# إشكالية تصنيف المُنتج السردي عند الأديبة التركية (بينار كور)
# المُنتج السردي( Bir Deli Ağaç) شجرة مجنونة أنموذجًا

**د.إسلام محمد عبد الفتاح**

أستاذ مساعد بقسم اللغات الشرقية وآدابها
كلية الآداب ـ جامعة عين شمس

**الملخص**

تظهر إشكالية تحديد الأنواع الأدبية في الأدب التركي المعاصر بشكل جلي؛ حيث توجد أعمال أدبية صنفها النقاد تحت أنواع أدبية تقليدية دون انطباق قواعد هذه الأنواع على هذه الأعمال الأدبية؛ إذ لم يكن هؤلاء النقاد ـ بحسب رأي الباحث ـ ممن يأخذون بنظرية تطور الأنواع الأدبية، وتتجلى هذه الإشكالية عند الأديبة التركية (بينار كور Pınar Kür)، وهو ما دفع الباحث إلى استقصاء نتاجها القصصي؛ لكشف التداخل النوعي فيه، والوقوف على أسبابه الفنية، وتفسيرها، وتصنيفها وفقًا للمعايير الأدبية المتعارف عليها.

ومن بين الإنتاج القصصي للأديبة (بينار كور Pınar Kür) وقع الاختيار على مجموعتها القصصية المعنونة بـ(شجرة مجنونة Bir Deli Ağaç)، حيث ورد في هذه المجموعة القصصية مُنتج سردي، وفقا للترتيب الوارد في هذه المجموعة القصصية هو الثاني، ويحمل هذا المُنتج السردي عنوان المجموعة القصصية (شجرة مجنونة Bir Deli Ağaç)، ويبدو فيه اختلاف واضح عن معايير وضوابط القصة القصيرة، واستمرت الأديبة التركية (بينار كور Pınar Kür) فيما بعد على هذا المنوال في المجموعتين القصصيتين اللاحقتين متجاوزة معايير وضوابط القصة القصيرة.

وفي سبيل استجلاء العالم القصصي عند الأديبة (بينار كور)، وفهم التداخل النوعي في منتجها السردي وتفسيره، اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي القائم على وصف الظواهر الأدبية، وتحليل بنياتها، وبيان علة توظيفها ووجودها، والأثر الذي خلفته في النص.

**Abstract**

The problem of narratives' classification is significant in contemporary Turkish literature as there are literary works that critics classified as traditional literature despite the non-applicability of the rules of the disciplines of traditional literature on these literary works. These critics, based on the opinion of the researcher, do not believe in the development of literary disciplines. This problem manifests itself in the works of Pınar Kür which encouraged the researcher to explore her narratives in order to unveil their Interdisciplinarity and investigate the artistic reasons behind it, clarify it and classify it according to the familiar literary standards.

The researcher choses Pınar Kür's collection of stories (*Bir Deli Ağaç - A Crazy Tree*) of all her narratives because among the stories of this collection, the second story according to the sequence the collection, there is a narrative that has the same title of the collection (*Bir Deli Ağaç - A Crazy Tree*) where the differences in the standards and regulations of short stories are extremely significant. Pınar Kür continues writing using her innovative style in the two following collections of stories, breaking the rules and regulations of the traditional short story.

In order to explore the literary world of Pınar Kür, understand the Interdisciplinarity in her narratives and clarify it, the researcher adopts the descriptive analytical methodology that is based on describing literary phenomena, analyzing their data, shed light on their employment and on their presence, as well as the impact of this text.

**المقدمة :**

حاول الإنسان منذ القدم أن يعبر عن مواقفه من ذاته، ومن المجتمع الذي يعيش به وأحداثه المتنوعة وغير ذلك، فأبدع أساليب وطرق متعددة تمكنه من التعبير عما يريد، ومن هذه الأساليب والطرق، الأنواع الأدبية المتعددة، التي سعى النقد الأدبي إلى ضبطها بوضع قواعد وقيود تميز كل نوع أدبي عن غيره من الأنواع.

لكن النص الأدبي الحداثي وما بعد الحداثي قد تجاوز قواعد الأنواع الأدبية التقليدية وضوابطها؛ إذ لم تعد هذه الأنواع قادرة على استيعاب التجليات النصية الحديثة، في محاولة منه لخلق قوالب وأنواع جديدة قادرة على استيعاب الأشكال النصية المستحدثة، وقد جاءت عملية الخلق هذه على صورتين: تمثلت الأولى فيما يعرف بالتداخل بين الأنواع الأدبية، وتوظيف تقنيات وضوابط أكثر من نوع أدبي، فظهرت نصوص أدبية تجمع بين نوعين أدبيين مثل القصيدة النثرية، والرواية القصيرة، وغيرهما. أما الصورة الثانية فهي ابتكار أنواع أدبية حديثة تستجيب لتطورات الواقع الذي يريد الأديب التعبير عنه؛ وتفرعت بعض هذه الأنواع إلى مجموعة من الأنواع الفرعية التي تتميز بمفاهيمها الجمالية الخاصة.

وقد اعتمدت النظريات التي تناولت قضية تصنيف الأدب إلى أنواع على عدة معايير وضوابط، هي:

أ. الموضوع أو المضمون؛ حيث قُسمت الرواية . مثلا . إلى أنواع أدبية فرعية اعتمادا على اختلاف الموضوع أو المضمون؛ فقيل: رواية سياسية ورواية تاريخية...إلخ.

ب. الأساليب والصيغ والبنيات الداخلية؛ فالقصيدة الشعرية . على سبيل المثال . تختلف عن الرواية أو المقالة بالنظر إلى الأسلوب والصيغة.

ج.الطول والقصر؛ قد يُعْتَمَدُ على الطول والقصر في التمييز بين الأنواع كعنصر شكلي بارز، وبناء على هذا تتميز الأقصوصة أو القصة القصيرة عن الرواية.

إن تحديد النوع الذي ينتمي إليه النص الأدبي أمر على قدر كبير من الأهمية؛ إذ يُعَدُّ عتبة نصيّة مهمة تحدد طبيعة النص وآلية بنائه للكاتب، كما تحدد آليات تلقيه وقراءته ومحاكمته من قبل الناقد والقارئ.

ولما كانت الكتابات الإبداعية المعاصرة قد بدأت في الثورة على النوع الأدبي، وتحطيم معاييره وضوابطه؛ نجد أن حركة النقد الأدبي تنشغل الآن بدراسة الغنى والتنوع في الرؤية والأسلوب داخل النصوص الأدبية المعاصرة على وجه العموم، وداخل النصوص الأدبية السردية على وجه الخصوص، والتي صارت حافلة بظواهر تداخل الأنواع الأدبية، وتوظيف تقنيات بعضها البعض توظيفًا واعيًا؛ وذلك حتى تكون قادرة على التعبير عن أزمات واغترابات الإنسان المعاصر الذي يعيش عالمًا سريع التحول والتغير.

وتظهر إشكالية تحديد الأنواع الأدبية في الأدب التركي المعاصر بشكل جلي؛ حيث توجد أعمال أدبية صنفها النقاد تحت أنواع أدبية تقليدية دون انطباق قواعد هذه الأنواع على هذه الأعمال الأدبية؛ إذ لم يكن هؤلاء النقاد ـ بحسب رأي الباحث ـ ممن

يأخذون بنظرية تطور الأنواع الأدبية، وتتجلى هذه الإشكالية عند الأديبة التركية (بينار كور Pınar Kür)، وهو ما دفع الباحث إلى استقصاء نتاجها القصصي؛ لكشف التداخل النوعي فيه، والوقوف على أسبابه الفنية، وتفسيرها، وتصنيفها وفقًا للمعايير الأدبية المتعارف عليها.

ومن بين الإنتاج القصصي للأديبة (بينار كور Pınar Kür) وقع الاختيار على مجموعتها القصصية المعنونة بـ(شجرة مجنونة Bir Deli Ağaç)، حيث ورد في هذه المجموعة القصصية مُنتج سردي، وفقا للترتيب الوارد في هذه المجموعة القصصية هو الثاني، ويحمل هذا المُنتج السردي عنوان المجموعة القصصية (شجرة مجنونة Bir Deli Ağaç)، ويبدو فيه اختلاف واضح عن معايير وضوابط القصة القصيرة، واستمرت الأديبة التركية (بينار كور Pınar Kür) فيما بعد على هذا المنوال في المجموعتين القصصيتين اللاحقتين متجاوزة معايير وضوابط القصة القصيرة.

وفي سبيل استجلاء العالم القصصي عند الأديبة (بينار كور)، وفهم التداخل النوعي في منتجها السردي وتفسيره، اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي القائم على وصف الظواهر الأدبية، وتحليل بنياتها، وبيان علة توظيفها ووجودها، والأثر الذي خلفته في النص.

وقسم الباحث بحثه إلى مدخل وأربعة محاور، وخاتمة. تناول المدخل دور النوع الأدبي في عملية التلقي. وفي المحور الأول استعرض الباحث الفروق البينية بين الرواية والقصة القصيرة والرواية القصيرة؛ بغرض الوقوف على مدى التلاقي والتداخل بين الأنواع الأدبية السردية. وجاء المحور الثاني متناولا إشكالية المصطلح للأنواع الأدبية السردية الوافدة على الثقافة التركية. أما المحور الثالث فقد تصدى الباحث فيه

إلى التجربة القصصية عند (بينار كور) وتأثرها بتيار ما بعد الحداثة. فى حين اشتمل المحور الرابع على تصنيف المنتج السردي (شجرة مجنونة) في ضوء البنيتين الكبرى والعليا. وأخيرًا جاءت الخاتمة بأهم النتائج التي انتهى إليها البحث.

والله من وراء القصد .

**مدخل : دور النوع الأدبي في عملية التلقي :**

يقصد بالأنواع الأدبية:" القوالب الفنية العامة للأدب بوصفها أنواعًا أدبية تختلف فيما بينها لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها، لكن على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للنوع الأدبي، مهما اختلفت اللغات والآداب والعصور التي ينتمي إليها"[١].

ويعد أرسطو المؤسس الفعلي لنظرية الأنواع الأدبية، حين قسم الأدب في كتابه (فن الشعر) إلى ثلاثة أنواع هي المأساة/ التراجيديا، والملهاة/ الكوميديا، والملحمة، ووضح الفروق بين المأساة والملحمة في الموضوع أو الأداة والوظيفة. كما ركز على اختلاف كل نوع أدبي عن غيره من حيث طبيعته وقيمته، وسعى إلى وضع أساس مهم مفاده أن كل نوع أدبي يقدم درجة إشباعه الخاصة به ويعمل حسب مستواه الخاص به. وقد ظلت الأنواع الأدبية على حالها مثلما قال بها القدماء حتى نهاية القرن السابع عشر الميلادي (عصر التنوير)، وكانت ألمانيا السباقة إلى التنوير والدعوة إليه، على المستويين الفكري والفلسفي نتيجة ما ظهر فيها من مفاهيم ونظريات جديدة، سرعان ما اتخذت طريقها إلى فرنسا وإنكلترا، وجراء هذا الانتقال حدث التحول من المفاهيم التقليدية

المغلقة إلى المفاهيم التجديدية المنفتحة التي قدمت تصورًا جديدًا للنوع الأدبي قوامه ترابط مجموعة من العلاقات في عمل ما، وبهذا انفتح النوع الأدبي بعد أن كان منغلقًا. أما نظرية التعبير والتي ظهرت باعتبارها نتاجا طبيعيا للتطور الحاصل في المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر، فقد جاءت بمفاهيم وقيم تدور حول الفردية أو الذاتية، فالفرد هو حجر الزاوية في المجتمع البرجوازي الجديد، ومن ثم أصبح مفهوم الأدب تعبير عن الذات، أي التركيز على فردية الأديب ومشاعره وانفعالاته.[٢]

وتستمد الأنواع الأدبية فرادتها من خصوصية النصوص المنتمية لها، تلك الخصوصية التي تمنحها هويتها، وهي النقطة الأساسية التي انطلقت منها القراءات النقدية في بحثها عن أطر تحكم العملية الإبداعية بحيث يستقل كل نوع أدبي بذاته، وقد تبدو هذه المسألة بسيطة إذ يمكن التفرقة بسهولة بين أنواع أدبية بينها فروق حاسمة مثل الشعر والنثر، ولكنها تبدو أصعب إذا كان الأمر يتعلق بفروق طفيفة مثل تلك التي نجدها بين الرواية الطويلة والقصة القصيرة، أو بين الرواية الطويلة والرواية القصيرة؛ نظرًا لاعتماد هذه الأنواع على التقنيات نفسها، ولكن مع اختلافات تتجلى واضحة في التوظيف، وبالتالي" فإن تصدي الجماعة المتلقية لأي عمل حكائي تأتي منطلقة من فرضية تبدو دقيقة في مكانها ـ إلى حد كبير ـ تقول : إن لكل إبداع سردي قانونًا خاصًا يحكم بناءه على مستوى الشكل والأيديولوجيا، بحكم عهدية التجربة التي فرضت كلمتها على مخيلة الذات الصانعة له : فأدت إلى خروجه وفق بناء شكلي محدد ..."[٣]، ومن هنا تتجلى أهمية التعبير" النوع الأدبي" في الدراسات الأدبية والنقدية؛ لأنه بمثابة أداة تصنيفية توجه ذهن القارىء إلى مجموعة السمات والخصائص المشتركة بين عدد من النصوص، وهو المعنى الذي تردد ذكره في الأبحاث والدراسات الخاصة

بنظرية الأدب والذي يعرف بأنه " مبدأ تنظيمي للخطابات الأدبية، ومعيار تصنيفي للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة، تسهر على ضبط النص أو الخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأي: الثبات والتغير. ويعتبر النوع الأدبي كذلك من أهم مواضيع نظرية الأدب، وأبرز القضايا التي انشغلت بها الشعرية الغربية والعربية على حد سواء"[٤]

ويعد الشكل الأدبي رسالة تقوم على اتفاق جمالي بين المرسل والمرسل إليه، من هذا المنظور فإن هذه الرسالة يجب أن تلتزم بالمقومات التشكيلية التي تمنح النص مكانه في ذهن طرفي إنتاجه، وهذه المقومات تفرضها النظرية الأدبية، ف" لا يمكن فهم النص الأدبي وتفسيره، أو تفكيكه وتركيبه، إلا بالتسلح بنظرية الأدب، والانطلاق من مكونات الأنواع الأدبية؛ لأنها هي التي يتكىء عليها الدارس أو الناقد أو المتلقي في تحليل النصوص وتقويمها ومعرفة طبيعتها"[٥]

وفي المقابل فإن البحث في أصل الإبداع ووحدته يمكن أن يتجاوز مفهوم " النوع الأدبي " ويصل إلى أن الفصل بين النصوص والاحتكام إلى نظرية الأنواع ضرب من التعسف، وهو نهج حداثي يعتمد تعبير السيادة النصية، " فكل نص جديد كأنه نوع في ذاته "[٦]. وهذه النظرة الحداثية لها مرجعية تذهب أبعد من ذلك عند رولان بارت الذي يقول إن: " النص لا ينحصر في الأدب (الجيد). إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقييم للأنواع. ما يحدده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة"[٧].

وتجدر الإشارة إلى أن الثورة على الأنواع الأدبية التي أطلقتها التيارات الحداثية قد أثرت على الحركة الأدبية، ويلاحظ اليوم أن الكتابات الإبداعية المعاصرة سواء في

الثقافة الغربية أم في الثقافة العربية، بدأت فعلا في خلخلة النوع الأدبي، وتحطيم معاييره النوعية، ونسف مقوماته النمطية، باسم الحداثة والتجريب، والتأصيل والتأسيس فأصبحنا ـ اليوم ـ نتحدث عن القصيدة النثرية التي يتقاطع فيها الشعر والنثر، والقصيدة الشذرية التي يتقاطع فيها الشعر مع الفلسفة، والقصيدة الدرامية التي ينصهر فيها الشعر والحوار المسرحي معًا، كما أصبحت الرواية فضاء تخييليًّا لتلاقح النصوص وتداخل الخطابات والأنواع تناصًا وتهجينًا دون أن ننسى المسرح الذي أصبح أب الفنون والأنواع الأدبية بامتياز[٨].

يتضح مما سبق أن النوع الأدبي عبارة عن محددات سابقة على النص؛ أي بنيات نصية مجردة. أما النص فهو بنيات نصية مُنْجَزَة تتحقق فيها ومن خلالها البنيات المجردة، وبذلك تكون العلاقة بين النص والنوع أن الأول تحقق للأخير، وتكوين له، ويتم ذلك عندما تشترك مجموعة من النصوص في السمات الجوهرية نفسها، التي تؤشر لانتمائها إلى نوع أدبي بعينه، سواء كان هذا النوع موجودا أو محتملا أو مفترضا. والتداخل بين الأنواع فيه إقرار صريح بوجود فواصل بينها يتعداها الكاتب عن قصد ودراية لتقديم منجز إبداعي ثائر على النمطية، يعبر عن طاقة هائلة تتلاءم مع روح العصر، ومن ثم فإن هذا البحث يتفق مع الرؤية التي تقر بضرورة الانطلاق من مقولة الأنواع بوصفها قانونا جماليا فاصلا له أهمية كبرى في الدرس الأدبي، ذلك أن كل لون أدبي يمتاز بسمات تفرقه عن غيره من الألوان الأدبية الأخرى، وهي السمات التي تفرض نفسها على الكاتب عند إنتاج عمله الأدبي، فلا يوجد بالتأكيد قوالب صياغة جاهزة يفرغ فيها الكاتب كلماته، ولا قوانين صارمة يلتزمها في كتاباته، ولكن توجد بعض السمات الملازمة لكل لون تفرض نفسها على الكاتب وتلزمه بمراعاتها قدر الإمكان.

وبناء على هذا يستطيع الناقد أن يصنف الأعمال الأدبية فيضعها في دائرتها الخاصة بها وحقلها الملائم لها من الأنواع الأدبية؛ لذلك كان من الواجب تعريف كل من الرواية والقصة القصيرة والرواية القصيرة من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية، مما يسهل علينا عملية التعامل مع إشكالية المصطلح السردي، وتصنيف النصوص الأدبية.

**المحور الأول : الفروق البينية بين الرواية والقصة القصيرة والرواية القصيرة :**

يندرج تحت الفن القصصي أربعة أنواع أدبية : الرواية، والقصة، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا. وهناك نوع خامس عرف طريقه إلى الساحتين الأدبية والنقدية نتيجة التداخل النوعي بين القصة القصيرة والرواية، وهو (الرواية القصيرة أو النوفيلا). وسوف نولي أهتمامًا بكل من الرواية والقصة القصيرة والرواية القصيرة لما يقتضيه موضوع البحث.

**مفهوم كلا من الرواية والقصة القصيرة :**

**أولا.الرواية**

أ. **لغةً:**

الرواية في لسان العرب هي كلمة " مشتقة من الفعل روى، قال ابن السكيت: يقال رويت القوم أرويهم، إذا استقيت لهم، ويقال من أين تروون الماء؟ ويقال روى فلان فلانا شعرا، إذا رواه له حتى حفظه، وقال الجوهري: رويت الحديث والشعر فأنا راو في الماء والشعر، ورويته الشعر ترويه أي حملته على روايته"[٩].

ويُفهم من هذا التعريف أن الرواية كلمة مشتقة من الفعل روى يروي ريا، ويعني الحمل والنقل، لذلك يقال رويت الشعر والحديث، أي حملته ونقلته على روايته.

**ب. اصطلاحًا :**

يؤكد دارسو الأدب على صعوبة إعطاء تعريف دقيق وشامل للرواية، لكنهم على الرغم من ذلك اجتهدوا وحاولوا صياغة تعريف. ومن بين هذه التعريفات " أنها نوع أدبي من الأنواع النثرية التي تسرد الأحداث والوقائع بطريقة فنية وبأسلوب مشوق. كما تعتبر الرواية مرآة وصورة عاكسة للواقع الذي يعيشه الناس، عكس الملحمة التي تتناول الأشياء الخارقة للعادة، والتي تقوم بتصوير الأعمال العظيمة الخارقة والمهمة بالمقابل عامة الناس والأفراد المتواضعين والبسطاء في المجتمع، الذين تعطي لهم الرواية أهمية عظيمة."[١٠] وعُرّفت الرواية بأنها " نوع أدبي يسرد أحداثا معينة تمثل الواقع، وتعكس مواقف إنسانية، وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرا لتصوير الشخصيات والزمان والمكان، والحدث يكشف عن رؤية الأديب للعالم"[١١].

وتعد الرواية أوسع من القصة من حيث أحداثها وشخصياتها، حيث إنها تشغل حيزا أكبر وزمنا أطول، وتتعدد مضامينها، فمنها الرواية العاطفية، والفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية [١٢]، وبذلك تكون الرواية أوسع من القصة وأكثر أحداثا ووقائع، كما تعتبر من بين الفنون النثرية الطويلة مقارنة بالقصة.

**ثانيا : القصة القصيرة**

**أ. لغةً :**

القصّة: الخبر وهو القصص. وقص عليّ خبرَه يقُصُّه قصا وقصصا.

والقَصَصُ: الخبرُ المَقصوص، بالفتح، وضع موضع المصدر حتى صار أَغلَبَ عليه. والقِصَص، بكسر القاف: جمع القِصّة التي تكتب.

القاص: الذي يأتي القصّة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها.[١٣]

**ب. اصطلاحا:**

القصة القصيرة " سرد قصصي قصير نسبيًا ( يقل عن عشرة آلاف كلمة) يهدف إلى إحداث تأثير مفرد مهيمن، ويمتلك عناصر الدراما، وفي أغلب الأحوال تركز القصة القصيرة على شخصية في موقف واحد في لحظة واحدة".[١٤]

ويعالج فيها الكاتب جانبًا أو قطاعًا من الحياة، ويقتصر فيها على حادث أو بضعة حوادث يتألف منها موضوع مستقل بشخصياته ومقوماته على أن الموضوع مع قصره ينبغي أن يكون تامًا ناضجًا من وجهة التحليل والمعالجة، وهنا تتجلى براعة الكاتب، فالمجال أمامه ضيق محدود يتطلب التركيز"[١٥]

والقصة القصيرة " قطعة من النثر الخيالي أقصر بكثير من الرواية، وتركز على حدث أو موقف واحد، وغالبا ما تكون شخصياتها قليلة"[١٦]

فالقصة القصيرة بمفهومها العام فن أدبي منثور، يتناول أحداثا لم تقع وقد تقع وتقوم على السرد أي متابعة الأحداث، لها ملامح تميزها من حيث الشكل والمضمون، فهي فن الوحدة والإحساس بالغربة والضياع والصراع الباطني والتركيز على اللحظات العابرة التي تبدو عادية لا قيمة لها، ولكنها تحوي من المعاني قدرًا كبيرًا، وهذه اللحظات قصيرة ومنفصلة لا تخضع لتسلسل الزمن ولكنها تحوي الماضي والحاضر والمستقبل.[١٧]

ولتجنب تكرار تلك التعريفات التي استنبطت من خلالها آليات القصة القصيرة، يمكننا حصر أهم المبادىء الأساسية لبناء القصة القصيرة فيما يلي :

- هي نوع أدبي عبارة عن سرد حكائي نثري أقصر من الرواية.
- تمتاز بحجمها المختصر بحيث يمكن قراءتها بجلسة واحدة، ولهذا فغالبا القصص القصيرة توضع في مجموعة قصصية.

- تتسم بوحدة الانطباع الذي تحدثه لدى القارىء كما جاء في تعريف إدجار آلن بو: " إن وحدة الانطباع هي التي تميز هذا النوع الأدبي عن غيره"[١٨].
- غالبا ما تكون وحيدة الشخصية أو بها عدة شخصيات متقاربة أو فكرة واحدة أو عاطفة واحدة، تكون إثارتها في مكان واحد وزمان واحد.
- تهدف إلى تقديم حدث وحيد غالبا، في مدة زمنية قصيرة ومكان محدد للتعبير عن موقف ما أو جانب من جوانب الحياة.
- لها بداية ووسط ونهاية أو غالبا ما تكون النهاية محددة مع إصابة الهدف المراد إيصاله لدى القارىء من خلال عملية التأثير.

**ثالثًا: الرواية القصيرة :**

عند الانتقال إلى مصطلح الرواية القصيرة ( النوفيلا ) نجد أنها تداخل بين نوعين سرديين هما الرواية والقصة القصيرة، وهو ما تسبب في إرباك مصطلحي نستطيع تقديمه في صيغة استفهامية وهي هل يطلق على هذا النوع الأدبي قصة قصيرة طويلة أم رواية قصيرة؟

والشرط الأساسي لصياغة البنية الاصطلاحية هو أن يتحقق لها اتساقها على المستوى الشكلي والمستوى المضموني فلكل مصطلح شكل Form هو اللفظ، ومفهوم Concept هو الصورة الذهنية التي يشير إليها المصطلح سواء أكانت صورة لمدلول حسي أم لمدلول عقلي في مجال أو حقل موضوعي Subject field وهو الوحدات التي يحددها مجال النشاط الذي يستخدم فيه، إذ يخضع مفهوم المصطلح الواحد ضيقا واتساعا لطبيعة المجال الذي يستعمل فيه.[١٩]

ويذهب معظم النقاد في محاولة لتصنيف حديث للرواية القصيرة إلى القول بـ: " أن القصة القصيرة يتراوح طولها بين خمس صفحات وثلاثين صفحة، فإذا قصرت عن خمس صفحات صارت أقصوصة، وإذا زادت عن ثلاثين صارت رواية قصيرة"[٢٠].

وفي واقع الأمر تقع الرواية القصيرة في منطقة وسطى من حيث الحجم بين الرواية الطويلة والقصة القصيرة، ومن ثم تتعدد المصطلحات الدالة على هذا النوع الأدبي، وهذا التنازع الاصطلاحي يطرح بدوره تساؤلا عن مدى التلاقي والتداخل بين الأنواع الأدبية السردية. فهل هذا النوع الأدبي أقرب من حيث التداخل إلى الرواية فيطلق عليه " رواية قصيرة " أم إلى " القصة القصيرة " فيطلق عليه " قصة قصيرة طويلة "، ذلك أنه يوجد فروق جوهرية تفصل بين المصطلحين تتعلق بخصائص النوع الأدبي، وقد فُرّق بين توجهات ثلاثة بصدد هذا النزاع الاصطلاحي :

١. توجه يرى فيهما نتاجًا لتطور الرواية والقصة القصيرة، ولكن دون أن يفصل بينهما على نحو حاسم.
٢. توجه يرى ضرورة الفصل بينهما ويعتمد على مقولة الانطباع الواحد، فالقصة القصيرة الطويلة الشخصية فيها لا تمثل غيرها بينما تتسع الرواية القصيرة لانطباعات وشخصيات متنوعة ومتشبعة.
٣. توجه ثالث يرى أن الرواية القصيرة نوع أدبي ثالث متميز عن الرواية والقصة القصيرة معًا له أهدافه الخاصة التي تتسق مع بنيته الداخلية المختلفة عنهما.[٢١]

كما نجد من النقاد من ينكر الاعتراف بهذه المصطلحات الحديثة للخروج من دائرة هذه الإشكالية منهم د.طه وادي الذي صرح بذلك، إذ يقول: " الذي نميل إليه هو أننا نفضل أن نتعامل في مجال الفن القصصي بـ(مصطلحين) فقط هما :

- الرواية
- القصة القصيرة
- أما الأعمال متوسطة الحجم، فإنها يمكن بسهولة أن توضع تحت أي من المصطلحين حسب طبيعة بنائها الفني."[٢٢]

ويشير واقع التعامل مع الروايات القصيرة إلى منطقة مشتركة كبرى بينها وبين الرواية الطويلة من حيث طبيعة البناء الداخلي بدءًا من تعدد الأحداث؛ فالرواية القصيرة تقوم في الأغلب على حدث محوري ولكنها تفترق عن القصة القصيرة في أنها ـ الرواية القصيرة ـ تتيح الفرصة لأن يتولد إلى جانب هذا الحدث الرئيس عدة أحداث جانبية موازية تساعد في تعميقه وإضاءة بعض جوانبه، وبذلك فإنها تتفق مع الرواية الطويلة من حيث تعدد الأحداث والمواقف بخلاف القصة القصيرة التي تقوم على حدث مركزي؛ إذ " لا يمكنها أن تتناول الحياة برمتها لشخص واحد أو لعدة أشخاص وتجعل من هذه الحياة إطارًا لها كما تفعل الرواية، بل تتخير شريحة واحدة من هذه الحياة أو جزئية واحدة من هذه الشريحة ثم تسلط عليها الأضواء، وتجعل من صورة هذه الشريحة أو هذه الجزئية والحدث الذي يتخللها مادة لها، إنها لا تجعل من هذه الشريحة إطارًا فنيًا يحكم تركيبها، بل تنتقي منها الخيوط والألوان والظلال التي ترسم صورة لها، وتحكي الفعل المتعلق بها والمعبر عنها وتمزجهما معًا، فتأتي القصة معبرة لا عن هذه الجزئية فقط بل عن الحياة كلها، ولكن من خلال رؤية واحدة هي رؤية الكاتب ومن خلال مقطع واحد هو هذه الشريحة، ومن ثم فإن القصة القصيرة أكثر إحكامًا وتركيزًا من الرواية، فالفلسفة التي يقوم عليها بناء القصة القصيرة تختلف عن فلسفة البناء الروائي."[٢٣]

كما يتولد عن هذا الثراء في بنية أحداث الرواية القصيرة تعدد الفضاءات الزمانية والمكانية، وإن ظلت مرتبطة بمحور تنطلق منه وتعود إليه، حيث تتسع المساحة أمام الكاتب لاستخدام التقنيات الزمنية المختلفة مثل الاستباقات والاسترجاعات فـ" الحياة الروائية حياة ممتدة في الزمان إلى حد ما، فقد تمتد إلى سنة أو عدة سنوات. ولا شك أن هذا الامتداد الزمني يؤدي إلى توسع في التصوير.."[٢٤] مع وجود فترة محورية لحدث بعينه، ومن ثم تختلف الأماكن حسب طبيعة سير الرواية، فضلا عن أن تعدد الأحداث يتسبب في تعدد الشخصيات وكل ذلك يتفق مع خصائص البنية الروائية الطويلة لا البنية القصصية القصيرة، ومن واقع هذه المعطيات يعتمد البحث مصطلح الرواية القصيرة.

