محاور "النموذج العاملي" في "الحوار الداخلي" تطبيقاً علي المجموعة القصصية "قائمة نايف" للأديبة التركية "آيشن صومنقيران اوزاَغار"

د. هبة صلاح رمضان (*)

المستخلص:

تتناول الدراسة محاور "النموذج العاملي" في "الحوار الداخلي" تطبيقًا علي المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi للأديبة التركية المعاصرة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar، والتي تعد المجموعة القصصية الأولي للأديبة والصادرة في (فبراير ٢٠٢٤م). ويشكل "النموذج العاملي" بنية العلاقات القائمة بين الشخصيات وفقًا لـ"غريماس"، وتضم هذه البنية ستة عوامل أساسية: الذات، الموضوع، المرسِل، المرسل إليه، المساعد، المعارض. وتجتمع تلك العوامل الستة في ثلاثة محاور رئيسة: محور الرغبة، محور التواصل، محور الصراع. حرصت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" علي توظيف تقنيات الحوار الداخلي المختلفة في جل قصص مجموعتها. وقد تعددت أنماط "الحوار الداخلي"؛ حيث وظفت الأديبة "المونولوج"، و"المناجاة"، و"الارتجاع الفني"، و"أحلام اليقظة". وتقوم هذه الدراسة علي المنهج "السيميائي" الذي يقسم الكل إلي أجزائه من أجل الوقوف علي العوامل الأساسية للنموذج العاملي داخل الحوار الداخلي في قصص "قائمة نايف" Naif'in Listesi.

(*) أستاذ مساعد بقسم اللغات الشرقية الإسلامية، شعبة اللغة التركية، كلية الألسن – جامعة عين شمس.

الكلمات المفتاحية: آيشن صومنقيران اوزاَغار، النموذج العاملي، الحوار الداخلي، غريماس.

Abstract:

This study addresses the axes of the 'actantial model' in 'internal dialogue,' applied to the short story collection 'Naif'in Listesi' (Naif's List) by contemporary Turkish author Ayşen Somunkıran Özagar, which is the author's first short story collection, published in February 2024. The 'actantial model' constitutes the structure of relationships between characters according to Greimas, and this structure includes six fundamental actants: subject, object, sender, receiver, helper, and opponent. These six actants are organized into three main axes: the axis of desire, the axis of communication, and the axis of conflict. The author Ayşen Somunkıran Özagar has deliberately employed various techniques of internal dialogue throughout the stories in her collection. The types of 'internal dialogue' are diverse; the author utilizes monologue, apostrophe, artistic retrospection, and daydreams. This study is based on the 'semiotic' approach, which divides the whole into its parts to identify the basic actants within internal dialogue in the stories of 'Naif's List.

Key Words: Ayşen Somunkıran Özagar- actantial model- internal dialogue- Greimas

المقدمة

يمثل النشاط الإنساني نشاطًا تفاعليًا، سعي إلي إثبات وجوده بالإعلان عن مشاعره وعواطفه أمام الوجود، وعليه فكل نشاط إنساني لا يكون إلا حوارًا[١]. وينقسم الحوار إلي نمطين رئيسين، هما: الحوار الخارجي، والحوار الداخلي. وتهتم هذه الدراسة بتجلية محاور "النموذج العاملي" في "الحوار الداخلي" تطبيقًا علي المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi للأديبة التركية المعاصرة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar[٢]. وسوف تعتمد الدراسة علي تصورات "غريماس[٣]" Greimas في مقارباته التطبيقية التي "تتأسس أولاً علي آلية التقطيع التي تعد ضرورية للولوج إلي عوالم المحكي[٤]".

هدف الدراسة: تهدف الدراسة إلي التعرف علي محاور "النموذج العاملي" في "الحوار الداخلي" الذي وظفته الأديبة التركية المعاصرة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar في مجموعتها القصصية "قائمة نايف"Naif'in Listesi ؛ حيث يقوم "النموذج

العاملي" لـ"غريماس" Greimas علي ثلاثة محاور رئيسة: "محور الرغبة"، و"محور التواصل"، و"محور الصراع"(٥).

الأسئلة المزمع الإجابة عنها: تستهدف الدراسة الإجابة علي السؤال الرئيسي التالي: كيف وظفت الأديبة التركية المعاصرة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar محاور النموذج العاملي في القصص موضوع الدراسة؟ ويتفرع عن هذا السؤال الرئيس الأسئلة التالية:

١- ما محاور "النموذج العاملي" كما قسمها "غريماس" Greimas؟

٢- ما أنماط "الحوار الداخلي" في المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi؟

٣- كيف ساهم "الحوار الداخلي" في بناء محاور "النموذج العاملي" داخل المجموعة القصصية؟

٤- ما دور تقنية "الارتجاع الفني" في محاور "النموذج العاملي" في القصص موضوع الدراسة؟

٥- كيف ساهمت تقنية "أحلام اليقظة" بوصفها عاملاً في "النموذج العاملي" في القصص موضوع الدراسة ؟

منهج الدراسة: تقوم هذه الدراسة علي المنهج السيميائي؛ وهو منهج يفكك النص ويعيد تركيبه من جديد لتحديد ثوابته البنيوية(٦). فقد قامت السيميائيات السردية علي "دراسة مختلف البنيات الخاصة بالخطاب انطلاقًا من البني السطحية والعميقة إلي استبدال مفهوم الشخصية بمفهوم العامل(٧)"، عن طريق تقسيم الكل إلي أجزائه من أجل الوقوف علي العوامل الأساسية للنموذج العاملي.

أهمية الدراسة: يولي "غريماس" Greimas أهمية كبيرة للعامل، ويعرفه بأنه "الكيان أو الشيء الذي يشارك بشكل فاعل أو مفعول به في الحدث الذي يشير إليه الفعل(٨)"، لذلك تستهدف هذه الدراسة التعرف علي العوامل المكونة لمحاور "النموذج العاملي" من خلال "الحوار الداخلي" الذي وظفته الأديبة التركية المعاصرة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar في مجموعتها القصصية "قائمة نايف"Naif'in Listesi ؛ التي لم تنل حظها من الدراسات النقدية بعد؛ نظرًا لحداثة إصدارها (فبراير ٢٠٢٤م).

مادة الدراسة: المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi للأديبة التركية المعاصرة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar الصادرة عام ٢٠٢٤م. تتكون المجموعة القصصية من مائة واثنين وعشرين صفحة، وتضم تسع قصص. وقد حرصت الأديبة علي توظيف تقنيات "الحوار الداخلي" في معظم قصص مجموعتها، مع كتابة "الحوار الداخلي" بخط مائل لتدلل علي تفرده عن سائر سطور القصص. إلا أن "الحوار الداخلي" لم يظهر في قصتين فقط؛ لذلك سوف تتناول الدراسة سبع قصص وظفت فيهم الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar الأنماط المختلفة "للحوار الداخلي"، وهم بترتيب تتابعهم في المجموعة القصصية: قصة "الملعقة" Kaşık، قصة "الكؤوس" Kadehler، قصة "الماء" Su، قصة "جريمة حقيقية" Gerçek Bir Cinayet، قصة "قائمة نايف" Naif'in Listesi، قصة "التذمر" Söylenme، قصة "ليست الأخيرة" Sonuncusu Değil.

الدراسات السابقة: تناولت بعض الدراسات والأبحاث العربية والتركية "النموذج العاملي"، وقد أشار إليها الباحث في متن الدراسة؛ ألا أن أي منها لم يتطرق لمحاور "النموذج العاملي" في "الحوار الداخلي" في المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi للأديبة التركية المعاصرة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar، ونذكر منها:

١- آمال شوقي مُحَمَّد يحي: اشتغال النموذج العاملي لجريماس علي شخصيات القصة القصيرة "في القطار" لمحمد تيمور، مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)، مصر، العدد الأول، المجلد الخامس والعشرون، ٢٠٢٤م.

٢- مُحَمَّد عبد الناصر العنتبلي: النموذج العاملي في رواية (تغريدة البجعة) لمكاوي سعيد دراسة تحليلية نقدية، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، العدد السادس والثلاثون، الإصدار الثالث، أغسطس ٢٠٢٣م.

3 - Galip Çağlayan: ''İçimizdeki Şeytan'' Romanının Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre Çözümlenmesi, Asya Studies, Year 7, Number 24, Summer 2023.

4- Ahmet Uslu: Ferit Edgü'nün ''Bir Gemide'' Öyküsünün Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İnceleme Denemesi, International Periodical

For The Languages, Literature and History Of Turkish, Ankara- Turkey, Volume 9/9, Summer 2014.

عالجت "آمال شوقي"، و"مُحَمَّد عبد الناصر العنتيبلي"، و" غالب چاغلايان" Galip Çağlayan، و"أحمد اوصلي" Ahmet Uslu "النموذج العاملي" الذي صنف محاوره "غريماس" Greimas، تطبيقًا علي القصة القصيرة "في القطار" لمحمد تيمور، ورواية "تغريدة البجعة" لمكاوي سعيد، ورواية "الشيطان الذي بداخلنا" İçimizdeki Şeytan لـ"صباح الدين علي" (١٩٠٧م–١٩٤٨م)،و قصة "في سفينة" Bir Gemide لـ"فريد ادگو" Ferit Edgu (١٩٣٦م–٢٠٢٤م).

خطة الدراسة: تتضمن الدراسة "تمهيد" وسبعة محاور، ثم الخاتمة وقائمة المصادر والمراجع.

التمهيد: يتضمن تعريفًا لأنماط "الحوار الداخلي"، و"النموذج العاملي" لغريماسGreimas.

المحور الأول: محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "الملعقة" Kaşık.

المحور الثاني: محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "الكؤوس" Kadehler.

المحور الثالث: محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "الماء" Su.

المحور الرابع: محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "جريمة حقيقية" Gerçek Bir Cinayet.

المحور الخامس: محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "قائمة نايف" Naif'in Listesi.

المحور السادس: محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "التذمر" Söylenme.

المحور السابع: محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "ليست الأخيرة" Sonuncusu Değil.

التمهيد

يُعد الحوار نمط للتواصل؛ حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص علي الإرسال والاستقبال، إنه الكلام المتبادل بين اثنين أو أكثر(٩). وقد جاء في لسان العرب: أن "الحوار": المحاورة، وهو المراجعة في الكلام. يقال: حاوره محاورة وحوارًا، وفي التنزيل العزيز :﴿*قال له صاحبُه وهو يُحاوِرُهُ*﴾[الكهف: ٣٤]، أي يراجعه الكلام.، والحوار أيضًا: المجاوبة(١٠). كما ذُكر في المعجم

الوسيط : أن "الحوار حديث يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي، أو بين ممثلين أو أكثر علي المسرح[١١]". فالحوار محادثة بين طرفين أو أكثر، تتضمن تبادلاً للأفكار والمشاعر، و"تستهدف تحقيق قدر أكبر من الفهم والتفاهم بين الأطراف المشاركة، لتحقيق أهداف معينة، يسعي المشاركون في الحوار إلي إنجازها[١٢]". ولكي يحقق الحوار أهميته في القصة لابد أن تتوافر فيه ثلاث صفات هي: أن يندمج الحوار في صلب القصة لكي لا يبدو للقاريء كأنه عنصر دخيل فيها، وأن يكون الحوار مناسبًا للشخصية والموقف، وأن يعتمد الحوار علي اختيار واعٍ للمفردات بفقرات موجزة[١٣].

ينقسم الحوار إلي نمطين رئيسين، هما: الحوار الخارجي (الديالوج)؛ ويعد أقدم أشكال أنواع الحوار، وهو الذي تتبادل فيه شخصيتان أو أكثر من ذلك الكلام في إطار المشهد الحواري داخل العمل الأدبي بطريقة مباشرة، والحوار الخارجي له فوائد عدة منها "تطوير موضوع القصة القصيرة حتي يصل الكاتب إلي نهاية هدفه، ويقلل من متابعة السرد ورتابته، ولا يجعل القاريء يشعر بالملل، إلي جانب أن هذا الحوار وسيلة لإظهار الشخصيات والتعريف بها بلسانها وليس بلسان الكاتب[١٤]". والحوار الداخلي (المونولوج) تقنية تحليلية نفسية يوظفها الكاتب في الرواية والقصة؛ "ويُعد وسيلة تضع القاريء مباشرة في مواجهة العالم الداخلي للشخصية...حيث يتخلى الكاتب عن مهمة النقل، ويجعل القاريء يشاهد عقل الشخصية الروائية كما لو كان فيلمًا سينمائيًا[١٥]".

تُعد رواية "عشق العربة" Araba Sevdası لرجائي زاده محمود أكرم Recaizade Mahmut Ekrem[١٦] الصادرة عام ١٨٨٦م؛ أول رواية تركية تُوظف تقنية "الحوار الداخلي"[١٧]. إلا أن أول رواية كُتبت بأكملها بتقنية "الحوار الداخلي"؛ هي رواية "أشجار الغار المقطوعة" les Lauries Sont Coupés للكاتب الفرنسي "إدوارد دوجاردين" Édouard Dujardin[١٨] سنة ١٨٨٨م[١٩]. وقد تعددت مسميات "الحوار الداخلي"، ومن ذلك: المونولوج، والحوار الصامت، والفردي، والحوار مع الذات، ومنهم من يسميه: القص النفسي[٢٠]". و"الحوار الداخلي" في الأصل من تقنيات المسرح؛ حيث تقوم الشخصية المسرحية بمناجاة نفسها بشكل

انفرادي يسمعه الجمهور؛ "فهو تكوين كلامي، فردي...يمثل كلام متحدث واحد[٢١]" . وقد استعارت الأعمال الأدبية القصة والرواية، هذا النمط السردي لتعكس من خلاله العالم الداخلي للشخصيات[٢٢].

أولاً: أنماط الحوار الداخلي:

ذُكر في كتاب "المصطلح السردي" أن "الحوار الداخلي": "حوار طويل تفضي به شخصية واحدة وليس موجهًا لأشخاص آخرين، و إذا كان الحوار غير المنطوق ذي صوت عالٍ للشخصية، فإنه يشكل مونولوجاً داخليًا و وإذا كان منطوقًا فإنه يشكل مونولوجاً خارجيًا و مناجاة للنفس[٢٣]". وقد اختلط مصطلح "الحوار الداخلي" (المونولوج) في كثير من الأحيان بمصطلح "تيار الوعي[٢٤]"؛ لأنه مصطلح بلاغي يشير علي نحو مناسب إلي "تكنيك" أدبي[٢٥].

صُنف "الحوار الداخلي" في كتاب "تيار الوعي في الرواية الحديثة" إلي نمطين علي النحو الآتي: "ومن المهم أن نميز بين نمطين أساسين في "الحوار الداخلي"؛ وهذين النمطين هما "الحوار الداخلي المباشر"، و"الحوار الداخلي غير المباشر"[٢٦]. وقد ميز "إدوارد دوجاردين" بين "الحوار الداخلي المباشر" وبين "الحوار الداخلي غير المباشر" من خلال توظيف الكاتب للضمائر؛ إذ إن "الحوار الداخلي المباشر" يستخدم ضمير المتكلم، بينما "الحوار الداخلي غير المباشر" يستخدم ضميري الغائب والمخاطب[٢٧]. كما أن كل عمل سردي لا يخلو من ومضات وصفية؛ يوظفها السارد في تصوير المشهد الموصوف باختيار الألفاظ والعبارات المناسبة[٢٨]. عبر (إدوارد دوجاردين) عن الفارق بين المونولوج الداخلي المباشر، والمونولوج الداخلي غير المباشر بضميري المخاطب والغائب؛ ولكن لماذا يُروي "الحوار الداخلي غير المباشر" بضميري الغائب والمخاطب علي النحو الذي يشعر القارىء بحضور المؤلف في هذا المونولوج؟ إن الإجابة عن هذا السؤال، هي: أن الراوي بضمير المتكلم يتحدث عن دواخله هو، أي ما يخصه من ناحية شعوره بذاته، لا شعوره ببواطن الآخرين، ومن هنا يكون الحوار حوارًا داخليا مباشرًا، بينما عندما تتحدث الشخصية عن تصورها هي لما يجول من أفكار ومشاعر في أذهان الآخرين، أي أن تتوقع الشخصية ما يدور في أذهان الآخرين، "فإننا عندئذ نقول أن هذا المونولوج هو

مونولوج داخلي غير مباشر، لماذا؟ لأن إحساس الشخصية بما يعتمل في أذهان الآخرين قد يكون مطابقا لما في ذهن الشخصيات الأخرى، وقد لا يتطابق مع واقع ما يعتمل في ذهنها[٢٩]". وينقسم "الحوار الداخلي" لبضعة أنماط:

- **المونولوج**: نمط من أنماط "الحوار الداخلي"، يقوم علي مخاطبة الشخص لنفسه دون وجود سامع، ويقصد به الحوار القائم بين الإنسان ونفسه دون التصريح به للآخر، أي أنه حوار غير مسموع، وكل "مونولوج" لابد أن يستدعيه حدث خارجي واقعي يرتبط به ويثيره. يقدم الصور الانفعالية البحتة للشخصية، ولا يفترض في هذه اللحظة أن يكون هناك مستمع تتحدث إليه الشخصية، كما أنه لا يقصد به إمداد القاريء بأي معلومات؛ لذلك تتداخل فيه الأفكار، ويكون الكلام فيه بضمير المتكلم[٣٠].
- **المناجاة**: تُعرف أيضًا بالمناجاة الفردية أو المناجاة الذاتية؛ فالشخصية عندما تشعر داخل العمل بالفرح أو الضيق، تلجأ للحديث مع الذات، وعن الذات[٣١]. إنها "خطاب مضمن داخل خطاب آخر يتسم حتما بالسردية: الأول جواني، والثاني براني. ولكنهما يندمجان معًا اندماجًا تامًا[٣٢]".

وتتميز "المناجاة" عن "المونولوج" في علاقتهما بحوار الشخصية؛ هو أنها تفكر لوحدها في "المونولوج" بينما تفكر بصوت عالي بالمناجاة. و"المناجاة" في الأصل تعد تقنية مسرحية قديمة نشأت مع المسرح الإغريقي، وفيها تقوم الشخصية علي المسرح بمناجاة نفسها في حديث انفرادي مسموع من قبل الجمهور، وتتميز "المناجاة" بعباراتها القصيرة، وتتنوع فيها الضمائر، وأحيانًا قد تأتي بضمير المخاطب والغائب[٣٣].

- **الارتجاع الفني**: ويسمي "الاسترجاع"، وهو أحد أنواع "الحوار الداخلي" الذي توظفه الشخصية؛ لاستدعاء أحداث عاشتها في الماضي، وبهذا الاستدعاء للأحداث تضيء مساحات من ماضيها، و"الارتجاع" قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، يستهدف استطرادًا يعود إلي ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما[٣٤].

- **التخيل (أحلام اليقظة)**: يعد "التخيل" إحدى وسائل "الحوار الداخلي"، حيث تقوم المخيلة بدور تأسيس طرف العلاقة بين ذهن الشخصية والشيء المتخيل الذي تنعكس صوره وحالاته في علاقة حوار داخلية[٣٥]. وحلم اليقظة "هو نشاط حلمي نهاري، فبينما يذيب الحلم الليلي الوعي لصالح لغة اللاوعي، يبقي حلم اليقظة الوعي علي درجة معينة من النشاط، يعمل فيه الخيال المبدع بكل إمكانياته[٣٦].

ثانياً: التعريف بـ"النموذج العاملي" لغريماس:

يشكل "النموذج العاملي" بنية العلاقات القائمة بين الشخصيات، ووفقًا لـ"غريماس" فإن دلالة السرد تدرك ككل من خلال هذه البنية. و"النموذج العاملي" يضم في الأساس ستة عوامل: الذات (المتطلعة إلي هدف)، والموضوع (المستهدف من الذات)، والمرسِل (للذات في مطلبها للهدف)، والمتلقي (للهدف الذي تسعي الذات لامتلاكه)، والمعين (المساعد للذات)، والخصم(المعيق للذات عن تحقيق أهدافها)[٣٧]. ركز "غريماس" في برنامجه السردي، علي البنية العاملية؛ خاصة ما يتعلق بالفواعل والعوامل، اللذان يشكلان المستويين السطحي والعميق، وهما المستويان اللذان ينظمان القوانين التي يخضع لها إنتاج المعني. فالعوامل تسهم في التركيب الذي يكون علي مستوي النص السردي بينما يكون دور الفواعل هو تحريك هذا السرد وشحنه بالأحداث والخطابات المدركة. والعامل في تصور "غريماس" ليس بالضرورة أن يكون شخصًا؛ فيمكن أن تكون العوامل كائنات بشرية أو جماد أو حيوان؛ لهذا فضل "غريماس" مصطلح العامل "لأنه لا ينطبق فقط علي الإنسان بل يتعداه إلي الحيوانات والأشياء وحتي التصورات، بينما مصطلح الشخصية يلتبس مفهومه بقضية الجنس (إنسان، حيوان)[٣٨]". وقد توصل "غريماس" إلي ستة عوامل رئيسة لبناء نموذج متكامل، وهي: العامل الذات، والعامل الموضوع، والعامل المرسِل، والعامل المرسل إليه، والعامل المساعد، والعامل المعاكس[٣٩]. ويمكن تجميع تلك العوامل الستة الرئيسة في ثلاثة محاور رئيسة؛ هي مجال بحثنا:

١- **محور الفاعل**- الموضوع (محور الرغبة): ويسمي أيضًا محور (الذات- الموضوع)، فالذات هي الفاعل المباشر الذي يتلقى التحفيز من طرف المرسِل، ويسعي لتحقيق الشيء المرغوب

فيه وهو الموضوع، فحضور الفاعل يستوجب حضور الموضوع. فالذات لا يمكن تحديدها إلا من خلال وجود الموضوع (المطلوب)، الذي هو غاية الذات، ولا يمكن أيضًا تحديد الموضوع إلا ضمن علاقته بالذات، فوجود الأول يفرض وجود الثاني، وتتحدد هذه العلاقة بملفوظ الحالة الذي يستعمل للدلالة علي نوع العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع، وملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور يسميه "غريماس" بملفوظات الإنجاز التي تتصف "بالإنجاز المحول"، وبطبيعة الحال فإن هذا الإنجاز سيكون سائرًا إما في اتجاه الاتصال أو في طريق الانفصال، وهكذا يري "غريماس" أن علاقة الرغبة بين الذات والموضوع تمر بالضرورة عبر ملفوظ الحالة، الذي يجسد تحولاً اتصالياً أو انفصالياً.(٤٠)

٢- **محور المؤتي**- المؤتي إليه (محور التواصل): ويسمي أيضًا محور (المرِسل- المرسل إليه)، ومحور التواصل هو المحور الثاني في النموذج العاملي، إذ إن كل رغبة من الذات، لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع، هذا المحرك يسميه "غريماس" (المؤتي)، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيًا بطريقة مطلقة، بل يكون موجهًا أيضًا إلي عامل آخر يسمي (المؤتي إليه)، فالمرسِل يحيط المرسل إليه علمًا بشيء ما. ومثل هذا النموذج يسمح بأن نري بعدًا تواصليًا في كل أنواع الخطاب، علي اعتبار أن أية ممارسة قولية تنقل معلومات لكن عند إجراء هذا التبادل فإن المشتركين في التواصل، أي المرسِل والمرسل إليه يعقدون اتفاقًا حول القيمة التي يتبادلونها. ويطلق "غريماس" علي هذا الاتفاق: العقد الأولي، "وهو يفترض في التحول السردي عملية معرفية يتم عقبها اقتراح وقبول قيمة ما(٤١)".

٣- **محور المساعد**- المعارض (محور الصراع): وهو المحور الثالث من محاور النموذج العاملي لـ"غريماس"، ويتعارض ضمن هذه العلاقة عاملان أحدهما يسميه "غريماس" المساعد، والآخر المعارض، وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول علاقة الرغبة والتواصل أو العمل علي تحقيقها. ويتحدد المساعد في تقديم العون للذات بغية تحقيق رغبتها، فيما يقوم المعارض علي عرقلة جهودها من أجل الحصول علي الموضوع(٤٢).

