تعدد الأصوات في القصة القصيرة
(المدرسة الداخلية المجانية)
للأديبة التركية (فروزان)

د. إسلام محمد عبد الفتاح

أستاذ مساعد بقسم اللغات الشرقية وآدابها

كلية الآداب ـ جامعة عين شمس

Abstract

The term polyphony (Çok Seslilik) is a modern critical term associated recently with the fictional work that the narrative voices multiply those that stem from more than one point of view. This concept (polyphony) has been translated into Arabic from the term “Polyphone”, this term or concept is originally musical. Since the short story is a literary genre that has always rebellious and assimilates all the possibilities and traditions of other literary races, the short story was able through this digestive assimilation to present a narrative discourse based on a plurality of voices, through which the short story became a dramatic poem.

(Polyphony) is one of the modern strategies known by the Turkish narrative through the women writers of the 1960s generation in the twentieth century AD, and among the most prominent Turkish women writers who have succeeded in depending on it in her short stories is the Turkish writer (Forouzan) who has been praised by critics for her superior ability to diversify narrative styles, especially the polyphony of her fictional works, and the distancing from the familiar prevalence of traditional narrative styles. The researcher chose the short story (free boarding school) as an applied model of the

research because it is the first short story by the Turkish writer (Forouzan).

This research aims to study the dimensions of story narration and its techniques in the short story (free boarding school) by the Turkish writer (Forouzan). The researcher followed the descriptive and analytical method based on describing artistic phenomena, analyzing their structures, explaining the reason for their use and existence, and the impact they had on the text.

ملخص باللغة العربية

يعد مصطلح (تعدد الأصوات Çok Seslilik) مصطلحًا نقديًا حديثًا ارتبط مؤخرًا بالعمل الروائي الذي تتعدد وتكثر فيه الأصوات الساردة؛ أي تلك التي تنبع من أكثر من وجهة نظر، فقد تُرجم هذا المفهوم (تعدد الأصوات) إلى العربية منقولًا عن مصطلح موسيقي بحت هو (Polyphoina) فهذا المصطلح أو المفهوم موسيقي الأصل "لكنه وجد في الرواية مجازًا". ولما كانت القصة القصيرة جنس أدبي متمرد دائمًا ومستوعب لكل إمكانات وتقاليد الأجناس الأدبية الأخرى، فقد استطاعت القصة القصيرة من خلال هذا الاستيعاب الهاضم أن تقدم خطابًا سرديًا يقوم على تعددية الأصوات، أصبحت به ومن خلاله القصة القصيرة قصيدة شعرية درامية.

ويمثل (تعدد الأصوات) أحد الاستراتيجيات الحديثة التي عرفتها السرديات التركية على يد كُتاب وكاتبات جيل الستينيات من القرن العشرين الميلادي، ومن بين أبرز الكاتبات التركيات التي نجحن في الاعتماد عليه في قصصها القصيرة هي الأديبة التركية (فروزان Füruzan) التي أشاد النقاد بقدرتها الفائقة على التنوع في الأساليب السردية، ولا سيما تعدد الأصوات في أعمالها القصصية، والبعد عن السائد

المألوف من أنماط السرد التقليدي. أما عن سبب اختيار القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية Parasız Yatılı) نموذج تطبيقي للبحث؛ لأنها أول قصة قصيرة تتبع فيها (فروزان) هذه التقنية السردية.

ويهدف هذا البحث إلى دراسة أبعاد السرد القصصي وتقنياته في القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية) للأديبة التركية (فروزان). وقد اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي القائم على وصف الظواهر الأدبية، وتحليل بنياتها، وبيان علة توظيفها ووجودها، والأثر الذي خلفته في النص.

مقدمة:

يُعد مصطلح (تعدد الأصوات Çok Seslilik) مصطلحًا نقديًا حديثًا ارتبط مؤخرًا بالعمل الروائي الذي تكثر فيه الأصوات الساردة وتتعدد؛ أي تلك التي تنبع من أكثر من وجهة نظر، فقد تُرجم هذا المفهوم . تعدد الأصوات . إلى العربية منقولًا عن مصطلح موسيقي بحت هو (Polyphoina)؛ فهو مفهوم موسيقي الأصل "لكنه وجد في الرواية مجازًا"[1]. ولمَّا كانت القصة القصيرة جنسًا أدبيًا متمردًا دائمًا، ومستوعبًا لكل إمكانات الأجناس الأدبية الأخرى وتقاليدها، فقد استطاعت القصة القصيرة من خلال هذا الاستيعاب الهاضم أن تقدم خطابًا سرديًا يقوم على تعددية الأصوات، أصبحت – القصة القصيرة – به ومن خلاله قصيدة شعرية درامية.

ويمثل (تعدد الأصوات) أحد الاستراتيجيات الحديثة التي عرفتها السرديات التركية على يد كُتاب وكاتبات جيل الستينيات من القرن العشرين الميلادي، ومن بين أبرز الكاتبات التركيات التي نجحن في الاعتماد عليه في قصصهن القصيرة الأديبة التركية (فروزان Füruzan)؛ التي أشاد النقاد بقدرتها الفائقة على التنوع في الأساليب السردية، ولا سيَّما تعدد الأصوات في أعمالها القصصية، والبعد عن السائد المألوف من أنماط السرد التقليدي. أمَّا عن سبب اختيار القصة القصيرة (المدرسة الداخلية

المجانية Parasız Yatılı) النموذج التطبيقي للبحث؛ فلأنها أول قصة قصيرة تتبع فيها الأديبة التركية (فروزان) هذه التقنية السردية.