**المحور الثاني: إشكالية المصطلح للأنواع الأدبية السردية الوافدة على الثقافة التركية:**

تمخض تواصل مثقفي القرن التاسع عشر من الأتراك مع الثقافة الأوروبية عقب فرمان التنظيمات عن سعيهم منذ النصف الأول من ذلك القرن إلى نقل الأنواع الأدبية الحديثة ( رواية، وقصة، وقصة قصيرة ) إلى الثقافة التركية، وكان من المتسق مع منطق تشكل الظواهر الثقافية أن يكون النقل ـ في البداية ـ ترجمةً وتتريكًا وكانت توازيهما محاولات للمحاكاة، ثم بدأت حركة التأليف المحلي في هذه الأنواع دون أن يقضي هذا على محاولات الترجمة والتتريك التي ظلت توازي حركة التأليف في تلك الأنواع[٢٥].

ولما كانت تلك الأنواع حديثة بالنسبة للثقافة التركية، فقد كان من المفهوم، والمقبول أيضًا، أن تُنقل أو تتم محاكاتها بالتتريك أو التأليف مع سعي الكُتاب والنقاد إلى التواصل مع النظريات الأوروبية التي تقدم بلورات نظرية لماهيات تلك الأنواع وخصائصها وأدواتها المختلفة. فكان من المفروض مع السعي إلى نقل تلك الأنواع إلى

الثقافة التركية أن يكون موازيًا لذلك العمل الدائب على نقل نظرياتها وتنظيراتها ومفاهيمها من الثقافة الأوروبية التي كانت المصدر الوحيد الذي تَعرف الكُتاب والنقاد من خلاله على تلك الأنواع الجديدة ونظرياتها ومفاهيمها. مع التسليم بأن النوع الأدبي هو مُنتج ثقافي يستخلص المنظرون له مكوناته الأساسية من درسهم لأشكاله المختلفة، مما يتيح لهم توجية القراء نحو تشكيل آفاق التوقع التي يتلقون في ضوئها النصوص الأدبية؛ سعيًا إلى إدراك الأشكال الأدبية المختلفة التي تنضوي في إطارها. ومن وجهة أخرى تتيح تلك الوضعية لهؤلاء النقاد الإسهام في توجيه حركة الكتابات الأدبية نحو إمكانات التعامل مع مكونات النوع الأدبي في مسارات الكتابة التي تمضي فيها تجارب الكُتاب.

ومع الوقوف عند (القصة القصيرة) في البيئة الثقافية التركية نجد اعترافًا بصعوبة وضع تعريف لهذا النوع الأدبي من قبل النقاد والباحثين الأتراك؛ حيث سُبقت تعريفاتهم بتعبيرات نحو (يمكننا وصفه، يمكن تعريفه، يمكن القول بأنه ... إلخ)[٢٦] مما يعكس كون هذه التعريفات محاولات واجتهادات لا ترقى إلى مستوى اليقين العلمي، ويمكننا أن نرجع ذلك إلى أن هذا النوع الأدبي الجديد (القصة القصيرة) قد وفد على البيئة الثقافية التركية التي عرفت أنواعًا حكائية مختلفة سابقة عليه مثل الأساطير والملاحم وسير الصحابة والتابعين والمناقب والحكايات ... إلخ، مما جعل النقاد والمعنيين بالدرس الأدبي لا يتعاملون معه بوصفه نوعا أدبيا متفردا، بل سعوا إلى إيجاد القواسم المشتركة التي تربطه بالسابق عليه من الأنواع الحكائية والخصائص المختلفة التي تميزه.

وتجدر الإشارة إلى أن الفن القصصي بأنواعه المختلفة عامةً ( الرواية، والقصة، والقصة القصيرة) قد واجه حالة من الالتباس من قبل الكُتاب والنقاد في بداياته في الوسط الثقافي التركي، والدليل على ذلك كيفية تعامل الأتراك مع مصطلح (Hikâye)، الذي هو في أصله باللغة العربية (حكاية) والمشتق من مادة (حكى)[٢٧] وتعني وفقًا للمعاجم العربية (النقل والمحاكاة والتقليد)، وعندما انتقلت كلمة (حكاية) إلى اللغة التركية أخذت نفس المعنى الموجود عند العرب وهو ما يتأكد بالنظر في مادة (حكاية) في معجم شمس الدين سامي[٢٨] حيث أورد الآتي: "حكاية: بمعنى نقل، أو سرد حدث أو مغامرة بشكل مرتب. هذه المغامرة تكون إما حقيقية أو مختلقة بهدف النصيحة والوعظ الأخلاقي"[٢٩]، وكذلك الحال في (معجم اللغة التركية الكبير Büyük Türkçe Sözlük) تُعَرَّف ال(حكاية) بأنها: " نوع أدبي يعتمد على سرد الوقائع التي حدثت أو المحتمل حدوثها بشكل مكتوب أو شفاهي، وتطلق على الحدث أو القصة التي تسرد في هذا القالب، وتعني أيضا السرد أو النقل"[٣٠].

وقد دفعت حالة الالتباس في التعامل مع مصطلح (الحكاية Hikâye)، والتي ألمت بالجيل الأول من الكُتاب والنقاد الأتراك بعد الانفتاح على الغرب وأدبه بوجه عام، والأدب الفرنسي بوجه خاص، أن يأخذ بعض الكُتاب على عاتقه توعية القارىء التركي بالفروق البينية بين الأنواع السردية الجديدة الوافدة على الثقافة التركية، أو توجيه استدراك إلى القراء معللين استخدامهم لفظة (حكاية) بدلا من (رواية). أبرز هذه الأمثلة ما قام به (نابي زاده ناظم Nâbizade Nâzim)[٣١] الذي اهتم بتبصرة القارىء بالفرق بين النوعين الأدبيين (الحكاية/ القصة القصيرة) و(الرواية)، حيث استهل قصته القصيرة (الفتاة اللعوب Haspa) بكلمة تحت عنوان (إلى قرائي) جاء فيها: " إن الرواية قصة

مفصلة لواقعة معينة، يتم التركيز فيها على جذب انتباه وحس القارىء إلى الحدث وشخوصه. أما القصة القصيرة فلا مجال للتفاصيل فيها، وغالبا ما تكون ملخصًا للرواية، ويجب أن يتم قول المراد فيها من خلال عدد قليل من الصفحات"[٣٢].

أما الأديب التركي (خالد ضيا اوشاقليغيلHalit Ziya Uşaklıgil)[٣٣] فقد حمل أحد مؤلفاته النقدية عنوان (الحكاية Hikâye) بدلا من (الرواية Roman) وعلل ذلك بقوله: " سوف نطلق على النوع الأدبي (الرواية) الذي ظهر في الأدب العثماني اسم (الحكاية) احتراما للغة التركية العثمانية؛ لأنه لو طرح مسمى لأحد أنواع الأدب مأخوذا من كلمة أجنبية لن ينال مكانة مهمة "[٣٤].

ويؤكد الأكاديمي التركي (س. ديلك يالچين چليك S.Dilek Yalçın-Çelik) حالة الالتباس التي عانى منها الكُتاب الأتراك في القرن التاسع عشر الميلادي مع المصطلح السردي للأنواع الأدبية الجديدة من خلال استشهاده بمقال الأديب التركي (أحمد مدحت أفنديAhmet Mithat Efendi)[٣٥] المعنون بـ(وصف الحكاية وكتابتها Hikâye Tasvir Ve Tahriri) وصاغ رأيه على النحو التالي:" تناول (أحمد مدحت أفندي) في مقاله تطور فن (الحكاية) في الأدب الأوروبي، والفارسي، والعربي، ثم تطرق إلى الأساليب الواجب اتباعها في كتابة الحكاية، وقسم الحكاية إلى ثلاثة أنواع، حكاية مضحكة، وحكاية مؤلمة، وحكاية يمتزج فيها المضحك بالمؤلم ... ويعقب الأكاديمي التركي في الحاشية بأن (أحمد مدحت أفندي) لم يُقصر مصطلح (الحكاية) على القصة القصيرة فقط، بل شمل كل أنواع الفن القصصي من (قصة قصيرة Kısa Hikâye)، و(قصة طويلة Uzun Hikâye)، و(رواية Roman)." [٣٦]

وقد تكون حالة الالتباس في المصطلح السردي التي عاني منها الأديب (أحمد مدحت أفندي) ـ والتي انعكست ظلالها على أعماله الأدبية من حيث عدم الإتقان الأدبي، وضعف التكنيك الناتج عن عدم الوعي بالفروق الخصائصية بين الأنواع السردية الجديدة ـ هي التي جعلت الناقد التركي (أحمد حمدي طانبينار Ahmet Hamdi Tanpınar)[٣٧] في مؤلفه النقدي (تاريخ الأدب التركي في القرن التاسع عشر On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi) يستبعد العمل الروائي لـ(أحمد مدحت أفندي) المعنون بـ(الروايات المرحة Letaif-i Rivayat)، من إدراجه كأول نموذج روائي في الأدب التركي الحديث، ويرى أن أول رواية كتبت على غرار الروايات الغربية هي رواية (انتباه İntibah) عام ١٨٧٦م للأديب التركي (نامق كمال Namık Kemal)[٣٨].[٣٩] وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أن المجموعة القصصية (الأشياء الصغيرة Küçük Şeyler) عام ١٨٩١م للأديب التركي (سامي باشا زاده سزائي Sâmi Paşazâde Sezai)[٤٠] تعد من أولى نماذج القصص القصيرة التي كتبت على النمط الغربي[٤١].

وقد دفعت حالة الالتباس . التي أشارنا إليها . الوسط الثقافي التركي أن يستبدل لفظة (الحكاية/ القصة القصيرة Hikâye) بلفظة (Öykü) من المصدر التركي (المحاكاة/ التقليد Öykünmek) للتأكيد على خصوصية (القصة القصيرة) كنوع أدبي مستقل. ويعلق على ذلك الناقد الأدبي (م. قاياخان اوزگل M.Kayahan Özgül) ساخرا بقوله : " إنه لشيء ممتع، في إطار توجه مبالغ فيه لضياع اللغة التركية، أن يتم إقصاء كلمة (حكاية/ قصة قصيرة Hikâye) من لغتنا؛ بحجة كونها كلمة رجعية، وبدون اكتراث بكونها نوع أدبي حديث، قمنا باشتقاق كلمة (قصة قصيرة Öykü) من

المصدر (Öykünmek) عوضًا عن كلمة (Hikâye) التي تعني التقليد والمحاكاة، كما كانت تُعرف منذ مئات السنين. إنها رجعية تستحقها العقول ..."[٤٢].

يُفهم مما تقدم أن تحديد مقومات النوع الأدبي عمل من أعمال التنظير له بوصفه منتجًا ثقافيًّا، وذلك ما يشير إلى أن لحظات التبلور الأولى في المسيرة التاريخية لذلك النوع التي تلعب دورًا كبيرًا . ربما يمكن وصفه أحيانًا بأنه حاسم . في توجيه منظريه إلى تحديد العناصر الأساسية التي يتشكل منها، إذ إن أهمية تلك اللحظات تعود إلى أنها تمنح منظري النوع الأدبي إمكانية ملاحظة أدوار السمات المختلفة التي تسهم في تشكيله مما يمكنهم من استخلاص السمة الأساسية لبنية النوع، كما أن الأصل اللغوي الذي يشتق منه اللفظ الدال على النوع يكون له أيضًا دوره في توجيه المنظرين إلى استخلاص السمة أو السمات الأساسية لبنية النوع.

ومع بداية القرن العشرين، وصلت القصة القصيرة التركية إلى درجة كبيرة من النضوج والوعي بخصائصها المميزة على يد اثنين من الكُتاب الأتراك، هما الأديبان(عمر سيف الدين Ömer Seyfettin)[٤٣]، و(رفيق خالد قاراي Refik Halit Karay)[٤٤] اللذان يمثلان المرحلة الأولى في كتابة القصة القصيرة التركية على غرار النموذج الغربي، حيث كتب (عمر سيف الدين) قصصه القصيرة على غرار (دي موباسان)[٤٥] من حيث عرض الحدث، وتطوره، وجاءت أعماله القصصية مكتملة البناء الفني؛ من حيث مراعاته وجود مقدمة وعقدة ونتيجة أو انفراجة مدهشة في قصصه القصيرة. ولم يكن مستغربًا أن يُطلق عليه رائد القصة القصيرة؛ لتمكنه من الكتابة وفق السمات المحددة للقصة القصيرة، واستطاعته أن يجذب قطاعا كبيرا من القراء إلى هذا النوع الأدبي الجديد.[٤٦] وامتد تأثير (عمر سيف الدين) في السنوات الأولى بعد إعلان

الجمهورية حيث أفرد مساحة في خطابه القصصي تناول فيها بالاهتمام ريف الأناضول، وسلط الضوء على طبيعة الحياة الريفية، ومعاناة أبنائها. أما (رفيق خالد قاراي) كان من الكُتاب المهمومين بقضايا وطنه، ويعد من أوائل كُتاب القصة القصيرة التركية الذين كتبوا قصص ساخرة ذات مضمون سياسي هاجم فيها سياسات الاتحاد والترقي؛ تسببت في نفيه إلى بيروت.[٤٧]

وقدم كُتاب المرحلة الثانية للقصة القصيرة التركية إسهامات لا يُستهان بها على مستوى الطرح الموضوعي، والتناول الفني، كما هو الحال عند الأديب (ممدوح شوكت اصندال Memduh Şevket Esendal)[٤٨] الذي جاءت قصصه القصيرة تقدم معاناة، وعذابات الفقراء، والمهمشين من أبناء المجتمع التركي في الفترة ما بين عامي (١٩٠٨م ـ ١٩٤٠م). وقد أحدث (ممدوح شوكت) تغييرًا كبيرًا في القصة القصيرة التركية، فلم يُقِمْ قصصه القصيرة على حدث، ولكنها نهضت على لقطة رصدتها عينه الخبيرة من زخم تفصيلات الحياة اليومية. وهو ما عرف بقصة الحالة أو القصة على غرار (تشيخوف)[٤٩].[٥٠] ويندرج أيضًا الأديبان (سعيد فائق آباسيانيق Sait Faik Abasıyanık)[٥١]، و(صباح الدين علي Sabahattin Ali)[٥٢] ضمن كُتاب المرحلة الثانية للقصة القصيرة التركية، وقد بزغ نجمهما في الفترة ما بين عامي (١٩٣٠م ـ ١٩٤٠م)، وتأثرا بمذهب الواقعية الاشتراكية، فجاءت قصصهم زاخرة بالتجارب الإنسانية القوية، وقدم هذا الجيل من خلال قصصهم القصيرة أساليب سردية جديدة تشبه ما كانت عليه القصة القصيرة المعاصرة في الغرب آنذاك.[٥٣]

أما المرحلة الثالثة من كتابة القصة القصيرة التركية، فتتمثل في فترة الخمسينات من القرن العشرين، وهي الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية التي كانت سببًا في

ظهور تياري السريالية والوجودية، وانعكست ظلالهما على الأدب التركي عامةً والقصة القصيرة خاصةً، مما جعل لغة القصص القصيرة في تلك الفترة يعيبها الغموض وعدم الوضوح. ولما كانت الفلسفة الوجودية تنادي بقيمة وأهمية وجود الفرد الإنساني، فقد تحولت القصص القصيرة في تلك الفترة من الواقعية الاجتماعية إلى الواقعية الفردية. ويعد الأديبان (دمير اوزلو Demir Özlü)[٥٤]، و(فياض قاياجان Feyyaz Kayacan)[٥٥] من أبرز قصاصي تلك الفترة.[٥٦]

وعرفت المرحلة الرابعة للقصة القصيرة التركية المتزامنة مع حقبتي الستينات والسبعينات من القرن العشرين، تنوعًا وثراءًا كبيرًا، ولكن أهم ما يسترعي الانتباه، ظهور ملامح ما بعد الحداثة في القصص القصيرة، حيث عمل بعض كُتاب القصة القصيرة بالبحث عن أشكال وأنماط سردية جديدة كما هو الحال عند (يوسف اطيلغان Yusuf Atılgan)[٥٧]، و(اوغوز آطاي Oğuz Atay)[٥٨]، وعرفت الأديبة (نازلي اراي Nazlı Eray)[٥٩] الوسط الثقافي التركي آنذاك بعالم القصص القصيرة الغرائبية. وقدمت هذه الفترة كاتبات متشبعات بالفكر النسوي وناقمات على السلطة الذكورية في المجتمع التركي مثل (بينار كور Pınar Kür)، و(فروزان Füruzan)[٦٠]، و(ليلى أربيل Leyla Erbil)[٦١] اللائي كتبن قصصًا قصيرة وروايات عبرن من خلالها عن أفكارهن تحت تأثير تيار ما بعد الحداثة، كما ظهرت إسهامات مؤثرة من قبل كُتاب قصة قصيرة منسوبين للتيار الإسلامي قاوموا بخطابهم القصصي تيار اليسار وأيدلوجيته المستشرية بين النخبة المثقفة في تركيا، واشتملت قصصهم على الاتجاه الميتافيزيقي أمثال (راسم اوزدن اورنRasim Özdenören)[٦٢]، و(مصطفى قوتلوMustafa Kutlu)[٦٣].[٦٤]

يتبين مما تم استعراضه أن (القصة القصيرة) باعتبارها نوع أدبي سردي جديد على الثقافة التركية، مرت في بدايتها بلبس وارتباك في التعامل مع المصطلح من قبل الكُتاب والنقاد لتأطير حدود المصطلح، وصولا إلى الوعي بالخصائص المميزة لهذا النوع الأدبي الجديد. وقد شهد هذا النوع الأدبي (القصة القصيرة) في مراحل تاريخية مختلفة تنوعًا في الطرح الموضوعي والمعالجات الفنية، ومواكبة الأساليب السردية الغربية، لكن ظلت الفروق بين الأنواع الأدبية السردية غير مستقرة في أذهان بعض الأدباء والنقاد، وهو ما يؤكده الأكاديمي التركي (حلمي اوچان Hilmı Uçan) في بحثه المعنون بـ(المنهج النظري للقصة القصيرة Kısa Öyküye Kuramsal Bir Yaklaşım Denemesi) حيث أشار في الصفحات الأولى من بحثه إلى أن: " هذا البحث ليس بمثابة معادلة كيميائية كتلك التي تُنفذ في مختبرات الكيمياء من أجل الحصول على المنتج، فهو لا يتسع لموازين الجمال، وعلم الجمال، والفن والمفاهيم المجردة. إن إحدى الأحلام التي تسعى الحركة الوضعية لتحقيقها في العلوم الإنسانية، هو تحديد طريقة كتابة القصة القصيرة، وشرح وتفسير النتاج الأدبي بقواعد حاسمة ... والقصة القصيرة نوع أدبي يمكن أن يقدم بعدة أشكال وذلك وفقًا لموهبة الأديب ... ومن الممكن أن تتألف القصة القصيرة من صفحة واحدة، ومن الممكن أيضًا أن تتألف من مائتين واثنتي عشرة صفحة كما هو الحال في القصة القصيرة (حياتي دون جدوى Beyhude Ömrüm) للأديب التركي (مصطفى قوتلو)"[٦٥].

ويجب الإشارة إلى أن بعض الكُتاب يذهبون في إنتاجهم الأدبي إلى ابتكار طرائق جديدة في التعبير، تتراوح بين آلية الهدم والبناء، غير أن هناك سعيًا دائمًا من طرف الكُتاب لتطعيم السرد باعتماد أشكال أخرى من الخطاب مستعارة من أنواع أدبية

مختلفة، تنصهر مع بعضها البعض، وينتج عبرها المبدع نصه الجديد الذي يحير النقاد، ويربكهم، ويعرف ذلك بإشكالية تصنيف نوع النصوص الأدبية.

**المحور الثالث: التجربة القصصية عند (بينار كور) وتأثرها بتيار ما بعد الحداثة :**

يذهب فريق من القائمين على تفسير الظاهرة الأدبية إلى مقولة أن الأديب ابن بيئته، فهو يتأثر بها، ويؤثر فيها. والمُنَتج الأدبي عامة، والسردي خاصةً تفرزه ظروف تاريخية . اجتماعية ملموسة. فلابد إذن لفهم أي عمل أدبي الوقوف عند كاتبه والسياق التاريخي الذي أفرز إبداعه والوعي بالمحطات الحياتية التي عاشها وأثرت فيه.

وقد ظهرت عقب الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة الأمريكية، ثم في أوروبا، حركة فكرية عرفت بـ(ما بعد الحداثة Post modern)، ألقت ظلالها على فن العمارة في البداية، ثم سرعان ما انتقلت إلى الأدب. وكان أول من ظهرت ملامح كتابة ما بعد الحداثة في أعماله الأدبية في تركيا هو الأديب (سعيد فائق آباسيانيق) في مجموعته القصصية (الثعبان الكائن في آليمداغ Alemdağda Var Bir Yılan) التي صدرت عام ١٩٥٤م، وكانت السمة الغالبة على هذه المجموعة القصصية هي الغموض، والسعي لإزالة الحاجز بين الواقع والخيال، كما استخدم في قصصه القصيرة تقنية الحلم كملاذ لشخوصه القصصية؛ لكي يهربون من الواقع المعيش الأليم. وتأثر بهذا التيار مجموعة من الأدباء الأتراك من بينهم الأديبة (بينار كور).[٦٦]

أ. **بينار كور، حياتها وثقافتها :**

ولدت الأديبة (بينار كور Pınar Kür) في مدينة (بورصة Bursa)، في الخامس عشر من إبريل عام ١٩٤٣م. اسمها الحقيقي (حواء Havva). والدها السيد (بهرام كور Behram Kür) معلم لغة فرنسية ورياضيات من أصول آذارية[٦٧]، ووالدتها

السيدة (عصمت كور İsmet Kür)[٦٨] مُعلمة اللغة التركية وآدابها. تعد (بينار كور) سليلة أسرة أدبية، فوالدتها واحدة من الشاعرات التركيات، وخالتها (خالدة نصرت زورلوطونا Halide Nusret Zorlutuna)[٦٩] شاعرة وروائية، وابنة خالتها (أمينة ايشينصو Emine Işınsu)[٧٠] روائية.[٧١]

كانت جدتها (السيدة ناظلي Nazlı Hanım) صاحبة بصمة قوية في نشأتها، فمن خلالها تعرفت (بينار كور) على المعتقدات الشعبية، وفي ذلك تقول: " كانت جدتي تحب والدتي وتناديها (يا بنتي الدميمة)، وما فَهِمته لاحقا أنها كانت تنعتها بذلك خشية الحسد .. وساهمت حكاياتها في إطلاق العنان لخيالي، وكنت أحبها أكثر من أمي لما غمرتني به من حب ورعاية، كما تعلقت من خلالها بعالم الحكايات، وحفظت منها بعض الأدعية "[٧٢].

قضت (بينار كور) السنوات الأولى من طفولتها في مدن مختلفة؛ بسبب الظروف الوظيفية لوالديها، فقد انتقلت عائلتها من " بورصة " مسقط رأسها، إلى (بيلاجيك Bilecik)، ومنها إلى (زونغولضاك Zonguldak). وفي عام ١٩٤٦م حصلت والدتها على فرصة عمل في انجلترا، وفي لندن التحقت (بينار كور) وأختها بمدرسة (رايموندس Raymonds) الداخلية، ولكن نتيجة الصعوبات التي واجهت عائلتها في انجلترا؛ اضطروا إلى العودة إلى تركيا بعد عام واحد. وعقب العودة أقامت عائلة (بينار كور) في أنقرة، ونظرا لكونها على دراية جيدة باللغة الإنجليزية؛ فقد أهلها ذلك للالتحاق بمدرسة (أنقرة كولج Ankara Kolej).[٧٣]

وفي مدينة أنقرة أتمت (بينار كور) دراستها المتوسطة عام ١٩٥٧م، ثم سافرت في العام نفسه بصحبة عائلتها إلى الولايات المتحدة الأمريكية؛ بعد أن حصل والدها

على فرصة عمل في اليونسكو، لكن عانت (بينار كور) من عدم قدرتها على التكيف مع الأجواء الجديدة في الولايات المتحدة الأمريكية. وقد ولعت (بينار كور) بالمسرح، وبينما كانت في الصف الأخير في المرحلة الثانوية، اشتركت بنادي مسرح المدرسة، وأرادت أن تكون ممثلة مسرح، إلا أنها وجدت معارضة شديدة من والديها؛ لتمسكهم بتقاليد الأسر المحافظة. عادت عائلة (بينار كور) إلى تركيا مرة أخرى عام ١٩٦١م، واستقروا في أنقرة، وهناك أنهت دراستها للمرحلة الثانوية بمدرسة (روبرت كولج Robert Kolej)، ثم أكملت تعليمها الجامعي في جامعة (بوغازچي Boğaziçi)[٧٤].

وفي صيف ١٩٦٢م، جمعتها قصة حب بالشاب (جان قولوقيصا Can Kolukısa) الطالب في كلية الاقتصاد. وقد كللت قصة الحب بالزواج عام ١٩٦٤م، وسافرت (بينار كور) بعد الزواج مباشرة إلى باريس، في منحة دراسية للحصول على الدكتوراه من السوربون. وفي باريس عاشت (بينار كور) لمدة خمسة أعوام ما بين عامي (١٩٦٤- ١٩٦٩)، حيث التحقت في بداية المنحة الدراسية بمعهد لتعلم اللغة الفرنسية، وأجادتها، ثم أعدت رسالة الدكتوراه في الأدب المقارن بجامعة السوربون، وجاءت رسالتها تحمل عنوان: (الواقعية وانعكاساتها في مسرح القرن العشرين Yirminci Yüzyıl Tiyatrosunda Gerçeklik ve Yanılsama). وتعقب (بينار كور) على سنوات إقامتها في باريس قائلة: "تشكلت خلفيتي الثقافية في مجال السينما والمسرح في باريس، وشاهدت أفضل عروض المسرح الكلاسي، والمسرح المعاصر، كما قرأت كل أطياف التيارات الجديدة، واطلعت على الجديد في الأبحاث الأكاديمية. وتعرفت على أعلام الأدب العالمي، وقرأت التاريخ الأمريكي، ومؤلفات لينين وماركس، ويمكنني القول إن باريس هي منارتي"[٧٥].

في عام ١٩٦٨م رزقت (بينار كور) بطفلها الأول (امره Emrah)، وفي العام التالي انفصلت عن زوجها، وخاضت تجربة عاطفية جديدة مع المحامي ذائع الصيت (محمد جان كوكصال Mehmet Can Köksal)، غير أن هذه العلاقة لم تنتهِ بالزواج[٧٦].

تجدر الإشارة إلى أنه عقب عودة (بينار كور) من فرنسا بعد حصولها على درجة الدكتوراه، كتبت نصوصًا درامية لمسرح الدولة في أنقرة ما بين عامي (١٩٧١. ١٩٧٣م)، ثم أصبحت عضو هيئة تدريس في (المدرسة العليا للغات الأجنبية Yabancı Diller Yüksekokulu) التابعة لجامعة استانبول ما بين عامي (١٩٧٩. ١٩٩٦م)[٧٧].

يتبين مما تقدم أن (بينار كور) عانت من التشتت وعدم الاستقرار منذ المولد وحتى شبابها؛ لطبيعة وظيفة والديها، كما حظيت بثقافة عالمية، حيث جمعت بين الثقافة التركية المحلية التي تمثلت فيما تلقنته على يدي جدتها من معتقدات شعبية وحكايات وأدعية دينية، كما تندرج معارضة والديها أن تكون ممثلة مسرحية، ضمن الثقافة التركية المحلية؛ لتمسكهم بالعادات والتقاليد، ومراعاة ما انتهى إليه العقل الجمعي في الثقافة الشعبية، التي تقدم صورة ذهنية سلبية للفنانين. وانفتحت (بينار كور) على الثقافة الغربية، حيث درست في انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا وهو ما ساعدها على التعرف على المجتمع الغربي عن كثب، ومخالطة التيارات الفكرية في بيئتها الأم، وقراءة أعمال منظريها بلغتهم الأصلية؛ لإجادتها اللغتين الإنجليزية والفرنسية، وقراءة أهم الأعمال الأدبية العالمية، ومشاهدة العروض المسرحية الكلاسية والمعاصرة. ومرت بتجربتين عاطفيتين، الأولى كانت في إطار الزواج الذي يقبله الدين

والعرف الاجتماعي. أما الثانية كانت علاقة غير شرعية، دون أن تأبه بالخطيئة من المنظور الديني، أو تكترث بنظرة المجتمع التركي المسلم.

إن التعرف على طبيعة شخصية (بينار كور) التي عانت من الوصاية الأسرية والمجتمعية، والساعية إلى التحرر من كل الإكراهات والوصايات، والمتمردة على أي اعتبار سلطوي سواء كان دينيًّا أو أسريًّا أو عرفًا اجتماعيًّا، يضيء قدرًا كبيرًا من طبيعة إشكالية العلاقة المركبة بين كل من حياة المبدع وشخصيته وخبراته الحياتية، وعملية إنتاج تصوراته للحياة والنظام الثقافي للوجود الإنساني في العالم، وفعل الكتابة عنده. ومن ثم اتجهت الأديبة (بينار كور) إلى الثورة على التقاليد الفنية، وجنحت إلى التجريب باعتباره خروجًا على القولبة.