إن "النموذج العاملي" شبكة من العلاقات التي تربط العوامل الستة –الذات، الموضوع، المرسِل، المرسل إليه، المساعد، المعارض– كما قسمها "غريماس"؛ وتُوصف العوامل كونها وحدات تركيبية يقوم عليها المحكي، وتكون هذه العوامل هي المهيمنة علي مسار السرد(٤٣).

المحور الأول

محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "الملعقة"Kaşık

تدور أحداث القصة الثانية في المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi الموسومة بـ"الملعقة" Kaşık ، من صفحة خمسة وعشرين حتي صفحة أربعين. وقد ذكرت الأديبة "آيشِن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar في حوار نشر علي المنصة الإلكترونية "ميديا سكوب medyascope(٤٤)" بتاريخ الثامن عشر من يونيو ٢٠٢٤م، ما ترجمته علي النحو الآتي: إن القصة تدور في إطار عائلي عن صبي صغير تركته والدته وهربت. تتكشف أسباب ذلك الهروب تدريجيًا عبر أحداث القصة. ويعرف الصبي سبب رغبتها في الانتقام من عائلته. فالقصة تناقش العلاقات الأسرية، ونظرة المجتمع للمرأة، وظاهرة العنف(٤٥)".

وجد الصبي "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) الملعقة – التي سوف تجفف نسله، وتنزع البركة منه– في بداية القصة، لكنه لم يجد اسمه مكتوب عليها مثل باقي أفراد عائلته. سأل الصبي "المرسِل" في (محور التواصل) ذاته "المرسل إليه" عن سبب هذا عبر تقنية الحوار الداخلي الذي "يوظفه القاص للتعبير عما تريد الشخصية قوله إزاء مواقف معينة، ولتوصيل المشاعر والأفكار المتعلقة بالحبكة النصية وبالفعل الفني، وهو حديث صامت ومكتوم في ذهن الشخصية(٤٦)، وظفت الأديبة تقنية "المونولوج"؛ حيث تردد بداخل الصبي ما ترجمته: "*لماذا اسمي غير موجود، لماذا فصلتني، ماذا فعلت لها!*(٤٧)" تكتب الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar "*الحوار الداخلي*" في مجموعتها القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi بالخط المائل لتدلل علي تفرده عن سائر سطور القصص. هذا التساؤل الذي ينم عن الحيرة، ظل الصبي يردده. فقد وجد الملعقة المسحورة، وكان مكتوب عليها اسم والده، ووالدته، وجدته، وأخواته، وأعمامه وزوجاتهم، وحتي رئيس القرية (المختار)،

اسمه فقط غير الموجود علي هذه الملعقة المسحورة؛ الذي يؤمن الجميع أنها تحمل سحر سبب لهم لعنة، لكون السحر "يتعلق بوجه عام بتحكم البشر في قوي خارقة للطبيعة[٤٨]".

صار "الصبي" شغوفًا بمعرفة السبب "الموضوع" في (محور الرغبة)، وقد ردد الصبي سؤاله مررًا وتكررًا علي الجميع؛ محاولاً إيجاد تفسير لعدم وجود اسمه علي هذه الملعقة التي سحرتها "مندبور" Mendebur، وكتبت عليها أسماء الكل خلافه، وحينما لم يجد رد علي سؤاله، انغلق الصبي "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) علي ذاته، مستدعيًا ذكرياته عن "مندبور"–التي هربت وخلفت وراءها هذه "الملعقة" Kaşık المسحورة عبر تقنية "الارتجاع الفني"؛ فالحوار الداخلي الذي تقيمه الشخصية مع ذاتها يمثل سلسلة من الذكريات، إذ إن الكاتب لا يعمد هنا إلي رسم الشخصية من الخارج، "وإنما يتغلغل في داخلها في محاولة منه للكشف عن صورة لواقعها الداخلي ومشاعرها التي تختلج في جنباتها[٤٩]"، فيردد ما ترجمته علي النحو الآتي: *"إلا أنني مازالت أتذكرك. أنتِ في ذاكرتي مثل الصور الممزقة، كانت "مندبور" علي الألسنة شتيمة لكن بالنسبة لي في بعض الليالي وقبل أن أغفو كانت الأصابع التي تداعب شعري. بعد رحيلكِ ظل رأسي يشعر بالبرد دائمًا. اختفي كل الدفء. كما اختفي كل شيء بعد رحيلكِ.."*[٥٠].

تساءل الصبي "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) الذي وجد "الملعقة" Kaşık المسحورة، عن سبب عدم وجود اسمه علي تلك الملعقة محاولاً أن يستكشف ما دار في ذهن "مندبور" Mendebur التي سحرت تلك الملعقة عبر تقنية الحوار الداخلي "المناجاة"، وقد وظف فيها ضمير المخاطب؛ حيث يسأل ذاته "المرسل إليه" في (محور التواصل) ما ترجمته علي النحو التالي: *"أنا وجدت الملعقة، ووقع علي عاتقي كسرها ورميها في البحر، أنتِ أغلقت عينيك كي لا تريني لكن انظري الآن أيضًا ملعقتك التي لم تكتبِ اسمي عليها في يدي، لكن أنتِ لم تر ذلك مجددًا! هل كنتِ تعرفِ أنني سوف أجدها؟ هل كنت تخمني أنني من سوف يفسد السحر؟*[٥١]".

أخذ الصبي "الملعقة" وذهب برفقة أخيه الأكبر لإلقاء "الملعقة" Kaşık المسحورة في البحر كما أمرت جدته. وعندما صار أمام البحر، تخيل الصبي "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة)،أن

هناك صوتًا "المرسِل" في (محور التواصل)، يهمس في أذنه والتخيل هو "الأساس الذي تقوم عليه أحلام اليقظة[٥٢]"[٥٣]. فقد كان "الصبي" يري فيما مضي "مندبور" تهمس بأشياء يسمعها، ولا يفهمها، وقد تخيل وهو في طريقه للبحر، أن صوتًا يشبهها يهمس في أذنه؛ فتصرفات الآباء في سن الطفولة المبكرة "لابد أنها تحفز خيال أبناءهم للتعبير عنها بطريقتهم الخاصة[٥٤]" فيما بعد، تخيل ما ترجمته علي النحو الآتي: "*يبتلع البحر واحدًا من كل شيء، وإن وإن حاولت البحث تجد اثنين في داخله، ما يُقتلع من مكانه لا يُغرس فيه من جديد، ومن يدخل إلي أعماقه لا يعرفك، ومن يخرج منك لا يفهمك، وما تتركه وراءك لا يبقي هناك مجددًا*[٥٥]".

واصل "الصبي" طريقه برفقة أخيه الأكبر صوب البحر، وحينما عبر الشجيرات الأخيرة واجهته زرقة واسعة، وحينئذ واصل "أحلام اليقظة" في إطار "الحوار الداخلي غير المباشر"؛ حيث الزرقة الواسعة المتكلمة. وقد أشار "سيغموند فرويد[٥٦]"، إلي النقاط المشتركة بين الحلم وحلم اليقظة؛ فأحلام الليل هي في جوهرها إشباع للرغبات علي النحو نفسه الذي تقوم به أحلام اليقظة. "وهكذا نشهد من خلال عمليتين من عمليات اللاوعي، هما الحلم وحلم اليقظة، مسار الأنا في إعادة ترميم ذاته[٥٧]". ورد في أحلام يقظة الصبي "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة)، ما ترجمته علي النحو الآتي: "*أيها الصبي! أصغ إلي موسيقانا. نحن الذين لم نستطع أن نحمي تلك الفتاة الجميلة. لم نستطع أن نمنع انجذابها إلي باطن الأرض مع الخيول الأربعة السوداء التي خرجت من الشقوق ولم نستطع منع التغرير بها. صارت عقوبتنا أن نغني إلي الأبد في هذه البحار. أخذنا انتقامنا بأصواتنا. لم نتعاطف قط مع من يصغي إلي أغانينا. نحن مدينون لمن أُنتزعت من أمها، لتصبح قربانًا لهاديس*[٥٨] *في سراديب الموت في العالم السفلي، ولتصبح إلهة لأرض لم ترغب فيها قط. لتحرم ديميتير*[٥٩] *الخصوبة، ونحن لنأخذ أرواحهم. واصل البشر ما بدأته الآلهة. نالت الآلهة عقابها والبشر سوف ينالونه أيضًا. سوف يصغي إلي موسيقانا من لم يسمعوا صرخاتها. لن يبقِ شيئًا قط مخفيًا، بالتأكيد هناك من سيري، وهناك من سوف يسمع! سوف تروي هكاتي*[٦٠] *ما سمعته، وهيليوس سوف يحكي ما رآه. لن يديرا*

ظهرهما لمن يطلب عونهما. سوف يمنحانه سحرهما. سوق يقدمان العدل الذي عجز البشر عن إقامته. سوف ننشد أغنيتنا لك، ليس لكي نأخذك معنا هذه المرة، بل لكي تستطيع أن تري، انصت إلينا...انصت إلي أغنية البحر، اشعر بالريح التي تتجول في شعرك، استنشق عبيرنا وافتح عينيك جيدًا، حينئذ سوف تري كل شيء![٦١]"

وظفت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar في الحوار الداخلي السابق، قصة (اختطاف هاديس لبروسربينا[٦٢])؛ الأمر الذي يكشف هنا عن تكامل فني وجمالي ووظيفي بين الأسطورة والقصة. وبعد أن استدعت الأديبة تلك الأسطورة[٦٣] اليونانية، عبر حلم يقظة الصبي، ينتبه الصبي علي صوت أخيه الأكبر الذي يعلن عن الوصول إلي شاطيء البحر.

أخذ الصبي "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) "الملعقة" Kaşık المسحورة –التي عثر عليها– وتوجه برفقة أخيه الأكبر لكسرها ورميها في البحر، كما أمرت جدته، لكنه حينما وصل إلي شاطيء البحر، وأمسك بالملعقة، ذكر في إطار تقنية "المناجاة" ما ترجمته علي النحو الآتي –بشأن الزرقة الواسعة المحيطة به: "*جميلة مثل صوت أمي، ناعمة مثل ملمسها، تبعث علي الراحة مثل رائحتها*...[٦٤]". أعطي "الصبي" انطباعًا لأخيه الأكبر أنه ألقي الملعقة، لكنه في الحقيقة أخفاها، ولم يلقها؛ حيث ذكرت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar في نهاية قصتها، أن السخونة التي مازالت تنبعث من الملعقة تشعر الصبي بالدفء. سعي الصبي "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة)، إلي معرفة سبب عدم كتابة اسمه علي "الملعقة" المسحورة "الموضوع" في (محور الرغبة). لم يحصل الصبي علي إجابة لهذا السؤال الذي كرره علي أفراد عائلته؛ إلا أن تقنية الحوار الداخلي "أحلام اليقظة" –التي وظفتها الأديبة في قصتها– جعلته يتعاطف مع " مندبور"Mendebur ، ويجد مبرر لها لما جعلته يحل بعائلته بسبب هذه الملعقة المسحورة؛ ألا وهو العنف الذي تعرضت له من أفراد عائلته كما حدث في قصة "اختطاف هاديس لبروسربينا"، لذلك قرر الاحتفاظ بـ"الملعقة" المسحورة،

وعدم التخلص منها كما أمرت جدته؛ وبذلك صارت تقنية الحوار الداخلي "أحلام اليقظة"، "عاملاً مساعدًا" في (محور الصراع) ساعده علي اتخاذ قراره.

اعتقد أخيه الأكبر، أن الصبي ألقي "الملعقة" Kaşık، وأن اللعنة التي أصابتهم قد انتهت بذلك، وقد صرح لذاته "المرسل إليه" في (محور التواصل) بسعادته لهذا، متخيلاً النفع الذي سيعود عليه نتيجة التخلص من لعنة هذه "الملعقة" المسحورة عبر تقنية الحوار الداخلي "المونولوج"؛ التي تكشف بها الشخصيات عن عالمها الداخلي دون الحاجة إلي وسيط، كما لو أن هناك شخصًا يقف أمامها، "فالبطل في هذه التقنية يبقي وجهًا لوجه مع صوته الداخلي[٦٥]". وقد ردد الأخ الأكبر "المرسِل" في (محور التواصل) بداخله "المرسل إليه" ما ترجمته، علي النحو الآتي: *"لو أخذنا المحصول من الأرض عامين، وإذا أنجبت الغنم ثلاثة أو خمسة نطلب زهراء قبل قدوم الشتاء، والدي وعد، قال نقيم زفاف الأولي في الساحة، ونلبسها ذهبًا كبيرًا أيضًا. تسكت كل القرية الآن. وتذهب إلي الجحيم قصص تلك اللعنة السخيفة التي يقولونها خلف ظهري! كلما تلد زهراء أبناء أنظر أنا إلي تلك الوجوه! أصلح البيت المهدم بجوار الأرض؛ إنه قريب أيضًا إلي الحقل. أطلق اسم أبي علي الأول، وربما في ذلك الوقت أبي يشتري ماكينة بالمحصول الثاني ويعطيه أيضًا لي...[٦٦]". وبذلك* وظفت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar تقنيات "الحوار الداخلي" في قصتها "الملعقة" Kaşık علي لسان الصبي "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة)، كما وظفت تقنية الحوار الداخلي "المونولوج" بواسطة الأخ الأكبر "الذات الثانوية" أيضًا.

المحور الثاني

محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "الكؤوس" Kadehler

تقع أحداث القصة الثالثة "الكؤوس" Kadehler في المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi من الصفحة أربعين، وحتي الصفحة ثلاثة وخمسين. تدور أحداث القصة وفقًا لما ذكرته الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar في حوارها التليفزيوني حول جدة مثلية، فقد ذكرت ما ترجمته: "لا تستطيع الجدة المثلية مشاركة ما عاشته

مع عائلتها؛ مما يتسبب في حدوث هوة شاسعة بينها وبين ابنتها وحفيدتها، لكنهما يدركان حقيقة الأمر في نهاية القصة من صورة تركتها الجدة لحبيبتها روكسانا Roksana[٦٧]".

يدور داخل الجدة "الذات الفاعلة" حوار داخلي بتقنية "المناجاة" أثناء رعاية ابنتها لها؛ رغم جفاء والدتها تجاهها وتجاه ابنتها، فهي تؤدي واجبها حيال والدتها الطاعنة في السن علي أمل أن تجد المحبة والألفة، وتزيل الحواجز التي تضعها والدتها في علاقتها معها ومع حفيدتها "الموضوع"؛ وذلك في (محور الرغبة). كتبت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar "المناجاة" في قصة "الكؤوس" Kadehler؛ وكأن "الحوار الداخلي" بين الجدة والآخر بداخلها "المرسِل" في (محور التواصل) "رد فعل لكلام إحدى الشخصيات، أي أنه مثل الحوار العادي[٦٨]". فـ"مناجاة" الجدة "المرسل إليه" تبدو وكأنها رد فعل لكلام غير مسموع لصوت الآخر بداخلها "المرسِل". وبذلك يمتزج صوت السارد الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar في هذا الحوار الداخلي غير المباشر[٦٩]، بصوت الجدة وصوت الآخر بداخلها "الذوات الفاعلة"، وقد ورد هذا الحوار الداخلي غير المباشر علي النحو الآتي ترجمته: "قد كبرت حفيدتكِ أيضًا كثيرًا. هل لاحظتِ تلك النظرات القلقة بينما تغسلكِ؟[٧٠]" وكأن الجدة "المرسل إليه" في (محور التواصل)، قد استقبلت "مناجاة" الآخر بداخلها "المرسِل". ويهتم "غريماس" بهذه الثنائية كونها تمثل القوة في النموذج العاملي؛ فـ(المرسِل) هو الباعث علي الفعل، و(المرسل إليه) هو المستفيد منه[٧١]. تجيب الجدة "المرسل إليه" الآخر بداخلها "المرسِل" بتقنية "المناجاة" أيضًا علي النحو الآتي ترجمته: "هل لا أدرك، يمكن أن يكون البدن أحيانًا أكثر واقعية لدرجة لا يمكن تحملها[٧٢]".تستمر "مناجاة" الآخر داخل الجدة "المرسِل" علي النحو الآتي ترجمته: "إذا كانت تستطيع أن تراكِ بعيني، فإن نظراتها ستكون مختلفة تمامًا[٧٣]". فـ"حديث النفس" ميدانًا حقيقياً للتعبير عن مكنونات النفس الداخلية، وإحساسها ومشاعرها وما يعتريها من مشاعر وأحزان[٧٤]". لذلك يتبادل صوت الآخر داخل الجدة "المرسِل" والجدة "المرسل إليه" في (محور التواصل) تلك "المناجاة" التي تتشكل من كلام "لا يسمع ولا يقال وبه تعبر الشخصية عن أفكارها المكنونة –أي ما كان منها أقرب إلي اللاوعي[٧٥]"، علي النحو التالي ترجمته: "إنها لازالتِ شابة صغيرة، لا تعرف ما

سينفجر داخلها، وما ستوقفه، وما تحرره. ليس مهمًا قط كيف تراني. الشخص الوحيد الذي كان يهمني كيف يراني، رآني دائمًا كما ينبغي أن يكون. وهذا يكفيني...[٧٦]".

يكشف الحوار الداخلي هنا عن شعور الجدة "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) بالغربة، والوحدة، وانغلاقها علي ذاتها فهي تتبادل الحديث مع ذاتها رغم وجود ابنتها وحفيدتها، لكنها لا تبالي بوجودهما، ولا تحاول تغيير نظرة ابنتها وحفيدتها تجاهها؛ حيث تواصل الجدة حوارها الداخلي مع الذات عبر تقنية "المناجاة". إن سمة "وجود السامع المفترض من أهم سمات المناجاة التي تفرقها عن المونولوج الذي يقترب من التدفق الشعري في سياق خطاب لا يفترض وجود سامع[٧٧] ". يقول "الآخر" ما ترجمته: "لم نتمكن قط من تكوين عائلة مع ابنتك. ولم نستطع التعرف علي حفيدتكِ قط. ولم نقم بالعطلات معًا. ولم نستطع الجلوس إلي الموائد وقص الحكايات العائلية. ابتعدنا دائمًا ولم نرد أن يفهموا. هل استحق بالنسبة لي؟ ترك كل هذه التساؤلات معلقة؟[٧٨]". ترد الجدة "المرسل إليه" في (محور التواصل) علي تساؤلات الآخر بداخلها. والآخر مقوم جوهري؛ حيث يعتبر كل "أنا" نسبي آخر بالنسبية إلي ما عداه؛ وبذلك فإن "مفهوم (الآخر) لا يتحدد إلا بغيره، ويمثل (أنا) و(آخر) من شيء واحد، أو مغاير[٧٩]". تجيب الجدة علي تساؤلات الآخر بداخلها عبر تقنية "المناجاة" بما ترجمته: "ما أهمية إذا كان يستحق أم لا؟ لم يكن بإمكاننا أن نعيش أيضًا حياة مختلفة نحن الاثنان...هناك ما يتدفق ولا يتوقف بداخلي، ما أفتقده دائمًا...لم يكتمل شيء قط، ولكن أنا وأنتِ، نحن الاثنان اكتملنا. هذا كان كافي بالنسبة لي.[٨٠]". أعلن الآخر "المرسِل" اشتياقه للجدة "المرسل إليه" في (محور التواصل)، تبادله الجدة المشاعر علي النحو الآتي ترجمته: "اشتقت إليكِ!"، "أنا أيضًا يا حبيبتي، تبقي القليل![٨١]".

تواصل الابنة أداء واجبها كل يوم تجاه والدتها، حتي موت الجدة. حينئذ اكتشفت ابنتها وحفيدتها "العامل المعارض" في (محور الصراع) من خلال صورة تركتها الجدة لمحبوبتها "روكسانا" Roksana مكتوب عليها ما ترجمته: "إلي حبيبتي روكسانا، لأجل كل لمستها المليئة بالشغف![٨٢]". حققت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar

محاور "البناء العاملي" في مناجاة قصتها "الكؤوس" Kadehler فـ"الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) الجدة، حققت التواصل مع "المرسِل" الآخر –حبيبتها "روكسانا"– من خلال الحوار الداخلي الذي أجرته معها، وأجابت خلاله علي أسئلتها وبادلتها الشوق بوصفها "المرسل إليه" في (محور التواصل)، لتكشف أن اغترابها عن ابنتها وحفيدتها "الموضوع" في (محور الرغبة)، لن يزول وقد استمر حتي وفاتها بسبب "العامل المعارض" في (محور الصراع) علاقتها التي لم تصرح بها سوى لنفسها مع الآخر بداخلها "روكسانا" Roksana.

المحور الثالث

محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "الماء"Su

تدور أحداث القصة الخامسة في المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi الموسومة بقصة "الماء" Su، من الصفحة رقم واحد وستين، وتمتد حتي الصفحة تسعة وستين. ويرمز "الماء" هنا إلي التقاليد التي لا تتغير، فالماء يجري دائمًا بالطريقة نفسها. ذكرت الأديبة "أيشن صومونقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar في حوارها التليفزيوني عن قصتها "الماء" Su ما ترجمته: "إنها تتحدث عن التقاليد بوصفها إلزام، حيث يوجد أعباء تقع دائمًا علي كاهل الأشخاص أنفسهم جيلاً بعد جيل. فالبعض يتقبل هذه الالتزامات ويحملها، والبعض الآخر يستسلم ويتخلى عنها(٨٣)."

يجري الذات الفاعلة "بادِر" Bâdır في (محور الرغبة) حوار داخلي مباشر في بداية قصة "الماء" Su مع ذاته؛ ويعد "الحوار الداخلي المباشر" من أهم العناصر المكونة للحوار الداخلي بصفة عامة، إذ هو ضرب من المونولوج يظهر في النصوص السردية عامة والقصصية بصفة خاصة. فالبطل يحدث ذاته في حوار داخلي مباشر عبر تقنية "المونولوج" الداخلي بضمير المتكلم ويفترض في هذا النمط غياب المؤلف علي نحو كلي أو قريب من الكلي(٨٤). يقول لذاته ما ترجمته:

"يطلقون علي مجنونًا؛ هذا الجنون الذي ألقي علي عاتقي بعد زوجتي.

في هذا المكان الذي لا يمكن أن يجري فيه شيء سوي الماء إذا كانت قاعدة القرية عمل ما يقال، وحماية الماضي، وعدم مخالفة الكلام، فماذا يفعل العقل عندما يُطلب مني دفع ثمن كل هذه الخسائر؟

لم يستطع مواجهة الأمر، اختبأ، جف...

يا ليت كان هناك مجري ماء لا ينصت لهذا الشخص الذي جف قبل العقل، ولا يتخلى أبدًا...[٨٥]".

يواصل البطل "بادِر" Bâdır "المرسِل" في (محور التواصل)، حديثه مع ذاته "المرسل إليه"، متذكرًا عبر تقنية "الارتجاع الفني" مقابلته الأولي مع زوجته بينما كان في الثانية والعشرين من عمره؛ فالاسترجاع "مفارقة زمنية تعيدنا إلي الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني[٨٦]". يتذكر زوجته قائلاً ما ترجمته: "رأيتها لأول مرة أمام نبع الماء الذي توقفنا عنده لملء زجاجات الماء لنستريح قبل الدخول إلي الحقل. كانت عيناها نوري، وصوتها يجب أن تكون موسيقي عمري. أردت أن أشعر بالدفء مع ابتسامتها، وأن أكتفي بلمسها[٨٧]".