ويهدف هذا البحث إلى دراسة أبعاد السرد القصصي وتقنياته في القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية) للأديبة التركية (فروزان)، بغرض الإجابة عن الأسئلة الآتيه:

- ما المقصود بتعدد الأصوات في العمل السردي؟ وكيف انتقل هذا المصطلح من الموسيقى إلى الأدب في ظل التراسل بين الفنون؟
- كيف أسهمت قراءات الأديبة التركية (فروزان) في تبنِّي أساليب سردية جديدة؟ وما مفهوم القصة القصيرة عندها؟
- هل أفادت الأديبة التركية (فروزان) من تجربتها الشخصية في كتاباتها القصصية عامةً، والقصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية) على وجه الخصوص؟
- كيف يوظِّف موقع الرواي وتعدد الأصوات السردية حدثًا واحدًا في عملية تلقي القارئ؟

وقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي القائم على وصف الظواهر الأدبية، وتحليل بنياتها، وبيان علة توظيفها ووجودها، والأثر الذي خلفته في النص. وقسَّم الباحث بحثه إلى مقدمة، وأربعة محاور، وخاتمة. اشتملت المقدمة على توضيح مشكلة البحث، وأسباب اختيار الموضوع، والمنهجية المُتبعة في تحقيق الهدف المنشود. وجاء المحور الأول بعنوان (مصطلح تعدد الأصوات، المفهوم والرؤى النقدية)، وتضمن هذا الجزء بدايات استخدام مصطلح (تعدد الأصوات) وكيفية انتقاله من الموسيقى إلى الأدب، ورأي (باختين) في مدى إفادة العمل السردي من تعدد الأصوات في عملية الحكي. أمَّا المحور الثاني المعنون بـ(الأديبة التركية (فروزان)، حياتها ومنابع ثقافتها ومفهوم القصة القصيرة عندها)؛ فيسلط فيه الباحث

الضوء على الظروف الأسرية الصعبة التي أسهمت في تشكيل شخصية الأديبة (فروزان)، وحالت دون استكمال دراستها، وما مصادر ثقافتها، وكيف أسهمت قراءاتها في توجيه كتابتها الأدبية.

أمَّا المحور الثالث كان تلخيصًا للقصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية). وتضمن المحور الرابع الجانب التطبيقي من البحث؛ حيث يحتوي على تحليل القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية)، وكان عنوانه (موقع الراوي، ومستوى الرؤية السردية، وتعدد الأصوات في القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية)). وأخيرًا جاءت الخاتمة بأهم النتائج التي انتهى إليها البحث.

والله من وراء القصد.

المحور الأول: مصطلح (تعدد الأصوات)، المفهوم والرؤى النقدية:

سبق الإغريق النقد الحديث في القول بـ(تعدد الأصوات)؛ حيث استعملوه كصفة مشتقة من (Polyphones) وأطلقوه على كل من كانت له القدرة على إصدار أصوات متعددة، وعلى كل من كان متميزًا بغزارة تعبيره اللغوي، كما أُطلق على من أتصف بالثرثرة، ولكن جرت العادة على مر العصور وفي مختلف البلاد على استخدام أصل الكلمة (Polyphon) واستغلاله في مجموعة من المصطلحات التي تعطي معنى تنوع الأصوات أو تعددها أو تكاثرها[٢].

وقد عرف العرب أيضًا هذا المصطلح الموسيقي، بل واهتموا بالتعدد الصوتي في حقل الموسيقى؛ أمثال (الفارابي) الذي حدد أنماطًا وأشكالًا للتعدد الصوتي الموسيقي وذلك في ثلاثة أنواع:

- الاتفاقات: وهي عزف نغمتين متآلفتين معًا.
- التمزيج: وهو عزف نغمتين متتاليتين.
- التضعيف: وهو عزف النغمة مع قرارها أو جوابها في لحن واحد.

بل وأضاف (ابن سينا) إلى التعدد الصوتي الذي استخلصه (الفارابي) أنواعًا أخرى وهي التبديل الموسيقي، والتشقيق، والترعيد، وغيرها[٣]. وهذه المسميات تعني بكل الأحوال استقلالية الألحان في إيقاعات نوعية مختلفة لكن في تزامنية واحدة. واختلاف تلك الأنماط البوليفونية يعني اختلاف الأسلوب التعبيري البوليفوني متبدلًا من عصر إلى آخر وفقًا للاتجاهات الموسيقية ومتغيرات الحياة، فالشرط الأهم في التعدد الموسيقي هو الامتزاج المرهون بتزامنية موسيقية واحدة محسوبة تنتج صوتًا كرنفاليًا متعدد الأنماط لكنه متحدّ في آن، ومفعم بتلك الأصوات ما يجعله زاخرًا بتلونات صوتية تفضي إلى فضاء أبعد عمَّا يُحدثه الصوت أو النغمة الأحادية الانفرادية، " فقط ظهرت البوليفونية في القرن السابع عشر، مرة باسم البوليفونية الخطية، ومرة البوليفونية المتنافرة الألحان أو المتعارضة "[٤]؛ فهذه البوليفونيات تعني السماح للألحان

بأن تتزامن من دون أن تتقاطع أو يفسد أحد الألحان اللحن الآخر؛ طاغيًا عليه بصوته أو مشابهًا له في نوعه.

