Alsun Beni-Suef International Journal of Linguistics, Translation and Literature

مجلة كلية ألسن بني سويف الدولية للغويات والترجمة والأدب

مسرحة الشعر عند الشاعر التركى (جاهد كولبى Cahit Külebi) فى قصيدة (فى جهنم Cehennemde)

Nahed Abdel Mohsen Mohammed Elsayed
Lecturer at Estern Language Department (Turkish), Faculty of Al-Alsun, Ain Shams University, Egypt
nahedmohsen@alsn.asu.edu.eg

Volume 3 – Issue 2

December 2023

https://abjltl.journals.ekb.eg/

Print ISSN: 2805-2633 Online ISSN: 2805-2641

المستخلص: إن إقامة الجسور العابرة من الحاضر إلى الماضى، و الجنوح نحو التقليد، من كتابة القصيدة على شكل رباعيات، يوحى للبعض ببساطة القصيدة، وبساطة فكرتها، إلا أن تعانق وترابط الكلمات بعضها بعضًا، كان له رأى آخر، تنقل المتلقى لمعادلة حسابية لم يكن يلقى لها بالًا، إلا بتفكيك القصيدة، كطفل يستكشف اللعبة من تفكيك أجزائها، وإعادة تركيبها، وهذا الخيال السارح فى تفاصيل القصيدة يعزز معادلة كبرى تحمل أطياف الصراعات البشرية عبر الأزمنة والأمكنة والشخصيات الخيالية، وما الخيال إلا قالب تنصهر فيه ملامح الواقع بعثراته وصعوباته، فتجمعت وتشكلت صورًا للواقع المعيش، تجسد الواقع فى عرض تمثيلى يتبدى للناظرين، ويتراءى نصب أعينهم فى شكل حركات وأفعال وأقوال، وإيماءات، فصارت القصيدة نتيجة لتعدد الشخصيات وتعدد الأماكن كيان تعانق فيها الأشياء تناقضاتها، فتمظهر وانسلخ من القصيدة شكلًا جديدًا من أشكال الفنون الأدبية، وبحضور بعض العناصر دون غيرها بشكل قوى، ظهر نوع من الازدواجية فى القصيدة، أحال إلى ظهورها فى ثوب جديد، مسرحية الحياة داخل القصيدة بشخوصها وصراعاتها.
الكلمات المفتاحية: المؤثرات البصرية - الشخصيات- مسرحة الشعر –الصراع .

Dramatization of poetry by the Turkish writer Cahit Kolbi in the poem (In Hell)

Abstract: The construction of bridges from the present to the past, and the delinquency towards imitation, suggests to some the simplicity of the poem, and the simplicity of its idea, except that the embracing and interdependence of words with each other, had another opinion, conveying the recipient to an arithmetic equation that would not have occurred to his mind, except by dismantling the poem, as a child explores the game by disassembling its parts, and reassembling it, and this raging imagination in the details of the poem reinforces a great equation that carries the spectra of human conflicts through times, places, and imaginary characters, and imagination is nothing but a template in which the features of reality with its bumps and difficulties are fused . so they gathered and formed pictures of reality Living, reality is embodied in a representational display that appears to the onlookers, and appears before their eyes in the form of movements, actions, sayings, and gestures, so the poem became the result of the multiplicity of personalities and the multiplicity of places, an entity in which things embrace their contradictions, so a new form of literary arts appears and slips from the poem, with the presence of some elements and not others. In a strong way, a kind of duality appeared in the poem, referring to its appearance in a new dress, the play of life within the poem with its characters and struggles.
Keywords: place - time - characters - dramatization of poetry – conflict.

المقدمة

يسعى الشاعر حين يعرض تجربته الشعرية إلى محاولة جادة لبناء رؤى جمالية توصل رؤيته الشعرية للمتلقى من خلال أساليب وتقنيات عديدة، فتحتضن القصيدة الحديثة كثير من الفنون الجميلة، فتقل المسافات بين الشعر وبين غيرها من الفنون، وتفنيد تمظهرات الفنون الأخرى في التجربة الشعرية وتمحيصها، يسهم في الكشف عن دلالات شعرية جديدة، ومدى حضور الفنون الأخرى فى القصيدة. وظهرت فى قصيدة (فى جهنم Cehennemde) صـــور درامـــية عديدة من أزمنـــة وأمكنة وشخصيات تتحرك وتتصـــارع وتتحاور،فتضافرت هذه العناصر وكونت عملا فنيا متناغما تأثر بالعناصرالفنية المسرحية، تجانس مع ما يصلح ليكون عنصرًا شعريًا؛ ولذا وقف البحث على العناصر الدرامية التى استمدتها هذه القصيدة من المسرح.

هدف البحث:

رصد أهم ملامح وأساليب تعانق الشعر بالمسرح، وإلقاء الضوء على دلالات جديدة ظهرت من خلال التلاحم والتناغم الفاعل بين جزيئات الشعر والمسرح، خاصة وأن قصيدة (فى جهنم Cehennemde) من القصائد القلائل التى ظهر فيها تشابك الشعر بعناصر المسرح عند الشاعر التركى (جاهد كولبى Cahit külebi)، وهى واحدة من القصائد التى تحتويها المجموعة الشعرية (الأعشاب المخضرة 1954م Yeşeren Otlar).

منهج البحث:

اتبع البحث الدراسة الأسلوبية، والتى تهتم برصد التحولات التى تحدث فى الأجناس على مستوى الصياغة والأسلوب، بجانب الدراسة السيميائية التى تعنى بدراسة الإشارات والعلامات خاصة اللغوية منها.

الأسئلة المزمع الإجابة عنها:

- ما التقنيات والأساليب الفنية التى أسهمت فى تحويل القصيدة إلى مسرحية تمثل على خشبة المسرح ؟
- كيف رسمت الكلمات عناصر تشكيل المسرحية ؟
- ما القضايا الفكرية المنشودة من وراء مسرحة قصيدة (فى جهنم cehennemde)؟

الدراسات السابقة:

تناولت رسالة دكتوراه واحدة قصائد الشاعر التركى جاهد كولبى باالترجمة ودراسة إشكاليات الترجمة، وهو مجال مختلف تمامًا عن مجال الأدب، وبالتالى (لم تكن موضوع دراسة من الباحث) ؛ وذلك لبعد موضوع الدراسة عن موضوع هذه الرسالة، و هى:

ياسمين عبد الدايم :ديوان Cahit Külebi Bütün Şiirleri ترجمة إلى العربية ودراسة لإشكاليات الترجمة، (رسالة دكتوراه)، كلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر الشريف، القاهرة، 2021م.

وتناولت كذلك العديد من الدراسات والبحوث التركية الشاعر التركى (جاهد كولبى Cahit Külebi)، والتي استفاد البحث منها فى بعض المواضع، ومنها :

1- Hakan İsmail şiriner: Şiir ve Tiyatro, Dram/Tiyatro Sanatı ve şiir ilişkisinin Tarihsel Süreci Üzerine,Ayraç dergisi, 2011. Academia.edu
2- Hakan İsmail şiriner: Şiirin Tiyatrosu, Edip Cansever Poetikasında Tiyatral Olan,Ayraç dergisi, 2011. Academia.edu

خطة البحث :

ينقسم البحث إلى:

التمهيد:

يتناول نبذة مختصرة عن المسرح والمسرحية.

الفروق المميزة لفن المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية.

المبحث الأول: البعد المكانى والمؤثرات البصرية.

المبحث الثانى: تعدد الشخصيات والصراع الدرامى.

الخاتمة: وتتناول عرضًا لأهم النتائج التى توصل إليها البحث.

قائمة المصادر والمراجع.

التمهيد:

لقد ارتبط المسرح بالشعر منذ أقدم العصور؛ إذ بدأ المسرح العالمى شعراً، والمسرحية الشعرية كانت هي المسيطرة على خشبة المسرح الأوروبى، إلى أن ظهر المسرح النثرى، مع ظهور الواقعية؛ مما أدى إلى توقف المسرح الشعرى فى أوروبا بصفة عامة، باستثناء الشعراء الذين أبدعوا أنماطًا من المسرح الشعرى، والذى أُطلق عليه المسرح الملحمى تمييزًا له عن المسرح الدرامى .[1]

وبعد انقراض الملحمة بوصفها شكلًا أدبيًا، وأصبح الشعر مقصورًا على القصيدة الغنائية، وصارت المسرحية جنسًا أدبيًا مستقلًا، لم تنقطع الصلة بين المسرح والشعر؛ إذ ظلت كثير من المسرحيات تُكتب شعرًا، ومن ناحية أخرى، استعارت القصائد الشعرية بعض فنيات وتقنيات المسرحية؛ للتعبير عن الطبيعة الدرامية للرؤية الشعرية الحديثة. [2] ولقد ارتبطت الدراما المسرحية أول ما ارتبطت بالحياة الدينية[3]، ودام هذا الارتباط فترة طويلة من عمر المسرح وخاصة فى الأعمال

[1] محمد عنانى: دراسات فى المسرح والشعر، مكتبة غريب، القاهرة، 1985م، ص 45.

[2] على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، 2002م، ص 194.

[3] وحمل الشعر كذلك بُعدًا دينيًا واجتماعيًا؛ فقد كان ملازمًا ومصاحبًا للعبادات والطقوس والشعائر الدينية فى الثقافات والحضارات العريقة. "انظر:
Hakan İsmail şiriner, Şiir ve Tiyatro, Dram/Tiyatro Sanatı ve şiir ilişkisinin Tarihsel Süreci Üzerine, Ayraç dergisi, 2011." Academia.edu.
تاريخ الدخول السبت الموافق 2023/6/17م، الواحدة ظهرًا.

الدرامية المسرحية التراجيدية.[4] ويتسم العمل الدرامى[5] المسرحى بخاصية تميزه عن الأعمال الفنية الأخرى من قصة ورواية، وهو الصراع والحوار[6].

فالصراع يولد وينتج العلاقات والصدام بين شخصيات العمل المسرحى، وهو المحرك والمولد للحوار، الذى يدفع لتلاحم جزئيات العمل المسرحى وتناغمها.[7]

والبناء الدرامي يتجسد من خلال تصاعد الحدث وصولًا للذروة، تتبعها لحظة تأمل وسكون وصولًا إلى النهاية ، مع ثراء في الصور توحي للمتلقي مشاهدة الشعر مرئيًا، ولا يعمد الشاعر لأن يكون دراميًا في قصيدته، ولكن الكتابة نفسها تحمل في ثناياها بذورًا دراميةً، ولأن منطق الشاعر النفسي يحمل تركيبا دراميا .[8]

إن الأنواع الأدبية تختلط وتمتزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتظهر أنواع أخرى جديدة، فالنوع الأدبى مثل المؤسسة؛ إذ يستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسة، ويعبر فى الوقت ذاته عن نفسه من خلالها، وأن يبنى مؤسسات جديدة.[9]

الفروق المميزة لفن المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية:

1- تكتب لتمثل على المسرح، فهى الأدب الذى يمشى ويتكلم.
2- تعتمد كليًا على الحوار، فلا سرد فيها ولا وصف، على نقيض القصة التى تتكون من السرد والوصف والحوار. ومع ذلك فالقصة جنس أفاد واستفاد من المسرح، فالقصة القصيرة تشترك مع المسرحية في عنصر التكثيف والإيجاز، وفى اعتمادها على عنصر الحركة، وتصوير الشخصية.[10]
3- تقسم المسرحية إلى فصول ومناظر.[11]

---

[4] نصر محمد عباس: فن الدراما المسرحية - رؤية تاريخية نقدية- مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى 2011م، ص 7-8.

[5] أطلقت كلمة دراما أول ما أطلقت على الأدب المسرحى المعد للعرض على خشبة المسرح، سواء كان نظمًا أم نثرًا، ثم اقتصرت على النظم فقط، وانقسمت إلى كوميدى وتراجيدى." انظر:
Turan Karataş, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ ayınları, 3.baskı, Ankara, 2007, s.122."
لم يعد مصطلح الدراما متوقفًا على المسرح فقط؛ إذ إن ملامح الدرامية صارت تتوافر فى الأجناس الأدبية المختلفة. "انظر:
Baldick Chris: Concise Dictionary of Literary Terms, Oxford University Press, 1966, p:62 . "

[6] يعتمد المسرح على العرض وليس السرد؛ ولذا يعتمد بشكل أساسى على الحوار سواء أكان هذا الحوار خارجيًا أو داخليًا، على ألسنة شخصيات متباينة ومختلفة، تعرض للأفكار والمشاعر والأحاسيس من خلال أحاديثهم؛ ولذا فالحوار هو روح المسرح."انظر:
Ismail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2 (Hikaye-Roman- Tiyatro)*, a.g.e, s.54."

[7] نصر محمد عباس: مرجع سبق ذكره، ص. 43.

[8] منى دوزة: تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة، جامعة الأخوة منتوري- قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، رسالة دكتوراة 1438-1439 ه ،2018م، ص 179-180.

[9] رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمدعصفور، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، مصر، 1987م، ص 311.