يعبر الذات الفاعلة "بادِر" Bâdır –في موضع آخر– عن حزنه لوفاة والدته، ويذكر ذاته بوصيتها "الموضوع" في (محور الرغبة)؛ أن يتعهد بحفظ مجري الماء، كما كانت تفعل طوال حياتها؛ لكونهم يمتلكون المسكن الأعلى في القرية لذلك وُكل أهل القرية إليهم مهمة الحفاظ علي مجري الماء؛ حيث كانت المرأة العجوز تذهب كل يوم إلي حافة الماء، وتسد الفجوات التي تمنع فيضان الماء القادم من الغابة بالحجارة الكبيرة والصغيرة. يعبر "بادِر" Bâdır عن مشاعره وأفكاره موظفًا تقنية "مناجاة" النفس التي تنقل للقراء "مشاعر الشخصيات وأفكارهم، وتعرف بالحوارات التي تدور في عقولهم[٨٨]". يدور في ذهن البطل "بادِر" Bâdır ما ترجمته: "أمي كانت كل شيء بالنسبي لي. ذهبت دون أن تري حتي حفيدًا. انغرست كلماتها، وصيتها، ورغباتها في عقلي وقلبي مثل المسمار.

يجب أن تذهب الآن إلي هناك حيث الماء، ويجب أن تعي مرة أخري أنها سوف تستمر من حيث تركت. هي أيضًا يجب أن تفهم جيدًا كيف تصير أمًا، وكيف تصون البيت.

لا يمكن لأحد أن يتحدث بسوء عن أمي. لا يمكن لأحد أن يفكر أنها تركت القرية خاوية. سوف تواصل زوجتي بالطبع من حيث تركت[٨٩]". وبعد وفاة والدته كانت زوجته تذهب بالفعل إلي حافة الماء، وتسد أي فجوة تظهر في الجدار بالحجارة الصغيرة، حتي صارت لا تفكر في أي شيء آخر بمرور الوقت.

يرجع "بادِر" Bâdır إلي منزله مساءًا، ويجد زوجته لازالت تحمل الحجارة، وتجاهد لسد أي فجوة تظهر في الجدار، حتي يقنعها بصعوبة بدخول المنزل. يتعجب "بادِر" Bâdır من الحالة التي وصلت إليها زوجته، ويستغرق في التفكير، بحثًا عن حل لهذا الوضع "الموضوع" في (محور الرغبة)–وصية أمه بحفظ مجري الماء– عبر تقنية "المونولوج". ونظرًا لكون المونولوج الداخلي تعريفًا لا يتوجه إلي أحد، خارج كل مشروع للتواصل، فإن الصيغة التعجبية تناسب تمامًا طبيعة المونولوج، إنه تعجب لا يستدعي جوابًا. "إن شكل صيغة التعجب هو بامتياز تعبير خطاب مكتف بذاته، ملتفت نحو نفسه[٩٠]". يفكر "بادِر" Bâdır في حالة زوجته، قائلاً لذاته ما ترجمته: "لم تعد هناك راحة لي ولا روح لبيتي! يا من أفدي ابتسامتها، لقد جفت شفتاك، وأطفأت بريق عينيك! لم أعد أحتمل. لنرحل من هنا.

لنجد قرية يتدفق فيها الماء كيفما شاء، ولا يوجد فيها هم الجدار. نؤسس لنا بيتًا علي أطرافها. ولا نحمل عبء أحد في ليلنا ونهارنا. لتنتهي كل مخاوفكِ. ولا نخلق الجديد منها.

تفضلوا خذوا شأن الماء! وليراعي من يشاء أمر الفجوات بعد هذا[٩١]". ذهب "بادِر" Bâdır إلي جانب الماء، ليعلن لزوجته قراره ببيع المنزل ومغادرة القرية. إلا أن زوجته لم تبد أي رد فعل حيال هذا القرار، ولم تحرك ساكنًا. يلجأ الذات الفاعلة في (محور الرغبة)، "بادِر" Bâdır حينئذ لـ"المونولوج" الدرامي؛ الذي وظفته الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Sommunkıran Özagar لتنقل للقراء الصوت الداخلي للبطل الذي "يبرز

لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير[٩٢]". فالذات الفاعلة "بادِر" Bâdır يردد بداخله ما ترجمته:

"الصمت

مثل الماء

كأن الماء غمرت كل مكان

كأنها ابتلعت كل العالم

كأنها ابتلعت عالمي[٩٣]". جسد الذات الفاعلة "بادِر" Bâdır الصراع الداخلي الذي يعيشه عبر تقنية "المونولوج" الذي صور من خلاله "الأشياء الحسية غير الخاضعة للتصوير الحي مثل القلق واليأس[٩٤]"؛ موظفًا أداة التشبيه في اللسان التركي gibi "مثل" التي كررها أربع مرات، كي يلحق شيئًا بآخر علي سبيل التخصيص، والتي تؤكد علي "المشاركة بين شيئين في وجه من وجوه المشابهة[٩٥]".

أدرك "بادِر" Bâdır أنه قد تأخر كثيرًا في اتخاذ هذا القرار، فقد كانت زوجته جالسة تسند بظهرها ثقب كبير في الحائط. وقد ربطت علي بطنها قطعة الحديد التي وجدتها لتمنع تسرب الماء، ودفعت نفسها حتي التصقت بالجدار. يستغرق "بادِر" Bâdır مفكرًا في قدره الذي فرض عليه مسئولية الحفاظ علي مجري الماء "الموضوع" في (محور الرغبة)، عبر "مونولوج" يعرض "بادِر" Bâdır فيه همومه، "عبر حديث داخلي يتصل بالعالم الجواني للإنسان الذي يجد لنفسه فرصة تأمل وإعادة تركيب لمشهد الحياة[٩٦]". فيذكر ما ترجمته:

"يلقبونني بادِر المجنون،

هل قلبي أم عقلي هو الذي لا يستطيع تحمل سرعة الزمن؟

هل الحبال التي لا أستطيع فكها مربوطة في أقدامي أم روحي؟

هل وقع علي عاتقي لعنة النساء التي تسبق الأعباء والمشاكل أسمائهن

يلقبونني بادِر المجنون..."[٩٧]. وبذلك يواصل الذات الفاعلة "بادِر" Bâdır تنفيذ وصية والدته "الموضوع" في (محور الرغبة)، كي يستمر تدفق الماء. إن وفاء الذات الفاعلة "بادِر" Bâdır بوعده لوالدته، أن يحافظ علي مجري الماء، والتزام زوجته وتنفيذها لتلك الوصية، مثلا "العامل المعارض" في (محور الصراع)، حتي عندما أراد "بادِر" Bâdır التخلي عن هذا الوعد، فإن الثقب الكبير الذي ظهر في الجدار، وشعوره بالمسئولية عن سلامة القرية وأهلها، قد ساعد أيضًا علي أن يظل متمسكًا بوعده، ويستمر وزوجته في إداء واجبهما تجاه مجري الماء.

المحور الرابع

محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "جريمة حقيقية"Gerçek Bir Cinayet

تبدأ أحداث القصة السادسة في المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi، الموسومة باسم "جريمة حقيقية" Gerçek Bir Cinayet من صفحة سبعين، وتمتد حتي صفحة ثلاث وتسعين؛ وبذلك تصبح أطول قصص المجموعة. تروي القصة عن أديبة فقدت شغفها بالكتابة بعدما مرت بقصة حب فاشلة. ويحاول صديقها المحرر عبثًا أن يقنعها بالعودة للكتابة، لكنها تصر علي السفر ربما تستعيد شغفها، بعدما تلتقي بأشخاص آخرين. تتعرف الأديبة في أحدي المقاهي، علي قصة جريمة حقيقية تعرضت لها رسامة، لكنها لم تفقد شغفها بالرسم؛ والذي تعتبره أهم أثر تتركه، حينئذ تستعيد الأديبة شغفها، وتشحذ همتها، وتبدأ بالكتابة علي الفور[٩٨].

لا تستطيع الأديبة الكتابة منذ مدة طويلة، وعبر تقنية "المونولوج" – فالأديبة "المرسِل" في (محور التواصل)– تقول لذاتها "المرسل إليه" ما ترجمته: "كان لدي أجنحة وكنت أطير. لم يحذرني أحد. لم أستطع الفهم. لم أكن مستعدة. إن كنت ماهرًا قليلاً عندما تدرك أنك سوف تسقط ، تبدأ في النزول، وتحاول أن تهبط علي مكان ما. علي هذا النحو تقل المسافة بينك وبين الأرض عندما تحين تلك اللحظة. تسقط مجددًا أيضًا، تصاب ببعض الجراح البسيطة هنا

وهناك علي تلك الشاكلة. علاوة علي ذلك أنا من الذين يعتبرون الصعود إلي القمة مهارة. ربما إذا كنت استطعت تغيير الاتجاه قبل أن اصطدم تمامًا، ربما كان هناك أمل[٩٩]؟". يعد "الحوار الداخلي" وسيلة مفيدة جدًا في تصوير الحالة النفسية؛ فالإنسان في حياته قد لا يفصح عن كل ما بداخله، بل يعترف لنفسه بما لا يستطيع مشاركته مع الآخرين. وقد كثر توظيف تقنية "المونولوج" في روايات القرن العشرين. "إذ إن إنسان القرن العشرين قد عاني من مشكلة التكيف الاجتماعي؛ حيث ضعفت العلاقات الاجتماعية، وكادت أن تنعدم أشكال التواصل الثنائي، وأصبح يعيش حالة من الوحدة، والإنسان الذي انقطع تواصله مع الآخرين يتحدث دائمًا مع نفسه، ويجادلها في مشكلاته[١٠٠]".

يدور حوار خارجي "ديالوج" بين "الأديبة" و"المحرر" أقرب صديق لها، والذي يحاول أن يجعلها تستأنف الكتابة، ويذكر أن تنقلها من مكان لآخر، يعد هروبًا؛ حيث مرت الأديبة بقصة حب فاشلة، انقطعت بعدها عن الكتابة. تختلي "الأديبة" الذات الفاعلة في (محور الرغبة) بذاتها أثناء هذا الحوار الخارجي؛ حيث تردد بصوت غير مسموع عبر تقنية "المونولوج" ما ترجمته: "دع كلانا يؤمن بأنني يجب أن أقدر علي إنهاء هذه الرحلة قبل الاصطدام بالأرض. لهذا أحتاج إلي الوقت والاغتراب. هذا الهواء، هذا المناخ، هذا البحر، هذا البلد يقيد يدي وذراعي، ويكسر جناحي. يحتجزني بحرارته، ويخنقني بعطفه، ويخيفني بكراهيته.

يعد كل طيران اكتشاف. تظهر للإنسان ماهية النظر إلي العالم من أعلي. يشعر بقوته، ويفكر أي طائر سيكون، هل نورس، أم نسر، أم عصفور، أم حمامة، أم لقلق؟ لأن لكلا منها قصة مختلفة. لكلاً منها أجنحة مختلفة. أن تكون طائرًا مختلفًا في كل مرة! تلك الجملة التي أقنعت نفسي بها. الذين لا يحبون لا يمكنهم التحول! إلي أي مدي حبي حقيقي إذا لم أستطع التحول بعد[١٠١]؟" يظهر "المونولوج" حاجة "الأديبة" للاغتراب؛ وهي ظاهرة عرفها أفراد المجتمع البشري في كل زمان ومكان، وتعد الغربة المكانية من أهم أنواعها. ويتمثل فيما يراود الإنسان من مشاعر جراء اضطراره للانتقال من مكان يجب عليه مفارقته إلي مكان آخر[١٠٢].

تجلس المرأة أمام النافذة المواجهة للبحر، تنتظر قدوم الحبيب –كما يحدث في الأفلام؛ حيث يلتقي الحبيبان، وتستغرق حينئذ في "مونولوج" طويل يدور داخلها علي النحو الآتي

ترجمته: "هل يمكن أن يكون قد وجدت شعور الاغتراب الذي أبحث عنه؟ أستطيع لأول مرة منذ أمد بعيد أن أكتب شيئًا في دفتر ملاحظاتي الموجود أمامي:

أيهما الحقيقي؟ ما نعيشه، أم ما نتخيله؟

هل يمكن لأحياء ما هو مكتوب، للمعروف سابقًا أن يخلق الشعور نفسه لدي المتلقي؟ كيف يمكننا أن نشعر بمشاعر تلك الشخصية نفسها مع العلم بكونها خيال؟ أين يضع عقلنا مسافة مع الواقع، كيف تتحول مشاعرنا إلي مفاتيح تفتح أبواب ذلك العالم الخيالي ومتي يحدث كل هذا أيضًا، أصلاً في تلك اللحظة –في لحظة الانتقال السحرية هذه– لا نستطيع الإدراك ولا نقول "ها هو ذا الآن!"؟....

كم هو مجهد أن تتعارك مع المسافة بين الخيال والحياة حتي أثناء اختيار الطاولة للجلوس. يجب أن نفكك أي خيال وندخل لأي حقيقة كي نفهم من يكون الجالس علي الطاولة، ومن يكون المراقب له، من يكتب، ومن سيقرأ[١٠٣]؟" تتساءل الأديبة في حوارها الداخلي عن ما هو الحقيقي الحياة أم الخيال؛ وقد بدأت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar قصتها "جريمة حقيقية" Gerçek Bir Cinayet بعبارة نسبتها لـ"ألبير كامو Albert Camus[١٠٤]."، ترجمتها علي النحو الآتي "إن الخيال حقيقي أكثر من الحياة[١٠٥]."". مثل "كامو" Camus نموذجًا فكريًا جديدًا، اعتبر "الأدب نشاط إنساني جوهري، بل من أشد نشاطات الإنسان، أصالة فهو يعبر عن تطلع الإنسان إلي الحرية، والانسجام، والجمال، وهي التي تؤلف سعادة البشر النسبية[١٠٦]".

تلقي الأديبة نظرة علي الكتاب الذي كانت تقلب صفحاته بين يديها فيما مضي، وكأنها تريد أن يمضي الوقت فحسب. إنه معد لملاقاة قارئه، بتمهيد جذاب، حينئذ يدور داخل الأديبة "المرسِل" في (محور التواصل) ذلك "المونولوج"، الذي تخاطب به ذاتها "المرسل إليه"، علي النحو الآتي ترجمته: *"إلا أنني أشعر بتأنيب الضمير لترك قارئي في منتصف الطريق منذ أمد بعيد....*

إلا أن إيجه[١٠٧] صديق أزرق، مضيف حذر، وجار موثوق. شفاف دائمًا. وعند الغوص في أعماقه أيضًا يكشف داخله، ولا يمكن أن يخفيه. أبوابه مفتوحة دائمًا، وموجاته دائمًا صديقة. التعاون مع السماء معقد، يتغير باستمرار ويفاجيء الإنسان. لا يغضب الإنسان منه لأنه يعلم أن هذه التغيرات المفاجئة لإيجه عبارة عن مفاجآت صغيرة. كما أن إيجه يحبس الأخضر الذي يقع علي مياهه كما لو كان حارس سجن ويضغط أيضًا علي القلوب علي تلك الشاكلة في صدره ولا يمكن أن يطلقها. هل يمكن أن يكون قلقي لأنني انتقلت من أحضان إيجه الدافئة، الصادقة إلي شاطيء هذه المياه الباردة الغريبة؟ عانيت من ألم كل لحظة ابتلعت فيها الحرارة التي تدفيء داخلي في إيجه كلماتي ولم أستطع كتابته لشهور. كان علي اتخاذ قرار عند هذه النقطة؛ هل أعيش أم أكتب؟ انظروا هكذا، أوضح مارسيل ب[١٠٨]، أنه لا يمكن جمع الاثنين معا[١٠٩].

تقرأ الأديبة بصوت عالٍ من كتاب "مارسيل بروست"، ثم تصرح لذاتها "المرسل إليه" في (محور التواصل)، أنها تفضل النبيذ علي الويسكي عبر تقنية "المونولوج"، تذكر ما ترجمته علي النحو الآتي: "أشرب النبيذ علي الرغم من عشرات الأنواع للويسكي. لم أستطع أن أحب الويسكي قط، له حدة غريبة، تولد لدي الإنسان رغبة بأن يكون متأهبًا باستمرار[١١٠]." تصرح الأديبة لنفسها بتفضيلها النبيذ، عبر تقنية الحوار الداخلي "المونولوج"؛ وهو تقنية يعترف الأشخاص من خلالها بحالاتهم النفسية، وذنوبهم وآثامهم، وتوقعاتهم، وخيبات أملهم ورغباتهم[١١١]".

يسأل النادل الأديبة عن سبب تأخرها في المجيء للمقهى اليوم، فتذكر أنها تجولت قليلاً، ثم كررت داخلها عبر تقنية "المونولوج"، ما ترجمته: *"إن البدء بالكون منتميًا لدرجة يمكن معها سماع كلمة "أكثر من المعتاد"، أمرًا خطيرًا. يجب أن أكون حذرًة. يجب أن تستمر غربتي. إنني علي الطريق الصحيح الآن وفقًا لأنني بدأت أكتب أشياء حتي لو كانت بضعة أسطر أيضًا. مواصلة الملاحظات[١١٢]."* تحرص الأديبة أشد الحرص علي ألا تفقد النفي الطوعي الذي

اختارته لنفسها؛ "وقد يتحول النفي الطوعي إلي أسلوب خاص بالعيش فيشغل المنفي نفسه بالانصراف إلي نشاطات إبداعية أو بمجرد السعي للحصول علي طمأنينة وهمية[١١٣].

تفتح الأديبة صفحة في دفتر ملاحظاتها، وتواصل الكتابة بلا توقف، حتي توقفها امرأة أخري كثيرة التردد علي المقهى تلقبها الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar باسم "مدام ب" Madam B. تذكر أنها رسامة، أتت لهذا المكان كي تستطيع رسم الطبيعة الخلابة، لكن أزعجها شخص مجهول يترك لها ورقة، مكتوب عليها أشعار لا تروق لها. تتخلي عن هدفها، وتبدأ رحلة البحث عن هذا الشخص المجهول، حتي أنها قررت أن تظل جالسة بالقرب من الباب حتي تراه. فتحت الباب، عندما كان يهم بأن يترك لها ورقة كل يوم، وطلبت منه ألا يفعل ذلك مجددًا؛ لأنه أشعاره سيئة. استمر الرجل المجهول، رغمًا عنها في ترك ورقة مكتوب عليها أشعاره كل يوم، حتي فتحت الباب ذات يوم، وطلبت منه الدخول لمنزلها كي ترسمه، وبعد أن أنهت الرسم، احتد في كلامه بدعوي أن رسمها سيئ، وألقي علي رأسها حجارة أصابت عينها اليسرى وجانب من وجهها. نجح الرجل المجهول في العثور علي محامي ماهر، أخرجه من السجن رغم اتهامه بمحاولة قتلها. تتردد "مدام ب" علي المقهى كثيرًا، لكنها لا تمكث وقتًا طويلاً؛ لأن نظرات من يعرفون هذه الحكاية، تزعجها. حرصت الأديبة أن تسألها؛ هل ترسمين الآن رغم تلك الحادثة، تجيبها بالطبع، بل هذا أهم ما أفعله[١١٤].

تخاطب الأديبة "المرسِل" في (محور التواصل)، ذاتها "المرسل إليه" عبر تقنية "المونولوج" قائلة لها ما ترجمته: "*ماذا تنتظري يمكنك أن تكتبِ الآن*[١١٥]". فقد كانت الجريمة الحقيقية التي تعرضت لها "مدام ب" Madam B، "عامل مساعد" للأديبة في (محور الصراع)، كي تحقق الأديبة "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة)، "الموضوع" الذي كانت تسعي وراءه، وهو أن تواصل الكتابة التي انقطعت عنها منذ أمد بعيد. فقد كشفت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار"Ayşen Somunkıran Özagar عبر ذلك "المونولوج" القصير؛ أن استمرار "مدام ب" Madam B في الرسم، رغم الحادثة التي تعرضت لها، قد دفع "الأديبة" باعتباره "عاملاً مساعدًا" في (محور الرغبة)، علي أن تواصل الكتابة، التي هجرتها منذ فشلت قصة الحب التي

مرت بها. تخاطب الأديبة، التي لم تذكر الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar اسمها قط في القصة، إنما تعرفها أحيانًا بكونها "الأديبة" Yazarوتذكرها في موضع آخر بكونها "امرأة" Kadın فحسب، وجهت الأديبة الخطاب لذاتها في "المونولوج" السابق باستخدام ضمير المخاطب (أنتِ). وعند توظيف ضمير المخاطب (أنت)، تضيق المسافة ذهنيًا بين الماضي والحاضر بفعل دمجهما في نسيج واحد. ويكون المتلقي أمام احتمالين: إما أن يأخذ مكان الكاتب/ الراوي الذي يحرك الأحداث والشخصيات، وإما أن يعتبر الخطاب موجهًا إليه فيندمج ذاتيًا في تجسيد الأحداث(١١٦). فالأديبة تخاطب ذاتها بضمير المخاطب (أنتِ)، كي تندمج ذاتيًا في تحقيق (الموضوع) في (محور الرغبة) في قصة "جريمة حقيقية" Gerçek Bir Cinayet، وهو مواصلة الكتابة التي هجرتها، وقد تحقق لها ذلك في نهاية القصة بفضل "العامل المساعد" في (محور الصراع).

المحور الخامس

محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "قائمة نايف"Naif'in Listesi

تقع أحداث القصة السابعة الموسومة بـ"قائمة نايف" Naif'in Listesi؛ والتي تحمل المجموعة القصصية اسمها، من صفحة أربعة وتسعين وحتي صفحة مائة وثلاثة. وقد ذكرت الأديبة "آيشن صومونقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar ما ترجمته علي النحو الآتي: (يعيش "نايف" Naif حياة لا تقبلها الأعراف الاجتماعية؛ حياة يشعر الجميع أنها غريبة. وفي الجهة المقابلة لمنزله تعيش عائلة ملتزمة بتلك الأعراف. ويمثل ذلك البيت في الحقيقة، البيت الذي يحن إليه "نايف" Naif، ويراه نموذجًا لدفء العائلة. فتلك العائلة تمثل العائلة العادية التي يتقبلها المجتمع، بغض النظر عما يدور بداخلها، بينما "نايف" Naif شخص غير مقبول. إنه يغار حقًا من ذلك البيت، ويتجلى ذلك في طقوس الطعام، وروائح الأكل المنبعثة من ذلك المنزل، والتي تعيده لذكريات طفولته(١١٧).)

يدور في بداية القصة، حوار بين "نايف" Naif "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) وذاته، يعلم القاريء من خلاله سخطه علي المؤجر عبر تقنية "المناجاة". وقد ذكر "نايف" Naif عن

المؤجر ما ترجمته: "*إذا أتيت إلي الباب ماذا سيحدث، لن تجني شيء! ألا تخجل من الإيجار الذي تحصله لغرفة صغيرة بلا تدفئة، وسوف يأتي إلي الباب مجددًا! ألا أعرف نيتك، لكن لا يوجد شيء هكذا! خذ* الإيجار واذهب *به أيضًا*![١١٨]". ينتقل "نايف" Naif إلي مخاطبة ذاته عبر تقنية "المناجاة"؛ وكأنه ينصح شخصًا آخر، قائلاً ما ترجمته: "*عمل ساعة إضافية* لأجل *التدفئة! ليكن، فالعالم يدور هكذا*[١١٩]".