**ب. <u>التجريب عند (بينار كور) وعلاقته بتيار ما بعد الحداثة</u>**

يُقصد بالتجريب في السرد، الانفتاح على الآليات الحديثة في الكتابة السردية، حيث يتجاوز المبدع الإطار التقليدي إلى التمرد، وتوظيف الأنماط غير المألوفة بما لا يلغي عناصر السرد الرئيسة؛ فالتجريب لا يخلق شكلًا جديدًا تمامًا، وإنما يحقق بالإندماج والابتكار لوضعيات جديدة في شكل الحكي ومضمونه[٧٨].

والعملية الإبداعية ما هي إلا مغامرة جمالية للتعبير بأسلوب مغاير، ولتحقيق المغايرة والاختلاف لابد من التجريب. والتجريب شرط من شروط حياة الأدب والفن، وبرهان الوعي عند المبدع، وعلامة من العلامات التي تصنع الفروق بين المجتمعات، وحتى الأفراد، فالذي يمارس التجريب، إنما يمارس ثنائية الهدم/البناء، ويشارك في ارتياد آفاق لم تُكتشف بعد، في حين أن من يسير على آثار غيره، ويحجم عن المغامرة يقدم نماذج مكررة أو منقوصة[٧٩].

وقد اشتغل تيار ما بعد الحداثة في الأدب على قابلية النص السردي باعتباره وعاء يمكن أن تتعايش فيه بعض العناصر الغريبة والمهاجرة من حقول معرفية أخرى، إذن هو خليط فوضوي من الثقافة الشعبية، والتاريخ والسيرة والحكاية الشعبية والأسطورة. من هنا يمكن القول إن كُتاب ما بعد الحداثة يملكون حالة ذهنية متغيرة باستمرار ومتجددة، ويلجأون إلى الأشكال النصية المغايرة، ويفيدون ويوظفون الحكايات والمرويات الشعبية، ويبعثون فيها الحياة من جديد وتكون أساسًا للإبداع.[٨٠]

ويذهب الأكاديمي السوري (غسان غنيم) في هذا الشأن إلى القول: " إن ما بعد الحداثة ترفض النصوص المغلقة أو ذات الأحكام النهائية القاطعة، كما ترفض الآراء المبسترة المقولبة، وتكره ما هو مطلق ونهائي، وتدعو إلى نص مفتوح، قابل للتأويل، وليس هناك سبيل لتحقيق ذلك بدون الكتابة التجريبية؛ لأنها خروج عن المألوف وخرق للقوانين والمعايير الجمالية لتستبد لها بجمالية مثيرة للأسئلة مغايرة للسائد، معبرة عن الواقع بطريقة منسجمة ومقتضيات العصر. "[٨١]

إذا ما سلمنا بأن العملية الإبداعية عند كُتاب ما بعد الحداثة تنهض على المغايرة النصية. ولكي تتحقق المغايرة فلابد من التجريب، فالتجريب ملازم للإبداع، ومن لا يُجرب داخل الكتابة دون أن يتجاوز الموضوعات والقوالب النمطية فلا إبداع فيما يكتب؛ لأن مفهوم التجريب يقدم معانٍ تتسم بالجدة والإبداع، إضافة إلى تأسيسه على الوعي بالماضي وإعادة تشكيله بما يتلاءم وذوق العصر، ويلبي رغبة الكاتب في تشريح ظواهر فكرية واجتماعية وأخلاقية وسياسية.

ويفسر لنا عالم النفس الألماني (راينر فونك) جموح وتمرد أدباء ما بعد الحداثة وميلهم الدائم إلى التجريب وإيجاد أشكال كتابية جديدة، بقوله: "أنهم يعملون دومًا على

التحرر من كل الإكراهات والوصايات. تحركهم الأنا لتجاوز الأسس السلطوية والتبعية لها، ويعلون من قيمة حريتهم مهما تعارضت مع التوجهات القيمية في المجتمع"[٨٢]

وتستند ما بعد الحداثة في الثقافة الغربية إلى مجموعة من المكونات والمرتكزات الفكرية والفنية والجمالية، لعل من أهمها قوة التحرر، والتخلص من المعايير والقواعد، وتحطيم الحدود بين الأنواع الأدبية، فإذا كانت الشعرية البنيوية تحترم الأنواع الأدبية، حيث تضع كل نوع على حدة تصنيفًا وتنويعًا وتنميطًا، فتحدد لها قواعدها وأدبيتها النوعية، فإن ما بعد الحداثة لا تعترف بالحدود بين الأنواع الأدبية، فقد حطمت كل قواعد التصنيف الأدبي، وسخرت من نظرية الأدب، ومن ثم أصبحنا اليوم نتحدث عن أعمال أو نصوص أو آثار غير محددة في نوعها الأدبي.[٨٣]

وبتتبع المسيرة الإبداعية للأديبة (بينار كور)، تبين أن أولى تجاربها السردية، كانت في الرابعة عشرة من عمرها، تحت تأثير شعورها بعدم القدرة على التكيف مع المجتمع الأمريكي، وحنينها للوطن، شَكَّلَت هذه المشاعر والأحاسيس مجتمعة الدافع لأن تكتب رواية بعنوان (روايات فتاة غير مُدركة Anlaşılmayan Genç Kız Romanları) عام ١٩٥٧م. ثم تعلقت (بينار كور) بالمسرح، وهي في الصف الأخير من المرحلة الثانوية، وعوضت رفض والديها أن تكون ممثلة مسرحية، بكتابة أول نصوصها المسرحية باللغة الإنجليزية مع بلوغها السابعة عشرة من عمرها، بعنوان (الجميع جبناء Cowards All) عام ١٩٦٠م[٨٤].

وكتبت (بينار كور) أول تجربة مسرحية جادة لها بعنوان (رجل ذو رأسين ويد واحدة İki Başlı Adamın Tek Eli) أثناء دراستها الثانوية في (روبرت كولج)[٨٥]. ويبدو من العنوان أن (بينار كور) كانت تمهد الطريق إلى ولوج المتلقي إلى عالم غرائبي

أو فانتازي، كما تعكس هذه النوعية من النصوص افتتانها بالواقعية السحرية " وهي بنية إبداعية تتخذ من التجريب عنصرا فاعلا في تصوير الأحداث الواقعية وتجسيمها إلى درجة تشويش القارىء الذي يحاول عابثا إيجاد علاقات منطقية منظمة بين أحداث العمل الأدبي للقبض على المعنى. فكلما انزاح هذا الواقع عن المألوف، واتسع شرخه عن المعيار، زادت درجة سحريته، باستغلال تلك الطاقات الكامنة في اللغة، وهكذا غدت الواقعية السحرية على الصعيد الفردي بمثابة الفضاء الميتافيزيقي الذي يلجأ إليه الأفراد للحصول على فسحة من فك الارتباط بالواقع الصلب واشتراطاته القاسية، والإبحار في عوالم متخيلة لذيذة تشبه حلم يقظة ممتدا" [٨٦].

ويمكننا القول من خلال عنوان المسرحية السابقة أيضًا أن كُتاب ما بعد الحداثة يتجهون نحو الفرد؛ ليعبروا عما يعانيه وما يختلج صدره من مشاعر وأفكار متضاربة، فظهرت أنواع أدبية جديدة، وتراجعت أخرى، وارتدت ثالثة رداء ما بعد حداثي، لتظهر بآليات متطورة عما مضى وكانت من بينها الكتابات الغرائبية أو الفانتازية. وحري بنا في هذا الصدد أن نشير إلى أن "هناك ثلاث مجموعات قصصية للأديبة التركية (بينار كور) الأولى جاءت بعنوان ( شجرة مجنونة Bir Deli Ağaç) صدرت في عام ١٩٨١م. والمجموعة القصصية الثانية بعنوان (المياة الراكدة Akışı Olmayan Sular ) صدرت في عام ١٩٨٤م، ونالت عنها جائزة سعيد فائق للقصة القصيرة في العام نفسه، أما المجموعة الثالثة التي صدرت عام ٢٠٠٤م بعنوان (قصص الشبح Hayalet Hikâyeleri) "[٨٧]، جاءت المجموعة القصصية الأخيرة استكمالا للكتابة في رحاب العالم الغرائبي أو الفانتازي الذي اجتذب (بينار كور) منذ محاولاتها الكتابية الأولى.

وتعد (بينار كور) رائدة من رواد كتابة الروايات البوليسية في الأدب التركي المعاصر، وقد صنف نقاد الأدب روايتها المعنونة بـ(جريمة Bir Cinayet) بأنها تمثل خطوة جديدة في تيار ما بعد الحداثة، ونموذجًا للتوجه الجديد في الرواية التركية؛ وذلك لما قدمته من تقنيات سردية جديدة. وقد أعقبتها بنماذج روايات بوليسية على غرارها مثل رواية (الخريف الأخير Sonuncu Sonbahar)، ورواية (كلية الجريمة Cinayet Fakültesi)[٨٨]. كما أن (بينار كور) صاحبة تجربة جريئة في روايتها المعنونة بـ(المرأة التي ستشنق Asılacak Kadın)، حيث حشدت في الخطاب الروائي مشاهد سردية كثيرة تصور علاقة حسية بين رجل وامرأة في تصريح جنسي مباشر[٨٩] ؛ وقد تسبب ذلك في تعرضها لموجة كبيرة من الانتقادات، وصدر حكم قضائي بمصادرة الرواية وحظر نشرها، إلا أنها استأنفت على هذا الحكم القضائي، وتمكنت من رفع الحظر في الحادي عشر من فبراير عام ١٩٨٨م[٩٠] .

وقد سعى سرد ما بعد الحداثة إلى خلق تباين مختلف ومنافٍ لكل ما هو قديم من خلال تحطيم القواعد الفنية والجمالية الجاهزة، والتحرر من قيود الأنواع الأدبية، والثورة على القيم الثابتة، ففي تصور ما بعد الحداثة لا وجود لهذه القيم. لقد أحدث تيار ما بعد الحداثة خلخلة في المفاهيم وتجاوز أشكال التنميط والنمذجة مُشَكلا صيغًا جديدة تقوم على الخرق والتمزيق وانفلات المعايير الثابتة وانتهاكها. ويمكننا القول إن أهم ما يوسم كتابات ما بعد الحداثة، هو الفوضى والعبث والتفكيك والهدم.[٩١] وتقر بذلك (بينار كور) بقولها: " أكتب قصص قصيرة، ولكنني لست على دراية كاملة بها، فلقد كنت على مشارف الخطر من إدماني للكحوليات. فقد كنت منعزلة عن العالم قابعة في بيتي، مع طفل عمره عامان ... والإلهام بالمادة الحكائية، يلح عليّ دون أن آبه بالتصنيف

سواء كانت قصة قصيرة أو رواية، لأسميها قصة قصيرة "[٩٢]. يُفهم من ذلك أن (بينار كور) لا تهتم بالتصنيفات النوعية؛ فتداخل الأنواع الأدبية أحد المنطلقات المركزية لظهور أشكال كتابية جديدة، فالأعمال التجديدية في ميدان الأنواع الأدبية تتولد من التمرد على الحدود والفواصل المميزة للأنواع الأدبية المفروضة من أصحاب التقليد، وبظهور أعمال أدبية مختلطة تتأسس أنواع جديدة منفتحة بانفتاح الممارسات النصية والقرائية المختلفة عليها.

وإن كان الباحث يرى أن كل محاولة لتصنيف النصوص تهدف إلى اختصار العدد غير النهائي للنصوص إلى مجموعة من الأنواع الأساسية يمكن الإحاطة بها، لجعل العملية الاتصالية أكثر شفافية. إلا أن أحد الأسباب في أزمة تنميط النص تكمن في أنه إلى الآن لم تدرس تجريبيًا إلا فئات نصية قليلة، وهو الهدف الرئيس للباحث من خلال تصديه للخطاب القصصي عند (بينار كور) للوقوف على تصنيف دقيق لإنتاجها الأدبي.

## المحور الرابع : تصنيف المنتج السردي (شجرة مجنونة) في ضوء البنيتين الكبرى والعليا

صنفت الأديبة التركية (بينار كور) منتجها السردي (شجرة مجنونة) على أنه قصة قصيرة، وجاء هذا المُنتج السردي في الترتيب الثاني بين القصص القصيرة التي تضمنتها المجموعة القصصية التي تحمل الاسم نفسه (شجرة مجنونة). وبلغ عدد صفحات المُنتج السردي (شجرة مجنونة) ثلاث وسبعين صفحة وفقًا للطبعة الرابعة عشرة عن دار نشر (جان Can) [٩٣]. وسعيًا لتحقيق الهدف المنشود للبحث، وهو إعادة تصنيف هذا المنتج السردي وفقًا للمعايير الأدبية الراسخة والقواعد العرفية بين دارسي الأدب.

لذا كان لابد أن نحتكم إلى معيار نفرق من خلاله بين الأنواع الأدبية المختلفة، على ألا يُغفل هذا المعيار مضمون النص وبنيته. وقد تحقق ذلك من خلال تقييم المُنتج السردي في ضوء البنية الكبرى والبنية العليا؛ لإدراجه تحت النوع الأدبي المتوافق مع خصائصه.

وهناك فروق جلية بين الأبنية الكبرى والأبنية العليا. " فالأبنية الكبرى تتعامل مع المحتوى؛ أو مضمون النص؛ أو المعنى العام للنص، في حين تتعامل الأبنية العليا مع الشكل الذي تنتظم فيه أجزاء النص. بمعنى أن الأبنية الكبرى دلالية لا يُستغنى عنها لإنجاز أوجه ربط أفقية بين الجمل لفهم النص؛ لذلك ترتبط بها ارتباطا وثيقا ضرورة معرفية إلى حد ما، كما أن الأبنية الكبرى دلالية في حد ذاتها، ليست عرفية، أما الأبنية العليا فعلى العكس من ذلك شأنها شأن الأبنية النحوية ترتكز على قواعد عرفية؛ حيث نطلق على الأبنية العامة التي تميز نمط نص ما " أبنية عليا". ولهذا فإن بنية الحكي على سبيل المثال تعد بنية عليا، وهي مختلفة عن مضمون الحكي (أي البنية الكبرى). وللتعبير عن ذلك بصورة مجازية نقول إن البنية العليا هي نمط من شكل النص Text Form أما البنية الكبرى فهي مضمون النص. ولكن هناك سمة مشتركة بين البنية العليا والبنية الكبرى هي أنهما لا يتحددان بالنظر إلى جمل مستقلة أو تتابعات من الجمل، بل بالنسبة للنص بوصفه كلا، أو بالنسبة لقطع محددة من النص"[٩٤]

وسوف نحلل المُنتج السردي (شجرة مجنونة) للأديبة التركية (بينار كور) في ضوء البنيتين الكبرى والعليا حتى يمكننا تصنيفه تصنيفًا دقيقا بعدما أقرت الأديبة بعدم اهتمامها بعملية تصنيف إبداعها السردي.

**أولًا: البنية الكبرى للمنتج السردي (شجرة مجنونة)**

نشرت (بينار كور) أول مجموعة قصصية لها بعنوان (شجرة مجنونة) في دار (يازكو Yazko) للنشر والتوزيع، وكانت الطبعة الأولى في عام ١٩٨١م، تلتها الطبعة الثانية عام ١٩٨٢م. وجاءت هذه المجموعة القصصية ـ وفقا لتصنيف الكاتبة ـ تضم خمس قصص قصيرة.[٩٥]

وقد قدمت (بينار كور) في حوار صحفي أجراه معها المحرر الصحفي (اونر جيراف اوغلو Öner Ciravoğlu) في مجلة (يازكو الأدبية) في عددها السادس الصادر عام ١٩٨١م، معلومات مهمة حول هذه المجموعة القصصية حينما سألها المحرر: "هل يمكن أن تحدثينا عن مجموعتك القصصية (شجرة مجنونة)"، وكان ردها: " في المجموعة القصصية ( شجرة مجنونة) أتناول الحب الذي عشناه في شبابنا، والذي أرى أنه لم يكن قط الحب الحقيقي، لكنه على أقل تقدير يُعتقد أنه كذلك لفترة من الوقت. فالأعمال الأدبية الأخيرة، أو الأعمال التي يتم كتابتها، أو تلك التي قد اكتملت حديثًا، كلها تتناول نفس الموضوع .. فكأننا قد خبأنا أصدق مشاعرنا بداخل هذه التجارب الغرامية .. وكل لحظة نحياها تضيف لنا خبرات وتُثقل بمرور الزمن، حتى ننضج. فضلا عن أن المجموعة القصصية (شجرة المجنونة) قد خلصتني من توتر فني وشخصي .. حيث شرعت منذ عامين في كتابة رواية بعنوان (بنات السيدة ناظلي Nazlı Hanımın Kızları) لكن لم أتمكن من إتمامها، ولما كان الموضوع الرئيس الذي أردت عرضه في روايتي غير المكتملة هو الحب وعذاباته؛ لذلك قررت أن يكون هو محور مجموعتي القصصية (شجرة مجنونة). ستقولون الآن ما هي أهمية حديثك عن الحب وإيجابيات الحياة بالنسبة للفرد الذي يعيش في تركيا في الفترة الحالية، أي

بالنسبة لذلك الفرد الذي يعيش وكأنه يحارب في كل لحظة، وبالنسبة لهؤلاء الأشخاص المفتقرين للحب بشكل كلي تقريبًا في تلك الأثناء التي يعيشون فيها صراعاتهم من أجل لقمة العيش؟ لقد سألت نفسي هذا السؤال أثناء فترة كتابتي، وقلت: إن الشخص الذي سيقرأ قصصي قد يستشعره. وقلتُ: إن تلك الأشياء عليها ألا تكون غريبة عن الحياة اليومية للقارئ .. لكنني فكرتُ قائلًا: إنني بدوري أشارك القارئ حياته. ونعيش تحت نفس الظروف، وأعمل خمسة أيام في الأسبوع أيضًا لكي أتحصل على لقمة العيش. كما أنني أسمع سبابًا أثناء ذهابي وإيابي من العمل. ويقوم كلٌّ من البقال والجزار بابتزازي أيضًا. كما تنتهي النقود التي في متناول يدي في منتصف الشهر. ولدي صبي يهترىء حذاؤه بسرعة غير معقولة. ومنزلي ليس دافئا وتنقطع المياه قبل إتمام غسيل الصحون، وتنقطع الكهرباء في أكثر جزء مثمر في العمل .. أتذمر، وأجن، وأصرخ وأصيح لأسباب ليس لها تبرير، حتى إنني كلما تصفحت الجرائد لعنت هؤلاء الذين علموني الكتابة .. إنني أتوانى عن التفكير في مستقبلي منذ وقت طويل، ولكنني أفكر في مستقبل ابني وأوشك على البكاء، حيث يوجد الكثير مثله لا يمكن أن أحصهم عددا، ومع ذلك أؤلف القصص.. وأستطيع أن أتطرق إلى الحديث عن الحب والجمال بشكل مطول.. هل ذلك لأنني أفتقدهما؟ ربما.. هل هذا هروب من الواقع؟ لا أعتقد.. فهما بالنسبة لي من الضروريات .. فنحن بحاجة إلى الحب والجمال.. فإن هذا أكثر ما نحتاجه في الوقت الحالي، في تلك الأثناء التي نكون فيها بعيدين عنهما أشد البعد.. ومما لا شك فيه أن قصصي لن تتمكن من أن تخلص أحدًا من أزماته.. فهي وبشكل قاطع لن تستطيع أن توفر لأي أحد ظروف معيشة أفضل وأكثر أمانًا... لكنها قد تتمكن من أن تعوضهم ولو جزء بسيط من ذلك النقص الذي في حياتهم."[٩٦]

نستدل من تصريح (بينار كور) أن البنية الكبرى في كل القصص الخمس بالمجموعة القصصية هي الحب، وتحديدا الحب غير المكتمل في فترة المراهقة والشباب، بكل ما يحمله من تدفق لمشاعر نزقة وطائشة، يعمل الزمن على نضوجها لاحقا. ولا ترى (بينار كور) أن كتاباتها الأدبية التي تتخذ من الحب موضوعا رئيسا لها رفاهية أو هروب من الواقع، فالحب ـ وفقًا لرأيها ـ وإن كان عنصرًا غير مؤثر في حل الأزمات الاقتصادية، لكنه يهون عذابات الحياة ويهب من يشعر به الإحساس بالأمان.

أما عن ملخص أحداث المنتج السردي (شجرة مجنونة)، فالراوي امرأة طاعنة في السن، تتفحص شجرة تطل عليها من نافذة غرفتها، وتظل تراقبها في جلسات طويلة تمتد من الصباح إلى المساء. تكون هذه الشجرة الحافز لأن تستدعي ذاكرتها فترة شبابها عندما كانت تدرس في الجامعة.

بعد أن تنهي هذه الفتاة المراهقة ـ التي تلعب دور الراوي أيضًا، ولا نعرف اسمها على مدار الأحداث ـ المرحلة الثانوية في بلدتها، تدخل في صراع كبير مع عائلتها؛ لأنها ترغب في استكمال دراستها الجامعية في مدينة استانبول. وعلى الرغم من معارضة أهلها لذلك، إلا أنها تقنعهم، وتسافر إلى استانبول من أجل الدراسة، وتقيم عند خالتها. وكانت خالتها وزوجها من أثرياء المدينة لكنهما محافظان. وقد خصصا لها سائقًا مسئولا عن ذهابها وإيابها من الجامعة. لكنها ذات يوم تخرج مع صديقتها الوحيدة من الجامعة، وتلتقيان رجلا ذا قامة طويلة، ولحيته شقراء، ومَقْرُونُ الحَاجِبَيْنِ، كان هذا الرجل خال صديقتها. أعجبت الفتاة بهذا الرجل كثيرًا، إلا أن صديقتها تروي لها بعض الشائعات التي تدور حول خالها، بأنه يرافق نساء سيئات السمعة. ومنذ ذلك اليوم لم تستطع الفتاة أن تُبعد هذا الرجل عن تفكيرها حتى أنه كان يزورها في أحلامها. وفي يوم ما ترى

الفتاة هذا الرجل في الطريق بينما يمر من جانب السيارة. تغافل السائق وتتبّع الرجل، وتتعقبه بالشوارع التي لم تدخلها مطلقًا، وتمر بالطرق التي لا تعرفها ولكنها تفقد أثر الرجل. وفي يوم تالي تتبع الفتاة الرجل وتطرق بابه. يفتح الرجل الباب كما لو أنه على علم بالطارق وتدخل الفتاة إلى شقته. كان الرجل رَسَّاما، وبعد هذه الزيارة الأولى، داومت الفتاة على التردد عليه؛ ظنًّا منها أنها تعيش قصة حب؛ وكانت هذه القصة سببًا في تخلصها من إحساسها الدائم بالوحدة. ومرت الأيام وجاء الربيع، وتجولا معًا في كل المتنزهات وترددا على كل أماكن العشاق في استانبول، فتعلقت الفتاة أكثر بحبيبها الرسام.

مثلت الإجازة الصيفية لهذه الفتاة كابوسًا مزعجًا؛ لعدم تمكنها من رؤية حبيبها، فكانت تكتب له العديد من الخطابات، لكنها لم تجرؤ على إرسالها. وكانت تقرأها لنفسها وتمزقها وتلقيها خوفًا من أن يجدها أحد. وتنتهي الإجازة الصيفية، وتعود الفتاة متلهفة إلى استانبول، وتتوق إلى رؤية حبيبها، وعندما تأتي إلى منزله، تفتح الباب امرأة شقراء. لم تعجب الفتاة بتلك المرأة التي تتصرف كما لو أنها مالكة المنزل، وتدرك الفتاة من خلال تحركات المرأة بالمنزل أنها ليست مجرد زيارة عادية، كما تصدم الفتاة من حالة الفتور التي كان عليها حبيبها حينما فاجأته بالزيارة، وتزداد صدمتها حينما يطلب منها تحديد موعدٍ مسبقٍ قبل قدومها لزيارته. تخرج الفتاة من منزله منهارة نفسيًّا، وتهيم على وجهها في شوارع استانبول في ظل أجواء ممطرة، وتمرض مرضًا شديدًا يكون سببًا في عدم قدرتها على أداء الامتحانات الدراسية. تعقد خالتها النية على أن ترسلها إلى مسقط رأسها بعد تبدل أحوالها، إلا أن الفتاة عارضت فكرة رجوعها لبلدتها، وذهبت مرة أخرى إلى حبيبها في منزله وخرجا في نزهة في يوم شتوي قارص البرودة، ولم يشعرا

بالوقت، وأصرت الفتاة على أن تقضي هذه الليلة في منزل حبيبها؛ لأن الوقت قد تأخر ولم تعد هناك وسيلة مواصلات تمكنها من العودة لمنزل خالتها. ويصطحبها معه حبيبها إلى منزله، وهناك تستحضر شجاعتها، وتبوح له بمشاعرها نحوه، إلا أنه يخبرها أنها صغيرة للغاية، وأن حبه لها من نوع آخر. كانت الفتاة قد صرحت لأقاربها سابقا أنها ترغب في الانتحار، وحينما شرعت في تنفيذ الانتحار أنقذها أهلها وتم إيداعها أحد دور الرعاية النفسية، وعانت هناك معاناة شديدة، حتى أنها لم تعرف مقدار الوقت الذي مر عليها. وعند خروجها تجلس على حافلة النافذة وتحكي قصتها إلى الشجرة، و ما مر بها من أحداث، وتجن الشجرة.[٩٧]

نلحظ من خلال ملخص المُنتج السردي (شجرة مجنونة) أن البنية الكبرى فيه لا ترتكز على موقف أو مشهد واحد، بل هي تجربة عاطفية لفتاة مراهقة، تهيم عشقًا برجل يكبرها في السن، ويفوقها في الخبرات الحياتية، ولكن هذا الحب لكونه غير متكافىء ومن طرف واحد، لم يكلل بالنجاح. كما اشتملت البنية الكبرى على إدانة لسكان المدينة ذوي الأصول الريفية، فمهما كان مستواهم الاقتصادي إلا أنهم لا يستطيعون التحرر من العادات والتقاليد المتوارثة، ولا من أبسط الإشارات الدالة على نشأتهم الريفية وهي لكنتهم أو طريقة تلفظهم بالكلمات. وتضمنت البنية الكبرى أيضًا صور لمعاناة الفتاة الجامعية ـ التي تسعى للتحرر من قيود العادات والتقاليد ـ مع أسرتها، التي تسبّب إحباطها من تجربتها العاطفية الفاشلة، وقيود الأسرة الممارسة عليها في انهيارها عصبيًّا وإيداعها أحد دور الرعاية النفسية. وفي الحقيقة لا تتشابه هذه البنية الكبرى في المُنتج السردي (شجرة مجنونة) مع ما عهدناه في القصص القصيرة التي " تقوم على الاعتقاد بأن الحياة ليست تيارًا ممتدًا متصلًا، بل هي جزئيات صغيرة،

متتالية تشبه جزئيات الصور السينمائية، وأن الحياة إنما يتم سبر غورها وتحليل عناصرها عن طريق الإمعان في جزئية واحدة منها، ووضعها تحت المجهر، وإظهار خطوطها المتقاطعة كما يظهر النسيج الحي الذي توضع شريحة منه تحت المجهر. ومن ثم كان الراوي محصورا في هذا الإطار"[٩٨]. على النقيض من ذلك جاءت البنية الكبرى تتضمن أحداثا متعددة، وحوارات وتنقل بين أزمنة متفاوتة وأماكن مختلفة، وهو بعيد عن بنية القصة القصيرة التي توسم بالإيجاز والتكثيف ولا تسمح بالاستطراد أو التلكؤ في المسارات الجانبية، وتميل إلى التركيز، فكل شيء فيها يميل إلى الخلاصة. أما الرواية " بحكم اتساع مادتها وتركيبها ورحابة موضوعها تتيح للراوي أن ينفث كل ما يجيش به صدره، وأن يقول كل ما يحلو له عن نفسه وعن الشخصيات التي يتحدث عنها، وعن الأحداث التي مرت به وأسبابها"[٩٩]؛ مما يجعل هذا المُنتج السردي (شجرة مجنونة) وفقًا لمعيار البنية الكبرى أقرب إلى العمل الروائي القصير.

وينتهي الدكتور محمد عبد المطلب إلى القول بأنه : " يغلب على السرد النسوي تقنية (الاسترجاع) أكثر من (الاستباق)؛ لأن السلطة التي تحاصر الأنثى تأتي بركائزها من الماضي، والماضي هو المنطقة التي تصلح لها تقنية الاسترجاع، ومن توابع هذا الاسترجاع (الحديث النفسي) أو ما يسمى (الحوار الداخلي)، فالماضي ـ في حقيقته ـ غير قابل للعودة بحال من الأحوال، لكن القابل لها هو (الاستعادة السردية) التي تسكن المخيلة، ثم تخرج في بنية صياغية تعتمد الفعل الماضي المعبأ بالذكريات الغائبة."[١٠٠] وهو ما صادفناه في النص السردي (شجرة مجنونة) حيث تمت صياغته في ضوء تقنية الاسترجاع بما يشمله من تفصيلات لأحداث مرت بها فتاة مراهقة في فترة دراستها الجامعية في مدينة استانبول، وترويها بعدما أصبحت امرأة طاعن في السن لشجرة تطل

عليها من نافذة غرفتها، وهو يخالف ما تتسم به البنية الكبرى للقصة القصيرة من تركيز وتكثيف لغوي، ويجعل المُنتج السردي (شجرة مجنونة) يحمل سمات البنية الكبرى لعمل روائي قصير. وفي ضوء ذلك فإن الأديبة التركية (بينار كور) لم توفق - على مستوى البنية الكبرى - في تصنيف منتجها السردي (شجرة مجنونة) وإدراجه تحت النوع الأدبي السردي (القصة القصيرة).

**ثانيًا: البنية العليا للمنتج السردي (شجرة مجنونة)**

هناك مجموعة من الظواهر النصية لابد من الوقوف عندها؛ لتحديد البنية العليا/ بنية الحكي. وسوف نوردها من حيث تأثيرها في النص وليس من حيث ترتيبها داخل النص، لعل من أهمها :

أ. **تعدد مستويات الوصف :**

يتشابه السرد والوصف في أنهما يتكونان معًا من الكلمات، ويؤديان وظيفة نصية واحدة، لكنهما يختلفان من حيث الهدف : فالسرد يشكل التتابع الزمني للأحداث، والوصف يمثل الأشياء المتجاورة والمتقاطعة في المكان.