[10] أمانى جميل على العطار: مسرحة القصة القصيرة الفلنكات للكاتب محمد عبد الحافظ ناصف نموذجًا، مجلة التربية (النوعية والتكنولوجيا)، جامعة كفر الشيخ، د. ت، ص146. on line

[11] فائق مصطفى، عبد الرضا على: فى النقد الأدبى الحديث، منطلقات وتطبيقات، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، ط1، 1989م، ص143.

أما المسرح فيحتاج إلى مساحة ومكان للتمثيل، فى حين أن الرواية أدب زمانى بحت، لا يحتاج للتحول إلى شىء مكانى. [12] فالزمن هو روح الرواية، وهذه الروح يتلمسها، ويشعر بها المتلقى فى كل سطر من أسطرها.[13]

وقد انتهلت قصائد جاهد كولبى[14] من التقنيات الفنية للمسرح، فهى ليست ببعيدة عن موجة التأثر؛ ولكن تأثره مختلف عن غيره، ولذا وقف البحث على أهم عناصر المسرح فى التجربة الشعرية عند الشاعر، لاسيما وأن للشاعر طابع شعرى خاص به امتاز به دون غيره من شعراء

---

[12] صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية فى شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، مصر، ط2، 1995م، ص240.

[13] Mehmet Tekin: Roman Sanatı (Romanın Unsurları), Ötüken Neşriyet ,İstanbul, 2008, s.116 .

[14] جاهد كولبى (Cahit Külebi): وُلد فى أكثرأيام الحرب العالمية الأولى ضراوة فى عام 1917م، فى قرية çeltek (زيله چلتك)، اسمه الأصلى محمود جاهد، عائلته تنتمى أصلًا لمحافظة (أرضروم Erzurum)، التابعة لمحافظة (زيله چلتك) التى تبعد عن محافظة (زيله چلتك çeltek) ولكن مع احتلال الروس لها وبسط أيديهم عليها، اضطروا للهجرة منها إلى (sivas) بنحو عشرة كيلو مترات. "انظر: Ismail Çetişli, Cahit Külebi ve Şiiri, Akçağ yayınları, 2 Baskı, Ankara, 2012,s.44."
وتلقى تعليمه الثانوى فى (سيواس)، وتخرج فى المدرسة العليا للمعلمين قسم اللغة التركية وآدابها عام 1940م، وعمل بالتدريس فى إحدى المدارس الثانوية، ثم مفتشًا فى وزارة التعليم القومى، ومساعدًا للمستشار التعليمى، وبعد إحالته للتقاعد عمل سكرتيرًا عامًا فى مجمع اللغة التركية عام 1967م، نظم باكورة أشعاره باسم (نظمى جاهد Nazmi Cahit)، ونشر قصائده ومجموعاته الشعريه فى العديد من المجلات، تناول فيها موضوعات كثيرة مثل الوحدة والموت، متأثرًا فى ذلك بشعر أدب العشاق، وله العديد من المجموعات الشعرية، منها (أحد الرجال الرياح Adamın Biri 1946)، (الأعشاب Atatürk kurtuluş Savaşı'ında 1952)، (فى حرب الاستقلال الأتاتوركية Rüzgar 1949)، (انظر: Yeşeren Otlar1954المخضرة "
Arslan Tekin, Edebiyatımızda İsimler ve Terimler ,Ötüken Neşriyat, A.S, İstanbul, 1999, s. 400. "
وتدور أشعاره فى فلك موضوعات ثلاثة: الأنا، الأنا والإنسان، الإنسان والطبيعة. "انظر:
Ismail Çetişli, Cahit Külebi ve Şiiri, a.g.e, s.173. "
وتأثرت قصائده وأشعاره بطبيعة الأناضول التى قضى فيها طفولته وشبابه؛ ولذلك سار فى نظم أشعاره على منوال الأدب الشعبى، ونظم قصائده فى شكل رباعيات، ولكن بقوافى مختلفة، وتعد القافية التامة (التى يتشابه فيها حرفين tam uyak) أكثر القوافى المستخدمة فى أشعاره. " انظر:
من نهاية الكلمة الأصلية
Fikri Aydemir, Cahit Külebi'nin Şiirlerinde İmajlar, İnternational Journalof Social Science, Number 65, P.153-160, Spring 1, 2018, p.160. "
ويذهب الشاعر جاهد كولبى إلى الابتعاد عن الأمور السياسية، وعدم دخولها مجال الأدب، ولذا دارت معظم أشعاره = حول الأناضول وطبيعتها، والمرأة، والفراق، والحب، والتمسك بالحياة وعشقها، وظهر ذلك جليًا وبشكل مكثف فى المجموعة الشعرية (الأعشاب المخضرة Yeşeren Otlar1954)؛ حيث برز فيها خوفه الشديد من الموت، وحرصه على الحياة والتمسك بها؛ وذلك نتيجة مرضه الشديد آنذاك، الذى أثر كذلك على حالته النفسيه. ومن ناحية أخرى، شغل موضوع الموت حيزًا كبيرًا فى فترة الجمهورية، ولاقى هذا الموضوع رواجًا كبيرًا آنذاك، وكان الشاعر جاهد كولبى من بين الشعراء الذين نظموا كثير من أشعارهم فى موضوع الموت، ومنها ما ظهر عنده فى شكل مرثية. ومن الموضوعات التى نالت قدرًا كبيرًا من اهتمامه ورعايته موضوع الطبيعة، فقد برز عنده باعتباره موضوعًا مستقلًا بذاته، أو عنصرًا مساعدًا فى موضوع آخر، فيقول عنه الناقد (حلمى يافوز Hilmi Yavuz): " إن أشعار جاهد كولبى ثرية بعناصر الطبيعة، فهو ينتهل ما يشاء من الطبيعة، فهو رمز من رموز الطبيعة، وهو فى ذلك يحاول الأقتراب من سمات الشعر الشعبى.". " انظر:
Ismail Çetişli, Cahit Külebi ve Şiiri, a.g.e, s.88-174. "

عصره الذين انتموا لتيار الرومانسية القومية (Milli Romantik) الذى ينحى منحى الأيدلوجية الكمالية والذى انتمى هو نفسه إليه.[15]

فهو ابن الأناضول الذى ارتبط بها أشد الارتباط، فتدثرت أشعاره بكثير من الصور التى استقاها من الشعر الشعبى[16] وتأثر بها، بل وتحولت أشعاره لأغانى يرددها الشعب مثله فى ذلك مثل الأشعار الشعبية.[17] وهو فى تأثره بعناصر القصة والمسرح ليس ببعيدًا عن مرحلة (التجديد الثانية İKİNCİ YENİLİK) للشعر والتى ظهرت فى تركيا فى عام 1950م، فقد أثرى شعراء مرحلة التجديد الثانية أشعارهم بعناصر الموسيقى والرسم والقصة والمسرح، متتبعين فى ذلك إثر الغرب الذى ازدادت وطأته على الأدب التركى وخاصة فى مرحلة الجمهورية.[18]

ولعل الفارق بين الشاعر جاهد كولبى، وشعراء مرحلة التجديد الثانية، فى المنبع الذى استقى منه كلاهما عناصر الفنون الأخرى فى أشعارهم.

وظهرت فى قصيدة (فى جهنم Cehennemde) للشاعر (جاهد كولبى Cahit Külebi)، عناصر مهمة ومميزة للفن المسرحى، مع غلبة الشكل الشعرى على القصيدة، وهذه القصيدة إحدى قصائد المجموعة الشعرية (أعشاب مخضرة Yeşeren Otlar)، ومن هذه العناصر التى أسهمت فى تحويل القصيدة إلى مسرحية تُعرض وتُمثل على المسرح:

البعد المكانى والمؤثرات البصرية

وتعدد الشخصيات والصراع الدرامى.

ويتم تناولهما من خلال المبحثين التاليين:

المبحث الأول: البعد المكانى والمؤثرات البصرية:

إن الشعر ليس كلمات صماء متراصة، بل يحمل عالمًا وواقعًا فى كل كلمة، فمفردات اللغة تنتظم فى بوتقة جمالية؛ لتفرز دلالات وتعبيرات جديدة، تتجاذب الكلمة واللون فى هذه القصيدة لتصور تجربة إبداعية من خلال الشعر.

لقد طوع الشاعر لغته الشعرية، بمفرداتها وتراكيبها، لخدمة وتقديم عمل مسرحى داخل قصيدته، وأول ما يواجه المتلقى العنوان وهو عتبة النص، الذى حدد من خلاله المكان وهو (جهنم)، والتى ترتبط عادة باللون الأحمر[19]، فيقال عنها (جهنم الحمراء). فالعنوان يحتل مكانة مميزة؛ لكونه نصًا أصغر، يمنح النص الأكبر قيمته.[20]

---

[15] Ramazan Korkmaz: Yeni Türk Edebiyatı (1839- 2000), Grafik Yayınları,2. Basım, Ankara, 2005, s. 244.

[16] يندرج تحت مصطلح الأدب الشعبى ثلاثة أنواع: الأدب الشعبى مجهول المؤلف، وأدب العشاق، وأدب التكايا. وقد نظمت هذه الأشعار فى معظمها على وزن الهجا، وفى شكل رباعيات، ومنها ما ينشد بصحبة الموسيقى. " انظر: Erman Ertun, Türk Halk Edebiyatına Giriş, Kitabevi, İstanbul, 2 Baskı, 2004, s. 32."

[17] Ramazan Korkmaz, , a.g.e, s. 249.

[18] Hakan İsmail şiriner: Şiirin Tiyatrosu, Edip Cansever Poetikasında Tiyatral Olan, Ayraç dergisi, 2011. Academia.edu

[19] ارتبط اللون الأحمر بالسخونة والدفء، ويعبر عن الشمس والنار والدم والخطر والإثارة، وأحيانًا عن العنف، ولجذب الانتباه وهو منشط ومنبه. " انظر:
، مرجع سبق ذكره، ص538. فاطمة محمد حسن على

[20] أحسن مزدور: مقاربة سيميائية فى قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005م، ص 9.

إن الإطار الخارجى الذى تدور بداخله الأحداث هو (جهنم)، ولكن داخل هذا الإطار تتعدد الأمكنة، بتعدد الأحداث والصراعات، فزمن ومكان القصيدة هما نفسهما زمن ومكان الحدث، ولكن المكان الذى سلط الشاعر الضوء عليه هو (جهنم)، وهو مكان وزمن تخييلى، لا علم لبشر بما فيه سوى من خلال القرآن الكريم، وسنة نبيه الكريم، هو عالم افترضه الشاعر، يوحى بوجود العذاب، ويوحى بمكان وزمن بعد الموت، ولكن الإشكالية التى يثيرها العنوان، هو دلالة العنوان الرمزية.

يلفت الشاعر المتلقى للقصيدة، من العتبة الأولى، عتبة العنوان، فقد كتب كل أحرف الكلمة بحروف كبيرة. (فى جهنم) (CEHENNEMDE)؛ وذلك لتفخيم الكلمة وتأثيرها، فكلمة جهنم ذات مرجعية دينية[21]، فهى مكان العذاب، ولكن لبعض السمات الواردة بالنص الشعرى والتى تتصل بشكل مباشر بهذه المفردة، معان عديدة ودلالات مختلفة.

"فالعنوان يبسط ظلاله على النص، ويحدد هويته باعتباره خلاصة أو فكرة عامة للمحتوى."[22]

فقد قسم الشاعر قصيدته إلى تسع رباعيات[23]، ورد ذكر كلمة جهنم ثلاث مرات، المرة الأولى فى العنوان، والمرتان الأخريان فى الرباعية الثالثة والخامسة، وهى تحمل دلالة مزدوجة؛ فهى تحمل بُعدًا زمنيًا ومكانيًا.

إن العنوان يمهد النص لإشاعة جو الألم والخوف لما تحمله دلالة كلمة جهنم من العذاب، فيقول الشاعر ما ترجمته:

الموت أحيانًا يتفقدنى
يستقر ويمر أمامى
يقول، ليس بعد ، لم يحن وقتك
ثم ينعطف لآخرين. [24]

إن التناوب بين حضور الموت وغيابه أتاح للنص فى الرباعية الأولى شكلًا من أشكال الصراع بين الموت والحياة. فهو تارة يظهر، وتارة يختفى؛ يظهر فى:

(الموت أحيانًا يتفقدنى

---

[21] استخدم جاهد كولبى فى أشعاره كثيرًا من الكلمات والمصطلحات الدينية دو أن يتناول أية موضوعات دينية فى قصائده." انظر:
Serkan Furtun, Cahit Külebi'nin Şiirlerinde Kelime Dünyası, Bülent Eecvit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2014, s. 48."

[22] أحسن مزدور: مرجع سبق ذكره، ص9.

[23] الرباعية: هى وحدة نظم الشعر الشعبى، وتتكون الوحدة الواحدة من أربع أشطر شعرية؛ ولذا تسمى بالرباعية، الرباعية توازى البيت الشعرى فى أدب الديوان. "انظر:
Turan Karataş, a.g.e, s.122."

