبصرة القراء برؤيتهم السياسية في غياب حماية القانون لأصحاب الفكر الحر. ويبرز دور المسرح السياسي من خلال تجسيد رمزي أحيانًا، وصريح أحيانًا أخرى للآلام الرهيبة التي يعانيها مجتمعٌ ما في مرحلة تاريخية معينة، ويصبح الكاتب المسرحي، والحدث المسرحي، والرمز المسرحي، هم التعبير الوحيد الممكن في مثل تلك الظروف عن معاناة الملايين. ويبقى المسرح السياسي ذا هدفٍ واضحٍ، وهو التحريض، وإثارة الوعي في سبيل التغيير.

وإذا أضيف الطابع الساخر بما يملكه من تأثير وقدرة على لفت الأنظار إلى الكتابة المسرحية ذات المضمون السياسي، يكون التأثير كبيرًا في تحريك الرأي العام نحو هدف معين يتبناه هذا الكاتب الساخر أو ذاك. ويمثل (مسرح الكبارية Kabare Tiyatrosu) السياسي شكلًا مسرحيًا غربيًا من أشكال المسرح السياسي التحريضي، ذو الطابع الساخر الذي يتسم بالجرأة وقوة المواجهة، وقد سلك هذا الشكل المسرحي طريقه إلى المسرح التركي في ستينيات القرن العشرين الميلادي. ويُعَدُّ الأديب التركي (خلدون طانر Haldun Taner) رائد (مسرح الكبارية) السياسي في المسرح التركي، وقد وقع الاختيار على مسرحيته (شعبان حامي الوطنVatan Kurtaran Şaban)؛ لأنها من النماذج الأولى التي تَعرَّف من خلالها المثقف التركي على (مسرح الكبارية)، حيث قدم (خلدون طانر) نصًا ثريًا بالعناصر الفنية التي تنتقد أوضاع تركيا السياسية في حقبة الستينيات من القرن العشرين؛ تلك الفترة التي آلت إدارة شئون الدولة في تركيا إلى (حزب العدالة AP) اليميني ذي الخلفية الإسلامية، مما أثار حفيظة اليسار التركي ولم يتعامل مع الأمر باعتباره إفرازًا طبيعيًا للتجربة الديمقراطية التي تبنتها تركيا، بل رأوا في ذلك أن الدولة تحيد عن النظام العلماني الذي أرسى دعائمه مؤسس الجمهورية التركية الحديثة (مصطفى كمال أتاتورك)، ونكوص إلى حكم الدولة العثمانية ذي الصبغة الإسلامية الذي وصفه مفكرو اليسار التركي بعصور الظلام والتخلف؛ لذلك وجَّه أدباء اليسار التركي وكُتَّابهم إبداعاتهم الأدبية لتحفيز الشارع التركي عامةً والنخبة المثقفة على وجه الخصوص لرفض هذه التجربة، والتحريض على التغيير.

ويعتمد البحث المنهج البنيوي التوليدي بطرح الناقد الفرنسي الروماني الأصل (لوسيان غولدمان)[1]؛ لأنه يُعد المبدع في النص الأدبي فاعلًا جماعيًا يعبر عن وعي طبقة اجتماعية ينتمي إليها، وهي تتصارع مع طبقة اجتماعية أخرى لها تصوراتها الخاصة للعالم. أي أن هذا الفاعل الجماعي يترجم تطلعات الطبقة الاجتماعية التي

ترعرع في أحضانها، ويصيغ هذه التطلعات، أو رؤية العالم التي تعبر عنها بصيغة فنية وجمالية تتناظر مع الواقع[٢].

وترجع أهمية موضوع البحث إلى الأسباب التالية:

- الإفادة من مرتكزيْن أساسيْن في منهج البنيوية التوليدية بطرح (لوسيان غولدمان)؛ وهما (الوعي القائم)، و(الوعي الممكن)، ومن خلالهما نقف على رؤية الأديب التركي (خلدون طانر) لسلبيات السلطة الحاكمة في تركيا في فترة حكم (حزب العدالة) في حقبة الستينيات، وما يطمح إلى تحقيقه من أجل تصحيح المسار السياسي في تركيا.
- التصدي بالدراسة لنمط مسرحي لم يسبق دراسته، وهو (مسرح الكبارية)، من خلال نص يمثل أحد نماذجه الأولى.
- تأكيد علاقة المسرح بالسياسة، ومدى الارتباط القائم بين العمل المسرحي، وبين الحدث السياسي.
- رصد تأثير السلطة الحاكمة اليمينية على الساحة الثقافية في تركيا في فترة الستينيات، وعلاقة النخبة المثقفة بهذه السلطة في ضوء النص المسرحي موضوع البحث.

ويسعى البحث إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- كيف تضافرت اللحظة المعرفية والجمالية لدى الأديب (خلدون طانر) في تعيين الواقع التركي في حقبة الستينيات، ولا سيما فترة حكم (حزب العدالة) وتأثيره في الثقافة التركية؟
- ماذا يحدث لو تبنت فئة حاكمة من الناس في مجتمع ما أفكارًا ومعتقدات معينة، ألا يمكن أن تؤدي هذه الأفكار والمعتقدات دورًا في تغيير هذا المجتمع؟
- ما موقف معارضي أفكار ومعتقدات هذه الفئة الحاكمة من هذه التغيرات؟

- هل أضاف القالب المسرحي (مسرح الكبارية) الذي صب فيه الكاتب المسرحي أفكاره تأثيرًا في المتلقي؟

وفي سبيل تحقيق الهدف المنشود قَسَّمَ الباحث بحثه إلى مقدمة، ومدخل، وأربعة محاور، وخاتمة. أمَّا المدخل فقد خصصه الباحث لتسليط الضوء على مرتكزات منهج البنيوية التوليدية، ومستويات الوعي عند (لوسيان غولدمان)، وتحديد لمفهومي (الوعي القائم)، و(الوعي الممكن) باعتبارهما ركيزتين أساسيتين في نظريته الخاصة بعلم اجتماع الأدب. وجاء المحور الأول بعنوان: (الأوضاع السياسية في تركيا، ونشاط الأحزاب في حقبة الستينيات)، والمحور الثاني يحمل عنوان (تجربة (خلدون طانر) المسرحية، ودوره في ظهور مسرح الكبارية في تركيا)، وتضمن التعريف بنشأة الأديب (خلدون طانر) وثقافته، وأثر دراسته للمسرح على كتاباته المسرحية، وكيف أسهم في ظهور (مسرح الكبارية) في تركيا. واشتمل المحور الثالث على (عرض لمسرحية "شعبان منقذ الوطن")، أمَّا المحور الرابع فهو الجانب التطبيقي في البحث والمعنون بـ(الوعي القائم والوعي الممكن في مسرحية شعبان منقذ الوطن)، ثم الخاتمة التي أورد فيها الباحث أهم النتائج التي انتهى إليها.

والله من وراء القصد

المدخل: مرتكزات البنيوية التوليدية، ومستويات الوعي عند (لوسيان غولدمان):

لقد تم النظر إلى البنيوية التوليدية على أنها اتجاه نقدي يرى أن المنهج البنيوي الشكلي قد وصل بالنقد إلى الطريق المسدود، حين اقتصر على النص وحده دون أن يربطه بظروفه الاجتماعية، فجاء المنهج البنيوي التوليدي ليردف الأدب بدراسة الوسط الاجتماعي الذي أبدعه[٣]. والبنيوية التوليدية هي منهج جدلي ماركسي يُعنى بدراسة الظواهر الثقافية، وهو فرع من فروع البنيوية، نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد

أمثال المجري (جورج لوكاتش)، والفرنسي (بيير بورديو)، والفرنسي الروماني الأصل (لوسيان غولدمان)، وكان الأخير هو المفكر الأكثر شأنًا من غيره فضلًا عن ذلك أن الهجوم اليساري على البنيوية اللغوية كان مسئولًا لأكثر من معنى عن توجيه الأنظار إلى البنيوية التوليدية بوصفها بديلًا يساريًا عن قرينتها التي شاع وصفها بصيغتها (الشكلية) في الكتابات اليسارية بوجه عام وفي كتابات (غولدمان) بوجه خاص[٤].

وقد ظهرت ترجمات عديدة لأعمال (لوسيان غولدمان) تمثلت في ترجمة كتاب (الإله الخفي) عام ١٩٧٤م، وكتاب (من أجل علم اجتماع الرواية) عام ١٩٧٥م، وكتاب (الإبداع الثقافي في المجتمع الحديث) عام ١٩٧٦م، مما يعني أن ارتفاع معدلات ترجمة كتب (غولدمان) في السبعينيات كان بمثابة استجابة إلى الحماسة الثقافية العامة للبنيوية عمومًا والتوليدية خصوصًا[٥].

ويصرح (غولدمان) في إحدى مقالاته بعدم ارتياحه إزاء كلمة بنية، وما فسره بها اللغويون من معاني السكون والاستقلال والحياد، إذ لم يكن متحمسًا ولا راضيًا عن تلك الصفات. والبنية بمفهوم (غولدمان) تلتزم بالتصرفات الإنسانية التي تكون عملية فهمها تعبيرًا عن وضع إنساني انطلاقًا من فعل الفاعل الفرد الذي يمنح لفعله بُعدًا اجتماعيًا، ومعنىً شموليًا يعكس الرؤية الذهنية لجماعته. وصفة التوليدية على هذا الأساس تعني الصيغة الاستدلالية للفعل، وتتبع مسار تكوينه داخل العمل الأدبي وتعيد تركيب بناه ارتكازًا على الدلالة الاجتماعية التي يتجه إليها، مع مراعاة السياقات التي أنتجت النص وأخرجته إلى الوجود لأنها تتصل مباشرة بتكوينه، وإيدلوجيته وبنيته العميقة [٦]. لذلك صُنفت البنيوية التوليدية منذ البداية منهجًا سياقيًا بامتياز يقابل نظريًا ما يسمى المناهج النصية الصرفة.

أ. مرتكزات البنيوية التوليدية عند (لوسيان غولدمان):

يرتكز منهج (لوسيان غولدمان) على أن أي تأمل في العلوم الإنسانية لا بدَّ من أن ينطلق من داخل المجتمع لا من خارجه، وأن التأمل لا بدّ من أن يغير الحياة

الاجتماعية بما يحرزه من تقدم في علاقاته الجدلية بها، وإن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع ترجع إلى العلاقات الاجتماعية نفسها[٧].

إن اهتمام (لوسيان غولدمان) بدراسة بنية العمل الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها مبدع العمل وتحاول دراسته تجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب من خلال تركيزه على بنية فكرية تتمثل في رؤية للعالم تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤيا وتولدها[٨]. ومن هنا يتضح لنا من خلال ما تقدم أن " في العمل الأدبي يجد المحلل، أو الناقد البنيوي التوليدي رؤية العالم هذه لا بوصفها من إبداع الكاتب، وإنما بوصفها تكوينًا معرفيًا متجاوزًا لذلك الإبداع، وكلما ازدادت قدرات المبدع ازداد اقترابه من تلك الرؤية وصدق تمثيله لها، حتى وإن لم يعِ ذلك"[٩].

لقد شكلت البنيوية التوليدية منطلقًا حقيقيًا في سوسيولوجيا الأدب، فهي تنطلق من الفرضية القائلة إن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع به إلى إيجاد توازن بين فاعل الفعل، وبين الموضوع الذي يتناوله، أي العالم المحيط. مما يشكل علاقة جدلية ترابطية بينهما، مع مراعاة أن دراسة الوقائع الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية تتطلب جهدًا لاستخلاص التوازن. ولاستخراج التوازن المستهدف في النص فإن هذا يتطلب أيضًا عمليات ذات وجهين: تفكيك بنيات البنى القديمة وتركيب كليات جديدة قادرة على إيجاد ضروب من التوازن تستطيع الاستجابة للمتطلبات الجديدة للجماعات الاجتماعية التي تعدها[١٠]. ومن هنا تأتي أهمية الأدب والفن على وجه العموم للرؤى المستقبلية لهذه الجماعات.

وتتبع فرضية البنيوية التوليدية الأساسية من أن الطابع الجمالي للإبداع الأدبي آتٍ من أن بنى عالم المبدع متجانسة مع البنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية،

أو على الأقل واضحة معها[١١]. وهذا الانسجام نابع من الوعي الذي يعمل على تقريب المبدع من الجماعات وانصهاره فيها. ومن هنا كانت البنيوية التوليدية " تسعى إلى تأكيد علاقة بنية الأدب ببنية المجتمع والتاريخ وترسيخ هذه العلاقة، فالتفاعل أكيد وحتمي بين كلتا البنيتين، وأنه يكمن بينهما جدل حقيقي يعمق فيهما هذا التفاعل وينمي من خلاله الرؤية للعالم، إذ النص الأدبي منتوج للأديب، والأديب قائم في وسط اجتماعي"[١٢]. فالعمل الأدبي فردي قبل كل شيء، ولكن هذه الفردية مصقولة ومبلورة ضمن نطاق مجتمعها الذي استمدت منه أبعادها وأصول تكوينها، والمقصود بالمجتمع هو ذلك المجتمع الذي وجهها وأعطاها أبعادها.

تنهض البنيوية التوليدية عند (لوسيان غولدمان) على ثلاثة أسس؛ أولًا بناء العمل، ثانيًا مبدع العمل، ثالثًا الفترة التاريخية التي أنتج فيها العمل[١٣]، حيث يعمد إلى دراسة العمل بشكله وبالأصول العامة لتركيبته، ومن أخذ معرفة عامة بمبدع العمل الأدبي وظروفه ولمسات إبداعه وتفوقه، وبعد ذلك يأتي الحديث عن المرحلة التاريخية التي صاغ فيها الأديب عمله، فقد ثبت أن " لسيرة الحياة أهمية كبيرة، وعلى الناقد الأدبي أن يتفحصها دومًا بعناية"[١٤]، ولكنها عند التحليل ليست سوى عامل جزئي وثانوي. وهذه الخطوات تأتي كمدخل لدراسة العمل الأدبي، فالقيمة الجمالية تظل دومًا هي المعيار الأساسي، سواء للمعنى الموضوعي للعمل المدروس، أو لقيمة الشهادات الواعية للأديب[١٥].

ب. مستويات الوعي بمنظور (لوسيان غولدمان):

لم يكن الوعي مادة للاستهلاك المعرفي، ولم يكن أداة استعراضية في عمل النقاد، يتطرقون إليه بالشرح والتوضيح والتفصيل بشكل مجرد، وإنما كان عنصرًا أساسيًا من عناصر البنيوية التوليدية، يضاف إلى بقية العناصر ليشكل معها خليطًا متكاملًا من الرؤى والقناعات التي تنهض عليها نظرية (غولدمان). ومن الصعوبة بمكان تحديد الوعي تحديدًا صارمًا، فهو يستعصي على التحديد الدقيق، ويمتنع على التأطير الواضح

المعالم، إذ أن صلب مشكلته تقوم باعتباره ذاتًا وموضوعًا في الخطاب[١٦]، فلا يمكن التعامل معه بشكل مستقل داخل العمل الأدبي ككيان مستقل ومنفرد بعيدًا عن بقية أركان العمل.

وتصنف العوامل المُشكِّلة للوعي إلى ثلاثة أنواع: غابرة، وقارة، ومرتبطة بالجماعة نفسها، علمًا بأن زوال العوامل الغابرة والقارة لا يؤدي إلى زوال المجموعة. أمَّا العوامل المرتبطة بالجماعة فإن زوالها يؤدي إلى زوال المجموعة وإبادتها. فالعوامل الغابرة والقارة هي عوامل ثانوية يمكن التخلي عنها في صياغة الوعي، فقد تغيب عن الوجود الجمعي للجماعة، في حين أن العوامل المرتبطة بالجماعة هي عوامل رئيسة لا يمكن للجماعة، ولا للوعي المنبثق عنها أن توجد دونها؛ لأن كل واقعة اجتماعية تستتبع وقائع وعي دون فهمها لا يمكن دراسة تلك الواقعة بكيفية إجرائية[١٧].

ويفرق (لوسيان غولدمان) بين مستويين للوعي على النحو التالي:

١. الوعي القائم:

يرى (غولدمان) أن كل مجموعة اجتماعية تسعى بطبيعتها إلى فهم الواقع انطلاقًا من ظروفها المعيشية السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية التي ترهن يومياتها وسيرورة تعاملاتها في الحياة. فالوعي القائم موجود على مستوى سكوني سالب في انحصاره في إطار الجماعة وحاضرها وواقعها، وعلى مستوى الإبداع الأدبي، فالوعي القائم هو وعي ناجم عن الماضي بمختلف أبعاده، وظروفه وأحداثه، عندما تسعى كل مجموعة اجتماعية إلى فهم واقعها انطلاقًا من ظروفها الواقعية، السياسية، والاقتصادية، والفكرية ... إلخ. وبالتالي فهو وعي يرتبط بمشاكل الطبقة الاجتماعية، وغالبًا ما ينتهي هذا النوع من الوعي في ذهن جزء مهم من الجماعة إلى صورة وعي يهدف إلى تغيير وضعها القانوني والمعيشي الراهن، أو حتى الرغبة في الاندماج في وضع جديد ضمن

مجموعة أخرى، وذلك حينما يتبنى أفراد مجموعة، قيم مجموعة أخرى غير مجموعتهم قصد تحسين وضعهم[١٨].

إن الوعي القائم يفرز في آخر مراحله، وفي قمة نضجه مستوى آخر من الوعي أكثر عمقًا وتجريدًا، وهو وعي متطور مبني أساسًا على تفاعلات الطبقات الاجتماعية التي تمثل في هذا المستوى الواقعي البنى التحتية لرؤية العالم. هذا النوع المتطور عن هذه الطبقات، وبالتالي عن الوعي القائم، هو ما يطلق عليه (غولدمان) الوعي الممكن.

٢. الوعي الممكن:

ناقش (غولدمان) الوعي الممكن في كتابه: (الفلسفة والعلوم الإنسانية) مرتبطًا بزمن المستقبل، فهو أقصى ما يمكن أن يبلغه وعي الجماعة دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير طبيعتها. ويتجسد الوعي الممكن في ظل جملة من التصورات المنسجمة للطبقة، فهو يرتبط بما تسعى إليه الطبقة، وما يحكم نظرتها وسياق وجودها من تزاوج يعمل على إنجاب تصور يقوي حبل التواصل بين أفرادها، كما يرفع درجة التوازن مع متطلبات واقعها، وهو مُجسَّد في الأعمال الفكرية والأدبية، حيث إن الفرد يبدع كونًا متخيلًا يُعبِّر به عن رؤية فئة اجتماعية تمتلك وعيًا تريد أن تكوّنه عن الوضعية التي تطمح إلى الوصول إليها[١٩]، ومنه فالوعي يستحيل أن يكون ممكنًا إلا إذا كان فعليًا قبل ذلك، فالوعي الممكن يستند إلى الوعي القائم ليتجاوزه، ويكون تصورًا جديدًا مستقبليًا.

استعرض الباحث فيما سبق الفرق بين منهجي البنيوية الشكلية والبنيوية التوليدية، وحدد مرتكزات البنيوية التوليدية بطرح أحد مُنظِّريها (لوسيان غولدمان)، كما تعرض إلى مستويي الوعي عنده، موضحًا أن (الوعي القائم)؛ هو رصد الواقع الراهن بسلبياته على كافة المستويات المعيشة، أمَّا (الوعي الممكن)؛ هو تجاوز الواقع وتقديم تصور جديد للمستقبل.

المحور الأول: الأوضاع السياسية في تركيا، ونشاط الأحزاب في حقبة الستينيات:

يرى الناقد الفرنسي (لوسيان غولدمان) أن الإلمام بالفترة التاريخية التي أنتج فيها العمل الأدبي واحدة من بين ثلاثة أسس ينهض عليها طرحه المنهجي للبنيوية التوليدية[٢٠]، لذلك تم تخصيص هذا المحور لتسليط الضوء على الأوضاع السياسية في تركيا في حقبة الستينيات؛ لكي يساعد ذلك على قراءة النص المسرحي موضوع البحث.

وتمثل مرحلة الستينيات من القرن العشرين مرحلة فارقة في تاريخ تركيا من الناحيتين السياسية والاقتصادية، حيث شهدت هذه الحقبة تطورًا في الأداء الديمقراطي عما عرفته الجمهورية التركية سابقًا، وارتفع النمو الاقتصادي إلى (٢٠٪) في الفترة من ١٩٦٣م حتى ١٩٦٩م [٢١].

ويتفق المهتمون بالتاريخ التركي على أن حكومة الحزب الديمقراطي الثانية، وما مارسته من تضييق على الحريات، وتشديد الرقابة على الصحافة والأحزاب والجامعات، فضلاً عن حالة عدم الانسجام والتوافق بين أعضاء هذه الحكومة، والذي نتج عنه استقالة (فؤاد كوبرولو Fuat Köprülü) من وزارة الخارجية في أبريل عام ١٩٥٥م، كل ذلك كان بمثابة الإرهاصات التي دعمت الغضب بين كبار جنرالات المؤسسة العسكرية، ودفعت إلى تكوين تشكيلات تدعو إلى الانقلاب داخل الجيش التركي. وفي السابع والعشرين من مايو عام ١٩٦٠م قامت النخبة العسكرية بانقلاب، وعللت ذلك بهدف حماية العلمانية والديمقراطية اللتين حادتا عما أرساه (آتاتورك). وألقى القبض على رئيس الجمهورية (جلال بايار Celal Bayar)، ورئيس الوزراء (عدنان مندريس Adnan Menderes) وكل أعضاء الحكومة، وتولى قادة الجيش الحكم من خلال لجنة الوحدة الوطنية، التي تكونت من ثمانية وثلاثين شخصاً بقيادة الجنرال (جمال گورسيل Cemal Gürsel)[٢٢].

وقد أعلنت لجنة الوحدة الوطنية أنها ستجري انتخابات نزيهة بعد فترة انتقالية. وحددت أولوياتها المتمثلة في إصلاح الأحوال السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية المتردية، والمحافظة على القومية التركية. ظلت لجنة الوحدة الوطنية تحكم مدة ستة عشر شهرًا، وكان من أهم إنجازاتها إعداد دستور جديد[٢٣].

وبالفعل تم إعداد الدستور في فترة قصيرة من السادس من يناير حتى السادس والعشرين من مايو لعام ١٩٦١م، ليصبح دستور الجمهورية التركية في الفترة من ١٩٦٠م حتى عام ١٩٨٠م. ولقد أكد الدستور الجديد على أربعة من المبادئ الستة للجمهورية، وهي كون تركيا جمهورية قومية ديمقراطية علمانية. كما اشتمل الدستور الجديد على تشريعات تضمن إصلاحات اقتصادية، واجتماعية، حيث أولى اهتماماً بحقوق الإنسان وتوزيع الملكية. إلا أن ذلك الدستور الجديد قلص دور الوزراء؛ مما كان له أثره الإيجابي في دفع التجربة الديمقراطية إلى الأمام. وكفل حريات واسعة وحقوقاً سياسية كثيرة للمواطن والصحافة[٢٤].

هذا وقد أسفرت انتخابات الخامس عشر من أكتوبر عام ١٩٦١م عن تولي حكومة مدنية منتخبة السلطة، وتم انتخاب الجنرال (جمال گورسيل) رئيسًا رابعًا للجمهورية. كانت هذه الحكومة الائتلافية الأولى بزعامة (عصمت اينونو İsmet İnönü)، وتشكلت من (حزب الشعب الجمهوري CHP)، و(حزب العدالة AP). وبدأت عملها في العشرين من أكتوبر عام ١٩٦١م حتى الأول من يونيه عام ١٩٦٢م[٢٥]. وبسبب تعارض أولويات برنامج كلا الحزبين لم يكتب لهذه الحكومة الاستمرار طويلًا، حيث عمل (حزب الشعب الجمهوري CHP) على ترسيخ المبادىء الآتاتوركية ولا سيِّما العلمانية، وقد تعارض ذلك مع برنامج (حزب العدالة AP) الذي راعى الجانب الديني ومظاهره المتمثلة ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ في بقاء مدارس الأئمة والخطباء. فقدم (اينونو) استقالة حكومته في مايو ١٩٦٢م[٢٦].