هل هناك علاقة تربط بين الوصف والسرد في بناء النص الأدبي لتجعل كل منهما مكملا للآخر دون أن يطغى أحدهما على وظيفة الآخر، أم أن الوصف يشكل عائقًا ويبطىء السرد؟

لابد في البداية من التسليم بصعوبة الفصل بين المقاطع الوصفية والمقاطع السردية في الخطاب القصصي، فإذا كان السرد يتعلق بالزمن، فإن الوصف يتعلق بالأشياء، والوصف على حد تعبير (جيرار جنيت) " أهم من السرد؛ لأن من الأيسر أن نعثر على

السرد دون الوصف، لأن بوسع الأشياء أن توجد من دون أن تتحرك، أما العكس غير ممكن. أي وجود الحركة بغياب الأشياء، والوصف عامل مهم في السرد [١٠١]".

يتمثل الفرق بين الوصف والسرد في أن الوصف ينصرف إلى تصوير المرئيات دون تدخل في سياقها القصصي أو الروائي، أما السرد فيرتبط ارتباطًا وثيقًا بصياغة المشروع القصصي ونمو الأحداث فيه وتتابعها وانتهاكها[١٠٢].

يجدر بنا التوقف عند وظائف الوصف، التي يؤديها للسرد، فالوصف في العمل السردي لا يصاغ ـ أصلًا ـ لمجرد الوصف، وليس للزينة فقط، إنما ليؤدي وظائف معينة في نسيج العمل السردي، ويمكننا أن نُميز في الوصف باعتباره تقنية فنية، بين نوعين من الوقفات الوصفية :

الأولى : الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القص، حيث يكون الوصف توقفًا أمام شيء أو عرض يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه.

الثانية : الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القص، التي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه[١٠٣].

يشير ( جيرار جنيت ) إلى وظيفتين متباينتين نسبيًا من وظائف الوصف التي روج لها، التقليد الأدبي الكلاسي :

أولًا: وظيفة جمالية تزيينية، يركز فيها المؤلف على الوصف التزييني الزخرفي، ويشكل الوصف استراحة وسط الأحداث السردية، ويكون وصفًا خالصًا.

ثانيًا : وظيفة تفسيرية، دلالية رمزية، وتقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القص، وعنصرًا أساسيًا في العرض، أي أن يكون في الوقت نفسه سببًا ونتيجة. ويمكن لهذا الوصف أن يكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات في العمل الحكائي[١٠٤].

وللوصف دور رئيس يقوم عليه النوع الأدبي (الرواية) بامتياز، وذلك دون إلغاء السرد إذ إن الاختلاف الذي يكمن بينهما هو علاقة محتوى كل منهما بالزمن، فاتصال السرد بالأفعال والأحداث يجعله أكثر ارتباطًا بالزمن، في حين أن الوصف يمكنه التغلب على العنصر الزمني من خلال عرضه للشخصيات والأشياء والأماكن، فيقول (جيرار جنيت) في هذا الصدد :" إن السرد يرتبط بالأفعال فتحمل الأحداث على أنها محض تحقيق، ويبرز بهذه الطريقة مظهر الحكاية الزمني والدارمي، أما الوصف فلأنه على خلاف ذلك يتباطأ أمام الأشياء والكائنات باعتبار تزامنها، ولأنه يتناول التحقيقات كما لو كانت فرجة، فإنه يبدو كما لو كان يعلق سير الزمن ويسهم في نشر الرواية داخل الفضاء الروائي"[١٠٥] ومن خلال ما سبق يتضح أن الوصف خادم للسرد لدرجة يستحيل الفصل بينهما، فالوصف نافع للسرد ومطور للحدث ومزين للنص. ولولا وجوده في النص الروائي لما كان هناك انسجام فيه.

ويقول عبد الملك مرتاض : " يبدو أنه فات البلاغيين أن يميزوا بين الوصف من حيث هو مكمل لمتبوعه، ومن حيث ما يرد عبر الكلام، في جملة من أجل النهوض بوظيفة دلالية معينة، ومن حيث هو مظهر أسلوبي يتسلط على حالة ما، أو موضوع ما، للنهوض بوظيفة الوصف ضمن جمالية الخطاب، وأسلوبية اللغة[١٠٦]" أي أن الوصف له وظيفة مهمة في البناء القصصي، حيث يؤثر في الوظيفة الدلالية والوظيفة الجمالية

للنص، كما يعد من الأساليب المعتمدة في كتابة الرواية، إذ يتخذ الراوي مركز قيادة بعد أن يتحرر من عملية السرد التي ترهقه، فيتجه بذلك إلى أمور تتعلق بالصفات المكانية والطبائع الشخصية، ويلجأ لتحقيق ذلك عبر مبدأين متناقضين في الوصف هما : الاستقصائي، والانتقائي. وتذهب سيزا قاسم للقول بأن " من أهم المبادىء التي تقوم عليها العملية الوصفية: الاستقصاء والانتقاء، وقد وّلد ذلك خلافًا بين الكُتاب على أيهما أكثر واقعية وأيهما أكثر تعبيرًا، فالاستقصاء لا يترك تفصيلًا من تفاصيل المشهد إلا ويذكره، لكن الوصف القائم على التفاصيل يحد من خيال القارىء ويقتله. أي أن الاستقصاء يقتل الوظيفة الجمالية للوصف، ويضعها موضعًا إحصائيًا أو رصدًا للأشكال وهيئتها، أما الانتقاء فهو أكثر تعبيرًا عن مواطن الجمال في الشيء الموصوف. كما أن مادة الوصف أو المقطع الوصفي يُستسقي من الواقع المحيط به، وإعادة المادة الخام وتحويلها من معناها الحرفي إلى المعنى الخيالي مستخدمًا ومبرزًا الجمالية، فالبعض ينظر إلى المقطع الوصفي مستخدمًا الحياد والموضوعية، ويحاول نقل أدق التفاصيل وخاصة الواقعيين، أما الآخر المتمثل بأصحاب تيار الوعي من كُتاب الحداثة وما بعد الحداثة فلا ينظروا إلى الشيء المراد وصفه مستقلًا على الشخصية بل حاولوا إسقاط الانطباعات وتلوينها بالمزاج الخاص وهو ما يُعرف باسم (أنسنة الأشياء) "[١٠٧].

ولما كانت الأديبة التركية (بينار كور) من كاتبات ما بعد الحداثة فقد اتبعت الوصف الانتقائي، ومالت إلى أنسنة الأشياء، وخلقت حالة من التماهي والتوحد بين (الراوي/ المرأة الطاعنة في السن/ الفتاة)، والشجرة التي تطل عليها عبر نافذة غرفتها، وهو ما نستدل عليه من الوهلة الأولى عبر عتبة النص/العنوان (شجرة مجنونة)؛ لأن صفة

الجنون لا تتحقق إلا من خلال الإنسان. وتوزعت مستويات الوصف داخل نص (شجرة مجنونة) بين : وصف المكان، ووصف الزمن، ووصف الشخصيات.

**أ. ١. تقنيات وصف المكان في النص السردي (شجرة مجنونة):**

يشكل وصف المكان عنصرًا مهمًا في العمل السردي، فليس هناك أحداث أو شخصيات يمكن أن تلعب أدوارها في الفراغ، ومن هنا تأتى أهمية وصف المكان ليس كخلفية للأحداث فحسب، بل وكعنصر حكائي قائم بذاته، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى[١٠٨]. ويبدو لنا من خلال القراءة النقدية للنص السردي (شجرة مجنونة) أن الأديبة التركية (بينار كور) كانت على وعي تام بالعلاقة التي تربط بين وصف المكان وتقديم الشخوص في العمل الأدبي؛ لأن وصف المكان بجانب كونه مسرح الأحداث، والإطار الذي يحتويها، يمثل أيضًا العنصر الفاعل في تحديد ملامح الشخصية في العمل السردي، والذي قد يدفع بالشخصية إلى الفعل، في علاقة جدلية بينه وبينها ، فمن المعروف التأثير المتبادل بين المكان وقاطنيه[١٠٩]. ونلحظ ذلك بوضوح في تقديم الرواي المشارك لكل من خالة الفتاة القروية وزوجها الجلف. وقد عمد الراوي المشارك أن يرسم شخصيتهما مقرونة بوصف القصر الذي يقطنا فيه، بأثاثه الفخم الباهظ الثمن، ووفرة سبل العيشة الرغدة من خدم وسائق وخادم خاص لمائدة الطعام، وارتداء أفخر الأزياء والزينة، حيث ورد:

" وكانت هذه الخالة متزوجة من رجل ثري من عائلتها، وكانا يقطنان في قصر ضخم من طابقين وبه حديقة في واحد من أكثر الأحياء "الراقية" على ضفة الأناضول. ولكن ومع كل الأقمشة المخملية والساتان، والدانتيل وصور الفاكهة والورود ذات النسيج المذهب الثقيل، والبُسُط السميكة الأوروبية المنشأ التي تغطي الأرضيات الخشبية ذات

الطلاء اللامع والتي تزين كل جانب فيه، كان هذا بيتًا ريفيًا. فرغم أن خالتها كانت تتسوق في أغلى المتاجر، وترتدي ثيابا "مستوردة" فقد كانت غير مهندمة، ورغم أن لها بعض الخدم وخادم مسئول عن السُفرة وسائقا، لم تستطع إخفاء مظهر "ربة المنزل"، فقد كانت امرأة مسكينة تتزين بالكثير من الخواتم والأساور. أما زوج خالتها والذي يمكن أن يعد "سيدًا" مهندمًا عند رؤيته من بعيد، فقد كانت هويته الحقيقية تظهر بمجرد أن يفتح فمه: تاجر أناضولي لم يستطع تقويم لسانه، أو لم يجد حاجة لذلك. وبقى كلاهما "محافظين" رغم وفرة أموالهما، وكان الاحتماء من "سوء أخلاق" المدينة الكبيرة مهمًا بالنسبة لهما بقدر سعيهما لزيادة ثروتهما.." [١١٠]

يتبين من خلال النص السابق أن وصف المكان جاء مكملا لملمح رئيس يرتبط بشخصيتي خالة الفتاة وزوجها، وهو الثراء الشديد، وعلى الرغم من ذلك لم يجعلهما الثراء ينسلخان من أصولهما الريفية. وحرصت الكاتبة (بينار كور) أن تجعل وصف الرواي المشارك في بعض المواضع بين علامات تنصيص؛ حتى ينتبه المتلقي لرسالة محددة مفادها أنه على الرغم من الثراء والسكن في أحد الأحياء الراقية، وارتداء أفخر الثياب المستوردة، إلا أن خالة الفتاة وزوجها، لم يحرصا على تقويم اللكنة الريفية، وأيضًا ظلّا متمسكين بالعادات والتقاليد، وكانا مدركين أن أخلاقهما الريفية لن تمكنهما من الانخراط في مجتمع المدينة الذي يعاني من تردي منظومتيه القيمية والأخلاقية.

وقد ساهم وصف (القصر/ المكان) وتوظيفه لتقديم شخصيتي خالة الفتاة وزوجها، في تهيئة المتلقي لتوقع مصير الفتاة في حياتها الجديدة بينهما، حيث ورد على لسان الراوي المشارك ما يلي :

" وكان هذا البيت وهؤلاء الناس يتناوبون على الفتاة، وكأنها سجينة لم تنه مدة حبسها. ولم يسمحوا لها بواحد في الألف من حريتها التي سيضطرون إلى منحها لأطفالهم في المستقبل. ومع المجيء إلى استانبول كان التغيير في السجن فحسب. وكان مجرد خروجها إلى الشارع بمفردها غير ممكن..."[١١١]

يرى الناقد حسن بحراوي أنه من الخطأ النظر إلى مكان الإقامة في العمل السردي كركام من الجدران والأثاث، يمكن تطويقه بالوصف الموضوعي والانتهاء من أمره بالتركيز على مظهره الخارجي وصفاته الملموسة مباشرة[١١٢]، يُفهم من ذلك أن مكان الإقامة مهما اختلفت مستوياته سواء كان شقة أو قصر لا يأخذ معناه ودلالته الشاملة إلا بإدراج صورة ساكنيه الذين يقطنونه إنسجامًا أو تنافرًا، ويكون له معنى نفسي بمن يسكنون فيه.

وفي ضوء الشاهد السابق نجد أن وصف القصر عند الأديبة (بينار كور) تجاوز وظيفة الوصف التزينية وسلب منها دلالة الترف، كما تجاوز وظيفة الوصف الإيهامية التي تعتمد على حشد التفاصيل الصغرى عند وصف الأشياء والأثاث بغية خلق انطباع الواقعية؛ ليأخذ بيد المتلقي إلى الوظيفة التفسيرية الدلالية الرمزية للوصف الدالة على البعد النفسي للمكان ووقعه على نفس المقيم فيه، فعلى الرغم من توفر كل سبل الراحة والرفاهية في القصر إلا أن الفتاة الجامعية الوافدة من بيئة ريفية ترى أن قاطني القصر بطبيعة شخصياتهم جعلوا منه سجنًا جديدًا على غرار بيت عائلتها/السجن الذي فارقته بعد مغادرتها بلدتها.

ويكرر الراوي المشارك نمط الوصف الدقيق في مشهد آخر؛ ليصور لنا حال وهيئة الشقة التي يقيم فيها الرسام/حبيب الفتاة الجامعية وخال صديقتها الوحيدة بالجامعة، أثناء الزيارة الأولى للفتاة له في شقته على النحو التالي :

" وبعدما مرت من رواق ضيق، كانت الغرفة التي دخلاها غير مرتبة بشكل كبير، وكانت مكانًا يعج بالألوان والضوء. دُهشت الفتاة، ما من جانب تنظر إليه إلا وتذهل. لوحات، لوحات، لوحات. معلقة على الجدار في صفوف، وموضوعة على الأرض وتستند على الحائط، تكومت فوق بعضها في جانب، أو تركت هكذا على ثلاثة أو أربعة مساند لألواح الرسم. بعضها مكتمل، وبعضها نصف مكتمل، وبعضها على وشك الاكتمال. كيف علمت الفتاة أيها اكتمل، وأيها نصف مكتمل؟ ستعلم بعد ذلك بفترة، أو ستدعي العلم. وكانت هناك طاولة كبيرة في المنتصف. سطحها ممتلئ بقلم، وفرشاة، وقوارير الحبر، وأوراق. وفي أبعد طرف كان هناك نتوء كبير في الجدار، ومضجع يتسع لشخصين مفروش على الأرض. وإلى جواره أريكة لونها أصفر داكن تتسع لشخصين أيضًا. وكذلك مدفأة صينية ضخمة جدًا. لسبب ما لم تلفت المجمرة النحاسية نظر الفتاة في اليوم الأول. فكان أكثر ما أدهشها، وجذب نظرها الزجاج الذي يغطي جدارا بالكامل، ومظهر السماء الذي يدخله ذاك الزجاج حتى داخل الغرفة. كانت إضاءة لم تعرفها ولم تعهدها من قبل! فقد اعتادت الفتاة على ظلام المباني القديمة العابسة الواقعة على جانبي الشوارع الضيقة التي جالت بها لشهور، والتي ترتفع بها فتجعل منظر السماء يظهر وكأنه بعيد وشاحب. لم تستوعب في البداية كيف تمكنت إضاءة كهذه من الاختباء في الطابق السابع لأحد هذه المباني..."[١١٣]

هذه الوقفة الوصفية تمثل حضورًا للوظيفة التفسيرية الدلالية الرمزية للوصف مرة أخرى، فالمكان في النص السردي ـ كما أشارنا سابقًا ـ لا يعد مجرد جدران، يزينه الأثاث، بل يمثل البعد النفسي، وما له من دلالة وتأثير على نفسية الشخصية، حيث تختلف نظرة الشخصية وإحساسها بالمكان حسب نفسيتها. والراوي في هذا النص السردي متماهيًا مع الفتاة؛ لأنه لن يتحقق له هذا الوصف الدقيق إلا بالمشاركة والمعية، فهو لا يعكس وصفًا لشقة الرسام/ حبيب الفتاة الجامعية ولغرفة المعيشة فقط، بل ينقل للمتلقي نفسية الفتاة وإحساسها بالراحة والدهشة في المكان الذي ظلت تحلم وتبحث عنه للقاء حبيبها بعد معاناة شهور طويلة من التجوال في شوارع المدينة. ولا غرو أن الفتاة شعرت بأن (الغرفة)؛ بما تحمله ـ باعتبارها مكانًا سرديًّا مغلقًا ـ من سمات الخصوصية والحميمية، وبما توفره لمن بها من أمن واستقرار واحتواء، على الرغم من تواضع أثاثها وفوضويتها كانت أرحب وأكثر اتساعا من عالمها الضيق الذي تعيش فيه (القصر/ السجن).

ومن الملاحظات المتعلقة بالبنية العليا/ بنية الحكي للنص السردي (شجرة مجنونة)، أن الأديبة التركية (بينار كور) لم تكن على وعي بأن راوي القصة القصيرة يختلف عن راوي الرواية، فضلا عن أن مادة القصة القصيرة عبارة عن صورة وخبر لشريحة ضيقة من الحياة، فإن الرؤية التي يستخدمها الراوي لإدراك هذه الشريحة محدود أيضًا بحدود هذه الشريحة، مما يجعلها أكثر حسية وتأثيرًا وتحديدًا للهدف، وأكثر تكثيفًا في العرض، ويجعل المسافة التي تفصل الراوي والأحداث تكاد تكون معدومة. على النقيض نجد أن الرواية تتسع فيها الرؤية وتتعدد زواياها، وتطول المسافة فيها بين الرواي والعالم الرحب الذي تحتويه، وهو الأمر الذي تحقق في النص السردي (شجرة مجنونة) من خلال

طبيعة الوقفات الوصفية الدقيقة التي قام بها الراوي، والتي تتناسب وطبيعة الوصف الروائي، فإن كان وصف الصورة عنصر مشترك بين القصة القصيرة والرواية، فالفارق يكمن في المعالجة الفنية، فوصف الصورة في القصة القصيرة ناجز ويعتمد على الاقتصاد، أما في الرواية فيكون وصف الصورة حلقة في سلسلة حكاية طويلة، والصورة نقطة في نسيج مشهد كبير وممتد.

**أ.٢. تقنيات وصف الزمن في النص السردي (شجرة مجنونة) :**

لا يمكن أن نتصور تناميًا في أحداث ما بحياتنا دون أن يرتبط هذا التنامي بإطار زمني تدور فيه تلك الأحداث على اختلاف مددها الزمنية، وهذا التنامي بكل ما يتعلق به من إطار مكاني وشخصيات تتحرك فيه إنما يقوم على الحركة الزمنية الدائمة.

ويعد الزمن عنصرًا مهمًا في البناء السردي، والقصة لكي تروى، لابد وأن تكون قد تمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر بكل تأكيد؛ لأنه من المتعذر حكي قصة أحداثها لم تكتمل بعد، وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها، أما عرض الأحداث في العمل الأدبي فيقوم بطريقتين: إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطقه الخاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطقه الداخلي، ومن هنا جاء التمييز بين المتن والمبنى، فالأول: لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني: فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارىء تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل الأدبي[١١٤].

وهناك أقسام للزمن السردي: أولها : الزمن التاريخي والذي تتميز به بنية السرد التقليدي الذي يحيا فيها الزمن متسلسلًا تسلسلًا منطقيًا، ويرتبط بالسيرة الذاتية والموضوعية لحياة الأبطال، وثانيها: الزمن النفسي وهو ما تتميز به النصوص السردية لكُتاب تيار الوعي، حيث يقوموا بكسر تعاقبية الزمن السردي بشكل غير منطقي، فيأتي التداعي الحر والمونولوج الداخلي والخيال والحلم، وثالثها: الزمن الداخلي وهو الزمن الطقوسي الاحتفالي الدائري المهيمن في الحكايات الخرافية[١١٥].

ويرى (جيرار جنيت) أن دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة يُعرف باسم المفارقات الزمنية. وتأخذ دراسة الترتيب الزمني للحكي معناها من مواجهة ترتيب تنظيم الأحداث في الخطاب السردي بترتيب تتابع الأحداث نفسها في القصة. وقد ميز (جيرار جنيت) بين نوعين من المفارقات الزمنية هما: الاسترجاع، والاستباق [١١٦].

ويمكننا تعريف الاسترجاع أو الارتداد أو الفلاش باك بأنه " العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكى الآن "[١١٧] وبعبارة أخرى هو " كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، أي التي بلغها السرد"[١١٨]. والواقع، أن الزمن عند الأديبة التركية (بينار كور) في النص السردي (شجرة مجنونة)، هو زمن نفسي، كان النصيب الأكبر فيه لتقنية الاسترجاع، والتذكر، والتداعي الحر، إلى جانب الهذيان في الأخير. كما هو الحال في الوقفة الوصفية التالية التي تجري على لسان الراوي المشارك/ الفتاة الجامعية، والتي تتماهي فيها مع الشجرة، المعادل الموضوعي لها في العمل السردي:

" في الليالي غير المقمرة، عندما تنطفئ كل الأضواء الاصطناعية، يمتلئ خارج نافذتي بظلام مثل حبر داكن اللون، وعندها لا أستطيع تمييز الشجرة. أعلم أنها هناك ولكن لا أستطيع تمييزها. وفي ذاك الوقت أرى فتاة. ليس في ذاك الوقت وحسب، ولكن يحدث أن أراها في أوقات أخرى وهي تزيح الثلج عن أغصان الشجرة الرقيقة، وتتسلق نحو السماء، أو مثلما يبتسم كل برعم من براعمها عندما تشرق شمس الربيع الكاذبة الباردة .. ولكنني غالبا ما أرى تلك الفتاة في ظلمة الليل .. فلو قالوا عنها مجنونة لصدقت؛ لأنها هي أيضًا في قلبها طير، وكانت قد أُرهقت حتى أدركت أنها لن تستطيع الانقلاع من الأرض..." [١١٩]

تكشف لنا الوقفة الوصفية السابقة من خلال تقنية الاسترجاع عن زمن نفسي، وهو الزمن" الذي لا ينظم حسب وقوعه تاريخيًا، بل حسب الإحساس به، وهو يرتبط بما يسمى تيار الوعي (المونولوج الداخلي). إنه تسجيل عفوي للأفكار وأذهان الشخوص بطريقة تداعي المعاني الحر في العقل."[١٢٠] فالراوي المشارك/ الفتاة الجامعية تكشف عن زمن ذاتي خاص لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية، منسوج من خيوط الحياة النفسية عن طريق ( المونولوج الداخلي)، وتداخل الأزمنة والصور البلاغية لرصد تفاعل الذات مع الزمن.

يعكس الوصف السابق معاناة الفتاة الجامعية وتكبيلها بالعادات والتقاليد، التي تجعلها أشبه بالشجرة التي تحاول أن تنفض الثلج عن أغصانها الرقيقة، لتتفتح براعمها بشمس الربيع الكاذبة الباردة، في إشارة لمساحة الحرية الضئيلة الممنوحة للفتاة. وتكون النتيجة لإدراكها حجم الوصاية الأسرية عليها ومحاصرتها بالعادات والتقاليد، ورغبتها

في التحرر من كل ما يحد من حريتها، أن رأها أهلها مجنونة؛ لأنه لا يمكن للشجرة/ الفتاة الجامعية أن تنقلع من جذورها الراسخة/ العادات والتقاليد.

وفي وقفة وصفية أخرى يصور الراوي المشارك/ الفتاة الجامعية، المعاناة التي مرت بها في سبيل إقناع أسرتها بأن تستكمل دراستها الجامعية في استانبول بقوله :

" في يوم من الأيام النادرة التي كان بوسعها الخروج فيها إلى الشارع، أرسلوها إلى استانبول قائلين: لتدرس. وقد اضطرت أن تحارب فترة طويلة للحصول على هذا الحق. وهذه ليست حرب غاضبة وساخطة كالتي يمكن للجميع أن يعرفها أو يعيها. فقد مرت جميعها بصمت، ولكنها لم تكن شيئًا يتوقعوه منها. فكما ادعوا ضعفها في صغرها من قبل، ادعوا بعد ذلك أنها بجبنها وحيائها لن تستطيع الاعتياد على الحياة في المدينة الكبيرة، فتحدثوا عن عدم جدوى تعليم الفتيات، وأيضًا عن مساوئ المدينة الكبيرة .. وفي النهاية أغلقت غرفتها على نفسها لأيام ولم تفتح لأحد، فلم يتحملوا عدم تناولها لقمة واحدة، ولظنهم أنها لن تنجح على أي حال، سمحوا لها بدخول الامتحانات، ولكن الفتاة لم تكن بلهاء كما اعتقدوا، فقد داومت على الدراسة طوال الفترة التي أغلقت على نفسها غرفتها، حتى تتمكن من النجاح .. ونجحت.

وإن كانت لم تدخل الكلية التي أرادتها، فليكن ما يكن، فقد كان كل هدفها هو أن تتخلص من البلدة التي ولدت وشبت بها وتصل إلى استانبول، وأن تنجو من محيط العائلة وتختلط بالناس، فتختبر الحياة ولو بقدر ضئيل، وكانت تحلم بحياة طلابية تشبه تلك التي كانت تقرأ عنها في الروايات سرًا.

وفي النهاية استطاعت الوصول إلى استانبول، ولكن كيف؟ فقد تأهبت خالتها التي ستضمن عدم خرق إذن ذهابها للجامعة، حتى لا تفعل شيئًا سوى المداومة بجامعة المدينة الكبيرة..."[١٢١]

تستمر الأديبة التركية (بينار كور) في الاعتماد على تقنية الاسترجاع، وتقديم زمن نفسي يعكس حجم معاناة الفتاة الجامعية، وقد أفادت من (المونولوج الداخلي) الذي يجري على لسان الراوي المشارك/ الفتاة الجامعية لتشعرنا من خلال الزمن النفسي بأنه زمن ديمومة، أي الزمن الجاري لا الزمن المقيس، لأننا إذا قسنا الزمن، فمعنى ذلك أننا نفترض توقفه، فالشيء المقيس جامد وثابت، بينما الديمومة زمن يجري ويتكون باعتباره وسيلة لكشف أعماق الشخصية، ويُسلم بعجزها أمام الواقع، فضلا عن أنه يذيب الحواجز الفاصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل. وقد نجحت الأديبة التركية (بينار كور) في استخدام المزواجة بين الماضي والحاضر لتقديم الخلفية النفسية للأحداث الماضية برؤية حاضرة. أي تحرير الماضي للاستعانة به في تفسير الحاضر. وبهذا البناء جعلت حياة الشخصية الرئيسة (الفتاة الجامعية) تتمحور حول الزمن تبعًا لتذبذبه. وقد سلكت (بينار كور) مسلك كُتاب تيار الوعي في اتباع أساليب المونولوج الداخلي والتداعي الحر، وبهذه الطريقة الحديثة استطاعت أن تعطي العمل الفني اتساعًا أشمل، يتحرك فيه الزمن دون ضوابط، فجاء بناؤها لذات البطلة بناءً عقلانيًا وليس عاطفيًا. يرصد كل ما هو سلبي لكي يقود إلى ما هو حتمي.

ويمثل الهذيان أسلوبًا فنيًا يلجأ إليه المبدع؛ لخدمة الزمن النفسي الذي اعتمده، فبعد أن استعملت (بينار كور) المزاوجة بين الزمنين الماضي والحاضر داخل بناء يتوتر ويتصاعد في العمل السردي (شجرة مجنونة)، تصل إلى التوهج والانفجار في

اللحظة الحتمية، حيث تودع الفتاة الجامعية ـ بعد صدمتها من قصة حب فاشلة من طرف واحد، وإقدامها على الانتحارـ أحد دور الرعاية النفسية:

" لم تكن جدران الغرف البيضاء، ولا قمصان الرجال البيضاء تشبه أي لون أبيض تعرفه. وقد فعلوا بها أشياء لا تُعقل، وامتهنوها لأقصى درجة.

ولم يصدقوا أيًا مما قالته.

فهي لم تقل أي شيء يمكن تصديقه.

وبالنهاية، بعد مرور أيام، وأسابيع، وأشهر، وأعوام أحضروها وتركوها عند حافة النافذة، لظل هذه الشجرة.

قصت الفتاة كل ما تعرفه على الشجرة.

فجُنَّت الشجرة.

تسعى لأعوام كي تتسلق نحو الشمس. تظن أنها ستتغلب على الجدران المحيطة بها.

إن هذه لشجرة مجنونة.

أنظر إلى الشجرة المجنونة طوال اليوم. وطوال الليالي. أنظر إلى الشجرة المجنونة دون أن أتحرك من مكاني.

قد نزعوا الموت مني، ما الذي يسعني فعله سوى ذلك؟ "[١٢٢]

يهيمن على الوقفة الوصفية السابقة للزمن الاعتماد على المونولوج الداخلي المباشر الذي يدور بين الشخصية/ الفتاة الجامعية وذاتها، وتترجم من خلاله ما يدور في مكنون نفسها، وما آلت إليه الأوضاع من تردي، وتسجل خبرتها الانفعالية بصورة تعكس كل ما تشعر به من مرارة وألم ويأس وقلة حيلة.