[24] Ölüm ara sıra yokluyor beni
Oturuyor geçip karşıma.
Daha, diyor, daha vaktin gelmedi
Sonra dönüp gidiyor başkasına.
Cahit Külebi: Bütün Şiirleri, Yeşeren Otlar, Cehennemde, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 4. Basım, Ekim 2010, s.190.

يستقر ويمر أمامى
يقول، ليس بعد ، لم يحن وقتك) ويختفى فى قوله:
ثم ينعطف لغيره. [25]

وكذلك وردت الكلمة الأولى بالنص (الموت ölüm) لتتصدر المشهد وتتصدر الرباعية؛ مما يفتح المجال أمام سلسلة من الأفكار والمواقف لتشكيل النص الشعرى، من خلال مجموعة من الدوال المتفاعلة والمتصارعة؛ فتأخير المفعول الذى ورد فى شكل ضمير المتكلم (beni) إلى نهاية الجملة أو بمعنى أصح نهاية الشطر الأول من البيت ليوحى بصراع الموت والحياة عند الشاعر؛ وكأنه يحاول أن يقيم فواصل وحواجز عديدة تمنع دون وصول الموت إليه، بوضع الحواجز والفواصل اللغوية المشكلة من عدة كلمات تقع بين كلمتى (الموت) و(ضمير المتكلم فى حالة المفعولية).

وبذلك انبثقت من كلمة (الموت) التى احتلت صدارة البيت الأول من القصيدة، دلائل العالم الشعرى، فالكلمات ودلالتها وشكلها الخارجى والداخلى لها قيمتها المتميزة[26].

وفكرة الصراع والتضاد نحت إلى تجسيد الموت الذى يستقر ويمر(Oturuyor geçip)، وهو ما يفتح مجالًا واسعاً أمام الحركة الدرامية التي حولت هذه الدوال الحركية وربطها بالموت إلى مجموعة من المواقف الصراعية مما يجعل التجربة الشعرية مليئة بالحركة والأفعال التى تستند على التفاعل والتضاد؛ لتشكل فى مجملها الحديث عن الموت، الذى هو بوابة الدخول لجهنم.

ويضفى الشاعر من صفات الإنسان وحركاته، على الموت ما يحيله إلى إنسان، وذلك من خلال التشخيص. ويُعد التشخيص من العناصر المهمة فى الفن الدرامى المسرحى، والذى يخلع على الأشياء والحيوانات، بل وحتى الظواهر الطبيعية مثل الرياح والمطر، صفات الإنسان.[27] وهذه العلاقات بين الإنسان والأشياء التى تطفو على السطح من خلال التشخيص، له باع فى الأدب الشعبى التركى وخاصة أدب العشاق، الذى يكسو الأشياء بطباع الإنسان. [28]

وبالشكل نفسه تأتى كلمة (أمامى karşıma) فى نهاية الشطر الثانى، فى محاولة من الشاعر أن يتخذ من الكلمات مصدرًا لحمايته واختفائه من الموت الذى يتجسد أمام ناظريه؛ وبذلك شكلت الرباعية الأولى من النص الشعرى ثنائية الحياة والموت.

وترسمت الرباعية مدخلًا ومفتاحًا للمكان الذى تدور فيه الأفكار والصراعات؛ وذلك من خلال ربط المكان (وهو العنوان ذاته) بالرباعية الأولى من النص الشعرى.

---

[25] Ölüm ara sıra yokluyor beni
Oturuyor geçip karşıma.
Daha, diyor, daha vaktin gelmedi
Sonra dönüp gidiyor başkasına.
Cahit Külebi: a.g.e, s.190.

[26] صلاح فضل: مرجع سبق ذكره، ص79.

[27] Hasan Erkek ve diğerler: Türk Tiyatrosu, Anadolu Üniversitesi Yayını, Eski Şehir, ocak 2019, s.10.

[28] Seyit Kemal Karaalıoğlu: Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü, İnkilap ve Aka Kitab evleri, 2 Basım, 1968, s. 643.

وبذلك شكل العنوان المكان المسرحى الذى تُعرض فيه المواقف المختلفة للصراعات القائمة، والثنائيات الضدية، ومع ربط التجربة الشعرية بذات الشاعر التى تمظهرت فى شكل الضمائر المختلفة، بالموت الذى تجسدت حركاته من خلال العديد من الأفعال؛ فدفعت بظهور مشهدًا مسرحيًا توافرت فيه عنصر المكان والشخصيات، بل والحوار الذى تبدى من خلال الفعل (يقول diyor).

فالتحليل السيميائى لا يهدف إلى مجرد الوصول إلى العلامات والدلالات التى يحملها النص، ولكن الكيفية التى قيل بها النص؛ ما يتطلب معرفة المستويين السطحى والعميق فى النص، ومن حقول السيمياء، علامات الشم، وعلامات الحيوانات، وعلامات الاتصال باللمس، والاتصال البصرى، وأنماط الأصوات، وأوضاع الجسد. [29]

ففى الرباعية الثالثة تتكشف مواجهة بين الشاعر ونفسه، ليعبر عن صراعه النفسى، من خلال تضاد المفردات، كما يبدو من ترجمة المصراعين التاليين:

فلا قبل لى فى دخول جهنم فى حضرة الله[3130]

وأنا الخجول عديم الحيلة، الضعيف. [32]

ويعتبر نص القصيدة امتدادًا للعنوان، بما يتضمنه ويشمله من علامات لغوية وغير لغوية، تتعانق وتتعالق بل وتتآلف لتفضى إلى الدلالة. [33]، وقد تعددت الأمكنة فى القصيدة؛ مما شكل مسحة أوسع فى التنقل.

تعدد الأمكنة فى القصيدة الشعرية (فى جهنم Cehennemde) والمؤثرات البصرية:

إن المكان المسرحي فى هذه القصيدة الشعرية ينقسم إلى مكانين، (جهنم) رمز الآخرة، يوحى الشاعر من خلاله إلى دلالة الموت، فالموت بوابة الحياة الآخرة، وذلك فى مقابل (الشرفة) التى ترمز للحياة الدنيا، والتى أراد تحقيق إيهام المتلقى بوجود البعد الدلالى للفظة (الشرفة) و كذلك البعد الفكرى، فالشرفة لها دور إيحائي فى بناء وإقامة عالم موازٍ للموت، وهو الحياة. ليتبدى البعد الفكرى للقصيدة وهو الموت فى مقابل الحياة.

وهذا التضاد ينشأ من شعورين مختلفين يوقظان الإحساس، وأحدهما هو فقط الذى يستثمر نظام الإدراك فى الوعى، والآخر يظل فى اللاوعى، وقد تكون العلاقة بين الثنائيات علاقة نفى سلبى وتضاد مطلق، وقد تكون علاقة وسط، أو تناغم وتكامل وإخصاب تكشف دراستها عن التركيب

---

[29] وفاء عدلى محمود عبدالله: التحليل السيميائى لصورة المرأة فى الخطاب الإعلانى بالمواقع الإلكترونية بين الدال والمدلول، المجلة العلمية لبحوث الإعلام وتكنولوجيا الاتصال، كلية الإعلام وتكنولوجيا الاتصال، جامعة جنوب الوادى، العدد 6، يوليو –ديسمبر، 2019، ص 177.

[30] يتمتع أبطال الحكايات الشعبية بقربهم من الله؛ ولذا فهم شخصيات قريبة من الشعب. " انظر:
Ahmet Kapaklı,Türk edebiyatı,türk edebiyatı yayınları, 3.Cilt İstanbul, s.94."

[31] إن كلمة (الله Tanrı) من بين أكثر الكلمات التى استخدمها الشاعر جاهد كولبى فى قصائده، إنه يتحدث معه ويناجيه، فلفظ الجلالة (الله) تعكس أهمية المفاهيم والقيم الدينية، فأحيانًا استخدمه للكلمة يكون تقربًا أو قلة حيلة، فهودائمًا يربطه معاناته التى يتجرعها بالقدر. "انظر:
Serkan Furtun, s.49."

[32] Tanrı katında utangıç beceriksiz,
Zayıfım cehenneme giremem.
Cahit Külebi: a.g.e, s.190.

[33] أحسن مزدور: مرجع سبق ذكره، ص9.

الضدى للعالم والجدلية التى تتخلله[34]. فيقول الشاعر ما ترجمته : " والأمطار التى تطرق النافذة ليلًا "[35]

فالشرفة جزء لا يتجزأ من المنزل، فمن خلال الشرفة يطل الشاعر على الحياة الدنيا، ليقيم هذه المقابلة التى تتعدد الأمكنة فيها على المسرح، وتتعدد المشاهد، وتستدعي عناصر المسرح وملحقاته لتطل المسرحية على المتلقى فى أكثر من مشهد مسرحى داخل القصيدة، اختزلت جميعها فى عدة كلمات ذات إيحاءات ودلالات واسعة، تنقل المتلقى المشاهد من مكان لآخر. وفى تعدد الأمكنة، تأثر بأدب العشاق، حيث يتنقل العشاق فى مغامرته العشقية من مكان لآخر.[36]

وتعد الشرفة بمثابة ستارة المسرح التى تخفى وراءها الأحداث والصراعات، وعناصر المسرح المختلفة.

ويتداخل الزمن مع المكان بشكل كثيف، ليمارسا سويًا لعبة تبادل الأدوار، ويكشفا عن صراع آخر مختفى بين الكلمات، ومتناثر بين أحرفها، وهو الصراع النفسى الذى يعانيه الإنسان فى حياته، ليطل الشاعر من جديد بصراع آخر، يلقى بظلاله على النص الشعرى، مستمدًا من المسرح دراميته وصراعاته النفسية، من خلال التعبير عن واقع مأزوم ، يحتدم فيه الصراع الفكرى، وهو صراع أقرب إلى صراع فى المطلق، قد لا يستطيع الإنسان فهم فحوى تلك الصراعات التى يجد نفسه تتلاطمه أمواج الحياة، دون استيعاب كنهها.

ولعل عدم استيعاب ما يجرى فى الواقع الحياتى، هو ما يدفع للإحساس بمجانية موت الإنسان فى عالم لا تحكمه قيم أوعقل.[37] وإن فكرة الموت تلح على الإنسان خاصة مع تقدم الإنسان بالعمر، وأكثر من ينظموا أشعارهم عن الموت هم الشعراء الشعبيين، فالشاعر جاهد كولبى يتناول فكرة الموت بشكل واقعى .[38]

فالعمل الدرامى المسرحى، ينتقى من الأحداث ما يترجم البعد الدرامى، وما يساير فكرته وهدفه الإنسانى.[39] والكلمات التى يتخيرها الشاعر فى قصائده، إنما تعكس مشاعره وأحاسيسه،

[34] جان كوهن: اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، ط2، 1999م ، ص 187.

[35] Pencereye vuran yağmuru geceleri;
Cahit Külebi:a.g.e, s.191.

[36] Elif Sanem Güleç:Kerem Operası Librettosundaki Kurgusal Unsurların Kerem ile Aslı Hikayesi ve Kerem ile Aslı Oyunu bağlmında inceleme ve karşılaştırılması,Yıldız Teknik Üniversitesi ,Sosyal Bililer Enstitüsü , Sanat ve Tasarım Ana Sanatı Dalı ,İstanbul, 2009, s.82.

[37] نصر محمد عباس: مرجع سبق ذكره، ص 46.

[38] Mehmet Yardımıcı: şiirini Halk Şiirinin Gür Kaynağından Besleyen Cahit Külebi ve Şiir Dünyası. Turkoloji.cu.edu.tr.
تاريخ الدخول السبت الموافق 10 يونيو 2023م الساعة الواحدة صباحًا.

[39] نصر محمد عباس: مرجع سبق ذكره، ص. 47.

فينساب من قلمه جزء من شخصيته فى هيئة كلمات، ذات طبيعة محددة، تكتسبها وفقًا لكيفية تناولها فى النص الشعرى، وحسب السياق[40] الذى ذُكرت فيه. [41]

ففى الشطر الأول من الرباعية السابعة، يحدث نوع من التقابل بين الليل والنهار، (اللون الأسود[42] والأبيض[43]) بين الضوء والظلام ، الضوء الذى يخفت من خلال ذهاب النهار بضوئه، وحلول الليل بظلامه مما يبرز الجو النفسي للعرض المسرحى داخل القصيدة الشعرية، فهذا التناقض يشيع جوًا من الكآبة، والصراع النفسى، مما يجسد الصراع الدرامى، فهو صراع كامن، تظهر ملامحه بين حين وآخر، صراعًا نفسيًا يخلخل نفس الشاعر ويعتصره ألمًا، صراع حاد بين الحياة والموت من ناحية، ومن ناحية أخرى صراع يعترك ذاته على واقع مأزوم، يظهر بشكل جلى من خلال الرباعية نفسها فى قوله ما ترجمته:

وليستلقى على ظهره وليقرأ كتابًا

ويستحلب أفكاره كحلب الغنم* الأبيض [44]

ومع استخدام الإضاءة[45] التى ظهرت فى كلمة (النهار)، واستخدام كلمة (الليل) لإدخال عنصر الإضاءة فى العرض المسرحى داخل القصيدة، فمن خلال كلمتين، ظهر صراع جديد، وظهر

---

[40] السياق: يتكون من أعراف أدبية تنمو داخل الجنس الأدبى بشكل يميزه عن غيره من الأجناس، بينما الشفرة هى الخصوصية الأسلوبية للمبدع نفسه؛ فالمبدع يأخذ من السياق الشعرى؛ لينصهر فيه ويتولد منه أسلوب خاص يضيف إلى معطيات الشعر مثلما أخذ منه. "انظر:
عبدالله الغذامى، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م، ص96."