أعقبت هذه الاستقالة، أزمة سياسية أسهمت في قيام ائتلافات ضعيفة، كوَّن (عصمت اينونو) خلالها حكومتين في الفترة من الخامس والعشرين من مايو عام ١٩٦٢م حتى الثالث عشر من فبراير عام ١٩٦٥م، لكنها لم تتمكن من الصمود أمام فوز (حزب العدالة AP)، وقد تمكن الأخير من الإطاحة بالائتلاف الحاكم[٢٧].

دخلت الجمهورية التركية مرحلة جديدة بعد انتخابات الخامس عشر من أكتوبر عام ١٩٦٥م، التي نتج عنها فوز (حزب العدالة AP). وأتاح له هذا الفوز تشكيل حكومة من أعضاء الحزب برئاسة (سليمان دَميرل Süleyman Demirel). استمرت حكومة (حزب العدالة) قرابة الخمس سنوات، عملت خلالها على تجنب أخطاء الحزب الديمقراطي المنحل الذي لم يكن بالمرونة الكافية فاصطدم بالجيش. نجحت حكومة (حزب العدالة AP) برئاسة (سليمان دميرل) في المصالحة بين الجيش، وبين الإدارة المدنية، وأعطت في عهده للقوات المسلحة استقلالًا إداريًا تامًا [٢٨].

أسهم توسيع نطاق الديمقراطية والحرية الذي شهدته الساحة السياسية في تركيا بعد عام ١٩٦٥م، إلى ظهور انقسامات فكرية، وضغطت النخبة المثقفة للحصول على المزيد من الحريات. تطور الأمر بعد عام ١٩٦٩م بسبب احتدام الصراع بين تياري اليسار واليمين، مما أدَّى إلى وقوع اضطرابات عنيفة في الساحة السياسية آنذاك وعمت حالة من الفوضى؛ فتدخل الجيش في الثاني عشر من مارس عام ١٩٧١م[٢٩].

مما تقدم يمكننا القول إن الأحداث السياسية المتلاحقة التي شهدتها حقبة الستينيات من انقلاب عسكري، وإعداد دستور، وانتخابات برلمانية، كانت لها عميق الأثر في الساحة الثقافية التركية، ومجال الإبداع الأدبي بصفة عامة، والإبداع المسرحي بصفة خاصة.

المحور الثاني: تجربة (خلدون طانر) المسرحية، ودوره في ظهور مسرح الكبارية في تركيا:

يأتي المنهج البنيوي التوليدي مغايرًا عن المنهج البنيوي الشكلي؛ لأنه يربط رؤية النص الأدبي بالبنية الفكرية للوسط الاجتماعي المنتج له، وذلك بدراسة نصية ترتبط بمجتمع الكاتب والفكر الجمعي المتولد عن ذلك، فإذا كانت البنيوية تطلب (موت المؤلف)، فالبنيوية التوليدية تعيد له حياته في النص، فعاد بذلك الاعتبار إلى العمل الأدبي والفكري في خصوصيته، وفي علائقه بالمجتمع والتاريخ، أي أن البنيوية التوليدية عملت على دمج العمل الأدبي في الحياة الشخصية لمبدعه[٣٠]؛ لذلك كان لزامًا على الباحث تسليط الضوء على حياة الأديب (خلدون طانر) وثقافته ومفهوم المسرح لديه باعتبار ذلك إجراءً منهجيًا:

أ. حياته ونشأته:

ولد (خلدون طانر) في حي (چمبرلي طاش Çemberlitaş) في مدينة (استانبول)، و تختلف مراجع الأدب التركي حول تحديد تاريخ مولده على وجه الدقة وإن كان بعضها يذهب إلى أنه ولد في السادس عشر من مارس عام ١٩١٦م. كان (خلدون طانر) سليل أسرة عريقة، فوالده السيد (أحمد صلاح الدين Ahmet Selahaddin) كان أستاذًا جامعيًا، وأول من تخصص في مجال القانون الدولي في الدولة العثمانية، وشغل لفترة منصب عميد كلية الحقوق، فضلًا عن كونه نائبًا برلمانيًا عن مدينة (استانبول) في آخر دورة لـ(المجلس النيابي العثماني Osmanlı Meclis-i Mebûsan)، وكان من مستشاري آخر سلاطين الدولة العثمانية السلطان (وحيد الدين Vahdettin). دافع والد (خلدون طانر) عن الميثاق الوطني، وكان له موقف وطني مشرف إبَّان حرب الاستقلال، من خلال المقالات التي نشرها في صحيفة (وقتVakit). توفي والد (خلدون طانر) وهو في الخامسة من عمره، وقد ورث عنه حبه للعلم، وكثيرًا من الفضائل مثل الانضباط في العمل، والصدق، والشجاعة، والولاء إلى الوطن. وقد

أشار (خلدون طانر) في العديد من أعماله الأدبية، تصريحًا أو تلميحًا إلى افتخاره بتاريخ والده المشرف، الذي دافع عن حق وطنه في الاستقلال لدرجة أنه كان مطلوبًا من قبل القوات البريطانية قبيل حرب الاستقلال[٣١].

عقب وفاة والد (خلدون طانر) تولت تربيته ورعايته والدته السيدة (سزا Seza)، ابنة السيد (إسماعيل حميد İsmail Hamid) مدير المطابع الأميرية آنذاك. كانت السيدة (سزا) تنفق على ابنها من الراتب الشهري الذي خصصه لهم صندوق (الخدمات الوطنية Hidemat-ı Vataniye) بداية من عام ١٩٢٥م؛ نظير الخدمات الجليلة التي قام بها والد (خلدون طانر) لوطنه. وكان (خلدون طانر) بعد انقضاء العام الدراسي يقضي الأجازة الصيفية بين بيت جده، وبين العمل في مطبعته (مطبعة حميد Hamid Matbaası). ولما كانت مطبعة جده أحد أهم دور الطباعة المهمة والمعروفة في تلك الفترة، فقد التقى هناك بكثير من الأدباء والكُتاب البارزين حينئذ، من بينهم على سبيل المثال: (يعقوب قدري Yakup Kadri)[٣٢]، و(أحمد راسمAhmet Rasim)[٣٣]. [٣٤]

ب. تعليمه وثقافته:

امتد تأثير أسرة والدة (خلدون طانر) عليه، وذلك من خلال حرص خالته على إجادته للقراءة والكتابة رغم حداثة سنه، وكانت تخصص يوميًا وقتًا للقراءة معه، كما عمل خاله على تعليمه اللغة الفرنسية. وفي عام ١٩٢٣م التحق (خلدون طانر)، وهو في سن الثامنة بمدرسة (غالاطه سراي Galatasaray) الداخلية، كمنحة دراسية يتحصل عليها أبناء الشهداء، وأبناء المتفانين في خدمة الوطن. وفي عام ١٩٣٥م، وبعد أن أتم تعليمه الثانوي سافر إلى (ألمانيا) ليحصِّل تعليمه الجامعي على نفقة الدولة أيضًا، ودرس هناك الاقتصاد والعلوم السياسية في جامعة (هيدليبرغ Heidelberg) لمدة ثلاث سنوات. وفي عام ١٩٣٨م اضطر إلى العودة إلى وطنه بعد إصابته بداء

السل، واستمرت فترة علاجه في مصحة (ارنكوي Erenköy) في (استانبول) ما بين عامي (١٩٣٨ ـ ١٩٤٢م). [٣٥]

قرر (خلدون طانر) في عام ١٩٤٣م، ألا يعود إلى (ألمانيا) لاستكمال دراسة السياسة، وأن يلتحق بكلية الآداب جامعة (استانبول). وتخرَّج في عام ١٩٥٠م من قسمي فقه اللغة وتاريخ الفن الألماني. وما بين عامي (١٩٥٠ ـ ١٩٥٤م) عمل معيدًا في (معهد تاريخ الفن Sanat Tarihi Enstitüsü) في الجامعة نفسها. سافر (خلدون طانر) إلى (فيينا) في عام ١٩٥٥م؛ لدراسة المسرح في أكاديمية (ماكس رينهاردت Max Reinhardt)، وهناك إلى جانب دراسته التي استمرت قرابة عامين عمل مساعد مخرج في المسارح النمساوية المختلفة، كما عمل مدرسًا للغة التركية في (معهد الاستشراق Doğubilim Enstitüsü) الكائن بالعاصمة النمساوية. وفي عام ١٩٥٦م عاد إلى تركيا، وبدأ عمله بتدريس محاضرات عن المسرح وتاريخ الفن في (معهد الصحافة Gazetecilik Enstittüsü) التابع لجامعة (استانبول). وبدأ بالقاء محاضرات عن المسرح في كلية الآداب جامعة (استانبول) من عام ١٩٥٧م، حتى بلوغه سن التقاعد، كما تعاون بداية من عام ١٩٦٠م مع (معهد المسرح Tiyatro Enstitüsü) التابع لـ(كلية اللغات والتاريخ والجغرافيا DTC Fakültesi) في جامعة (أنقرة) بالقاء محاضراته هناك في الأسبوع الأخير من كل شهر. وفي عام ١٩٨٠م تم دعوته إلى زيارة (ألمانيا) من قبل (مجلس الشيوخ ببرلين Berlin Senatosu)؛ ليلقي محاضرات عن التأليف المسرحي وتاريخ المسرح [٣٦].

ج. الكتابة المسرحية عند (خلدون طانر) بين الموهبة، وبين الدراسة:

تغيرت اهتمامات (خلدون طانر) أثناء فترة علاجه في مصحة (ارنكوي Erenköy) في (استانبول) ما بين عامي (١٩٣٨ ـ ١٩٤٢م)، وبعد أن كان يطمح إلى أن يكون امتدادًا لوالده في مجال القانون والكتابات الصحفية ذات الصبغة السياسية المؤثرة، اجتذبه عالم الأدب وجاءت محاولاته الأدبية الأولى ممثلة في اسكتشات فكاهية،

ومسرحيات إذاعية كتبها في فترة مرضه، لكن إرهاصات إنتاجه الأدبي الجاد تمثلت في كتابته للقصة القصيرة المعنونة بـ(تهمة Töhmet)، التي نشرها في الرابع من أغسطس عام ١٩٤٦م في مجلة (اليوم السابع Yedigün)، وكتب أولى مسرحياته (رجل اليوم Günün Adamı) حينما كان يدرس في السنة الأخيرة بالكلية، وهي المسرحية التي مُنع عرضها؛ لأنها تمثل نقدًا سياسيًا لاذعًا لرجال السياسة الذين يستغلون نفوذهم لتحقيق مصالح شخصية[٣٧].

عقب عودة (خلدون طانر) إلى تركيا في عام ١٩٥٦م، بعد رحلته الدراسية في (النمسا)، وبفضل تشجيع راعي النهضة المسرحية في تركيا (محسن أرطغرل Muhsin Ertuğrul)[٣٨]، كان(خلدون طانر) يقدم كل عام إلى القارئ التركي نصًا مسرحيًا جديدًا. وقد أسهمت دراسة (خلدون طانر) للمسرح في (النمسا)، ومشاهدته العديد من العروض المسرحية، وعمله كمساعد مخرج، في صقل قدراته الإبداعية في مجال الكتابة المسرحية، وعلى الرغم من أن نصوصه المسرحية الأولى كتبها على النمط الأرسطي الكلاسي، إلا أنه سرعان ما أظهر اهتمامًا بالمسرح الملحمي، حيث أفادته دراسته وإجادته للغة الألمانية في قراءة أعمال (برتولد بريخت) في لغتها الأصلية، وفي عام ١٩٦٢م، كتب (خلدون طانر) تجربته الأولى لنص مسرحي ملحمي بعنوان (ملحمة عليّ الكاشاني Destanı Keşanlı Ali)[٣٩].

كانت مسرحية (ملحمة عليّ الكاشاني) ذات مغزى سياسي. وتدور أحداثها في منطقة عشوائية، تعاني من غياب الأمن، وتم ترويع سكانها على يد مجموعة من الخارجين عن القانون، وسعى المقيمون في هذه المنطقة إلى إيجاد بطلٍ يحميهم وينقذهم مما يعانونه. وبعدما وجدوا ضالتهم في شخص يدعى (عليًا) كان يعيش بينهم ويعرف قساوة ما مروا به، لكنه سرعان ما انقلب عليهم ومارس إزاءهم أكثر مما كانوا يتضررون منه[٤٠].

تجدر الإشارة إلى أن كل مسرحيات (خلدون طانر) ذات مغزى سياسي، وحينما انتقل من الكتابة المسرحية التقليدية على النمط الأرسطي، إلى النمط الملحمي كان الاختلاف فقط في الخصائص الفنية التي تميز كل نمط عن الآخر. أمَّا عن ميله إلى المسرح الملحمي في أوائل الستينيات من القرن العشرين الميلادي؛ فلأنه مسرح توعوي وتحريضي، وهو ما يتماشى مع الظروف التي كانت تعيشها تركيا في تلك الفترة.

د. مسرح الكبارية عند (خلدون طانر):

عرف عن (خلدون طانر) ميله إلى السخرية، وصنفه النقاد بكونه (كاتبًا ساخرًا)؛ بعدما صبغت السخرية أسلوبه المسرحي للتعبير عن عدم الانسجام بين الواقع المعيش، وبين ما يتوقع حدوثه. والسخرية عند (خلدون طانر) ليست غاية في ذاتها، وإنما هي وسيلة لتحقيق المتعة وتحريض المتلقين على التفكير والتغيير[٤١]. ويفسر (خلدون طانر) تفضيله للكتابة الساخرة بقوله: " جاءت كتاباتي تحمل الطابع الساخر بعفوية ودون تكلف، كما أرى أن للسخرية فائدة كبيرة، فهي تسمح بالنظر إلى الأحداث من بُعد فلسفي، وكذلك بتقديم رؤية جديدة وصادمة"[٤٢].

وفي مقابلة صحافية مع (خلدون طانر)، طُلب منه تفسير أعراض قطاع كبير من الشعب عن المسرح التركي ذي المحتوى السياسي والموضوعات ثورية التي تحث على الديمقراطية. وجاءت إجابته على النحو التالي: " إن تناول الموضوعات السياسية ذات الطابع الثوري ليس هو المبرر لعزوف قطاع شعبي كبير عن المسرح. إنكم تخدعون أنفسكم، فالحقيقة أنكم لا تأبهون بلغة الشعب ومنطقه وميوله. وفي حال تقديم نصٍ مسرحيٍ يفتقر إلى ما أشرت إليه سوف ينال استحسان عددٍ قليلٍ من المثقفين وطلاب الجامعة. إن محاولة جذب غالبية الشعب إلى الأدب والمسرح أمر صعب جدًا. فالمسرحيات والروايات ذات المضمون السياسي تنال إعجاب المثقفين فقط؛ لأنهم الأجدر على فهم لغتها، أمَّا غالبية الشعب فهو أشبه بالأرض الجدباء التي يجب أن تجهز قبل أن ننثر بها بذورنا، أي يجب أن نعمل على الاهتمام بالتعليم، خلاف ذلك سوف يكون

تأثير وعظ الأئمة أمتع من (شكسبير)..."[٤٣]؛ لذلك كانت هناك رغبة مُلحة لدى (خلدون طانر) في تجريب أنماط مسرحية جديدة تزيد الوعي لدى قطاع كبير من أبناء الشعب التركي، فضلًا عن روح السخرية التي يتمتع بها. ولقد أسهم كلا العامليْن في ظهور نمط مسرحيٍ جديدٍ على الساحة الثقافية التركية هو (مسرح الكبارية)، وكان رائده (خلدون طانر).

وصرح (خلدون طانر) في حوار صحافي أن أول محاولة لنص مسرحي على نمط مسرح الكبارية كانت في عام ١٩٦٢م بعنوان (هذه المدينة هي استانبول التي Bu Şehr-i İstanbul Ki) بمعاونة أربعة من أصدقائه، وقدمت هذه المسرحية نقدًا لاذعًا للأحداث السياسية التي مرت بتركيا في أوائل الستينيات، ثم عُرضت في نادي (غن ـ آر Gen - Ar) الكائن في ميدان (تقسيم Taksim) مرتين فقط أسبوعيًا؛ لأن العرض كان يؤدَّى بمجموعة من الممثلين المشهورين الذين كانوا مرتبطين بأداء عروض مسرحية أخرى. وعندما حققت التجربة الأولى لهذا النوع المسرحي الجديد نجاحًا ملحوظًا، فتشجع (خلدون طانر) وكتب منفردًا مسرحية (شعبان منقذ الوطن) عام ١٩٦٧م، وجاء إليه اثنان من أصدقائه الممثلين؛ (ذكي آلاصيا Zeki Alasya)[٤٤]، و(متين آقبينار Metin Akpınar)[٤٥] يبلغانه أنهما بصدد تأسيس فريق مسرحي، ويطلبان منه نصًا من نصوصه المسرحية، ولمس فيهما جدية وحماسًا كبيريْن، فعرض عليهما تأسيس مسرح للنقد السياسي، وعندما أعجبتهما الفكرة، واقترحا أن يكون اسمه (مسرح طانر Taner Tiyatrosu)، لكنه رفض وفضَّل عليه اسم (مسرح كبارية النعامة Devekuşu Kabare Tiyatrosu) لتعرض من خلاله نصوص مسرح الكبارية.

أمَّا سبب تسمية المسرح بذلك الاسم؛ فيعود إلى أن (خلدون طانر) ـ في تلك الفترة ـ كان له عمودٌ صحفيٌ دائمًا يحمل عنوان (خطابات إلى النعامة Devekuşuna Mektuplar) كان يبث في هذا العمود الصحفي رؤاه وانتقاداته لكل الإجراءات

السياسية الخاطئة التي يخشى الكثير الحديث عنها. والنعامة رمزٌ للتغافل وعدم مواجهة المخاطر بشجاعة [٤٦].

بلغ مجمل إنتاج (خلدون طانر) في الكتابة المسرحية نحو خمسة وعشرين نصًا مسرحيًا، من بينهم ثلاثة عشر على نمط مسرح الكبارية:

(هذه المدينة هي استانبول التي Bu Şehr-i İstanbul Ki) عام ١٩٦٢م، (شعبان منقذ الوطن Vatan Kurtaran Şaban) عام ١٩٦٧م، (رجل الفضاء نيازي Astronot Niyazi) عام ١٩٧٠، (آيا هذه الديار Ha Bu Diyar) عام ١٩٧١م، (البارحة واليوم Dün Bugün) عام ١٩٧٢م، (الحب والعشقAşk ü Sevda) عام ١٩٧٣م، (المرآة العملاقة Dev Aynası) عام ١٩٧٣م، (الحبيب سَلوى لي Yâr Bana Bir Eğlence) عام ١٩٧٣م، (خرجنا بافتِخار Çıktık Açık Alınla) عام ١٩٧٧م، (المنازل Haneler) عام ١٩٧٤م، (العالم الكاذب Yalan Dünya) عام ١٩٧٧م، (خيرًا إن شاء الله Hayırdır İnşallah) عام ١٩٧٩م، (الأبواب Kapılar) عام ١٩٨٠م. لم يتفرد (خلدون طانر) بكونه صاحب أول نماذج مسرح الكبارية فحسب، بل امتد تفرده وتميزه ليشمل أسلوبه أيضًا، الذي اتسم بالنقد اللاذع للأحداث السياسية في تركيا، وأسهمت روحه الساخرة وثقافته الواسعة في إضفاء مزيد من القوة، والتأثير على نصوصه المسرحية. [٤٧]

وجه بعض النقاد اتهامات إلى مسرح الكبارية، لعل من أهمها الاتهام بالتناقض، بعدما لاحظوا الإقبال الكبير على المسرحيات التي عرضت على (مسرح كبارية النعامة)؛ لأنها تقدم وجبة دسمة من الضحك على الرغم من زعمه أن (مسرح الكبارية) مسرح توعوي، فكان رد (خلدون طانر): " إن مسرح الكبارية مسرح مؤثر؛ لأنه يسلط الأضواء على الاضطرابات السياسية في تركيا. وقد أسست مسرحًا بالتعاون مع بعض أصدقائي لكي تُعرض عليه هذه النوعية من المسرحيات وتم تسميته (مسرح كبارية النعامة)، وقد لاقت هذه المسرحيات إقبالًا كبيرًا لتفهمها احتياجات قطاع كبير من

الجماهير، وهنا جاء الاتهام الثاني المتمثل في الخلط بين مرتادي مسرح الكبارية والملاهي الليلية؛ ربما يرجع ذلك إلى المعنى الرائج لكلمة (كبارية)، فظن البعض أن هذه المسرحيات وسيلة لتسلية الطبقة الثرية المرفهة. وهذا الكلام يجافي الحقيقة لأن غالبية مرتادي مسرح الكبارية من الشباب، ومحبي المسرح، ولم نصادف هذه النوعية من زبائن الملاهي الليلة. أمَّا ردًا على ادعاءات البعض أن مسرح الكبارية وسيلة للإضحاك، دون أية رسالة توعوية، وما الضير إذا تحققت التوعية عن طريق الضحك، ولماذا نقلل من قيمة الضحك، ونظن أن التوعية لا بد أن تتحقق بالعبوس وبتقطيب الحاجبين. إن الضحك أقوى سلاح للتوعية وعلينا أن نقتدي بمسرح (موليير)[٤٨"٤٩].

أمَّا الاتهام الثاني فهو أن تأثير مسرح الكبارية مؤقت، وجاء رد (خلدون طانر): " علينا أن ندرك أن نصوص مسرح الكبارية مؤثرة؛ لأنها تنهض على رصد اللحظة الراهنة التي تمر بها تركيا من خلال نقد ساخر لاذع، يعمل على إكساب العمل المسرحي قيمة توعوية، دون أن يأبه الكاتب أن هذه القيمة لن تحافظ على وجودها بمضي الوقت لزوال الظروف الباعثة على كتابة النص المسرحي، وهذا ليس قاصرًا على مسرح الكبارية فقط، بل ينطبق على المسرح الكلاسي أيضًا، على سبيل المثال مسرحية (الأشباحHortlaklar) للكاتب المسرحي النرويجي (إبسنİbsen)[٥٠] تنتهي بجنون بطل المسرحية؛ لاكتشافه إصابته بمرض الزهري، وفي وقتنا الحاضر أصبح مرض الزهري من الأمراض العادية التي يمكن علاجها بنظام علاجي مكثف. أي أن قوة التأثير المأساوي لهذ المسرحية تلاشت بمضي الوقت مع التقدم العلمي الذي ضمن علاجًا لمرض الزهري الخطير في حينه ..." [٥١]

يتبين مما سبق أن نشأة (خلدون طانر) تركت بصمة كبيرة في شخصيته، فعلى الرغم من وفاة والده وهو في سن مبكرة، إلا أنه ورث عنه فضائل كثيرة من أهمها الصدق، والشجاعة، والولاء إلى الوطن، كما حلم أن تحظى كتاباته بالقوة والتأثير في

المتلقين على غرار كتابات والده التي كانت توجه الرأي العام. وأتيحت له أيضًا وهو صغير في إجازته الصيفية فرصة معاونة جده في مطبعته، وهناك تعرف على أعلام الفكر والأدب في تركيا آنذاك. وأسهم تعليمه وثقافته بدور كبير في توجيهه نحو الكتابة المسرحية ذات الصبغة السياسية، فقد درس الاقتصاد والعلوم السياسية في (ألمانيا)، ثم تحولت وجهته عقب مرضه وعودته إلى تركيا إلى دراسة فقه اللغة وتاريخ الفن الألماني، وألقى محاضرات عن المسرح في جامعات ومعاهد تركية عريقة، كما تم دعوته ليحاضر عن المسرح في محافل دولية. وقد مكنته دراسته وموهبته أن يكتب نصوصًا مسرحية في أنماط مختلفة؛ منها المسرح الأرسطي التقليدي، وكان من رواد الكتابة المسرحية في المسرح الملحمي، ومسرح الكبارية السياسي؛ لإيمانه بدور المسرح في التوعية، والتحريض على التغيير، مستعينًا بالسخرية كأحد الأدوات التي كان يرى أنها وسيلة لتحقيق المتعة، وتحث المتلقي على التفكير بهدف التغيير.