وتأسيسًا على ما سبق، نجد أن الزمن الحقيقي الذي يكشف ماهية البطلة الداخلية، هو الزمن الذي تشعر به، أي الزمن الخفي غير المرئي الذي يؤثر في العلاقات

الاجتماعية والعاطفية. فالعودة إلى الماضي كفيلة بتوضيح الحقيقة، كذلك فإن الرجوع إلى الذكريات وتدفق الأحداث في الذاكرة، ضروري لإعطاء البنية النفسية حركية نشطة. والبطلة/ الفتاة الجامعية تلح إلحاحًا شديدًا على استعمال الماضي عن طريق التداعي الحر، وتتحاور مع ذاتها أكثر مما تتحاور مع شخصيات العمل الفني من خلال المونولوج الداخلي المباشر، محطمة بذلك التوقيت الزمني المتعارف عليه؛ فحل الماضي محل الحاضر، وكان الزمن الحاضر راكدًا لأنه نسخة من الماضي. من هنا نشعر بأن العمل السردي (شجرة مجنونة) يكاد يكون محاكمة لهذا الزمن الذي تسيطر عليه السلطة الأبوية المطلقة المتمثلة في الأسرة والعادات والتقاليد التي دفعت بالفتاة إلى الجنون.

**٣. أ. وصف الشخصيات :**

لكل كاتب طريقة معينة في رسمه للشخصيات يستأنس بها، وغالبًا ما يعتمد إحدى الطريقتين : المباشرة أو غير المباشرة.

الطريقة المباشرة: وهي التي " يصور الكاتب فيها أشخاصه من الخارج، ويحلل عواطفهم ودوافعهم وإحساساتهم، وكثيرًا ما يصدر أحكامه عليهم".

الطريقة غير المباشرة: " وهي التي يفسح الكاتب فيها المجال للشخصية نفسها لتعبر عن أفكارها وعواطفها واتجاهاتها وميولها؛ لتكشف لنا عن حقيقتها" [١٢٣]

ولما كانت الأديبة التركية (بينار كور) قد صنفت منتجها السردي (شجرة مجنونة) بأنه قصة قصيرة، إلا أننا لاحظنا تعددا في شخصيات هذا العمل الأدبي، على الرغم من أن " القصة القصيرة لا تتيح ـ غالبًا ـ تعددًا في الشخصيات، ولا توسعًا في المعالجات، ولا اتساعًا في الأحداث؛ إذ هي تركز معالجتها بتسليط الضوء على حدث

معين، أو جانب من جوانب الشخصية، لإبراز فكرة أو انطباع معين، وفق رؤية الكاتب، وإحساسه الخاص"[١٢٤]. ومن الشخصيات التي استرعت الانتباه شخصية (الرسام/ حبيب الفتاة الجامعة وخال صديقتها)، فهو شخصية مسطحة أو ثابتة " تبنى عادة حول فكرة واحدة، أو صفة لا تتغير طوال الحكي، فلا تؤثر فيها الحوادث ولا تأخذ منها شيئًا"[١٢٥] وكان الرسام/ حبيب الفتاة الجامعية طوال العمل السردي يمثل حالة تكاد تكون ثابتة، فلا تلحظ في مواقفه تبدلًا، ولا في سلوكه ومواقفه تغيرًا أو تطورًا، فهو مجرد مستهلك للفتاة عاطفيًا وجسديًا، وقد صرح بذلك في أحد لقاءاته؛ حيث قال:

- " أنتِ جارة وحدتي .. وشابة لدرجة لا تجعل منكِ شريكة ..." [١٢٦]

ومن شأن هذه الشخصية الثابتة أن يسلس رسمها في خيال الكاتب أو رؤيته، ويجري بها قلمه، نظرًا لخصيصة الثبات فيها؛ فليست بحاجة إلى تقديم ووصف، أو استبطان وتحليل، فهي شخصية بسيطة بينة القسمات، واضحة المعالم، ثابتة في مبادئها ومواقفها من الأحداث، إلا أن (بينار كور) لم تأبه بذلك وبالغت في تقديم وصف شخصية (الرسام/ حبيب الفتاة الجامعية) على النحو التالي :

" رأت رجلًا في الطريق. وكان يمكن ألا تراه، فلو لم تثب صديقتها التي تسير بجوارها قائلة: "يا خالي! " وتلتصق بكتف الرجل الذي كان يتقدمهما بثمان أو عشر خطوات، لما رأته.

كان رجلًا طويل البنية، ذا لحية شقراء داكنة، متصل الحاجبين. هل ميزت الفتاة أنه متصل الحاجبين ذاك اليوم؟ أم في يوم تالٍ؟ كلا، كان في ذاك اليوم. كانت حواجبه متصلة عندما التف مباشرة نحو الشخص الذي التصق به. في اللحظة التالية عندما رأي ابنة أخته، ارتسمت ابتسامة على وجهه. وفي لحظة استقرت الحواجب

المتصلة والنظرات المظلمة والمخيفة في قلب الفتاة. وبعد الابتسامة الودودة التي تلت تلك اللحظة علمت أنه لن يكون مخيفًا بعد الآن؛ حتى وإن خافت أول يوم، كانت الرهبة لمدة طويلة بعد ذاك اليوم ناتجة عن التقيد بالخوف لدى تجربة كل شيء.

أتت الفتاة إلى جانب صديقتها التي تتحدث مع خالها. وتسمرت هناك وكأنها غير موجودة إلى جانب صديقتها التي تتحدث بسرعة، وبشكل متقطع، وتتخير كلماتها بصعوبة حتى أن أغلبها غير مفهوم دون أن ترفع عينها عن الرجل. وبعد فترة عندما عرفت بها بقولها: "صديقتي" دون أن تجد حاجة إلى ذكر الاسم، لاحظت أن الرجل ينظر إليها دون أن يراها. كان على ظهره معطف، وعلى رأسه قبعة سوداء لا تشبه القبعات التي نعرفها. لو كانت فتاة أخرى لقالت عنه: أنيق ..."[١٢٧]

يُلاحظ من الشاهد السابق الإفراط الوصفي لشخصية ثابتة، فإن كان للأديب الحق في ممارسة الراوي المشارك لدوره بالشكل الذي يمتلك من خلاله ناصية الحكي، وتحريك أدواته كيفما شاءت له رؤيته الفنية سواء في رسم الشخصيات أو في غيرها من مكونات البناء الفني التي يجسدها خطابه السردي، وهو تقديم يقوم على عنصري المشاهدة والمعايشة؛ بما يمنحه قربًا من الشخصيات، ومصداقية أكثر لدى المتلقي، إلا أنه ملزم بالوعي بالخصائص البنائية الفارقة بين الأنواع السردية، فالاقتصاد اللغوي ضرورة ملحة في القصة القصيرة، لم تتحق في العمل السردي (شجرة مجنونة)، والدليل أن شخصية ثابتة مثل (الرسام/ حبيب الفتاة الجامعية) أخذت كل هذه المساحة من الوصف وساهمت في إحداث خلل في إيقاع الزمن وإبطاء السرد.

ولم يختلف الأمر كثيرًا عند النظر إلى الشخصيات الثانوية، التي هي" نوع من الشخصيات يضحى أداة مهمة في يد الكاتب ليستكمل بها أبعادًا في رؤيته الفنية، أو

استبطانها من خلال مشاركتها له في صنع الأحداث، وإبراز المواقف. ولهذا فقد يوليها الكاتب عناية كبيرة"[١٢٨]، ولكن دون إخلال بالتكثيف والاقتصاد اللغوي اللذين يوسما القصة القصيرة. وهو الأمر الذي لم يتوفر في النص السردي (شجرة مجنونة) حيث أفردت الأديبة التركية (بينار كور) مساحة كبيرة لوصف شخصية (إحدى عاشقات الرسام/ حبيب الفتاة الجامعية)، حينما ذهبت متشوقة إلى منزله بعد انتهاء الإجازة الصيفية :

" كانت المرأة تتحدث أيضًا. تتجول في الأنحاء، وتبتسم. وكان صوتها يذكر بصوت تغريد الطيور. لم يكن بوسع الفتاة أن ترفع عينها عن المرأة. فقد جاءت لرؤية الرجل دون أن تفكر في أي شيء آخر، لكنها لم تكن تنظر إلى أي شيء سوى المرأة. كانت تشبه النساء اللاتي توليهن العناية في الأفلام التي شاهدتها، والروايات التي قرأتها. كانت المرأة وكأنها جمعت صفاتهن جميعًا في وقت واحد. بإمكانها السير بتمايل، وجسدها مرتخ لدرجة أنها لا تقلق ولا تهتم بإمساك لفافة التبغ بين إصبعيها، تحدثها وكأنها متأكدة أن كل كلمة تخرج من فمها صحيحة قبل أن تقولها بكثير، تتحدث بلا خوف، والأهم من هذا كله، كانت امرأة بإمكانها إطلاق قهقهة. وكانت قد فعلت هذا كله قبل أن تمر خمس دقائق على دخول الفتاة للغرفة.

بالإضافة لذلك هي جميلة. وفوق هذا كانت وكأنها لا تهتم بجمالها، ولا ترى حاجة في استعراضه، وكأنها تشعر أنه شيء اعتيادي جدًا.

كانت تصرفاتها مسترخية وكأنها تعيش هنا لأربعين عامًا. تعتذر عن الفراش غير المرتب، وتسأل أين اختفى حذاؤها، وتضع لفافة التبغ خاصتها بيدها وتبحث عن الثقاب الذي ستشعلها به، تفتح باب الرواق بالطرف الآخر دون تفكير وتدخل ـ وأثناء ذهابها

وإيابها لم تجرؤ الفتاة على إلقاء نظرة ولو لمرة واحدة ـ وأتت بصينية وضعت عليها ثلاثة أكواب من الشاي، وكانت تتذمر من أن الماء لا يتدفق بشكل جيد.

كيف كان بوسعها القيام بكل ذلك؟ كيف يمكن لامرأة سيئة ـ ما إن رأتها الفتاة حتى تذكرت ما كانت صديقتها قد أخبرتها به ـ أن تتجرأ بكل هذه الوقاحة؟

وفي النهاية توقفت قليلًا.

ـ قالت: " أوف لقد برد الجو كثيرًا " وأخذت وسادة مسند من الأرض. وحملتها إلى أكثر زاوية مشمسة بالغرفة. وجلست القرفصاء.

ـ الأفضل أن نوقد المدفئة ..." [١٢٩]

هذه الوقفة الوصفية لشخصية ثانوية (إحدى عشيقات الرسام/ حبيب الفتاة الجامعية) في العمل السردي (شجرة مجنونة) تكشف لنا (بينار كور) ـ بوصفها إحدى كاتبات ما بعد الحداثة اللاتي اعتمدن في كتاباتهن على أسلوب تيار الوعي ـ عن أسلوبها في رسم الشخصيات. فقد أفادت (بينار كور) من المونولوج الداخلي الذي اعتمد عليه كُتاب تيار الوعي واستحدثوا به أسلوبًا عُرف باسم الرسم غير المباشر الحر للشخصية الذي يجمع بين خصائص الطريقتين (المباشرة، وغير المباشرة) ويعطي الكاتب حرية أكبر في نسج وصف الشخصية الثانوية داخل كلام الراوي؛ لأنه يعبر بطريقة مباشرة وبلا وساطة عن تفصيلات الشخصية. فلو كان المُنتج السردي (شجرة مجنونة) قصة قصيرة وفقًا لتصنيف (بينار كور) لما كانت في حاجة لكل هذه التفاصيل الخاصة بشخصية ثانوية، علمًا بأن كل ما قدمته كان من الممكن اختزاله بأن عشيقة الرسام كانت تتصرف بأريحية

في منزله، لكن الإغراق في الوصف يُحدث تباطىء السرد وهو الأسلوب الأنسب للكتابة الروائية وليس القصة القصيرة.

وأخيرًا يمكننا القول إن سمة الإيجاز والتركيز في القصة القصيرة تؤدي إلى ظاهرة تسيطر على نماذجها وهي ظاهرة الاقتصاد في الجزئيات المكونة للبناء الفني للنصوص المنتمية إليها، سواء كان الاقتصاد متعلقًا بالعناصر القصصية أو بالعناصر اللغوية. وقد أدى الإسهاب في الوقفات الوصفية إلى فقد عناصر الإيجاز والتركيز والاقتصاد التي توسم البنية العليا/ بنية حكي القصة القصيرة، وهذا يجعل النص السردي (شجرة مجنونة) أقرب إلى الرواية القصيرة.

يتبين مما سبق أن الوقفات الوصفية دائما تشكل بظهورها في النص وفي جميع الوجوه والحالات، توقفًا للسرد أو على الأقل إبطاء لوتيرته مما يترتب عليه خلل في الإيقاع الزمني للسرد ويحمله على مراوحة مكانه، وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف مساره المعتاد، وهو الملمح الرئيس في العمل الروائي سواء كان طويلا أو قصيرا، وليس القصة القصيرة التي أدرجت تحتها (بينار كور) عملها السردي (شجرة مجنونة) دون الوعي بخصائصها البنائية أو سعيًا لهدمها.

**ب. <u>الاستهلال السردي/ البرولوج</u>**

الاستهلال هو جزء من السرد يسبق بداية الفعل، أو بداية الحكي[١٣٠]. ويمثل الاستهلال السردي خطوة مهمة في العمل الأدبي فهو بوابة المتلقي إلى النص بأكمله، فالبداية الاستهلالية تمثل اختزال محطات كثيرة في المبنى الحكائي للنص السردي أو تمثل على أقل تقدير تمهيدًا للعبور إلى النص. والاستهلال يأتي مكثفًا مختصرًا للأجواء الزمانية والمكانية بشكل جلي ومتناغم مع الإطار العام والذي تُرسم من خلاله

الشخصيات، ويمثل أيضًا إشارة قوية ومركزية لبنية الأحداث اللاحقة وبه يبرز معنى الشكل للنص السردي أو يكاد بالاقتراب من المعنى بهدف تغذية مفاصل النص والتمهيد لتصور كلي لاحق وتكون البداية أو الاستهلال أشبه بالنواة المخصبة التي ستتحول من خلال العملية الإبداعية إلى جنين، ومن ثم إلى كيان[١٣١].

وتعد الوظيفة الإغرائية أبرز ما يؤديه الاستهلال السردي؛ إذ يعمل على حفز القارىء وترغيبه، ويحمسه للولوج إلى مكامن العمل الأدبي وتأمين متابعة القراءة، بشرط أن يكون كلا من عنوان العمل الأدبي والاستهلال السردي ضمن حقل دلالي واحد منسجم فيشيران باعتبارهما الدال على المدلول (المتن النصي)، وأن ينسجما معا في حالة توافق ثنائي، فلا يكونان من حقلين مختلفين فيصيبان القارىء بالتشتت والانقطاع، ومن ثم النفور[١٣٢].

وعند النظر إلى المُنتج السردي (شجرة مجنونة)، نجد أن الاستهلال السردي جاء متناغمًا مع عنوانه، حيث فسر الاستهلال السردي عنوان العمل الأدبي، وقدم تفاصيل وحيثيات دقيقة أضافت إلى العنوان المزيد من التشويق والغرابة، مما يسهم في تعلق القارىء بالعمل السردي ويدفعه إلى مواصلة فعل القراءة، وقد تحقق ذلك باتباع الأديبة التركية (بينار كور) أسلوب السرد الذاتي أو ما يعرف بـ(الترجمة الذاتية)، "وهي الطريقة السردية التي تتبع الحكي بضمير المتكلم على لسان البطل أو البطلة، أو تسنده إلى الراوي. وثمة نوعان لهذه الطريقة من السرد :

أ. أن يكون الراوي غير مشارك في نطاق الحكي.

ب. أن يكون الراوي شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، و تدور في فلكها الأحداث.[١٣٣]" وقد اعتمدت الأديبة التركية (بينار كور) في العملية السردية

عامةً، والاستهلال السردي خاصةً على النوع الثاني من أسلوب السرد الذاتي، فالراوي/ المرأة الطاعنة في السن/ الفتاة المراهقة، هي الشخصية الحكائية الرئيسة داخل العمل السردي ومحور الأحداث، على النحو التالي:

" أجلس كل يوم على حافة نافذتي من الصباح حتى المساء. أحدق في الشجرة المجنونة. أتأمل وأنظر إلى امتداد فروعها على الزجاج، أنظر إلى تمددها دون كلل للتخلص من الجدران السوداء التي تحيط بجوانبها الأربعة. أهتف: أيتها الشجرة المجنونة، لم تتمكني من تعلم الدرس لسنوات. لسبب ما لم تتعقل، لم تيأس من السعي الحثيث للوصول إلى الشمس. قضينا سنوات معًا. كم شتاء رأيت فيه تسليمها رقة عقد أغصانها التي تشبه الرسم بقلمي للرياح، أو تحول هذه الخطوط التي أثقلها الجليد ولكنه لم يستطع أن يجعلها تتجمد في الليالي الساكنة عديمة الحركة إلى نسيج من الدانتيل الأبيض على الجدار الأسود. كم شهر مارس شاهدت فيه بمرارة تفتح براعمها مبكرًا عند انحنائها نحو الشمس دون إدراك للبرودة، وبعدها عدم إزهارها في الربيع .. عدم إزهارها في أي وقت، وتلوينها بلون يسبق الأخضر لا يشبه أي لون بينما تقهقه الأشجار الأخرى باللون الوردي، والأبيض، والبنفسجي. وهذا هو تحول الأغصان الخضراء الشابة التي ألم بها شجن الأفئدة إلى الأصفر، وفناؤها من الوجود. تحول الأوراق إلى لونٍ قاتم باطرادٍ بمرور الصيف.. حالتها المغبرة .. تلألؤها بعد هطول المطر لفترة قصيرة .. احمرارها ببطء لا إراديًا واصفرارها.. تساقط الأوراق من الشجرة مثنى وفرادى دون انتظار للرياح، بتزامن حددته بنفسها .. الرائحة الصادرة عندما يكنس البواب الأوراق الجافة التي تغطي أرضية الحديقة، ويكومها جانبا ثم يشعل بها النار.

أعلم كل هذا. فعلى مدار أعوام، عشنا هذه الأحداث معا. وأعلم أشياء أخرى أيضا. ذات يوم صيفي رأيت كيف لعاصفة مفاجئة هبت وقت الشفق واستمرت لبضع دقائق أن تقتطع غصنا ضعيفا .. ضعيف ولكنه كان غصنا محملا بالأوراق مقارنة بالأغصان التي لا تعد ضئيلة الحجم بالنسبة إلى الأخرى ـ حتى يمكن أن تعد كبيرة بالنسبة للشجرة ـ رأيت الدماء الصفراء التي سالت من الموضع الذي اقتطع منه. أخذ الجرح محل الكسر الباقي أثره في الشجرة في الابيضاض وسط اللون الأخضر طوال الصيف، ثم اسْوَدّ، وأصبح لا يُميَز. يوجد الآن في المكان القديم لذاك الغصن قطعة من السماء. وبعدها، وفي صيفٍ آخر، انتاب الأوراق مرض غريب، لم تتساقط، وذابت الخضر وسط الصيف. كأنها قطع من التُل اقتطعت من خمار العروس دون قصد وسط بعض الأوراق التي لم ينتشر بها المرض فبقيت بلون أبيض متسخ، وبلا روح، أو داعٍ له.

ليس هكذا وحسب، فأنا أعلم الكثير والكثير، أعلم أيامها السيئة، أعلم كل شيء عن هذه الشجرة، حتى دقات قلبها؛ فالسباق الجنوني الذي تسلكه نحو السماء، يشق أنفاسها حتى كأنما يمكن رؤية دقات قلبها بالعين..." [١٣٤]

يتبادر إلى الذهن على الفور سؤال مهم بعد اطلاعنا على الاستهلال السردي في المُنتج السردي (شجرة مجنونة)، هو: كيف للأديبة (بينار كور) أن توسم هذا العمل الأدبي بأنه قصة قصيرة، وقد جاء الاستهلال السردي فقط في صفحتين كاملتين؟!

وفي سبيل الإجابة على هذا السؤال نجد أن الأديبة (بينار كور) قد اعتمدت على أحد نوعي الوصف هو (الوصف الانتقائي)، وهو ما تحقق في الاستهلال السردي الذي قدمت به الأديبة عملها الأدبي (شجرة مجنونة)، حيث أسرفت في وصف حال

الشجرة ـ التي تطل عليها عبر نافذتها ـ خلال فصول العام، ورسمت بالكلمات صورة كاملة لها معتمدة على الألوان والصوت والحركة، حتى الروائح كان لها نصيب في الوصف؛ لتضفي وقعًا وتأثيرًا كبيرًا في نفس المتلقي بإيقاظ كل حواسه دون تغليب إحدى الحواس على الأخرى، فدوائر الحواس ليست مغلقة، بل إن بعضها ينفتح على بعضها الآخر، ويكتسب منه بعض معطياته ولوازمه في إطار ما يدعى بـ(تراسل الحواس) وهو يعني " أن تعطي المسموعات ألوانًا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة"[١٣٥]. وقد عمل حشد الصور الاستعارية في الاستهلال السردي إلى تباطىء الزمن داخل النص وإطالته، وهو ما يتنافى مع خصائص النوع السردي (القصة القصيرة) التي أدرجت الأديبة التركية عملها الأدبي تحته، وجعلته أقرب إلى الرواية القصيرة.

ج. **التكرار وبناء النص :**

لما كان المُنتج السردي (شجرة مجنونة) قد تم تصنيفه من قبل الأديبة التركية (بينار كور) باعتباره قصـــة قصـــيرة، وقد قمنا آنفًا بتقديم تعريفات تؤكد أن هذا النوع الأدبي – القصـــة القصـــيرة – صـــغير نســـبيًا، وعلى الرغم من الاختلاف حول هذا التحديد الشكلي للقصة القصيرة الذي يُنظر لها من زاوية معيار الحجم، لم نغفل التقنية البنائية لذلك النوع الأدبي، وتأثيرها على البنية العليا للنص السـردي، فالقصـر النسـبي للقصـــة القصـــيرة يطرح تســاؤلا حول دور التكرار في بناء هذا النوع الأدبي الذي " يقرأ في جلسة واحدة، حيث يضـغط الأديب مادته، لكي يعطيها وحدة نغم قوية، ويكون لها تأثير كلي، وإلى جانب ذلك يجب أن تكون موجزة، وفي الوقت نفســـــه مؤثرة، لكي تعوض القوة ما تفقده حجمًا "[١٣٦]، فالقصـــــة القصـــــيرة تعبر في لغة مركزة، وعبارة محكمة، لاتحمل الاستطراد أو التزيد"[١٣٧].

والتكرار هو " عدد المرات التي تتكرر فيها كلمة أو تركيب أو أية وحدة لغوية في عينة لغوية [١٣٨]"

إذن فالتكرار هو أحد الوسائل اللغوية التي تقوم بمد النص أو تطويله، فهل يخدم التكرار نصًا ينتمي إلى النوع الأدبي "القصة القصيرة" وفقًا لتصنيف الأديبة (بينار كور) ، وهي نص أدبي قصير الحجم نسبيًا، يعتمد على تقنية "التكثيف"، بما تحمله دلالة هذه التقنية من ضغط للنص؟

وقد لاحظ الباحث بعد القراءة المتأنية للنص السردي (شجرة مجنونة)، أن هناك حضورًا للتكرار في مواضع مختلفة، لعل أوضحها حينما شرع الراوي في الإشارة إلى النزهة التي اصطحب الرسام فيها الفتاة الجامعية المولعة به عشقًا، والتي روت له كيف بحثت عنه سابقًا في شوارع استانبول التي يتجولان فيها معًا، لكنها تشعر أنه قد مضى قرون على ذلك. وذهبا كلاهما إلى جزيرة (بورغاز) إحدى جزر استانبول لزيارة منزل كاتب له مكانة كبيرة في نفس الرسام، ثم دخلا مطعم ليتناولا طبق الرسام المفضل من المأكولات البحرية، وشربا معًا الجعة التي كان لها بالغ الأثر عليها وأصابتها بالدوار. وكانت هناك جملة قد تكررت في أربعة مواضع متتالية على لسان الراوي تعكس حنان الرسام واحتواءه للفتاة:

**الموضع الأول:**

**Kızın elini avucunun içinde sıktı adam.**

احتضن الرجل يد الفتاة داخل راحة يده.[١٣٩]

**الموضع الثاني :**

Birlikte yürüdüler. Kız birkaç ay önce ama aradan yüzyıllar geçmişçesine eski bir akşamüstüde, karlı, soğuk ve karanlık bir aynı saatte aynı yerlerde onu nasıl aradığını anlattı. **Adam kızın elini avucunun içinde sıktı.**

ســارا معًا. روت الفتاة كيف بحثت عنه قبيل إحدى الأمســيات الماضــية الثلجية الباردة والمظلمة في الســاعة عينها وفي الأماكن نفســها قبل بضــعة أشــهر لكن كأنما مرت عصور، فاحتضن الرجل يد الفتاة داخل راحة يده.[١٤٠]

**الموضع الثالث :**

Burgaz adasına götürdü adam kızı. Çok sevdiği bir yazarın evini gösterdi ona. Dışarıdan baktılar yalnızca, içine giremediler. Onun çalıştığı, yaşadığı yeri daha önceki bir görüşünden aklında kaldığı kadarıyla tanımladı, yer yer ezbere bildiği öykülerinden anlattı. Kimi öyküleri ikisinin de bilmesine öylesine sevindi ki, **avucunun içinde kızın elini sıktı**.

ذهب الرجل بالفتاة إلى جزيرة بورغاز. أشار لها على منزل كاتب كان يحبه كثيرا . نظرا إليه من الخارج فقط، ولم يكن بوسعهما أن يدخلا. وصف لها المكان حيث كان يعمل، ويعيش، بقدر ما تبقى في ذاكرته، من وجهة نظر سابقة . وروى بعض حكاياته التي كان يحفظها من وقت لآخر، عن ظهر قلب.. وكان سعيدًا جدًا بمعرفة كليهما لبعض القصص، لدرجة أنه احتضن يد الفتاة داخل راحة يده.[١٤١]

**الموضع الرابع :**

Kız ömründe ilk kez bira içti. Başı döndü.

“Başım döndü,” dedi adama.

Adam öylesine sevindi ki, **avucunun içinde kızın elini sıktı.**

شربت الفتاة الجعة لأول مرة بحياتها. أُصِيبت بدوار.

وقالت للرجل: " أصيبت بدوار."

ابتهج الرجل لدرجة أنه احتضن يد الفتاة داخل راحة يده.[١٤٢]

قد يكون الهدف من التكرار أن الرسام وإن كان يتعامل مع الفتاة الجامعية بغرض استهلاكها عاطفيًا وحسيًا؛ إلا أنه بما يظهره لها من اهتمام، وباصطحابها إلى الأماكن التي يحبها، وتناوله معها ما يفضله من طعام وشراب، قد منحها متنفسًا من قيود التحذيرات التي تطوقها وسطوة الأسرة التي تكبلها بأغلال العادات والتقاليد. وما يؤكد ما انتهينا إليه من وظيفة التكرار فيما أوردناه سابقًا، هو أن حالة التكرار التالية التي لجأ إليها الراوي تؤكد على ارتفاع معنويات الفتاة، لدرجة أنها لم تعد تكترث بأية عواقب، حتى لو كانت ستموت، يكفي أنها تشعر بالسعادة والحرية لأول مرة في حياتها، بعدما جعلها الرسام تخوض تجارب جديدة لم تفكر في القيام بها من قبل مثل شرب الخمر، وقد تكررت هذه الجملة في موضعين متتاليين.

**الموضع الأول :**

O **kız, o yaz, ölebilseydi ne mutlu ölürdü**. Multu, hem de özgür ... Ömründe ilk kez özgür olduğunu bilerek, duyarak alıp veriyordu soluklarını.

تلك الفتاة لو ماتت في ذلك الصيف كانت ستموت سعيدة .. سعيدة وحرة أيضًا .. كانت تتنفس شهيقا وزفيرا، وهي تعرف، وتشعر لأول مرة في حياتها، بأنها حرة.[١٤٣]

**الموضع الثاني :**

Evet, **kız o yaz ölebilseydi mutlu ölürdü.** Oysa ölümü hiç getirmedi aklına.

أجل، لو ماتت الفتاة في ذلك الصيف، كانت ستموت سعيدة. غير أن الموت لم يخطر على بالها قط.[١٤٤]

لم يقتصر التكرار على الجمل فقط ، بل استخدمت الأديبة التركية (بينار كور) الإحالة إلى (ذات) الراوي/الفتاة الجامعية بواسطة ضمير المتكلم عبر التكرار منذ بداية النص إلى نهايته في كلمات مثل :

(أجلسoturuyorum)/(على حافة نافذتي Penceremin kıyısında)/(أحدق seyrediyorum) /(أتأمل وأنظر bakıyorum, bakıyorum) (أهتف: أيتها الشجرة المجنونة Hay deli ağaç diyorum).

ويؤدي هذا التكرار الإحالي إلى بناء دور هذه الشخصية الأساسية بتنوع الحدث المصاحب لها على امتداد الحكي. فتمثل الإحالات على ذات الراوي مفتاحًا لغويًا لتحول هذه الشخصية إلى شخصية أساسية تصنع الحدث داخل الحكي. كما أن تكرار الإحالة على شخصية الراوي قدم للمتلقي رؤية الراوي للشجرة خلال تكرار الأفعال المترادفة (أحدق seyrediyorum) /(أتأمل وأنظر bakıyorum, bakıyorum) وهو الأمر الذي ينتقل معه ذهن المتلقي من الرؤية البصرية السطحية، إلى رؤية فكرية للربط بين الشجرة/ الفتاة الجامعية، فمثلما هو حال الشجرة مقيدة بجذورها الضاربة في أعماق الأرض، أيضًا الفتاة الجامعية مقيدة بعادات وتقاليد اجتماعية راسخة.

ومن المعلوم أن القصة القصيرة نوع أدبيٌّ قائم على التكثيف اللغوي والتركيز الشديد وتوصيل المعنى بأقل عدد ممكن من الكلمات الموحية التي لا تحتاج إلى بديل؛ " لأن كاتب القصة القصيرة لا يكتب كلمة واحدة لا فائدة منها فإن كل كلمة تحسب عليه. وهذا ما أكده (إدجار آلن بو) عندما قال : وفي عملية الإنشاء كلها يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تسهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في توضيح الأثر"[١٤٥]، وهذا يجعلنا نصل إلى مسلمة وحقيقة فنية وهي أن لغة القصة القصيرة (لغة انتقائية) وذلك يعطيها أبعادا جمالية وتأثيرية وإيحائية. لكن التكرار في النص السردي (شجرة مجنونة) جعل البنية العليا أقرب إلى ما هو متعارف عليه في الرواية القصيرة التي تميل إلى الاسترسال والتدفق.