[41] Serkan Furtun: a.g.e, s.29.

[42] لم يكن الأسود يحمل معنى سلبيًا فى الثقافة التركية القديمة ولكنه اكتسب هذه السلبية مع اختلاطه بالثقافات الأخرى، فقد كان الشاعر فى الشعر التركى الكلاسيكى، يصور عينى الحبيبة وحواجبها وشعرها سوداء، فهى بالنسبة له عناصر= جمالية وسمات مميزة للحبيبة، وعبر شعراء الديوان عن ذكرياتهم الأليمة من خلال لفظة الليل الأسود "kara gün"، وتظهر الملابس السوداء فى أدب الديوان بمفهوم "siyah duman "وعبروا عن تأوهاتهم من خلال لفظة الدخان الأسود ، سلبى، ويظهر الأسود بمعنى إيجابى عند أصحاب الطريقة المولوية، وكان فرو السمور الأسود والأصفر من مظاهر الجمال." انظر:
Ahmet Öntürk, Divan Şiirinde Renkler, Ulakbilge, Cilt 5, Sayı 12, Volume 5,İssue/2,2017,S.976-977. "

[43] أُستخدم اللون الأبيض عند الأتراك بمعنى الجنة، وكان" ألب أرسلان" يرتدى فى حروبه ملابس بيضاء، وكان يقود فرسًا أبيضًا، وهو رمز السعادة والصفاء والبراءة والنقاء، واستخدمه الإنجليز ملابس للعرائس من بعد القرن السادس عشر، ولكنه عند الصينيين يرمز للحزن والأسى والحداد. "انظر:
Yılmaz Uğur Efsun, Klasik Türk Şiirinde Renkler, Kırık kale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı,Yüksek Lisans, 2009, S.23-24."

[44] Sırtüstü uzanıp kitap okumalı
Sağmalı ak koyunlar gibi düşünceleri .
Cahit Külebi: a.g.e, s.191.
وقبيلة ("أق قوينلى" أصحاب الغنم ak koyunlarليس هنالك ثمة علاقة هنا بين كلمة الغنم الأبيض *ملحوظة:) خاصة وأن الشاعر ليس له علاقة بالسياسة، بل ويتبنى وجهة نظر عدم تدخل الأدب فى الأمور ak koyunlluالأبيض السياسية، وكذلك فإن الشاعر نشأ وتربى فى الأناضول، وتأثر بها كثيًرا وبطبيعتها، وبرز ذلك فى أشعاره، وذلك كما سبق ذكره فى موضع سابق من البحث.

عنصر الإضاءة، مفعمًا بالدلالات والمعاني والرموز«، ولكن تكثيف[46] الظلام من خلال كلمتى (مساءً Akşamları) و (الليالى geceler) وطغيانه على الضوء أضفى تباينًا في الكثافة الضوئية، وأشاع جوًا كئيبًا من الحالة النفسية، يتمظهر من خلاله التعارض ّواللاتجانس .

فالبنية المتجانسة من عناصر متفرقة، هى التى تشكل قيمة الضوء وماهيته فى العرض.[47] فالأسود والأبيض يقابلان الظلام والنور، فهى ألوان ضدية، ولقد نزع الشاعر جاهد كولبى فى هذه القصيدة إلى هذين اللونين، باعتبارهما مؤثرات بصرية، ومدلولات تعبر عن نوازع النفس، بما تفيض من مشاعر وأحاسيس متأزمة، ويأتى الأبيض أو ما يقابله من نور؛ فى استعطاف من الشاعر لبصيص أمل يبدل الصعوبات، أو يحاول إزاحتها من حياته، وبذلك سكب المعنوى فى قالب مادى، أفرزته الكلمات.[48]

وانطلاقا من ثنائية ّ الضوء والظلام، وتفاعلهما مع المكان والزمن، إلى تفاعل كلمة (أمطاره تطرق الشرفة) مع الليل، إن الأمطار تحمل أكثر من دلالة؛ فإما دلالة خير، أو دلالة شر، ولكن مع تفاعلها مع الليل تشير إلى تكملة الجو النفسى السيء، وتؤول المعنى من معنى ظاهر وواضح وهو حالة الجو السيئة، إلى اتخاذ كلمة (الشرفة) معنًا جديدًا، وهو الترميز للدنيا، وصراعاتها، والواقع المأزوم الذى يطرق وينهال على الدنيا، دنيا الشاعر، فتفاعل كلمة (الشرفة) مع كلمة (المطر)، يؤول المعنى إلى شرح آخر، ذا معنى عميق بين ثنايا الكلمات ودهاليزها.

فما يساور النفس من أحاسيس وأفكار يعكسها الشاعر على النص الشعرى، ما هى إلا صورة من صور التغلغل داخل النفس البشرية والكشف عن أغوارها، ويتخذ الشاعر من العالم الخارجى معادلًا موضوعيًا يسكب عليه هذه الحالة النفسية السيئة المكتسبة نتيجة واقع مأزوم.[49]

وبذلك تتحول وتتأول الكلمات المكتوبة من إشارات مرئية إلى دلالات جديدة. فالتأويل" أن تذهب من العلامة المرئية إلى ما يقال عبرها، ويبقى بدونها، كلمة خرساء نائمة داخل الأشياء".[50]

ولقد قدم هنا الشاعر فى قصيدته بما احتوت من عنصرى الزمن والمكان، وقد قدم لفظة (الليل) على (النهار)، وفى ذلك استلهام من التراث الدينى، وبذلك يضفى الشاعر على القصيدة صبغة دينية، تمثلت فى تقديم الليل على النهار. (مع الاختلاف فى أن الليل ورد فى القرآن الكريم مقترنًا بالسكينة، والنهار مقترنًا بالانتاج).[51] ، كما ورد فى سورة النبأ[52]

---

[45] يملك الضوء بنية زمانية ومكانية محددة، يركز فيها على مناطق مشعة، يتلمس من خلالها مدى التناغم والتضاد، والتوافق والتصارع، لايصال الصورة الفكرية، أى كيفية استنطاق (الضوء- الظلام) (الصورة) فى تركيب العرض المسرحى، وبنيته فلسفيًا." انظر:
جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام فى العرض المسرحى، مراجعة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002م، ص 22."

[46] الكثافة : هى تباين التشبع داخل الصورة، وفق كمية الطاقة الحاضرة، تظهر نسبة مستوى التأثير فى الاحساس. " انظر: جلال جميل محمد، مرجع سبق ذكره، ص 25".

[47] جلال جميل محمد: المرجع نفسه، ص 25.

[48] Serkan Furtun: a.g.e, s. 66.

[49] Serkan Furtun: a.g.e, s. 52.

[50] جلال جميل محمد: مرجع سبق ذكره، ص 38.

[51] جلال جميل محمد: المرجع نفسه، ص 47.

[52] " سورة النبأ. (١١) وَجَعَلْنَا ٱلنَّهَارَ مَعَاشًا (١٠) "وَجَعَلْنَا ٱلَّيْلَ لِبَاسًا

وقد جال الشاعر فى دروب اللاشعور الوعرة الكامنة والمتوارية وراء الكلمات، ووراء (الشرفة) أيضًا من خلال كيفية تسليط الإضاءة وقوتها، فالإضاءة الخافتة، تدفع بالمتلقي إلى متاهة الحياة وصعوباتها، وتحمل المكان بدلالات عكسية للإيحاء بحالة من عدم الاستقرار. ويتخذ من الإطار المكانى (الشرفة) مُدخلًا للولوج فى داخل الشرفة، أى فى داخل الإنسان.

و يساعد التعتيم الضوئى على إبراز العمق المكاني، وبث الرهبة والخوف، فالرباعية تتشكل من أفعال (ليشاهد seyretmeli ، وهو يغيب batarken ، تطرق vuran) كلها أفعال توحى بالحركة فى مواجهة الليل وظلامه ورهبته، وتلاحم كل هذه العناصر وتناغمها ببعضها بعضًا على تفرقها، إنما تظهر شدة التعلق بالحياة.

كما يظهر أثره فى عمل الفعل ورد الفعل محاولة منه فى الفكاك من أسر الواقع المأزوم الخارجى، من خلال الولوج فى عالم النفس والروح الداخلى، كما يظهر من ترجمة الشاهد التالى:

وليستلقى على ظهره وليقرأ كتابًا
وليستحلب أفكاره كحلب الغنم الأبيض [53] .

يتوغل الشاعر فى الإطار الداخلى (للنافذة)، ويلقى بأسرار النفس البشرية داخل الكلمات، والتى تتحول لشفرات للنص، فالشرفة هنا، علامة داخل نسيج القصيدة، تحولت من مجرد علامة وإشارة لغوية ذات معنى محدد، إلى حقل من العلامات والإشارات التوليدية، تتفاعل مع كل كلمة من كلمات البيت الشعرى، لتنتج دلالات عديدة مختلفة، أو اسقاطات على حالات نفسية وفكرية .

فتتفاعل الشفرات مع بعضها، ليجد المتلقى نفسه أمام نصوص متداخلة لا نص واحد، نص يتولد منه نص آخر؛ وبذلك فالدلالة الشعرية تؤدى إلى توليد دلالات أخرى لم تكن حاضرة فى النص. [54] "فكل مقطع سردى قادر على أن يكون بمفرده حكاية مستقلة وأن تكون له غايته الخاصة به، لكن يمكن أن يدرج ضمن حكاية أعم، وأن يؤدى وظيفة خاصة."[55]

هذا كله يحدث خارج إطار المكان (الشرفة)، وبالولوج إلى ما وراء الشرفة، تشكل الشرفة حياة أخرى فاصلة الحياة الخارجية لعالم الشاعر أو الذات المتأزمة، عن الحياة الداخلية له، فتكثر الحركة فى عالم ما وراء الشرفة، فى إطار مرجعية نفسية تتمثل فى محاولة الشاعر إيجاد بيئة أرحب، فالعالم الخارجى يضيق على الشاعر نفسه، ويتبدى هذا من ضيق المساحة التى يطل منها على العالم الخارجى، فمهما كان اتساع الشرفة فهى فى كل أحوالها دالة على الضيق، وحجب الأفق؛ ما يثير فى النفس الاختناق.

و تنبع علاقة الشاعر بالأشياء من رؤيتة الشعرية التى تحولها من مجرد أشياء لذاتها إلى أشياء لذات الشاعر؛ فهى ليست مجرد مفردات، بل حقلًا من العلامات الدالة.[56]

[53] Sırtüstü uzanıp kitap okumalı
Sağmalı ak koyunlar gibi düşünceleri.
Cahit Külebi: a.g.e, s.191.
[54] عبدالله الغذامى: مرجع سبق ذكره، ص 98.
[55] أحسن مزدور: مرجع سبق ذكره، ص10،11.
[56] أحسن مزدور: مرجع سبق ذكره، ص12.

فيتشكل البيت الثانى بشطريه من الرباعية السابعة، من مجموعة من الدوال الفعلية التى تبعث الحياة فى المكان بواسطة الأفعال (ليستلقى uzanıp –ليقرأ okumalı- ليحلب sağmalı)، وهذه الحركة حركة داخلية داخل إطار (الشرفة)؛ لتصور حالة نفسية مأزومة تشعر بالضياع، وبذلك حول الشاعر ما هو داخلى إلى خارجى.، وكل هذا فى إطار مكانى محدد وهو الشرفة، وفى إطار زمانى واضح هو الليل، والذى حوله أيضًا إلى حقل دلالي يكتسب بعدًا نفسيًا.

وبذلك حقق الشاعر فى قصيدته مجموعة من الدوال البصرية والحركية فى الوقت ذاته الدالة على إحساس الشاعر بالضياع والتأزم، حتى ينكشف هذا الضياع ويتضاءل من خلال الاستلقاء وقراءة الكتب (ليقرأ كتابًا kitap okumalı) ليكون هو المنقذ من الضياع، وذلك من خلال ربط فعل القراءة بالاستلقاء والاسترخاء، فبينهما علاقة عطف وترابط.