من هنا، فإن تطويع هذا المصطلح وإطلاقه على تقنية حداثية عرفها العمل السردي فتح جدلًا نقديًا أغنى الدراسات النقدية الحديثة، ووسع أفقها وأطلق عنانها وحريتها وخلصها من رتابة القول النقدي المتعاطي مع ما يعرف بسلطة الراوي العليم، وخلصها أيضًا من مصطلحات عدة شائعة في النقد الأدبي الحديث؛ مثل: وجهة النظر، والتبئير، والرؤية الخاصة. فقد تجاوز النقد السردي بحضور هذا المصطلح الجديد القديم الخوض بتقليدية ما يعرف بـ(الشكل والمضمون)، أو (البنية والخطاب)، ومن القول بالدور أو الأثر الفني الخارجي (الاجتماعي والنفسي والتاريخي) فانتقل إلى منظور أشمل وأصيل، هو الكل الذي تمثله حزمة من الأصوات المكتنزة أيديولوجيًا، لها مرجعياتها الفكرية وأصولها الإنسانية التي على أساسها يبنى الأدب وخطابه. وهذا التطويع لمفهوم البوليفونية (تعدد الأصوات)، وهذا التراسل الفني بين الفنون تأكيد على تكاملية الفن وترابطه.

وعند الانتقال إلى مفهوم (تعدد الأصوات) في الرواية، ثمة أربعة مرتكزات لا بُدَّ من الوعي بها:

أولًا: التعدد الصوتي مصطلح ميَّز به (ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine)[٥] الروايات التي كتبها الروائي الروسي (فيودور دوستويفسكي Fyodor Dostoivski)[٦].

ثانيًا: تعدد الأصوات عند (رولان بارت)[٧]؛ ميزة يمتاز بها النص السردي دون سواه من الأجناس الأدبية.

ثالثًا: تتميز الرواية المتعددة الأصوات بأنها تعرض لمجموعة من الأيديولوجيات المتعارضة التي من خلال عرضها تتبلور وجهات النظر الخاصة بكل شخصية، بمعنى أن الرواية المتعددة الأصوات (النص السردي المتعدد الأصوات)

لا تقوم على إيديولوجية خاصة بالروائي، فكل شخصية هي فاعلة ومتحركة وصاحبة إيديولوجيا.

رابعًا: تمتلك الكلمة في النص السردي المُتعدد الأصوات حقيقتها داخل الخطاب الذي تعكسه، خاصةً أنها تصدر عن الشخصية فتعكس تفكيرها وموقفها مما يجري حولها.[٨]

وقد استوعب هذا المصطلح النقدي اجتهادات نقدية كثيرة نتج عنها تسميات عدة، فالعمل السردي الذي تتعدد فيه الأصوات الساردة، يقال إنه متعدد الرواة، أو متعدد الأصوات، أو متعدد الأيديولوجيات، أو غني بالرؤى، وأحيانًا يقال عنه زاخر بالآراء الغيرية أو بوجهات النظر، أو بالسرد التعددي.[٩]

ويُعرف (تعدد الأصوات) عند (باختين) باسم (الحوارية Diyaloji)؛ حيث الشخوص في العمل السردي لا يمثلون الشخص الغائب، وإنما المخاطب الذي يتحاور معه الأديب ويتحداه ويصغي إليه، وبالتالي لا تكون العلاقة بين الأديب، وبين شخوصه علاقة خضوع ورضوخ له من قبلهم، وإنما علاقة اكتشاف متبادلة بينهما. ويكون الخطاب السردي مفتوحًا وغير مُنجز، كما يكون العالم السردي غير مكتشف تمامًا ويبقى في حاجة إلى تعمق في الاكتشاف وهو ما يحفز تداعي أصوات أخرى ويرجحها[١٠]. ويرى (باختين) أن الروائي الروسي (دوستويفسكي) هو مبتدع الرواية المتعددة الأصوات. ويشير (باختين) وبشكل مباشر في كتابه (قضايا الفن الإبداعي عند دويستويفسكي) إلى التركيب السردي في مثل تلك الروايات مفترضًا مغايرة طريقة البناء السردي التقليدي (عنها في الرواية المونولوجية)، ونظرية البناء التقليدية التي كانت تتسم بملامح من أبرزها المونولوج (الحوار الداخلي)، وسطوة الراوي العليم، وغير ذلك. فـ(باختين) التفت إلى طريقة عرض (دوستويفسكي) الروائية، ورأي فيها وجهًا جديدًا سببه موهبته الخاصة التي تجلت في أنه استطاع أن يسمح ويفهم كل الأصوات دفعة واحدة، ولقد مكَّنته موهبته تلك من إيجاد الرواية المتعددة الأصوات،

فتعقد الموضوعات وتعدد الأصوات ووضع المثقف المنحدر من بين صفوف الشعب وغير المستقر اجتماعيًا، والتورط النفسي والعميق والمرتبط بالسيرة الذاتية الخاص بتعدد البرامج والمواضيع للحياة، وأخيرًا القدرة الفطرية على رؤية العالم متعايشًا ومؤثرًا. كل ذلك كوَّن تلك التربية التي تغذت عليها رواية (دوستويفسكي) المتعددة الأصوات[١١].