تنشط الروائح المنبعثة من الشقة المقابلة لـ"نايف" Naif ذاكرته، وتدفعه لاستدعاء ذكرياته مع أسرته، موظفًا تقنية "الارتجاع الفني" الذي يعد "أحد أنواع الحوار الداخلي الذي توظفه الشخصية؛ لاستدعاء أحداث عاشتها بالماضي، وبهذا الاستدعاء للأحداث تضيء مساحات من ماضيها[١٢٠]". يستعيد "نايف" Naif ذكرياته مع أسرته عن يوم الاثنين قائلاً ما ترجمته: "*الاثنين يوم الفاصوليا مع الأرز! لم تكن تطبخ في منزلنا. كانت أمي تقول، إن أبي ضاق ذرعًا بالمدرسة الداخلية. وأن الرجل في بيته يجب أن يُطهي له دائمًا ما يطلب وإلا يرحل...لكنه أصلاً لم يكن موجودًا!*[١٢١]". إن الحنين إلي الحياة العائلية؛ قد مثل "الموضوع" في (محور الرغبة) في قصة "قائمة نايف" Naif'in Listesi، لذلك شغل "الارتجاع الفني" أو "الفلاش باك" جزءًا كبيرًا من الحوار الداخلي للذات الفاعلة "نايف" Naif. ويعد "الارتجاع الفني" شكلاً من أشكال المفارقة الزمنية، الغاية منه ذكر أحداث سابقة علي الحدث الذي يسرد في لحظته الحاضرة ويرتبط بالذاكرة الشخصية، ، لأن زمنه الماضي ومن خلال اختراقه يتم استدعاء بعض المواقف، وجعلها تنشط في نطاق الحاضر[١٢٢]" متذكرًا الأهمية التي توليها والدته لكل رغبات والده؛ رغم غيابه وعدم تواجده داخل المنزل، وقد استعاد "نايف" Naif ذكرياته علي النحو الآتي ترجمته: "*والدي لم يكن يأتي يا أمي، كان هكذا يمر أحيانًا، كان يترك بعض النقود ويذهب، لماذا تطلبين مني أن أبقي صامتًا مجددًا؟ هل صار صوتي غليظًا بما يكفي؟ هل يمكنني أن أغني؟*[١٢٣]".

إن الروائح المنبعثة من الشقة المقابلة لـ"نايف" Naif قد جعلته يستعيد ذكرياته مع عائلته، وقد صار شغوفًا بتلك الروائح، لدرجة أنه يتابع قائمة الطعام الأسبوعية لهم، وقد سأل

"نايف" Naif المرسِل" في (محور التواصل) ذاته "المرسل إليه" عبر تقنية "مناجاة" النفس ذلك السؤال التالي ترجمته: "*يا تري متي تطهي السبانخ في الشقة المقابلة*[١٢٤]". فالذات الفاعلة في (محور الرغبة) "نايف" Naif يستطرد في خواطره الذاتية من خلال حديث النفس، واستذكاره للماضي، وغاية القاص في مثل هذه المشاهد "هي أن يدرس الشخصية الإنسانية، يعرضها علي الملأ برسم قطاع داخلي لحياتها العقلية الطبيعية العفوية بدلاً من الناحية الخارجية العملية[١٢٥]". إن ممارسة البطل "نايف" لهذا النمط الحلمي –عبر توظيف تقنية "الاسترجاع"– التي تبدو في قصة "قائمة نايف" وكأنها "مدة زمنية منعشة من حياة الشخصية غالبًا كون الماضي باقيًا في الذات الإنسانية ليجسد مرحلة معينة، وخاصة من حياته، ويكتسي بنوع من القدسية نتيجة بساطة الماضي، وتعقد الحاضر[١٢٦]". قد حقق الذات الفاعلة "نايف" غاية الاسترجاع ألا وهو اللذة، لذلك بدا البطل "نايف" في نهاية القصة أقل سخطًا علي واقعه؛ فقد وجد الماء في مرحاضه أقل سخونة مما توقعها لكن "نايف" "المرسِل" حينئذ يعزي ذاته "المرسل إليه" في (محور التواصل) موظفًا تقنية "مناجاة" النفس قائلا لها ما ترجمته: "*ليكن تدبر، أفضل من لا شيء*[١٢٧]". مثل الاسترجاع واستعادة "نايف" ذكرياته مع عائلته "العامل المساعد" في (محور الصراع)؛ فالعامل المساعد "يمكن أن يكون شخصًا أو شيئًا أو معرفة أو صفة[١٢٨]" . فالذات الفاعلة "نايف" يشتاق للحياة العائلية "الموضوع" في (محور الرغبة)، وكانت استعادة الذكريات وسيلته "العامل المساعد" في (محور التواصل)، لتحقيق لذة تلك الرغبة عبر تقنية الحوار الداخلي "الارتجاع الفني".

المحور السادس

محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "التذمر"Söylenme

تمتد أحداث القصة الثامنة في المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi الموسومة بـ"التذمر" Söylenme، من الصفحة مائة وأربعة حتي الصفحة مائة وإحدى عشر. تحكي القصة عن زوج انغلق علي ذاته؛ لا يخرج من المنزل ولا يذهب إلي عمله، عقب وفاة زوجته

"جيدا" Ceyda في حادثة سيارة. تدور أحداث القصة داخل شقتهما؛ حيث تتوالي ذكرياته مع زوجته، ويشعر بالندم لعدم استجابته لرغبتها في أن تصبح أمًا[١٢٩].

تظهر زجاجة خمر فارغة في بداية الأحداث فوق المنضدة، وبجوارها يوجد كأسين. فالزوج "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) لا يمكنه أن يشرب بمفرده. فهو يتخيل وجود زوجته معه بشكل دائم. فالحدث في القصة يمكن أن يكون جملة وتفصيلاً من صنع الخيال؛ بمعني أن "الكاتب يخترع الأحداث اختراعًا دون أن تكون قد وقعت بالفعل في حيز الواقع، لكنه يراعي أثناء اختراع هذه الأحداث وصوغها أن تكون معقولة[١٣٠]"، ونظرًا لوفاة الزوجة لجأت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار"Ayşen Somunkıran Özagar إلي تقنيات الحوار الداخلي، فالزوجة لا يمكنها مخاطبة الزوج من خلال الحوار الخارجي "الديالوج"، لكن الزوج "المرسل إليه" يتخيل بشكل مستمر مخاطبة زوجته "المرِسل" له، عن طريق تقنية الحوار الداخلي "الارتجاع الفني" في (محور التواصل)؛ حيث يتذكر حديث زوجته حين كانت تقول له ما ترجمته: "هل تشرب الويسكي الآن، *ماذا حدث للنبيذ؟ تعرف أنني لا أحب الويسكي، وضعت الكأس هناك بلا فائدة*[١٣١]".

إن الزوج "الذات الفاعلة" في محور "الرغبة"؛ الذي يدور بداخله حوار بين الزوجة المتوفية "المرسِل"، وذاته "المرسل إليه" يعيش مع خيال زوجته وذكرياته معه. فالأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar توظف تقنية الحوار الداخلي "الارتجاع الفني" أو العودة إلي الماضي؛ ليتعرف القاريء من خلالها علي العالم الداخلي للزوج "الذات الفاعلة". فقد استطاعت الأديبة "بالعودة إلي الماضي، تفسير أحداث العالم الاعتباري. وهذا الانتقال بين الحاضر والماضي تظهر بوصفها جزءًا من السرد والبناء الفني، لذلك لا يشعر القاريء في أغلب الأحيان بأي انفصال. فربط الماضي بالحاضر يتم بواسطة العرض المتواصل مثل شريط فيلم لا ينقطع[١٣٢]". فالزوج "الذات الفاعلة" يستعيد ذكرياته مع زوجته لحنينه لها، ورغبة منه في استكمال حياته معها "الموضوع" في (محور الرغبة) يردد "الزوج" بداخله عبر تقنية "الارتجاع الفني" ما ترجمته: "ما هذا الحال لغطاء الأريكة؟ كنا نغطي أنفسنا به أثناء مشاهدة

الفيلم معًا، كانت تقول بطانيتنا المريحة. انظر إلي تلك الحالة، نصفه تقريبًا علي الأرض[١٣٣]". "إن نظرة الإنسان إلي الأشياء وإلي ما يحيط به تتغير بتغير مزاجه وحالته النفسية[١٣٤]"؛ لذلك ينقل "الزوج" مشاعر الأسي والإحساس بالفقد الذي خلفه غياب "الزوجة" إلي أشياء البيت الجامدة (الكأس، البطانية)، وهما لم يضمدا جراحه بقدر ما هيجا لديه مشاعر الحزن، ثم يواصل "الزوج" حواره الداخلي مع زوجته؛ حيث يتذكر كلماتها عبر تقنية "الارتجاع الفني"، كانت تقول له فيما مضي ما ترجمته: "*عيناك منتفختان، واضح أنك لم تستطع النوم، هل ترغب في شرب فنجان قهوة*[١٣٥]".

يتذكر "الزوج" كم كانت زوجته تنفر من رائحة أكياس القمامة التي يتركها سكان العمارة أمام باب شقتهم ليلاً ، كي يجمعها عامل النظافة نهارًا؛ حيث كانت تطلب منهم أن يستيقظوا مبكرًا ليسلموه أكياس القمامة، ولا يخرجونها ليلاً لأنها تنشر الرائحة الكريهة في كل العمارة. يواصل "الزوج" تداعي الذكريات مع زوجته، عبر تقنية حديث النفس "المونولوج" قائلاً لذاته ما ترجمته: "*مع شعور غريب بالذنب، أشعر بالخجل وكأن الرائحة تصدر من جسدي*[١٣٦]". فالحوار الداخلي "أشبه بطريقة العرض والتمثيل من ناحية إلقاء الدور الأكبر علي الشخصية دون الراوي، بحيث يكون هذا الدور صامتًا داخليًا لمشاعر وأحاسيس الشخصية فيظهر لنا آلامها، وهمومها، ومشاكلها التي تواجها علي شكل أسئلة وأجوبة، أو تأخذ طريقًا آخر لها متجهًا نحو المجادلة والعتاب مع النفس بشكل أفكار متناوبة[١٣٧]". ويتذكر "الزوج" حديث زوجته عن جمع القمامة بتقنية "الارتجاع الفني"؛ حيث كانت تردد ما ترجمته: "*هل تعلم كم هو مريح أن ألقي في كيس القمامة كل الروائح التي تزعجني في المنزل، وكل الفوضي، وحتي كل المشاعر، وأن أعقد فوهته، وأحبس الهموم داخله*[١٣٨]؟".

خصصت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar في قصتها "التذمر" Söylenme مساحة كبيرة للحوار الداخلي "والذي يبقي علي شكل أفكار لدي الشخصية المحاورة دون البوح به[١٣٩]". فقد جاءت عاملة النظافة "خديجة" Hatice لجمع القمامة، وعرضت علي "الزوج" تنظيف المنزل لما شاهدته من انتشار التراب في كل أرجاء

المنزل، لكنه رفض وشكرها، وحينئذ تخيل عبر تقنية "مناجاة" ما كانت يمكن أن تقوله زوجته "المرسِل" في (محور التواصل) في مثل هذا الموقف، علي النحو التالي ترجمته: *"اتسخ المنزل كثيرًا فالمسكينة محقة، لماذا لا تريد أن تنظفه خديجة؟ إنها تنظف جيدًا، ولا تغير أماكن الأشياء، كما تريد بالضبط، وترتب قمصانك بشكل صحيح أيضًا بعد الكي. أغلقت الباب أيضًا في وجه المرأة. إنها تحاول المساعدة بنيتها الطيبة. انظر لا يصح هكذا! عندما تحدث مشكلة تنغلق علي ذاتك بهذا الشكل دائمًا. لا تدخلني أيضًا، ليتك تعلم كم أشعر بالوحدة*[١٤٠]*."*

يستمر حوار "الزوجة" الخيالي في ذاكرة الزوج عبر تقنية "الارتجاع الفني"، ويعد التخيل ركيزة أساسية في بناء العمل الإبداعي. ونقصد باستدعاء الذاكرة بطريقة متخيلة في السرد؛ "أن يكون المتخيل غالبًا علي الواقعي، وبذلك يبرز الإبداع الفني[١٤١]". فالزوج يستمر عبر تقنية "الارتجاع الفني" في استدعاء كلمات زوجته "المرسِل" في (محور التواصل)، حيث كانت تقول ما ترجمته: *"تقول هكذا لكن في أغلب الأحيان عندما أتحدث لا تسمعني، وتنظر إلي وجهي كأنك تنتظر انتهاء نغمة لا تحبها*[١٤٢]*."*، لكون الحوار متخيل، فإن الأديبة لم تنحصر داخل صيغة الماضي؛ نظرًا لكون الزوجة قد توفيت، لكنها استخدمت صيغة المضارع داخل هذا العالم المتخيل الذي حصر الزوج نفسه داخله.

يلجأ الإنسان أحيانًا إلي عالم الخيال للهروب من الضغوط التي يخلقها الواقع الذي يعيشه. فالخيال إبداع يوفر مساحة "تشمل رؤية الأشياء بشكل مختلف عما هي عليه، والنظر إلي ما وراء الأشياء الموجودة، والتوجه نحو شيء غير موجود، واستدعاء واقع غير موجود أو بديل، وتوقع ما يمكن رؤيته من منظور شخص آخر[١٤٣]". يتوقع "الزوج" توجيهات زوجته التي كان يمكن أن تقولها، إذا كانت لازالت حية، حين تري تلك الفواتير المتأخرة التي لم يدفعها بعد. يوظف الزوج "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) تقنية الحوار الداخلي "المونولوج" علي النحو الآتي ترجمته: *"لم تسدد الفواتير أيضًا، مضت تواريخها. لا أستطع القيام بتلك الأمور الآن. ولا يمكنك أن تقول لي إنني نسيت الدفع. كان الأمر يسير للغاية، لو كنت دفعتها عبر الإنترنت*[١٤٤]*"*. تتجلي ثنائية الحضور والغياب في "المونولوج" السابق للزوجة "المرسِل" في (محور

التواصل)؛ حيث يجد القاريء ظاهرتين متناقضتين، يتجلى ذلك في الحياة والموت، "حيث ترتبط الأولي بالوجود من خلال ما له علاقة بما هو بيولوجي يشترك فيها الإنسان مع باقي الكائنات الحية، تتميز بالحركة من خلال كل ما يوجد في الحياة، أما بالنسبة للظاهرة الأخرى والتي هي الموت، فإنها ترتبط بالعدم؛ أي أن الإنسان لم يعد حرًا في ذاته بفعل انتقاله من حالة الوجود التي يتميز بها بالحرية في تصرفاته نسبيًا، ليهيمن السكون عليه في عالم العدم(١٤٥)".

يواصل الزوج "المرسل إليه" في (محور التواصل) عبر ثنائية الموت والحياة استرجاع كلمات زوجته "المرسِل" من خلال تقنية "الارتجاع الفني" حيث كانت تردد علي مسامعه ما ترجمته: *"إلا أنني أحزن في كل مرة تضغط علي فيها وأفكر أنك تحول نسيان بسيط إلي قضية. مثل كثير من القضايا الكبيرة التي يتسبب فيها إهمال صغير. كنت قد قلت ألا أترك الماء يتدفق طويلاً قبل الدخول إلي الحمام. انتبه لكن أحيانًا أكون شاردة. في الحقيقة جميل ترك الماء يتدفق قليلاً، لا تسخن كما أريد عندما تُفتح لأول مرة، يبرد الإنسان، مع أنها تسخن جيدًا حينما انتظر قليلاً. قلت أنني انتبه في أغلب الأحيان قائلة كي لا تتذمر. تتذمر أيضًا لأنني أترك المصابيح مضاءة في كل مرة أخرج من المطبخ. ولا يمكنك أن تتحمل قط أن أغسل الصحون طويلاً قبل وضعها في غسالة الأطباق. تقول إنني أشغل غسالة الأطباق بلا فائدة. تتجلي أمام عيني تذمراتك والمصابيح التي تركتها مفتوحة، والماء الذي يتدفق عبثًا في كل مرة انظر فيها إلي تلك الفواتير(١٤٦)."*

انتقلت تقنية الارتجاع الفني (الفلاش باك) من السينما إلي الأدب، فالأديب ينتقل من الزمن المضارع الذي تجري فيه الأحداث إلي ماضي الشخصية أو إلي واقعة حدثت في الماضي. يوظف الأديب هذه التقنية كلما سنحت الفرصة؛ ليعيد الحياة لماضي الشخصية وللأحداث الماضية. يتحقق الاسترجاع بواسطة تقنية "الارتجاع الفني". وتنقسم تقنية "الارتجاع الفني" إلي ثلاثة أنماط: "الارتجاع الفني" بالمعني الضيق؛ ويعني العودة بالأحداث إلي ما قبل ساعة، يوم، يومين، أو بضعة أيام سابقة، للتعريف بالشخصيات، أو تقديم الأحداث، ويحمل طابعًا تفسيريًا جزئيًا، لكنه يستخدم بوصفه عنصرًا داعمًا في أغلب الأحيان. و"الارتجاع الفني" البنَاء؛ يلجأ إليه

الأديب عندما يكون هناك ضرورة لتوضيح شخصية أو حدث للقارىء. و"الارتجاع الفني" الكاشف؛ يُستخدم غالبًا في الروايات البوليسية، فالموقف الغامض الذي يظهر في هذا النوع من الروايات، يُحل عن طريق العودة إلي الماضي[١٤٧]". وظفت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar تقنية "الارتجاع الفني" البنَاء لتقدم شخصية الزوجة "المرسِل" في (محور التواصل)، والتي كانت وفاتها سبب في انغلاق الزوج علي ذكرياته معها، ورغبته في استئناف حياته مع زوجته "الموضوع" في (محور الرغبة)، ويحاول تلبية هذه الرغبة بالاستمرار في اجترار ذكرياته معها؛ حيث يطيل النظر إلي صور زفافهما، ثم يتذكر كلماتها عن ليلة زواجهما، عبر تقنية "الارتجاع الفني"، فقد كانت تردد ما ترجمته: "*هل تتذكر كم استمتعنا في ذلك اليوم؟ تحدثنا كم كان بلا معني ومجهد التجول من منضدة إلي أخري لساعات في أيام زفاف الناس، وأيضًا تقبيل هؤلاء الضيوف الذين ربما لا نراهم مرة أخري لمدة طويلة وقررنا أن يذهب الجميع، لاسيما أنا وأنت أيضًا، إلي بار للاستمتاع بلا حدود. كنت قد صعدت إلي المسرح وغنيت لك لأنني العروس، وأعلم أنه لا يوجد من يستطيع معارضتي. كنت قد حققت حلم المسرح الذي تخيلته طوال حياتي في يوم زفافي. أما أنت كم شعرت بالخجل، وقد فكرت أنني أزعجت الجميع. كنت قد قلت إن صاحب البار غضب، وإن برنامج الفرقة الموجودة علي المسرح تعطل لأنه تأثر بذلك. هل كان الأمر علي ذلك النحو فعلاً؟ أم أن هذه كانت أفكارك فحسب بالنيابة عنهم*؟[١٤٨]"

تستمر ثنائية الحياة والموت مسيطرة علي قصة "التذمر" Söylenme، فموت الزوجة جعل كلماتها، وأحاسيسها حية في ذاكرة زوجها، وكأنها لم ترحل، هكذا صورت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar هذه الثنائية الأزلية في قصة "التذمر" Söylenme، فبعد استغراق الزوج "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) في تذكر كلمات الزوجة حول يوم زفافهما، يحيا داخله صوت الزوجة من جديد عبر تقنية "المناجاة" التي لا تتحقق إلا بثلاثة أمور: الشخصية المأزومة وهي تبوح بما تخفي، والمتلقي الذي يسمع بصمت، وغياب المؤلف أو الراوي[١٤٩]. فالزوج المأزوم لوفاة زوجته، يبوح بما يخفيه داخل ذاته، حيث

يستعيد ذكرياته بشكل دائم مع زوجته، أو يتخيل ما كان يمكن أن تقوله في كل موقف يمر به، ومن ذلك كلماتها التي تخيلها، والتي ترجمتها علي النحو الآتي: "إذا لم نتدخل أيضًا يمكن أن تتغير الحياة من تلقاء نفسها فجأة. أفكر فيك، وأشعر بالحزن لحالتك هذه. أريد أن تكون بخير. كنت قد قلت لي عدة مرات "لا تتصرفي مثل الأم"، وأحيانًا أيضًا تفكر أنني لا أهتم وتتأثر. أبقي هكذا لا أستطيع أن أعرف ماذا أفعل. لا يمكنك أن تعرف كم هو شعور سيء أن تُنتقد دائمًا! لماذا صعب لهذه الدرجة أن تعجب بشيء[١٥٠]؟"

يستمر الزوج "الذات الفاعلة" في تذكر كلمات زوجته، وعتابها لتجاهله مشاعرها، ورغبته في استعادة تلك الحياة "الموضوع" في (محور الرغبة)، وفي خضم هذه الاستعادة للذكريات تلغي الثنائيات؛ حيث تلغي الفوارق بين الحياة والموت، "كل ذلك عن طريق السرد الذي يحدث هذا الأثر الغريب في نفس المتلقي[١٥١]". فالزوج المأزوم لوفاة زوجته يردد داخله عتابها لعدم موافقته علي رغبتها في الإنجاب عبر تقنية "المناجاة"، حيث كانت تقول الزوجة "المرسِل" في (محور التواصل) لزوجها "المرسل إليه" ما ترجمته: *"لعبتك أنت. لشخص واحد... لشخص واحد لدرجة أنك لم ترغب أيضًا أن يكون لدينا طفل[١٥٢]."*

يستغرق "الزوج" في تذكر كلمات زوجته، والحوار الداخلي الخيالي الذي يجري داخله، فالخيال إحدى الوسائل الأساسية التي يستند إليها الإبداع والابتكار في المجالات الفنية، "وكون الأدب لون من ألوان الفن فقد ارتكز عليه ليغدو عنصرًا أساسيًا من عناصر العمل الأدبي ومكوناته[١٥٣]". تواصل الزوجة توجيه اللوم للزوج، عبر تقنية الحوار الداخلي "المناجاة" بقولها ما ترجمته: "*هل يكفينا حقًا؟ أم أنك لا تريد تحمل المسئولية*[١٥٤]؟". تشكل كل طبقة من طبقات المجتمع، مفهوم الأمومة وفقًا لقيمها الخاصة، في إطار ما يعرف بأيديولوجية الأمومة، وعلي الرغم من ذلك "تظل الأمومة ظاهرة قديمة ومقدسة وثابتة[١٥٥]"، فقد كررت الزوجة علي زوجها رغبتها في إنجاب طفل، وحزنت لمعارضته رغبتها هذه. وبعد وفاتها، ظل الزوج يردد داخله كلماتها، من خلال تقنية "المناجاة"، فالزوجة "المرسِل" في (محور التواصل) ذكرت لزوجها "المرسل إليه" ما ترجمته: *"لن أهملك قط حتي إذا صار لدينا طفل، أحبك كثيرًا. تعلم أيضًا كم*

أرغب كثيرًا في أن أكن أمًا. رغم كل شيء ربما إذا فكرت فيما حدث أيضًا فمن الأفضل أنه لم يصير لدينا طفل...[١٥٦]".

يستمر الزوج في تذكر كلمات زوجته "المرسِل" في (محور التواصل) حول رغبتها في إنجاب طفل، ومعارضته لتلك الرغبة؛ وذلك لحنينه لزوجته ورغبته في مواصلة حياته معها (الموضوع) في (محور الرغبة)؛ حيث إن طموحات الفاعل "الزوج" هنا تنبني علي تلك الرغبة، فالقيمة "لا تتحقق في تفردها، ولا توظف لذاتها، بل تستمد وجودها من هذه الرغبة الدفينة التي تمتلك كيان الفاعل، وتقوده إلي الصراع من أجل تملكها[١٥٧]". فقد جادلت الزوجة زوجها كثيرًا كي تنجب طفلاً في حياتها؛ وبعد وفاتها يجادل هو كي تدرك سبب عدم رغبته في الإنجاب؛ حيث ينتقل الزوج هنا ليلعب دور "المرسِل" في (محور الرغبة) مخاطبًا زوجته "المرسل إليه" من خلال تقنية "المناجاة؛ فيردد داخله ما ترجمته: *"تعلمِ أن هذا ظلم. لا يريد أحد أن يصير ابنه قاتلاً. لا يمكنكِ أن تتحكم في كل شيء هكذا. يجب أن تمنعِ قلبك أن يبرد لهذا الحد. أحببتكِ لأنك تعيشي كما لو كنتِ تسيطري علي الحياة بشدة. كنتِ تبعثِ شعورًا بالأمان. كنتِ آمنة. كنتِ جوف شجرة يُلجأ إليه في فيضان، جوف شجرة متشبث بجذوره في الأرض بشدة. لم أهتم ببرودة داخله. قلت علي أيه حال سأدفيء كلانا أيضًا. الآن أنا أيضًا بارد، مثل الجليد، كيف ستدفيء*[١٥٨]*؟"*

يردد "الزوج" في نهاية القصة أخر كلمات كتبتها زوجته؛ ليكشف من خلالها عن "العامل المعارض"؛ فعلاقة الرغبة لا تتحقق من دون علاقة الصراع وثنائية المساعد والمعارض. "إن ذات الإنجاز تكون مساعدًا أو معارضًا لرغبة الحدوث، اتصالا بين ذات الحالة (الشخصية الرئيسة) والموضوع ذي القيمة، أو انفصالاً بينهما، لتصنع عوامل غريماس[١٥٩]". يردد "الزوج" كلمات زوجته الأخيرة عبر تقنية "المونولوج" فقد كتبت ما ترجمته: *"أذهب إلي السوق لشراء الزبادي، يوجد سبانخ، إذا لم يكن هناك زبادي ستتذمر أنت الآن! جيدًا*[١٦٠]". يكرر "الزوج" كلمات زوجته الأخيرة التي كتبتها قبل الذهاب إلي السوق، ثم وقعت لها حادثة، توفت علي أثرها، وبذلك مثل وفاة الزوجة "العامل المعارض" في (محور الصراع).