فاللغة مجموعة من العلاقات المترابطة، من توافق أو تطابق، ومن اختلاف أو تضاد، ومن تناظر أو تباين؛ مما يشكل شبكة من القرائن تتجاذب أطرافها أو تتدافع؛ فتتحول إلى نظام من العلاقات؛ فيتشكل نسيجًا متعدد الأبعاد. [57]

وينضوى الشطر الأخير من هذه الرباعية (الرباعية السابعة) على تشبيه، فيه من المعانى غير المألوفة على غير طبيعة التشبيه، فقد شبه استدعاء الأفكار بحلب الغنم (ويستحلب أفكاره مثل حلب الغنم الأبيض)، وهو تشبيه يحمل دلالة مكانية جديدة، فالغنم موجودة فى البيئة القروية؛ مما يوسم بطبيعة العالم الخارجى الذى يتناوله الشاعر فى القصيدة.

وبذلك شكلت هذه الرباعية وحدها مشهدًا مسرحيًا كاملًا ، يحوى المكان والزمان والأحداث المكونة من مجموعة الأفعال التى تضافرت معًا فى شكل مجموعة من الدوال؛ لتعبر عن ثنائية ضدية بين ما هو خارجى وما هو داخلى؛ أى بين العالم الخارجى ، وبين الحالة النفسية للذات المتأزمة. فلا يتكشف الداخلى إلا من خلال الخارجى، ويصطبغ الخارجى بصبغة الداخلى فى محاولة من الشاعر لنفض الغبار، وتسليط الضوء على الحالة النفسية المتأزمة فى الحياة؛ وبذلك شكلت هذه الأبيات الشعرية عتبات وبنيات وحقولًا دلالية[58] أضاءت جوانب النص.

وتتحول الضمائر من ضمير المتكلم فى الأبيات الخاصة بجهنم وما بعد الموت، إلى ضمير الغائب فى الأبيات المتعلقة بالحياة؛ وبذلك يشير الشاعر بأطراف البنان، إلى تعميم التجربة؛ ليشكل عالمًا موازيًا من الحياة يسع الآخرين، وليس منغلقًا عليه وحده.

وبتلاحم الزمن والمكان، وتعدد الأمكنة ودلالاتها ظهر عنصر المسرح بشكل قوى فى القصيدة.

المكان واللون:

[57] سهام سلامة عباس ،ليلى شعبان شيخ محمد: المنهج السيميائى فى تحليل النص الأدبى، ، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، جامعة الأزهر، المجلد الأول، العدد 33 ، الإسكندرية، 2017م، ص 800.

[58] الحقول الدلالية: هى مجموع الكلمات المترابطة تحت مظلة مفهوم عام، متصلة به، ولا تُفهم إلا فى ضوئه، والدارس السيميائى يصنف مجموع الكلمات إلى حقول دلالية خاصة بالمعنى الذى تندرج تحته كل مجموعة؛ لتسهيل المقاربة النقدية، والتقريب من مفاتيح التأويل. " انظر:
سهام سلامة عباس ،ليلى شعبان شيخ محمد، مرجع سبق ذكره، ص 798،799.

إن اللون هو موسيقى الفنون البصرية، وتنوع غير محدود، وإمكانيات هائلة فى معالجة الإحساس.[59] يستند النص الشعرى على عدة مستويات لونية تشكل صورًا حسية، وتشكل المكان والزمن، صحيح أن الشاعر لم يتطرق لذكر هذه الألوان صراحة، ولكنها مرتبطة أشد الارتباط بالكلمات التى أوردها الشاعر فى القصيدة، فصارت هذه الكلمات بمثابة الطاقة الكامنة التى تنتج وتشع بقوتها على النص الشعرى، فهذه الطاقة تنبعث من طبيعة الألوان التى تحملها الكلمات، والتى تعبر عن عنصرين من عناصر المسرح ألا وهما الزمن والمكان، بما تحمل الكلمات من كثافة دلالية هائلة، ومعبرة.

إن تلوين النص الشعرى بشكل غير مباشر، يتم عبر استخدام الفنون البلاغية كالاستعارة والكناية والتشبيه، فتدل الكلمات على الألوان بصورة غير مباشرة.[60] ويحمل اللون داخل القصائد الشعرية كثير من الطاقات، التى تنزع إلى الخروج من أحادية الدلالة إلى تعدد الدلالات والإيحاءات النفسية والثقافية الخاصة بالمتلقى فى قراءة اللون داخل السياق الشعرى. [61]

لون الشاعر المكان من خلال ذكر بضعة ألفاظ لها دوال ذات قيمة لونية غير مباشرة؛ فلم يتطرق الشاعر لذكر الألوان بشكل مباشر، ولكن ذكر أمكنة ذات صبغة لونية طبيعية وثابتة.

ألقت البنية اللغوية بظلالها الوارفة والمشكلة من كلمات (جهنم cehennem،الليل والنهار gün , gece، الغنم الأبيض ak koyunlar ، البحر deniz) بعدًا مكانيًا فى القصيدة، مما أضفى على القصيدة بعدًا مسرحيًا، وآخر جماليًا؛ من خلال دلالة تلك الأماكن اللونية، مما أخضع القصيدة لتعدد الدلالة، ونحا منحى محسوسًا، يدركه المتلقى بحاسة البصر، ليضع المتلقى على أولى عتبات المسرح .

تُعد الألوان من أغنى الرموز اللغوية فى توسيع الرؤية الشعرية، إذ تظهر البعد الجمالى من خلال مشاركة المتلقى الوجدانية للنص لشعرى من ناحية، وفى إضفاء العمق عليه بواسطة المعنى الإيحائى للون. .[62]

فالقصيدة الشعرية هنا استلهمت من اللغة ألفاظًا ضاعفت من الدلالات التعبيرية وكثفت المعانى، مما أحال النص الشعرى إلى مجموعة من الدوال المترابطة والمتراكمة، تؤدى كل رابطة فيها أدوارًا متباينة وليس دورًا واحدًا، وبذلك تنزع القصيدة نحو تجسيد الصورة أمام أعين المتلقين من خلال رسم الكلمات الملونة بذاتها.

اللون الأحمر:

إن اللون الأحمر كثيرًا ما يلازم جهنم، وتتوارد على الألسنة لفظة جهنم الحمراء؛ مما يُعد اللون الأحمر رمزًا لها، فالإحمرار ملازم للعذاب.

[59] جلال جميل محمد: مرجع سبق ذكره، ص20.
[60] فاطمة محمد حسن على: سيميائية اللون فى القصائد العربية كمصدر لاستلهام تصميمات معاصرة، المجلة العلمية للتربية النوعية والعلوم التطبيقية، جامعة الفيوم، المجلد 5، العدد11، أبريل 2022م، ص541.
[61] فاطمة محمد حسن على مرجع سبق ذكره، ص531.
[62] فاطمة محمد حسن على: المرجع نفسه، ص532.

ومع تعدد الأماكن بما احتوت من ألوان ضمت بين دفتيها أبعادًا دلالية وجمالية ونفسية، وطدت للعلاقة بين الشعر والمسرح. وبذلك اعتمد الشاعر من خلال المدركات الحسية مجموعة من الدلالات، أنتجت نصًا موازيًا للنص الشعرى، الغلبة فيه للشعر، ولكن تناثرت فيه خواص المسرح.

ومن خلال كلمة (جهنم) يعالج الشاعر قضية الزمن وفلسفته الدينية فى حياة الإنسان، ويسلط الضوء على آثاره النفسية؛ من خلال ربط الزمن بالمكان، والذى حدده من خلال عتبة النص (العنوان فى جهنم cehennemde)، فالزمن لا ينفصل عن المكان، فالإنسان فى صراع مع الزمن أو مع المكان، فيفهم المتلقى من الزمن الزمن المكانى، ومن المكان المكان الزمنى.[63] فالمكان والزمن ملتقى صراعات الإنسان التى يخوضها فى حياته، وتحمل دلالات القدرات المحدودة له، فبحكم طبيعته إلى زوال.

أما إعادة ذكر جهنم فى الرباعية الثالثة والخامسة والمتعلقة بدخولها، يبرز صراعات تدور فى خلد الشاعر (فلا قبل لى فى دخول جهنم فى حضرة الله

وأنا الخجول عديم الحيلة، الضعيف

وبذلك يمثل اللون الأحمر - بقوة حضوره فى النص الشعرى من خلال ذكر كلمة (جهنم) عدة مرات- قوة مؤثرة تنعكس على النص، ويسهم في نثر دلالات عديدة. فاللون الأحمر هنا يطل إطلالة مسرحية في النص الشعرى، فهو يتحرك فى النص عدة مرات، ليشكل تارة المكان، وتارة الموضوع الذى تدور حوله القصيدة.

وبذلك عمد الشاعر إلى صبغ القصيدة بالصبغة التراثية ؛ فشكلها من رباعيات، كرباعيات الشعر الشعبى، مع تكرار كلمة (جهنم)، فقد وردت أول ما وردت فى النص فى العنوان، ثم تكرر استخدامها فى رباعيتين مختلفتين، ليتخذ من شكل القصيدة الشعرية، مشاهد مسرحية، كل مشهد، يكمل الآخر، وبذلك يتكامل الشكل مع المضمون فى رسم ملامح المسرحية داخل النص الشعرى؛ وبذلك أسهم التشكيل الفني والدلالي للنص الشعري فى تخلخل المسرحية داخل النص الشعرى.

اللون الأزرق:

قامت القصيدة على أعمدة الحياة والموت باعتبارهما الثنائية الأقوى فى حياة الشاعر، بل والإنسان فى العموم، وتلونت القصيدة بألوان عدة، عبرت فى مجملها عن حالات نفسية وشعورية، وكما كان اللون الأحمر دلالة العذاب فى رحلة ما بعد الموت؛ أى دلالة الموت. فإن اللون الأزرق بدى للناظرين فى القصيدة سمة الحياة وبهجتها، فالبحر دلالة الأزرق، وهو جزء من الطبيعة، مصدر إلهام الشعراء، ومنبع مشاعرهم، وتعكس الألوان ظلالًا وارفة من أحاسيس الشاعر وأفكاره[64]، كما يظهر من ترجمة الشاهد التالى (الرباعية الثامنة):

وليقف حزينًا أمام البحر

وليطير مثل طائر على حصان فى البرارى. [65]

---

[63] عز الدين اسماعيل: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، دراسة مقارنة، دار الفكر العربى، مصر، 1980م، ص.252

[64] Serkan Furtun: a.g.e, s. 66.

[65] Denize karşı durmalı mahzun,
Kır atlar üstünde kuş gibi uçmalı,

أظهرت الدوال المبنية من عناصر الطبيعة بألوانها المميزة المعروفة بها، وتواردها بشكل حلقي، صورة تعج بالحركة بعد السكون، فالأزرق لون الهدوء والراحة والحرية[66]، وسكون الشاعر وتأمله للبحر، نقله من حالة الحزن إلى الحركة والانطلاق؛ وبذلك شكل شطرا البيت متوالية من الصور الشعرية الملونة؛ ليرسى الشاعر لانتصار الحياة دائمًا على الموت، وانتصار الإنسان أمام صراعات الحياة.

المبحث الثانى:

تعدد الشخصيات[67]و الصراع الدرامى[68]:

إن المسرح يتشكل من مجموعة من العلاقات المتكاملة بين مجموعة من العناصر المتفاعلة المكونة من الشخصيات (الممثلين) بحركاتهم وإيماءاتهم بواسطة حوار يشرح الموضوع أو الواقعة، وفى إطار مكانى مجهز بالإضاءة.[69]

تعددت الشخصيات والأصوات فى هذه القصيدة، إذ تشكلت الشخصيات على عدة محاور:

الشخصيات الرئيسة : وتتمحور فى شخصيتين (الشاعر) و(الطفل)، (عزرائيل، وهو فى الوقت نفسه شخصية دينية) .

شخصيات ثانوية: الأطفال والشيوخ والخالات.

شخصيات دينية: الملائكة (عزرائيل) و (زبانية جهنم).

يستهل الشاعر (الرباعية الأولى) بالشخصية الرئيسة (عزرائيل) رمز الموت، وهو شخصية معنوية، شخصية فاعلة، والشاعر شخصية مفعول به، كما يظهر من ترجمة الشاهد التالى:

الموت أحيانًا يتفقدنى
يستقر ويمر أمامى
يقول، ليس بعد ، لم يحن وقتك
ثم ينعطف نحو آخرين.[70]

Cahit Külebi:a.g.e, s.191.

[66] Serkan Furtun: a.g.e, s. 66.

[67] الشخصيات المسرحية تقوم بالأفعال التى تجرى فيها، والشخصيات نوعان: رئيسة وثانوية، وجاءت شخصياتها أفرادًا وليس أنماطًا أو نماذج. " انظر:
فائق مصطفى، عبد الرضا على، مرجع سبق ذكره، ص 144."