المحور الثالث: عرض لمسرحية (شعبان منقذ الوطن):

تقع مسرحية (شعبان منقذ الوطن) للأديب التركي (خلدون طانر) في مائة وسبع عشرة صفحة وفقًا للطبعة الثانية لدار نشر (بيلغي Bilgi) الصادرة في شهر يوليه عام ١٩٩٦م. وتتكون المسرحية من فصلين، تدور أحداث الفصل الأول حول (شعبان) أحد مديري إدارة الأملاك والأراضي، الذي منحه جاره تذكرته لحضور عرض باليه بحيرة البجعة بعدما شعر بوعكة صحية مفاجئة. وهناك التقى (شعبان) بصديقه القديم السيد (قطب الدين) مدير المكتب الخاص برئيس الوزراء الذي يعرض عليه منصب مستشار وزير الثقافة. ويحاول (شعبان) إقناع صديقه أنه لا يفقه شيئًا في هذا المجال؛ لأنه ليس تخصصه، فينهره صديقه ويخبره أن التخصص آخر أولويات الدولة.

وفي اليوم الأول الذي يباشر فيه (شعبان) مهام منصبه الجديد كمستشار وزير الثقافة، يقع اختياره على (مصطا) أحد الموظفين الذين عملوا معه في إدارة الأملاك والأراضي ليكون معاونه. ويتفق كلا من (شعبان)، و(مصطا) أن يتنكرا لإخفاء هويتهما،

ليقوما بجولة لكافة القطاعات التابعة لوزارة الثقافة تبدأ بأكاديمية الفنون الجميلة، مرورًا بأحد بائعي الأسطوانات، ثم بائعي الكتب، ومعهد الموسيقى (الكونسرفتوار)، ومسرح الدولة، وصناعة الأفلام، نتاج هذه الجولة هو رصدهما للسلبيات في الساحة الثقافية، ثم يضعان خطة لتلافي جوانب القصور في الثقافة التركية.

يكشف (شعبان)، ومعاونه (مصطا) عن جهلهما في كل زيارة يقومان بها إلى أي قطاع من القطاعات التابعة للثقافة التركية. وعندما قاما بزيارة أكاديمية الفنون الجميلة لم يعجبا باللوحات الفنية والتماثيل، وكان انطباعهما سلبيًا لأن جميعها لسيدات عاريات. وعندما قاما بزيارة أحد المحلات المتخصصة في بيع الأسطوانات، كشف ذلك عن جهلهما بكبار الموسيقيين العالميين، كما كشفت هذه الزيارة عن أن الرأسماليين الجدد يحرصون على اقتناء الأسطوانات الموسيقية لكبار الموسيقيين على سبيل الوجاهة الاجتماعية أمام ضيوفهم.

يتوجه (شعبان)، ومعاونه (مصطا) إلى أحد بائعي الكتب، ويسألون عن أكثر الكتب مبيعًا، ويجيبهم بائع الكتب أنه على رأس قائمة الكتب الأكثر طلبًا ومبيعًا كتاب (رسائل النور) لـ(بديع الزمان النورسي)، وملحمة (بطال غازي). وفي أثناء الحديث يدخل شاب يبدو من هندامة والغيتار الكهربائي الذي يحمله أنه يُمثل الشباب الغربي، وتعقبه فتاة تسأل عن أحد مؤلفات الفيلسوف الفرنسي (سارتر)، وعندما يحاول البائع أن يتناقش معها عن إصرارها على هذا الكتاب دون غيره، يتدخل الشاب ويسخر من البائع بطريقة تدفع الفتاة إلى الإعجاب به، ويتعارفان ويتفقان على ممارسة الحب في منزل الشاب على مرأى ومسمع من الحضور. وبعد أن ينصرفا يسأل (شعبان) عن مدى الإقبال على الكتب المترجمة، ويجيبه البائع أن الإقبال كبير، وربما يرجع ذلك إلى أن الشعب لديهم مولع بكل ما هو غربي وأوروبي. وهنا يتفتق ذهن (شعبان) لفكرة حتى يفيد من ولع الشعب، ـ ولاسيَّما الشباب ـ بكل ما هو أوروبي، وذلك بأن تنسب

أقوال إلى أعلام الفكر والأدب الأوروبيين تعلي من قيمة الدين الإسلامي وتعاليمه، وسوف يترتب على ذلك تمسك الشباب بدينهم وهويتهم.

يزور (شعبان)، و(مصطا) معهد الموسيقي (الكونسرفتوار) في زيارة مفاجئة، وما إن يصل الخبر إلى مدير المعهد حتى يهرع إلى استقبالهما، ويستفسران منه عن الاستعدادات الخاصة بعيد الجمهورية، وفي أثناء الحديث الدائر بين (شعبان)، وبين مدير المعهد تقع عينه على راقصة باليه فاتنة الجمال يتبادل معها أطراف الحديث الذي يعكس أن تدينه تدين زائف. يستكمل (شعبان) جولته في المعهد إلى أن يصل إلى مسامعه تعليمات قائد الفرقة الموسيقية، وهو يطلب من عازف البيانو أن يعطيه نغمة (صول)، ويظن أن وراء ذلك انتماءه إلى اليسار التركي، ويغضب (شعبان)، ويطلب من قائد الفرقة الموسيقية تغيير نغمة (صول) في المعزوفة الموسيقية، وحينما يرفض يأمر بمثوله للتحقيق في مكتبه بوزارة الثقافة.

يصارح (شعبان) معاونه (مصطا) بعدما يلتقيه في مكتبه في وزارة الثقافة أنه وقع في حب راقصة الباليه التي تعرَّف عليها في معهد الموسيقى، وأنها أرسلت إليه التماس تطلب زيادة راتبها في فريق الباليه. ويتظاهر (شعبان) أمام (مصطا) أنه على بعلم الاستدلال الخطي الذي يفضح أنها تبادله الغرام. ويستغل (شعبان) منصبه ويتواصل مع الملحق الثقافي الفرنسي لعله يوفر لها فرصة منحة دراسية في (فرنسا).

يقابل (شعبان) ابن أخته ويدور بينهما حوار، يعرب فيه (شعبان) عن استيائه من لغته، ولغة أقرانه من المثقفين في تركيا؛ لأنها بالغة التعقيد والتقعر ويحشدون بها المصطلحات والألفاظ الأجنبية متخلين عن هويتهم.

يستكمل (شعبان)، ومعاونه (مصطا) جولة تقييم القطاعات الثقافية في الدولة بزيارة مسرح الدولة، ويعرفان أن فرق تمثيل مسرح الدولة تتدرب للمشاركة في مهرجان دولي مزمع إقامته في (باريس). وعند سؤاله عن المسرحية التي تتدرب عليها إحدى الفرق المسرحية يبلغونه أنها لكاتب التراجيديا اليوناني (سوفوكليس)، ولكي يخفي جهله

بهذا الكاتب اليوناني الكبير يرفض هذا العرض المسرحي تحت دعوى أن الأوضاع السياسية بين تركيا، وبين (قبرص) اليونانية سيئة.

وعندما يتفقد باقي الفرق المسرحية يتجلى جهله عندما يطلب من الممثلين أن يقوموا بتمثيل أوبرا (السلام)، ويعمل مدير المسرح الذي يلازم (شعبان) في زيارته أن يتدارك الموقف المحرج بتوجيه كلامه إلى الممثلين أن الضيف يقصد أوبرا (سالومي)، ثم يخبر مدير المسرح (شعبان) أن شروط المهرجان المشاركة بأحد التراجيديات العالمية، وأنهم يرجحون الاشتراك بمسرحية (أوديب) لـ(شكسبير)، ورغبة من (شعبان) في فرض سيطرته، والتظاهر بالثقافة يقترح أن يتم تتريك أسماء الشخصيات في تراجيديا (شكسبير)، على سبيل المثال: يصبح اسم البطل (أديب) بدلًا من (أوديب)، واسم والدته (شايستا) بدلًا من (لوكاستا) ... إلخ. ويقوم مدير المسرح بتقديم مدير العلاقات العامة، وعضو اللجنة الأدبية ـ المسئول عن اختيار النصوص المسرحية ـ إلى (شعبان)، الذي يعاتبه على رفضه النص المسرحي الذي قام بكتابته ابن أحد أصدقائه المقربين، ويعده عضو اللجنة الأدبية أن يعيد النظر مرة أخرى في النص المسرحي المرفوض، ومقابل ما أظهره المسئول من مرونة وطاعة يأمر (شعبان) بصرف بدلات سفر لهيئة مسرح الدولة كاملًا، وفي هذه الأثناء تشير إليه حبيبته راقصة الباليه من بين جموع الممثلين. يشير (شعبان) إلى راقصة باليه تقف بين الممثلين، ويعطي أوامره لمدير المسرح أن تصحبهم إلى مهرجان (باريس) لتقوم بتنفيذ بعض الحركات الراقصة بين مشاهد المسرحية.

يختتم الفصل الأول بتجمهر شباب الممثلين أمام مكتب (شعبان)؛ لأنهم لم يحظوا بفرصة، ويطلبون منه أن يحضر عرضهم المسرحي للكاتب الأيرلندي (صاموئيل بيكيت)، الذي يحمل عنوان (في انتظار غودو) غير أن الأسئلة التي طرحها (شعبان) خلال تأدية الشباب لعرضهم المسرحي، والتي جاء في مقدمتها استفساره عن مساحة

الصمت وحالة الانتظار التي عليها الممثلون، وسبب الظلمة التي عليها خشبة المسرح وبساطة الديكور والاكسسوارات، كل هذه الأسئلة تُظهر جهله بهذا اللون المسرحي، والفلسفة التي نهض عليها مسرح اللامعقول.

يبدأ الفصل الثاني باتصال هاتفي من وزير الثقافة لاستعجال تقرير (شعبان) عن وضع الثقافة التركية. عقب الاتصال الهاتفي يعطي (شعبان) أوامره لمعاونه (مصطا) بإزالة التماثيل المشهورة في الميادين الكبرى، وحتى لا يسترعي الأمر انتباه الناس، يتم إحاطتها بساتر خشبي وعليه رقم ترميم، ومع الوقت يتم الإفادة من هذه الأماكن المتميزة في الإعلان عن منتجات استهلاكية مثل العسل، أو أمواس الحلاقة لتحقيق عائدات مادية كبيرة، وسوف يكون الطلب على هذه الأماكن كبيرًا. ويوصي (شعبان) أن يتم ترميم تماثيل (آتاتورك) الموجودة في (استانبول)، وتزيينها بنظام إضاءة؛ لتأكيد التمسك بمبادئ (آتاتورك).

يطلب أحد الأصدقاء القدامى يدعى (إسماعيل) مقابلة (شعبان) ويقدم نفسه إلى معاونه (مصطا) على أنهم أصدقاء من أيام الدراسة في المرحلة الابتدائية، وعند السماح له بالدخول يتذكره (شعبان)، وبعد أن يقدم (إسماعيل) التهنئة إلى صديقه على المنصب الجديد، ويخبره أنه كان ضابط خرائط وتقاعد على رتبة مقدم، ويأمل أن يجد له عملًا. وفجأة تخطر فكرة على عقل (شعبان)، حيث يطلب من صديقه (إسماعيل) أن يرسم سراويلَ داخلية لكل الصور العارية الموجودة في المتحف.

يستكمل (شعبان) جولته التفقدية لتقييم الثقافة التركية، ويقوم بزيارة مؤسسة الإذاعة والتلفاز التركية، ويرى أن الاستغلال الأمثل للإذاعة التركية يكون ببث برامج تمارين رياضية تحت دعوى أن العقل السليم في الجسم السليم. يتوجه (شعبان) بعد ذلك إلى استديوهات شركة (يشيل چام) التي يتم داخلها تصوير كل أفلام السينما في تركيا. وهناك يتعرف على منتج سينمائي يشرف على تصوير أحدث أفلامه، ويعرف منه أنه سلك مجال الإنتاج السينمائي بعد أن قضى عقوبة السجن لاتجاره في المخدرات، وأخبره

أصدقاءه أن صناعة السينما مربحة أكثر من المخدرات، ويشرح المنتج السينمائي إلى (شعبان) كيف أنهم لا ينفقون مبالغ كبيرة في صناعة الأفلام، ولكنهم يحققون أرباحًا من الإيرادات عن طريق تسريب إشاعات عن أبطال الفيلم بغرض التسويق له أثناء فترة إعداده، ويتفادون تواضع المستوى الفني للأفلام التي ينتجونها بالعمل على دغدغة مشاعر المواطنين الأتراك واستغلال حسهم الوطني بظهور العلم التركي في نهاية الأفلام مصحوبًا بالنشيد الوطني، وعرض بعض صور المقاتلين الأتراك في حرب الاستقلال، ويوصم من لا يتفاعل مع هذه المشاعر الوطنية بأنه شيوعي. ويخبر المنتج السينمائي (شعبان) أن الأفلام الاستعراضية التي تعرض في ريف (الأناضول) تحقق أرباحًا كبيرة؛ لحرص الرجال الريفيين على مشاهدة فاتنات السينما التركية وهن يتمايلن في الاستعراضات الراقصة. ويضيف المنتج السينمائي أن الأفلام الدينية هي الأخرى تحقق إقبالًا كبيرًا، وأرقامًا قياسية في الإيرادات، فما كان من (شعبان) إلا أن أوصى بعدم السماح بدخول الأفلام الدينية دون وضوء، وضرورة وضع صنابير وضوء على جدران السينمات.

تختتم المسرحية بعدما يعرف (شعبان) عن طريق (مصطا) أن كل تماثيل (آتاتورك) في (استانبول) تم ترميمها، وتزيينها بنظام إضاءة يزيدها بهاءً وجمالًا، ولكن ثمة مشكلة؛ وهي أن أحد تماثيل (آتاتورك) تشير يده إلى حائط عقار على الطرف المقابل، مكتوب عليه: (مستقبل تركيا في اليسار)، وهنا يبلغ (شعبان) قمة ثورته أن اليساريين استغلوا إشارة يد تمثال (آتاتورك) إلى الحائط ،وقاموا بوضع لافتة إعلانية تروج لتيارهم الحزبي، ويطلب (شعبان) لقاء صاحب العقار المواجه للتمثال ويطلب منه إزالة هذه اللوحة الإعلانية، ويبلغه صاحب العقار أنه قد قام بتأجير الطابق الذي تقع به اللوحة الإعلانية، وتحصل على مقابل الإيجار كاملًا، وثمة عقد ملزم بينه وبين المستأجر، ولو أخلَّ أحد الطرفين بالعقد، يترتب على ذلك دفع شرطٍ جزائيٍ يتمثل في

مبلغ مالي كبير. وحينما لا يجد (شعبان) أي سبيل إلى الحل يطلب من (مصطا) تغيير وضعية التمثال ليشير إلى الجهة العكسية ويكتب على حائط العقار المقابل (مستقبل تركيا في اليمين).

المحور الرابع: (الوعي القائم)، و(الوعي الممكن) في مسرحية (شعبان منقذ الوطن):

يذهب (خلدون طانر) إلى القول بإن " الوعي ظاهرة إنسانية، فلا يمكن أن نتصور الإنسان من دون وعي، والوعي من منظور الفلسفة هو جوهر الإنسان وخاصيته التي تميزه عن باقي الكائنات الحية الأخرى، حيث إن الوعي يصاحب كل أفكار الإنسان وسلوكه. وتصعب عملية التلقي لكتاباتي في مسرح الكبارية دون الإلمام بالفلسفة وفلسفة (مارتن هيدغر Martin Heidegger)[٥٢] على وجه الخصوص، حيث يؤثر ذلك على عمليتي الإفادة والاستمتاع بصورة كبيرة..."[٥٣]

وقد يكون السبب وراء إشارة (خلدون طانر) إلى فلسفة الألماني (هيدغر) بوصفها مفتاح قرائي مساعد على فهم نصوصه في مسرح الكبارية؛ لأنها تتوافق مع هدفه في الكتابة على هذا النمط المسرحي الذي رصد الأحداث الراهنة في تلك الفترة، ونقدها بصورة ساخرة؛ لتحفيز وعي المتلقي وحثه على التغيير أملًا في مستقبل أفضل. وتنهض فلسفة (هيدغر) على " أن الحاضر إدراك للوضع الراهن، وعندما أدرك حقيقة هذا الوضع أعرف أنني كائن متناه، وفي الوقت ذاته أتأمل في إمكاناتي وهي تتحقق، وأشهد مهماتي وكل الأشياء المحيطة بي في العالم، وأرى نفسي كما أنا، وكما هي الأشياء أيضًا أي كما هي موجودة بالفعل، فكأن الحاضر هو اللحظة التي أستطيع فيها أن أرى وجودي من البدء حتى الموت، إنه يجعل الأشياء كلها حاضرة أمامي، ويكشف لي جميع إمكاناتي الكامنة، والتي أستطيع أن أحققها. والمستقبل هو دائمًا بحث يتمحور حول ما لم يوجد بعد في حركة دائبة ودائمة إلى الأمام، ولكن إلى الخلف أيضًا في بعض الأحيان، ذلك أن الكائن في حاجة إلى أن يكبح اندافعه إلى الأمام، والعودة قليلًا

إلى الوراء ليقف وقفة تأمل لماضينا نستنطقه ونقرأ مضامينه وما تحقق فيه، فالعود المستمر إلى الماضي لا يكاد ينفصل عن حركتنا الدائبة نحو المستقبل. إذن الإنسان مجرد مشروع وجود مرهون بتحققه المستقبلي"[٥٤].

ويُفهم من هذا الطرح الفلسفي أن الإنسان يتحقق وجوده من إدراكه وفهمه لحاضره، وتأمل ماضيه؛ لكي يحقق مستقبلًا يتدارك فيه عثرات الماضي والحاضر، وهو الغرض الذي يهدف إليه (خلدون طانر) من كتابته المسرحية في نمط مسرح الكبارية.

ويعد مسرح الكبارية شكلًا من أشكال المسرح السياسي، حيث يعمل الأديب من خلال نصوص هذا اللون المسرحي على رصد إخفاقات السلطة، وما تتبناه من سياسات خاطئة. وتقصر زاوية النظر إلى السلطة من خلال السياسة وتمركزها في أجهزة الحكم، وطالما أنها موضوع سياسي من ساس بمعنى أمر ونهى، فثمة من يمتلك السلطة، وثمة من يفتقدها وينصاع لها، من يمتلك السلطة سواء فرد أو طبقة مهيمنة يفرض قواعد للعيش على الآخرين، فإنها تلجأ إلى التحكم والهيمنة في التفاعل الإنساني في المجتمع. وبالتالي يمكن أن نحدد علاقة ثلاثية لنشوء أية سلطة وهي، علاقة بشرية (طرف حاكم، وطرف محكوم)، هيئة مؤسسية (مجتمع، دين، ثقافة)، الشرعية، وفقًا لحاجات مجتمعية[٥٥].

وقد عمل (خلدون طانر) في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) على التعبير عن سلبيات السلطة الحاكمة في تركيا ممثلة في حكومة (حزب العدالة AP)، ذلك الحزب اليميني الذي آلت له إدارة شئون تركيا في منتصف الستينيات من القرن العشرين. وفي ضوء المنهج الذي اعتمده البحث، يجب التأكيد على أن (غولدمان) لم يهتم برؤية الذات بوصفها رؤية فردية بل جماعية، فهي قابلة للانصهار في الذوات الأخرى، فالرؤية الذاتية للفرد لا يعبر فيها عن ذاته، بل يتعدى بها إلى رؤية الطبقة الاجتماعية، فالظاهرة

الأدبية ظاهرة جمعية لا فردية تتصل بطبقة اجتماعية توافقها، وهذا في الحقيقة ما شكَّل رؤيا العالم المرتبط بالوعي الفردي عند (غولدمان) التي تنطلق من أساسين؛ فالأول الوعي القائم، والثاني الوعي الممكن[٥٦]؛ لذلك سوف يعمل الباحث في هذا الجزء التطبيقي على رصد (الوعي القائم)، و(الوعي الممكن) لدى أبناء الشعب التركي، ولا سيَّما في القطاع الثقافي من خلال مسرحية (شعبان منقذ الوطن).

أ. عدم الاعتماد على حكومة تكنوقراطية:

تتكون كلمة التكنوقراط (Technocracy) اليونانية الأصل، من شقين: تكنو (τέχνη)، وتعني الفن، وقراطوس (κράτος)، وتعني الحُكم، وبالتالي يكون معنى الكلمة الحُكم الفني المرتبط بمجموعة من المُختصين في مجالات معينة مثل: الاقتصاديين، والأطباء، والأدباء. وتكاد التكنوقراطية تكون مذهبًا اقتصاديًا، واجتماعيًا يمنح الخبراء والمُختصين غير المنتخبين، أو الأكاديميين اللامعين، دورًا بارزًا لتعظيم مصالح البلاد في أوقات معينة خاصة في ظل التقدم التكنولوجي المتسارع. وعلى هذا، فإن الحكومة التكنوقراطيّة (Technocrat Government) أو حكومة الكفاءات، هي حكومة تتشكّل من الطبقة العلميّة الفنيّة المثقّفة، المتخصّصة في الاقتصاد والصناعة والتجارة... إلخ. وغالباً ما تكون غير حزبيّة، ولا تهتمّ كثيراً بالفكر الحزبيّ أو الحوار السياسيّ، وتتجنّب الانحياز إلى موقف أيّ حزب من الأحزاب. كما لا تتمتع عادة بدهاء سياسي أو كاريزما معينة، إلا أنَّ كم التغييرات التي يحدثها أداؤها حيال القضاء على الأزمات التي كانت تواجه الدولة، تجعل الرأي العام ينظر إلى أفرادها بمزيد من التقدير والاحترام[٥٧].

وقد أولى (خلدون طانر) أهمية بهذه المشكلة في مسرحيته (شعبان منقذ الوطن)، حيث استهلها بلقاء مصادفة يجمع (قطب الدين) مدير مكتب رئيس الوزراء، بصديقه القديم (شعبان) مدير بإدارة الأملاك والأراضي في الجهاز الإداري بالدولة، ويعرض عليه منصب مستشار وزير الثقافة. لكن (شعبان) يرفض هذا المنصب؛ لأنه

غير متخصص ولا يفقه شيئًا في هذا المجال، وإنما هي الصدفة التي جعلت جاره يمرض فجأة، ويهديه تذكرة لحضور عرض باليه بحيرة البجع، غير أن صديقه ينهره ويخبره أن التخصص آخر أولويات الدولة:

" مُشطت كوادر الدولة بأكملها، ولم يكن من الممكن العثور على مرشح له علاقة بالثقافة من بين كافة المديرين أصحاب المقامات العالية. وفي النهاية تم إيجاد الشخص المناسب.. المرشح الجديد ليس من حفظة أسماء الكُتَّاب، ولا من طبقة العلماء، لكنه من مديري إدارة الأملاك والأراضي، إنه (شعبان ابن اسفنديار). المسكين (شعبان) من إدارة الأملاك والأراضي، عندما يتم تعيينه في المجال الذي لا يفقه فيه شيئًا، يعتذر على الفور، ويقول: هذا ليس تخصصي، جزاك الله خيرًا. ولكن الأمر من جهة عليا، يضحك أولو الأمر والنهي، ويقولون له: لا تشغل بالك بالتخصص. انظر إلى وزير داخليتنا، إنه طبيب، تخصصه مسالك بولية. ووزير السياحة، لم يكن أبدًا سائحًا، ووزير الخارجية، هو محافظ متقاعد. التخصص آخر شيء في أولويات الدولة يا (شعبان)..."[٥٨]

لجأ (خلدون طانر) إلى السخرية لكشف (الوعي القائم) الناتج عن السياسات التي كان يعتمدها (حزب العدالة) الحزب اليميني الحاكم في تركيا في منتصف الستينيات، والذي كان يعتبر الدولة مؤسسات معنية بإدارة المجال العام تنتمي إلى المجال الديني، مؤسسًا لاستبداد ديني وسياسي معًا. فالدولة بصرف النظر عن أيدلوجيتها، تنزع إلى ممارسة السلطة والهيمنة على الحياة والمجال العام، وإذا كانت هذه النزعة مسوغة دينيًا، فإن النتيجة الفعلية هو تحالف الديني مع السياسي في ممارسة السلطة واحتكار المجال العام. " والدولة ينبغي أن تكون مدنية، حتى لو كان القائمون عليها هم حزب يميني، أو جماعة متدينة؛ لأن الممارسات التدبيرية التي تقوم بها الدولة،

ممارسات تتجه إلى مصلحة الناس المسئولة عنهم، بصرف النظر عن أديانهم ومذاهبهم وقومياتهم"[٥٩] .