المحور السابع

محاور "النموذج العاملي" للحوار الداخلي في قصة "ليست الأخيرة"Sonuncusu Değil

تدور أحداث القصة التاسعة في المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi، الموسومة باسم "ليست الأخيرة" Sonuncusu Değil بداية من الصفحة مائة واثنتي عشرة، وتنتهي عند الصفحة مائة واثنين وعشرين، وهي القصة الأخيرة في المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi. تدور أحداث القصة في "جوندا"Cunda [١٦١]، حول رجل مسن خسر امرأة يعشقها قبل سنوات، لكنه ظل محافظًا علي عادة التردد علي المقهى الذي كان يقابلها فيه. فهي ليست قصة عشق مألوفة تبدأ بلقاء وتنتهي بالزواج، بل هي قصة عدم اللقاء لأسباب لم توضحها الأديبة خلال أحداث القصة. وقد ذكرت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar ما ترجمته: "كنت صغيرة حينما أثر في فيلم "يوم واحد في السنة" Senede Bir Gün[١٦٢]. إذ إنه صور قصة حب، وكانت هناك لحظة معينة مرتبطة بتلك القصة، وهي يمكن أن تستمر، حتي إذا افترق الحبيبان، فإنه ليس الفراق الأخير، ربما تأتي لحظة أخري، ويعيش فيها الحبيبان تلك المشاعر ذاتها مرة أخري[١٦٣]"

تبدأ أحداث القصة بوجود رجل وامرأة يجلسان متقابلان علي منضدة في "طاش قهوه" Taş Kahve بمنطقة "جوندا" Cunda بالقرب من ساحل البحر، وبجانبهما قطة. ظلت القطة تراقبهما، وجري بداخل القطة –وظفت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar هنا تقنية "التشخص[١٦٤]"– تلك "المناجاة" التالي ترجمتها: "*لا مانع مانع في جلوسكما بالقرب من بعضكما. ربما لا أسمح للجميع بهذا لكنني أري عندكما الأمل العنيد للذين يسرقون يومًا من الحياة. وهذا مهم بالنسبة لي. علاوة علي أنني أستطيع أن أسمع أيضًا قلبكما الذي يذكر بصوت إيقاع قوارب الصيادين. أتعرف علي القلوب المنسجمة قبل الجميع، وأشعر بتعاطف خاص نحوهما. أتمني أن تدركا قيمة هذا. يمكنني أن أتخلي عن الاهتمام بكما فترة لأتخيل ما نصيبي من قوارب اليوم*[١٦٥]". شكلت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar (محور الرغبة) من "الذات الثانوية" القطة،

و"الموضوع" في (محور الرغبة)؛ هو الأمل الذي تجسد في "مناجاة" –القطة لذاتها– في الرجل والمرأة الذين تسمع أصوات قلوبهما، وتدرك من خلالها حالة الانسجام بينهما. وقد شكلت "القطة" المرسِل، وذاتها المرسل إليه في (محور التواصل) عبر هذه "المناجاة".

وقعت عين المرأة الجالسة علي الرجل العجوز الذي يجلس في المنضدة المقابلة. أومأ برأسه محيياً إياها، ثم ارتد الشيخ "الذات الفاعلة"، إلي ذاته موظفًا تقنية "المونولوج"، وبذلك نجد أن للشخصية وجهين متقابلين غير متطابقين من حيث إضمار الرؤيا الحقيقية للذات، وإظهار رؤيا أخري متسقة من واقع الحال في وجهها الظاهر، مما يساعد علي تمظهر الجانب الدرامي عبر عمليتي الإضمار والإظهار المبنيتين علي صوتين للشخص نفسه، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلي الآخرين والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ علي السطح من آن إلي آخر، وهذا الصوت الداخلي "يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور والتفكير[١٦٦]. يردد الشيخ بداخله ما ترجمته: "لم أركما من قبل مع أنه يأتي إلي هنا في هذه الساعات المبكرة الأشخاص المعروفون، والمألفون، أو ربما كانوا يأتون أيضًا... لا أحب الغرباء كثيرًا. لا يعرفون، ولا يفهمون قط القصص التي تروي علي هذه الطاولات. هذا المكان بالنسبة لهم محطة للاستراحة أو أن اهتمامهم لا يتجاوز الفضول لما سمعوه عن القهوة المشهورة. أما بالنسبة لنا كل لحظة معلقة مثل حبات العنب علي هذه الكروم...لاسيما أيضًا بعد أن رحلت معلا...آه يا معلا، هل تُشرب قهوة الصباح ألا في طاش قهوه أليس كذلك؟...لماذا تحل أنت اللغز إذا كنت أنا من سيعطي كل الإجابات؟ كان هناك إجابة واحدة طلبتها منك أيضًا سألتك إياه لسنوات لكنك لم تقل نعم مرة واحدة...[١٦٧]". يقدم الشيخ "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) "ذكرياته" في هذا المكان –"طاش قهوه"– مع محبوبته "معلا" Mullâ عبر تقنية "المونولوج"، فهو يوظف تقنية الزمن الاسترجاعي لينقل ما عاشه مع "معلا"؛ حيث كانت تحاول حل الألغاز بنفسها، بينما يقدم لها هو كل الإجابات، لينقل "الشيخ "المرسِل" في (محور التواصل) للقارىء "المرسل إليه" ذكرياته بلا وسيط.

نهض الرجل والمرأة، وغادرا "طاش قهوه" هنا فتحت القطة "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) عينيها، ورفعت رأسها، وهزت ذيلها يمينًا ويسارًا لتودعهما؛. فالشخصية القصصية من حيث انتماؤها إلي عالم من العوالم المختلفة "قد تكون إنسانًا أو حيوانًا أو شيئًا جامدًا آنسنه الكاتب أو شيئًا مجردًا خلع عليه القاص صفات الأحياء من نطق وإحساس وخيال[١٦٨]". تردد القطة "الذات الثانوية"، و"المرسِل" في (محور التواصل) لذاتها "المرسل إليه " ما بداخلها عبر تقنية "المناجاة" ما ترجمته: "*سيأتي يوم ومن جديد، سوف يجلس علي تلك الطاولة ويهز ذيله لي. أعلم أنه لن يسمح لي مطلقًا بالنوم معه. ليكن. سوف يكفيني تواجده هناك. سوف أروي له كل الأحلام التي نسجتها أثناء غيابه. سوف أحكي له كيف لا زالت كل صباح أسرق من القوارب سمكة واحدة لي وواحدة له، وأترك الأسماك كل يوم خلف القهوة علي أمل أن يأتي. كان يسمح لي فقط أن أشمه هناك. ثم يأتي إلي هنا ويتمدد علي المنضدة. سوف يأتي ذات يوم مجددًا. ربما أرسلتهما له ورقة. أوضحتا له كم أفتقده. الاشتياق أمر مهم. يذكرنا بقوتنا.*

لا توجد أهمية لهذه المنضدة ولا للأحلام التي تُنسج عندما لا يكون هناك من يشاركني سمكتي. لن أنهزم أمام الزمن وسأنتظر[١٦٩]". تشابه الحوار الداخلي للقطة "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة)، مع الحوار الداخلي للشيخ "الذات الفاعلة"، في بث كلاهما شوقه من خلال تقنيات "الحوار الداخلي" للحبيب الغائب؛ إلا أن الاختلاف بين الحوارين يكمن في الأمل "الموضوع"؛ فالشيخ "الذات الفاعلة"، متأكد أن محبوبته "معلا" Muallâ قد رحلت، إلا أن القطة "الذات الفاعلة" الأخرى، لازالت متمسكة بالأمل "الموضوع" في (محور الرغبة)، بأن محبوبها سوف يعود ذات يوم، حتي أنها لازالت تخفي له الأسماك كل يوم علي أمل أن يعود. وبذلك يكون الانتظار هو "المحور المساعد" للقط[١٧٠] "الذات الثانوية" في (محور الصراع). وقد حملت القطة "الذات الثانوية" هنا "موضوع" الأمل في (محور الرغبة)، نيابة عن الإنسان "الذات الفاعلة" –الرجل العجوز– في قصة "ليست الأخيرة" ، مما يعني أن الحيوان هنا حمل علي كاهله معالجة أو طرح قضايا إنسانية يعني "تحول الحيوان من كونه مجرد مرافق إلي رمز لمجموعة من المعاني الإنسانية[١٧١]".

مثلت القطة "الذات الثانوية" و"الرجل العجوز" الذات الفاعلة في قصة "ليست الأخيرة" فهما "المرسِل"، وكذلك "المرسل إليه" في (محور التواصل)، والموضوع الرئيس لهما هو "الأمل"، فهما قد نقلا عبر تقنيات "الحوار الداخلي" قصص التغيرات التي طرأت علي حياتهما، و يعد الفراق "العامل المعارض" لدي "الشيخ" في (محور الصراع)؛ فـ"العامل المعارض يضع صعوبات أمام الذات الفاعلة ويمنعها من الوصول إلي الموضوع[١٧٢]". فقد صار الفراق هنا "عامل معارض" يحول دون تحقق "الموضوع" لدي الشيخ "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة)؛ ألا وهو الأمل. فقد هم الشيخ "المرسِل" بمغادرة "طاش قهوه"، وهنا ردد داخله عبر تقنية "المناجاة" "المرسل إليه" في (محور التواصل) –غير الموجود "معلا"– قائلاً ما ترجمته: "*هل رأيتِ يا معلا، كم يحبان بعضهما بعضًا. ومع ذلك تبدو سحابة حزن فوق رؤوسهما. حالنا أيضًا كان كذلك هل تتذكرين؟ بالرغم من أن قلوبهما كانت تنبض معًا إلا أن الليالي التي ناما فيها معًا معدودة. ذات يوم سوف يجلس أحدهما هنا وحده، يحتسي القهوة، وسوف يجتهد ليجد ذكرياته. سوف يتحدث مع خيال الآخر، وسوف ينتظر مرور الوقت الذي لا يستطيع اللحاق به فحسب بسبب الندم علي الأشياء التي لم يستطع تحقيقها، أو إنجازها. هل كانت الحياة شيئًا هكذا يا معلا؟ هل تصورنا الحياة علي هذا النحو؟ لماذا لم يخبرنا أحد أننا سوف نسحق تحت الأثمان التي لم نجرؤ علي دفعها. هل ينصتون لي لو أخبرتهما الآن؟ لو قلت لهما استمعا إلي نعالكما*[١٧٣]؟".

وهكذا تجسد "القطة" و"الشيخ" الذوات الفاعلة في قصة "ليست الأخيرة" Sonuncusu Değil. تناولت القصة موضوع رئيس؛ ألا وهو الأمل في (محور الرغبة). وتعد القطة والشيخ "المرسِل" في (محور التواصل) بينما تنوع المرسل إليه عبر تقنيات "الحوار الداخلي" في قصة "ليست الأخيرة" ما بين ذاتهما و"معلا" Muallâ حبيبة الشيخ التي رحلت. ومثل الانتظار لدي القطة "محور مساعد"، بينما كان الفراق "محور معارض" للشيخ في (محور الصراع).

الخاتمة

تناولت الدراسة محاور "النظام العاملي" في "الحوار الداخلي" تطبيقًا علي المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi للأديبة التركية المعاصرة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar، الصادرة عام ٢٠٢٤م. وقد انتهت الدراسة إلي النتائج الآتية:

- وظفت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar أنماط الحوار الداخلي التالية في قصتها "الملعقة" Kaşık: "المونولوج"، و"الارتجاع الفني"، و"المناجاة"، و"أحلام اليقظة". وتعد "الملعقة" Kaşık القصة الوحيدة التي وظفت فيها الأديبة تقنية الحوار الداخلي "أحلام اليقظة" في المجموعة القصصية "قائمة نايف"Naif'in Listesi.
- مثل الصبي "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) في قصة "الملعقة" Kaşık، ورغبته في معرفة سبب عدم كتابة اسمه علي الملعقة المسحورة "الموضوع". وصارت تقنية الحوار الداخلي "أحلام اليقظة" عاملاً مساعدًا في (محور التواصل)، كما اضطلع الصبي بدور "المرسِل" في (محور التواصل)، وذاته "المرسل إليه"، وذلك عبر توظيفه تقنيات الحوار الداخلي المتعددة، كما لعب الأخ الأكبر دور "المرسِل" أيضًا في (محور التواصل)، وذاته "المرسل إليه" موظفًا تقنية "المونولوج" في ذلك الحوار الداخلي. وبذلك وظفت الأديبة تقنيات الحوار الداخلي علي لسان شخصيتين في القصة: الصبي "الذات الفاعلة"، والأخ الأكبر "الذات الثانوية".
- وظفت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar نمطًا واحدًا من الحوار الداخلي في قصتها "الكؤوس" Kadehler؛ ألا وهو "المناجاة"، حيث تنشغل الجدة عن كل من حولها بمناجاتها مع الآخر بداخلها.
- مثلت الجدة "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) في قصة "الكؤوس" Kadehler، واغترابها عن ابنتها وحفيدتها "الموضوع". ولعب صوت الآخر داخل الجدة دور "المرسِل"، وذات الجدة "المرسل إليه" في (محور التواصل). كانت صورة محبوبتها بمثابة "العامل المعارض" في (محور الصراع)؛ الذي يحول دون زوال ذلك الاغتراب.
- وظفت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar أنماط الحوار الداخلي التالية في قصتها "الماء"Su : "المونولوج"، و"الارتجاع الفني"، و"المناجاة"
- مثل "بادِر" Badır "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) في قصة "الماء" Su، ووصية والدته بالحفاظ علي مجري الماء "الموضوع". لعب بادِرBadır دور "المرسِل" في (محور التواصل)، وذاته "المرسِل إليه". وكانت وصيه والدته والتزامه بتنفيذها "العامل المعارض" في (محور الصراع) الذي حال دون رغبته في التخلص من عبء الحفاظ علي مجري الماء.

- وظفت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar نمطًا واحدًا من الحوار الداخلي في قصتها "جريمة حقيقية" Gerçek Bir Cinayet –أطول قصص المجموعة القصصية "قائمة نايف" Naif'in Listesi؛ ألا وهو "المونولوج" الذاتي.
- مثلت الأديبة "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) في قصة "جريمة حقيقية" Gerçek Bir Cinayet، وانقطاعها عن الكتابة لفترة "الموضوع" في (محور الرغبة). لعبت قصة الجريمة الحقيقية التي وقعت للرسامة دور "العامل المساعد" في (محور الصراع)، وقد صرحت الأديبة بأن تلك القصة دفعتها لتواصل الكتابة التي انقطعت عنها، عبر تقنية الحوار الداخلي "المونولوج". كانت الأديبة "المرسِل"، وذاتها "المرسل إليه" في (محور التواصل)، فقد انغلقت علي ذاتها، خلال النفي الاختياري الذي وجدته وسيلتها لاستعادة قدرتها علي مواصلة الكتابة.
- وظفت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar أنماط الحوار الداخلي التالية في قصتها "قائمة نايف" Naif'in Listesi : "المناجاة"، و"الارتجاع الفني"،
- مثل "نايف Naif "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) في قصة "قائمة نايف" Naif'in Listesi ، والحنين إلي الحياة العائلية "الموضوع". ولعبت تقنية الحوار الداخلي "الارتجاع الفني"–التي استعاد بواسطتها ذكرياته مع عائلته– دور "العامل المساعد" في (محور الصراع) الذي ساعده علي أن يبدو أكثر تعايشًا مع واقعه. كان نايف Naif "المرسِل"، وذاته "المرسل إليه" في (محور التواصل).
- وظفت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar أنماط الحوار الداخلي التالية في قصتها "التذمر"Söylenme: "الارتجاع الفني"، و"المونولوج"، و"المناجاة".
- مثل الزوج "الذات الفاعلة" في (محور الرغبة) في قصة "التذمر" Söylenme، ورغبة الزوج في استمرار حياته برفقة زوجته "الموضوع". وكانت وفاة الزوجة "العامل المعارض" في (محور التواصل)، التي تحول دون تحقيق رغبته. لعب صوت الزوجة الذي يتذكره الزوج دائمًا،

ويردده دور "المرسِل"، والزوج صار "المرسل إليه" في (محور التواصل)، وقد تبدلت أدوار الصوتين اللذين يرددهم الزوج بداخله في نهاية القصة؛ حيث صار صوت الزوج "المرسِل"، وصوت الزوجة "المرسل إليه" في (محور التواصل).

- وظفت الأديبة "آيشن صومنقيران اوزاَغار" Ayşen Somunkıran Özagar أنماط الحوار الداخلي التالية في قصتها "ليست الأخيرة"Sonuncusu Değil: "المناجاة"، و"المونولوج"
- مثل الشيخ "الذات الفاعلة"، والقطة "الذات الثانوية" في (محور الرغبة) في قصة "ليست الأخيرة" Sonuncusu Değil، والأمل "الموضوع". وقد لعب الانتظار دور "العامل المساعد" في (محور الصراع) بالنسبة لـ"الذات الثانوية" القطة، والفراق "العامل المعارض" بالنسبة لـ"الذات الفاعلة" الشيخ. كما أن الشيخ والقطة هما "المرسِل" وذات القطة و "معلا" Muallâ محبوبة الشيخ–التي فارقته، "المرسل إليه" في (محور التواصل).

الهوامش

(١) حسن بو سنينة: قراءة في المصطلح والمفهوم، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مصر، العدد السابع والثلاثون، الجزء الثاني، ٢٠٢١م، ص٤٤.

(٢) "آيشن صومنقيران اوزاَغار Ayşen Somunkıran Özagar: ولدت في اسطنبول عام ١٩٧٠م. أتمت دراستها الثانوية في مدرسة "نوتردام دي سيون" Notre Dame De Sion الفرنسية. تخرجت في جامعة بوغازتشي Boğaziçi Üniversitesiقسم علم النفس، عملت لفترة في قطاع الإعلام والاتصال، ثم واصلت مسيرتها في مجال علم النفس. وقد قدمت الاستشارات النفسية للأزواج والمراهقين، كما أعدت دورات حول التواصل. نشرت أول قصة لها "قارب" Kayık عام ٢٠٢٢م بمجلة "الخبر الأدبي" Edebiyat Haber وتعد "قائمة نايف" Naif'in Listesi مجموعاتها القصصية الأولي."

Ayşen Somunkıran Özagar: Naif'in Listesi, Kayıp Zaman Yayınları, İstanbul, 1.Baskı, Şubat 2024, s.8.

https://www.mikro-scope.com/author/aysensomunkiranozagar/?utm_giriş tarihi: 27/10/2024- saat: 14:05.

(٣) "جوليان غريماس Julien Greimas: (١٩١٧م– ١٩٩٢م) ولد في ليتوانيا، وبعد تخرجه في المدرسة الثانوية، درس القانون في فرنسا، وحصل علي الدكتوراة من جامعة السوربون عام ١٩٤٨م. عمل في مجالات عدة مثل الرياضيات وعلم اللغة، أسس مدرسة باريس لعلم السيمياء، وقام بإعداد قاموس ضم ستمائة وأربعة وخمسون مصطلحًا لتوضيح المفاهيم غير المألوفة في علم السيمياء. ركز "غريماس" في أبحاثه ليس علي خلق المعني في العمل الأدبي فحسب، بل علي عمليات إنتاج المعني."

Galip Çağlayan: ''İçimizdeki Şeytan'' Romanının Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre Çözümlenmesi, Asya Studies, Year 7, Number 24, Summer 2023, s. 145.

(٤) فتحية سريدي: تلقي السيميائية السردية في النقد المغاربي المعاصر "قراءة في كتاب الخطاب السردي– نظرية غريماس– لمحمد ناصر العجيمي"، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، المجلد السادس عشر، العدد الأول، يونيو ٢٠٢٢م، ص ٥٠٩.

(5) Ahmet Uslu: Ferit Edgü'nün ''Bir Gemide'' Öyküsünün Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İnceleme Denemesi, International Periodical For The Languages, Literature and History Of Turkish Or Tukic, Ankara- Turkey, Volume 9/9, Summer 2014,S.1037.

(٦) ليلي شعبان شيخ مُحَمَّد رضوان، سهام سلامة عباس: المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، العدد الثالث، المجلد الأول، ٢٠١٧م، ص٧٨٩.

(٧) آمال شوقي مُحَمَّد يحي: اشتغال النموذج العاملي لجريماس علي شخصيات القصة القصيرة "في القطار" لمحمد تيمور، مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)، مصر، العدد الأول، المجلد الخامس والعشرون، ٢٠٢٤م، ص٥٨.

(8) Tülay Sarar Kuzu: Greimas'ın Eyleyenler Modeli'nin Bir Durum- Kesit Öyküsündeki İşlerliğine İlişkin Göstergebilimsel Çözümleme Denemesi, Dil Dergisi, Sayı 124, 2004, s.39.

(٩) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، لبنان، الطبعة الأولي، ١٩٨٥م، ص٧٨.

(١٠) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج٤، ص١٩٧.

(١١) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، الطبعة الرابعة، ١٤٣٥هـ/ ٢٠٠٤م، ص٢٠٥.

(١٢) علي جابر العبد الشارود: الحوار مفهومًا وتأصيلاً وواقعًا، المجلد الثاني من العدد الخامس والثلاثين لحولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، ٢٠١٩م، ص٤٧٦.

(١٣) نبهان حسون السعدون: الحوار في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، دراسات موصلية، العدد السادس والعشرون، شعبان ١٤٣٠هـ/ آب ٢٠٠٩م، ص٣٨،٣٩.

(١٤) مريم إبراهيم اسماعيل سعداوي: البناء الفني للقصة القصيرة عند "أحمد الشيخ" (اللغة ووسائل التعبير)، مجلة البحث العلمي في الآداب، العدد التاسع عشر، الجزء الثاني، ٢٠١٨م، ص١٠.

(15) Yaşar Şimşek: " İç Monolog" ve "Bilinç Akışı" Tekniği Açısından Oğuz Atay'ın"Unutulan" Hikâyesi, Söylem Filoloji Dergisi, 2019; 4 (2),S.310, 311.

(١٦) (رجائي زاده محمود أكرم Recaizade Mahmut Ekrem : (١٨٤٧م– ١٩١٤م) أديب وشاعر تركي، عمل موظفًا في وزارة الخارجية (١٨٦٢م)، ثم عمل في وزارتي الأوقاف والمعارف (١٩٠٨م)، وفي العام نفسه صار عضوًا في مجلس الأعيان، وقد استمرت عضويته حتي وفاته. من أشهر أعماله: "أنشودة الفجر" Nağme-i Seher (شعر، ١٨٧١م)، "من يعرف كثيرًا يخطيء كثيرًا" Çok Bilen Çok Yanılır (مسرحية، ١٩١٤م)، "عشق العربة" Araba Sevdası (رواية، ١٨٩٨م).)

BKNZ: Arslan Tekin: Edebiyatımızda İsimler ve Terimler, Ötüken Neşriyat, İstanbul, İkinci Baskı, 1999, s.545,546.