**د. المؤشر النوعي :**

يُعد المؤشر النوعي من العتبات الأولى لدخول النص، فهو ذو وظيفة إخبارية، توضح النوع الذي ينتمي إليه العمل الأدبي، ويرى (جيرار جنيت) أن المؤشر النوعي " هو ملحق بالعنوان، فقليلًا ما نجده اختياريًا ذاتيًا، وهذا بحسب العصور الأدبية والأنواع الأدبية، فهو ذو تعريف خبري تعليقي؛ لأنه يقوم بتوجيهنا قصدًا للنظام النوعي للعمل الأدبي؛ أي: يأتي ليخبر عن النوع الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك[١٤٦]". ووظيفته إخبارية بالدرجة الأولى، فمن خلاله يتعرف القراء على النوع الذي ينتمي إليه المُؤَلَّف، خاصة في السنوات الأخيرة، التي شهدت فيها الكتابة الأدبية المعاصرة تطورًا ملحوظًا، باعتمادها تقنية التداخل بين الخطابات والأنواع الأدبية، إلى درجة لا تستطيع في بعض الأحيان تصنيف النص إن كان رواية، أو مجموعة قصصية، أو ديوانًا شعريًا، ويصعب على القارىء تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص؛ فتحديد النوع غدا

ضروريًا لأخذ صورة مسبقة عن نوع النص الذي سيقبل القارىء على قراءته ومكاشفته، كما يعد المؤشر النوعي بمثابة عقد قرائي يدعو القارىء بصفة غير مباشرة إلى النظر في النص، بما تمليه مقومات النوع الأدبي الذي أعلن الغلاف عنه، ولهذا يعد المؤشر النوعي " نظامًا رسميًا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارىء تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل [١٤٧]".

وقد قامت الأديبة التركية (بينار كور) بتصنيف المنتج السردي (شجرة مجنونة) بأنه قصة قصيرة من خلال وضعه ضمن القصص القصيرة التي تضمنتها المجموعة القصصية التي اتخذت الاسم نفسه (شجرة مجنونة)، وأدرجت التصنيف تحت عنوان المجموعة القصصية في الغلاف الداخلي على هذا النحو:

وسواء وقعت الأديبة (بينار كور) في هذا الخطأ عمدًا أو عن غير قصد، فقد أَخَلَّت بالعقد القرائي بينها وبين المتلقي؛ لأنها أخلت بوظيفة البنية العليا في بناء المستوى الإدراكي عند مستعمل اللغة، حيث اقترنت وظيفة البنية العليا بشكل النص Form of

text، فكان الوقوف عليها يفضي بالضرورة إلى تحديد نمط النص أو نوعه، سواء كان قصة قصيرة أو رواية أو مقالة أو تقريرًا عن حادثة معينة أو رسالة، أو غير ذلك. "وهذه الأنماط ذات طابع عرفي يُحتكم في تحديد مساريها البنائي والإدراكي إلى جانبين: أحدهما حدود السلوك اللغوي الذي يقصده منشىء النص في عملية الإنتاج. والآخر هو الوعي اللغوي التحليلي الذي يتبعه المتلقي لاستيعاب النص وإدراكه"[١٤٨]. فالبنية العليا للنص تعتمد كليًا على مستوى التفاعل بين طرفي الخطاب في وحدة نصية تجتمع فيها عمليات البناء وتفكيك البناء وإعادته في آن معًا، بيد أن ذلك لا يعني انعدامها، بل من الممكن أن تكون نسبية تصدق على نصوص معينة مثل النصوص الحكائية بشتى أنواعها [١٤٩].

نخلص من ذلك إلى أن الوظيفة الرئيسة للبنية العليا هي تحديد النمط الذي ينتمي إليه النص، وهذا التحديد يعتمد كليًا على مستوى الإدراك عند منتج النص ومتلقيه؛ لذلك فإن إدراج الأديبة (بينار كور) لمؤشر نوعي غير دقيق على غلاف النص يُحدث لبسًا في الإدراك ويشتت المتلقي؛ لأن الخصائص البنائية للنص السردي (شجرة مجنونة) بعيدة كل البعد عن تصنيفه كقصة قصيرة، وجعلته ـ في ضوء ما تم عرضه تحليلا ـ أقرب إلى الرواية القصيرة.

**الخاتمة**

يمثل تصنيف الأنواع الأدبية إشكالية كبيرة في النقد الأدبي التركي. وقد أدرج بعض الكُتاب الأتراك أعمالهم الأدبية ـ ولاسيما السردية ـ تحت تصنيفات نوعية دون تحري الدقة. وتعد الأديبة (بينار كور) من بين الأديبات التركيات اللاتي نجد في نصوصهن السردية ما يعرف بالتداخل النوعي، وقد صنفت مُنتجها السردي (شجرة مجنونة) باعتباره قصة قصيرة دون مراعاة لخصائص ومعايير هذا النوع الأدبي. وعمل الباحث على إعادة تصنيف المنتج السردي (شجرة مجنونة) وفقًا للمعايير الأدبية الراسخة والقواعد العرفية بين دارسي الأدب. لذا كان لابد أن يحتكم إلى معيار يُفرق من خلاله بين الأنواع الأدبية المختلفة، على ألا يُغفل هذا المعيار مضمون النص وبنيته. وقد تحقق ذلك من خلال تقييم المُنتج السردي في ضوء البنية الكبرى والبنية العليا؛ لإدراجه تحت النوع الأدبي المتوافق مع خصائصه، وانتهى إلى النتائج التالية :

- إن التداخل بين الأنواع الأدبية فيه إقرار صريح بوجود فواصل بينها يتعداها الكاتب عن قصد ودراية لتقديم منجز إبداعي ثائر على النمطية، يعبر عن طاقة هائلة تتلاءم مع روح العصر، ومن ثم فإن هذا البحث يتفق مع الرؤية التي تقر بضرورة الانطلاق من مقولة الأنواع بوصفها قانونا جماليا فاصلا له أهمية كبرى في الدرس الأدبي، ذلك أن كل لون أدبي يمتاز بسمات تفرقه عن غيره من الألوان الأدبية الأخرى، وهي السمات التي تفرض نفسها على الكاتب عند إنتاج عمله الأدبي، فلا يوجد بالتأكيد قوالب صياغة جاهزة يفرغ فيها الكاتب

كلماته، ولا قوانين صارمة يلتزمها في كتاباته، ولكن توجد بعض السمات الملازمة لكل لون تفرض نفسها على الكاتب وتلزمه بمراعاتها قدر الإمكان.

- تم تحديد الفروق البينية بين أنواع الفن القصصي (الرواية والقصة القصيرة والرواية القصيرة)؛ لتوضيح الخصائص المميزة لكل نوع؛ ليعين ذلك على تصنيف المُنتج السردي (شجرة مجنونة) إلى النوع الأدبي الذي يتسق وخصائصه.
- انتهى الباحث بعد تناوله لإشكالية المصطلح للأنواع الأدبية السردية الوافدة على الثقافة التركية إلى أن الفن القصصي بأنواعه المختلفة عامةً ( الرواية، والقصة، والقصة القصيرة) قد واجه حالة من الالتباس من قبل الكُتاب والنقاد في بداياته في الوسط الثقافي التركي؛ مما جعل تحديد مقومات النوع الأدبي عملاً من أعمال التنظير له بوصفه منتجًا ثقافيًّا، وذلك ما يشير إلى أن لحظات التبلور الأولى في المسيرة التاريخية لذلك النوع التي تلعب دورًا كبيرًا ـ ربما يمكن وصفه أحيانًا بأنه حاسم ـ في توجيه منظريه إلى تحديد العناصر الأساسية التي يتشكل منها، إذ إن أهمية تلك اللحظات تعود إلى أنها تمنح منظري النوع الأدبي إمكانية ملاحظة أدوار السمات المختلفة التي تسهم في تشكيله مما يمكنهم من استخلاص السمة الأساسية لبنية النوع، كما أن الأصل اللغوي الذي يشتق منه اللفظ الدال على النوع يكون له أيضًا دوره في توجيه المنظرين إلى استخلاص السمة أو السمات الأساسية لبنية النوع.

- قام الباحث بتتبع إسهامات الكُتاب الأتراك في مجال القصة القصيرة ـ ذلك النوع الأدبي الذي أدرجت تحته الأديبة (بينار كور) منتجها السردي (شجرة مجنونة) ـ وخَلُص إلى أن بعض الكُتاب يذهبون في إنتاجهم الأدبي إلى ابتكار طرائق جديدة في التعبير، تتراوح بين آلية الهدم والبناء، غير أن هناك سعيًا دائمًا من طرف الكُتاب لتطعيم السرد باعتماد أشكال أخرى من الخطاب مستعارة من أنواع أدبية مختلفة، تنصهر مع بعضها البعض، وينتج عبرها المبدع نصه الجديد الذي يحير النقاد، ويربكهم، ويعرف ذلك بإشكالية تصنيف نوع النصوص الأدبية.
- عانت (بينار كور) من التشتت وعدم الاستقرار منذ المولد وحتى شبابها؛ لطبيعة وظيفة والديها، كما حظيت بثقافة عالمية، حيث جمعت بين الثقافة التركية المحلية التي تمثلت فيما تلقنته على يدي جدتها من معتقدات شعبية وحكايات وأدعية دينية، كما تندرج معارضة والديها أن تكون ممثلة مسرحية، ضمن الثقافة التركية المحلية؛ لتمسكهم بالعادات والتقاليد، ومراعاة ما انتهى إليه العقل الجمعي في الثقافة الشعبية، التي تقدم صورة ذهنية سلبية للفنانين. وانفتحت (بينار كور) على الثقافة الغربية، حيث درست في انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا وهو ما ساعدها على التعرف على المجتمع الغربي عن كثب، ومخالطة التيارات الفكرية في بيئتها الأم، وقراءة أعمال منظريها بلغتهم الأصلية؛ لإجادتها اللغتين الإنجليزية والفرنسية، وقراءة أهم الأعمال الأدبية العالمية، ومشاهدة العروض المسرحية الكلاسية والمعاصرة. ومرت بتجربتين

عاطفيتين، الأولى كانت في إطار الزواج الذي يقبله الدين والعرف الاجتماعي. أما الثانية كانت علاقة غير شرعية، دون أن تأبه بالخطيئة من المنظور الديني، أو تكترث بنظرة المجتمع التركي المسلم. وقد ساعد التعرف على طبيعة شخصية (بينار كور) التي عانت من الوصاية الأسرية والمجتمعية، والساعية إلى التحرر من كل الإكراهات والوصايات، والمتمردة على أي اعتبار سلطوي سواء كان دينيًّا أو أسريًّا أو عرفًا اجتماعيًّا، يضيء قدرًا كبيرًا من طبيعة إشكالية العلاقة المركبة بين كل من حياة المبدع وشخصيته وخبراته الحياتية، وعملية إنتاج تصوراته للحياة والنظام الثقافي للوجود الإنساني في العالم، وفعل الكتابة عنده. ومن ثم اتجهت الأديبة (بينار كور) إلى الثورة على التقاليد الفنية، وجنحت إلى التجريب باعتباره خروجًا على القولبة.

- ولما كانت الأديبة (بينار كور) من كاتبات تيار ما بعد الحداثة في تركيا، ويمثل التجريب ملمحاً رئيساً في إنتاجها منذ بداياتها الأدبية، ومن خلال التحقيقات الصحفية التي أجريت معها كانت تؤكد أنها لا تهتم بالتصنيفات النوعية؛ فتداخل الأنواع الأدبية أحد المنطلقات المركزية لظهور أشكال كتابية جديدة، فالأعمال التجديدية في ميدان الأنواع الأدبية تتولد من التمرد على الحدود والفواصل المميزة للأنواع الأدبية المفروضة من أصحاب التقليد، وبظهور أعمال أدبية مختلطة تتأسس أنواع جديدة منفتحة بانفتاح الممارسات النصية والقرائية المختلفة عليها.

- عندما تم إخضاع المُنتج السردي (شجرة مجنونة) لمعيار البنية الكبرى تبين أنها لا ترتكز على موقف أو مشهد واحد، بل هي تجربة عاطفية لفتاة مراهقة، تهيم عشقًا برجل يكبرها في السن، ويفوقها في الخبرات الحياتية، ولكن هذا الحب لكونه غير متكافىء ومن طرف واحد، لم يكلل بالنجاح. كما اشتملت البنية الكبرى على إدانة لسكان المدينة ذوي الأصول الريفية، فمهما كان مستواهم الاقتصادي إلا أنهم لا يستطيعون التحرر من العادات والتقاليد المتوارثة، ولا من أبسط الإشارات الدالة على نشأتهم الريفية وهي لكنتهم أو طريقة تلفظهم بالكلمات. وتضمنت البنية الكبرى أيضًا صور لمعاناة الفتاة الجامعية ـ التي تسعى للتحرر من قيود العادات والتقاليد ـ مع أسرتها، التي تسبّب إحباطها من تجربتها العاطفية الفاشلة، وقيود الأسرة الممارسة عليها في انهيارها عصبيًّا وإيداعها أحد دور الرعاية النفسية. وفي الحقيقة لا تتشابه هذه البنية الكبرى في المُنتج السردي (شجرة مجنونة) مع ما عهدناه في القصص القصيرة التي تقوم على الاعتقاد بأن الحياة ليست تيارًا ممتدًا متصلًا، بل هي جزئيات صغيرة، متتالية تشبه جزئيات الصور السينمائية، وأن الحياة إنما يتم سبر غورها وتحليل عناصرها عن طريق الإمعان في جزئية واحدة منها، ووضعها تحت المجهر، وإظهار خطوطها المتقاطعة كما يظهر النسيج الحي الذي توضع شريحة منه تحت المجهر. ومن ثم كان الراوي محصورا في هذا الإطار. على النقيض من ذلك جاءت البنية الكبرى تتضمن أحداثا متعددة، وحوارات وتنقل بين أزمنة متفاوتة وأماكن مختلفة، وهو بعيد عن بنية القصة

القصيرة التي توسم بالإيجاز والتكثيف ولا تسمح بالاستطراد أو التلكؤ في المسارات الجانبية، وتميل إلى التركيز، فكل شيء فيها يميل إلى الخلاصة. أما الرواية بحكم اتساع مادتها وتركيبها ورحابة موضوعها تتيح للراوي أن ينفث كل ما يجيش به صدره، وأن يقول كل ما يحلو له عن نفسه وعن الشخصيات التي يتحدث عنها، وعن الأحداث التي مرت به وأسبابها؛ مما يجعل هذا المُنتج السردي (شجرة مجنونة) وفقًا لمعيار البنية الكبرى أقرب إلى العمل الروائي القصير.

- حدد الباحث مجموعة من الظواهر النصية في المُنتج السردي (شجرة مجنونة) لتحديد بنيته العليا/ بنية الحكي؛ سعياً لتصنيف المُنتج السردي المشار إليه معيارياً وبصورة دقيقة . وأورد الباحث الظواهر النصية في المُنتج السردي من حيث تأثيرها في النص وليس من حيث ترتيبها داخل النص، وهي :

أ. تعدد مستويات الوصف سواء الوصف المكاني أو الزماني أو وصف الشخصيات

ب. الاستهلال السردي/ البرولوج

ج. التكرار وبناء النص

د. المؤشر النوعي

- تبين أن الوقفات الوصفية دائما تشكل بظهورها في النص وفي جميع الوجوه والحالات، توقفًا للسرد أو على الأقل إبطاء لوتيرته مما يترتب عليه خلل في الإيقاع الزمني للسرد ويحمله على مراوحة مكانه، وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف مساره المعتاد، وهو الملمح الرئيس في العمل الروائي

سواء كان طويلا أو قصيرا، وليس القصة القصيرة التي أدرجت تحتها (بينار كور) عملها السردي (شجرة مجنونة) دون الوعي بخصائصها البنائية أو سعيًا لهدمها. وقد أدى الإسهاب في الوقفات الوصفية إلى فقد عناصر الإيجاز والتركيز والاقتصاد التي توسم البنية العليا/ بنية حكي القصة القصيرة، وهذا يجعل النص السردي (شجرة مجنونة) أقرب إلى الرواية القصيرة.

- عمل حشد الصور الاستعارية في الاستهلال السردي إلى تباطىء الزمن داخل النص وإطالته، وهو ما يتنافى مع خصائص النوع السردي (القصة القصيرة) التي أدرجت الأديبة التركية عملها الأدبي تحته، وجعلته أقرب إلى الرواية القصيرة.
- لاحظ الباحث بعد القراءة المتأنية للمُنتج السردي (شجرة مجنونة)، أن هناك حضورًا للتكرار في مواضع مختلفة، ولما كانت لغة القصة القصيرة (لغة انتقائية) وذلك يعطيها أبعادا جمالية وتأثيرية وإيحائية. لكن التكرار في النص السردي (شجرة مجنونة) جعل البنية العليا أقرب إلى ما هو متعارف عليه في الرواية القصيرة التي تميل إلى الاسترسال والتدفق.
- كان المؤشر النوعي هو العنصر الأخير الذي يؤكد أن (بينار كور) أَخَلَّت بالعقد القرائي بينها وبين المتلقي؛ لأنها أخلت بوظيفة البنية العليا في بناء المستوى الإدراكي.

## الهوامش والحواشي:

[١] – عبد العزيز شرف : الأدب الفكاهي، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٢٥

[٢] – انظر : شكري عزيز ماضي : في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٥م، ص٤٤، ٩٩

[٣]– د.أحمد يحيى: مقال السرد الروائي بين جدل النظرية ونقد المرجع، مجلة مقاربات، العدد الثالث عشر، ٢٠١٣م،ص١٠٨.

[٤]– جميل حمداوي : نظرية الأجناس الأدبية (آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية)، أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٥م، ص٧.

[٥]– المرجع نفسه، ص١٧.

[٦]– د.خيري دومة: تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية،القاهرة،١٩٩٨م ، ص٢٦.

[٧]– رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، الدار البيضاء،المغرب، ١٩٨٦م، ص٦١.

[٨]– جميل حمداوي : مرجع سابق، ص١٤ .

[٩]–ابن منظور: مادة (روى)، لسان العرب،المجلد السادس، دار صادر، بيروت،ص ٢٨٠–٢٨١

[١٠]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة العدد (٢٤٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨م، ص١٢.

[١١]– سمير سعيد حجازي: النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، دار طيبة للنشر والتوزيع،الطبعة الأولى، الرياض،٢٠٠٥م، ص٢٩٧.

[١٢]–عزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر،الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٨٠م، ص٢٠.

[١٣]– ابن منظور: مادة (قصّ)، لسان العرب،المجلد الثاني عشر، دار صادر، بيروت، ص١٢٠–١٢١.

[١٤]– إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، الجمهورية التونسية،١٩٨٦م، ص٢٧٥.

[١٥]– محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة ( أصولها، اتجاهاتها، أعلامها) منشأة المعارف، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ١٩٧٣م، ص٥.

[١٦]– نواف نصار: المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع،الطبعة الأولى، الأردن، ٢٠٠٧م، ص٢٠– ٢١.

[١٧]– فيصل الأحمر ونبيل داوده: الموسوعة الأدبية، الجزء الثاني، دار المعرفة، الطبعة الأولى، الجزائر،٢٠٠٩م، ص٣٤٥.

[١٨]–إبراهيم صالح: القصة القصيرة عند محمود تيمور، دار محمد علي للنشر، الطبعة الثالثة، تونس،٢٠٠٥م، ص١٠.

[١٩]– د.عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٢٥.

[٢٠]– محمد عناني: الأدب وفنونه،الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة،١٩٩١م، ص٩٤.

[٢١]– د.خيري دومة: مرجع سابق، ص١٢٣– ١٢٤ .

[٢٢]– د.طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٢٣.

[٢٣]– د.عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب،الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص١٠٨.

[٢٤]–د.طه وادي: مرجع سابق، ص١٧.

[25]–Bkz:Kenan Akyüz : Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923, İnkılâp kitabevi,İstanbul, 1979, s.13-14

[26]–H.E.Bates: Kısa Öykü yazınsal Bir Tür Olarak, Çev.Gökçen Ezber, Bilge Yayıncılık, İstanbul,2001,s.9

[٢٧]– حكى : الحكاية : كقولك: حكيت فلانا، وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية. ابن سيده: وحكوت عنه حديثا في معنى حكيته. وفي الحديث: ما سرني أني حكيت إنسانا وأن لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله. يقال: حكاه وحاكاه، وأكثر ما يستعمل في القبيح المحاكاة، والمحاكاة المشابهة، تقول: فلان يحكي الشمس حسنا ويحاكيها بمعنى. وحكيت عنه الكلام حكاية . ابن منظور: مادة (حكى)، لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت، ص١٨٨.

[٢٨] – شمس الدين سامي : كاتب عثماني من أصل ارناؤوطي . ولد في الأول من يونيه عام ١٨٥٠ م، وتوفي في الأول من يوليه عام ١٩٠٤م. له إسهامات في مجال اللغة التركية ولعل من أهمها إعداده معجمًا يحمل اسمه . وهو صاحب أول موسوعة باللغة التركية بعنوان (قاموس العالم –Kamus ül Alam'ın ). كان موفور الثقافة وعلى دراية بالعربية والفرنسية. من أهم ما ترجمه من الأدب العالمي رواية (البؤساء) لفيكتور هوجو.

Seyit Kemal Karaalioğlu : Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar, İnkılap Kitabevi, Onuncu Basım,İstanbul, 1991,s.76.

[٢٩]– شمس الدين سامي : قاموس تركي، مادة (حكاية)، دار سعادت، ١٣٢٢،ص٣٥٨.

[30]–Mehmet Doğan: Büyük Türkçe Sözlük, Hikâye maddesi, Pınar yayınları, İstanbul,1990,s.476.

[٣١] – نابي زاده ناظم : كاتب تركي من كتاب فترة التنظيمات. ولد في استانبول عام ١٨٦٢م، وتوفي في السادس من أغسطس عام ١٨٩٣م. اسمه الحقيقي أحمد ناظم. تخرج في المدرسة الحربية، وعمل معلمًا فيها بعد تخرجه. صاحب رواية (زهرة Zehra ) التي تعد أول نموذج للرواية النفسية في الادب التركي.

Seyit Kemal Karaalioğlu : Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar,s.82.

[32]–Olcay Önertoy:Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı, Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya, 1981, s.74

[٣٣] – خالد ضيا اوشاقليغيل: روائي وقصاص تركي، ولد باستانبول عام ١٨٦٦م، يُعد من مؤسسي الفن الروائي التركي. أسس مع أحد أصدقائه مجلة (الخدمة Hizmet) بإزمير ١٨٨٦م، نشر فيها باكورة أعماله الروائية والقصصية، ثم انتقل إلى استانبول حيث انضم إلى جماعة (ثروت فنون)، ونشر فيها روايته (الأزرق والأسود . Mai Ve Siyah) ١٨٩٧م، ثم نشر بها رواية (العشق الممنوع –Aşk ı Memnu) ١٨٩٩م، توفي باستانبول في السابع والعشرين من مارس عام ١٩٤٥م.

Halit Ziya Uşaklıgil: Hikâye, Haz: Nur Gürani Arslan, Yapı Kredi Yayınları,1998,s.9-11.

[34]–Halit Ziya Uşaklıgil: (a.g.e),s.20-21

[٣٥] – أحمد مدحت أفندي : كاتب وناشر وصحفي تركي. ولد في استانبول عام ١٨٤٤م، وتوفي بها في الثامن و العشرين من ديسمبر عام ١٩١٢م. يعد واحدًا من أبرز كُتاب التنظيمات، وهو مؤسس صحيفة ( ترجمان حقيقت Tercüman–i Hakikat) الصحيفة الأطول عمرًا في تاريخ الصحافة العثمانية، حيث صدرت عام ١٨٧٨م، واستمر إصدارها حتي عام ١٩٢١م . ترجم أحمد مدحت العديد من الروايات الفرنسية ليعرف القارىء التركي بالفن النثري الجديد الوافد على الثقافة التركية. ومن آثاره الأدبية في مجال الرواية، رواية ( حسن الملاح Hasan Mellâh).

Seyit Kemal Karaalioğlu: Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar,s.42.

[36]–S.Dilek Yalçın Çelik : Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar, Türkbilig Türkoloji Araştırmaları, Hecettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2002,s.108

[٣٧] – أحمد حمدي طانبينار : شاعر وكاتب وناقد أدبي. ولد في استانبول في الثالث و العشرين من يونيه عام ١٩٠١ م، توفي في الرابع و العشرين من يناير عام ١٩٦٢ م . تخرج في كلية الآداب قسم اللغة التركية وآدابها عام ١٩٢٣ م . عمل في الفترة من بين أعوام ( ١٩٢٣ – ١٩٣٩ م) بتدريس الأدب في المدارس الثانوية باستانبول و أرضروم وقونية، و درس الأدب بمعهد غازي بأنقرة، ودرس تاريخ الفن وعلم الجمال في أكاديمية الفنون الجميلة. في عام ١٩٣٩م عين أستاذ في قسم اللغة التركية وآدابها جامعة استانبول وفي عام ١٩٤٢م انتخب نائب برلماني عن منطقة مرعش. وبعد عام ١٩٤٦ م عاد لوظيفته كأستاذ في أكاديمية الفنون الجميلة وبقسم اللغة التركية وآدابها، كما عمل لفترة بالتفتيش في وزارة التعليم. نشرت بواكير أشعاره اعتبارا من عام ١٩٢١ م في مجلات (درگاه) و(حيات ) و (گوروش ). عرف بأبحاثه في مجال تاريخ الأدب. تميزت كتاباته في مجال الرواية والقصة القصيرة بالعناية بالتحليل النفسي لشخصيات أعماله. من مجموعاته القصصية (رؤى السيد عبد الله Abdullah Efendi'nin Rüyaları)، و( أمطار الصيف Yaz Yağmuru).

İhsan Işık : Yazarlar Sözlüğü, Risale Yayınları, Birnci Baskı,İstanbul, 1990 ,s.192–194.

[٣٨] – نامق كمال : شاعر وروائي، وكاتب مسرحي، تركي. أُطلق عليه شاعر الوطن. ولد في تكيرداغ في الحادي والعشرين من ديسمبر ١٨٤٠م. قدم إستانبول عام ١٨٥٧م. تعرف على شناسي وتعاون معه في تحرير صحيفة (تصوير أفكار Tasvir–i Efkar). وعلى أثر رحيل شناسي إلى باريس آلت

رئاسة تحرير الصحيفة بتمامها إلى نامق كمال. اتجه في أعماله إلى نقد السلطة بشكل لاذع وحاد، فأُغلقت الصحيفة، ونُفي صاحبها. اضطر إلى الهرب إلى باريس مع ضيا باشا ١٨٦٧م. أصدر صحيفة (حريت Hürriyet) التي كانت بمثابة الذراع الإعلامي لجمعية "العثمانيين الجدد " والتي كانت تهدف إلى خلع السلطان عبد العزيز وتولية مراد مكانه. عاد إلى استانبول حينما أعلنت الحكومة العفو العام عام ١٨٧٠م، وبدأ يصدر صحيفة (عبرت İbret) ١٨٧٠م. إلا أنها سرعان ما أُغلقت بعد صدور عددها التاسع عشر. حوكم ونُفي إلى قبرص؛ إثر التظاهرات التي أحدثها عرض مسرحية (وطن أو سلستره Vatan yahut Silistre) ١٨٧٣م، ومكث هناك ثمانية وثلاثين شهرًا ، ثم صدر العفو عنه بعد خلع السلطان عبد العزيز ، فعاد إلى استانبول عام ١٨٧٦م. أثارت كتاباته حفيظة السلطان عبد الحميد الثاني ، فنفاه إلى جزيرة (ميدللي) عام ١٨٧٧م. توفي في جزيرة (ساقيز) في الثاني من ديسمبر عام ١٨٨٨م. من أبرز أعماله : رواية (انتباه İntibah) ١٨٧٦م، و رواية (جزمي Cezmi) ١٨٨٠م وهي الرواية التي يجمع مؤرخو الأدب التركي الحديث على أنها أول رواية تاريخية تركية. ومسرحية (وطن أو سلسترهVatan Yahut Silistre) ١٨٧٣م، ومسرحية (جلال الدين خوارزم شاه Celalettin Harzem Şah) ١٨٨٥م.

Seyit Kemal Karaalioğlu: Türk Romanları, İnkılap Kitabevi, İkinci baskı, İstambul, 1989, s.37 – 39.

[39]–Bkz: Ahmet Hamdi Tanpınar: on Dokuzuncu Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, Yedinci Baskı, İstanbul, 1988,s.400،463.

[٤٠] – سامي باشا زاده سزائي : روائي وقاص تركي . ولد في استانبول عام ١٨٦٠م، وتوفي في استانبول في عام ١٩٣٦ م. سليل أسرة عريقة النسب. عمل موظفًا في وزارة الأوقاف في عام ١٨٨٠ م، ثم عمل بعد ذلك في السلك الدبلوماسي في درجة سكرتير ثان في سفارة لندن. تدرج في السلك الدبلوماسي حتى وصل لمنصب سفير في مدريد، إلا أنه فر إلى سويسرا مع بداية الحرب العالمية الأولى وأقام فيها حتى وضعت الحرب أوزارها. عاد إلى استانبول متقاعدا عام ١٩٢١م . وفي سنواته الأخيرة قرر البرلمان التركي صرف معاش شهري له نظير خدماته للوطن. من أهم أثاره الأدبية، في مجال الرواية، رواية (المغامرة Sergüzeşt)، وفي مجال القصة القصيرة، المجموعة القصصية (الأشياء الصغيرة Küçük Şeyler).