ويؤكد (قطب الدين) إلى صديقة (شعبان) أن اختيارات الحزب الحاكم لا ترتكن إلى تخصص أو كفاءة، بل يجب على من يقع عليه الاختيار في أي منصب أن يكون صاحب نية خالصة، وعزيمة قوية، وقلب طاهر، وشديد الحب للوطن، وكلها أسباب اختيار ليست معيارية:

" من أين أدركت أن التخصص هو إنقاذ الوطن. يا صديقي هل اتسع حب الوطن ليصبح تخصصًا. المطلوب أن تكون نيتك خالصة، وعزيمتك قوية، وقلبك طاهر، وأن تكون أنفاسك مفعمة بعشق الوطن ..."[٦٠]

إن (الوعي القائم) للسلطة الحاكمة، المتمثل في اختيارات رجالات الدولة دون الاعتماد على الكفاءات، تكون نتيجته الحتمية هي التخلف عن ركب الحضارة والتقدم، وقد تم صوغ هذه الفكرة في قالب ساخر في حوار بين (شعبان)، وبين سكرتيره (مصطا):

. شعبان: لنتكلم قليلًا وباختصار، ولنتكلم باقتضاب يا أخي (مصطا)، وليكن حديثنا بنَّاءً وإيجابيًا. (قال بأداء الخُطب) لأني أؤمن أن تركيا ستسيطر على العالم كله بعد عشرين عامًا على الأقل.

. مصطا: أليس هذا كلام ألغاز، أليس خطابًا أدبيًا؟

. شعبان: لا. ليس كذلك لأن كل كلامي له مغزى وسبب.

. مصطا: حشاني أن أسأل، ولكن ما سبب كلامك هذا وما مغزاه؟

. شعبان: في غضون عشرين عامًا ستغزو كل الأمم الأخرى الفضاء، وسيستقرون بالكواكب التي استحسنوها، وستبقى لنا الكرة الأرضية ..."[٦١]

إن الرسالة الضمنية التي عمد (خلدون طانر) إلى بثها من خلال الحوار الساخر مفادها أن التدهور الذي تعيشه تركيا، والضعف الذي طال كل مكونات المجتمع التركي

والانحطاط الذي تهاوت فيه الدولة، سببه الجهل وهو الداء الذي لا دواء له إلا بإعلاء قيمة العلم، وليس بالعبارات الرنانة التي تدغدغ المشاعر الوطنية للشعب.

وقد سلط (خلدون طانر) الضوء على ملمح آخر من (الوعي القائم) المترتب على غياب الكفاءات في إدارة شئون تركيا، هو التبعية إلى الدول الكبرى (الولايات المتحدة الأمريكية) التي تتعامل مع الدول النامية مثل (تركيا) باعتبارها منفذ لتسويق ما تنتجه من تكنولوجيا، دون أن تحذر تركيا من المشكلات الناجمة عن نقل التكنولوجيا من ازدياد معدلات البطالة؛ لأن الاعتماد على التكنولوجيا يستتبعه قلة الاعتماد على العنصر البشري، فضلًا عن الخطر الذي يمس أمن المعلومات، نتيجة إمكانية تسرب معلومات تضر بالأمن القومي:

مصطا: من أجل تسهيل الأعمال الإدارية، ثمة شركة أمريكية عرضت علينا عقول إلكترونية. واتفقت معهم.

شعبان: لقد تم تأسيس نظام إدارتنا على أناس آليين بلا عقل، فهل أنا الآن من سيُفسد النظام يا سيد (مصطا)؟! [٦٢]

كانت مشكلة عدم الاعتماد على حكومة تكنوقراط على رأس أولويات (خلدون طانر)، وحاضرة في الصفحات الأولى من عمله المسرحي (شعبان منقذ الوطن)، حيث تمثل أهم ممارسة سلبية للسلطة السياسية في تركيا في منتصف الستينيات من القرن العشرين، وتجلت في ضوئها مظاهر (الوعي القائم) المتمثلة في قهر السلطة وتخلفها إزاء قطاعات مختلفة في المجتمع التركي في تلك الفترة.

ب. السلطة والتضييق على الإبداع:

تأخذ علاقة الإبداع بالسلطة وجوهًا متعددة قد تتفاوت بين التوتر والحساسية والتصادم والاحتواء، هي علاقة تثير كثيرًا من الإشكاليات والتساؤلات المتجددة بتجدد العصور والأزمنة التي تُطرح فيها: فما الأبعاد التي تؤطر هذه العلاقة وتحكمها؟ وما

الوسائل والأساليب التي تنتهجها السلطة في التعامل مع المبدع؟ وما وسائل المبدع وأساليبه ـ في المقابل ـ في التعامل مع السلطة؟ ثم ما تأثير ذلك كله في الإبداع ذاته؟

في البداية يجب تأكيد أن " الحكومات اليمينية تحارب الإبداع، وتحارب الذكاء الإنساني، ولا تمنحه فرصة التعبير عن ذاته؛ لأنها تخافه وتخشاه، وتعلم أنه القوة الوحيدة القادرة على إخراجها، وهي تقنع العوام بمشروعية هدم الذكاء، ومكافحته، بحجة أن الأولين لم يتركوا للآخرين شيئًا. وأن أمورنا لا تصلح بالابتكار، بل بالتبعية والتلقليد، ولذلك فهي تفضل أن تستعين بالذين ليست لهم موهبة (أي الأغبياء وغير المبدعين)، والذين يتمتعون بمناعة ضد الفهم الواسع، والإدراك والوعي. ولا تتيح الفرصة للمبدعين الحقيقيين كي لا ينافسوها في السلطة ".[٦٣]

وتمثل شخصيتا (شعبان)، و(مصطا) في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) نموذجًا جليًا للأغبياء الذين تم استخدامهما من قبل السلطة الحاكمة (حكومة اليمين/ حزب العدالة AP) في التضييق على خلق أية مساحة من (الوعي الممكن). ولما كان " الإبداع الفني ليس مجرد انعكاسات أو تكرار لحقائق جاهزة ووقائع موجودة سلفًا فحسب، بل هو اكتشاف لحقائق جديدة، وخلق للحياة الشاملة وإبداع للذات الجمالية الأوسع نطاقًا من الذات الطبيعية. أي أنه يتجاوز تسجيل الواقع لينفذ إلى ما وراء الواقع، إنه ينفذ من السطحي إلى الجوهري، ومن المظهر إلى الحقيقة ومن الجزئي إلى الكلي أو الشمولي"[٦٤]. يُفهم من ذلك أن الإبداع الفني مهما اختلفت أشكاله يمثل خطرًا على السلطة الحاكمة ولا سيَّما اليمينية منها؛ لأنه يساعد على تجاوز الواقع والبحث عن الأسباب الجوهرية وعلل الأزمات، وهكذا يتشكل (الوعي الممكن) بطرح (لوسيان غولدمان) الذي يعد تجاوزًا لـ(الوعي القائم)، ويُكَوِن تصورًا جديدًا للمستقبل.

وقد نجح (خلدون طانر) في التعبير عن (الوعي القائم) للسلطة الحاكمة التي يمثلها (شعبان)، و(مصطا)، ونظرتهما السطحية إلى الإبداع الفني عامَّة والرسم وأربابه

خاصَّة، كما يبدو من خلال كلمات الأغنية التي تصدرت مشهد زيارة (شعبان) إلى أكاديمية الفنون الجميلة:

" من أجل أن تكون رسامًا
لا بد لك من سترة قطيفة
منديل للرقبة، وصدرية مزركشة
من أجل أن تكون رسامًا
يشترط أن تكون ملتحيًا، وبقميص ملطخ
من أجل أن تكون عدوًا
أشرد بعيدًا بالنظرات
ولا تكن نَابِغَة، ومختلف ..."[٦٥]

إن الإبداع الفني عملية معقدة، ووضع معايير محددة له تعد مسألة في غاية الصعوبة، فهناك العديد من الآراء والنظريات المتباينة التي تدور حوله، والقيمة الفكرية للإبداع الفني تستند إلى فهم مرجعيات العلاقات المكونة له، والتي تشكل محيط الفنان وتمكنه من نسج مجموعة مركبة من التصورات الذهنية على صورة موضوعات فنية تتمتع بقيمة مفاهيمية عالية فضلًا عن القيمة الجمالية، والتي تعتمد على شكل المنتج الفني ولونه؛ لذلك فإن السلطة الحاكمة سواء كانت واعية أم لا حينما تلجأ إلى نمذجة الفنان في صورة ذهنية معينة، ينم ذلك في أبسط التأويلات عن جهل منها، أو رغبة منها في تصدير إحباط إلى المبدعين أو الفنانين لتهوينها من دورهم في تكوين (الوعي الممكن).

عرض (خلدون طانر) صورة أخرى من (الوعي القائم) للسلطة الحاكمة من خلال إبراز جهل القائمين على الشأن الثقافي في (تركيا/ (شعبان)، و(مصطا)، وعدم تقديرهم لقيمة الفن والفنانين، وتقييمهم لأمور فنية يفتقرون الحد الأدنى من الإلمام بها:

مصطا: من هذه المرأة التي دون أذرع؟

. شعبان: يسمونها (فينوس دي ميلو)[٦٦]، وتعد من آلهة الغرب المشهورة. مُرَّهم أن يضعوا واحدة من هذه التماثيل في كل مدرسة ابتدائية.

. مصطا: لقد دونت يا سيد (شعبان). إنك تريد تطوير الذوق الفني للأطفال، أليس كذلك؟

. شعبان: لا، أريد أن أضعها كي يأكلوها حين يريدون الأكل بدلًا من أن يأكلوا أظافرهم.

. الرسام: لا يفهمون، لا يفهمون.

. شعبان: ما الذي لا يفهمونه يا بني؟

. الرسام: (يبدو تمثال حجري ذو ثقوب) أفضل أعمالي.

. شعبان: وما الذي لا يُفهم في هذا.

. الرسام: لا يا سيدي، أنا أعمل في الفنون التجريدية.

. شعبان: (يلمس الفتاة) وهل هذه أيضًا تمثال؟

. الفتاة: لا يا سيدي أنا لست تمثالًا.

. شعبان: إنها كائن حي، اذهب وارتدي ملابسك، يا عديمة الأدب يا عارية.

. الرسام: أنتم ترونها هكذا، وأنا أراها على نحو مختلف.

. شعبان: أيها المسكين! منذ متى وأنت على هذا الحال يا بني؟ أليس هناك أم، أو أب، أو زوجة تعتني بك؟ (يتجول) كل جهة مليئة بالتماثيل العارية. ليتنا أخذنا احتياطاتنا لنضع مآزر على خصورهم.

. مصطا: على كل حال لقد فسدت الأخلاق من المتاحف.

. شعبان: لنوفر لفافات من قماش المآزر.

. مصطا: هل من خلال مناقصة علنية، أم مزايدة سرية؟

. شعبان: سأمنع كل هذه الرسوم والتماثيل العارية ... [٦٧]

يذهب الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو) [٦٨] إلى القول بإن: " المنع يعتبر من بين أكثر إجراءات السلطة خطرًا على الإبداع والمعرفة، فهي تمارس تسلطًا شديدًا على إنتاجهما، وتحاول إلغاءهما وليس الحد منهما"[٦٩]. ويعبر الحوار المسرحي السابق عن مستويين للوعي، المستوى الأول (الوعي القائم) الذي ينهض على ثنائية القهر والمنع، وهما انعكاس لجهل كوادر الدولة التي تم اختيارها دون أن تملك أية مقومات تؤهلها لتقييم وتصحيح مسار الثقافة التركية، ولا يرون في الفن سوى العري أو التستر. أمَّا المستوى الثاني (الوعي الممكن) للفنان التجريدي الذي يسخر فنه في تجاوز الواقع السيء ويعمل جاهدًا على الارتقاء بالذائقة الفنية لأبناء جلدته، مع إدراكه من الوهلة الأولى أن رمزي السلطة (شعبان)، و(مصطا) لا يفهمان قيمة ما يقدمه من فن.

إن تصوير السلطة الحاكمة الذي عرضه (خلدون طانر) في مسرحيته (شعبان منقذ الوطن)، قدم صورة لـ(الوعي القائم) بممارسات تعكس الجهل والقهر والمنع؛ بهدف تقويض أية فرصة لصياغة (الوعي الممكن) عن طريق الإبداع الفني، بل ذهبت السلطة إلى أبعد من ذلك، بأن حرصت على تدجين الفنانين وإخضاعهم ليسهموا في تضليل الشعب، بتقديم منتجات فنية تتغنى بإنجازات السلطة. ونجد ذلك حاضرًا في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) عندما يطلب (شعبان) من الفنان التجريدي أن يرسم لوحة لرئيس الوزراء وهو يضع حجر الأساس لأحد مشروعات الدولة:

. شعبان: هل يمكنك أن ترسم لي لوحة مثل الصور الفوتوغرافية؟ دلل عن فنك بلوحات حماسية.. لوحات نهضوية. بينما يضع رئيس وزرائنا حجر الأساس لسد (كابان)، بصق في يده وأمسك بالجاروف، فانزلقت قبعته من على رأسه من الحماسة. انظر يا سيدي، أتصغ إليّ؟

. الرسام: أنا حتى الآن لم أتمسح بأعتاب أي شخص. ودائما معتز بنفسي.

. شعبان: إن التكبر والاعتزاز بالنفس، أمر سهل جدًا. التقط الفرشاة، وارسم لنا شيئًا حماسيًا، ولنرى.

. الرسام: إنهم لا يفهمون، لا يفهمون.

. مصطا: لا تَحزن يا بني. ها هم لا يفهمون. أنت مجبر على هذا. ماذا بوسعك أن تفعل؟

. الرسام: ماذا بوسعي أن أفعل؟ سأدع التماثيل أبيضها وأسودها، وأتجه إلى الألوان. وسيكون هذا آخر أعمالي.

. شعبان: وستنتحر بعد ذلك؟

. الرسام: لا سوف أسافر إلى (استراليا) ...[٧٠]

سعي (خلدون طانر) إلى تأكيد أنه لا إبداع في جو تسوده السلطوية، والخضوع؛ فالإبداع لا يلتقي مع الخضوع لأن الإبداع حرية مطلقة دون قيود أو حدود، لذلك يمكن القول إنه لا إبداع دون حرية وديمقراطية، ولا إبداع بغير التحرر من قيود السلطة.

ج. انغلاق الهوية وغياب ثقافة الاختلاف في تجربة الإسلام السياسي:

تم الإشارة سابقًا إلى الظروف السياسية التي جاءت بـ(حزب العدالة Ap) إلى سدة الحكم، ويمثل هذا الحزب نموذجًا لما يطلق عليه في علم السياسة (تجربة الإسلام السياسي)، وعندما نستخدم هذا المصطلح فإننا نقصد به :

١. كل الجماعات، والفعاليات، والمؤسسات الإسلامية الفاعلة في الحقل السياسي، وتتبنى رؤية ومشروعًا سياسيًا لذاتها ولوطنها وبيئتها الاجتماعية والسياسية.

٢. للتفريق المعرفي، والاجتماعي الضروري بين غالبية المسلمين الذين يدينون بالدين الإسلامي ويتعبدون وفق هداه وتعاليمه، وبين الإسلاميين الذين يتبنون رؤية ومشروعًا سياسيًا انطلاقًا من فهمهم لقيم الإسلام

وتشريعاته المتعددة، فليس كل المسلمين إسلاميين، ولكن كل الإسلاميين مسلمين، ومقولة الإسلام السياسي لا تنطبق على عموم المسلمين، وإنما هي فقط تنطبق على الناشطين والحركيين الإسلاميين من المسلمين.[٧١]

ويعتبر بُعد الانفتاح ـ الانغلاق أحد الأبعاد التي يصنف وفقًا لها مفهوم الهوية، وتصنف الهويات الدينية المتشددة . غالبًا . على أنها هويات منغلقة، تملك الثبات واليقين ضمن مصادر معرفة جاهزة لا يمكن للمرء تجاوزها، أو نقدها، أوالشك فيها. ويترتب على ذلك النظر إلى كل ما هو جديد ومختلف عنها على أنه معرض للنبذ وإطلاق الأحكام القيمية السلبية تجاهه.[٧٢]

تجدر الإشارة إلى أن تركيا شهدت في حقبة الستينيات من القرن العشرين تطورًا في تيار اليسار بين صفوف الطلبة والمفكرين، تتناسب مع انتشار هذا الفكر في العالم آنذاك. ومع ارتفاع حدة الموجة المضادة للولايات المتحدة الأمريكية في الفترة ما بين عامي (١٩٦١م ـ ١٩٦٥م)، لعب الاشتراكيون دورًا مهمًا في التطورات السياسية، وعلى الرغم من أن دستور ١٩٦١م كان يحظر قيام حزب شيوعي، غير أنه سمح بقيام حزب اشتراكي، وهكذا تأسس عام ١٩٦١م (حزب العمال التركيTİP)، على أيدي خمسة عشر من الزعماء النقابيين، كانوا قد انشقوا عن اتحاد النقابات التركي، وحتى يكون حزب العمال ديناميكيًا وجذابًا، دعوا (محمد على إيبار Mehmet Ali Aybar) ليصبح رئيساً لهذا الحزب. وكان (حزب العمال التركي) يهدف إلى تدعيم طبقة العمال، خاصة نقاباتهم، فعمل على مساندتهم لنيل حقوقهم.[٧٣]

وفي انتخابات ١٩٦٥م، حقق اليسار التركي ممثلاً في (حزب العمال التركي) أول نتيجة جيدة له، إذ حصل على ثلاثمائة ألف صوت، وخمسة عشر مقعدا في البرلمان كأول حزب اشتراكي، صحيح أن انتصاره كان مدوياً لكنه لم يدم طويلا، لأنه

لم يكن حزبا عمالياً بالمعنى الصحيح، إذ حصل في (استانبول)، على نحو ثلث أصواته من الطبقة المتوسطة أكثر مما جاء من الأحياء العمالية الأكثر فقراً، وفي الريف حظي حزب العمال التركي بتأييد ساحق من جانب الأكراد الشيعة. ولكن النواب الاشتراكيون استطاعوا من خلاله تقديم مشاريع مختلفة حول المشكلات الداخلية[٧٤]. وبعد انتخابات ١٩٦٩م قويت الأفكار اليسارية، وظهر تنوع هذا الاتجاه في تركيا من خلال ثلاث مجموعات مهمة. تهدف المجموعتان الأوليان منها، إلى تصفية الجماعات المخالفة للأيديولوجية الآتاتوركية عن طريق مساعدة الجيش. أما المجموعة الأخرى فقد طالبت أن تحكم تركيا في إطار التطور الديمقراطي الطبيعي. وبدأت الانقسامات بين صفوف اليسار في نهاية الستينيات، فتأسست مجموعة من المنظمات والأحزاب أشاعت الفوضى وعدم الاستقرار، وبدأ معها الصراع الإرهابي وحرب العصابات في المدن[٧٥].

وقد تناول (خلدون طانر) في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) أحد تجارب الإسلام السياسي المتمثلة في (حزب العدالة AP)، الذي يقدم فهمه الخاص للإسلام، متجاهلًا حقوق المواطنين المختلفين معه، مما يعد انتهاكًا لحق المواطنة. ويجسد (شعبان) في النص المسرحي سياسات وأفكار الحزب الحاكم في تركيا، التي تعكس (الوعي القائم) في المجتمع التركي في منتصف الستينيات من القرن العشرين. وعندما قام (شعبان) بزيارة محل لبيع الأسطوانات الموسيقية، حث البائع على توجيه زبائنه إلى الاستماع إلى الأسطوانات التي تُعلي من المشاعر الروحانية. واقترح البائع أن يوجههم إلى سماع المطرب (روحي صو Ruhi Su)[٧٦] صاحب الجماهيرية العريضة في تركيا في فترتي الستينيات والسبعينيات، والذي يُعرف انتمائه السياسي إلى تيار اليسار التركي، فنهره (شعبان) على اقتراحه، مما يدل على أن (حزب العدالة AP) لم يحظ بالنذر القليل من ثقافة الاختلاف، واتبع سياسية إقصائية لخصومه السياسيين وأنصارهم، وهو ملمح يصور (الوعي القائم) السائد في تركيا في تلك الفترة التاريخية:

شعبان: شعبنا في حاجة إلى أسطوانات روحانية يا أخي. أسطوانات مقدسة وروحانية.

بائع الأسطوانات: يوجد أيضًا (روحي صو).

شعبان: ذلك مستحيل...[٧٧]

ويرصد المتلقي للنص المسرحي صورًا متعددة لثقافة الانغلاق، وعدم قبول الاختلاف الذي تتبعه السلطة الحاكمة في التعبير عن (الوعي القائم) في تلك الفترة، لعل من أهمها استجواب (شعبان) لبائع الكتب عن نوعية الكتب التي يبيعها، ويستعلم عن وجود سلسلة كلاسيات وزارة الثقافة التي كانت تقدم ترجمة لأهم مؤلفات الفلاسفة الوجوديين. ويستشعر البائع بفطنة من خلال مظهر (شعبان) ولحيته أنه من مسئولي الحزب الحاكم، فيجيبه أنه لا يبيع المحرمات. ويواصل (شعبان) توجيه الأسئلة بسذاجة إلى البائع، ويسأل عن أهم مؤلف لـ(كارل ماركس)؛ منظر الشيوعية، وأحد أهم رموز اليسار في العالم، ويثني (شعبان) على البائع عندما يستعيذ بالله عند سماع اسم الكتاب. وتنفرج أساريره عندما يعلم أن كتاب (رسائل النور)[٧٨] على رأس قائمة الكتب الأكثر مبيعًا، ويليه (ملحمة بطال غازي)[٧٩]:

. شعبان: لنمر على بائع الكتب هذا (شاب ينظر إلى الكتب) هل يوجد لديك سلسلة كلاسيات وزارة الثقافة؟

بائع الكتب: ما هذا الكلام يا سيدي، هل تُباع المحرمات في حي المسلمين؟

. شعبان: أحسنت. أعجبتني. هل لديك كتاب (مفتاح الجنة).

بائع الكتب: ليته موجودًا.

. شعبان: إذا أعطوك ثروة هل تأخذها؟

بائع الكتب: بالتأكيد. من سيعطيني؟

. شعبان: ليس ذلك يا سيدي، أقصد كتاب (رأس المال Das Kapital).

بائع الكتب: نعوذ بالله.

. شعبان: أحسنت.

. مصطا: ما الذي يُباع أكثر؟

بائع الكتب: تأتي (رسائل النور) على رأس قائمتنا في الأعلى مبيعًا.

. شعبان: تقريبًا كل بائعي الكتب على هذا النحو.

بائع الكتب: بعد ذلك تأتي (ملحمة بطال غازي).

. شعبان: انظر، يقولون إنه لا يوجد ـ أيضًا ـ في الوطن رغبة للثقافة... [٨٠]

يواصل (شعبان) ترسيخ مفاهيم انغلاق الهوية، وغياب ثقافة الاختلاف، عندما يعلم من بائع الكتب أن إقبال القرَّاء على الأعمال المترجمة؛ بسبب عقدة نفسية أساسها الانبهار بالغرب عمومًا وأوروبا ومفكريها وأدبائها وموسيقاها على وجه الخصوص، فيتفتق ذهنه عن فكرة قوامها التدليس بأن ينسب إلى أعلام الفكر، والأدب الأوروبيين أقوالًا تمدح الإسلام والمسلمين، وتذم الشيوعية والشيوعيين. لا يكتفي بذلك، بل يجعل من الشاعر التركي (توفيق فكرت)[٨١] رائدًا لموسيقى (البوب) الرائجة في تلك الفترة بعد أن يستعرض بعض أبياته التي ليس لها علاقة بهذه الصيحة الموسيقية التي كانت رائجة في كل أنحاء العالم، بهدف استقطاب الشباب وحثهم على الافتخار بدينهم وقوميتهم:

. مصطا: هل ثمة إقبال على الأعمال المترجمة؟

بائع الكتب: كثيرًا. ومع ذلك يوجد في وطننا عقدة نفسية أوروبية.

. مصطا: دعنا نتجنب هذا.