(17) İrfan Polat: Dede Korkut Kitabı'nda İç Konuşma/ Monolog Tekniği, A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED), Erzurum, Sayı 55, 2016, S.46.

(١٨) "إدوارد دوجاردين Édouard Dujardin(١٨٦١م–١٩٤٩م): أديب فرنسي، عُرف بروايته "أشجار الغار المقطوعة" les Lauries Sont Coupés الصادرة عام ١٨٨٨م، وتعد هذه الرواية أول عمل أدبي يوظف أسلوب الحوار الداخلي "المونولوج"، ومن أعماله أيضًا: "نهاية أنتونيا" La Fin d'Antonia (رواية، ١٨٩٣م)، و"فارس الماضي" Le Chevalier du Passé (مسرحية، ١٨٩٢م)."

Édouard Dujardin Papers (Manuscript Collection MS-01237), Ransom Center, The University of Texas at Austin, 1977, p.3,4,5.

(١٩) غانية كباش: أبعاد ودلالات النقد الاجتماعي والسياسي في المونولوج الجزائري دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من مونولوجات "مُحَمَّد فلاق"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراة، جامعة الجزائر، السنة الجامعية ٢٠١٩م/٢٠٢٠م، ص٦.

(٢٠) عبد الرحمن بن أحمد السبت: جماليات الحوار ووظائفه في مجموعة (احتراق الرغيف) القصصية لوفاء الحربي، مجلة العلوم الإنسانية والإدارية، العدد(٢٢)، رجب ١٤٤٢هـ،مارس ٢٠٢١م، ص١٣.

(٢١) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٩٨م، ص ٢٧١.

(22) Cevdet Yalçın: Edebiyat Terimleri Sözlüğü, Yalçın Emel Yayınevi, Ankara, 2.Baskı, Ağustot 1989,S.99.

(23) Gerald Prince: A Dictionary of Narratology, University Of Nebraska Press, London, 1989,P.54.

(٢٤) "تيار الوعي: تعبير أدبي عن مذهب الأنانة، الذي ينفي وجود أي واقع خارجي، ويعتبر أن الأنا وحدها هي الموجودة وأن الفكر لا يترك سوي تصوراته. إذ إن مجال الحياة الذي يهتم به أدب تيار الوعي هو التجربة العقلية والروحية، من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية وتشتمل الماهية علي أنواع التجارب العقلية من ذكريات، وتشتمل الكيفية علي المشاعر وعمليات التداعي."

انظر: سليمة خليل: تيار الوعي، الإرهاصات الأولي للرواية الجديدة، مجلة المخبر، الجزائر، العدد السابع،٢٠١١م، ص١٨١،١٨٢.

(25) Mehmet Tekin: Roman Sanatı 1, Ötüken Neşriyat A.Ş, İstanbul, 3.Basım, 2003,S.260.

(26) Robert Humphrey: Stream of Conscıousness in the Modern Novel, University of California Press, London, p.25.

(٢٧) عدنان مُحَمَّد علي المحادين: تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة مقدمة استكمالاً لمتطلبات الحصول علي درجة الدكتوراة، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٦م، ص١٢٠.

(٢٨) فندو مُحَمَّد : شعرية الحوار المونولوجي في رواية (فضل الليل علي النهار لياسمينة خضرا)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر، المجلد العاشر، العدد الأول، ٢٠٢١م، ص١١٩١.

(٢٩) عدنان مُحَمَّد علي المحادين: مرجع سبق ذكره، ص١٢١.

(٣٠) مُحَمَّد حسين مُحَمَّد مُحَمَّد: إبداع يوسف السباعي الروائي في (ضوء علم السرد)، رسالة دكتوراة، جامعة عين شمس، ٢٠١١م، ص٢٣٩.

(٣١) محمود مُحَمَّد حمزة: بحث المونولوج للشخصية الثانوية في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي "الحسين ثائرًا" نموذجًا، مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، جامعة كفر الشيخ، العدد الحادي والعشرين، يونيو ٢٠١٩م، ص١٧٣.

(٣٢) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، ديسمبر ١٩٩٨م، ص ١٣٧.

(٣٣) هيثم جوده عبدالله الملياحي، أحمد كاظم سلمان: الحوار الداخلي في شعر حسين القاصد، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، المجلد:١٦، العدد:٣، الجزء:١، يوليو ٢٠٢٤م، ص١٤٥.

(٣٤) ندي حسن مُحَمَّد: فاعلية الحوار في قصص جمال نوري– دراسة تحليلية، مجلة مركز دراسات الكوفة، العراق، العدد ٥١، ٢٠١٨م، ص ١٧٠.

(٣٥) عبد الرحمن بن أحمد السبت: مرجع سبق ذكره، ص ١٦.

(٣٦) منهي طه الحراحشة: أحلام اليقظة في رواية "صمت الفراشات": مقاربة موضوعاتية، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، الأردن، المجلد ١٠، العدد ٢أ،٢٠١٣م، ص١١٠٩.

(٣٧) جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولي، ٢٠٠٣م، ص١٨.

(٣٨) الربيع بو جلال: التحليل السردي عند غريماس، مجلة قراءات، الجزائر، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ٢٠١٩م، ص ٢٠٦.

[39] Tülay Sarar Kuzu: a.g.e, S.39.

(٤٠) حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولي، ١٩٩١م، ص٣٥.

(٤١) مُحَمَّد عبد الناصر العنتبلي: النموذج العاملي في رواية (تغريدة البجعة) لمكاوي سعيد دراسة تحليلية نقدية، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، العدد السادس والثلاثون، الإصدار الثالث، أغسطس ٢٠٢٣م، ص٤١٧.

(٤٢) حميد لحمداني: مرجع سبق ذكره، ص٣٦.

(٤٣) عبد الباقي عطاالله، الذيب حامة: السيمياء السردية، الأسس النظرية وآليات التطبيق، مجلة القاريء للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد الرابع، العدد الرابع، ديسمبر ٢٠٢١م، ص١٢٦.

(٤٤) "ميديا سكوب" www.medyascope.tv: موقع إلكتروني يتضمن بثًا مباشرًا اعتبارًا من سبتمبر ٢٠١٦م، يتضمن الموقع واحد وعشرين برنامجًا تُبث يوميًا أو أسبوعيًا أو نصف شهريًا، وتتناول الموضوعات السياسية والاقتصادية والثقافية والرياضية".

Recep Ünal: Yeni Medyada Yeni Habercilik ve İş Modeli Arayışları: Medyascope Örneği, Galtasaray Üniversitesi İleti-ş-im Dergisi, Sayı 26, Haziran 2017, s.91.

(45) https://www.youtube.com/watch?v=MBvll7abMY0&list=PPSV- (7:25-8:50).

(٤٦) مُحَمَّد بن صالح أحمد المشوح: البناء الفني للقصة القصيرة عند عبد العزيز الصقعبي، بحث لاستكمال متطلبات الحصول علي درجة الماجستير، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٤هـ– ٢٠١٣م، ص٧٧.

(47) (Niye benim adım yok, niye ayırdı beni, ben ne yapmışım ki ona!) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.27.

(٤٨) أوين ديفيز: السحر مقدمة قصيرة جدًا، ترجمة: رحاب صلاح الدين، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٤م، ص٧.

(٤٩) بسام خلف سليمان: الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، مجلة كلية العلوم الإنسانية، العدد السابع عشر، المجلد السابع، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م، ص٢٤٦.

(50) (*oysa ben seni hatırlıyorum. yırtık resimler gibisin anılarımda, Mendebur herkesin ağzında bir küfürdü ama benim için bazı geceler uykuya dalmadan önce saçlarımı okşayan parmaklardı. Se gittikten sonra hep üşüdü başım. Bütün sıcaklıklar kayboldu. Sen gittikten sonra kaybolan her şey)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.32.

(51) (*Kaşığını ben buldum, kırıp denize atmak bana düştü, sen gözünü kapadın beni görmemek için ama bak şimdi de adımı yazmadığın kaşığın benim elimde, ama sen yine görmedin! Biliyor muydun benim bulacağım? Tahmin eder miydin büyüyü benim bozacağımı?)* A,e: s.35.

(٥٢) (تعد "أحلام اليقظة" نمطًا من أنماط الحوار الداخلي، وهو فرصة " لتحكم الانفعالات واسترسالها في عالم الشخصية الحالمة نتيجة تداعي الصور الذهنية، وتكثيف العالم الباطني المضطرب، فيتحول الخطاب إلي حوار بين ذات الحالم والآخر تجعلنا نكشف جانبًا من الحياة الخاصة للشخصية.)

سعيدة حمداوي: محكي الحلم في المجموعة القصصية "أضغاث أحلام" لحسن حجاب الحازمي، الخطاب، الجزائر، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، ٢٠٢٠م، ص ٣٠٩.

(٥٣) بختيار ابراهيم عزيز أبوبكر: الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي، رسالة لنيل درجة الماجستير، العراق، ٢٠١٢م، ص٥٩.

(54) Nilay Dereobalı, Mihriban Özcan: Erken Çocukluk Döneminde Yapılandırılmamış Materyallerle Hikaye Oluşturmanın Önemi, Dil Dergisi, Ankara Üniversitesi, Sayı: 169/1, Ocak- Haziran 2018, S.60.

(55) *(Deniz yutar her şeyin tekini, aramaya kalkarsan bulursun içinde çiftini, yerinden koprılan bir daha yerine dikilmez, içine girenler seni bilmez, senden çıkan seni anlamaz, bırakırsın geride yine de orada kalmaz.)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.37.

(٥٦) "سيغموند فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦م–١٩٣٩م): طبيب أمراض عصبية نمساوي. يُعتبر أحد أشهر علماء النفس وأبعدهم أثرًا في الفكر الحديث. أكد علي أثر اللاوعي في تكوين الشخصية. أشهر آعماله: "دراسات في الهستيريا" Studien Über Hysterie (١٨٩٥م)، و"تأويل الأحلام" Die Traumdeutung (١٨٩٩م)." منير البعلبكي: معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولي،١٩٩٢م، ص٣٢٢.

(57) Zeynep Tek: Düşlerin Yorumu'ndan Ziya Paşa'nın RÜYÂ'SINA: Bir Savunma Mekanizması Olarak 'FANTEZİ', Türklük Bilimi Araştırmaları, Aralık 2017,S.253.

(٥٨) (قسم "جوبيتر" (ملك الآلهة) مملكة العالم، عند بداية حكمه، وعهد إلي أخيه "هاديس" Hades بإدارة العالم السفلي، وفي الأيام اللاحقة، سميت أرض الموتي نفسها باسم "هاديس".) أمين سلامة: الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠٢١م، ص٦٥.

(٥٩) (كانت "ديميتير" Demeter الإغريقية شقيقة "جوبيتر". وتضم عبادتها تقديس بذرة الحياة في كل مظاهرها. كانت حامية الفلاحين. وقد صوروها تضع إكليلاً من سنابل القمح حول رأسها، وتمسك في يدها صولجانًا، وكانت ابنتها بروسربينا، ربة وقت الربيع.) المرجع السابق: ص٦١.

(٦٠) (هكاتي: إلهة التنوع الكبير. وكانت ربة السحر والعرافة، ويُعلن عن قدومها بنباح الكلاب، وهي تشخيص مرعب لظلام الليل.)

Sarah Iles Johnston:Hekate Soteira, Library of Congress United States of America, 1990, p.2.

(61) (*Hey çocuk! Müziğimizi duy Bizler ki o güzel kızı koruyamadık. Onun yarıkların içinden çıkan dört siyah atla yer altına çekilişini ve iğfal edilişini engelleyemedik.Cezamız bu denizlerde sonsuza kadar şarkı söylemek oldu. İntikamımızı sesimizle aldık. Şarkılarımızı dinleyenlere hiç acımadık. Anasından koparılıp yer altının ölüm mahzenlerinde Hades'in kurbanı olana, hiç istemediği diyarın tanrıçası olana borcumuz var. Demeter bereketini esirgesin, bizler canlerını alalım. Tanrıların başlattığını insanlardevam ettirmiş. Tanrılar cezasını çekmiş insan da çekecek. Feryatları duymayanlar müziğimize kulak verecek. Hiçbir şey saklı kalmayacak, mutlaka bir gören olacak, bir duyan olacak! Hekate duyduklarını, Helios gördüklerini anlatacak. Kendilerinden yardım isteyenlere sırtlarını dönmeyecekler.Büyülerini bahşedecekler. İnsanın tesis edemediği adaleti onlar verecekler. Bizler şarkımızı sana söyleyeceğiz, bu sefer seni yanımıza almak için değil, senin görebilmen için, dinle bizi... Denizin şarkısını dinle, saçlarında dolaşan rüzgârı hisset, kokumuzu içine çek ve gözlerini iyi aç, o zaman her şeyi göreceksin!)*

Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.38.

(٦٢) (قصة "اختطاف هاديس لبروسربينا": كان لدي الربة "ديميتر" ابنة حسناء اسمها "بروسربينا". كانت "بروسربينا" تجمع الأزهار ذات يوم، اهتزت الأرض فجأة، وخرج من الشق الحاث فى الأرض عربة يقودها رجل أسمر البشرة، أمسك "بروسربينا" بين ذراعيه، واختفت العربة مرة ثانية داخل الشق. راحت الربة "ديميتيرا" تبحث عن ابنتها دون جدوي، وفي اليوم العاشر وصلت إلي "هيليوس" إله الشمس، وأخبرها أن "هاديس" اختطف "بروسربينا". غضبت "ديميتير"، وتوقفت الحياة علي الأرض، وضرب الجوع أطنابه في كل مكان. وافق "هاديس" علي ترك "بروسربينا" تذهب إلي والدتها، وقبل ذلك جعلها تبتلع حبة رمان، رمز الزواج. كانت "بروسربينا" تقضي ثلثي العام مع والدتها، أما الثلث الآخر فتعود خلاله إلي زوجها "هاديس". أعادت "ديميتير" للأرض خصبها، وفي كل مرة تفارق "بروسربينا" أمها، تغرق "ديميتير" في حزنها، فتصفر أوراق الأشجار، ويحل الشتاء. فتنام الطبيعة حتي تستيقظ في حلة الربيع البهيجة، حين تعود "بروسربينا" إلي أمها من مملكة "هاديس" الحزينة.) انظر: أ.أ.نيهاردت: الآلهة والأبطال في اليونان القديمة، ترجمة: هاشم حمادي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولي، ١٩٩٤م، ص٥٥: ٦٠

(٦٣) "إن الأسطورة قصة تخضع لقواعد السرد القصصي من شخصيات، وحبكة، وحركة في الزمن، بينما يبدع القص الآن نماذج غير مقلدة."

وناسه كحيلي: توظيف الأسطورة في القصة القصيرة دراسة نقدية أسطورية في قصة "المواطن الأخير" لسناء شعلان، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، الجزائر، المجلد السابع، العدد الأول، يونيو ٢٠٢١م، ص١٧.

(64) (*Annemin sesi kadar güzel, dokuşunu kadar yumuşak, kokusu kadar huzur verici...)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, 39.

(65) Gökçen Sevim, Sülmeyra Alan: Dil Ve Edebiyatta Piskolojik Unsurlar, Çizgi Kitabevi, İstanbul, Mayıs 2023, s.92.

(66) (*Tarladan iki kez mahsul alsak, davarlar üçer beşer doğursa kışa kalmadan Zehra'yı isteriz, babam söz Verdi, ilkinin düğününü meydanda yaparız, hem de koca altın takarız dedi. Bütün köy susar artık. Arkamdan söyledikleri o saçma sapan lanet hikayeleri götlerine girer! Zehra oğlanları doğurdukça görürüm ben o suratları! Arsanın yanındaki yıkık evi adam ederim; hem tarlaya da yakın.İlkine babamın ismini koyarım, belki o zaman babam ikinci mahsulle bir de makine alır onu da verir Tarladan iki kez mahsul alsak, davarlar üçer beşer doğrusu kışa kalmadan Zehra'yı isteriz, babam söz verdi, ilkinin bana...)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, 39,40.

(67) https://www.youtube.com/watch?v=MBvll7abMY0&list=PPSV- (14:24- 15:30).

(٦٨) وناسه كحيلي: مرجع سبق ذكره، ص٥٤.

(٦٩) "الحوار الداخلي غير المباشر: أسلوب قصصي مداره باطن الشخصية يؤدي متكئًا علي خطاب الراوي، أو هو صوت الشخصية الباطن من خلال صوت الراوي"

دبابش فضيلة: بنية الحوار ودلالاته في قصة "الفخ" لـ:إبراهيم الكوني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، السنة الجامعية: ٢٠١٦م/٢٠١٧م، ص٣٠.

(70) (*Torunun ne kadar da büyümüş. Seni yıkarken ki o tedirgin bakışlarını fark ettin mi?)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.51.

(٧١) آمال شوقي مُحَمَّد يحي: مرجع سبق ذكره، ص٦٦.

(72) (*Etmez miyim, beden bazen tahammül edilemeyecek kadar gerçekçi olabiliyor.*) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.51.

(73) (*Seni benim gözümle görebilseydi bakışları çok daha farklı olurdu.)* A,e: s.51.

(٧٤) ناهد مُحَمَّد مهدي مهدي: البنية السردية في روايات ثروت أباظة رواية "قصر علي النيل" أنموذجًا، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بكفر الشيخ، العدد الثامن، الإصدار الثاني، ٢٠٢٤م، ص٧٢٣.

(٧٥) عبد العزيز عبد اللطيف مبروك: البناء الدرامي في مسرحيات مُحَمَّد الفيتوري، رسالة دكتوراة، جامعة عين شمس، ٢٠٠٩م، ص٣٥٩.

(76) *(Daha çok genç, içinden nelerin fışkıracağını, neleri durdurup neleri serbest bırakacağını bilmiyor. Beni nasıl gördüğü hiç önemli değil. Beni nasıl gördüğüne önem verdiğim tek insan da hep olması gerektiği gibi gördü. Bu bana yeterli...)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.51.

(٧٧) عدنان آل طعمة، أمينة ثعبان يوسف الأسدي: نوعا الحوار في المقامات الحريرية واللزومية دراسة موازنة، مجلة الباحث العدد الرابع والعشرون، ٢٠١٧م، ص٢٧٣.

(78) (*Kızınla hiçbir zaman aile olamadık. Torununla hiç tanışamadım. Birlikte tatiller yapamadık, sofralara oturup aile hikâyeleri anlatamadık. Uzak durduk hep; anlamalarını istemedik. Buna değdi mi? Bunca soru işaretini ortada bırakmaya?*) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.51.

(٧٩) وضحي بنت صالح الجناح: صورة المرأة بين الأنا والآخر في المجموعة القصصية (ربما غدًا) لشيمة الشمري، مجلة كلية دار العلوم، جامعة الفيوم، المجلد الرابع والستون، إصدار يونيو العدد الثاني، ٢٠٢٣م، ص٢١٣.

(80) (*Değip değmemesinin ne önemi var? Farklı bir hayatı ikimiz de yaşayamazdık...İçimde durmayan hep akan, hep kaybettiğim...Hiçbir şey tam olmadı ama sen ve ben, ikimiz tam olduk. Bu bana yetti.)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.51, 52.

(81) (*Seni çok özledim!)- (Ben de aşkım, az kaldı!)* A,e: s. 51, 52.

(82) (Roksana'ma, bütün arzulu dokunuşları için!) A.e: s. 53.

(83) https://www.youtube.com/watch?v=MBvll7abMY0&list=PPSV- (09:05- 11:05).

(٨٤) دبابش فضيلة: مرجع سبق ذكره، ص٢٩.

(85) (*Deli derler bana; karımın ardından benim üzerime kalmış bu delilik.*

Sudan başka hiçbir şeyin akamadığı bu yerde söyleneni yapmak, geçmişi korumak, sözden çıkmamaksa eğer köyün kuralı, bütün bu kayıpların bedeli benden sorulunca akıl ne yapsın?

Baş edemedi, saklandı, kurudu...

Akıldan önce kuruyan şu kimseyi dinlemeyen, asla vazgeçmeyen su yatağı olsaydı keşke...)
Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.62.

(٨٦) قبيس صبيح غميس العطواني، تبارك عامر عبد الواحد مسلم: تقنية الاسترجاع في روايات نزار عبد الستار، مجلة آداب المستنصرية، العراق، العدد ١٠٤، كانون الأول ٢٠٢٣م، ص٨٢.

(87) (*Onu ilk defa tarlaya geçmeden önce mola verip su mataralarımızı doldurduğumuz çeşmenin önünde gördüm. Gözleri ışığım, sesi bir ömür müziğim olmalıydı. Gülümsemesiyle ısınmayım, dokunuşuyla doyayım istedim.*)
Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.62.

(88) Şahbender Çoraklı: Jurek Becker'in Jakob Der Lügner Adlı Romanında Anlatım Teknikleri, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2001, S.53.

(89) (*Anam her şeyimdi. Bir torun bile göremeden gitti. Sözleri, vasiyeti, istekleri aklıma, yüreğime mıh gibi çakıldı. Şimdi suyun oraya gitmeli, bıraktığı yerden devam edecek olana bir daha anlatmalı. O da nasıl ana olunacağını, nasıl yuva korunacağını iyice anlamalı.*

kimse anama laf edemeyecek. Köyü boşa koyduğunu düşünemeyecek. Bıraktığı yerden elbet karım devam edecek.) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.65.

(٩٠) **مُحَمَّد سويرتي: المونولوج التلقائي في الزمن المقيت، المعرفة، وزارة الثقافة السورية، المجلد الثالث والعشرون، العدد مائتان واحد وسبعون، سبتمبر ١٩٨٤م، ص١٧٩.**

(91) (*Ne huzurum kaldı ne yuvamın canı!*

Gülücüğüne kurban olduğum, dudaklarını kuruttun, gözünün ferini söndürdün! Canıma tak etti. Gidelim buradan. Seninle suyun kafasına göre aktığı, duvarın dert olmadığı bir köy bulalım. En dışına bir yuva konduralım. Gecemizde gündüzümüzde kimsenin yükünü taşımayalım. Bütün korkuların geçsin. Yenilerini yaratmayalım. Buyurun alın suyun başını! Kim isterse baksın gediklere bundan sonra!) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.68.

(٩٢) **أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولي، ٢٠٠٥م، ص٢٠.**

(93) (*Sessizlik*

Su gibi
Su her yere taşmış gibi
Bütün dünyayı yutmuş gibi
Bütün dünyamı yutmuş gibi) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.68.

(٩٤) **سيد مهدي مسبوق، شهراد دلشاد: الحوار في شعر أبي نواس "صيغه، أنواعه، ووظائفه"، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد الثامن والثلاثون، ربيع ٢٠١٦م، ص٩.**

(95) Vedat Yeşilçiçek: Edebiyat Teorisi Temel Kitaplarında Teşbih Sanatı, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, 2001, S.223.

(٩٦) **فاتح عبد السلام: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولي، ١٩٩٩م، ص١١٩.**

(97) *(Deli Bâdır derler bana…*

Zamanın hızına ipler dayanamayan aklım mı yüreğim mi?
Çözemediğim ipler ayaklarıma mı bağlı ruhuma mı?
Yükleri, dertleri isimlerinden once gelen kadınların laneti mi var üzerimde?)
Deli Bâdır derler bana…) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.69.

(98) BKNZ: Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.70: s.93.

(99) *(. Tam çakılmadan yön değiştirebilseydim, belki bir umut?)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.71.

(100) Mitat Çekici: Sadık Hidayat'in Ferda Adlı Öyküsünün Monolog İncelemesi, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Edebiyat Fakültesi, Sayı 58, Haziran 2017, s. 97.