[68] إن الصراع الدرامى فى العمل المسرحى يعنى تشابك الأفكار والرؤى للشخصيات، وتطور الصراع المسرحى بعد ذلك ليصير صراعًا نفسيًا، والتوجه لسبر أغوار النفس البشرية، والاطلاع على البواطن الداخلية، ثم تطورت فكرة الصراع الدرامى إلى الارتكاز على الصراع الطبقى، ومنها إلى العودة تارة أخرى إلى الصراعات الأخرى، ثم توجه الكتّاب إلى معالجة فكرة الصراع المجردة؛ أى بوصفها قضية أو فكرة تتعلق بجانب نفسى أو فلسفى، لتنتقل بعد ذلك فكرة الصراع الدرامى التى ترتكز إلى اللامعقول واللامنطقى فى ظل واقع متأزم يعانى ويلات الحروب والكوارث؛ ما أضفى على الإنسان ستارًا من السوداوية؛ مما حدا بالإنسان إلى الشعور بمجانية موت الإنسان فى عالم لا يحتكم إلى العقل أو المنطق، أو القيم؛ فتحول الصراع إلى صراع على قيم إنسانية مطلقة.
انظر:" نصر محمد عباس، مرجع سبق ذكره، ص. 46،45،44. "

[69] Ismail Çetişli: *Metin Tahlillerine Giriş/2 (Hikaye-Roman- Tiyatro)*, a.g.e, s. 51.

[70] Ölüm ara sıra yokluyor beni
Oturuyor geçip karşıma.
Daha, diyor, daha vaktin gelmedi

يُعد (الموت) أيقونة تفتح للمشاهد والمتلقى بابًا يطل منه على واقع نفسى يشغل ذهن الشاعر؛ فعلاقة الشاعر بالموت علاقة تقوم على الرفض (كما هو حال البشر)، وللموت حضور واسع فى القصيدة؛ إذ يظهر فى كل الرباعيات وكل المشاهد.

ويتجسد الموت فى شكل إنسان يتحرك ويقوم بكل الأفعال من (تفقد، وجلوس ومرور، وقول Oturuyor geçip, diyor, yokluyor)

يتحدث الشاعر بضمير المتكلم عن شخص يراقبه، ويتفقده وهو الموت، وكذلك فإن الشاعر يرصد تحركاته من حضور وغياب، وفى هذا تنقل بين ضمير الأنا و ضمير الغائب (هو) فيسلط المشهد الدرامى الضوء على الشخصية الأخرى (الموت) بشكل مكثف راصدًا أفعال الموت، وهذا التكثيف يؤكد على فكرة المطاردة التى تفعلها الشخصية (الموت)، وهذه المطاردة وما يستتبعها من مراقبة (الشاعر) له، مستمرة من خلال استخدام زمن الحال فى الأفعال. ويُعد ضمير المتكلم مدلولًا على مكنونات نفس الشاعر، وما يموج فى مخيلته من لحظات شعورية، تجعله يتشارك عواطفه وغياهب نفسه فى تجاربه الشعرية.[71]

ويجسد الشاعر أبعاد رؤيته الشعرية فى صورة أشخاص تتصارع ، وبتصارعها ينمو بناء القصيدة.

وهذه المطاردة متلاحقة، ليس للشاعر فحسب، بل للآخرين من الشخصيات الثانوية، من أطفال وشيوخ وخالات، فالموت يحول توجهه وغايته إلى الآخرين، من خلال بث الشاعر علامة الترقيم (الفاصلة) فى قوله (يقول، ليس بعد ، لم يحن وقتك)

Daha, diyor, daha vaktin gelmedi

وفى ذلك إشارة للتحول إلى أشخاص آخرين، بدا من خلال الإشارات والعلامات المستخدمة فى الشطر الشعرى. ويكمل الشاعر تحول الموت للآخرين كما يظهر من ترجمة الشاهد التالى (الرباعية الثانية) :

ولكن لم يكن على هذه الشاكلة طوال الوقت
فالأطفال والشيوخ، والخالات[72]
رأيتهم يرحلون، وينتظرون صفًا صفًا
فالجنازات أمام حاجى پيرام[73] .[74]

Sonra dönüp gidiyor başkasına.
Cahit Külebi: a.g.e, s.190.

[71] Serkan Furtun: a.g.e, s.140.

[72] تتبوأ العائلة عند شعراء الأناضول مكانة مهة وتحظى بالرعاية وبذل العطاء تجاههم، وكثيرًا ما ظهر حبهم فى الشعر الشعبى مثل أغانى هدهدة الأطفال، والمرثيات الشعبية. "انظر:
Serkan Furtun, a.g.e, s. 40. "

[73] مسجد حاجى پيرام ولى : شُيد فى عهد الدولة العثمانية حول مقبرة الصوفى حاجى پيرام ولى، والذى أطلق اسمه على المسجد، وهذا الصوفى بدأ بإصلاح المجتمع من خلال الإصلاح الاقتصادى، الذى هو أساس مذهبه وفلسفته والذى استمر على يديه وعلى يد الشيخ بدر الدين بن قاضى صماونه، فقد قام حاجى پيرام بتوزيع كل الممتلكات والثروات بشكل عادل ومتساوى بين البشر؛ لأن الملك كله لله. "انظر:
Ahmet Cahid Haksever, uluslararası Hacı Bayram-ı veli, Sempozyumu Bildiriler Kitabı 2, Eğitim kültür Akademi Derneği, Ankara, 2016, s.145”

كما يبدو من الرباعية الثانية فإن الاستمرار الذى يظهر من خلال فعل المضارع (يرحلون، ينتظرون görüyorum, gider, bekleşir) تظهر الشخصيات الثانوية (الأطفال والشيوخ والخالات çocuklar,ihtiyarlar, tazeler) فى حالة حركة مستمرة، وهذا الاستمرار يؤكد فكرة الملازمة، ملازمة فكرة الموت للشاعر وللآخرين.

والشاعر الذى يتحدث عن نفسه بضمير الأنا، ويتحدث عن الموت بضمير الغائب فى قوله (ولكن لم يكن على هذه الشاكلة طوال الوقت Ama her zaman bu böyle olmaz)، يكمل حديثه من خلال استدعاء هذه الشخصيات الثانوية التى قام بعمل إسقاط عليها، فقد أسقط عليهم مخاوفه من الموت، فالانتقال هنا من ضمير المتكلم (أرى görüyorum) إلى ضمير الغائب (يرحلون ، ينتظرونgider, bekleşir) لهو نوع من الحديث عن النفس فى ثوب الضمائر وخاصة الغائب.

وضمير الغائب هنا يرتبط أشد الارتباط بالشخصيات التى ترحل فى مجموعة من الدوال ، فهى شخصيات غائبة عن المشهد، كما اختفى ضمير الغائب فى ثنايا الفعل، فلم يُذكر بشكل صريح، لتغيب تلك الشخصيات عن الحضور، ليحل محلها ضمير الغائب الذى يستتر أيضًا وراء الفعل، ليعلنها الشاعر صريحة (حضور الموت بشكل قوى).

وهذه الضمائر التى تباينت بين المتكلم والغائب، إنما تماثل الإنسان الكامن بداخل كل فرد، تعزز من تدعيم عناصر البناء الدرامى للمسرحية داخل النص الشعرى.

ويكشف فعل المشاركة (ينتظرون bekleşir) اللثام عن ترابط الشحنات العاطفية، وتعزيز الشعور الجمعى لدى الشاعر؛ خاصة مع قوة حضور الضمير الغائب فى هذه الرباعية؛ وبذلك فإن الشخصيات الثانوية تأخذ حيز الشاعر فى كونها مفعول به، وقد جسد الشاعر بصبغة درامية هذه المطاردة التى تجاوزه فيها الموت إلى آخرين؛ وبذلك جسد الشاعر صراعًا بين الحياة والموت، بتجسيد الموت فى هيئة إنسان يلاحق ويطارد، لينتهى المطاف عند آخرين، وقد غلبهم الموت وخبأهم، وانتهى بهم الحال إلى شكل جنازات تخرج من مسجد حاجى بيرام ولى (فالجنازات أمام حاجى بيرام Hacıbayram önünde cenazeler)

إن موعد الإنسان مع الموت مجهول؛ ولذا فالموت لا يفرق بين صغير وكبير، فلا علاقة له بالعمر أو السن؛ وهذا هو السبب فى خوف الشاعر من الموت. [75]

ولا ينتقل الشاعر من دائرة الفرد إلى المجموع جزافًا، بل من باب الشعور بالضمير الجمعى، فى محاولة لاستعادة دور الشاعر القديم.[76] فهو يشرح من خلال شخصياته الثانوية ما تعانيه الذات الإنسانية على المستوى الواقعى من مخاوف نفسية وشعورية.

---

[74] Ama her zaman bu böyle olmaz
Çocuklar, ihtiyarlar, tazeler
=Görüyorum gider, sıra sıra bekleşir
Hacıbayram önünde cenazeler
Cahit Külebi :a.g.e, s.190.

[75] Ismail Çetişli: Cahit Külebi ve Şiiri, a.g.e, s.171.

[76] مرجع سبق ذكره، ص 82.:صلاح فضل

وتكشف كذلك علامة الترقيم (الفاصلة) التى وردت بعد الفعل (يرحلون , gider) للتحول فى الحركة والمكان، والتوجه من مكان لآخر، فتترحل الشخصيات الثانوية آنفة الذكر وتتحول من الدنيا إلى الآخرة.

وإن كان الشاعر يتصارع مع الموت، فالآخرين لا يتصارعون معه، بل يرحلون فى صمت، وما يؤكد ما ذهب إليه الشاعر من رحيلهم فى هدوء مع الاستسلام التام للموت هو استخدام الفعل (يرحلون gider ، ينتظرون bekleşir) دون الربط بينهما بأية أداة ربط؛ مما يوحى بالهدوء فى الحركة وعدم ربطها بحركة أخرى، تحدث نوعًا من إصدار الصوت، فمعروف أن قيام الإنسان بعدة حركات متتالية يحدث نوعًا من الأصوات الصادرة عن حركات جسده؛ مما يستتبع أيضًا عدم وجود صدام أو صراع بين تلك الشخصيات الثانوية مع الموت، فهى شخصيات خاضعة وخانعة للموت، فالصراع قائم بين الشاعر وبين الموت، أى الصراع بين ثنائية الحياة والموت.

فلابد أن تتباين وتختلف شخصيات المسرحية فى النزاعات والمشارب حتى يحدث التصادم، وتشتبك فى صراع قوى يحرك المسرحية وأحداثها. [77]

يستلب الموت فى صراعه مع الشاعر حياته وينتزعها منه، ليتأزم المشهد، وتبدأ خيوط البناء الدرامى فى الاحتدام والوصول إلى قمة النزاع والصراع، وبقوة تأثير المشهد وانطلاقًا منه ينفذ الشاعر إلى عالم آخر وبشكل مباغت، أسفرت عنه أداة النكرة فى كلمة (وفى يومٍ Bir gün)، كما يظهر من ترجمة الشاهد التالى (الرباعية الثالثة):

وذات يومٍ انتزعنى أيضًا وكان على وشك الرحيل
ولا أعلم أى جدوى من فعلته هذه؟
فلا قبل لى فى دخول جهنم فى حضرة الله
وأنا الخجول عديم الحيلة، الضعيف. [78]

إن عنصر المفأجاة وضع الشاعر أمام صراع ولكن من نوع آخر، صراع مع نفسه، حيث جنح فى هذا المشهد إلى المونولوج الدرامي، والذى ظهر من خلال السؤال الذى وجهه لذاته: (ولا أعلم أى جدوى من فعلته هذه؟) (Ne işine yararım bilmem?) ، يصدر صوت الشاعر موجهًا السؤال لنفسه، وقد شغلته الحيرة والاستنكار، سؤال تكتنفه الضبابية، فلا يحمل بين ثناياه سوى الألم، والشعور بالعدم، والشعور بقلة الحيلة، فيعمد الشاعر إلى تكملة حواره مع ذاته في حوار فبالتوجه بالصيغة القولية المباشرة (فلا قبل لى فى دخول جهنم فى حضرة الله)

Tanrı katında utangaç beceriksiz ,

[77] مرجع سبق ذكره، ص 145.:فائق مصطفى، عبد الرضا على
[78] Bir gün beni de alıp gidecek .
Ne işine yararım bilmem?
Tanrı katında utangaç beceriksiz ,
Zayıfım cehenneme giremem.
Cahit Külebi: a.g.e, s.190.

Zayıfım cehenneme giremem.

ليبدو صراع جديد ويحتدم داخل نفسه تناول فيه جميع أبعاد الذات الإنسانية من ضعف وقلة حيلة، كما يظهر فى (وأنا الخجول عديم الحيلة، الضعيف)

وبهذا انتقل الشاعر من الصراعات الخارجية التى ظهرت بين الشخصيتين الرئيستين، إلى الصراع الداخلى، لتتعالق القصيدة الشعرية مع المسرح، فى إبراز عناصر الشخصيات وأنواعها، والصراعات وأشكالها، لتؤكد القصيدة استطاعتها التحول إلى مسرحية تمثل وتشاهد على خشبة المسرح.

فالكلمة الواحدة تحمل العديد من الأبعاد، التى تنسجم وتتكامل مع غيرها من الكلمات فى تذويب العلاقات بين العناصر المختلفة وصهرها فى إناء واحد، حتى لا يستطيع قارىء القصيدة فصلها عن النوع الأدبى المسرحية، بل تتحول من خلال وجود الشخصيات بصراعاتها، والأصوات التى تظهر من خلال الأحاديث، والمونولوج الذى يدور داخل النفس، ليطفو على القصيدة وقد غلب عليها طابع الدراما المسرحية.