فكل اكتشاف يصرح به صوتٌ ما يفضي إلى بؤر معرفية أخرى لم تكتشف أعماقها بعد من قبل أي من المتكلمين الذين يشاركون الآخر حياته وأسلوبه، تمامًا كما هو اللحن في الموسيقى، الذي ينبثق هو الآخر ويتواصل ويتنامى ويندمج مع صوت آخرنابع من صلب اللحن الموسيقي، أو من خلال ألحان (أصوات) أخرى تكثف اللحن عبر المسار الشكلي الذي يرتئيه المؤلف[١٢]. ويبدو لمن يطالع عملًا سرديًا متعدد الأصوات أن هذه الأصوات مختلفة، وتوهم القارئ باختلافها، مع العلم بأنها لم تصل بعد إلى قرار أو اتفاق معلن، فالشخصيات كما يقول (باختين) ليست من صنيع الأديب يتحكم بها كما يشاء، وإنما يتحاور معها ويصغي إليها ويتحداها أحيانًا. فالحوار في العمل السردي متعدد الأصوات يعبر عن صراع أبدي متغير دومًا بين النزوع إلى التوحيد والنزوع المضاد الذي يحافظ على التنوع والاختلاف[١٣]. فالإنسان في المفهوم السردي يصارع ذاته ويصارع الآخر الإنسان، والآخر الشيء؛ إنه أمام سلسلة غير منتهية من الصراعات ديدنها التوحد وربما تصل به إلى حالة مهذبة تحافظ على الإيديولوجيات المتضادة، فكل متكلم (صاحب صوت) له رؤية خاصة به تحدد مدى قربه واهتمامه أو ابتعاده وعدم اكتراثه من مركز الحدث. وهم – أي المتكلمين – دائمًا وبدرجات مختلفة منتجو إيديولوجيا وكلماتهم هي دائمًا عينة إيديولوجيا[١٤]. ويؤكد (باختين) قيمة العمل السردي المتعدد الأصوات بقوله: " لا يجوز تحويل الإنسان الحي إلى موضوع أبكم لإدراك غيابي يجري إنجازه، يوجد في داخل الإنسان دائمًا شيء ما وحده القادر على أن يكشف عنه من خلال الفعل الحر للوعي

الذاتي وللكلمة"[١٥]. إنه الصوت الذي يكشف عن العمق الداخلي مستعينًا بالنمط والأسلوب اللغوي لتلك الذات وبحجم مقدرتها الفكرية الواعية، التي كلما زخرت بالعلم، اقتربت أكثر من وجه الحقيقة وسبرت أغوار العالم اللامتناهي.

إن السرد المتعدد الأصوات انتقال من لون سردي تهيمن فيه رؤية فردية (المؤلف أو البطل المركزي) على المنظور الحكائي بوصفها رؤية مهيمنة متحكمة وأوتوقراطية على المستوى الرؤيوي والأيديولوجي إلى بؤر تتعايش فيها العديد من الرؤى والمنظورات الأيديولوجية والحياتية، التي تمتلك حقها في الوجود والصراع بمعزل عن المنظور الفردي النرجسي البيروقراطي المغلق إلى منظور جماعي ليبرالي، ديمقراطي، متعدد، ومنفتح[١٦].

مما تقدم تم استعراض بدايات استخدام مصطلح (تعدد الأصوات) عند الإغريق ودلالته، ومن بعدهم العرب الذين استخدموا مصطلح (تعدد الأصوات) في الحقل الموسيقى، أمَّا (باختين) فكان يرى أن (تعدد الأصوات) أو (الحوارية) هي جعل الشخصيات تعبر عن موضوعها وتدافع عن وجهة نظرها بآلية خطابية ناضجة معبأة فكريًا ، فهي تمتلك حرية كاملة في الوصف والتعبير عن واقعها، وهذا التحاور يفتح المدى واسعًا لتعدد وجهات النظر وتعدد القناعات الشخصية في محاولة لتخليص الشخصيات السردية من توجهات الأديب، فالصوت عند (باختين) دائم التفاعل والحركة ضمن مفهوم التحاور في النص، فهو ليس تعبيرًا عن حالة فردية فقط، إنما أيقونة ذات دلالة سياسية، أو اجتماعية، أو اقتصادية، أو فكرية.

المحور الثاني: الأديبة التركية (فروزان)، حياتها ومنابع ثقافتها ومفهوم القصة القصيرة عندها:

إن تَغيّر النظرة إلى مُنتج النص الأدبي من أهم سمات الرؤية الحديثة للأدب؛ ذلك الإنسان الذي لم يكن كائنًا أثيريًا متميزًا عن بقية البشر، بل هو فرد من أفراد المجتمع مندمج في أطره، يتأثر سلبًا وإيجابًا، بما يضطرب به من أفكار ورؤى، وينتج

سلعة معينة، لها طابعها الخاص، لكنها في النهاية مُنتَج يخضع لقوانين الإنتاج والتبادل. ولقد تحول الأدب في عصر الميكنة والتكنولوجيا إلى إنتاج بعد أن كان يعد ـ في عصور سلفت ـ إلهامًا وفيضًا من المشاعر المتميزة لكائن متعال عن الناس.

فالأديب هو ضمير شعبه ولسانه الناطق، كما أنه الأقدر دائمًا على التعبير عمَّا في نفسه ونفوس من حوله من آمال وتطلعات، وعمَّا يلاقيه هو ومَنْ حوله من معاناة وآلام؛ لذلك فالأدباء يتخذون في المجتمع دورًا مهمًا، نظرًا لموقعهم وتأثيرهم، فهم الممثل الحقيقي للشعب من حيث التكوين الوجداني والوعي الفكري، والقدرة على التعبير عن هموم الناس ومشاكلهم[١٧]. ولعل أخلد الإبداعات الأدبية جاءت ثمرة من ثمار مجتمعاتها، وهي في الوقت نفسه ذات دلالة إنسانية عامة، تنتصر دائمًا لقيم الحرية والتغيير والحلم بغد أفضل. فمثل هذه الأعمال إنما تكتسب خلودها وقيمتها من طروحاتها الإنسانية[١٨].