. شعبان: لا، بالعكس لنبحث عن سبيل لاستخدام هذه العقدة النفسية لصالحنا. لو قلتَ لشبابنا إن (الفارابي) قال هذا، وإن الإمام (الغزالي) أمر بذاك، لن يصغوا. لو أصبحت ذات الأشياء نتاج مفكري الغرب، لأصغوا

إليها، ويقولون: ما هذه الحكمة العظيمة المتدفقة. على سبيل المثال: ما هو اسمه؟ أحد الشعراء الألمان العظام. (غوته).. نعم. كما تعلمون فقد كان (غوته) الصديق المقرب لـ(اوليا چلبي). وذات يوم بينما يدخنون النرجيلة في أحد المقاهي الكائنة في (فرانكفورت)، قال لى (أوليا چلبي): إن الدين الإسلامي، أكثر الأديان تكاملًا. ولو لم أكن بروتستانتيًا، لوددت أن أكون مسلمًا. أي سعادة تغمركم حينما تنظفون أسنانكم بالمسواك. لا تهملوا الصلوات الخمس. وخصوصًا الشيوعية إذا ما وجدتموها في أي مكان فاقضوا عليها. وادعموا ماديًا المجتمعات التي تكافح الشيوعية.

. مصطا: هل قال هكذا حقًا؟

. شعبان: لا يا سيدي. إنه مجرد مثال. أي لو تم تواتر مثل هذا الكلام، سيكتسب الإسلام . فجأة . قيمة في عيون الزنادقة. أليس من قال هذا الكلام هو مفكر غربي مشهور.

بائع الكتب: أنتم محقون.

. شعبان: سوف يتم تطبيق كل وسيلة في الشئون الثقافية يا سيد (مصطا). فالغاية تبرر الوسيلة. وأنت على الساحة منذ بضعة أشهر، وما زلت لم تستطع الحصول على صفة رجل دولة، فقد قضي الأمر يا سيد (مصطا). لنوظف موسيقى (اليا يا يا) تلك، فمقاومتها غير مجدية؛ فكل الشباب متعلقون بها، وفي الحقيقة نحن أيضًا أول من ابتكرها.

بائع الكتب: أنحن من ابتكرها؟

. شعبان: بالطبع. إن توفيق فكرت هو رائد موسيقى (اليا يا يا).

. مصطفا: كيف حدث هذا؟

. شعبان: (يقرأ) كلوا يا سادة كلوا، كلوا حتى تمتلئ بطونكم وحتى تنفجر. إن الجذر الفعلي الذي سأقوله هو الصيحة الرائجة لدينا، (ye ye ye كُل كُل كُل). والآن إذا وضعنا ألحان أخلاقية ودينية وروحانية على غرار هذه الموسيقى، نكون قد ضربنا ثلاثة عصافير بحجر واحد...[٨٢]

غاب عن تجربة الإسلام السياسي ـ كما يصورها (خلدون طانر) ـ في تركيا في منتصف الستينيات من القرن العشرين أن الإيمان قناعة شخصية، نابعة من أعماق الإنسان، لا دخل للسياسة فيها، بل إن أي تدخل خارجي فيه، ينزع عنه قيمته وقوته الروحانية. والمجتمع الذي يكره الإنسان على الإيمان، أو يلجأ إلى الدعاية الكاذبة، يشوه إيمان الفرد ويؤذي الدين وقيمه. وإذا لم يعش وجدان الإنسان حالة الإيمان دون ضغط خارجي، لن تكون الحياة الدينية أصيلة فيه. والإيمان قسرًا، هو إيمان سطحي، هدفه الانصياع للآخرين وإرضاؤهم، وهو يدخل في مجال الطقوس والتظاهر الاجتماعي.

وعندما يحاول الفنانون رفض هذا (الوعي القائم)، ومقاومة جهل السلطة الحاكمة وتعسفها . التي تنبذ الآخر وترفض محاورته، وتُصدر إلى المجتمع التركي أجواء التعصب أحادية الفكر. يكون جزاء هؤلاء الفنانين التنكيل بهم وإصدار عقوبات رادعة ضدهم حتى لا يتجرأ غيرهم في رفض أية تعليمات، أو أوامر تصدر من السلطة، وبذلك يتم تقويض (الوعي الممكن) الذي يطمح في تجاوز مساؤى الراهن والتطلع على مستقبل أفضل:

قائد الفرقة الموسيقية: نبدأ. (إلى عازف البيانو) أيمكن أن تعزفوا نغمة (صول) يا مايسترو؟ (يعطي عازف البيانو نغمة (صول)). كانت نغمة (صول) التي عزفمونها مساء أمس أفضل. آمل أن تعزف

نغمة (صول) أفضل. (يعزف عازف البيانو نغمة (صول) أفضل). هذه ليست سيئة. (يعطي الإشارة)

الفرقة: (يبدأ النشيد) صول صول مي ري دو مي صول
صول سي ري فا لا صول صول
صول لا سي دو صول ري فا
صول لا صول فا صول صول صول

شعبان: قف لنرى. قف قف. ما هذه (الصولات)

عازف البيانو: إنها النوتة الموسيقية.

شعبان: لماذا يوجد في هذا النشيد كل هذا القدر من (الصولات).

عازف البيانو: مؤلف الموسيقى ألفها هكذا.

شعبان: لا أثق فيما تقول. سيتم تطبيق المادة ١٤٢ على هذا اللحن.

عازف البيانو: على ما يبدو أنكم تمزحون يا سيدي. هل هناك لحن موسيقي دون نغمة (صول)؟

شعبان: سيكون. سوف نفعلها. سنوصي بألحان دون (صول) ضروريًا.

عازف البيانو: هيا، لنقل إنه قد حدث. ماذا ستفعلون بمفتاح (صول)؟

شعبان: سوف نضع مفتاح آخر. سنضع مفتاح (دو)، أو مفتاح (لا). سنضع مفتاح المنزل، أو مفتاح الجامع. هل لديك مانع؟

عازف البيانو: نعم.

شعبان: إذن سنأخذك إلى مقر الوزارة. يا سيد(مصطا) أذهبوا بالسيد إلى مكتبي فورًا.

مصطا: هيا هيا (يخرجون)

المدير: (يدخل راكضًا) ماذا حدث يا سيدي؟

شعبان: بدأت عملية تطهير معهد الكونسرفتوار من اليساريين. (إلى الفرقة الموسيقية) هيا لنرى، سأتولى قيادتكم. وسأقطع لسان كل من يقول (صول) هيا نبدأ.. واحد ...اثنان... ثلاثة.

الفرقة: صاغ صاغ مي ري دو مي صاغ
صاغ سي ري فا لا صاغ صاغ
صاغ لا سي دو صاغ ري فا
صاغ لا صاغ مي صاغ صاغ صاغ

شعبان: هكذا أفضل، انظر لقد تحددت الآن الهوية الوطنية للنشيد بصورة أفضل، أليس كذلك؟ ...[٨٣]

لا يعطي اجتماع الناس، حول حزب معين، الحق في فرض مشروعهم السياسي على الآخرين، أو توجيه السياسة والإبداع وإدارة المجتمع وفقًا لرؤيتهم السياسية. هذا التوجه ينتج عنه عصبية تضرُّ بالمجتمع. وفي الحوار المسرحي السابق عندما يرفض (عازف البيانو) أن ينفذ أوامر السلطة/(شعبان)؛ لأن ذلك سوف يؤثر سلبًا على المعزوفة الموسيقية، ويتنافى مع الثوابت الفنية والجمالية للموسيقي التي تجهلها السلطة. وتتبع السلطة كل أشكال الإخضاع لمعارضيها، ومن بينها التهديد بالمادة (١٤٢) وهي مادة دستورية خاصة بالمحاكمات العسكرية لمن يمسوا السلم العام بانتمائهم أيديولوجيًا إلى أي أفكار محظورة، أو نشاط حزبي، أو سياسي ممنوع، لكي تنكل بالمعارضين وتخضعهم لأوامرها ورؤاها. وقد أفاد (خلدون طانر) من المفارقة المسرحية في الحوار السابق حينما جعل (شعبان) يأمر بتغيير نغمة (صول) النغمة الخامسة المستقرة في السُلم الموسيقي، ظنًا منه أنها إشارة من عازف البيانو إلى تيار اليسار، ويأمر باستبدالها إلى (صاغ) معتقدًا أنه يؤكد حضور حزبه اليميني وهيمنته على المشهد السياسي في تركيا، وهو بذلك ينتقد (الوعي القائم) المتمثل في جهل السلطة التي اعتادت أن تصدر

الأوامر حتى في الشئون التي لا تفقه شيئًا فيها، ويؤكد ترسيخ هوية الانغلاق وغياب ثقافة الاختلاف لدى السلطة، التي تعمل بكل طاقاتها على وأد أي صوت مختلف معها، يأمل في تشكيل (وعي ممكن).

د. فساد السلطة وانحرافاتها:

حرص (خلدون طانر) في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) على إبراز سلبيات (الوعي القائم) الناتج عن السياسات الخاطئة للسلطة في تركيا في منتصف حقبة الستينيات. وإذا كان أي نظام سياسي يعمل على أداء واجباته لتحقيق مصالح الوطن والمواطنين، ويختار مسئولين يخضعون لمتابعة الدولة، وتوقع عليهم الثواب والعقاب؛ لأن السلطة المطلقة مُفسدة مطلقة، فإن الأمر يبدو مختلفًا في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) حيث يعد (شعبان) نموذجًا لفساد للسلطة وانحرافاتها، فعلى الرغم من انتمائه إلى حزب يميني، ومظهره الخارجي يوحي بالالتزام الديني، إلا أنه يطلق العنان لغرائزه، ويفتن بإحدى راقصات الباليه أثناء زيارته لمعهد الموسيقى، ويتجرد من التزامه الديني والعفة التي حث عليها ديننا الحنيف، ويتخلى عن هيبة منصبه، ويخل بمسئولياته، عندما بدأ يتعزل بهذه الفتاة وينظر إليها بشهوانية.

لم يقتصر الأمر على ذلك، بل يتنصل (شعبان) من انتمائه إلى الحزب الذي وضعه في هذا المنصب بعدما تستفسر فاتنته راقصة الباليه عن واقعة تقديم بعض نواب (حزب العدالة) استجوابًا عن خلاعة ملابس الفتيات اللاتي شاركن في يوم الشباب والرياضة في تركيا؛ والذي يقام كل عام في التاسع عشر من مايو. وكان طبيعيًا لمن أنكر انتماءه الحزبي، أن يحيد عن الأوامر الإلهية والثوابت الدينية التي تحث المرأة على عدم التبرج وإبراز مفاتنها؛ وتأمر بغض البصر، كل ذلك تلبيةً لرغباته وشهواته:

شعبان: العازفون المنفردون لا يستطيعوا مجاراة موهبتك يا ابنتي.

جيلان: (تضحك بدلال) أنتم مجاملون جدًا.

شعبان: هل تعرفِ من أكون؟

جيلان: قال الأصدقاء: أنكم مسؤول جديد.

شعبان: منذ أن تولينا المهمة نسعى بأن نفيدكم.

جيلان: هل أنتم من اتباع حزب العدالة؟

شعبان: لستُ من اتباعه، لكن أُعد منهم. أنا وطني، وروحاني، ومُحافظ على المقدسات.

جيلان: هل حقًا أن أحد أصدقائكم وجد أن شورتات فتيات التاسع عشر من مايو قصيرة، فقدم استجوابًا عن الخلاعية إلى مجلس النواب؟

شعبان: حدث شيء مثل هذا.

جيلان: والآن من يدري قد تجدون أيضًا أن زي راقصات البالية فاضحًا.

شعبان: لا يا سيدتي. كم هو مناسب. ولماذا يجب أن يُخفى عن العباد ما منحه الله. هؤلاء هم بعض الأصدقاء لا علاقة لهم بالفن، وجافي الطباع، أصبحوا خارج المجلس لما زعموه. وفي الحقيقة أنهم ندموا. لا يا ابنتي. تبرجي، والحزب يساندك.

جيلان: لقد أسعدني هذا الكلام، هل يمكن أن أثق بكم؟

شعبان: في كل الشئون.

جيلان: أستأذنكم أذهب إلى الاستحمام.

شعبان: (يمضي وراءها) من فضلك احذري أن تصابي بالبرد، تنشفي جيدًا، فالوطن في حاجة إليكِ. حفظك الله للدولة، والشعب، ولنا... [٨٤]

ينشغل (شعبان/السلطة) بنزواته، ويصبح شغله الشاغل التفكير في راقصة البالية (جيلان)، وكسب ودها. وتستغل هي الأخرى مشاعره تجاهها، وترسل إليه التماسًا تطلب فيه زيادة راتبها، والحصول عل منحة. ويستهلك (شعبان)، ومساعده (مصطا) ساعات العمل في وزارة الثقافة في الحديث عن (جيلان)، ويتظاهر (شعبان) بقدرته على تفسير

الخطوط ليدلل على أنها مغرمة به، كما يستغل منصبه ويطلب الملحق الثقافي الفرنسي ليساعدها في الحصول على منه:

شعبان: آه يا سيد (مصطا).. لقد وقعت في حب (جيلان).. خذ، واقرأ، التماسها. استمع وانظر:"السيد المحترم مفتش الثقافة والفنون (شعبان) ... سيدي"، هل سمعت تقول (شعبان) ثم تركت مسافة وعادت إلى رشدها وأضافت (سيدي) ويقولون على ذلك في علم النفس ذلة لسان تبوح عما بنفسها. وهل تُخفى هذه التفاصيل على صاحب نظر، يقرأ الشخصية من خط اليد مثل: (يا شعبان). انظر دعني الآن أحلل لك الخط. (يقرأ) " لا أملك حتى آلة كاتبة لأكتب لك التماسي؛ لهذا السبب أكتب بيدي. " سلمت يداكِ.

مصطا: جيد أنها كتبت بيدها، لو أنها كتبت بالآلة الكاتبة ما استطعتم القيام بتحليل الخط.

شعبان: بالتأكيد لا يمكن. (يقرأ) " على الرغم من أن معظم من تخرجوا معي في الكونسرفتوار يحصلون على راتب ألف وخمسمائة ليرة، فأنا ما زلت ضمن المتدربين في الفرقة. بالإضافة إلى أن كل واحد منهم حصل على خمسين ليرة كبدل في رحلة إستانبول السنة الماضية. ولأنني أصبت بالإسهال حينها فقد ذهبت (مارال) بدلا مني"

مصطا: لديها تعبيرات قوية جدًا وحيوية وحساسة ومؤثرة.

شعبان: (يقرأ) " أنا لست ضمن زمرة الوسط الفني، لهذا السبب أصارع الحياة دائمًا. أنا فتاة ليس لها من يشفق عليها ويدعمها. إني ألتمس منكم منحة إن أمكن الأمر، لأذهب من هنا وأريح أعصابي قليلًا." (يضم الالتماس)

حبيبة قلبي. هذا الخطاب نافذة يا سيد (مصطا). انظر من هنا، أقرا قلبها وشخصيتها السوية للغاية.

مصطا: (ينظر) كتابتها تميل نحو اليمين.

شعبان: هذا الميل الموجود بخطها يُظهر أنها تميل بشدة نحو رجل. سجل هذا بالمرة. لا يا أخي، ليس في سجل البروتوكولات، بل في رأسك. الآن وبتلك اللحظة نعيش حياتنا الخاصة.

مصطا: معذرة يا سيدي.

شعبان: انظر انظر انظر يا سيد (مصطا). إن الخط في الأسطر التي تطلب فيها المنحة مستوي.

مصطا: اتفهم.

شعبان: لقد استخدمت أيضًا جملًا مقلوبة باستمرار، هل لاحظت ذلك؟

مصطا: نعم، في موضعين.

شعبان: هل تعلم معنى الجمل المقلوبة في علم الاستدلال الخطي؟

مصطا: لا أعلم.

شعبان: بالتأكيد أنت لا تعلم. على ما يبدو تكون الجمل المقلوبة علامة على مزاج قادر على التقلب باستمرار. يا سيد (مصطا) عساك أن تجد لي الملحق الثقافي الفرنسي...[٨٥]

إن (الوعي القائم) الذي يسلط (خلدون طانر) الضوء عليه من خلال علاقة (شعبان) براقصة الباليه (جيلان) هو العلاقة العكسية بين فساد رجال الدولة وبين المشاركة السياسية لأفراد الشعب بمعنى أنه كلما انخفضت درجة المشاركة السياسية تزايدت احتمالات ظهور فساد رجال الدولة، كما يحدث الفساد نتيجة لاعتبارات اقتصادية تتمثل

في التفاوت الصارخ في توزيع الثروة، أو عدم اتخاذ إجراءات تهدف إلى تقليل التفاوت الاجتماعي بين الطبقات.

ولا يقتصر فساد السلطة والمسئولين في أي نظام سياسي على طلب أموال، أو هدايا ممن يقدمون إليه خدمات، ولكن يشمل الفساد أيضًا الضغط على قطاعات تابعة للدولة لخلق فرص، أو مزايا لأبناء المسئولين، أو لأبناء أصدقائهم مع افتقارهم إلى المؤهلات التي تعينهم أن يظفروا بهذه الفرص أو المزايا. وفي أثناء زيارة (شعبان) لمسرح الدولة، يطلب مدير مسرح الدولة من (شعبان) أن يأمر بصرف بدلات سفر إلى فريق التمثيل التابع لمسرح الدولة الذي سوف يسافر إلى (باريس) للمشاركة بمهرجان المسرح هناك، لكن (شعبان) يساوم المدير العام وعضو اللجنة الأدبية بمسرح الدولة أن يعيدوا النظر في نصٍ مسرحيٍ رفضوه سبق وقدمه لهم ابن أحد أصدقائه في الحزب الحاكم. ويعلل عضو اللجنة الأدبية سبب الرفض لاستحالة وجود نصٍ مسرحي من فصل واحد وثلاثٍ وثمانين لوحة مسرحية، وتكون المفارقة المسرحية أن (شعبان) أعلى كادر ثقافي في الدولة لا يعي مصطلح (لوحة مسرحية)، وعندما يعده عضو اللجنة الأدبية بإعادة النظر ومراجعة المسرحية التي سبق رفضها، يعطي (شعبان) أوامره بصرف بدلات السفر لكل أعضاء فريق التمثيل، وفي أثناء حديثه يرى فاتنته راقصة الباليه (جيلان)، فيأمر أن تصحبهم إلى (باريس) لتؤدي بعض الحركات الراقصة في فواصل المسرحية:

. شعبان: هل هذا أيضًا ممثل؟

. المدير العام: لا، هذا هو السكرتير العام. مدير العلاقات العامة وعضو اللجنة الأدبية.

. شعبان: يعني أنكم ضمن اللجنة الأدبية؟ إذن فلأسألكم. ابن أحد أصدقائنا أرسل إلى هيئتكم الأدبية عملا فنية، ورفضتموه دون قراءته.

السكرتيرالعام: ما هو هذا العمل يا سيدي؟

شعبان: كان مسرحية من فصل واحد مكونة من ثلاثة وثمانين لوحة.

السكرتير العام: حسنًا، عرفته. بمجرد أن قرأنا الصفحة الأولى وسجلنا ملاحظة بخصوص أنه لا يمكن أن تكون هناك مسرحية من فصل واحد تتكون من ثلاثة وثمانين لوحة.

شعبان: لم لا؟ إذا ما كانت تشتمل المسرحية على معرض لوحات.

السكرتير العام: ذلك أيضًا موجود لم نستطع التفكير فيه. سنراجعها مجددًا يا سيدي.

شعبان: هو عمل لصديق روحاني ومحافظ على المقدسات. من فضلك كم عدد أعضاء الفرقة؟

المدير العام: اللجنة الرئيسة من سبعة عشر شخصاً. وتضم فرقتنا أيضًا ستة وثلاثين شخصاً.

شعبان: فلتصرف لهم جميعا بدلات سفر. وإذا وجب الأمر فلترافقهم حامية من الجيش. فلنقم بدخول مميز إلى باريس مثل جيش السلطان القانوني، ليراه العالم. (تظهر راقصات البالية. تشير إحدهن إلى السيد (شعبان) قائلا: أنا أيضًا أنا أيضًا). كما هل يمكنك أن تجعل السيدة (جيلان) بالفواصل تؤدي بعض الدورانات الراقصة؟

المدير العام: لا أعرف كيف يمكن ذلك؟

شعبان: على الإدارة تنفيذ ذلك على عجل. فلترى هذه المسكينة أيضاً باريس...[٨٦]

ويرى نقاد المسرح أن الأغاني أحد أهم تقنيات مسرح الكبارية، ومن الركائز الرئيسة في نصوص مسرح الكبارية؛ لأنها تبلور البعد السياسي داخل النص المسرحي وتعمقه، كما تلعب دورًا مهمًا في شحن المتلقي وتحريضه بما تتضمنه من نقد وتهكم، وكشف

وتعرية لمساؤى المجتمع[٨٧]. وقد أورد (خلدون طانر) في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) أغنية يبرر فيها (شعبان) فساده وانحرافه على النحو التالي:

لكل رجل عظيم
جانب دنيء بالتأكيد
منهم المنحرف جنسيًا
ومنهم تسيطر عليه الأوهام
ومنهم تتسلط عليه أفكار غريبة
ومنهم تتسلط عليه أفكار مرضية
آلاف الآدميين
بعد أن يمر عليه موقف مضحك
نقيضه ممكن أن يبكيه
ومن يقول الدين والأخلاق
إنما يتظاهر أنه نموذج الفضيلة
في الجانب الآخر
يمكن أن يكون متخذًا ثلاث عشيقات
يرتكب الفواحش
ويعظ الآخرين
السيد (شعبان) رجل يفي بوعده
مفعم بالحيوية والنشاط ...[٨٨]

لم يكن هدف (خلدون طانر) في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) مجرد رصد مظاهر فساد السلطة فقط، بل كان يرمي إلى ما هو أبعد من ذلك، وهو الإشارة إلى مركزية دور الدولة ورجالاتها، وتهميش دور المجتمع والمواطنين، مما يؤثر بالسلب على

انتماء المواطن؛ لأن الأساس الذي تقوم عليه المواطنة هو التناسق والتناغم بين مصلحة الفرد، وبين مصلحة الجماعة، فالجميع مشاركون في مؤسسات المجتمع التي تكفل حقوقهم وواجباتهم بصورة متساوية ودون تمييز لأحد، مما يدعم وحدة المجتمع وتماسكه واستقراره، وهو ما غاب عن المجتمع التركي في منتصف الستينيات كما جاء في النص المسرحي.

هـ. ثنائية الجهل وانعدام الأمل:

من أسوأ ممارسات السلطة المستبدة ـ على كثرة مساوئها ـ وأكثرها استهانة بالإنسان روحًا وعقلًا، ما يتأصل في جوهرها من انغلاق على الذات يحدوها بالضرورة إلى فرض ذاتها مرجعًا سياسيًا ومعرفيًا، ومن أهم ما تعتمد عليه في هذا المجال ترسيخ الجهل وتكريسه، فهي بطبيعتها لا تبدي أي احترام للمعرفة، بل ولا تعترف بها أصلًا، إلا إذا كانت امتدادًا لها أو عرضًا وهميًا لصورة زائفة تحاول أن تقدمها لذاتها؛ فتعمل بكل طاقاتها على احتكار الممارسة المعرفية حرصًا منها على ترسيخ (الوعي القائم) سعيًا منها إلى وأد أي أمل في نفوس المختلفين معها حتى تضمن انعدام الطموح في تشكيل (وعي ممكن) أي مستقبل أفضل. وقد حرص (خلدون طانر) في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) على تحريض المتلقي على التغيير، من خلال إبراز قبح (الوعي القائم)، وإظهار ممارسات السلطة لمحاربة الإبداع والفنانين ـ الذين يملكون بث طاقات الأمل في أفراد الشعب ـ خشية أن يسهموا في خلق وعي مغاير/ (وعي ممكن)، ويترتب على ذلك بعد أن يفرغ المتلقي من قراءة العمل المسرحي أن تشحذ همته عن طريق إشعاره بخطورة رضوخه لقبول ما هو كائن/(الوعي القائم). وثمة نماذج عديدة في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) تشي بجهل السلطة، من أهمها إصدار (شعبان) أوامر بإزالة التماثيل الموجودة في الميادين، وحينما يتناقش معه معاونه (مصطا) بأن ذلك قد يلفت الانتباه، يخبره أنهم سيضعون مكانها إعلانات لمنتجات استهلاكية، ويتحصلون على

عائدات مالية ضخمة؛ لتميز مكان الإعلان. هذا الجهل من السلطة السياسية لقيمة الإبداع الفني للتماثيل الكائنة في الميادين، يصاحبه أيضًا جبنًا ونفاقًا سياسيًا بإعطاء أوامر بترميم كل تماثيل مؤسس الجمهورية (آتاتورك)، وإحاطتها بنظام إضاءة خفي حتى تزداد تألقًا. لم يتوقف جهل السلطة/(شعبان) وعدم تقديرها للإبداع الفني عند هذا الحد، بل كلف صديقه ضابط الخرائط المتقاعد ـ الذي لجأ إليه حتى يوفر له فرصة عمل ـ أن يرسم سراويل داخلية لكل اللوحات الفنية العارية المعروضة في متاحف الدولة:

. مصطا: وعندما يصبح موضعه خاليًا، ألن يلفت الانتباه؟

. شعبان: لن يبقى مكانه خاليًا. سنضع مكانه شيئًا مثل إعلانات عسل، أو إعلانات أمواس الحلاقة. ونتحصل على عائدات هذه الإعلانات. إنه مكان مميز. وسيكون الطلب عليه كثيرًا. ولو عرضته لطلبه الكثيرون ...