Seyit Kemal Karaalioğlu : Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar,s.164.

[41]–Firdevs Canbaz: “Türk Öykü Tarihinde Büyük Adım: Küçük Şeyler“,Hece Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, ,İkinci Baskı,Sayı 46/47,Ekim–Kasım 2000,s.85

[42]–M.Kayahan Özgül: “ Hikâyenin Romanı ”,Hece Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,İkinci Baskı,Sayı 46/47,Ekim–Kasım 2000,s.31

[٤٣] – عمر سيف الدين: ولد (عمر سيف الدين Ömer Seyfetti ) في الثامن والعشرين من فبراير عام ١٨٨٤م فى (غونن Gönen)، وبدأ هناك تعليمه. وواصل تعليمه فى (المدرسة العثمانية Mekteb–i Osmaniye) الكائنة في (آق سراىAksaray) في استانبول التى ذهب إليها مع عائلته. في عام ١٨٩٣م تم قيده فى (إعدادية قولالى العسكرية Kuleli Askeri İdadisi)، وبعد فترة تم نقله إلى (إعدادية أدرنة العسكرية Edirne Askeri İdadisi) وأتم تعليمه هناك. وبعد ذلك التحق بالمدرسة الحربية في استانبول، وتخرج فيها برتبة ملازم ثانِ. عمل عمر سيف الدين فى (أزمير İzmir) برتبة ملازم ما بين عامي (١٩٠٣–١٩١٠)، ثم عمل فى (الروميلىRumeli) برتبة ملازم أول ما بين عامي (١٩٠٨– ١٩١٠). وبعد أن ترك الحياة العسكرية اتجه إلى (سلانيك Selanik) وبدأ الكتابة فى مجلة (الأقلام الشابة Genç Kalemler). عاد عمر سيف الدين مرة أخرى إلى الحياة العسكرية كضابط أثناء حرب البلقان، وسقط أسير لمدة عام فى أيدى اليونانيين. داوم على كتابة قصصه القصيرة أثناء فترة أسره، ونشرت فى مجلتى (ذكاءZakâ)، و(وطن الاتراك Türk Yurdu) . ترك الحياة العسكرية للمرة ثانية وعاد إلى استانبول، وعمل بتدريس الأدب فى ( ثانوية قابا طاش Kabataş Lisesi) حتى وافته المنية. توفى في استانبول في السادس من مارس عام ١٩٢٠ م. صدرت للأديب عمر سيف الدين العديد من المجموعات القصصية أهمها : (تكرار التاريخ الأزلي Tarih Ezelî Bir Tekerrürdür) عام ١٩١٠م ، و(الحريم Harem) عام ١٩١٨م ، و( السيد أفروز Efruz Bey) عام ١٩١٩م. جمعت (دار نشر بيلغي Bilgi Yayınevi) كل قصصه القصيرة في ستة عشر مجلد، ومن عناوين تلك المجلدات : (الأبطال Kahramanlar)، و(القنبلة Bomba)، و(الحريم Harem)، و(الكعوب العالية Yüksek Ökçeler)، و(بياض الوجه Yüzakı)، و(الآفة الوحيدة Yalnız Efe) و(الفلقةFalaka)، و(موجة عشق Aşk Dalgası)، و(شقائق النعمان البيضاء Beyaz Lale) و(المعبد السري Gizli Mabet).

Şükran kurdakul: Şairler ve Yazarlar Sözlüğü, Bilgi Yayınları, Ankara, 1973, S.305-306.

[٤٤] – رفيق خالد قاراي: ولد (رفيق خالد قراي Refik Halit Karay) في استانبول في عام ١٨٨٨ ، وهو ابن أسرة عريقة، والده السيد (محمد خالد Mehmed Halid) أحد كبار رجال الاقتصاد في الدولة العثمانية. تلقى رفيق خالد تعليمه في مدرسة (شمس المعارف Şemsu'l – Maarif) الكائنة في (وزنه جيلر Vezneciler) وفي مدرسة (طاش Taş) الكائنة في (گوز تبه Göztepe)، فضلا عن تعليمه الالزامي كان والده حريصا على أنه يُحضر إليه مدرسين لتطوير مستواه الدراسي. ترك رفيق خالد مدرسة الحقوق دون أن يكمل تعليمه، وعمل كاتباً في وزارة المالية. ترك العمل في وزارة المالية عام ١٩٠٨م، وبدأ بالعمل في مجلتي (ثروت فنون Servet-i Fünun) و(ترجمان حقيقت Tercüman-ı Hakikat)، وخلال هذه الفترة أصدر صحيفة بعنوان (صون حوادث Son Havadis)، لكن لم يكتب لها الاستمرار وتوقف صدورها عند العدد الخامس عشر. نشر رفيق خالد كثيراً من مقالاته في مجلة ثروت فنون، ثم انضم إلى جماعة (فجرآتى Fecr-i Ati). كتب مقالات في فن الفكاهة السياسية متخذاً لنفسه اسماً مستعاراً هو (كيربى Kirpi) فى مجلة (قلم Kalem). استمر فى كتابة مقالاته في مجال الفكاهة السياسية باسمه المستعار (كيربى) في مجلتي (صداي ميللت Sada-yı Millet) و(جم Cem). أدرج اسم رفيق خالد في القائمة السوداء التي أعدها أصحاب الاتحاد والترقي بعدما خصص عددا كاملا في الثالث عشر من يونيه ١٩١٠م من صحيفة (اشتراك İştirak)، تناول فيه هو و هيئة التحرير ملابسات وأسرار مقتل الصحفي (أحمد صميم Ahmet Samim) في التاسع من يونيه في عام ١٩١٠م. جمع فى كتاب بعنوان (الذي قاله كيربي Kirpinin Dedikleri) مقالاته التي تناول فيها بالنقد الشديد من حين إلى آخر (حزب الأتحاد والترقى İttihat ve Terakki Fırkası) والممهورة باسمه المستعار (كيربى). هرب رفيق خالد إلى بيروت في التاسع من نوفمبر عام ١٩٢٢م خوفاً من وقوعه في أيدي محتلي استانبول. صدرت للأديب رفيق خالد قراي مجموعتين قصصيتين هما : (حكايات الوطن Memleket Hikâyeleri) عام ١٩١٨م، و(حكايات الغربة Gurbet Hikâyetleri) عام ١٩٤٠ م.

Şükran kurdakul: Şairler ve Yazarlar Sözlüğü, s. 225-226.

[٤٥] – جان دي موباسان: قصاص فرنسي ولد في أرجوي عام ١٨٥٠م، وتوفي في باريس عام ١٨٩٣م. كان ابن النبيل لوريان الذي كان يعمل في وزارة البحرية في باريس. وبرغم أن رصيده الأدبي ست

روايات وأربعة مجلدات لأدب الرحلات، لكنه حقق شهرته العالمية من خلال أعماله القصصية والتي بلغت ثلاثمائة قصة قصيرة جعلت منه مرجعا في رسم الأحداث اليومية . ومن آثاره : منزل القاص ١٨٨١م، الآنسة فيفي ١٨٨٣م. عبد الرازق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا،١٩٩٩م، ص١٥٥

[46]–Âlim Kahraman: Modern Türk Hikâyesi, Büyüyenay Yayınları,Birinci Baskı,İstanbul,2015,s.44–45.

[47]– İnci Enginün: Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, On Altıncı Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015, s.266.

[٤٨] – ممدوح شوكت اصندال: قاص و سياسي و دبلوماسي تركي. ولد في الثامن والعشرين من مارس عام ١٨٨٤م، وتوفي في أنقرة في السادس عشر من مايو عام ١٩٥٢م. كان على دراية باللغة العربية والفارسية والفرنسية. انضم إلى جمعية الاتحاد والترقي عام ١٩٠٦م. كان مسئولا عن التغذية والإعانات في استانبول في سنوات الحرب العالمية الأولى. أرسل كوزير مفوض إلى باكو من قبل الحكومة في عام ١٩٢١م. عمل سكرتيرا عاما في (حزب الشعب الجمهوري CHP) في الفترة ما بين أعوام ١٩٤٢–١٩٤٥م . من أشهر كتاب القصة القصيرة في الأدب التركي، ونشر قصصه القصيرة في العديد من الصحف والمجلات، من بينها (حصار Hisar)، و(اللغة التركية Türk Dili). يبدو في قصصه القصيرة تأثرا بكل من (عمر سيف الدين) على المستوى المحلي، و (تشيخوف) على المستوى العالمي. من مجموعاته القصصية،(رفقاء الطريق Yol Arkadaşları)، و (اللص والشرطة Hırsız–Polis). Ahmet Oktay :Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923 – 1950), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993,s.655–656.

[٤٩] – انطون تشيخوف : قصاص روسي ولد في تاجان يروج ، وتوفي في باديفلر في ألمانيا، درس الصيدلة في موسكو. أروع كتاباته كانت في مجال القصة القصيرة والمسرح ، وقد امتازت بروح الدعابة و السخرية و النقد اللاذع . و يعد تشيخوف آخر كاتب روسي من الجيل الكلاسي . تعرض في آخر حياته إلى السجن و هناك تعرض لمعاملات غير إنسانية مما كان له ابلغ الأثر على صحته حيث كان يعاني من مرض السل . من أهم أعماله: " حكايات مزركشة " ١٨٨٦ م ، " العشق " ١٨٧٠م ، " الرجل العابس " ١٨٩٠ م ، "النورس " ١٨٩٦م.

A.Langnas & Others :Concise Dictionary Of Literature,Peter Owen,London, 1963.s,97.

[50]–İsmail Çetişli: Memduh Şevket Esendal, Akçağ Yayınları,İkinci Baskı, Ankara,2011,s.95.

[٥١] – سعيد فائق آباسيانيق : قاص تركي. ولد في ( آضه بازاري Adapazarı) في الثالث والعشرين من نوفمبر عام ١٩٠٦ م، و توفي في الحادي عشر من مايو عام ١٩٥٤ م. أرسله والده ليكمل تعليمه في أوروبا إلا انه عاد إلى تركيا عام ١٩٣٥ م دون أن يتم دراسته. عمل معاون مدرس في مدرسة أيتام الأرمن، كما عمل محرر حوادث لصحيفة (خبرHaber). كان يملك فيلا في جزيرة بورغاز يقضي فيها الصيف و يقضي أيام الشتاء في استانبول في منزله بحي شيشلي .عاب أسلوب عيشته البوهيمية وعدم التنظيم . على الرغم من بدايته الشعرية بديوان ( الآن وقت ممارسة الحب Şimdi Sevişme Vakti) عام ١٩٥٣ م، إلا أنه يعد أحد رواد القصة القصيرة التركية لغزارة إنتاجه الذي وصل إلى اثنتي عشر مجموعة قصصية أشهرها ( غلاية الشاي Semaver) ١٩٣٦م، (مقهى الحي Mahalle Kahvesi) ١٩٥٠م، ( سحب في الجو Havada Bulut) ١٩٥١م، (الطيور الأخيرة Son Kuşlar) ١٩٥٢ م، ( الطفل الكائن في النفق Tüneldeki Çocuk ) ١٩٥٥ م .

Bkz: İhsan Işık : Yazarlar Sözlüğü,s.1.

[٥٢] – صباح الدين علي : قاص تركي. ولد في الخامس و العشرين من فبراير عام ١٩٠٧م. تخرج في مدرسة المعلمين في (باليق اسيرBalıkesir) عام ١٩٢٧م . عمل معلمًا في بداية حياته المهنية، ثم سافر إلى ألمانيا عام ١٩٢٨م من قبل وزارة التعليم ، وعاد إلى تركيا في مارس عام ١٩٣٠م، وباشر عمله بالتدريس في مدينة قونيه. من كتاب القصة القصيرة الذين يمثوا تيار الواقعية، بسبب مواقفه السياسية زج به في السجن. توفي في الأول ابريل عام ١٩٤٨م. من مجموعاته القصصية، المجموعة القصصية (الصوت Ses)، والمجموعة القصصية (العالم الجديد Yeni Dünya ) .

Bkz: İhsan Işık: Yazarlar Sözlüğü, s.368.

[53]–Selim İleri: “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, Türk Dili Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, İkinci Baskı, Sayı 286, Eylül 2008, s.17.

[٥٤] – دمير اوزلو : قاص وروائي تركي، ولد في حي الفاتح باستانبول في التاسع من سبتمبر عام ١٩٣٥م. تخرج في كلية الحقوق جامعة استانبول عام ١٩٥٩م. جاءت بداياته الأدبية في نظم الشعر ،

لكنه أجاد و تميز في كتابة القصة القصيرة والرواية. درس الفلسفة في جامعة السوربون ما بين عامي ١٩٦١-١٩٦٢، ثم عاد إلى تركيا وعمل لمدة أربع سنوات بالتدريس في كلية الحقوق بجامعة استانبول في برنامج فلسفة القانون، إلا أنه فُصل من عمله بالجامعة لنشاطه السياسي؛ ونتيجة لذلك اتجه إلى العمل بالمحاماة. في عام ١٩٧١م سُجن بسبب مواقفه وآراءه السياسية . وعقب خروجه من السجن عام ١٩٧٩م سافر واستقر به المقام في مدينة ستوكهولم في السويد. وسحبت منه الجنسية التركية بعد انقلاب الثاني عشر من سبتمبر ١٩٨٠م. عاد إلى تركيا في عام ١٩٨٩م. تتجلى في قصصه القصيرة ورواياته ملامح الفلسفة الوجودية. من رواياته : (خريف طويل Bir Uzun Sonbahar)، ومن مجموعاته القصصية : ( الشوارع المختنقة Boğuntulu sokaklar)، (قصص ستوكهولم Stockholm Öyküleri).

Bkz: İhsan Işık : Yazarlar Sözlüğü,s.352.

[٥٥] – فياض قاياجان : قاص تركي، ولد في استانبول عام ١٩١٩م. اسمه الحقيقي (فياض فرغار Feyyaz Fergar) ، اتم تعليمه الثانوي في مدرسة (القديس يوسف) في باريس، تخرج في كلية العلوم في باريس، ودرس الاقتصاد في جامعة (دورهام) في انجلترا. بعد أن عمل في قسم البث التركي في هيئة الإذاعة البريطانية لعدة سنوات تقاعد وعاش في لندن حتى وفاته في الخامس من إبريل عام ١٩٩٣م. جاءت قصصه القصيرة تناقش معاناة الانسان في أوقات الحروب. ومن بين مجموعاته القصصية : (الرجل الكائن في الزجاجة Şişedeki Adam)، (قصص المأوى Sığınak Hikâyeleri).

Bkz: İhsan Işık: (a.g.e), s.260.

[56]–Âlim Kahraman: (a.g.e), s.83.

[٥٧]– يوسف اطيلغان: قاص وروائي تركي، ولد في مانيسا في السابع والعشرين من يونيه عام ١٩٢١م. درس في قسم اللغة التركية وآدابها بكلية الآداب جامعة استانبول، وتخرج فيها عام ١٩٤٤م. عمل مدرسًا للأدب التركي في المدارس الثانوية. قضى عشرة أشهر في السجن بتهمة انضمامه إلى الحزب الشيوعي. في عام ١٩٧٦م استقر في استانبول وعمل في مجال الترجمة. توفي على أثر أزمة قلبية في استانبول في التاسع من اكتوبر عام ١٩٨٩م. يعد الاغتراب النفسي والشعور بالوحدة الموضوعين الرئيسين في خطابه القصصي، كما نجح في تحليل نفسية أبطال أعماله القصصية. جُمعت قصصه القصيرة في مجلد حمل عنوان (الناشط Eylemci).

Bkz: İhsan Işık: (a.g.e), s.57.

[٥٨] – اوغوز آطاي: قاص تركي، ولد في قسطموني في الثاني عشر من أكتوبر عام ١٩٣٤م. تخرج في كلية الهندسة المدنية جامعة استانبول التقنية عام ١٩٥٧م. عمل محاضرا في قسم البناء في أكاديمية استانبول الحكومية للهندسة والعمارة عام ١٩٦٠م. سافر إلى لندن؛ لعلاج ورم خبيث في المخ، وتوفي في الثالث عشر من ديسمبر عام ١٩٧٧م. يعد واحدا من كُتاب الفن القصصي المتأثرين بتيار ما بعد الحداثة، تغلب على اعماله القصصية روح السخرية والمرح، مستغلا في ذلك عنصر المفارقة. من مجموعاته القصصية: (في انتظار الخوف Korkuyu Beklerken)، ومن رواياته: (ألعاب خطيرة Tehlikeli Oyunlar)، (رواية عالمBir Bilim Adamının Romanı).

Bkz: İhsan Işık: (a.g.e), s.56.

[٥٩] – نازلي اراي: قاصة وروائية تركية، ولدت في أنقرة في الثامن والعشرين من يونيه عام ١٩٤٥م. في عام ١٩٦٢م أنهت دراستها الثانوية، وألتحقت بكلية الحقوق جامعة استانبول لفترة إلا أنها تركتها في السنة النهائية على الرغم من تميزها الدراسي في دراسة القانون، ثم انتقلت إلى كلية الآداب بالجامعة نفسها، وألتحقت بقسم الفلسفة، لكنها لم تكمل الدراسة أيضًا. عملت مترجمة ما بين عامي (١٩٦٥–١٩٦٨م) في وزارة السياحة والاستعلام. لكن بعد انجاب ابنتيها كرست حياتها لكتابة القصص والروايات. وبدأت عام ١٩٧٧م في اعطاء محاضرات في الابداع الأدبي بجامعة (ايوا Iowa) الأمريكية باعتبارها محاضر زائر. تعد واحدة من أهم كاتبات ما بعد الحداثة في تركيا، وتميز خطابها القصصي بالغوص في عالم الأدب الغرائبي أو الفانتازي، وتنعكس في قصصها عملية المزج بين الحكايات الخرافية والرؤى وأحلام اليقظة وعناصر الخيال العلمي. وقد تمكنت من خلق أسلوب مميز في الكتابة قوامه سبر أغوار النفس البشرية، مما جعل النقاد يطلقون عليها (سعيد فائق الجديد). من مجموعاتها القصصية: (آه يا سيدي آه Ah Bayım Ah)، و(عرفت الليل Geceyi Tanıdım)، و(قطع الليل العتيق Eski Gece Parçaları)، و(أدخل دون أن تطرق الباب Kapıyı Vurmadan Gir).

Bkz: İhsan Işık: (a.g.e), s.158.

[٦٠] – فروزان: قاصة وروائية تركية، ولدت في استانبول في التاسع والعشرين من أكتوبر عام ١٩٣٨م. تسبب فقدها لوالدها في سن مبكرة في عدم استكمال تعليمها لضيق ذات اليد. تلقت دعوة زيارة ألمانيا من الهيئة الثقافية الألمانية (DAAD)، واقامت هناك ما بين عامي (١٩٧٥–١٩٧٦م)، رصدت خلال

هذه الفترة ملاحظات عن طبيعة حياة العمال الأتراك المهاجرين بألمانيا، وأوردتها في بعض كتاباتها. صدرت مجموعتها القصصية الأولى عام ١٩٥٦م بعنوان (القصة السلبية Olumsuz Hikâye). ويرى النقاد أن أسلوبها القصصي خلق مذاق قصصي فريد؛ بسبب استخدامها لغة سردية واضحة خالية من التعقيد، ولبراعتها في رسم تفاصيل مهمة لشخوص أعمالها القصصية، ومع بداية السبعينات اعتمدت في قصصها أسلوب التداعي الحر. وعلى مستوى الطرح الموضوعي فقد تحزبت وتعاطفت مع السيدات والنساء اللائي سقطن بسبب العوذ، كما صورت كفاح النساء والأطفال الذين يكافحون الفقر والوحدة، ورصدت حال العمال الأتراك المهاجرين الذين يعانون في البيئات الجديدة، ويتوقون إلى وطنهم. ومن مجموعاتها القصصية: (المدرسة الداخلية المجانية Parasız Yatılı)، و(الحصار Kuşatma)، و(الجانب الآخر من الليل Gecenin Öteki Yüzü).

Bkz: İhsan Işık: Yazarlar Sözlüğü, s.185.

[٦١]– ليلى اربيل : قاصة وروائية تركية، ولدت في استانبول في يناير عام ١٩٣١م، أنهت دراستها الثانوية في (المدرسة الثانوية بقاضي كوي)عام ١٩٥٠م، وألتحقت بكلية الآداب جامعة استانبول ودرست فقه اللغة الانجليزية إلا أنها انقطعت عن الجامعة وهي في عامها الدراسي الأخير عام ١٩٦٠م. عملت في الخطوط الجوية الاسكندفاية في الفترة ما بين عامي (١٩٥٣–١٩٥٥م). ثم عملت مترجمة في القطاع الحكومي بالدولة في الفترة ما بين عامي (١٩٥٦–١٩٥٧م)، ثم تولت مسئولية إدارة الفنون والثقافة لحزب العمال التركي عام ١٩٦١م. وفي عام ١٩٦٧م عملت بالقنصلية التركية في زيورخ . كانت عضو بمجلس إدارة اتحاد الادباء عام ١٩٦٨م، وعضو باتحاد مبدعي تركيا عام ١٩٧٠م. جاءت بدايتها الأدبية في نظم الشعر، ولكن سرعان ما وجدت ضالتها وأجادت في كتابة القصص القصيرة والروايات. يحمل خطابها القصصي خصائص الأدب الاشتراكي الثوري. وشكل ثالوث المرأة والجنس والأسرة حضورًا قويا في خطابها القصصي. كما تأثرت بكُتاب الوجودية ولاسيما (كافكا)، وجاءت في بعض قصصها موضوعات وجودية مثل : الشعور بالوحدة، والقلق، والعزلة، والحرية، والانتحار. ويؤكد أسلوبها القصصي روحها الثورية، حيث كانت تميل إلى كسر قواعد بناء الجملة. ومن مجموعاتها القصصية: (في الليل Gecede)، (الحبيب القديم Eski Sevgili)، ومن رواياتها: (امرأة غريبة الأطوار Tuhaf Bir kadın)، و(يوم الظلام Karanlığın Günü)، و(رجل غريب الأطوار Tuhaf Bir Erkek)

Bkz: İhsan Işık: (a.g.e), s.159.

[٦٢]– راسم اوزدن اورن : قاص تركي، ولد في مرعش في العشرين من مايو عام ١٩٤٠م، درس الاقصاد وتخرج في كلية الاقتصاد التابعة إلى جامعة استانبول عام ١٩٦٤م، كما تخرج في كلية الحقوق جامعة استانبول عام ١٩٦٧م. عقب تخرجه عمل لفترة في هيئة تخطيط الدولة. وفي عام ١٩٧٠م سافر في رحلة علمية إلى الولايات المتحدة الأمريكية؛ لإجراء دراسات اقتصادية تطلبت منه الإقامة هناك لمدة عامين والتنقل بين الولايات المختلفة. وفي عام ١٩٧٥م عُين مستشارًا بوزارة الثقافة. استقال من منصبه عام ١٩٧٨م. وفي عام ١٩٨٠م عاد إلى عمله في هيئة التخطيط، وقبل تقاعده عام ٢٠٠٥م شغل منصب السكرتير العام لهيئة التخطيط. يرجع تميزه في عالم القصة القصيرة؛ لأنه تجنب العيوب التي أخذت على كُتاب التيار الإسلامي مثل الأسلوب الخطابي الذي يعوق التدفق السردي، ويؤثر على بنية القصة. من مجموعاته القصصية : (موت ذو أصوات عديدة Çok Sesli Bir Ölüm)، (الباب المفتوح على البحر Denize Açılan kapı).

Bkz: İhsan Işık: (a.g.e), s.347-348.

[٦٣] – مصطفى قوتلو: قاص تركي، ولد في ارزينجان في السادس من مارس عام ١٩٤٥م، تخرج في قسم اللغة التركية وآدابها بكلية الآداب جامعة آتاتورك في (أرض روم) عام ١٩٦٨م. عمل بتدريس الأدب في المدارس الثانوية في طونجلي، واستانبول. ترك التدريس في عام ١٩٧٤م، ثم اتجه إلى العمل إداريا في دار نشر (درگاه Dergâh). أفاد مصطفى قوتلو من التقنيات السردية الجديدة وفي مقدمتها تعدد الأصوات في الخطاب القصصي، وتظهر في قصصه القصيرة ملامح مشروعه القصصي، الذي ينهض على القيم الأخلاقية المستمدة من الدين الإسلامي. ومن مجموعاته القصصية: (الحزن والصدفة Hüzün ve Tesadüf)، (قصة طويلة Uzun Hikaye)، (قبل الطوفان Tufandan Önce).

Bkz: İhsan Işık: (a.g.e), s.285.

[64]–Ramazan Korkmaz: Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000), Grafiker yayınları, İkinci Baskı, Ankara, 2005,s.329-330

[65]–Hilmı Uçan: Kısa Öyküye Kuramsal Bir Yaklaşım Denemesi, İlmî Araştırmalar (Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri Dergisi), Sayı 14, İlim Yayma Cemiyeti, İstanbul, Güz/2002, s.199

[66]–Jale Özata Dirlikyapan : Kabuğunu Kıran Hikâye ( Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı), Dördüncü Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2019,s.75-76.

[67]– Oğuz Ünalmış: Sairler Ve Yazarlar Sözlüğü, Akçağ Yayınları,İkinci Baskı, Ankara,2016,s.291 .

[٦٨] – عصمت كور : أديبة، وإعلامية، ومُعلمة تربوية تركية. ولدت في استانبول في التاسع والعشرين من سبتمبر عام ١٩١٦م، وتوفيت في الحادي والعشرين من يناير عام ٢٠١٣م. اسمها الحقيقي (خالدة عصمت كور Halide İsmet Kür). تخرجت في مدرسة المعلمات بـ(أدرنة Edirne) عام ١٩٣٤م، ثم ألتحقت بـ(معهد غازي للتربية Gazi Eğitim Enstitüsü) في أنقرة، ودرست في قسم الأدب، وتخرجت فيه عام ١٩٣٨م. عملت بتدريس اللغة التركية والأدب للمرحلة المتوسطة قرابة عشرين عامًا في مدارس مدن مختلفة مثل : بورصة، وقارص، وبيلاجيك.وفي عام ١٩٥٣م حصلت على دبلومة من قسم الكتابة للطفل بمدرسة الدراما الكائنة في العاصمة الانجليزية (لندن). وعندما سافرت إلى الولايات المتحدة الأمريكية عملت في جامعة (نيويورك) محاضرًا لدورات تعليمية ونفسية ما بين عامي (١٩٥٧-١٩٦٠م). نشرت أشعارها الأولى في مجلة (عالم الطفل Çocuk Dünyası) عام ١٩٢٧م. أسست مجلة (انعكاس Reflection) في نيويورك عام ١٩٥٨م. كما أسست دار نشر (كور Kür). عملت في عدد من الاذاعات المحلية والعالمية كمعدة ومذيعة برامج. وغلبت على هذه البرامج الطابع التربوي والتوجيهي للأطفال، كما هو الحال في برنامج (ساعة إذاعة أنقرة للطفل Ankara Radyosu Çocuk Saati) التابع لإذاعة أنقرة، والذي استمر ما بين عامي (١٩٤٩-١٩٥٠م). وقدمت برامج للأطفال في إذاعة (B B C) أثناء إقامتها في لندن. من بين دواوينها الشعرية : (الحياة Yaşamak).

Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü baskı, İstanbul, Mart 2010, s.671-672.

[٦٩] – خالدة نصرت زورلوطونا : شاعرة وروائية تركية. ولدت في استانبول عام ١٩٠١م، وتوفيت في المدينة نفسها في العاشر من يونيه عام ١٩٨٤م. بعد أن أنهت المرحلة الثانوية في مدرسة (ارن كوي Erenköy)، ألتحقت بقسم التاريخ في كلية الآداب جامعة استانبول، لكنها لم تكمل دراستها الجامعية. وفي عام ١٩٢٤م بدأت حياتها العملية في مجال التدريس، حيث عملت مُعلمة للغة التركية والأدب في المدارس المتوسطة والثانوية باستانبول وأنقرة. وكان لها إسهامات اجتماعية حيث حظيت بعضوية

جمعية حماية الطفل، وجمعية المقاتلين القدامى، وشغلت منصب رئيس جمعية الأمهات التركيات. نشرت بواكير أشعارها بداية من عام ١٩٢٣م في صحف ومجلات مختلفة مثل: (عالم المرأة Kadın Dünyası)، و(المرأة التركية Türk Kadını)، و(الهلال Hilal)، و(حصار Hisar). ويرى الناقد التركي (نهاد سامي بانارلي) أن أشعارها تميزت برهافة الحس، والعذوبة كأنها ترانيم صوفية. من دواوينها الشعرية (الآلام التي تفيض من الليل Geceden Taşan Dertler)، و(أغنية الهضبة Yayla Türküsü)، و(أركان وطني الأربعة Yurdumun Dört Bucağı). ومن رواياتها : (أرمدة Küller)، و(الليالي الضبابية Sisli Geceler).

Bkz : İhsan Işık : Yazarlar Sözlüğü,s.475.

[٧٠]– أمينة ايشينصو: روائية تركية. ولدت في قارص في السابع عشر من مايو١٩٣٨م. درست في كلية اللغات والتاريخ والجغرافيا جامعة أنقرة بقسمي الأدب الانجليزي، والفلسفة، إلا أنها لم تكمل دراستها الجامعية بسبب انخراطها في عالم الصحافة، حيث كتبت في صحف عديدة من بينها : صحيفة (استانبول الجديدة Yeni İstanbul) ما بين عامي (١٩٦٢-١٩٦٣)، وصحيفة (صباح Sabah) حتى عام ١٩٦٦م. نشرت أولى اعمالها القصصية في مجلتي(حصار Hisar)، و(الأدب التركي Türk Edebiyatı). تناولت في رواياتها مشكلات الأتراك الذين يعيشون في بلغاريا، وكركوك، كما صورت رواياتها سنوات السبعينات بما شهدته من حركات عمالية ثائرة، وأعمال شغب طلابية دامية . أما على المستوى الفني فقد وسمت رواياتها بمهارة التعبير الرشيق، وبالتحليل النفسي الدقيق. ومن رواياتها : (العالم الصغير Küçük Dünya)، و(أغنية الجمهورية Cumhuriyet Türküsü).