(101) *Hep beraber inanalım çünkü benim bu uçuşu yere çakılmadan bittirebilmem gerekiyor. Bunun için zamana ve yabancılığa ihtiyacım var. Bu hava, bu iklim, bu deniz, bu ülke elimi kolumu bağlıyor, kanatlarımı kırıyor. Beni sıcaklığıyla tutsak ediyor, sevecenliğiyle boğuyor, nefretiyle ürkütüyor.*
Her uçuş bir keşif. Dünyaya tepeden bakmanın nasıl bir şey olduğunu gösterir insana. Gücünü hisseder, hangi kuş olacağını düşünürsün, martı mı, kartal mı, serçe mi, güvercin mi, leylek mi? Çünkü hepsinin farklı bir hikâyesi var. Hepsinin kanatları farklı. Her seferinde farklı bir kuş olmak! Kendimi inandırdığım cümlelerim. Âşık olmayanlar dönüşemezler! Benim aşkım ne kadar gerekçiti eğer hâlâ dönüşemediysem?) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.71.

(١٠٢) **بن عيش زهرة: الغربة والاغتراب في رواية غائب طمعه فرمان، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، السنة الجامعية: ٢٠١٤م/٢٠١٥م،ص٣٢.**

(103) *(Aradığım yabancılık duygusunu bulmuş olabilir miyim? Uzun süredir ilk defa önümdeki not defterime bir şeyler yazabiliyorum:*
Hangi gerçeklik? Yaşadığımız mı, kurguladığımız mı?
Yazılı olanın, önceden bilinenin canlandırılması izleyende aynı duyguyu yanatabilir mi? Bir kurgu olduğunu bile bile nasıl o karakterle benzer duyguları hissedebiliriz? Aklımız nerede gerçeklikle bir mesafe kurar, nerede duygularımız o hayal dünyasının kapılarını açacak anahtarlara dönüşüverir ve tüm bunlar hangi ara olur da, asla o anda -o büyülü geçiş anında- farkına varıp 'şimdi işte!' diyemeyiz?
Oturulacak masayı seçerken bile hayat ve kurgunun mesafesiyle boğuşmak ne kadar yorucudur. Masada oturanın kim olduğunu, onu izleyenin kim olduğunu, kimin yazıp, kimin okuduğunu anlamak için hangi gerçekliğin içine girip hangi kurguyu deşmemiz gerekir?) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.73.

(١٠٤) **"ألبير كامو** Albert Camus**: أديب فرنسي من رواد مسرح العبث، ولد في السابع من نوفمبر ١٩١٣م، بمدينة مونداڤي في الجزائر زمن الاحتلال الفرنسي، وتعد أكثر أعماله شهرة: "الغريب"** L'Étranger **(١٩٤٢م)، و"الطاعون"** La Peste **(١٩٤٧م). فاز كامو بجائزة نوبل في الآداب عام ١٩٥٧م علي مجموعة مقالات انتقد فيها عقوبة الإعدام. كان المسرح بالنسبة لألبير كامو هو الحياة، وليس مجرد وسيلة للهروب."**
خميس منيف العجمي: ألبير كامو، تطور العبث والتمرد مسرحيًا في (حالة طوارىء)، مجلة الدراسات العربية، جامعة المنيا، ٢٠٢١م، ص١٢١٥.

(105) (Kurgu hayattan daha gerçektir.) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.70.

(١٠٦) **صفاء طلعت مدكور: نحو فلسفة تربوية معاصرة لتعزيز ثقافة المقاومة– دراسة تحليلية في بعض نماذج الأدب العالمي "خطاب ألبير كامو"، جامعة بني سويف مجلة كلية التربية، الجزء الأول، أكتوبر ٢٠٢٢م، ص٤٤٤.**

(١٠٧) **(بحر إيجه: بحر شبه مغلق، يحد البحر سواحل اليونان من الغرب، وسواحل تركيا من الشرق. يضم شمال بحر إيجه ما يقرب من ثلاثة آلاف جزيرة، معظمها تحت السيادة اليونانية. تتمتع جزر بحر إيجه بأهمية عسكرية واقتصادية؛**

فهي تحمي المضايق التركية، وتلعب دورًا مهمًا في الدفاع عن السواحل اليونانية، ويحتوي بحر إيجه علي ثروة سمكية كبيرة، بالإضافة إلي ثروات مختلفة من بترول وغازومعادن، ويعد ممرًا يربط البحر الأسود بالبحر المتوسط.)

مُحَمَّد مبروك مُحَمَّد قطب: النزاع التركي– اليوناني علي الجرف القاري في بحر إيجة (١٩٦٣م–١٩٨٢م)، مجلة بحوث الشرق الأوسط، العدد الواحد والثمانون، نوفمبر ٢٠٢٢م، ص١٢٠،١١٩.

(١٠٨) (مارسيل بروست Marcel Proust: أديب فرنسي، يُعد أحد أبرز ممثلي الرواية النفسية. ولد في العاشر من يوليو ١٨٧١م. فاز بالمركز الأول في كتابة المقالة الفلسفية عام ١٨٨٨م، وحصل علي شهادة البكالوريا عام ١٨٨٩م، حاز علي شهادة الإجازة في الآداب عام ١٨٩٥م، صدرت أول رواية لبروست "المتع والأيام" Les Plaisirs et les Jours عام ١٨٩٦م، صدرت أشهر رواياته "البحث عن الزمن المفقود" A La Recherche Du Temps Perdu عام ١٩١٣م–١٩٢٧م)، وهي مكونة من سبعة أجزاء، وقد كان لهذه الرواية الكبيرة التي تعتبر من أعظم الروائع في الأدب العالمي.، أثرًا كبيرًا في تطور الفن الروائي. توفي في الثامن عشر من نوفمبر عام ١٩٢٢م.)

انظر: مارسيل بروست: البحث عن الزمن المفقود، الجزء الأول، ترجمة: الياس بديوي، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م، ص٨٢: ص٨٦.

و منير البعلبكي: مرجع سبق ذكره، ص١٠٢.

(109) *(Oysa ben okurumu çoktan yarı yolda bırakmış olmanın vicdan azabını duyuyorum.....*

Oysa Ege mavi bir dost, özenli bir ev sahibi, güvenilir bir komşudur. Her zaman şeFFaF. Derinlerine inilince de içini açar, gizlemez. Kapıları hep açık, dalgaları hep arkadaş. Gökyüzüyle iş birliği karmaşıktır, sürekli değişir insanı şaşırtır. İnsan Ege'nin bu ani dönüşmlerinin küçük sürprizlerden ibaret olduğunu bilMadam diğinden ona kızamaz. Nasıl ki Ege sularına düşen yeşili bir hapishane gardiyanı gibi hapsediyorsa yürekleri de öylece göğsüne bastırır salıvermez. Tedirginliğim Ege'nin sıcak, samimi kollarından bu yabancı soğuk suların kıyısına geldiğim için olabilir mi? Ege'de içimi ısıtan sıcaklığın kelimelerimi yuttuğu her ânın acısını aylarca yazamayacak çektim. Bir noktada karar vermeliydim; yaşamak mı yazmak mı? İşte bakınız. Marcel P. ikisinin birden olamayacağını nasıl anlatıyor) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.73, 74.

(110) *(Onlarca viski seçeneğine rağmen şarap içiyorum. Viskiyi hiç sevemedim, garip bir sertliği var, insanda sürekli tetikte olma güdüsü doğuruyor.)*A,.e: s.75.

(111) Emine Merve Aytekin: Necîb el-kîlânî "Yevmu'l- Ferah/ Düğün Günü'' Adlı Öyküsüne Dair Bir Tahlil Denemesi, Şarkiyat Mecmuası- Journal of Oriental Studies 40, 2022, s.80.

(112) *(''Her zamankinden'' sözünü duyabilecek derecede ait olmaya başlamak tehlikeli. Temkinli olmalıyım. Yabancılığım devam etmeli. Birkaç satır da olsa bir şeyler yazmaya başladığıma göre şimdilik doğru yoldayım. Notlara devam:)*Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.75.

(١١٣) حليم بركات: غربة الكاتب العربي، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولي، ٢٠١١م، ص٢٧٢.

(114) BKNZ: Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.86: 92.

(115) (*Ne bekliyorsun artık yazabilirsin.)* A,e: s.92.

(١١٦) مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ١٩٩٨م، ص٨٤.

(117) https://www.youtube.com/watch?v=MBvll7abMY0&list=PPSV- (02:00- 04:15).

(118) (*Kapıya gelsen ne olacak, götü patlayasıca! küçücük kalorifersiz odaya aldığın kiraya utanmıyorsun, bir de kapıya gelecekmiş! Ben senin niyetini bilmez miyim, ama yok öyle! Hem kirayı al hem de götü!)*
Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.94.

(119) (*Isınmak için ekstra iş! Olsun dünya böyle dönüyor*) A.e, s.95.

(١٢٠) هيثم جوده عبد الله المياحي، أحمد كاظم سلمان: مرجع سبق ذكره، ص١٥٢.

(121) (*Pazartesi kuru fasulye pilav günü! Bizim evde pişmezdi. Babam yatılı okuldan bıkmış ya, annem öyle söylerdi. Erkek adam evinde ne isterse onu pişirmek lazım her zaman yoksa gider...Ama zaten yoktu ki!)*
Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.96.

(١٢٢) علي نجفي ايوكي، صديقة جعفري نجاد، معصومة حسين بور: دراسة توظيف تقنية الاسترجاع الفني في "نهج البلاغة"، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد الـ٤٢، ٢٠١٧م، ص٣٤.

(123) (*Babam gelmiyordu ki anne, arada bir uğruyordu işte, biraz para bırakıp çıkıyordu, yine de sessiz olmamı neden istiyorsun? Sesim yeterince kalınlaştı mı anne? Şarkı söyleyebilir miyim?)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.98.

(124) (*Karşı dairede ıspanak ne zaman pişiyor acaba?*) A.e: s.102.

(١٢٥) عنايات خليل السيد: الحوار في القصة القصيرة عند يحيي الطاهر عبد الله، مجلة البحث العلمي في الآداب، جامعة عين شمس، المجلد السابع عشر، الجزء الثالث، ٢٠١٦م، ص١٠.

(١٢٦) هيثم جوده عبد الله المياحي، أحمد كاظم سلمان: مرجع سبق ذكره، ص١٥٢.

(127) (*Olsun idare eder, hiç yoktan iyidir.*) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.102.

(128) Zeynep Çetinkaya Edizer, Ali Cemal Gündüz: ‘’Prensi Olmayan Masal Kitabı’’ Adlı Metnin Eyleyenler Modeli Çerçevesinde Dğerlendirilmesi, Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 20, Sayı 2, 2018, S.502.

(129) BKNZ: Naif’in Listesi: a.g.e, s.104: 111.

(١٣٠) أحمد كريم بلال: مستويات الخيال في القصة القصيرة قصة النداهة (ليوسف إدريس) نموذجًا، المجلة العربية "مداد"، مصر، العدد الثاني، يناير–أبريل ٢٠١٨م، ص١٤٨.

(131) (*Viski mi içiyorsun artık, şaraba ne oldu? Viski sevmediğimi biliyorsun, bardağı boşuna koymuşsun oraya.)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.104.

(132) Sinan Bakır: Orhan Kemal'in Hikâyeciliği: Kurgu, Teknik ve Anlatım, Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, Cilt 4, Sayı 3, Eylül 2020, S.418.

(133) (*Kanepenin üzerindeki örtünün hali ne böyle? Beraber film seyrederken örterdik üzerimize, huzur battaniyemiz derdin. Şu hale bak, neredeyse yarısı yerde.)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.104.

(١٣٤) **مُحَمَّد هاشم عبد السلام: الذات وثنائية الحضور والغياب في القصة القصيرة مجموعة "أوتار الماء" لمحمد المخزنجي أنموذجًا، مجلة كلية دار العلوم، جامعة الفيوم، المجلد السادس عشر، إصدار يونيو العدد الثاني، ٢٠٢٤م، ص ٢٩٦.**

(135) *(Gözlerin şişmiş, uyuyamadığın belli, bir kahve iç istersen?*) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.104.

(136) *(Garip bir suçluluk duygusuyla, koku sanki kendi vücudumdan geliyormuşçasına utanıyorum.)* a.e: s.105.

(١٣٧) **صادق البوغيش، فراس خيري حمد عبيد المحمدي، سيدة إلهام موسوي: مظاهر البناء السردي والاتصال السردي في القصة القصيرة (المجموعة القصصية متحف النصوص للقاص صادق الطريحي أنموذجًا)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، ٢٠٢٣م، ص٣٧٢.**

(138) (*Evde beni rahatsız hissettirecek tüm kokuları, tüm fazlalıkları, hatta tüm duyguları çöp torbasına atmak, ağzını düğümlemek, sıkıntıları onun içine hapsetmek ne kadar huzur vericidir bilir misin?*) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.105.

(١٣٩) **مسعودة بوخالفة: التجريب في الرواية "أسطورة النداهة" لأحمد خالد توفيق، مذكرة لاستكمال شهادة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ٢٠٢٣م/٢٠٢٤م، ص٢٦.**

(140) *(Ev çok kirlendi haklı kadıncağız, neden istemiyorsun Hatice'nin temizlemesini? İyi temizlik yapar, eşyaların yerlerini değiştirmez, tam senin istediğin gibi, gömleklerini de ütüden sonra doğru sıralar. Bir de kadının yüzüne kapattın kapıyı. O iyi niyetiyle yardım etmeye çalışıyor. Olmuyor bak böyle! Bir sorun olduğunda kendini böyle= =kapatıyorsun hep. Beni de içeri almıyorsun, ne kadar yalnız hissediyorum bir bilsen.*) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s. 106.

(١٤١) **علية بن سليمان، منيرة كنونة: استدعاء الذاكرة في رواية عناق الأفاعي لعز الدين جلاوجي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العام الجامعي ٢٠٢١م/٢٠٢٢م، ص١٦.**

(142) (*Öyle diyorsun ama konuştuğumda beni duymuyorsun çoğu zaman, hoşlanmadığın bir tınının bitmesini bekler gibi bakıyorsun yüzüme.)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.106.

(143) Aysun Gündoğan: Hayal Gücü Konusunda Yazılmış Okul Öncesi Resimli Hikaye Kitaplarının İçerik Analizi, Uluslararası Erken Çocukluk Eğitimi Çalışmaları Dergisi, Cilt 9, Sayı 1, Şubat 2024,S.2.

(144) *(Faturaları da yattırmadın, tarihleri geçmiştir. Bunları artık ben yapamam. Bana söylenemezsin yatırmayı unuttum diye. Hâlbuki sen internetten ödeseydin ne kolay olurdu.)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.107.

(١٤٥) حسن اوشهوش: تيمة الحياة والموت في قصة "الطاغية" مجموعة إني رأيتكما معًا، مجلة المعرفة، المغرب، العدد العشرون، أكتوبر ٢٠٢٤م، ص ٥٢٤.

(146) *Hâlbuki beni her zorladığında ufak bir unutkanlığı olay haline getirdiğini düşünüp kırılıyorum. Daha birçok küçük dikkatsizliğin yol açtığı büyük olaylar gibi. Banyoya girmeden önce suyu uzun uzun akıtmamamı söylemiştin. Dikkat ediyorum ama bazen atılıyorum işte. Suyu biraz akıtmak güzel aslında, ilk açılınca istediğim kadar ısınmıyor, insan üşüyor, hâlbuki biraz bekleyince iyice ısınıyor. Dedim ya, çoğunlukla sen söylenme diye dikkat ediyorum= =Lambaları açık bıraktığım için de söyleniyorsun her mutfaktan çıkışımda. Hele bulaşık makinesine yerleştirmeden önce tabakları uzun uzun yıkamama hiç tahammül edemiyorsun. Bulaşık makinesini boşuna çalıştırdımı= söylüyorsun. O faturalara her baktığımda gözümün önüne boşuna akıttığım sular, açık bıraktiğim lambalar ve senin söylenmelerin geliyor.)* Ayşe Somunkıran Özagar: a.g.e, s. 107.

(147) Esin Eren Soysal: Modern İran Öykü Yazarı Golî Terakkî'nin ''Bir Başka Yer'' Adlı Öyküsünde Anlatım Teknikleri, NÜSHA, Sayı 55, 2022,S.85.

(148) *(Nasıl eğlenmiştik o gün hatırlıyor musun? İnsanların düğün günlerinde saatlerce masa masa dolaşıp, bir daha belki de uzun süre görmeyecekleri o davetlileri öpmelerinin ne kadar yorucu ve anlamsız olduğunu konuşmuş, herkesin, en çok da ikimizin, doyasıya eğleneceği bir bara gitmeye karar vermiştik. Gelin olduğum için kimsenin karşı çıkamayacağını bildiğimden, sahneye çıkıp sana karşı söylemiştim. Hayatım boyunca kurduğum sahne hayalini düğün günümde gerçekleştirmiştim. Sense nasıl utanmıştın, herkesi rahatsız ettiğimi düşünmüştün. Bar sahibinin sinirlendiğini, sahnedeki grubun programı aksadığı için bozulduğunu söylemiştin. Öyle miydi gerçekten? Yoksa bunlar sadece senin onlar adına düşüncelerin miydi?) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.108.*

(١٤٩) نايف فهد البراك الرشيدي: تقنيات تيار الوعي في رواية "فضيحة في شريحة" للروائي عصام أبو شندي، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، المجلد الثاني والثمانون، العدد الثامن، أكتوبر ٢٠٢٢م، ص٢٢٥.

(150) *(Biz müdahale etmesek de hayat birdenbire kendiliğinden değişebiliyor. Seni düşünüyorum, üzülüyorum bu haline. İyi olmanı istiyorum. Bana "annelik yapma" demiştin kaç defa, bazen de ilgilenmediğimi düşünüp alınganlık yapıyorsun. Ne yapacağımı bilemeden öylece kalıyorum. Hep eleştirilmek nasıl kötü bir duygu bilemezsin! Bir şeyleri beğenmen neden bu kadar zor?)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.109.

(١٥١) إحسان الديك: الاغتراب والغرابة في قصص رياض بيدس، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، فلسطين، الجزء الثاني، ٢٠١١م، ص٢٣٥.

(152) *(Senin oyunun, Tek kişilik...O kadar tek kişilik ki çocuğumuz olmasını da istemedin). Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.109.*

(١٥٣) سارة علي شعيب: عناصر الخيال والسخرية في القصة القصيرة "كورفيالي، حكاية من روما" للروائي الإيطالي أنطونيو مانزيني، صحيفة الألسن، المجلد السادس والثلاثون، يناير ٢٠٢٠م، ص١٤٧.

(154) *(Yetiyor muyuz gerçekten? Yoksa sen sorumluluk almayı mı istemiyorsun?)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.109.

(155) Nurcan Pınar Eke: Orta Sınıf Bir İdeologi Olarak Annelik, Sosyoloji Dergisi, Sayı 45, 2023, S.93.

(156) (Çocuğumuz olsa bile ben seni hiç ihmal etmem ki, seni çok seviyorum. Anne olmayı da ne çok istiyorum biliyorsun. Her şeye rağmen çocuk yapmamış olmamız daha iyi belki de olanları düşünürsen…) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.109.

(١٥٧) بوصلاح نسيمة: جدلية الحب والموت في قصة البوغي، رسالة لنيل شهادة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، السنة الجامعية ٢٠٠٥م، ص٩٤.

(158) (Haksızlık bu biliyorsun. Kimse çocuğunun katil olmasını istemez. Her şeyi kontrol edemiyorsun işte. İçinin bu kadar soğumasını engellemen gerek. Hayatı elinde sımsıkı tutar gibi yaşamana âşık oldum ben senin. Güven veriyordun. Korunaklıydın. Bir sel felaketinde sığınılacak ağaç kovuğuydun, kökleriyle toprağa sımsıkı sarılmış bir ağacın kovuğu. İçerisinin soğuk olmasına aldırmadım. Ben ikimiz için de ısıttırım nasıl olsa dedim. Şimdi ben de soğuğum, buz gibiyim, nasıl ısınacaksın?) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.110.

(١٥٩) أحمد مداس: الفعل السردي في الخطاب الشعري قراءة في مطولة لبيد، مجلة كلية الآداب واللغات، الجزائر، العددان العاشر والحادي عشر، يناير ويونيو ٢٠١٢م، ص٤٢.

(160) (*Ben markete yoğurt almaya gidiyorum, ıspanak var, yoğurt olmazsa söylenirsin sen şimdi! Ceyda)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.111.

(١٦١) (جوندا Cunda: جزيرة في تركيا، تابعة لمنطقة آيفاليك Ayvalık في ولاية بالِكسير Balıkesir، وتعد من الأماكن التاريخية التي تمكنت من الحفاظ علي خصائصها الفريدة بفضل الأديرة، والكنائس، والمنازل، والمحلات التجارية. وقد أطلق عليها السكان اليونانيون الذين كانوا يعيشون فيها اسم "الجزيرة ذات الرائحة الجميلة"، فقد كانت "جوندا" واحدة من أهم المستوطنات اليونانية علي بحر ايجه في الإمبراطورية العثمانية في القرن التاسع عشر.)

Ayten Erdem, Rabia Özakın, Uzay Yergün: Ayvalık (Balıkesir) Alibey/Cunda Adası Kentsel Mimarlık Envanteri 2005-2006, TÜBA Kültür Envanteri Dergisi 6, 2007, s.77.

Ceylan İrem Yaylalı: Cunda Adası'nda Tarihi Çevre Koruma Ve Sıhhileştirme Çalışması, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Haziran 2006, s.1.

(١٦٢) (يوم واحد في السنة Senede Bir Gün: رواية كتبها "إحسان قوزه" İhsan Koza (١٩٠١م–١٩٦٦م) وقد عرضت الرواية بعد تحويلها لفيلم للمرة الأولي عام ١٩٤٦م. تدور أحداث الرواية في مدينة "يانبولي" Yanbolu الواقعة في بلغاريا حاليًا، حول الخطيبان "نازلي" Nazlı و"أمين" Emin اللذان كان من المقرر أن يتزوجا قريبًا، لكن في طريق عودتهما إلي استانبول برفقة عائلتهما بعد انسحاب الدولة العثمانية من تلك الأراضي، لحق بهم قائد بلغاري أعجب بـ"نازلي". اضطر "أمين" حينئذ للنزول من العربة لتعطيل القائد البلغاري ورجاله، وتمكن الجميع من عبور الحدود ماعدا "أمين" الذي أصيب، وزج به في السجن. ظلت "نازلي" تنتظر عودته دون جدوي، ثم وافقت علي الزواج من الطبيب "فؤاد" Fuad بعدما اقتنعت بموت "أمين". استطاع "أمين" أن يعود إلي "استانبول" بعد ثلاث سنوات من سجنه، ليجد أن خطيبته "نازلي" قد تزوجت الطبيب "فؤاد". وقد قرر "أمين" و"نازلي" أن يكون يوم الثاني عشر من أغسطس، هو موعد لقائهما الذي يلتقيان فيه مرة واحدة كل عام."

Fikri Kula: İhsan Koza'nın Senede Bir gün Adlı Eserine Edebiyat Ve Sinema İlişkisi Bağlamında Bir Bakış, Uluslararası Yunus Emre Sostal Bilimler Dergisi, Sayı 5, Haziran 2022, s.39.

(163) https://www.youtube.com/watch?v=MBvll7abMY0&list=PPSV- (11:45- 13:51).

(١٦٤) (التشخيص: تعبير بلاغي يسبغ علي الحيوانات والأشياء غير الحية شكلاً وسمات انفعالية إنسانية. والتشخيص له أهميته في الأدب القصصي؛ فالشخصية يجب أن تخرج إلي العمل الأدبي حية قبل أن يستطيع الكاتب إثارة مشاعر التعاطف أو التنافر تجاهها.)

انظر: ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، ١٩٨٦م، ص٨٥، ٨٦.

(165) (*Bu kadar yakınma oturmanızda bir sakınca yok. Herkese izin vermeyebilirim ancak sizde hayattan gün çalanların iflah olmaz umudunu görüyorum. Bu benim için değerlidir. Ayrıca balıkçı teknelerinin ritmik sesini andıran kalplerinizi de duyabiliyorum Birbirine uyumlu kalpleri herkesten önce tanır, onlara özel bir sempati duyarım. Bunun da değerini bilirsiniz diye umuyorum. Bugünkü teknelerden payıma ne düşeceğini hayal etmek için bir süreliğine sizinle ilgilenmeyi bırakabilirim.)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s. 113.