وفي سبيل فهم النص الأدبي وسبر أغواره، كان من الضروري تسليط الضوء حياة الأديبة التركية (فروزان)، ومنابع ثقافتها، ومفهوم القصة القصيرة عندها:

أ. حياتها:

ولدت (فروزان Füruzan) في التاسع والعشرين من أكتوبر عام ١٩٣٥م في مدينة استانبول. اسمها الحقيقي (فروزه چرچي Feruze Çerçi). فقدت والدها ـ الذي كان يعمل حِرفيًا ـ في سن مبكرة.[١٩]قضت (فروزان) غالبية طفولتها بين أحضان والدتها، وفي فترات محدودة أقامت عند عمها وجدتها. وتُصرِّح (فروزان) أن لوالدتها أثرًا كبيرًا في شخصيتها، وأن خبرات نشأتها مع والدتها، في مدينة استانبول انعكست في أعمالها الأدبية، وفي ذلك تقول: (كانت أمي هي معلمتي الأولى، أمَّا مدينتي فهي معلمتي الثانية. وقد حظيت بقدر كبير من الحرية في طفولتي؛ لمكابدة

والدتي في التغلب على الظروف المعيشية الصعبة، وانشغالها بمعاناة الحياة اليومية)[٢٠].

ب. تعليمها وثقافتها:

أتمت (فروزان) تعليمها الابتدائي في قرية (يالوفه دمير Yalova Demir) عام ١٩٤٦م، وقد حالت الظروف المادية السيئة التي مرت بها والدتها؛ دون أن تستكمل تعليمها[٢١]. وتكشف (فروزان) في أحد المقابلات عن معلومات مهمة متعلقة بطفولتها، حيث تقول: "تعلمت القراءة والكتابة قبل الالتحاق بالمدرسة، تقريبًا في عمر الخامسة، ولأسباب عائلية تنقلت بين مدارس مختلفة في المرحلة الابتدائية. وتقدمت لاختبار مدرسة داخلية مجانية، وذهبت بصحبة والدتي، واجتزت الاختبار، ولكن وفقًا للقواعد والإجراءات كان لا بُدَّ من وجود ضامن، ولم يكن لدينا"[٢٢].

لم تستسلم (فروزان) للظروف المادية التي تسببت في عدم استكمال تعليمها، وعملت على تثقيف نفسها وتوسيع مداركها، حيث ساعدها على ذلك مكتبة جيرانها في حي (قاضي كوي) في مدينة استانبول؛ حيث تعرفت من خلالها على أعلام الأدب الأوروبي مثل: (فيكتور هوغو)[٢٣]، و(دوستويفسكي)، و(إميل زولا)[٢٤]، كما أظهرت شغفًا في سن مبكرة للفن ولا سيَّما الرسم، والموسيقى، والمسرح، وفي ذلك تقول: " بدأ اهتمامي بالرسم والموسيقى خلال السنوات الأولى من شبابي. وكنت أغني كثيرًا، وتعرفت على أنواع الموسيقى من خلال المذياع، كما كنت أعشق الرسم، وأقرا كل ما أجده أمامي. لقد بدأ هذا الاهتمام منذ طفولتي، وقادني إلى عالم خاص بي، لم أفشل أن أسرِّي عن نفسي داخله"[٢٥].

حاولت (فروزان) في مجالات مختلفة قبل أن تسلك طريق الكتابة الأدبية، فلها تجربة غير ناجحة في التمثيل في مسرح الدولة، لكن هذه التجربة لم تستمر طويلًا، ثم انضمت إلى كورال الفرقة الموسيقية الخاصة بالمطرب الشعبي (نديم اوطيام Nedim Otyam)[٢٦]، وسرعان ما قررت عدم الاستمرار، ولها محاولات في

رسم لوحات فنية، إلا إنها قررت في نهاية المطاف أن تتجه إلى عالم الأدب، وحملت قصصها الأولى توقيع (فروزان يردلنFüruzan Yerdelen)، وبعد زواجها برسام الكاركاتير(طورخان سلچوق Turhan Selçuk)[٢٧]أصبح توقيعها باسم (فروزان سلچوقFüruzan Selçuk)[٢٨].

ج. مفهوم القصة القصيرة عند (فروزان):

كتبت (فروزان) أول قصة قصيرة بعنوان (قصة سلبية Olumsuz Hikâye) عام ١٩٥٦م. وقد نشرت (فروزان) كتاباتها القصصية الأولى في مجلات (القصص المختارة Seçilmiş Hikâyeler)، و(اللغة التركية Türk Dili)، ولكن بدأت القصص القصيرة لـ(فروزان) تنال استحسان النقاد والقراء بدايةً من القصص القصيرة التي كتبتها بعد عام ١٩٦٠م في مجلتي (المجلة الجديدة Yeni Dergi)، و(ورق البردي Papirüs)، ومن أبرزها: (القروي Taşralı)، و(يوميات السيد منيب Münip Beyin Günlüğü)، و(إمكانية العزف على البيانوPiyano Çalabilmek)، و(النهرNehir)، حيث راعت في هذه القصص القصيرة إبراز الملامح النفسية لشخصياتها القصصية، وينهض أسلوبها على اتباع أساليب سردية حديثة، وتعتمد لغة بسيطة خالية من التكلف[٢٩].