Bkz : İhsan Işık : Yazarlar Sözlüğü,s.224-225.

[71]– Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 2, s.672.

[72]– Mine Söğüt: Aşkın Sonu Cinayettir (Pınar Kür İle Hayat Ve Edebiyat), Can Sanat Yayınları, İstanbul,2016, s.44.

[73] – Neriman Ağaoğlu Ve Zerrin Saral: Edebiyatımızda Kadın Yazarlar Sözlüğü, phoenix yayınevi, Birinci Baskı, Ankara, 2013, s.237.

[74] – Murat Yalçın: (a.g.e), s.672.

[75]– Mine Söğüt: (a.g.e), s.86-87.

[76]– (a.g.e), s.131.

[77] – Ömer Lekesiz: Yeni Türk Edebiyatında Öykü, Cilt 5, Kaknüs Yayınları, Birinci Basım,İstanbul,Ekim 2001,s.15.

[٧٨] – انظر: د.صلاح فضل : لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٣& حسين عبد الله المناصرة : الجدار والإنسان (قراءات في ثقافات القصة القصيرة وجمالياتها)، مطابع دار جامعة الملك سعود للنشر، الطبعة الأولى، الرياض، ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م، ص١٥

[٧٩] – على محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية من (١٩٦٧– ٢٠٠٠)، دار اليازوري العلمية، الطبعة الأولى، عمان/ الأردن، ٢٠٠٩م، ص٢١.

[٨٠] – جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم لطيفة الدليمي، دار المدى، بغداد،الطبعة الأولى، ٢٠١٦م، ص١٧٧.

[٨١] – غسان غنيم: الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة الفكر السياسي، مج ١٨، العدد ٦٣، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠١٧م،ص١٦٨–١٦٩.

[٨٢] – راينر فونك : الأنا والنحن ( التحليل النفسي لإنسان ما بعد الحداثة )، ترجمة وتقديم حميد لشهب، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠١٦م، ص١٩–٢٠.

[٨٣] – جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، الجزء الأول، شركة مطابع الأنوار المغاربية، الطبعة الأولى، وجدة (المغرب)، ٢٠١٥م،ص٢١–٢٢.

[84]–Neriman Ağaoğlu Ve Zerrin Saral: (a.g.e), s.238.

[85]– Mine Söğüt: (a.g.e), s.85.

[٨٦] – جيسي ماتز: مرجع سابق، ص٨.

[87]– Neriman Ağaoğlu Ve Zerrin Saral : (a.g.e),s.239.

[88]– Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 2, s.672.

[89]–Bkz: İnci Enginün: Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, s.362. & Alemdar Yalçın: Siyasal Ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş

Türk Romanı 1946 – 2000, Akçağ Yayınları, Üçüncü Basım, Ankara,2011, s.355.

[90]–Pinar Kür: Asılacak Kadın, Can Sanat Yayınları, Yirmi Üç Basım, İstanbul, 2019, s.152.

[٩١] – مصطفى عطيه جمعة : ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، الوراق للنشر، الطبعة الأولى،عمان، ٢٠١٠م، ص٢٥

[92] – Mine Söğüt: (a.g.e), s.148.

[93] – Bkz: Pınar Kür: Bir Deli Ağaç, Can Sanat Yayınları, On Dördüncü Basım, İstanbul, Ocak 2017, s.5.

[٩٤] – تون أ. فان دايك: علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات)، ترجمة وتعليق د.سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٢١٠.

[95]– Bkz: Pınar Kür: Bir Deli Ağaç, s.4.

[96]–Ömer Lekesiz: (a.g.e),s.24–25

[97]– Pınar Kür: Bir Deli Ağaç, s.79–121

[٩٨] – ماري لويزيرايت : القصة القصيرة: الطول والقصر، ترجمة محمود عياد، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢م، ص٥١.

[٩٩] – بوريس إيخنباوم: حول نظرية النثر، (نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م، ص١١٢.

[١٠٠] – د.محمد عبد المطلب : قراءة السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة،٢٠١٤م، ص٩٩

[١٠١] – جيرار جنيت : السرد والوصف، ترجمة مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثاني، بغداد، ١٩٩٢م، ص٥٢.

[١٠٢] – محمد مصطفى علي حسانين : استعادة المكان: دراسة في آليات السرد والتأويل ( رواية السفينة نموذجا جبرا إبراهيم جبرا)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٤م، ص١٥

[١٠٣] – حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٠م، ص١٧٥.

[١٠٤]– نفسه، ص١٧٦.

[١٠٥] – نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ص١٣٠–١٣١.

[١٠٦] – عبد الملك مرتاض: مرجع سابق، ص٧٢

[١٠٧] – سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٢٣–١٢٤.

[١٠٨] – محمد عزام : فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحور للنشر والتوزيع ،الطبعة الأولى ، سوريا ،١٩٩٦م ، ص ١١١ .

[١٠٩] – نفسه، ص ١١٤ .

[110]– Kendi ailesinden de varlıklı bir adamla evliydi bu teyze. Anadolu yakasının en "mutena" semtlerinden birinde, bahçe içinde iki katlı koca bir köşkte oturuyorlardı. Ama her yanı süsleyen Avrupa kökenli kadifelere, satenlere, dantellere, duvarlara asılı ağır yaldız çerçeveli meyve ve çiçek resimlerine, parıl parıl cilalı parkeleri örten kalın halılara karşın bir taşra eviydi burası. Teyzesi en pahalı mağazalardan alışveriş ettiği,çoğunlukla "dışarıdan" giyindiği halde şık olamayan, birkaç hizmetçi, bir uşak ve bir şoföre sahip olduğu halde "ev kadını" görünüşünü üstünden atamayan, bol yüzüklü, bol bilezikli bir kadıncağzdı. Uzaktan bakıldığında kalıplı kıyafetli bir "beyefendi" sanılabilecek olan eniştesi ise ağzını açtığı anda açıklyordu gerçek kimliğini: Dilini düzeltmeyi becerememiş –ya da buna gerek görmemiş–bir Anadolu tüccarı. Büyük kentin nimetlerinden yararlanan, onu sömüren hatta ama gerçek yaşantısına ayak uyduramamakla bir yerde ona karşı kendilerini savunan kişilerdi ikisi de. Paralarının bolluğuna karşın, "mazbut" kalmak, büyük kentin "ahlaksızlıkları"ndan korunmak, varlıklarını çoğaltmak kadar önemli bir çabaydı onlar için.

Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.82.

[111]– Bu ev ve bu insanlar süresi dolmamış bir mahkûm gibi devraldılar kızı. İleride kendi cocuklarına tanınmak zorunda kalacakları özgürlüğün binde birini bağışlamadılar ona. İstanbul'a gelmekle yalnızca hapishane değiştirmiş oldu. Önceleri tek başına sokağa çıkması bile olasızdı.

Pınar Kür: (a.g.e),s.82-83.

[١١٢] – حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص٣٤.

[113]– Daracık bir koridordan geçtikten sonra girdikleri oda koskocaman karmakarışık, renk ve ışık dolu bir yerdi. Çarpıldı kız, ne yana bakacağını şaşırdı. Resimler, resimler, resimler. Duvarlara sıra sıra asılmış, yere konulup duvara dayanmış, bir kenarda üst üste yığılmış, üç-dört ayrı şövalenin üstünde öylece bırakılmış. Kimisi bitmiş, kimisi yarım kalmış, kimisi tamamlanma yolunda. Hangisinin bitmiş, hangisinin yarım olduğunu nereden bilebilirdi kız? Çok sonradan öğrenecekti - ya da öğrenmiş gibi yapacaktı. Ortada çok büyük bir masa vardı; üstü kalem, fırça, mürekkep şişeleri ve kâğıtlarla dolu. En uçta, duvarın genişçe bir girintisinde, iki kişilik bir yatak serilmişti yere. Onun hemen yanında gene iki kişilik, koyu sarı renkli bir koltuk duruyordu. Bir de koskocaman çini soba. Bakır mangal ilk gün kızın gözüne çarpmadı nedense. Onu en çok şaşırtan, gözlerini kamaştıran, bütün bir duvarı kaplayan camlar ve bunların odanın ta içine soktukları gökyüzüydü. Hiç bilmediği, tanımadığı bir aydınlık! Aylardar dolaştığı dar sokakların, bunların iki yanında yiükselerek gökyüzünü olduğundan da uzak ve soluk gösteren, çoğu kez hepten saklayan, eski, asık suratlı yapıların karanlığına alışmıştı kız.Bu yapılardan birinin yedinci katında böylesi bir aydınlığın nasıl gizlenmiş olabileceğini ilk once anlayamadı.

Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.92-93.

[١١٤] – حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص١٢١.

[١١٥] – آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سوريا، ١٩٩٧م، ص٦٧.

[١١٦] – جيرار جنيت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الثالثة، الجزائر، ٢٠٠٣م، ص٤٧.

[١١٧] – جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧م، ص٢٥٠.

[١١٨]–جيرارجنيت: مرجع سابق، ص٥١ .

[119]– Ay ışığı olmayan gecelerde, çevredeki tüm yapay ışıklar da söndüğünde koyu bir mürekkep karanlığı doldurur penceremin dışını. O zaman ağacı seçemem. Bilirim orada olduğunu ama seçemem. O zaman bir kız görürüm. Yalnızca o zaman değil ama, başka zamanlar da gördüğüm olur. Ağaç incecik dallarına karı da yükleyip gökyüzüne tırmanırken. Ya da tomurcuklarını her biri birer gülümseme gibi yalancı baharın soğuk güneşine açtığında... Ama en çok gecenin karanlığında... görürüm o kızı, Ona deli deseler inanırım işte. Onun da yüreğinde bir koşu vardı çünkü. Yerden kopamayacağını anlayıncaya dek çok çırpındı, çok yoruldu.

Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.81.

[١٢٠] – محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٩٣م، ص٤١.

[121]– Sokağa çıkabildiği ender günlerden birinde...Okusun diye İstanbul'a göndermişlerdi onu. Uzun uzun savaşmak zorunda kalmıştı bu hakkı elde edebilmek için. Herkesin bilebileceği, anlayabileceği hırslı hınçlı bir savaş değildi bu. Hemen hemen tümüyle sessiz sürdürülmüştü. Gene de ondan beklemedikleri bir şeydi. Çocukluğunda geçirdiği zafiyeti ileri sürmüşlerdi önce. Sonra Korkaklığını, çekingenliğini, büyük kente dünyada alışamayacağını. Kızların okumasının yararsızlığından da dem vurmuşlardı,

büyük kentin kötülüklerinden de… Sonunda günlerce odasına kapanıp kapıyı kimseye açmama, ağzına bir lokma yiyecek koymama inadına dayanamayıp, nasıl olsa kazanamaz düşüncesiyle sınavlara girmesine izin vermişlerdi. Oysa kız sandıkları kadar aptal değildi. Odasına kapandığı uzun süreler hep ders çalışmıştı. Kazanabilmek için… Kazanmıştı da. İstediği fakülteyi değil, ama olsun. Doğup büyüdüğü kentten kurtulup İstanbul'a varmak, aile çevresinden kurtulup insan arasına girmek, biraz olsun yaşayabilmekti tüm amacı. Gizli gizli okuduğu romanlardakini andıran bir öğrencilik yaşamı düşlüyordu. Sonunda varabildi Istanbul' a, ama nasıl. Üniversiteye gitme izninin koparılmasını sağlayan teyzesi onun büyük kentte üniversiteye devam etmekten başka hiçbir şey yapamaması için de seferber olmuştu.

Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.81-82.

[122]– Tanıdığı hiçbir beyaza benzemiyordu odaların ak duvarları, adamların ak gömlekleri. İnanılmaz şeyler yaptılar, akla en uzak biçimde aşağıladılar onu.

Hiçbir dediğine inanmadılar.

inanlabilecek hiçbir sey demedi.

Sonunda, günler, haftalar, aylar, yıllar sonra, getirip bu pencerenin kıyısına, bu ağacın gölgesine bıraktılar onu.

Tüm bildiklerini ağaca anlattı kız.

Ağaç delirdi.

Yıllar var uğraşıyor güneşe tırmanacağım diye. Çevresini saran duvarları yeneceğini sanıyor.

Deli bir ağaç bu.

Deli ağaca bakıyorum gün boyu. Geceler boyu. Deli ağaca bakıyorum yerimden kıprdamadan.

Ölümü elimden aldılar. Başka ne yapabilirim?

Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.121.

[123] – د.محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٦م، ص٩٨.

[124] – محمد صالح الشنطي: الأدب العربي الحديث، دار الأندلس للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م، ص٦٢.

[125]– د.محمد يوسف نجم: المرجع السابق، ص١٠٤.

[126]– Sen benim yalnızlığımın komşususun... Ortak olamayacak kadar gençsin …

Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.96.

[127]– Yolda adamı gördü. Görmeyebilirdi de. Yanında yürüyen arkadaşı, "Aaa dayıma bak!" diye firlayıp sekiz-on adım önlerinde yürüyen adamın koluna yapışmasaydı kesinlikle göremezdi onu.

Uzun boylu, koyu kumral sakallı, çatık kaşlı bir adamdı bu. Hemen o gün ayrımsamış mıydı kız çatık kaşlı olduğunu? Sonradan mı yoksa? Hayır, o gün. Koluna yapışan kişiye doğru döndüğünde çatıktı kaşları. Bir an sonra, yeğenini tanıdığında yayılmıştı gülümseme yüzüne. O bir an içinde yerleşti kızın yüreğine çatık kaşlar, karanlık, ürkünç bakışlar. Bir an sonra gelen sevecen gülümsemeden korkulmayabilineceğini biliyor artık. Hâlâ, bugün bile biliyor. O ilk gün korkmuştu oysa. O günden sonra da uzun süre korkmayı denemesi her şeyden korkmaya koşullanmışlığındandı.

Dayısıyla konuşan arkadaşının yanına geldi kız. Çabuk çabuk, kesik kesik konuşan, sözcükleri zor seçilebilen, hatta çoğu anlaşılmayan adamdan gözünü ayırmadan, sanki hiç yokmuşçasına dikildi durdu oracıkta. Bir süre sonra, adı açıklanmaya gerek görülmeden "arkadaşım" diye tanıtıldığında adamın kendisine baktığını ama gerçekten görmediğini ayrımsadı. Sırtında

kalın bir gocuk, başında bildiğimiz kasketlere benzemeyen kara bir kasket vardı. Başka bir kız olsa "havalı" derdi onun için.

Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.83-84.

[١٢٨] – د.محمد يوسف نجم: المرجع السابق، ص ١٠٤.

[129]– Kadın da konuşuyordu. Dolanıyordu ortalıkta, gülümsüyordu. Kuş cıvıltısını andırıyordu sesi.

Kız gözünü kadından ayıramıyordu. Adamı görmekten başka hiçbir şey düşünmeden gelmişti ya, kadından başkasına bakamıyordu.

Gördüğü filmlerde, okuduğu romanlarda özendiği kadınlara benziyordu. Onların tümünün bir arada yoğrulmuşuydu hatta. Salına salına yürüyebilen, gövdesini iki parmağı arasındaki sigarayı taşıdığı kadar kaygısızca, umursamazca taşıyabilen, ağzından çıkan her sözcüğün doğruluğunu çok önceden bilirmişçesine kesin, ürküntüsüz konuşan, hepsinden önemlisi, kahkaha savurabilen bir kadın. Kızın odaya girişinin üstünden beş dakika bile geçmeden yapmıştı bunların hepsini. Üstelik güzeldi de. Üstelik güzelliğini de önemsemeden, sergilemeye gerek görmeden, en gündelik bir eşya gibi taşıyordu.

Kırk yıldır burada yaşıyormuşçasına rahatti davranışları. Yatağın dağınıklığından dolayı özür diliyor, ayakkabılarının nereye kaybolduğunu soruyor, sigarasını yakacağı kibriti eliyle koymuş gibi buluyor, koridorun öteki ucundaki kapıyı hiç düşünmeden açıp giriyor –bunca

gelip gidişinde bir tek kez olsun oraya göz atmaya cesaret edememişti kız– bir tepsiye dizdiği üç bardak çay ile çıkıp geliyor, suların iyi akmadığından yakınabiliyordu. Nasıl yapabiliyordu bütün bunları? Ne hakla buranın sahibiymiş gibi davranıyordu? Nasıl oluyordu da bir kötü kadın –onu

görür görmez arkadaşının ta ne zaman söylediklerini anımsamıştı kız– bunca küstahlığı göze alabiliyordu?

Sonunda duruldu biraz.

"Oooof havalar da soğudu bayağ," diyerek yerden bir minder aldı. Onu odanın en güneşli köşesine taşıdı. Bacaklarını altına alarak oturdu.

"Sobayı yaksak artık..."

Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.103-104.

[١٣٠] – جيرالد برنس : قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات ، الطبعة الأولى، القاهرة ، ٢٠٠٣م، ص ١٥٩.

[١٣١] – ياسين النصير: الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٣م، ص١١-١٢.

[١٣٢] – جليلة الطريطر: في شعرية الفاتحة النصية : حنا مينة نموذجا، مجلة علامات، المجلد التاسع والعشرون، العدد الثامن، ١٩٩٨م، ص ١٥٢.

[١٣٣] – الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، الطبعة الأولى، تونس، ٢٠٠٠م، ص ١٤٧.

[134]– Her gün sabahtan akşama penceremin kıyısında oturuyorum. Deli ağacı seyrediyorum. Bakıyorum, bakıyorum, bakıyorum, dallarını camlara uzatışına, dört yanını saran kara duvarlardan kurtulmak için hiç durmadan boy atışına. Hay deli ağaç diyorum, yıllardır öğrenemedin.. Evet, öyle kısa süreli bir şey değil bu. Yıllar var uğraşıyor. Bir türlü akıllanmadı, vazgeçmedi güneşe ulaşma çabasından. Yıllar var birlikteyiz. Kaç kış gördüm dallarının budaklarının kalemle çizilmişi andıran inceliğini rüzgâra teslim ettiğini... Ya da sessiz ve kıpırtısız akşamlarda karın ağırlaştırdığı gene de çok kalınlaştıramadığı bu çizgilerin kara duvar üstünde ak bir dantel örgüsüne dönüştüğünü. Kaç mart ayında, güneşe kanıp, soğuğu ayrımsamayıp tomurcuklarını erken açtığını ne kızgın acılarla izledim. Sonra, baharda

çiçeklenmeyişi…Hiçbir zaman çiçeklenmeyişi. Başka ağaçlar pembe, beyaz, eflatun kahkahalar atarken onun hiçbir renge benzemeyen bir yeşil öncesiyle oyalanması. Derken gencecik, yürekler acısı bir yeşilin dalları sarıvermesi, ufuktan silmesi onları. Yaz ilerledikçe yaprakların daha koyu, daha daha koyu bir yeşile yönelmeleri… Tozlanıp kararmaları.. Gene de en kısacık bir yağmurdan sonra bile ışıl ışıl aydınlanmaları… Ekim ayından itibaren ağır ağır, istemeye kızarıp sararmaları… Kendilerine göre bir zamanlamayla, rüzgârı beklemeden, durup dururken birer ikişer kopmaları ağaçtan.. Bahçenin tabanını kaplayan kuru yaprakları kapıcı süpürüp, bir yana kümeleyip ateşe verdiğinde yayılan koku… Hepsini biliyorum bunların. Yıllar boyu, her yıl, hepsini birlikte yaşadık. Başka şeyler de biliyorum. Bir yaz günü, şafakla birlikte çıkan ve hepsi hepsi birkaç dakika süren beklenmedik fırtnanın bir cılız dalı nasıl kopardığını örneğin.. Cılız ama, ötekilerden daha cılız olmayan, hatta ağaca göre kalın sayılabilecek, yaprak yüklü bir daldı. Kırıldığı yerden akan sarı kanı gördüm. Kırğın ağaçta kalan yarası yeşilin arasında beyaz beyaz sırıttı yaz boyu. Sonra karardı, ayırt edilmez oldu. O dalın eskiden olduğu yerde bir gökyüzü parçası var şimdi. Sonra, bir başka yaz, bir garip hastalığa tutuldu yapraklar. Dökülmediler ama yaz ortasında eridi yeşilleri. Dikkatsiz bir gelinin duvağından kopmuş tül parçacıkları gibi kirli beyaz ve cansız ve gereksiz kalakaldılar hastalığın bulaşmadığı kimi yaprakların arasında.

Bu kadar da değil, daha neler neler biliyorum. Kötü günlerini biliyorum. Her şeyini biliyorum bu ağacın. En çok da yüreğinin atışını. Gökyüzüne doğru tutturduğu çılgın koşu öylesine soluk soluğa bırakıyor ki onu, yürek atışları gözle görülebilir.

Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.79-80

[١٣٥] – وجدان الصايغ: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث ( رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير)، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص١١٧.

[١٣٦] – الطاهر أحمد مكي : القصة القصيرة: دراسة ومختارات، دار المعارف، الطبعة السادسة، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٩٢-٩٣.

[١٣٧] – نفسه، ص١٠٧.

[١٣٨] – انظر: محمد على الخولي: معجم علم اللغة النظري، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩١م، ص٩٨.

صبري إبراهيم السيد : معجم مصطلحات العلوم اللغوية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١٢٤ .

[139] – Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.97.

[140]– Pınar Kür: Bir Deli Ağaç, s.98.

[141]– Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.99.

[142] – Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.100.

[143] – Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.101.

[144] – Pınar Kür: Bir Deli Ağaç,s.102.

[١٤٥] – علي عبد الجليل: فن كتابة القصة القصيرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،الأردن، ٢٠٠٥م، ص٤٧.

[١٤٦] – عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم : سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٨م، ص٨٩

[١٤٧] – نفسه، ص٨٩

[١٤٨] – روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والاجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص١٠٣-١٠٤.

[١٤٩] – تون أ. فان دايك: مرجع سابق، ص٢٠٩م.

**المصادر والمراجع**

**أولاً : المراجع العربية :**


- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سوريا، ١٩٩٧م.
- د.أحمد يحيى: مقال السرد الروائي بين جدل النظرية ونقد المرجع، مجلة مقاربات، العدد الثالث عشر، ٢٠١٣م.
- إبراهيم صالح: القصة القصيرة عند محمود تيمور، دار محمد علي للنشر، الطبعة الثالثة، تونس،٢٠٠٥م.
- الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، الطبعة الأولى، تونس ، ٢٠٠٠م.
- الطاهر أحمد مكي : القصة القصيرة: دراسة ومختارات، دار المعارف، الطبعة السادسة، القاهرة، ١٩٩٢م.
- بوريس إيخنباوم: حول نظرية النثر، (نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م.
- تون أ. فان دايك: علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات)، ترجمة وتعليق د.سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠١م.
- جليلة الطريطر: في شعرية الفاتحة النصية : حنا مينة نموذجا، مجلة علامات، المجلد التاسع والعشرون، العدد الثامن، ١٩٩٨م.
- جميل حمداوي : نظرية الأجناس الأدبية (آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية)، أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٥م.
- جيرار جنيت : السرد والوصف، ترجمة مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثاني، بغداد، ١٩٩٢م.
- جيرار جنيت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الثالثة، الجزائر، ٢٠٠٣م.
- جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم لطيفة الدليمي، دار المدى، بغداد،الطبعة الأولى، ٢٠١٦م.

- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٠م.
- د.خيري دومة: تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية،القاهرة،١٩٩٨م.
- راينر فونك : الأنا والنحن ( التحليل النفسي لإنسان ما بعد الحداثة )، ترجمة وتقديم حميد لشهب، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠١٦م.
- روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والاجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، الدار البيضاء،المغرب، ١٩٨٦م.
- سمير سعيد حجازي: النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، دار طيبة للنشر والتوزيع،الطبعة الأولى، الرياض،٢٠٠٥م.
- سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- شكري عزيز ماضي : في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٥م.
- د.طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٩٤م.
- عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم : سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٨م.
- د.عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- د.عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب،الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- عبد العزيز شرف : الأدب الفكاهي، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢م.
- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة العدد (٢٤٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨م.
- عزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر،الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٨٠م.

- علي عبد الجليل: فن كتابة القصة القصيرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،الأردن، ٢٠٠٥م.
- غسان غنيم: الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة الفكر السياسي، مج ١٨، العدد ٦٣، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠١٧م.
- ماري لويزيرايت : القصة القصيرة: الطول والقصر، ترجمة محمود عياد، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢م.
- محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة ( أصولها، اتجاهاتها، أعلامها) منشأة المعارف، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ١٩٧٣م.
- محمد صالح الشنطي: الأدب العربي الحديث، دار الأندلس للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.
- د.محمد عبد المطلب : قراءة السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة،٢٠١٤م.
- محمد عزام : فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحور للنشر والتوزيع ،الطبعة الأولى ، سوريا، ١٩٩٦م.
- محمد عناني: الأدب وفنونه،الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة،١٩٩١م.
- محمد مصطفى علي حسانين : استعادة المكان: دراسة في آليات السرد والتأويل ( رواية السفينة نموذجا جبرا إبراهيم جبرا)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٤م.
- د.محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٦م.
- محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٩٣م.
- مصطفى عطيه جمعة : ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، الوراق للنشر، الطبعة الأولى،عمان، ٢٠١٠م.
- نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- ياسين النصير: الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٣م.

**ثانياً : المعاجم العربية :**

- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، الجمهورية التونسية،١٩٨٦م.
- جيرالد برنس : قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات ، الطبعة الأولى، القاهرة ، ٢٠٠٣م.
- صبري إبراهيم السيد : معجم مصطلحات العلوم اللغوية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- فيصل الأحمرونبيل داوده: الموسوعة الأدبية، الجزء الثاني، دار المعرفة، الطبعة الأولى، الجزائر،٢٠٠٩م.
- محمد على الخولي: معجم علم اللغة النظري، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩١م.
- نواف نصار: المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع،الطبعة الأولى، الأردن، ٢٠٠٧م.

**ثالثاً : المصادر التركية :**

- Pınar Kür: Asılacak Kadın, Can Sanat Yayınları, Yirmi Üç Basım, İstanbul, 2019.
- Pınar Kür: Bir Deli Ağaç, Can Sanat Yayınları, On Dördüncü Basım, İstanbul, Ocak 2017.

**رابعاً : المراجع التركية :**

- Ahmet Hamdi Tanpınar: on Dokuzuncu Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, Yedinci Baskı, İstanbul, 1988.
- Ahmet Oktay :Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923 – 1950), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.
- Alemdar Yalçın: Siyasal Ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946 – 2000, Akçağ Yayınları, Üçüncü Basım, Ankara,2011.
- Âlim Kahraman: Modern Türk Hikâyesi, Büyüyenay Yayınları,Birinci Baskı,İstanbul,2015.

- Firdevs Canbaz: “Türk Öykü Tarihinde Büyük Adım: Küçük Şeyler“,Hece Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, ,İkinci Baskı,Sayı 46/47,Ekim-Kasım 2000
- H.E.Bates: Kısa Öykü yazınsal Bir Tür Olarak, Çev.Gökçen Ezber, Bilge Yayıncılık, İstanbul,2001.
- Halit Ziya Uşaklıgil: Hikâye, Haz: Nur Gürani Arslan, Yapı Kredi Yayınları,1998.
- Hilmı Uçan: Kısa Öyküye Kuramsal Bir Yaklaşım Denemesi, İlmî Araştırmalar ( Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri Dergisi ), Sayı 14, İlim Yayma Cemiyeti, İstanbul, Güz/2002.
- İnci Enginün: Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, On Altıncı Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015
- İsmail Çetişli: Memduh Şevket Esendal, Akçağ Yayınları,İkinci Baskı, Ankara,2011
- Jale Özata Dirlikyapan : Kabuğunu Kıran Hikâye ( Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı), Dördüncü Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2019.
- Kenan Akyüz : Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923, İnkılâp kitabevi,İstanbul, 1979.
- M.Kayahan Özgül: “ Hikâyenin Romanı ”,Hece Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,İkinci Baskı,Sayı 46/47,Ekim-Kasım 2000
- Mine Söğüt: Aşkın Sonu Cinayettir (Pınar Kür İle Hayat Ve Edebiyat), Can Sanat Yayınları, İstanbul,2016.
- Olcay Önertoy:Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı, Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya, 1981.

- Ömer Lekesiz: Yeni Türk Edebiyatında Öykü, Cilt 5, Kaknüs Yayınları, Birinci Basım,İstanbul,Ekim 2001.
- Ramazan Korkmaz: Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000), Grafiker yayınları, İkinci Baskı, Ankara, 2005.
- S.Dilek Yalçın Çelik : Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar, Türkbilig Türkoloji Araştırmaları, Hecettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2002.
- Selim İleri: "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", Türk Dili Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, İkinci Baskı, Sayı 286, Eylül 2008.
- Seyit Kemal Karaalioğlu: Türk Romanları , İnkılap Kitabevi , İkinci baskı, İstambul, 1989.

**خامساً : القواميس التركية :**

- İhsan Işık : Yazarlar Sözlüğü, Risale Yayınları, Birnci Baskı,İstanbul, 1990.
- Mehmet Doğan: Büyük Türkçe Sözlük, Hikâye maddesi, Pınar yayınları, İstanbul,1990.
- Murat Yalçın:Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü baskı, İstanbul,Mart 2010.
- Neriman Ağaoğlu Ve Zerrin Saral : Edebiyatımızda Kadın Yazarlar Sözlüğü, phoenix yayınevi,Birinci Baskı, Ankara, 2013.
- Olcay Önertoy:Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı, Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya, 1981.
- Seyit Kemal Karaalioğlu : Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar, İnkılap Kitabevi, Onuncu Basım,İstanbul, 1991.