(١٦٦) جمال أبو سمرة: الحوار الدرامي الداخلي "المونولوج" في الشعر العربي المعاصر، المعرفة، المملكة العربية السعودية، العدد ستمائة وأربعة وسبعون، نوفمبر ٢٠١٩م، ص٨٨.

(167) (*Sizi daha önce görmedim oysa bu kadar erken saatlerde sadece bildik, tanıdık insanlar gelir buraya, ya da gelirdi belki de... Yabancıları pek sevmem. Hiç anlamazlar, bilmezler bu masalarda yaşanan hikâyeleri. Bir soluklanma durağıdır burası onların gözünde veya adı çıkmış kahveye duydukları merakın ötesine geçmez ilgileri. Oysa bizler için her bir an üzüm taneleri gibi asılı bu asmaların üzerinde…Hele Muallâ da gittikten sonra... Ah Muallâm, ille de sabah kahvesi Taş Kahve'de içilir değil mi?... Bütün cevapları ben vereceksem bulmacayı niye=*

= *sen çözüyorsun? Benim de senden istediğim tek bir cevap vardı yıllarca sordum ama bir kere bile evet demedin...*) Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.114

(١٦٨) **نادية هناوي سعدون: تقاطع المستويات وتنازع الثنائيات في مجموعة (أرض من عسل) للقاص هيثم بهنام بردي، مجلة مداد الآداب، العراق، العدد السابع، ٢٠١٣م، ص٢٢.**

(169) (*Bir gün yine gelecek, o masaya oturup bana kuyruğunu sallayacak. Biliyorum onunla uyumama hiçbir zaman izin vermeyecek. Olsun. Benim için orada olması yetecek. Yokluğu süresince kurduğum tüm hayalleri anlatacağım ona. Nasıl hâlâ her sabah teknelerden bir ona bir kendime balık aşırdığımı, her gün gelir umuduyla balıkları kahvenin arkasındaki kaldırıma bıraktığımı anlatacağım. Sadece orada onu koklamama izin verirdi. Sonra buraya gelir ve masaya uzanırdı. Bir gün yine gelecek. Belki sizden bir yaprak gitmiştir ona da. Ne kadar özlediğimi anlatmıştır. Özlemek önemlidir. Bize gücümüzü hatırlatır.Balığımı paylaşacak kimse olmadığında ne bu masanın ne de kurulacak hayallerin önemi yok. Zamana yenilmeyecek ve bekleyeceğim.*)Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s.120.

(١٧٠) **"يأتي القط علي رأس قائمة الحيوانات التي تحتل المكانة الأكبر في النتاج الأدبي التركي؛ وذلك نظرًا لأن القط يقضي وقتًا أطول مع البشر في المنزل؛ لهذا مكانته أعمق وأرسخ مقارنة بالحيوانات الأخري."**

Özlem Nemutlu: Hikâye Ve Romanlarda Kedi Dehşeti, Dergâh yayınları, İstanbul, 2019, S.444.

(١٧١) **بودومة رجاء: رمزية "الشخصية الحيوانية في الإنتاج السردي الحديث" رواية "مزرعة الحيوان" لجورج لأورويل أنموذجًا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العام الجامعي ٢٠٢٠م–٢٠٢١م، ص١٠٠.**

(**172**) Nihat Bayat, Ergün Hamzadayı, Gökhan Çetinkaya, Hakan Ülper: Gülen Ada Öyküsünün Göstergebilimsel Çözümlemesi, Tarih Okulu Dergisi, Yıl 6, Sayı 16, Aralık 2013, S.356.

(**173**) (*Gördün mü Muallâ, ne kadar âşıklar birbirlerine. Yine de bir hüzün bulutu var sanki tepelerinde. Bizim de öyleydi hatırlıyor musun? Kalpleri beraber atsa da beraber uyudukları geceler sayılı. Bir gün ikisinden biri burada tek başına oturacak, kahvesini içecek, anılarını bulmaya çalışacak. Diğerinin hayaletiyle konuşacak, olamamışların, oldurulamamışların pişmanlıkları yüzünden yakalayamadığı zamanın artık sadece geçmesini bekleyecek. Yaşamak böyle bir şey miydi Muallâ? Biz böyle mi hayal etmiştik yaşamı? Ödemeyi göze alamadığımız bedellerin altında ezileceğimizi kimse niye bize söylemedi. Ben şimdi onlara söylesem beni dinlerler mi? Terliklerinize kulak verin desem)* Ayşen Somunkıran Özagar: a.g.e, s. 121.

المصادر والمراجع

أولاً: **المصادر**:

- Ayşen Somunkıran Özagar: Naif'in Listesi, Kayıp Zaman Yayınları, İstanbul, 1. Baskı, Şubat 2024.

ثانياً: **المراجع العربية**:

أولاً: **الكتب**:

- **أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولي، ٢٠٠٥م.**
- **أمين سلامة: الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠٢١م.**
- **حليم بركات: غربة الكاتب العربي، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولي، ٢٠١١م.**
- **حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولي، ١٩٩١م.**
- **فاتح عبد السلام: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولي، ١٩٩٩م.**
- **مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ١٩٩٨م.**

ثانياً: **الكتب المترجمة**:

- **أ.أ. نيهاردت: الآلهة والأبطال في اليونان القديمة، ترجمة: هاشم حمادي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولي، ١٩٩٤م.**
- **أوين ديفيز: السحر مقدمة قصيرة جدًا، ترجمة: رحاب صلاح الدين، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٤م،.**
- **جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولي، ٢٠٠٣م.**

– مارسيل بروست: البحث عن الزمن المفقود، الجزء الأول، ترجمة: الياس بديوي، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.

ثالثاً: الدوريات:

– إحسان الديك: الاغتراب والغرابة في قصص رياض بيدس، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، فلسطين، الجزء الثاني، ٢٠١١م.
– أحمد كريم بلال: مستويات الخيال في القصة القصيرة قصة النداهة (ليوسف إدريس) نموذجًا، المجلة العربية "مداد"، مصر، العدد الثاني، يناير–أبريل ٢٠١٨م.
– أحمد مداس: الفعل السردي في الخطاب الشعري قراءة في مطولة لبيد، مجلة كلية الآداب واللغات، الجزائر، العددان العاشر والحادي عشر، يناير ويونيو ٢٠١٢م.
– الربيع بو جلال: التحليل السردي عند غريماس، مجلة قراءات، الجزائر، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ٢٠١٩م.
– آمال شوقي مُحَمَّد يحي: اشتغال النموذج العاملي لجريماس علي شخصيات القصة القصيرة "في القطار" لمحمد تيمور، مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)، مصر، العدد الأول، المجلد الخامس والعشرون، ٢٠٢٤م.
– بسام خلف سليمان: الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، مجلة كلية العلوم الإنسانية، العدد السابع عشر، المجلد السابع، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م.
– بن عيش زهرة: الغربة والاغتراب في رواية غائب طمعه فرمان، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، السنة الجامعية: ٢٠١٤م/٢٠١٥م.
– جمال أبو سمرة: الحوار الدرامي الداخلي "المونولوج" في الشعر العربي المعاصر، المعرفة، المملكة العربية السعودية، العدد ستمائة وأربعة وسبعون، نوفمبر ٢٠١٩م.
– حسن اوشهوش: تيمة الحياة والموت في قصة "الطاغية" مجموعة إني رأيتكما معًا، مجلة المعرفة، المغرب، العدد العشرون، أكتوبر ٢٠٢٤م.

- حسن بو سنينة: قراءة في المصطلح والمفهوم، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مصر، العدد السابع والثلاثون، الجزء الثاني، ٢٠٢١م.
- خميس منيف العجمي: ألبير كامو، تطور العبث والتمرد مسرحيًا في (حالة طوارىء)، مجلة الدراسات العربية، جامعة المنيا، ٢٠٢١م.
- سارة علي شعيب: عناصر الخيال والسخرية في القصة القصيرة "كورفيالي، حكاية من روما" للروائي الإيطالي أنطونيو مانزيني، صحيفة الألسن، المجلد السادس والثلاثون، يناير ٢٠٢٠م.
- سعيدة حمداوي: محكي الحلم في المجموعة القصصية "أضغاث أحلام" لحسن حجاب الحازمي، الخطاب، الجزائر، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، ٢٠٢٠م.
- سيد مهدي مسبوق، شهراد دلشاد: الحوار في شعر أبي نواس "صيغه، أنواعه، ووظائفه"، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد الثامن والثلاثون، ربيع ٢٠١٦م.
- سليمة خليل: تيار الوعي، الإرهاصات الأولي للرواية الجديدة، مجلة المخبر، الجزائر، العدد السابع،٢٠١١م.
- صادق البوغيش، فراس خيري حمد عبيد المحمدي، سيدة الهام موسوي: مظاهر البناء السردي والاتصال السردي في القصة القصيرة (المجموعة القصصية متحف النصوص للقاص صادق الطريحي أنموذجًا)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، ٢٠٢٣م.
- صفاء طلعت مدكور: نحو فلسفة تربوية معاصرة لتعزيز ثقافة المقاومة– دراسة تحليلية في بعض نماذج الأدب العالمي "خطاب ألبير كامو"، جامعة بني سويف مجلة كلية التربية، الجزء الأول، أكتوبر ٢٠٢٢م.

- عبد الباقي عطاالله، الذيب حامة: السيمياء السردية، الأسس النظرية وآليات التطبيق، مجلة القاريء للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد الرابع، العدد الرابع، ديسمبر ٢٠٢١م.
- عبد الرحمن بن أحمد السبت: جماليات الحوار ووظائفه في مجموعة (احتراق الرغيف) القصصية لوفاء الحربي، مجلة العلوم الإنسانية والإدارية، العدد(٢٢)، رجب ١٤٤٢هـ،مارس ٢٠٢١م.
- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، ديسمبر ١٩٩٨م.
- عدنان آل طعمة، أمينة ثعبان يوسف الأسدي: نوعا الحوار في المقامات الحريرية واللزومية دراسة موازنة، مجلة الباحث العدد الرابع والعشرون، ٢٠١٧م.
- علي جابر العبد الشارود: الحوار مفهومًا وتأصيلاً وواقعًا، المجلد الثاني من العدد الخامس والثلاثين لحولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، ٢٠١٩م.
- علي نجفي ايوكي، صديقة جعفري نجاد، معصومة حسين بور: دراسة توظيف تقنية الاسترجاع الفني في "نهج البلاغة"، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد الـ٤٢، ٢٠١٧م.
- عنايات خليل السيد: الحوار في القصة القصيرة عند يحيي الطاهر عبد الله، مجلة البحث العلمي في الآداب، جامعة عين شمس، المجلد السابع عشر، الجزء الثالث، ٢٠١٦م.
- غانية كباش: أبعاد ودلالات النقد الاجتماعي والسياسي في المونولوج الجزائري دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من مونولوجات "مُحَمَّد فلاق"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الجزائر، السنة الجامعية ٢٠١٩م/٢٠٢٠م.
- فتحية سريدي: تلقي السيميائية السردية في النقد المغاربي المعاصر "قراءة في كتاب الخطاب السردي– نظرية غريماس– لمحمد ناصر العجيمي"، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، المجلد السادس عشر، العدد الأول، يونيو ٢٠٢٢م.

- فندو مُحَمَّد : شعرية الحوار المونولوجي في رواية (فضل الليل علي النهار لياسمينة خضرا)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر، مجلد: ١٠ عدد:١ السنة: ٢٠٢١م.
- قبيس صبيح غميس العطواني، تبارك عامر عبد الواحد مسلم: تقنية الاسترجاع في روايات نزار عبد الستار، مجلة آداب المستنصرية، العراق، العدد ١٠٤، كانون الأول ٢٠٢٣م.
- ليلي شعبان شيخ مُحَمَّد رضوان، سهام سلامة عباس: المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، العدد الثالث، المجلد الأول، ٢٠١٧م.
- مُحَمَّد سويرتي: المونولوج التلقائي في الزمن المقيت، المعرفة، وزارة الثقافة السورية، المجلد الثالث والعشرون، العدد مائتان واحد وسبعون، سبتمبر ١٩٨٤م.
- مُحَمَّد عبد الناصر العنتبلي: النموذج العاملي في رواية (تغريدة البجعة) لمكاوي سعيد دراسة تحليلية نقدية، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، العدد السادس والثلاثون، الإصدار الثالث، أغسطس ٢٠٢٣م.
- مُحَمَّد مبروك مُحَمَّد قطب: النزاع التركي– اليوناني علي الجرف القاري في بحر إيجة (١٩٦٣م– ١٩٨٢م)، مجلة بحوث الشرق الأوسط، العدد الواحد والثمانون، نوفمبر ٢٠٢٢م.
- مُحَمَّد هاشم عبد السلام: الذات وثنائية الحضور والغياب في القصة القصيرة مجموعة "أوتار الماء" لمحمد المخزنجي أنموذجًا، مجلة كلية دار العلوم، جامعة الفيوم، المجلد السادس عشر، إصدار يونيو العدد الثاني، ٢٠٢٤م.
- مريم إبراهيم اسماعيل سعداوي: البناء الفني للقصة القصيرة عند "أحمد الشيخ" (اللغة ووسائل التعبير)، مجلة البحث العلمي في الآداب، العدد التاسع عشر، الجزء الثاني، ٢٠١٨م.

- محمود مُحَمَّد حمزة: بحث المونولوج للشخصية الثانوية في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي "الحسين ثائرًا" نموذجًا، مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، جامعة كفر الشيخ، العدد الحادي والعشرين، يونيو ٢٠١٩م.
- منهي طه الحراحشة: أحلام اليقظة في رواية "صمت الفراشات": مقاربة موضوعاتية، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، الأردن، المجلد ١٠، العدد ٢أ،٢٠١٣م.
- نادية هناوي سعدون: تقاطع المستويات وتنازع الثنائيات في مجموعة (أرض من عسل) للقاص هيثم بهنام بردي، مجلة مداد الآداب، العراق، العدد السابع، ٢٠١٣م.
- ناهد مُحَمَّد مهدي مهدي: البنية السردية في روايات ثروت أباظة رواية "قصر علي النيل" أنموذجًا، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بكفر الشيخ، العدد الثامن، الإصدار الثاني، ٢٠٢٤م.
- نايف فهد البراك الرشيدي: تقنيات تيار الوعي في رواية "فضيحة في شريحة" للروائي عصام أبو شندي، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، المجلد الثاني والثمانون، العدد الثامن، أكتوبر ٢٠٢٢م.
- نبهان حسون السعدون: الحوار في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، دراسات موصلية، العدد السادس والعشرون، شعبان ١٤٣٠هـ/ آب ٢٠٠٩م.
- ندي حسن مُحَمَّد: فاعلية الحوار في قصص جمال نوري– دراسة تحليلية، مجلة مركز دراسات الكوفة، العراق، العدد ٥١، ٢٠١٨م.
- هيثم جوده عبدالله المياحي، أحمد كاظم سلمان: الحوار الداخلي في شعر حسين القاصد، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، المجلد:١٦، العدد:٣، الجزء:١، يوليو ٢٠٢٤م.

- وضحي بنت صالح الجناح: صورة المرأة بين الأنا والآخر في المجموعة القصصية (ربما غدًا) لشيمة الشمري، مجلة كلية دار العلوم، جامعة الفيوم، المجلد الرابع والستون، إصدار يونيو العدد الثاني، ٢٠٢٣م.
- وناسه كحيلي: توظيف الأسطورة في القصة القصيرة دراسة نقدية أسطورية في قصة "المواطن الأخير" لسناء شعلان، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، الجزائر، المجلد السابع، العدد الأول، يونيو ٢٠٢١م.

رابعاً: الرسائل العلمية:

- بختيار ابراهيم عزيز أبوبكر: الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي، رسالة لنيل درجة الماجستير، العراق، ٢٠١٢م.
- بودومة رجاء: رمزية "الشخصية الحيوانية في الإنتاج السردي الحديث" رواية "مزرعة الحيوان" لجورج لأورويل أنموذجًا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العام الجامعي ٢٠٢٠م–٢٠٢١م.
- بوصلاح نسيمة: جدلية الحب والموت في قصة البوغي، رسالة لنيل شهادة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، السنة الجامعية ٢٠٠٥م.
- عدنان مُحَمَّد علي المحادين: تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة مقدمة استكمالاً لمتطلبات الحصول علي درجة الدكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٦م.
- دبابش فضيلة: بنية الحوار ودلالاته في قصة "الفخ" لـ:إبراهيم الكوني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، السنة الجامعية: ٢٠١٦م/٢٠١٧م.
- عبد العزيز عبد اللطيف مبروك: البناء الدرامي في مسرحيات مُحَمَّد الفيتوري، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، ٢٠٠٩م.

- علية بن سليمان، منيرة كنونة: استدعاء الذاكرة في رواية عناق الأفاعي لعز الدين جلاوجي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العام الجامعي ٢٠٢١م/٢٠٢٢م.
- غانية كباش: أبعاد ودلالات النقد الاجتماعي والسياسي في المونولوج الجزائري دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من مونولوجات "مُحَمَّد فلاق"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الجزائر، السنة الجامعية ٢٠١٩م/٢٠٢٠م.
- مُحَمَّد بن صالح أحمد المشوح: البناء الفني للقصة القصيرة عند عبد العزيز الصقعبي، بحث لاستكمال متطلبات الحصول علي درجة الماجستير، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٤هـ- ٢٠١٣م.
- مُحَمَّد حسين مُحَمَّد مُحَمَّد: إبداع يوسف السباعي الروائي في (ضوء علم السرد)، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، ٢٠١١م.
- مسعودة بوخالفة: التجريب في الرواية "أسطورة النداهة" لأحمد خالد توفيق، مذكرة لاستكمال شهادة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ٢٠٢٣م/٢٠٢٤م،.

خامساً: المعاجم:

- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٩٨م.
- ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، ١٩٨٦م.
- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج٤.
- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، لبنان، الطبعة الأولي، ١٩٨٥م.

– مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، الطبعة الرابعة، ١٤٣٥هـ/ ٢٠٠٤م.

– منير البعلبكي: معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولي، ١٩٩٢م.

ثالثاً: **المراجع التركية**:

Birinci: Kitaplar:

- Arslan Tekin: Edebiyatımızda İsimler ve Terimler, Ötüken Neşriyat, İstanbul, İkinci Baskı, 1999.
- Gökçen Sevim, Sülmeyra Alan: Dil Ve Edebiyatta Piskolojik Unsurlar, Çizgi Kitabevi, İstanbul, Mayıs 2023.
- Mehmet Tekin: Roman Sanatı 1, Ötüken Neşriyat A.Ş, İstanbul, 3.Basım, 2003.
- Özlem Nemutlu: Hikâye Ve Romanlarda Kedi Dehşeti, Dergâh yayınları, İstanbul, 2019.

İkinci: Süreli Yayınlar:

- Ahmet Uslu: Ferit Edgü'nün ''Bir Gemide'' Öyküsünün Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İnceleme Denemesi, International Periodical For The Languages, Literature and History Of Turkish, Ankara- Turkey, Volume 9/9, Summer 2014.
- Aysun Gündoğan: Hayal Gücü Konusunda Yazılmış Okul Öncesi Resimli Hikaye Kitaplarının İçerik Analizi, Uluslararası Erken Çocukluk Eğitimi Çalışmaları Dergisi, Cilt 9, Sayı 1, Şubat 2024.
- Ayten Erdem, Rabia Özakın, Uzay Yergün: Ayvalık (Balıkesir) Alibey/Cunda Adası Kentsel Mimarlık Envanteri 2005-2006, TÜBA Kültür Envanteri Dergisi 6, 2007.
- Emine Merve Aytekin: Necîb el-kîlânî "Yevmu'l- Ferah/ Düğün Günü'' Adlı Öyküsüne Dair Bir Tahlil Denemesi, Şarkiyat Mecmuası- Journal of Oriental Studies 40, 2022.
- Esin Eren Soysal: Modern İran Öykü Yazarı Golî Terakkî'nin ''Bir Başka Yer'' Adlı Öyküsünde Anlatım Teknikleri, NÜSHA, Sayı 55, 2022.
- Fikri Kula: İhsan Koza'nın Senede Bir gün Adlı Eserine Edebiyat Ve Sinema İlişkisi Bağlamında Bir Bakış, Uluslararası Yunus Emre Sostal Bilimler Dergisi, Sayı 5, Haziran 2022.
- Galip Çağlayan: ''İçimizdeki Şeytan'' Romanının Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre Çözümlenmesi, Asya Studies, Year 7, Number 24, Summer 2023.

- İrfan Polat: Dede Korkut Kitabı'nda İç Konuşma/ Monolog Tekniği, A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED), Erzurum, Sayı 55, 2016.
- Nilay Dereobalı, Mihriban Özcan: Erken Çocukluk Döneminde Yapılandırılmamış Materyallerle Hikaye Oluşturmanın Önemi, Dil Dergisi, Ankara Üniversitesi, Sayı: 169/1, Ocak- Haziran 2018.
- Nurcan Pınar Eke: Orta Sınıf Bir İdeologi Olarak Annelik, Sosyoloji Dergisi, Sayı 45, 2023.
- Recep Ünal: Yeni Medyada Yeni Habercilik ve İş Modeli Arayışları: Medyascope Örneği, Galtasaray Üniversitesi İleti-ş-im Dergisi, Sayı 26, Haziran 2017.
- Sinan Bakır: Orhan Kemal'in Hikâyeciliği: Kurgu, Teknik ve Anlatım, Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, Cilt 4, Sayı 3, Eylül 2020.
- Tülay Sarar Kuzu: Greimas'ın Eyleyenler Modeli'nin Bir Durum- Kesit Öyküsündeki İşlerliğine İlişkin Göstergebilimsel Çözümleme Denemesi, Dil Dergisi, Sayı 124, 2004.
- Vedat Yeşilçiçek: Edebiyat Teorisi Temel Kitaplarında Teşbih Sanatı, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, 2001.
- Yaşar Şimşek: "İç Monolog" ve "Bilinç Akışı "Tekniği Açısından Oğuz Atay'ın"Unutulan "Hikâyesi, Söylem Filoloji Dergisi, 2019.
- Zeynep Çetinkaya Edizer, Ali Cemal Gündüz: ''Prensi Olmayan Masal Kitabı'' Adlı Metnin Eyleyenler Modeli Çerçevesinde Dğerlendirilmesi, Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 20, Sayı 2, 2018.
- Zeynep Tek: Düşlerin Yorumu'ndan Ziya Paşa'nın RÜYÂ'SINA: Bir Savunma Mekanizması Olarak 'FANTEZİ', Türklük Bilimi Araştırmaları, Aralık 2017.

Üçüncü: Tezler:

- Ceylan İrem Yaylalı: Cunda Adası'nda Tarihi Çevre Koruma Ve Sıhhileştirme Çalışması, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Haziran 2006.
- Mitat Çekici: Sadık Hidayat'in Ferda Adlı Öyküsünün Monolog İncelemesi, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Edebiyat Fakültesi, Sayı 58, Haziran 2017.
- Şahbender Çoraklı: Jurek Becker'in Jakob Der Lügner Adlı Romanında Anlatım Teknikleri, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2001.

Dördüncü: Sözlükler:

- Cevdet Yalçın: Edebiyat Terimleri Sözlüğü, Yalçın Emel Yayınevi, Ankara, 2.Baskı, Ağustot 1989.

رابعاً: المراجع الإنجليزية:

- Édouard Dujardin Papers (Manuscript Collection MS-01237), Ransom Center, The University of Texas at Austin, 1977.
- Gerald Prince: A Dictionary of Narratology, University Of Nebraska Press, London, 1989.
- Robert Humphrey: Stream of Conscıousness in the Modern Novel, University of California Press, London.
- Sarah Iles Johnston:Hekate Soteira, Library of Congress United States of America, 1990.

خامساً: المواقع الإلكترونية:

- https://www.youtube.com/watch?v=MBvll7abMY0&list=PPSV.
-https://www.mikro-scope.com/author/aysensomunkiranozagar/?utm