. مصطا: بكل سرور!

. شعبان: في مقابل هذا، علينا أن نصلح ونضيء كل تماثيل آتاتورك الموجودة في المدينة من منطلق تأكيد ارتباطنا بمبادئه. ولنقدم عرضًا ضوئيًا خفيًّا.

. مصطا: فكرة رائعة. لقد جاء شخص شعره أبيض، ويبدو أنه صديقكم من المرحلة الابتدائية.

. شعبان: لا يوجد لي أصدقاء من المرحلة الابتدائية شعرهم أبيض ... (يدخل إسماعيل) هل أنت يا سيد (إسماعيل)، أهلا بك. (على وشك أن يقبل يده) استغفر الله ...

إسماعيل: سمعت أنكم حصلتم على منصب عظيم. والآن أصبحت متقاعدًا. إذا منحتموني عملًا سوف يدعوا لكم أبنائي كثيرًا.

. شعبان: ماذا كنت تعمل يا سيد (إسماعيل)؟

إسماعيل: كنت ضابط خرائط. وتقاعدت برتبة مقدم.

. شعبان: لو كنت موظفًا في مديرية العقارات والأراضي، كنت سأجد لك عملًا، لكن أنتظر. لقد طرأ على بالي فكرة. أخي سيد (إسماعيل) أيمكنك أن تعمل سراويل داخلية؟

إسماعيل: نعم يا سيدي؟

. شعبان: قلت أيمكنك أن تعمل سراويلَ داخلية؟

إسماعيل: أنا لا أجيد الخياطة يا سيدي.

. شعبان: سراويل داخلية مرسومة باعتبارها رسمًا. سنحول السراويل الداخلية إلى رسومات. إنه أمر مثل رسم الخرائط. سوف ترسم سراويلَ داخلية أمام كل صورة من الصور العارية الموجودة في المتحف، وتلونها.

إسماعيل: أي لون؟

. شعبان: بعضها سادة، والبعض الآخر مخطط. ويفضل أن تكون الألوان وطنية، ومحلية، ودينية، وحماسية. وأن تكون السراويل الداخلية شرعية ...[٨٩]

تعمل السلطة السياسية المستبدة، أن تنصب نفسها حامية للدين في المجتمع بإجراءات تعكس قدرًا كبيرًا من الجهل، وينطبق ذلك على التعليمات التي أصدرها (شعبان) لصديقه القديم (إسماعيل) ليشوه اللوحات الفنية في المتاحف بدعوى أنها لنساء عاريات وتخدش الحياء، ولكن هدف السلطة الحقيقي من ذلك، هو الحد من حرية الفكر والإبداع، وتقييد هذا الحق بحدود الآداب العامة. ونصادف في موضع آخر في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) نموذجًا آخر للجهل، أثناء زيارة (شعبان) إلى شركة (يشيل چام) ـ الشركة الوحيدة في تركيا في حقبة الستينيات التي تمتلك استديوهات سينمائية ـ نجد السلطة الجاهلة/ (شعبان) لم تتزعج عندما تجد القائمين على إنتاج الفن السينمائي

أشخاصًا بعيدين كل البعد عن الثقافة والفنون وكل مقوماتهم أنهم يملكون ثروة من تجارة المخدرات ويسعون إلى استثمارها في صناعة السينما بتكلفة زهيدة، ومع ذلك يحققون أرباحًا كبيرة؛ لأن هؤلاء المنتجين أصحاب التاريخ الإجرامي، أفادوا من الوضع السياسي الملتهب بين الحزب اليميني الحاكم، وبين تيار اليسار النشط في تركيا في منتصف الستينيات، حيث وضعوا لافتات على أبواب السينمات تفيد أن من لم يعجبه الفيلم المعروض يسترد نقوده، وجعلوا أفلامهم الضعيفة على المستويين الفني والإنتاجي تنتهي بصورة العلم التركي مرفرفًا، وبالنشيد الوطني التركي، وفي أحيان أخرى تحمل صورًا من معارك حرب الاستقلال لدغدغة المشاعر الوطنية للجماهير، ومن لا تنطلي عليه هذه الخدعة ويصفق بحرارة، يكون جزاؤه التخوين ويلصق على ملابسه ورقه أنه (شيوعي). كما استغل تجار الفن جهل البسطاء من الشعب، ومشاعرهم الدينية الفطرية في تحقيق إيرادات ضخمة من وراء فيلم يحمل عنوان (رحلة الحج)، وأشاعوا أن من يشاهده يعد نصف حاج، وإمعانًا في التضليل والإفادة من جهل قطاع كبير من الشعب كانوا يوزعون على أبواب السينمات ماء زمزم. ويبرز جهل السلطة في تعليمات (شعبان) بضرورة عدم السماح بدخول الأفلام الدينية دون وضوء، والتوجيه بوضع صنابير للوضوء على جدران السينمات:

. المنتج (١): وضعت إعلان خارج السينما يا سيدي، وقلت: إن من لا يعجبه الفيلم يأخذ نقوده.

. مصطا: ماذا؟

. المنتج (٢): لم يريد أحد استرداد نقوده.

. شعبان: كيف حدث هذا الأمر؟

. المنتج (٢): جعلتهم يلوحون بالعلم التركي في نهاية الفيلم. ونشيد الاستقلال أيضًا. وتم عرض صور لأسلافنا بينما كانوا يدخلون (أزمير). ومن لا يصفق. يوضع على ياقته ملصق (شيوعي).

. المنتج (١): تحقق الأفلام الدينية إقبالًا كبيرًا يا سيدي. فقد كسر فيلم (رحلة الحج) الرقم القياسي من الإيرادات. وكان يعد المشاهد نصف حاج، وما قولك في أننا وزعنا مياه زمزم على الأبواب.

. شعبان: يجب ألا يسمح بدخول مثل هذه الأفلام دون وضوء. سجل يا سيد (مصطا)، ما يتعلق بوضوع وضع صنابير وضوء على جدران السينما...[٩٠]

يستطيع المتلقي من خلال الحوار المسرحي السابق الوقوف على ملمح من ملامح (الوعي القائم) يمكن إيجازه في أن تجار الفن أفادوا من جهل السلطة، وعدم قيامها بدورها في الحفاظ على أحد مصادر القوة الناعمة في المجتمع وهو الفن السينمائي الذي يمكنه التوجيه وصوغ (وعي ممكن) مغايرًا. فقد استغل تجار الفن الظروف السياسية وصراع تياري اليمين واليسار في تركيا؛ لتمرير أفلامهم الرديئة، كما استغلوا المشاعر الدينية للبسطاء في تحقيق مكاسب مالية لصالحهم.

وقد رصد (خلدون طانر) في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) نتيجة جهل السلطة الحاكمة وتضييقها على حرية الفكر والإبداع، بل وتشجيع تجار الفن على تغييب وعي الشعب، وذلك من خلال موقف شباب المسرح الطليعي الذين تجمهروا أمام مكتب (شعبان) بعد أن ضاقوا ذرعًا من تجاهل وزارة الثقافة لهم، ويطلبون فرصة لتقديم عروضهم المسرحية. ويخبره مساعده (مصطا) أن أحد مصادرهم الأمنية أخبره أن هؤلاء الفنانين الشباب أعلنوا التمرد، ويُفهم من ذلك أن السلطة المستبدة الجاهلة لا بد لها من عيون أمنية تعمل دائمًا على تأمينها وقياس الرأي العام. يخرج (شعبان) للقائهم واحتواء

غضبهم، ويطلبون منه أن يقوموا بالتمثيل أمامه ويتركون الحكم له. وحينما يسأل (شعبان) عن اسم المسرحية التي سوف يؤدونها يخبرونه بأنها مسرحية (في انتظار غودو)، فيبادرهم بالسؤال عن كاتب المسرحية. ويعكس سؤال (شعبان) اسم كاتب المسرحية جهل السلطة من جهة؛ لأن مسرحية (في انتظار غودو Godot'yu Beklerken) من أهم نماذج مسرح اللامعقول للأديب الإيرلندي الأصل (صاموئيل بيكيتSamuel Beckett)[٩١]، ومن الطبيعي أن يكون على علم بذلك من يشغل منصب ثقافي رفيع مثله، ومن جهة أخرى يعكس اختيار (خلدون طانر) لهذه المسرحية توجيه رسالة ضمنية أن الفنانيين الحقيقيين المهمومين بالشأن الفني تملكهم اليأس من تردي الأوضاع في تركيا:

. شعبان: ما هذه الفضيحة؟ لقد تعقد الأمر بمسرح الدولة مرة ثانية. هل حدث إضراب مجددًا؟

. مصطا: لا، يا سيدي لقد هاتفنا أحد مصادرنا قائلًا: إن الفنانين يعلنون التمرد.

. شعبان: فلنهدأ. فلنهدأ. ما المشكلة ولنفكر بها. سنجد لهذا الوضع حلًا. الله الله كيف يعلن هؤلاء التمرد؟ نحن ندفع لهم مرتباتهم الشهرية من ميزانية هذا الشعب الفقير.

. السكرتير العام: إنهم مجرد شباب ولكنهم مندفعون بعض الشيء.

. شعبان: وما مهمتكم هنا؟

. السكرتير العام: هؤلاء ممثلون مسرحيون هواة يا سيدي.. فريق طليعي.

. الشاب (١): سنقوم بالتمثيل وأنتم تحكمون.

. المدير العام: دعهم يمثلون.

. شعبان: هل مسرحيتكم طويلة؟

. الشاب (١): دقيقتان فقط.

. شعبان: حسنًا، إن كان الأمر كذلك فلتمثلوا. ما هو الموضوع؟

(يجلس شعبان ومصطا بين المتفرجين)

. الشاب (١): في انتظار (غودو).

. شعبان: لمن؟

. الشاب (١): كاتب أيرلندي، ولكنه كان يعيش في باريس. الأحداث لا تدور في أي مكان. حينما تفتح الستارة يكون المكان مظلمًا. لا يوجد شيء، ولا يوجد أشخاص، ولا يوجد ديكور ولا إكسسوارات. فقط جلس (استرغون)، و(فالاديمير) بجانب جزع أحد الأشجار الجرداء. وكل منهما لا يتحدث ولا يهمس ولا يقوم بأية حركة، صامتون ينتظرون...

. شعبان: (من مكانه) أيجوز هذا دون حديث؟

. الشاب (١): لا يتحدثون. كل مسرحية تبدأ بحديث، ولكن جزءًا كبيرًا من هذه المسرحية دون أي حديث. ألا تفهمون؟ هم صامتون ينتظرون.

. مصطا: (يقوم بإشارات مُختل عقليًا) من الأفضل ألا يتحدثوا يا سيد (شعبان).

. الشاب (١): يسود الصمت (الصمت)

. شعبان: المشاهدون يملون يا بني، إلى أي مدى سوف يستمر ذلك؟

. الشاب (١): يستمر ذلك إلى أن يمل أحد الصامتين، ويصل إلى أقصى درجات عدم الاحتمال ...[٩٢]

لجأ (خلدون طانر) إلى حيلة مسرحية ذكية؛ فقد فرض على متلقيه إحالة تناصية إلى مسرحية (صاموئيل بيكيت) (في انتظار غودو) ذلك النص المسرحي الذي

يتسم بالانفتاح على العديد من التأويلات المتباينة، ما جعله موضع نقاش الباحثين والنقاد منذ صدوره وحتى الآن؛ حيث تتعدد قراءاته بتعدد زوايا الرؤية الخاصة بكل قارئ وبتعدد الأطر والمرجعيات الثقافية لدى المتلقين في مختلف المراحل الزمنية. فنرى شخوص مسرحية (بيكيت)، وقد ألمت بها حالة اليأس والاستسلام، فتلجأ كل تلك الشخوص إلى مواجهة هذه الحالة بفكرة الانتظار لتسلية أنفسهم بفكرة أن أمرًا ما سوف يحدث. بينما في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) ينتهي مشهد ثورة الممثلين الشباب الذين يطلبون الحصول على فرصة لعرض موهبتهم بهذه الأغنية:

انتظر

تنتظر

ينتظر

ننتظر جميعًا، معًا

جميعنا نفس الأشياء

لا أحد يأتي، ولا أحد يمضي

العمر يمر هكذا

(غودو) لن يأتي يا صديقي

لو لم تذهب إليه[٩٣]

تمضي الحياة في مسرحية (بيكيت) خلوًا من أي معنى، في وجود أشخاص ما بين مستسلم للواقع وبين آخرين تتملكهم الرغبة في الانتحار لكنهم عاجزون عن الإقدام عليه، فلم يجدوا بديلًا عن القبول بحياتهم وواقعهم على ما هو عليه، ويوكلون أمرهم إلى مضي الزمن لعله يحمل جديدًا، وهذا الجديد هو قدوم (غودو)/ المُخلص، لكن الجميع لا يدري من هو (غودو)/ المُخلص، ولا كيف سيعود ومن أين، في مفارقة شديدة العبثية تنم عن حالة من العجز شديدة الاضطراب. أمَّا (خلدون طانر) فقد عمد

إلى وضع خاتمة لمشهد تمرد الممثلين الشباب بأغنية تحمل مشابهة جزئية لحالة اليأس وانقطاع الرجاء والإحباط التي أوجدتها الأوضاع السيئة، ولكنها تنتهي بصوت مغاير يمثل صرخة في وجه هذا العجز والاستسلام ودعوة إلى التخلي عن السلبية والإقدام على الفعل الإيجابي؛ فإن (غودو)/ المُخلص لن يأتي، إذ الخلاص في أيدي راغبيه، فهم وحدهم الذين يملكون القدرة على إحداث التغيير من خلال الفعل الإيجابي، وهي دعوة صريحة للثورة والتغيير.

الخاتمة:

قام الباحث في ضوء منهج البنيوية التوليدية بطرح الناقد الفرنسي الروماني الأصل (لوسيان غولدمان) بدراسة مستويات الوعي في مسرح الكبارية عند الأديب التركي (خلدون طانر)، وتطبيقًا على مسرحية (شعبان منقذ الوطن) أنموذجًا، انتهى إلى النتائج الآتيه:

- تم التفريق بين منهجي البنيوية الشكلية والبنيوية التوليدية، وتحديد مرتكزات البنيوية التوليدية بطرح أحد مُنظِّريها (لوسيان غولدمان)، كما تعرض الباحث إلى مستويي الوعي عنده، موضحًا أن (الوعي القائم) هو رصد الواقع الراهن بسلبياته على كافة المستويات المعيشة، أمَّا (الوعي الممكن) هو تجاوز الواقع وتقديم تصور جديد للمستقبل.
- إن الأحداث السياسية المتلاحقة التي شهدتها حقبة الستينيات من انقلاب عسكري، وإعداد دستور، وانتخابات برلمانية، كانت لها عميق الأثر على الساحة الثقافية التركية، ومجال الإبداع الأدبي بصفة عامة، والإبداع المسرحي بصفة خاصة.
- تركت نشأة (خلدون طانر) بصمة كبيرة في شخصيته، فعلى الرغم من وفاة والده وهو في سن مبكرة، إلا أنه ورث عنه فضائل كثيرة من أهمها الصدق والشجاعة

والولاء إلى الوطن، كما حلم أن تحظى كتاباته بالقوة والتأثير في المتلقين على غرار كتابات والده التي كانت توجه الرأي العام. وأتيحت له أيضًا وهو صغير في إجازته الصيفية فرصة معاونة جده في مطبعته، وهناك تعرف على أعلام الفكر والأدب في تركيا آنذاك. وأسهم تعليمه وثقافته بدور كبير في توجيهه نحو الكتابة المسرحية ذات الصبغة السياسية، فقد درس الاقتصاد والعلوم السياسية في (ألمانيا)، ثم تحولت وجهته عقب مرضه وعودته إلى تركيا إلى دراسة فقه اللغة وتاريخ الفن الألماني، وألقى محاضرات عن المسرح في جامعات ومعاهد تركية عريقة، كما تم دعوته ليحاضر عن المسرح في محافل دولية. وقد مكنته دراسته وموهبته أن يكتب نصوصًا مسرحية في أنماط مختلفة منها المسرح الأرسطي التقليدي، وكان من رواد الكتابة المسرحية في المسرح الملحمي، ومسرح الكبارية السياسي؛ لإيمانه بدور المسرح في التوعية، والتحريض على التغيير، مستعينًا بالسخرية كأحد الأدوات التي كان يرى أنها وسيلة لتحقيق المتعة، وتحث المتلقي على التفكير بهدف التغيير.

- كانت مشكلة عدم الاعتماد على حكومة تكنوقراط على رأس أولويات (خلدون طانر)، وحاضرة في الصفحات الأولى من عمله المسرحي (شعبان منقذ الوطن)، حيث تمثل أهم ممارسة سلبية للسلطة السياسية في تركيا في منتصف الستينيات من القرن العشرين، وتجلت في ضوئها مظاهر (الوعي القائم) المتمثلة في قهر السلطة، وتخلفها إزاء قطاعات مختلفة في المجتمع التركي في تلك الفترة.
- سعي (خلدون طانر) إلى تأكيد أنه لا إبداع في جو تسوده السلطوية، والخضوع؛ فالإبداع لا يلتقي مع الخضوع لأن الإبداع حرية مطلقة دون قيود أو حدود، لذلك يمكن القول إنه لا إبداع دون حرية وديمقراطية، ولا إبداع بغير التحرر من قيود السلطة.

- غاب عن تجربة الإسلام السياسي ـ كما يصورها (خلدون طانر) ـ في تركيا في منتصف الستينيات من القرن العشرين أن الإيمان قناعة شخصية، نابعة من أعماق الإنسان، لا دخل للسياسة فيها، بل إن أي تدخل خارجي فيه، ينزع عنه قيمته وقوته الروحانية. والمجتمع الذي يُكره الإنسان على الإيمان، أو يلجأ إلى الدعاية الكاذبة، يشوه إيمان الفرد ويؤذي الدين وقيمه.

وإذا لم يعش وجدان الإنسان حالة الإيمان دون ضغط خارجي، لن تكون الحياة الدينية أصيلة فيه. والإيمان قسرًا، هو إيمان سطحي، هدفه الإنصياع للآخرين وإرضاؤهم، وهو يدخل في مجال الطقوس والتظاهر الاجتماعي. وعندما يحاول الفنانون رفض هذا (الوعي القائم)، ومقاومة جهل وتعسف السلطة الحاكمة ـ التي تنبذ الآخر وترفض محاورته، وتُصدر إلى المجتمع التركي أجواء التعصب وأحادية الفكر ـ يكون جزاء هؤلاء الفنانين التنكيل بهم وإصدار عقوبات رادعة إزاءهم حتى لا يتجرأ غيرهم في رفض أية تعليمات أو أوامر تصدر من السلطة، وبذلك يتم تقويض (الوعي الممكن) الذي يطمح في تجاوز مساوئ الوقت الراهن، والتطلع على مستقبل أفضل.

- لم يكن هدف (خلدون طانر) في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) مجرد رصد مظاهر فساد السلطة فقط، بل كان يرمي إلى ما هو أبعد من ذلك، وهو الإشارة إلى مركزية دور الدولة ورجالاتها، وتهميش دور المجتمع والمواطنين، مما يؤثر بالسلب على انتماء المواطن؛ لأن الأساس الذي تقوم عليه المواطنة هو التناسق والتناغم بين مصلحة الفرد، وبين مصلحة الجماعة، فالجميع مشاركون في مؤسسات المجتمع التي تكفل حقوقهم وواجباتهم بصورة متساوية ودون تمييز لأحد، مما يدعم وحدة المجتمع وتماسكه واستقراره، وهو ما غاب عن المجتمع التركي في منتصف الستينيات كما جاء في النص المسرحي.

- وقد حرص (خلدون طانر) في مسرحية (شعبان منقذ الوطن) على تحريض المتلقي على التغيير، من خلال إبراز قبح (الوعي القائم)، وإظهار ممارسات السلطة لمحاربة الإبداع والفنانين ـ الذين يملكون بث طاقات الأمل في أفراد الشعب ـ خشية أن يسهموا في خلق وعي مغاير/ (وعي ممكن)، ويترتب على ذلك بعد أن يفرغ المتلقي من قراءة العمل المسرحي أن تشحذ همته عن طريق إشعاره بخطورة رضوخه لقبول ما هو كائن/(الوعي القائم).
- لجأ (خلدون طانر) إلى حيلة مسرحية ذكية؛ فقد فرض على متلقيه إحالة تناصية إلى مسرحية (صاموئيل بيكيت) (في انتظار غودو)، ولكن في مسرحية (بيكيت) تمضي الحياة خلوًا من أي معنى، في وجود أشخاص ما بين مستسلم للواقع وبين آخرين تتملكهم الرغبة في الانتحار لكنهم عاجزون عن الإقدام عليه، فلم يجدوا بديلًا من القبول بحياتهم وواقعهم على ما هو عليه، ويوكلون أمرهم إلى مضي الزمن لعله يحمل جديدًا، وهذا الجديد هو قدوم (غودو)/ المُخلص، لكن الجميع لا يدري من هو (غودو)/ المُخلص ولا كيف سيعود ومن أين؟، في مفارقة شديدة العبثية تنم عن حالة من العجز شديدة الاضطراب. أمَّا (خلدون طانر)، فقد عمد إلى وضع خاتمة لمشهد تمرد الممثلين الشباب بأغنية تحمل مشابهة جزئية لحالة اليأس وانقطاع الرجاء والإحباط التي أوجدها سوء الأوضاع، ولكنها تنتهي بصوت مغاير يمثل صرخة في وجه هذا العجز والاستسلام ودعوة إلى التخلي عن السلبية والإقدام على الفعل الإيجابي؛ فإن (غودو)/ المُخلص لن يأتي، إذ الخلاص في أيدي راغبيه، فهم وحدهم الذين يملكون القدرة على إحداث التغيير من خلال الفعل الإيجابي، وهي دعوة صريحة للثورة والتغيير.