ويذهب المعنيون بالدرس الأدبي في تركيا إلى القول بإن الكاتبات التركيات من جيل الستينيات في القصة القصيرة التركية وفي مقدمتهم (فروزان) استطعن أن يشكلن حضورًا مهمًا على الساحة الأدبية والثقافية من خلال ارتيادهن آفاق جديدة في الطرح الموضوعي، فقد تفردن بالتعبير عن العالم النفسي للمرأة، ونقلن بصدق ودون تكلف مشكلات المرأة ورهافة أحاسيسها. ولم يقتصر تفردهن على ذلك بل امتد ليشمل المعالجة الفنية أيضًا، حيث أفدن من التقنيات السردية الحديثة. فقد اتخذت القصة القصيرة التركية في هذه المرحلة توجهات جديدة، وارتقت إلى درجة كبيرة على المستوى الجمالي [٣٠].

ولم يقتصر اهتمام (فروزان) بالأنثى على فئة عمرية معينة، بل نصادف في قصصها الفتيات الصغيرات، والعجائز، وسيدات في منتصف العمر، ومن شرائح اجتماعية متوسطة وفقيرة. تكشف لنا (فروزان) عن توجهاتها الفكرية وسبب اهتمامها في كتاباتها القصصية بالمرأة على وجه الخصوص، باستشهادها بمقولة (كارل ماركس): " إذا أردت أن تعرف مدى تقدم مجتمع ما وتحضره، فانظر إلى وضع المرأة فيه"، حيث ترى (فروزان) أن المرأة التركية تعيش في مجتمع مشوه ومنافق، يستغلها جسديًا تارة، ويزهق روحها في قضايا الشرف تارة أخرى. والزوج الذي يهين زوجته إنما يهين رجولته، ولا سبيل للإصلاح إلا إذا آمن أفراد المجتمع بالمساواة بين الرجل، وبين المرأة، حينئذ يتحقق السلام الاجتماعي[٣١].

ويمثل التعليم في القصص القصيرة عند (فروزان) وسيلة ارتقاء اجتماعي للطبقة الفقيرة والمهمشة؛ فأطفال هذه الطبقة يمثلون الأمل في تحقيق الأمان الاجتماعي، وهم النافذة على مستقبل أفضل؛ لذلك يحرص الفقراء على تعليم أبنائهم، ليجنوا ثمرة التعليم، بأن ينتشلهم أبناؤهم من مستوى المعيشة المتدني إلى مستوى أفضل، حيث يتيح لهم التعليم فرصة الحصول على وظيفة براتب شهري مجزٍ يضمن لهم حياة كريمة، وتتكرر هذه الفكرة في قصص كثيرة لـ(فروزان) من بينها (المدرسة الداخلية المجانية Parasız Yatılı)[٣٢].

وفي عام ١٩٧١م صدرت المجموعة القصصية الأولى لـ(فروزان) تحمل عنوان: (المدرسة الداخلية المجانية Parasız Yatılı) عن دار نشر (بيلغي Bilgi)، وقد حققت هذه المجموعة القصصية نجاحًا كبيرًا، ونالت إعجاب النقاد مما كان سببًا في حصولها على جائزة (سعيد فائق)[٣٣] عام ١٩٧٢م. وترى (فروزان) أن نجاح الكتابات الأولى لأي أديب، هي التي تضمن حرص القرَّاء على متابعته أملًا في أن يقدم لهم المزيد من التفرد والاختلاف اللذين وجدوه في بواكير أعماله، وعليه أن يجتهد ليؤكد موهبته وينفي أن هذا النجاح قد تحقق مصادفة، وهو ما حققته (فروزان) بالفعل

حيث نجحت في اجتذاب القرّاء وإبهارهم من خلال قدرتها الفائقة على استخدام تقنيات سردية جديدة في مجموعاتها القصصية التالية. وحققت مجموعاتها القصصية التالية: (المحاصرة Kuşatma) التي صدرت عام ١٩٧٢م، و(دور السينما الخاصة بي Benim Sinemalarım) التي صدرت عام ١٩٧٣م، و(فصل الورد Gül Mevsimidir) التي صدرت عام ١٩٧٤م نجاحًا منقطع النظير، مما دفع النقاد إلى كتابة العديد من المقالات ليفسروا هذا النجاح الكبير، كان في مقدمتها مقال الناقد (دوغان هيزلان Doğan Hızlan)[٣٤] في مجلة (المجلة الجديدة Yeni Dergi) المعنون بـ(ظاهرة فروزان Füruzan Olayı'nı) الذي ناقش فيه التطور الملحوظ في أسلوب (فروزان) القصصي[٣٥].

لم تحظ القصص القصيرة لـ(فروزان) بإعجاب القرّاء والنقاد فحسب، بل حرص العاملون في المجال السينمائي والتليفزيوني على تحويل بعضها إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تليفزيونية؛ ففي عام ١٩٨١م تم تحويل قصتها (آه استانبول الجميلة Ah Güzel İstanbul) إلى فيلم سينمائي نال الجائزة الأولى في (مهرجان انطاليا السينمائي). وفي عام ١٩٨٦م وقع الاختيار على قصتها القصيرة (الوجه الآخر من الليل Gecenin Öteki Yüzü) ليتم تحويلها إلى مسلسل تلفازي تولى إنتاجه (مؤسسة الإذاعة والتلفاز التركية TRT)، و(مؤسسة الصحفيين المعاصرين Modern Gazeteciler Kurumu)، غير أن (فروزان) اشترطت أن تحضر مراحل تصوير المسلسل خطوة خطوة، وفي ذلك تقول: " كان التصوير يبدأ كل يوم في السادسة صباحًا، ويستمر أحيانًا حتى بعد منتصف الليل نحو الثانية والنصف أو الثالثة صباحًا، ومع ذلك لم يزعجني هذا التأخير، وأكون على أهبة الاستعداد في الساعة السادسة صباح اليوم التالي. وفي الحقيقة كنت أتعامل مع فترة تصوير المسلسل التي استمرت قرابة أربعة أشهر على أنها دورة فنية مكثفة في كيفية إخراج الأعمال

السينمائية والمتلفزة، فكنت أتابع باهتمام بالغ التصوير، والخطط، والتقييمات، والأخطاء التي تتسبب في إعادة المشاهد، وتعلمت بالمراقبة والملاحظة"[٣٦].