وحوار الشاعر مع نفسه الذى ارتدى دور البطولة فى صراعه مع الحياة والموت، يعكس الأفكار والصراعات التي تستبطن عالمه الداخلي ، تلك التى تكمن فى اللاشعور، بهوية تعيش صراعًا مع الموت، وبين كل الصور السلبية والإيجابية التى تدور فى مخيلته،؛ أى بين الذات الشاعرة و الصور المتخيلة التى تدور فى فلك نفسه، تتأزم حالته النفسيه.

وبذلك تُعد هذه القصيدة التى امتلكت عناصر المسرح، كأم تحمل جنينًا فى بطنها، تدور فى مجملها حول النفس الإنسانية بصراعاتها المحتدمة، فلا يكاد المشاهد والمتلقى يعبر وينتقل من مشهد إلى آخر حتى يجد نفسه عند النقطة التى بدأ منها، وهى الصراعات النفسية بأشكالها.

فأول مظاهر المسرح النفسى هو انتفاء حدث متتابع ومنطقى، فهو ينقل الحدث إلى باطن الشخصيات، فالحدث لا يسير فى اتجاه خطى نحو الذروة، ولكن يدور مع المشاعر والأفكار، لتشكل أنصاف دوائر، فهو يسير ليعود إلى نقطة البداية.[79]

ولقد وجد الشاعر فى هذه القصيدة التى تترنح بين الخيال ومعطيات الواقع، مجالًا خصبًا للانتهال من نبع التراث الدينى، بما يحمل من شخصيات متعددة، فيضع الشاعر المتلقى أمام إطارين دلاليين يتمثلان فى الإطار المسرحى، والإطار الدينى، لتتخطى القصيدة إطارها الشعرى ، لتنتهل من عناصر المسرح، وتتخذ لنفسها إطارًا جديًدا.

ويحتل الحوار الجزء الأكبر فى هذه القصيدة، لتتسع مساحة الصراع وتتوزع بين شخصياته، لينتقل الشاعر من المونولوج (الحوار الداخلى)، واتجاهه إلى الذات إلى الحوار الخارجى الذى استثمره الشاعر باعتباره أداة مسرحية؛ لتضفى على القصيدة مزيًدا من الدرامية المسرحية، كما يظهر من ترجمة الشاهد التالى (الرباعية الرابعة):

وحين يرآنى الله يقول لعزرائيل غاضبًا:
لماذا أحضرت هذا الطفل؟
إنه لم يعش قبل اليوم، الجاهل

[79] محمد عنانى: مرجع سبق ذكره، ص. 11

الغافل، لديه كثير من الوقت ليعيش ويحب[80]

وقف الشاعر عند حوار يحمل رؤية جديدة، من خلال تحويل شخصية (الموت) من شخصية غامضة مطاردة مجهولة الهوية، إلى شخصية محددة المعالم من خلال ذكر اسم ملك الموت (عزرائيل) وهو بذلك يكشف عن الشخصية، ويؤجج التوتر، فى عالم تخييلى، يؤكده الفعل (diyecek) الذى يدل على المستقبل.

ويتضح في المشهد الشعري السابق تصارع بين الحياة والموت، إذ تكشف الأبيات الشعرية عن متوالية حوارية تجاوزت أطر الزمان والمكان الحقيقية إلى أطر مكانية وزمانية تخييلية، تعميقًا لفكرة الصراع بين الحياة والموت التى تخترق الحدود إلى المطلق، من خلال حوار بين الله وعزرائيل، جسد فيه شخصية الموت هنا بتحديد اسمه، وفى ذلك نوع من التناص القرآنى، حيث خاطب الله الملائكة فى سورة البقرة[81].

وهذا يعمق السياق الدرامي، ويزيده التناص القرآنى عمقًا، مما يعكس حركة الفناء البطيء، التى تجتاح نفس الشاعر الباحث عن النجاة والخلاص من خلال العودة للطفولة، فقد تحولت الذات الشاعرة إلى طفل ضعيف، العمر أمامه طويل، ويظهر هذا كله من خلال استخدام كلمة (الطفل çocuğu) وهو فى حالة المفعول به، كما ظهر على مدار القصيدة.

فهو يساوم عزرائيل، ولا يريد الموت حتى يتنعم بالدنيا وبالحياة.[82] فالمساومة تأتى من خلال تحوله لطفل يكسب التعاطف، ويستجدى ويستعطف ربه.

ولجأ الشاعر إلي الحوار فى هذه الرباعية باعتباره وسيلة تعبيرية مسرحية فى وحدة متكاملة، تخترق صميم الأشياء ، لتكشف عن جوانب الصراع الداخلي للشخصية وقلقها.

وفى عودته تلك للطفولة عودة للحياة وزهوتها، هروب من الصراعات وقسوتها، وبذلك صارت القصيدة دراما شعرية يتنقل فيها الشاعر من مشهد لآخر، تبدو فيها لمحات التكرار، تكرار الصراعات دون تكرار الألفاظ، ولكن العين الفاحصة تستشف من بين الأشطر الشعرية، تفاوت واختلاف فى الصراعات، صراعات متلاحقة، تنتقل من شخص لآخر، ومن الخارج للداخل، ومن الداخل للخارج، لتتشابك كل أفرع الصراع، لتصب فى القالب المسرحى كل عناصره وباستفاضه، تسمح لتحويل القصيدة لمسرحية تمثل على المسرح، وبذلك سمح تعدد الشخصيات بتعدد الصراعات، فتحولت القصيدة من الأحادية المتمثلة فى شخصية واحدة، وهى شخصية الشاعر، إلى التعددية المتمثلة فى تعدد الشخصيات.

---

[80] Tanrı görünce beni, Azraile
Kızacak:- Niye getirdin bu çocuğu, diyecek
Daha gün görmemiş, cahil, habersiz,
Çok vakti varmış yaşayıp sevişecek.
Cahit Külebi: a.g.e, s.190.

[81] وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لا تَعْلَمُونَ (البقرة 30)

[82] Gizem Akyol: Cahit Külebi ve Yavuz Bülent Bakiler'in Şiirlerinde Anadolu ve Anadolu insanı, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2005, s. 85.

الصراع بمثابة الروح فى العمل المسرحى، فهو نضال بين قوتين متعارضتين، وللصراع صور عديدة، تتمثل فى الصراع بين البطل ونفسه، أو بين إنسان وآخر، أو بين البطل وقوى الطبيعة، أو بين البطل والأفكار المتعارضة أو الفلسفات، والآراء الاجتماعية.[83]

" والشاعر المبدع هو الذى يستطيع الفكاك والتحرر من أسر الآخر، سواء اتصل ذلك بالماضى بعدم الذوبان فيه، واستغلاله فى إبداع شىء لم يسبق إليه، أو اتصل بالمنهج باتباع أسلوب جديد فى الصياغة يزيد المنهج عمقًا وثراء."[84]

وقد نجح الشاعر فى الفكاك من أسر عزائيل؛ أى من الصراع معه، بتداخل الشخصيات، وتداخل وتشابك الحوارات، فى مراوغة منه وتلاعب تستحيل إلى ألعوبة مجسدة ومفصلة على المسرح، خاصة مع تصوير الشاعر لبعض صفات الشخصية الجديدة(الطفل) مثل (الجاهل ، الغافل cahil, habersiz)؛ ليحيل المشهد إلى مشهد يصطبغ بالواقعية، رغم أنه صراع مع شخصية معنوية (الموت) ما يتيح للشاعر تداول رؤيته الشعرية من جوانب عديدة، تضفى على المشهد حيوية ورقة فى مشاهدة وتلقى تلك الألاعيب بين الشخصيات.

ويبرز الصراع والنزاع بين الأطراف والشخصيات العديدة، تماسكًا فى الحبكة؛ إذ تستدعي هذه الصراعات أفعالًا وشخوصًا، عبر تصوير بطيء للمشاهد، وصل حد التعبير بالإيماءات وتعبيرات الوجه، كما يبدو من ترجمة الشاهد التالى (الرباعية الخامسة):

وأحمر (وجه) عزرائيل خجلًا
ويقول: لقد وقع خطأ يا سيدى
لن يعود تارة أخرى للدنيا
أو سيدخل جهنم .[85]

وفى متوالية حوارية أخرى، ينسج الشاعر خيوط صراعٍ جديد؛ فقد نقل الشاعر الصراع النفسى الذى اختلج صدره، إلى شخصية (عزرائيل Azrail)، فالشاعر ذو الحيلة الواسعة، تخلص من صراعه، بل ووضع القوة والشخصية المتعارضة معه، فى شبكة من الحيرة والخجل، وكأن لسان حاله يقول إن كل القوى والأزمات لا تغلب الإنسان، أو تتملكه، بل الإنسان يحمل من القوة ما يستطيع فيها التغلب على الصعاب.

إن الكلمات والمفردات المكونة للنص ببنائها الإيحائى، مادة طيعة سهلة التشكيل، تنتقل بالمتلقى والمشاهد إلى آفاق دلالات جديدة؛ حيث سحب الشاعر على (عزرائيل Azrail) صفات الإنسان من الشعور بالخجل واحمرار لون الوجه نتيجة لذلك؛ ليظهر أمام المتلقى صورة حية تنبض بالتعبيرات والإيماءات والتركيز على الوجه. فالمتلقى والمشاهد يفهم ويعى الكثير عبر قنوات

[83] عادل النادى: مدخل إلى كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص 70.
[84] أحسن مزدور: مرجع سبق ذكره، ص 24.
[85] Azrail kızarıp bozararak
-Efendimiz bir yanlışlık oldu, diyecek,
Yeniden dünyaya getirecek değil ya
Alıp cehenneme girecek.
Cahit Külebi: a.g.e, s.190.

التواصل المرئية، أى من خلال الإيماءات والتعبيرات؛ ولذا فهى من الأمور المهمة لدى الشاعر التى يضعها فى الحسبان. [86]

وهذا يسهم فى توطيد فكرة الشاعر فى أن الملجأ لله فيه من السكينة ما يطمئن الروح، ويغمرها بالسلام النفسى بعد صراعها النفسى الطويل ، والذى يظهر فى ضآلة الشخصية المتصارعة أمامه، وبتعبيرات الوجه هذه، كسا الشاعر الشخصيات بغير واقعها، ليصل إلى نص درامى يعزز دلالات حقيقية فى عالم غير حقيقى، ليبرهن على قوة الإنسان أمام تحديات الحياة، فقد أفلحت حيلته فى تحوله لطفل، وتعدد شخصيته هو نفسه، لقوة الإنسان أمام صراعاته النفسيه والخارجية.

فالكلمات عندما ينطقها الممثلون تتحول إلى علامات وحركات، فالتمثيل يعيد ترجمة الكلمة إلى فعل. [87]

وهذا يحيل لأمر آخر، وهو خروج هذه الكلمات والشفرات من إطار الأحادية إلى التعددية، فكل مشهد بتعدد شخصياته، ينساب شلالات من الدلالات الصادرة عن الألفاظ والمفردات.

فتعدد الأشخاص، أدى إلى تعدد الصراعات، والحوار يكشف عن مناقب النص الدرامي فى حركات متتابعة وكاشفة للقوى الوظيفية غير المتوقعة لكل شخص، ومدى وقع هذا على المتلقى والمشاهد من تعميق أفكار، والزج برسائل خالية من الخطاب المباشر، بل تُفهم من قوة التأثير والتأثر للشخصيات المتصارعة، والأفكار المتشابكة، التى تحمل من تداعيات وعقد نفسية كثيرة، فى متوالية حوارية متتابعة ومتلاحقة.

لقد طغى الحوار على هذه القصيدة بشكل واضح، تشكلت من خلاله الشخصيات، ورسم معالمها، وطرح الصراع الذى يدور بين الشخصيات، وبين الشاعر وذاته، مما يوحى بالتطابق مع عناصر المسرح .

فقد وصل الحال بالشخصية (الموت) التى طاردت الشاعر على مدار المشاهد السابقة إلى الاعتراف بالخطأ ، موجهًا حديثه لله (ويقول: لقد وقع خطأ يا سيدى Efendimiz bir yanlışlık oldu, diyecek,)، بل تجاوز الأمر مجرد الاعتراف إلى إيجاد الحلول (لن يعود تارة أخرى للدنيا أو سيدخل جهنم).

Yeniden dünyaya getirecek değil ya Alıp cehenneme girecek.)

وبهذا تتحول كلمة (عزرائيل) من سياقها ونطاقها المعروف بأنه (ملك الموت) إلى تعددية الدلالة؛ إذ الأمر لا يتوقف عند حدود الموت، بل يتعداه إلى أية صعوبات تواجه الإنسان فى حياته، وما يؤكد هذا استكمال الشاعر للمتوالية الحوارية التى تقول (لن يعود تارة أخرى للدنيا أو سيدخل جهنم)، فخروجها من نطاق المعقول إلى اللامعقول، إنما هو تمرد على المألوف من الدلالات، فلم يعد (عزرائيل Azrail) رمزًا للموت فقط، بل تحولت كل العثرات فى عين الشاعر إلى (عزرائيل Azrail).