الهوامش والحواشي:

[١]- لوسيان غولدمان: مفكر وناقد فرنسي من أصل روماني، ولد في "بوخارست" عام ١٩١٣م، وانتقل إلى "باريس" عام ١٩٣٤م لإعداده رسالة دكتوراه في الاقتصاد السياسي، وفي عام ١٩٤٠م هرب من الاحتلال الألماني لـ"فرنسا" إلى "سويسرا"، وبقي في أحد معسكرات اللاجئين إلى سنة ١٩٤٣م. توسط الفيلسوف (جان بياجيه) لتحريره وإعطائه منحة دراسية لنيل الدكتوراه، ثم عينه مساعدًا له في جامعة (جنيف)، إذ تأثر بمؤلفاته حول البنيوية التوليدية. حصل على دكتوراه في الأدب عام ١٩٥٢م بعنوان (الإله الخفي دراسة للرؤية المأساوية في خواطر باسكال ومسرح راسين)، وفي عام ١٩٥٩م أسس قسمًا يُعنى بسوسيولوجية الأدب والفلسفة. هذا مؤشر واضح على التنوع المعرفي والعمق الفكري وتعدد الاتجاهات الثقافية التي شملت حقول الاقتصاد والفلسفة والسوسيولوجيا والأدب. وهو أحد ممثلي الفكر الماركسي ترجمت أعماله إلى أكثر من عشر لغات أجنبية، فضلًا عن ذلك استطاع أن يؤسس منهجًا نقديًا متكاملًا نظريًا وإجرائيًا أطلق عليه اسم (البنيوية التوليدية)، وأضحى منهجه من أهم المناهج والتيارات النقدية المعاصرة وأوسعها انتشارًا نتيجة ما تميزت به من مرونة وقابلية للتطور والاثراء. تأثر بمؤلفات أستاذه (جورج لوكاتش)، وأسهم في نهضة الفكر الجدلي وكان يؤمن بإمكانية تحقيق هذه النهضة إلى أن وافته المنية في حادث سير عام ١٩٧٠م. إلى جانب مؤلفه الأشهر (الإله الخفي)، له العديد من المؤلفات التي ترجمت بلغات عديدة من بينها (الكون عند كانط) عام ١٩٤٨م، و(العلوم الإنسانية والفلسفة) عام ١٩٥٢م، و(أبحاث جدلية) عام ١٩٥٩م، و(من أجل سوسيولوجيا الرواية) عام ١٩٦٤م، و(البنى الذهنية والإبداع الأدبي) عام ١٩٧٠م، و(الماركسية والعلوم الإنسانية) ١٩٧٠م.
انظر: د. جمال شحيد: في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، دار االتكوين للطباعة والنشر والترجمة، الطبعة الأولى، دمشق، ٢٠١٣م، ص١٣-١٦، عبد الوهاب شعلان: من البنية إلى السياق (دراسات في سوسيولوجيا النص الروائي)، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص ٦٠-٦١.
[٢]- د. جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٩٨م، ص١٣٠.
[٣]- محمد عزام: فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، اللاذقية، ١٩٩٦م، ص٤٢.
[٤]- د. جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص٩٢.
[٥]- المرجع السابق، ص٩٤.
[٦]- د. محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية (من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية)، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، ٢٠١٥م، ص ١٤٢.
[٧]- إديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، الكويت، ١٩٩٣م، ص٢٧٧.
[٨]- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٦م، ص٤٢.
[٩]- د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م، ص٧٨.
[١٠]- لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، اللاذقية، ١٩٩٣م، ص٢٢٩.
[١١]- المرجع نفسه، ص٢٣٣.
[١٢]- يوسف حامد جابر: البنيوية في النقد الأدبي المعاصر، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠٤م، ص١٢٣.
[١٣]- محمد على البدوي: علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع)، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص١٨٠.
[١٤]- لوسيان غولدمان: المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، ترجمة: نادر ذكري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨١م، ص٩.
[١٥]- المرجع نفسه، ص١٠-١٢.
[١٦]- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص٣٣.
[١٧]- المرجع نفسه، ص٣٦-٣٧.
[١٨]- د. نور الدين صدار: البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، ٢٠١٨م، ص٧٣.

[١٩]- لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة: د. يوسف الأنطكي، مراجعة: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٦.

[٢٠]- محمد على البدوي: علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع)، ص١٨٠.

[21]-Erık Jan Zürcher: Moderleşen Türkiye'nin Tarihi, İletişim Yayınları, Dördüncü Baskı, İstanbul, 2020,s.324.

[22]- Mete Tunçay & Cemil Koçak ve Hikmet Özdemir: Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980, Cem Yayinevi, İstanbul, 1997,s.201.

[23]- Mete Tunçay & Cemil Koçak ve Hikmet Özdemir: (a.g.e),202.

[24]- (a.g.e),203.

[25]- Semih Kalkanoğlu: İsmet İnönü Din ve Laiklik, Tekin Yayınevi,Birinci Baskı, İstanbul, 1991,s.204-205.

[26]-Ali Kuyaksil : Türkiye'de Yönetimi Yeniden Düzenleme Çalışmaları Çok Partili Dönem 1945-1963, Der Kitabevi ve Yayınevi, Birinci Baskı, İstanbul, 1994,s.141.

[27] - Ali Kuyaksil: (a.g.e),142.

[28]- Kurtuluş Kayalı: Ordu Ve Siyaset (24 Mayıs – 12 Mart), İletişim Yayınları, Yedinci Baskı, İstanbul, 2018,s.129.

[29]- Kurtuluş Kayalı: (a.g.e), s.172.

[٣٠]- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص ٧.

[31]-Sıddıka Dilek Yalçın: Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği, Bilgi Yayınları, Birinci Basım, Ankara, 1995, s.18-19.

[٣٢]- يعقوب قدري: روائي تركي. أحد أبرز الأدباء الأتراك في عهد التنظيمات الذين انتهجوا نهج الواقعية في كتاباتهم. وُلد في (القاهرة) في السابع والعشرين من مارس عام ١٨٨٩م. وتوفي في (أنقرة) في الثالث عشر من ديسمبر عام ١٩٧٤م. أحد أبناء عائلة (قارا عثمان اوغلو) ذائعة الصيت في(مانيسا) آنذاك. عاد إلى (تركيا) برفقة عائلته عقب وفاة (إبراهيم باشا)، وتلقى تعليمه الابتدائي في (مانيسا)، ثم التحق بالمرحلة الإعدادية عام ١٩٠٣م في (ازمير). إلا انه عاد مع والدته إلى (مصر) مرة أخرى، عقب وفاة والده، وهناك التحق بالمرحلة الثانوية في (المدرسة الفرنسية) في الإسكندرية، وأنهى تعليمه بها بعد عامين. وفي عام ١٩٠٨م عادت عائلته إلى (تركيا)، والتحق بمدرسة الحقوق في (استانبول)، ولكنه لم يتم دراسته بها. انضم إلى الجماعة الأدبية المسماه "الفجر الآتي" في بداياتها. ومن أبرز إسهاماته الأدبية: رواية (أنقرة Ankara)، ورواية (منفى Bir Sürgün)، ورواية (قصر للإيجار Kiralık Konak).

Bkz: Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi (Cilt.2), Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü baskı, İstanbul, Mart 2010 ,s.591.

[٣٣]- أحمد راسم: كاتب، وصحافي، ومؤرخ، نائب برلماني تركي. ولد في (استانبول) في عام ١٨٦٤م، وتوفي فيها في الحادي والعشرين من سبتمبر عام ١٩٣٢م. كان موفور الثقافة، وتعلم اللغة الفرنسية بجهود ذاتية. بدأ حياته العملية موظفاً في وزارة البريد والبرق. نشر أولى اسهاماته الصحفية في صحيفة (ترجمان حقيقت Tercüman-ı Hakikat) وكانت ترجمة لمقال عن الفرنسية بعنوان (المسافر Yolcu). كان الصحافي البارز آنذاك (بابا طاهر Baba Tahir) دائم التشجيع له، وقام بتوجيهه إلى نشر مقالات وترجمات في الموضوعات العلمية في صحيفة (حوادث Havadis). عمل بالتدريس لفترة قصيرة، وأقنعه الأديب التركي (أحمد مدحت) ألا يبدد جهوده في أي مجال غير الصحافة، فوهب نفسه للصحافة بعد عام ١٨٨٥م. ونجح بداية من عام ١٨٩١م في نشر إنتاجه الروائي من خلال الصحافة في أعداد متلاحقة، وقام بنشر روايتي (ليالي الألم Leyâl-i İzdırap)، و(مشقة الحياة Meşak-ı Hayat) في مجلة (ثروت الفنون Servet-i Fünun). وأفاد (أحمد راسم) من نصائح أستاذه (أحمد مدحت) في أن يصنع لنفسه أسلوبًا مميزًا، وبالفعل كان أسلوبه مزيجًا من ايجابيات الأدبين الشرقي والغربي. وفي عام ١٩٠٨م أصدر بمشاركة (حسين رحمي) صحيفة فكاهية ساخرة، واستمر إصدارها حتى العدد السابع والثلاثين. وبعد إعلان الجمهورية التركية كان نائبًا برلمانيًا عن (استانبول) في الدورتين الثالثة والرابعة للبرلمان التركي. ومن أهم رواياته: رواية (الحب الأول İlk Sevgi) عام ١٨٩٠م، ورواية (ليالي الألم Leyâl-i İzdırap) عام ١٨٩١م، ورواية (مشقة الحياة Meşak-ı Hayat) عام ١٨٩١م، ورواية (المذنبان الجميلان İki Güzel Günahkâr) عام ١٩٢٢م.

Bkz: Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi (Cilt.1), Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü baskı, İstanbul, Mart 2010, s.37-38.

[34]-Özcan Bayrak: Editörden, Ölümünün 25. Yılı Anısına Haldun Taner Özel Sayısı, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 8, Ocak 2012, s.1-2.

[35]-Mustafa Miyasoğlu: Haldun Taner, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Birinci Baskı, Ankara, 1988, s.2-5.

[36]- Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi (Cilt.2), s. 975.

[37]-Yavuz Pekman: Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, Mitos Boyut Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2002, s. 124.

[٣٨]- محسن آرطغرل: ممثل ومخرج تركي. ولد في (استانبول) في الثامن والعشرين من فبراير عام ١٨٩٢م، وتوفي في (أزمير) في التاسع والعشرين من إبريل ١٩٧٩م. 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: ٢٠٢١/٣/٦م.

[39]- Ayşegül Yüksel: Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar, Mitos Boyut Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1997, s.77.

[40]- Ayşegül Yüksel: Haldun Taner Tiyatrosu, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, Ankara, 1986, s.70-72.

[41]-Ayşegül Yüksel: Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar, s.71.

[42]- Ömer Lekesiz: Yeni Türk Edebiyatında Öykü (Cilt 2), Kaknüs Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1998, s.372.

[43]- Mustafa Miyasoğlu: Haldun Taner, s.40

[٤٤]- ذكي آلاصيا: ممثل ومخرج سينمائي تركي. ولد في (استانبول) في الثامن عشر من ابريل عام ١٩٤٣م، وتوفي في استانبول في الثامن من مايو عام ٢٠١٥م. انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٣/٦م.

[٤٥]- متين آقبينار: ممثل سينمائي ومسرحي تركي. ولد في (استانبول) في الثاني من نوفمبر عام ١٩٤١م. قام بتمثيل غالبية النصوص المسرحية التي كتبها الأديب (خلدون طانر) من بينها (أغمض عيناي وأؤدي وظيفتي)، (رجل الفضاء نيازي).
انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٣/٦م.

[46]- Abdi İpekçi: Her Hafta bir Sohbet, Bilgi Yayınevi, İkinci Basım, Ankara, 1996, s.132-133.

[47]- Mustafa Miyasoğlu: Haldun Taner, s.33.

[٤٨]- موليير: كاتب مسرحي وشاعر فرنسي. اسمه الحقيقي (جان بابتيست بوكلين Jean Baptiste Poquelin)، ولد في (باريس) في الخامس عشر من يناير عام ١٦٢٢م، وتوفي في (باريس) في السابع عشر من فبراير ١٦٧٣م. يعد أحد أهم أساتذة الهزليات في تاريخ الفن المسرحي الأوروبي، ومؤسس (الكوميديا الراقية). قام بتمثيل حوالي خمس وتسعين مسرحية؛ منها إحدى وثلاثين مسرحية من تأليفه، وتمتاز مسرحياته بالبراعة في تصوير الشخصيات، وبالأخص في تكوين المواقف والقدرة على الإضحاك. من أشهر مسرحياته: (مدرسة الأزواج)، و(طرطوف)، و(البخيل).
انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٣/٦م.

[49]- Mustafa Miyasoğlu: Haldun Taner, s.43.

[٥٠]- هنريك إبسن: كاتب مسرحي نرويجي. ولد في مدينة (شين) في العشرين من مارس عام ١٨٢٨م، وتوفي في مدينة (أوسلو) في الثالث والعشرين من مايو عام ١٩٠٦م. كان من أهم العاملين على ظهور الدراما الواقعية المعاصرة. يعرف بـ(أبو المسرح الحديث)، كتب ست وعشرين مسرحية، ويعد من أهم كاتبي المسرح على مر التاريخ. ومن أعماله المسرحية: (كوميديا الحب)، و(ليلة شارع جون)، و(بيت الدمية).
انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٣/٦م.

[51]- Abdi İpekçi: Her Hafta bir Sohbet, s.124.

[٥٢]- مارتن هايدغر: فيلسوف ألماني. ولد في جنوب (ألمانيا) في العشرين من سبتمبر عام ١٨٨٩م، وتوفي في (فرايبورغ) في السادس والعشرين من مايو عام ١٩٧٦م. درس في جامعة (فرايبورغ) تحت إشراف الفيلسوف (إدموند هوسرل)

مؤسس الظاهريات، ثم أصبح أستاذًا فيها عام ١٩٢٨م. وجه اهتمامه الفلسفي إلى مشكلات الوجود والتقنية والحرية والحقيقة وغيرها من المسائل. من أبرز مؤلفاته: (الوجود والزمان)، و(المفاهيم الأساسية في الميتافيزيقا)، و(نيتشه). انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٣/٦م.

[53]- Abdi İpekçi: Her Hafta bir Sohbet, s.124.

[٥٤]- عمر مبيبل: هيدجر من الكينونة إلى الزمان، مجلة أوراق فلسفية، مجلة علمية محكمة غير دورية، العدد (٧)، عدد خاص عن الفلسفة الألمانية، الجيزة، ديسمبر ٢٠٠٢م، ص٨٩.

[٥٥]- عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، دار أفريقيا الشرق، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، ١٩٩٤م، ص١٤.

[٥٦]- حسام نعيم الغراوي: فلسفة الوعي وقراءة النص الأدبي، مجلة بحوث الشرق الأوسط، العدد (٥٢)، مركز الشرق الأوسط (جامعة عين شمس)، نوفمبر ٢٠١٩م، ص ٥٩.

[57].https://politicalencyclopedia.org/dictionary/%D8%AD%D9%83%D9%88%D9%85%D8%A9%20%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%83%D9%86%D9%88%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%B7

[58]- Taranır devlet kadrosu bütün .. Cümle yüksek rütbeli müdiran arasından .. Kültürle ilgili bir aday bulmak ne mümkün .. Sonunda bir uyguncası bulunur yine .. Yeni aday ne hafızı kütebadan .. Ne de ilmiye sınıfından .. Tahmin ettiğiniz gibi .. Tapu kadastro müdiranından İsfendiyar oğlu Şaban .. Zavallı Kadastrocu Şaban .. Bilmediği bir alana atanınca .. Af diler hemen .. Rica eder .. Kerem edin ihtisasım değil der .. İlle ve lakin .. Emir yüksek yerden.. Amirleri gülerler .. İhtisasa boş ver derler .. Bak dahiliye vekilimiz neci .. Doktor, hem de bevliyeci .. Turizm bakanımız .. Turist olmamış ömründe .. Hariciyenin dümeni Emekli bir valinin elinde .. Devlet işinde ihtisas sonradan gelir Şaban.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, Bilgi Yayınevi, İkinci Basım, Ankara, 1996, s.14-15.

[٥٩]- محمد محفوظ: الإسلام السياسي (ضرورات التحول من الأصولية إلى المدنية)، مجلة الكلمة، العدد (٨٤)، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، لبنان، إبريل ٢٠١٤م، ص١٥٧.

[60]- Maksat vatanı kurtarmak..İhtisası da nereden çıkardın..Ahbap..Vatanperverlik ihtisasa sığar mı hiç..İş ki niyetin halis..Azmin kavi..Yüreğin temiz..Olsun..Her nefes alıp verişte İçin vatan aşkı ile dolsun.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.15.

[61]- ŞABAN :Az ve öz konuşalım. Mısta Bey kardeşim özlü konuşalım. Ruhcu, yapıcı, hamleci konuşmalar yapalım, (Nutuk edası ile) Çünkü şuna inanıyorum ki Türkiye en az yirmi yıl sonra bütün dünyaya hâkim olacaktır.
MISTA :Bu yuvarlak laf değil mi sanki, edebiyat değil mi?
ŞABAN :Hiç de bile değil. Benim her kelimemin altında bir esbabı mucibe yatar.
MISTA :Sormak ayıp olmasın ama, bu sözün esbabı mucibesi nedir?
SABAN :Yirmi yıl içinde bütün öbür milletler fezayı fethedip beğendikleri seyyarelere yerleşecekler de ondan. Dünya bize kalacak.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.21.

[62]- MISTA : büro işlerini kolaylaştırmak için. Buraya elektronik beyinler teklif eden bir Amerikan firması vardı. Onunla anlaştınız.
ŞABAN :Bizim idare sistemimiz beyinsiz robotlar üzerine kurulmuştur, Mısta Bey. Sistemi ben mi bozacağım simdi?
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.24.

[٦٣]- حسان الجيلاني: الإبداع بين الدين والسلطة، مجلة الفكر العربي، العدد (٨٨)، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٣٥.

[٦٤]- مجاهد عبد المنعم مجاهد: فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٧٦.

[65]- Ressam olmak için
Kadife ceket gerek
Bir fular, kareli yelek
Ressam olmak için
Sakallı olmak şart
Yağlı gömlek
Düşman olmak.
Uzağa dalmak bakışlarla
Dâhi olup anlaşılmamak
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.25.

[٦٦]- فينوس دي ميلو: من أشهر التماثيل الكلاسية القديمة المنحوتة من الرخام. يعرف أيضًا بـ(افروديت الميلوسية)، وسمي نسبة إلى (ميلوس)؛ وهي إحدى جزر (اليونان). وعن الذراعين المفقودين تذهب إحدى الروايات إلى أن أحد الذراعين المفقودين كانت تمسك بالغطاء المحملي الذي يغطي نصفها الأسفل بينما تمسك اليد الثانية بمرآة تتأمل فيها فينوس جمالها. انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٣/٦م.

[67]- MISTA :Şu golsüz garı da kim ola?
ŞABAN :Ona Venüs di milo tesmiye ederler. Garbin abidatı meşhuresinden maduttur. Bunlardan her ilkokula birer tane koydurun.
MISTA :Gaydettim Şaban Bey. Çocukların sanat zevki gelişsin diye değil mi?
ŞABAN :Yok tırnaklarını yimesinler, yirlerse böyle olurlar diye.
RESSAM :Anlamıyorlar, anlamıyorlar.
ŞABAN :Neyi anlamıyorlar evladım?
RESSAM :*(Delikli bir taş heykeli gösterir.)* En büyük şahaserimi...
ŞABAN :Nesi var anlaşılmayacak bunun.
RESSAM :Hayır beyefendi, ben non figüratif çalışıyorum.
ŞABAN :*(Kıza dokunur.)* Bu da heykel mi?
KIZ :Hayır efendim, ben nü modeliyim.
ŞABAN :Canlı imiş. Git giyin, edepsiz, cıbıldak.
RESSAM :Siz onu olduğu gibi görüyorsunuz, ben onu başka bir şekilde görüyorum.
ŞABAN :Vah zavallı! Ne zamandan beri böylesin evladım. Anan, baban, karın bir baktıracağın yok mu? *(Gezerler.)* Hep cıbıldak heykel dolu etraf. Bir tedbir düşünsek peştemal koydursak.
MISTA :Ahlak zaten müzelerden bozuldu.
ŞABAN :Peştemallık toptan kumaş mubayaasına gidilecek.
MISTA :Açık eksiltme mi, gizli arttırma mı?
ŞABAN :Bu cıbıldak resimlerin her birini yasak edeceğim.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.25-26.

[٦٨] - ميشيل فوكو: فيلسوف فرنسي. يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين الميلادي. ولد في (بواتييه) في الخامس عشر من أكتوبر عام ١٩٢٦م، وتوفي في (باريس) في الخامس والعشرين من يونيه عام ١٩٨٤م. كان لكتاباته أثر بالغ على المجال الثقافي، وعرف بدراساته الناقدة والدقيقة لمجموعة من المؤسسات الاجتماعية، منها على وجه الخصوص: المصحات النفسية والمستشفيات و السجون. وقد لقيت دراساته وأعماله في مجال السلطة والعلاقة بينها وبين المعرفة، إضافة إلى أفكاره عن (الخطاب)، وعلاقته بتاريخ الفكر الغربي، لقي كل ذلك صدى واسعًا في ساحات الفكر والنقاش. من أهم مؤلفاته: (المراقبة والمعاقبة)، و(الكلمات والأشياء).
انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٣/٦م.

[٦٩]- ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير، الطبعة الثانية، بيروت، ٢٠٠٧م، ص٥٢.

[70]- ŞABAN : Sen bana fotoğraf gibi resim yapabiliyor musun? Ondan haber ver. Hamasi resimler ister bize. Kalkınma resimleri. Başvekilimiz Keban Barajına teme! atarken. Elini tükrükleyip yapışmış küreğe, şapkası hamiyetten kaymış kenara. Efendim bak dinliyormusunuz beni?
RESSAM :Ben şimdiye kadar kimseye minnet etmedim. Ben başımı hep dimdik tuttum.
ŞABAN :Boş başı dik tutmak çok kolaydır. Al eline fırçayı da hamasi bir şey çiz bakalım.
RESSAM :Anlamıyorlar, anlamıyorlar.
MISTA :Üzme kendini oğlum. Anlamıyorlar işte. Zorlan mı be. Ne yapacaksın.
RESSAM :Ne mi yapacağım? Heykeli siyah beyazı bırakıp renklere yöneleceğim.
Bu benim son yapıtım olacak.
ŞABAN :Sonra intihar mı edeceksin?
RESSAM :Hayır Avusturalya'ya gideceğim.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.28-29.

[٧١]- محمد محفوظ: الإسلام السياسي (ضرورات التحول من الأصولية إلى المدنية)، ص١٥١-١٥٢.

[٧٢]- د. حسن علي حسن: تهديد الهوية والتطرف السلوكي، المجلد (٩)، العدد (٥)، المجلة العلمية لكلية الآداب، جامعة المنيا، ١٩٩١م، ص٧٩.

[73]- Bkz: Mete Tunçay&Cemil Koçak ve Hikmet Özdemir: Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908- 1980, s.219-221.

[74]- Kurtuluş Kayalı : Ordu ve Siyaset (24 Mayıs – 12 Mart), s.162.

[75]- Erık Jan Zürcher : Moderleşen Türkiye'nin Tarihi,s.372-373.

[٧٦]- روحي صو: مطرب شعبي، وملحن تركي. اسمه الحقيقي (محمد روحي صو Mehmet Ruhi Su) ولد في (وان) في العشرين في أكتوبر عام ١٩١٢م، وتوفي في (استانبول) في العشرين من سبتمبر عام ١٩٨٥م. كانت بداياته الفنية في عام ١٩٤٢م، وبرع في العزف على آلة (الطنبور). ذاع صيته في سنوات الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٣/٦م.

[77]- ŞABAN : Bizim halka ruhçu plaklar lazım kardeşim. Mukaddesatçı ruhiyatçı plaklar.
PLAKÇI : Ruhi Su da var.
ŞABAN :O olmaz.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.32.

[٧٨]- رسائل النور: هي مجموعة من الرسائل التي ألفها (سعيد النورسي)، المعروف بـ(بديع الزمان سعيد النورسي)، وهو مؤلف كردي من عشيرة (أسباريت). ولد في قرية (نورس) في بلاد الأكراد في فترة حكم الدولة العثمانية في عام ١٨٧٧م، وكان أحد أبرز علماء الإصلاح الديني والاجتماعي في عصره. ألف (رسائل النور) عندما كان في السجن أو المنفى من عام ١٩٢٦م حتى عام ١٩٥٠م، وشملت تفسيرات قيمة لآيات القرآن الكريم، وتوجيهات دعوية لإرشاد المسلمين باللغة التركية، وزاد عددها عن مائة وثلاثين رسالة وجمعت في كتاب تحت عنوان: (كليات رسائل النور) من تسعة مجلدات، ولم تطبع حتى عام ١٩٥٤م. انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٣/٦م.

[٧٩]- ملحمة بطال غازي: ملحمة شعبية تخلد قصة المجاهد المسلم (عبد الله البطال) الذي استشهد في عام ٧٤٠م الموافق ١٢٢هـ في الحروب الإسلامية البيزنطية. شارك في عدة حملات قادتها الدولة الأموية ضد الإمبراطورية البيزنطية. انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٣/٦م.

[80]- ŞABAN :Şu kitabcıya bir uğrayaiım (Bir genç kitaplara bakmaktadır) Sizde Maarif Vekâleti Klasikler serisi var mı?
KİTAPÇI :İlahi bey, Müslüman mahallesinde salyangoz satılır mı?
ŞABAN :Eferin. Beğendim. Mızraklı ilmühal bulunur mu?
KİTAPÇI :Hay hay.
ŞABAN :Sermiye verseler alır mısın.
KİTAPÇI :Elbette. Kim verecekmiş?
ŞABAN :O değil efendim. Das Gapital.