ويفسِّر الناقد التركي (عمر لاكاسيزÖmer Lekesiz)[٣٧] سبب تميز القصص القصيرة عند (فروزان)، وسبب تهافت صناع السينما، والدراما المتلفزة على قصصها بقوله:

" يرجع سبب تميز القاصة (فروزان) إلى عنايتها الشديدة، وقدرتها الفائقة على التعامل مع التفاصيل، فهي تستخدمها مثل فنان الفسيفساء؛ لتضفي بها تأثيرات مدهشة على قصصها التي تطعمها بها لا سيما القصص ذات الصبغة الإنسانية. ولا يمكن لأي ناقد أن يغفل في تقييمه لإبداع (فروزان) القصصي مقدرتها على الوصف وعدم إغفالها للتفاصيل المؤثرة، وكثيرًا ما تلجأ إلى دفع الشخصية القصصية إلى التداعي الحر؛ لكشف المكنونات النفسية للشخصية. والحق أن بقدر ما أفادت (فروزان) السينما بأعمالها القصصية، فقد أفادتها السينما في كتاباتها القصصية، فمَنْ يدقق في قصصها يشعر أنها تلتقط تفاصيل الحياة بعدسة سينمائية، ولا تسجلها بقلمها"[٣٨]

يمكننا القول مما تقدم إن الأديبة التركية (فروزان) قلب ينبض بالعزيمة، وموهبة تتدفق غدرانها من منابع الحياة، وروح شفافة تكشف عن إنسانية تسعى في دربٍ طويل بتلك النبضات التي دفعت في عروق صاحبتها دماء الإصرار على أن تتبوأ مكانًا ومكانةً في ساحة الأدب التركي المعاصر، وعالم القصة القصيرة التركية، وأن يسطع نجمها في سماء الإبداع، فعلي الرغم من الظروف المادية القاسية التي مرت بها والدتها عقب وفاة والدها عائل الأسرة، إلا أنها لم تستلم وقامت بتثقيف نفسها، والقراءة لأعلام الأدب الأوروبي، وخاصةً الأديب الروسي (دوستويفسكي) الذي صنَّفه الناقد والمُنظِّر الأدبي الروسي (ميخائيل باختين) أنه أعظم المجددين في ميدان

الشكل الفني للسرديات؛ لأنه أوجد نمطًا جديدًا تمامًا من التفكير الفني هو رواية (الأصوات المتعددة)، فكان من الطبيعي أن تتأثر به (فروزان) في هذا الصدد.

وثمة تشابه كبير بين حياتها الشخصية، وبين القصة القصيرة موضوع البحث (المدرسة الداخلية المجانية) حيث تقدمت (فروزان) في طفولتها لاختبار مدرسة داخلية مجانية، وذهبت بصحبة والدتها، واجتازت الاختبار، ولكن وفقًا للقواعد والإجراءات كان لا بُد من وجود ضامن، ولم يستطيعا إيجاد أي ضامن مما حال دون استكمال دراستها. وقد اهتمت في خطابها القصصي بقضايا المرأة والتعبير عن مشاعرها وشجونها وآلامها؛ لتكشف عطب المجتمع التركي الذكوري ـ وفقًا لرأيها ـ الذي يستغل المرأة جسديًا تارة، ويزهق روحها في قضايا الشرف تارة أخرى، وكانت ترى أن الحل يتمثل في الإقرار بالمساواة بين الرجل، وبين المرأة حتى ينعم المجتمع التركي بالسلام الاجتماعي. ويمثل التعليم في القصص القصيرة عند (فروزان) وسيلة ارتقاء اجتماعي للطبقة الفقيرة، ويحرص الفقراء على تعليم أطفالهم؛ لأنهم يمثلون لأسرهم أملًا في تحقيق الأمان الاجتماعي، ونافذة على مستقبل أفضل. وقد أرجع النقاد سبب تفرد الأسلوب القصصي لـ(فروزان)؛ إلى أنها هجرت الأساليب السردية المعتادة، وحرصت على التجديد وتجريب تقنيات سردية جديدة، فضلًا عن عنايتها بالتفاصيل التي تترك تأثيرًا قويًا لا سيَّما في القصص ذات الصبغة الإنسانية.