وبذلك تشكلت درجة من التماثل بينهما بين لفظة (عزرائيل Azrail) و (خطأ yanlışlık)، فالخطأ بأشكاله مقصود أو غير مقصود يعد إحدى الإشكاليات والمصاعب التى تلقى

[86] Ismail Çetişli: *Metin Tahlillerine Giriş/2 (Hikaye-Roman- Tiyatro)*, a.g.e, s.55.
[87] صلاح فضل: مرجع سبق ذكره، ص 242.

بالإنسان إلى الهاوية، وبذلك تخرج كلمة (جهنم) من معناها المألوف، إلى شفرة لفهم المعانى التى اكتنفها اللبس والغموض على المشاهد والمتلقى، فهى تعنى كل خطر يندفع إليه الإنسان ويسقط فيه. وبذلك حقق الشاعر تآلفًا و تناسقًا بين التجربة الشعرية وعناصر البناء الدرامى فى القصيدة، مع احتفاظ كل منهما بهويته الأدبية، دون أن يجنى على الآخر.

وتستمر الحوارية الشعرية لينتقل الشاعر إلى مشهد جديد، تتعدد فيه الشخصيات والأفعال والحركات، ولكى يخفف الشاعر من حدة الصراع القائم على مدار المشاهد، استدعى الشاعر شخصيات أخرى (زبانية جهنم)، شخصيات درامية أيضًا، أضفى عليها ملامح وتعديلات بعيدة عن سياقها الدينى المتعارف عليه، يختفي وراءها ويطرح من خلالها عالمًا آخر وهو الحياة الدنيا، باعتبارها الثنائية الضدية للموت، كما يظهر من الشاهد التالى(الرباعية السادسة):

وزبانية جهنم حينما رآونى أصابتهم الدهشة على حين غرة
وقالوا: يا عزرائيل أتحضره هنا
مثل هذا فليتجول فى الأرياف ويتسكع، ويشتم عبق الورود
ويداعب النساء الجميلات واحدة واحدة.[88]

إن (زبانية جهنم) شخصيات دينية، ذات أطر واضحة المعالم، توسل بها الشاعر للتطلع للمأمول، والواقع المهضوم حقه؛ لغلبة وقوة سطوة الموت فى صراعها مع الحياة، فتارة تغلبه، وتارة يغلبها، وتخرج (زبانية جهنم) من إطار التعذيب المعهود، إلى إطار الرحمة المطلوب، لتنفرج مظاهر الدنيا، بجمالها وبطبيعتها الخلابة، فى صورة تتنامى فيها الأبعاد الجمالية، وتتكاتف فيها حواس الإنسان من رؤية الأرياف والاستمتاع بها، واشتمام عبق الزهور، لينسج للمتلقى والمشاهد صورة حية وكأنها تبث من على إحدى المسارح، من تعدد الشخصيات بحواراتها المتداخلة، وصور الطبيعة المتشابكة والمتناسقة.

الخاتمة:

تناول هذا البحث مسرحة الشعر عند الأديب جاهد كولبى فى قصيدة (فى جهنم Cehennemde)، فى محاولة للوقوف على سمات قصيدته، التى لاح فى أطيافها سمات العرض المسرحى، لا لتأثره بالغرب فى ذلك، بل لتأثره بالأدب الشعبى التركى، حيث التقت القصيدة مع الشعر الشعبى فى عدة نقاط، عززت صلاحيتها للعرض المسرحى ومنها:

- اعتمد الشاعر فى كتابة قصيدته على شكل الرباعيات المميزة للشعر الشعبى التركى، كل رباعية صورة تصويرية تجمع بين عدة عناصر، هذه العناصر فى تفاعلها وتكاتفها مع بعضها تشكل مشهدًا تصويريًا للمسرح.

[88] Zebaniler de beni görünce şaşarlar birden
-Bre Azrail getirilir mi buraya, derler
Böylesi, kılarda gezip tozmalı, gül koklamalı
Okşamalı güzel kadınları birer birer.
Cahit Külebi: a.g.e, s.191.

- شكلت القصيدة ثنائية ضدية تكونت من الحياة والموت من ناحية، وشكلت ثنائية أخرى وهى ثنائية الصراع الخارجى والصراع الداخلى، من خلال رسم واضح ومحدد للشخصيات فى إيماءاتها وتعبيراتها وحركاتها، بشكل يؤهل ترجمة الكلمات إلى أفعال، أى إمكانية عرضها على المسرح .
- ألم الشاعر بوسائل وآليات المسرح، فالبعد الزمانى والمكانى هى أبعاد تمس الواقع فى الرباعيات الخاصة بالحياة، وأبعاد تمس الواقع التخييلى فى الجزء الخاص بجهنم باعتباره الإطار الخارجى للمكان فى القصيدة؛ فأضفى من خلال الإيحاء التصويرى والنفسى حضورًا قويًا للمسرحية وعرضها على المسرح، لما يشمل من مخاطبة حاسة البصر.
- لعبت الكلمات دورًا بارزًا فى القصيدة، فالألوان بما تحمل من تكثيف، ودلالات عديدة، خاصة مع ظهور الألوان الثنائية، تعد بمثابة الإضاءات التى تسطر عنصر من عناصر المسرح.
- طغت لغة الحوار على القصيدة، وهى السمة الأكثر وضوحًا فى المسرح، ومن خلال الحوار ظهرت عدة صراعات، شكلت بنية درامية مسرحية.
- انتهل الشاعر من خلال الصراعات التى خاضها فى القصيدة التى تمحورت وتشكلت حوله، رسالة فكرية يدعو من خلالها، لمقاومة كل العوائق التى يواجهها الإنسان فى حياته.

قائمة المراجع والمصادر:

المراجع العربية:

1- أحسن مزدور: مقاربة سيميائية فى قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005م.
2- جان كوهن: اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة،ط2، 1999م
3- جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام فى العرض المسرحى، مراجعة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002م
4- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمدعصفور، عالم المعرفة للنشر والتوزيع ، مصر، 1987م.
5- عبدالله الغذامى: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.
6- صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية فى شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، مصر، ط2، 1995م.
7- عادل النادى: مدخل إلى كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.
8- عز الدين اسماعيل: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، دراسة مقارنة، دار الفكر العربى، مصر، 1980م.
9- على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، 2002م.

10- فائق مصطفى، عبد الرضا على: فى النقد الأدبى الحديث، منطلقات وتطبيقات، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، ط1، 1989م.
11- محمد عنانى: دراسات فى المسرح والشعر، مكتبة غريب، القاهرة، 1985م.
12- نصر محمد عباس: فن الدراما المسرحية - رؤية تاريخية نقدية- مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2011م.

الرسائل العربية:

- منى دوزة: تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة، جامعة الاخوة منتوري- قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، رسالة دكتوراه 1438-1439 ه ،2018م.

المجلات العربية:

1- أمانى جميل على العطار: مسرحة القصة القصيرة الفلنكات للكاتب محمد عبد الحافظ ناصف نموذجًا، مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا،(on line) جامعة كفر الشيخ، د. ت.
2- فاطمة محمد حسن على: سيميائية اللون فى القصائد العربية كمصدر لاستلهام تصميمات معاصرة، المجلة العلمية للتربية النوعية والعلوم التطبيقية، جامعة الفيوم، المجلد 5، العدد11، أبريل 2022م.
3- سهام سلامة عباس ،ليلى شعبان شيخ محمد،: المنهج السيميائى فى تحليل النص الأدبى، ، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، جامعة الأزهر، المجلد الأول، العدد 33 ، الإسكندرية، 2017م.
4- وفاء عدلى محمود عبدالله: التحليل السيميائى لصورة المرأة فى الخطاب الإعلانى بالمواقع الإلكترونية بين الدال والمدلول، المجلة العلمية لبحوث الإعلام وتكنولوجيا الاتصال، كلية الإعلام وتكنولوجيا الاتصال، جامعة جنوب الوادى، العدد 6، يوليو –ديسمبر، 2019.

المصادر التر كية:

1- Cahit Külebi: Bütün Şiirleri, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 4 Basım, Ekim 2010.

المراجع التركية:

1- Ahmet Kapaklı: Türk edebiyatı,türk edebiyatı yayınları, 3.cilt İstanbul .
2- Erman Ertun: Türk Halk Edebiyatına Giriş, Kitabevi, İstanbul, 2 Baskı, 2004.

3- Hasan Erkek ve diğerler: Türk Tiyatrosu, Anadolu Üniversitesi Yayını, Eski Şehir, ocak 2019.
4- Ismail Çetişli: Cahit Külebi ve Şiiri, Akçağ yayınları, 2 Baskı, Ankara, 2012.
5- Ismail Çetişli: *Metin Tahlillerine Giriş/2 (Hikaye-Roman- Tiyatro),* Akçağ yayınları,1 Baskı, Ankara, 2004.
6- Mehmet Tekin: Roman Sanatı (Romanın Unsurları), Ötüken Neşriyet ,İstanbul ,2008.
7- Ramazan Korkmaz: Yeni Türk Edebiyatı (1839- 2000), Grafik Yayınları, 2. Basım, Ankara, 2005.

المجلات التركية:

1- Ahmet Cahid Haksever: uluslararası Hacı Bayram-ı veli, Sempozyumu Bildiriler Kitabı 2, Eğitim kültür Akademi Derneği, Ankara, 2016 .
2- Ahmet Öntürk: Divan Şiirinde Renkler, Ulakbilge, Cilt 5, Sayı 12, Volume 5,İssue/2,2017,S.976-977."
3- Hakan İsmail şiriner, Şiir ve Tiyatro, Dram/Tiyatro Sanatı ve şiir ilişkisinin Tarihsel Süreci Üzerine,Ayraç dergisi, 2011. Academia.edu
4- Hakan İsmail şiriner, Şiirin Tiyatrosu, Edip Cansever Poetikasında Tiyatral Olan,Ayraç dergisi, 2011. Academia.edu
5- Fikri Aydemir, Cahit Külebi'nin Şiirlerinde İmajlar, İnternatıonal Journalof Social Science, Number 65, P.153-160, Spring 1, 2018.
6- Mehmet Yardımıcı: şiirini Halk Şiirinin Gür Kaynağından Besleyen Cahit Külebi ve Şiir Dünyası. Turkoloji.cu.edu.tr.

الرسائل التركية:

1- Elif Sanem Güleç:Kerem Operası Librettosundaki Kurgusal Unsurların Kerem ile Aslı Hikayesi ve Kerem ile Aslı Oyunu bağlmında inceleme ve karşılaştırılması,Yıldız Teknik Üniversitesi ,Sosyal Bililer Enstitüsü , Sanat ve Tasarım Ana Sanatı Dalı ,İstanbul, 2009.

2- Gizem Akyol: Cahit Külebi ve Yavuz Bülent Bakiler'in Şiirlerinde Anadolu ve Anadolu insanı, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2005.
3- Serkan Furtun: Cahit Külebi'nin Şiirlerinde Kelime Dünyası, Bülent Eecvit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2014.
4- Yılmaz Uğur Efsun: Klasik Türk Şiirinde Renkler, Kırık kale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Türk Edebiyatı ANA Bilim Dalı,Yüksek Lisans, 2009.

المعاجم التركية:

1- Arslan Tekin: Edebiyatımızda İsimler ve Terimler ,Ötüken Neşriyat, A.S, İstanbul,1999.
2- Seyit Kemal Karaalıoğlu: Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü, İnkilap ve Aka Kitab evleri, 2 Basım, 1968.
3- Turan Karataş: *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ ayınları, 3.baskı, Ankara 2007.

المعاجم الإنجليزية :

Baldick Chris: Concise Dictionary of Literary Terms, Oxford University Press,1966.

Summary

This research dealt with the dramatization of poetry by the writer Jahed Kolbi in his poem (In Hell), in an attempt to find out the features of his poem, in which the features of the theatrical performance appeared, not because he was influenced by the West in that, but because he was influenced by Turkish folk literature, where the poem met with popular poetry in Several points, which enhanced its suitability for theatrical performance, including:

- The poet relied in writing his poem in the form of quatrains characteristic of Turkish folk poetry. The poem formed an antagonistic dichotomy consisting of life and death on the one hand, and formed another dichotomy, which is

the dichotomy of the external conflict and the internal conflict, through a clear and specific drawing of the characters in their gestures, expressions and movements, in a way that qualifies the translation of words into actions, i.e. the possibility of presenting them on the stage. Pain with the means and mechanisms of theatre, as the temporal and spatial dimensions touch the reality in the quatrains of life, and dimensions touch the imaginary reality in the part of hell as the outer framework of the place in the poem; Through the visual and psychological suggestion, he gave a strong presence to the play and its presentation on the stage, as it includes addressing the sense of sight.
- The words played a prominent role in the poem, as the colors, with their intensification and many connotations, especially with the emergence of dual colors, are like the lights that underline an element of the theater.