KİTAPÇI :Neuzübillah.
ŞABAN :Eferim.
MISTA :En çok neler satılır.
KİTAPÇI :Bizim besteller listemizin başında Risaleyi Nur geliyor.
ŞABAN :Aşağı yukarı her kitabcıda böyle.
KİTAPÇI :Sonra Battal Gazi destanı.
ŞABAN :Bak bir de gültüre rağbet yok memli-kette derler.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.37-38.

[٨١]- توفيق فكرت: شاعر تركي، من رواد تيار الأدب الجديد (ثروة الفنون Servet-i Fünun)، الذي تبنى حركة تغريب الأدب التركي، وشن حملة شعواء على الأدب القديم ورفضه شكلاً ومضموناً. ولد في (استانبول) في الرابع والعشرين من ديسمبر عام ١٨٦٧م، تخرج في مدرسة (غالطه سراي) العليا ١٨٨٨م. التحق بالعمل في وزارة الخارجية، ثم انصرف عنها إذ لم تكن توافق طباعه، فعمل بالتدريس، وفي هذه الأثناء نظم باكورة أشعاره. تولى رئاسة تحرير مجلة (ثروة الفنون) بتزكية من (رجائي زاده أكرم) أستاذه في مدرسة (غالطه سراي)، ثم لم يلبث أن تركها عام ١٩٠٦م. وبعد إعلان الدستور الثاني في عام ١٩٠٨م أصدر مجلة (طنين Tanın) بالتعاون مع (حسين جاهد). أصبح مديرا لمدرسة (غالطه سراي) العليا، إلا أنه تركها في العام الذي يليه. عمل بكلية روبرت، وظل بها إلى وفاته في التاسع عشر من أغسطس عام ١٩١٥م. تأثر بتيار الرومانسية الفرنسية. من أهم أشعاره: (الرباب المكسور Rübab-ı şikeste). وله قصيدة بعنوان (الضباب Sis) يلعن فيها استانبول ويهاجم بضراوة حكم السلطان عبد الحميد الثاني. وله قصيدة أخرى بعنوان (التاريخ العتيق Tarih-i Kadim) يهاجم فيها فكرة الدين والإلوهية .

Bkz: Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi (Cilt.2), s.1012-1013.

[82]- MISTA :Tercümelere rağbet var mı?
KİTAPÇI :Hem de nasıl. Bizim memlekette ne de olsa bir Avrupa kompleksi var. MISTA :Bunun önüne geçelim.
ŞABAN :Hayır. Bilakis bu kompleksi kendi hayrımıza kullanmanın yolunu arayalım. Bizim gençlere Farabî şöyle demiş: imam Gazali böyle buyurmuş desen dinlemezler bile. Ama aynı şeyleri bir garb mütefekkirine ma! etsen, kulak kesilirler. Ne büyük hikmet savurmuş derler. Mesela nedir onun adı? Almanların büyük bir şairleri vardır.
Göte. Evet. Göte cenapları malumu âliniz bizim Evliya Celebi'nin yakın dostu idi. Bir gün Frankfurt'taki malikânesinde nargile içerlerken Evliya Celebi'ye demiş ki: Dini islam en mütekâmil dindir. Ben Protestan olmasam İslam olurdum. Ne mutlu size ki dişlerinizi misvak ile ovarsınız. Zinhar beş vakit namazı ihmal etmeyin. Ve hele gömünizmi ner-de bulursanız orda ezin. Gömünizmle mücadele derneklerine paraca yardım edin.
MISTA :Sahiden böyle demiş mi?
ŞABAN :Yok efendim. Söz misali. Yani böyle bir tevatür yayılsa zındıkların gözünde islamiyet birden değer kazanır. Değilmi ki bunu garbin bir meşhur mütefekkiri söylemiş.
KİTAPÇI :Haklısınız.
ŞABAN :Gültür işlerinde her vasıtaya başvurulacak Mısta Bey. Gaye vasıtayı meşru kılar. Kaç aydır stajdasın. Hâlâ devlet adamı vasfı kazanamadın gitti Mısta Bey. Şu ye ye ye müziğini alalım. Bununla mücadele etmek boşuna. Bütün gençlik bunu tutuyor. Hem zaten bunu ilk keşfedenler de biziz.
KİTAPCI :Biz miyiz?
ŞABAN :Tabii ya. Ye ye ye'nin öncüsü Tevfik Fikret'tir.
MİSTA :Nasıl olur?
ŞABAN :(Okur) Yiyin efendiler yiyin. Bu h-anı işti-ha sizin. Patlayıncaya.

çatlayıncaya kadar yiyin. Diyeceğim kökü bizde bir modadır. Ye ye ye. Şimdi bu müziğe ahlaki, dini, ruhçu besteler koyarsak bir taşla üç kuş vurmuş oluruz.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.39-40.

[83]- KORO ŞEFİ: Başlıyoruz. (Piyaniste) Bir sol verir misiniz maestro? (Piyanist sol verir.) Dün akşam verdiğiniz sol daha iyi idi. Bir sol daha rica etsem. (Piyanist bir sol daha verir) Bu fena değil. (İşaret verir.)
KORO :(Marşa başlar) Sol sol mi re do mi sol
Sol si re fa la sol sol Sol la si do sol re fa Sol la sol fa sol sol sol
ŞABAN : Dur bakalım. Dur dur. Ne oluyor bu sollar?
PİYANİST : Nota.
ŞABAN : Neden bu kadar çok sol var bu marşta?
PlYANlST : Kompozitör öyle kompoze etmiş.
ŞABAN : Sen onu benim külahıma anlat. Bu besteye derhal 142. madde uygulanacak.
PİYANİST : Şaka ediyorsunuz galiba beyefendi. Solsuz müzik olur mu?
ŞABAN : Olacak. Yapacağız. Solsuz besteler ısmarlayacağız icabında.
PlYANlST : Hadi oldu diyelim. Sol anahtarını ne yapacaksınız?
ŞABAN : Başka anahtar koyacağız. Do anahtarı koyacağız. La anahtarı koyacağız. Ev anahtarı, cami anahtarı koyacağız. Diyeceğin var mı?
PİYANİST: Var.
ŞABAN :O halde seni de bakanlık emrine alacağız. Mısta Bey, beyi derhal makamıma götürün.
MISTA: Hay hay (Çıkarlar.)
MÜDÜR :(Koşarak girer) Ne oldu beyefendi.
ŞABAN: Konservatuvan solculardan temizleme ameliyesi başladı. (Koroya) Hadi bakahm şimdi ben idare edeceğim. Sol diyenin ağzını yırtarım. Has dur. Bir, iki, üç yallah.
KORO: Sağ sağ mi re do mi sağ
sağ si re fa la sağ sağ
sağ la si do sağ re fa
sağ la sağ mi sağ sağ sağ
ŞABAN: Ha şöyle, bak marşın milli karakteri şimdi daha belirmedi mi?
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.46-47.

[84]- ŞABAN: Solistler senin ayağına su dökemez kızım.
CEYLAN: (Cilveli güler) Çok naziksiniz.
ŞABAN: Benim kim olduğumu biliyor musunuz?
CEYLAN: Arkadaşlar söyledi. Yeni patronmuşsunuz.
ŞABAN: işte elimizden geldiğince sizlere yararlı olmaya çalışıyoruz.
CEYLAN: Siz AP'li misiniz?
ŞABAN: Değilim ama, öyle sayılırım. Milliyetçi, ruhçu, mukaddesatçıyım.
CEYLAN: Arkadaşlarınızdan biri On Dokuz Mayıs kızlarının şortlarını kısa bulup meclise pornografik bir önerge vermiş. Doğru mu?
ŞABAN: Oldu öyle bir şey.
CEYLAN: Şimdi kim bilir siz de balerinlerin kılığını açık bulursunuz.

ŞABAN: Yok efendim. Ne münasebet. Allahın verdiğini kuldan neden saklamalı. Onlar sözüm meclisten dışarı sanattan nasibi olmayan, görgüsüz bazı arkadaşlar. Grupta ağzının payını aldı zaten. Yok kızım. Sen açıl saçıl. Parti arkanda.
CEYLAN: Buna memnun oldum. Size güvenebilir miyim?
ŞABAN: Her bir hususta.
CEYLAN: Müsadenizle ben duşa gidiyorum.
ŞABAN: (Peşinden gider) Aman kendini üşütme. İyi kurulan. Sen vatana lazımsın. Allah seni devlete, millete, bize bağışlasın.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.43-44.

[85]- ŞABAN: Ah Mısta Bey. Ben gönlümü bir ceylana kaptırdım. Al oku şunu. Onun dilekçesi. Dinle bak. "Sayın kültür sanat müfettişi Şaban... Beyefendi." Şaban diyor duydun mu sonra bir aralık bırakmış kendine gelip beyefendi eklemiş. Buna psikolojide lapsüs derler kendini ele verme. He hey Şaban gibi el yazısından karakter okuyan bi nüfusu nazar sahibinden kaçar mı bu teferruat. Bak şimdi sana yazıyı tahlil edeyim de gör. (Okur) "Dilekçemi size yazacak bir daktilom bile yok. Onun için elle yazıyorum." Elini yesinler senin.
MISTA: İyi ki elle yazmış. Daktilo ile tahlil yapamazdınız.
ŞABAN: Elbette olmaz. (Okur) "Konservatuvar-dan benimle mezun olanlardan çoğu 1500 lira maaş aldığı halde, ben hâlâ stajyer kadrosun-dayım. Hem onlar geçen yıl İstanbul turnesinds cabadan 50'şer lira harcırah da aldıiar. Ben ishal olduğum için yerime Meral gitti."
MISTA: Çok kuvvetli bir ifadesi var, canlı, duygulu ve tesirli.
ŞABAN :(Okur) "Hiçbir klikten değilim. Bundan ötürü hep yaşa basıyorum. Ben şefkat yoksulu, destek yoksulu bikes bir kızırn. Mümkünse bir burs rica edeceğim. Bari buradan gideyim de biraz sinirlerimi düzelteyim." (Kapar) Canımın içi benim. Bu mektup bir penceredir Mısta Bey. Buradan bak, onun kalbini, karakterini tabak gibi oku.
MISTA :(Bakar) Yazısı sağa doğru mail.
ŞABAN: Bu meyil yazanın yazdığı adama büyük meyli olduğunu gösterir. Gaydet bir kere bunu. Yok be gardeşim, protokol defterine değil, kafana. Şimdi özel hayatımızı yaşıyoruz şu an.
MISTA: Afedersiniz efendim.
ŞABAN: Bak bak bak Mısta Bey. Burs istediği satırlarda yazı git gide yatıklaşıyor.
MISTA: Anlıyorum.
ŞABAN: Sık sık da devrik cümle kullanmış farkında mısın?
MISTA: Evet iki yerde.
ŞABAN: Devrik cümlenin grafolojideki manası nedir?
MISTA: Bilmem.
ŞABAN: Elbet bilmezsin. Devrik cümle sık sık sırtüstü devrilmeye müsait bir mizaca işarettir. Mısta Bey, bana Fransız gültür ataşesini bulsana.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.49-51.

[86]- ŞABAN: Bu da mı aktör?
U. MÜDÜR: Hayır, bu genel sekreterimiz. Public Relation şefimiz ve edebi heyet üyemiz.
ŞABAN: Demek edebi heyettesiniz? Bulmuşken sorayım. Bizim bir ahbabın oğlu sizin edebi heyete bir eser göndermiş, okumadan reddetmişsiniz.
G.S.: Nasıl esermiş bu efendim?

ŞABAN: Bir perde seksen üç tablo imiş.
G.S.: Tamam buldum, ilk sahifeyi okur okumaz notunu verdik. Bir perde seksen üç tablo piyes olmaz da ondan.
ŞABAN: Neden olmasın? Piyes bir resim galerisinde geçiyorsa.
G. S.: O da var ya onu düşünemedik. Bir daha tetkik ederiz efendim.
ŞABAN: Ruhçu, mukaddesatçı bir arkadaşın eseridir. Lütfen. Kaç kişi gadro?
U. MÜDÜR: Ana kadro on yedi kişi. Otuz altı kişilik de koromuz var.
ŞABAN: Hepsine harcırah çıkarılsın, icabında ordudan da takviye alınsın. Paris'e Kanuni'nin ordugâhı gibi şöhretli bir giriş yapalım da görsün dünya.
(Balerin baştan görünür. Ben de ben de diye Şaban'a işaret eder.)
Araya bir de Ceylan Hanıma bir piruet arttırabilir misin?
U. MÜDÜR: Bilmem ki nasıl olur?
ŞABAN: idare idiverin gözünü seveyim. Oncağız da Paris'i görmüş olur.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.59-60.

[٨٧]- د. محمد عبد المنعم: الإخراج في مسرح الكبارية السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٢م، ص٧٣.

[88]- Her büyük adamın
Bir küçük yanı var elbet
Kimi cinse! sapıktır
Kimi evham kumkuması
Kiminde acaib saplantılar
Kiminde marazı saplantılar
Kimi ocağına incir diker
Binlerce insanın
Sonra geçer bir gülün
Karşısında ağlıyabilir
Kimi din der ahlak der bir yanda
Fazilet timsali geçinir
Öte yanda
Üç metres tutabilir
Kendi yutup salkımı
Başkasına talkın verebilir
Şaban Bey erkek adam
Dinç adam
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.47.

[89]- MISTA: Yeri boş kalınca dikkati çekmez mi?
ŞABAN: Yeri boş kalmaz. Yerine pal reklamı, ustura reklamı bir şey koruz. Bunu da aidat hanesine geçiririz, işlek yerdir. Talibi çok olur. Elini sallasan ellisi...
MISTA: Hay hay!
ŞABAN: Buna karşılık, Atatürk ilkelerine bağlılığımızı teyit makamında şehirdeki cümle Atatürk heykellerini donatıp aydınlatalım. Kaynağı örtülü projektör verelim.
MISTA: Güzel fikir. Beyaz saçlı bir zat gelmiş, ilkokuldan arkadaşınız olurmuş.
ŞABAN: ilkokuldan benim beyaz saçlı arkadaşım yok ki... (ismail girer.) A sen misin İsmail Bey hoş geldin. (Elini öpmesi üzerine) İstağfurullah...

İSMAİL: Duydum ki büyük mevki sahibi olmuşsunuz. Ben şimdi emekli oldum. Lütfetsen de bir iş verseniz, çoluk çocuk duacınız olacağız.
ŞABAN: Sen ne iş yapardın İsmail Bey?
iSMAiL: Ben harita subayı idim. Binbaşılıktan da tekaüt.
ŞABAN: Kadastroda olsan iş bulurdum ama, dur ama dur. Zihnimde bir fikir çaktı, İsmail Bey kardeşim sen don yapabilir misin?
İSMAiL: Efendim?
ŞABAN: Don dedim don yapabilir misin?
İSMAiL: Terziliğim yoktur beyefendi.
ŞABAN: Resim olarak resimden don. Resimlere don geçireceğiz de. Harita çizmek gibi bir şey. Geçeceksin müzedeki cıbıldak tabloların karşısına birer don çizeceksin. Üstelik renkli.
İSMAİL: Ne renk?
ŞABAN: Kimi düz kimi yollu. Renk olarak milli, mahalli, dini, hamasi renkler tercih edilmeli. Mukaddesatçı donlar olmalı.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.70-71.

[90]- 1. PRODÜKTÖR: Sinemanın dışına bir ilan koydum beyim. Memnun kalmayanın parası geri verilir diye.
MISTA: Eeee?
2. PRODÜKTÖR: Kimse geriye istemedi.
ŞABAN: Nasıl oldu bu iş?
2. PRODÜKTÖR: Filmin sonunda bir Türk Bayrağı dalgalandırdım. Bir de istiklal Marşı. Atamızın izmir'e girerken çekilmiş resimleri. Sıkıysa alkışlamasın. Komünist diye yapışırdım yakasına.
1. PRODÜKTÖR: Dini filimler de çok tutuyor beyim. Hac seferi hasılat rekoru kırdı. Seyreden yarı hacı sayılır ne diyorsun sen, zem zem suyu da dağıttık kapıda.
ŞABAN: Apdestsiz girilmemek gerek böyle filimlere. Gaydet Mısta Bey, sinema avlularına ap-dest muslukları ihdas edilmesine dair.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.84-85.

[91]- صاموئيل بيكيت: كاتب مسرحي إيرلندي، وناقد أدبي وشاعر. ولد في الثالث عشر من إبريل عام ١٩٠٦م في مدينة (بدبلن) في (إيرلندا)، وتوفي في (باريس) في الثاني والعشرين من ديسمبر ١٩٨٩م. أحد رواد مسرح اللامعقول، وكتب أعماله الأدبية باللغتين الفرنسية والإنكليزية ثم ترجمها بنفسه إلى لغات أخرى. تعد مسرحيته (في انتظار غودو) أهم أعماله وأكثرها شهرة وشيوعًا. ومن أهم ما يميز مسرحيات (صاموئيل بيكيت) أنها بسيطة وجوهرية. ووفقا لبعض تفسيراته، أنه كلما كان يكتب مسرحياته وفقًا للإنسان المعاصر كان بالفعل يميل إلى التشاؤم. حصل (بيكيت) على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٦٩م.
Bkz: Ayşegül Yüksel: Samuel Beckett Tiyatrosu, Habitus Kitap Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2012, s. 8-9.

[92]- ŞABAN: Nedir bu rezalet? Devlet Tiyatrosu yine karışmış. Totsis grevi mi var yine?
MISTA: Yok efendim sanatkârlar kazan kaldırıyor diye telefon etti bizim muhbirimiz.
ŞABAN: Sakin olalım. Sakin olalım. Mesele nedir teemmül edelim. Bir hal çaresi buluruz. Allah Allah, nasıl kazan kaldırır bunlar, bizim devletin tiyatrosu müzikayı hümayun gibi bir şey. Aylıklarını tıkır tıkır bu fakir milletin bütçesinden ödüyoruz.
G.S.: Onlar genç de, biraz aşırı.
ŞABAN: Nedir burda işiniz?
G.S.: Amatör tiyatrocu bunlar efendim. Avangart bif ekip.
1. GENÇ: Oyunumuza görücü olmayı onaylıyor musunuz?

U. MÜDÜR: Bırakın oynasmlar.
ŞABAN: Uzun mu piyesiniz?
1. GENÇ: Yalnız iki dakika.
ŞABAN: Peki oynayın öyleyse. Konu ne?
(Şaban ile Mısta seyircilerin arasına otururlar.)
1. GENÇ: Gogo'yu beklerken.
ŞABAN: Kimin?
1. GENÇ: Yazar İrlandalı ama Paris'te yaşıyor. Olay hiçbir yerde geçmiyor. Perde açıldığında sahne karanlıktır. Dekor ve aksesuar da yoktur. Eşya da yoktur. İnsan da yoktur. Yalnız Ester-gon ile Vladmir kuru bir ağacın dibine oturmuşlardır, ikisi de konuşmazlar. Kıpırdamazlar. Hiçbir hareket yapmazlar. Susarlar ve beklerler.....
ŞABAN :(Yerinden) Konuşmadan olur mu?
1. GENÇ: Konuşmazlar. Her piyes konuşma ile başlar. Bu piyesin büyüklüğü konuşulmamasm' da. Anlamıyor musunuz? Susuyorlar ve bekliyorlar.
MISTA :(Terellelli işareti yapar) Ha ha de Şaban Bey. Konuşmadığı daha iyi.
1. GENÇ: Sessizlik olur. (Sessizlik)
ŞABAN: Seyirci patlar oğlum. Bu ne kadar sürecek?
1. GENÇ: Sessizlik bireyi ezinceye, dayanım doruğuna varılmcaya dek.
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.61-62.

[93]- Bekliyorum
Bekliyorsun
Bekliyor
Bekliyoruz hep beraber
Her birimiz bir şeyler
Ne gelen var ne giden
Ömür hep böyle geçer
Godot gelmez arkadaş
Sen ona gitmezsen
Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, s.67.

المصادر والمراجع

أولًا ـ المراجع العربية:

- إديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، الكويت، ١٩٩٣م.
- د. جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٩٨م.
- د. جمال شحيد: في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، دار االتكوين للطباعة والنشر والترجمة، الطبعة الأولى، دمشق، ٢٠١٣م.

- حسام نعيم الغراوي: فلسفة الوعي وقراءة النص الأدبي، مجلة بحوث الشرق الأوسط، العدد (٥٢)، مركز الشرق الأوسط (جامعة عين شمس)، نوفمبر ٢٠١٩م.
- حسان الجيلاني: الإبداع بين الدين والسلطة، مجلة الفكر العربي، العدد (٨٨)، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٩٧م.
- د. حسن علي حسن: تهديد الهوية والتطرف السلوكي، المجلد (٩)، العدد (٥)، المجلة العلمية لكلية الآداب، جامعة المنيا، ١٩٩١م.
- عبد الوهاب شعلان: من البنية إلى السياق (دراسات في سوسيولوجيا النص الروائي)، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، دار أفريقيا الشرق، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.
- عمر مبيبل: هيدجر من الكينونة إلى الزمان، مجلة أوراق فلسفية، مجلة علمية محكمة غير دورية، العدد (٧)، عدد خاص عن الفلسفة الألمانية، الجيزة، ديسمبر ٢٠٠٢م.
- لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة: د. يوسف الأنطكي، مراجعة: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ---------: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، اللاذقية، ١٩٩٣م.
- ---------: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٦م.
- ---------: المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، ترجمة: نادر ذكري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨١م.
- مجاهد عبد المنعم مجاهد: فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٧م.
- د. محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية (من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية)، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، ٢٠١٥م.
- د. محمد عبد المنعم: الإخراج في مسرح الكبارية السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٢م.

- محمد عزام: فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، اللاذقية، ١٩٩٦م.
- محمد على البدوي: علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع)، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
- محمد محفوظ: الإسلام السياسي وضرورات التحول من الأصولية إلى المدنية، مجلة الكلمة، العدد (٨٤)، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، لبنان، ٢٠١٤م.
- د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م.
- ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير، الطبعة الثانية، بيروت، ٢٠٠٧م.
- د. نور الدين صدار: البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، ٢٠١٨م.
- يوسف حامد جابر: البنيوية في النقد الأدبي المعاصر، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠٤م.

ثانيًا ـ المصادر التركية:

- Haldun Taner: Vatan Kurtaran Şaban, Bilgi Yayınevi, İkinci Basım, Ankara, 1996.

ثالثًا ـ المراجع التركية:

- Abdi İpekçi: Her Hafta bir Sohbet, Bilgi Yayınevi, İkinci Basım, Ankara, 1996.
- Ali Kuyaksil: Türkiye'de Yönetimi Yeniden Düzenleme Çalışmaları Çok Partili Dönem 1945-1963, Der Kitabevi ve Yayınevi, Birinci Baskı, İstanbul, 1994.
- Ayşegül Yüksel: Samuel Beckett Tiyatrosu, Habitus Kitap Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2012.
- ----------: Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar, Mitos Boyut Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1997.

- ----------: Haldun Taner Tiyatrosu, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, Ankara, 1986.
- Erık Jan Zürcher: Moderleşen Türkiye'nin Tarihi, İletişim Yayınları, Dördüncü Baskı, İstanbul, 2020.
- Kurtuluş Kayalı: Ordu Ve Siyaset (24 Mayıs – 12 Mart), İletişim Yayınları, Yedinci Baskı, İstanbul, 2018.
- Mete Tunçay & Cemil Koçak ve Hikmet Özdemir: Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908- 1980, Cem Yayinevi, İstanbul, 1997.
- Mustafa Miyasoğlu: Haldun Taner, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Birinci Baskı, Ankara, 1988.
- Ömer Lekesiz: Yeni Türk Edebiyatında Öykü (Cilt 2), Kaknüs Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1998.
- Özcan Bayrak: Editörden, Ölümünün 25. Yılı Anısına Haldun Taner Özel Sayısı, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 8, Ocak 2012.
- Semih Kalkanoğlu: İsmet İnönü Din ve Laiklik, Tekin Yayınevi, Birinci Baskı, İstanbul, 1991.
- Sıddıka Dilek Yalçın: Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği, Bilgi Yayınları, Birinci Basım, Ankara, 1995.
- Yavuz Pekman: Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, Mitos Boyut Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2002.

رابعًا- 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.

خامسًا ـ شبكة المعلومات الدولية:

- https://politicalencyclopedia.org/dictionary/%D8%AD%D9%83%D9%88%D9%85%D8%A9%20%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%83%D9%86%D9%88%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%B7
- https://ar.wikipedia.org