المحور الثالث: ملخص القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية):

تدور أحداث القصة حول أسرة صغيرة، مكونة من أم وبنتها الطفلة الصغيرة التي لازالت تدرس في المرحلة الابتدائية. تعيش الأم وابنتها في شقة صغيرة بدورة مياه مشتركة مع الجيران، بعد أن فقدت الأسرة عائلها بوفاة الأب. تعاني الأم عناء البحث عن عمل يؤمِّن لهم توفير الحد الأدنى من الحياة الكريمة. وتجد فرصة عمل ممرضة في إحدى المستشفيات. وتحكي لابنتها عن مقابلتها مع رئيسة الممرضات، والتعليمات التي ألقتها عليها، والتي تفرضها طبيعة العمل بالمستشفى، ثم تصدم

الصغيرة بأنها سوف تتركها تعيش بمفردها في المنزل؛ لإقامتها في المستشفى كل أيام الأسبوع إلا يومي الإجازة الأسبوعية. وتنتزع الأم من ابنتها الموافقة بعدما رّغبتها بتوفير العديد من المزايا التي سوف تطرأ على حياتهما، من بينها: تخزين كمية كبيرة من الفحم للتدفئة في ليالي الشتاء الباردة، وشراء حذاء مطاطي جديد لها، وإمكانية الذهاب إلى السينما في أيام العطلة. وتخبر الأم ابنتها أنها أوصت صاحبة المنزل أن تطمئن عليها من وقت إلى آخر، وأن توقظها كل يوم بالطرق على باب الشقة، كما تطلب الأم من طفلتها بأن تحذر عندما تشعل نار المدفئة بعد الرجوع من المدرسة، وألا تخاف عندما يسدل الليل ستاره، وتبث في ابنتها الثقة بالثناء على شجاعتها، وتذكرها بأنها ليست لوحدها في البناية. وتحاول الأم أن تغري ابنتها بأنها سوف تتحصل على ما يتبقى من دجاج في وجبات المرضى المصابين بأمراض خطيرة، وتقوم بسلقه، وإحضاره ليتناولاه سويًا بدلًا من أن تلقيه إدارة المستشفى في القمامة، ولكن طفلتها الصغيرة ترفض بشدة.

في صباح اليوم التالي تعانق الطفلة أمها، وتطمئنها أنها سوف تنفذ كل ما طلبته منها، وأنه لا داعي للقلق بشأنها. ولكن عندما تعيش الطفلة الصغيرة الوحدة بعد تتركها أمها؛ لمباشرة عملها الجديد بالمستشفى، يهجرها النوم، ويلازمها الشعور بالبرودة لفقدان حضن أمها، ومن حين إلى آخر تنتابها حالة من البكاء.

تنجح الطفلة الصغيرة في الاعتماد على نفسها، على الرغم من الظروف النفسية السيئة التي عاشتها، وتستطيع أن تنهي تعليمها الابتدائي بتفوق، مما يدفع الأم إلى أن تذهب إلى مقر العمدية في البلدة التي تقيمان فيها لاستخراج شهادة فقر لتقديمها كمسوغ في المدرسة الداخلية المجانية التي من المقرر أن تلتحق بها ابنتها لاستكمال تعليمها. وتحفز الأم ابنتها بأنها على الرغم من علمها بالعدد المحدود الذي سوف تضمه المدرسة الداخلية المجانية، إلا أنها تثق في ذكائها، وقدرتها على تجاوز اختبار الالتحاق بالمدرسة. وتشجع الأم ابنتها بأنه في حال سؤالها من قبل المسئولين

في المدرسة عن ابنتها سوف تثني عليها بأنها متفوقة، ولا تعرف سوى النجاح، ولن تضيع أموال الدولة، كما أنها دائمة الاعتماد على نفسها، وتستيقظ بمفردها، وملتزمة أخلاقيًا، وهادئة جدًا لدرجة لا تشعر بوجودها.

تتحير الأم عندما تلحظ أن ابنتها لا تتحدث وتؤثر الصمت، فتبادر بسؤالها إذا كانت تشعر بالخوف من الاختبار، وتشجعها أنه في حال قبولها بالمدرسة وإنهاء دراستها بها سوف تحصل على وظيفة مُعلمة، وحينئذ سوف تترك العمل في المستشفى، وينتقلون إلى مدينة استانبول، وسوف تتحسن أوضاعهم المعيشية، ويتمكنون من شراء أثاث جديد، وشراء كمية كبيرة من فحم التدفئة. وقبل أن تصلا إلى المدرسة تُطمئن الطفلة أمها أنها سوف تفوز بمكان في هذه المدرسة، بعد أن تجتاز اختبار القبول، وستكوِّن صداقات، وتطلب منها أن تعدها أن تحرص على أن تقضيا معًا الأجازة الأسبوعية في بيتهما. وعند وصولهما إلى مقر المدرسة، تعرف الأم من إحدى العاملات بالمدرسة أنهما تأخرا بعض الوقت، فهناك الكثير من المتوافدين قد حضروا قبلهما، كما هو المعتاد من أهالي الأطفال الذي يقدمون لإلحاق أبنائهم في المدارس الداخلية المجانية. وتودع الأم ابنتها بابتسامة عند الباب الخارجي للمدرسة.

المحور الرابع: موقع الراوي، ومستوى الرؤية السردية، وتعدد الأصوات في القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية):

أ. موقع الراوي، ومستوى الرؤية السردية:

يتفق غالبية النقاد على أن الراوي "كائن متصور يحصل من جميع الملاحظات والإشارات والضمائر الواردة في النص، وليس له أي وجود خارجي"[٣٩] فالراوي هو مَنْ يأخذ على عاتقه سرد الحوادث، ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها[٤٠]. ويمكن القول إن الراوي يمثل وسيطًا بين المتن الحكائي ومتلقيه.

ويجب الإشارة إلى أن الرواي ليس هو المؤلف أو صورته، بل هو موقع خيالي يصنعه الكاتب داخل النص، قد يتفق مع موقف الكاتب نفسه وقد يختلف[٤١].

إذن فالرواي كائن ورقي لا وجود تاريخي له، ولا وجود له خارج النص، سواء كان ظاهرًا أو خفيًا، وسواء كان ذا هوية أو لا، ويُعبر عنه في السرديات بمقولة (الصوت السردي). وقد حدد الناقد والمُنظِّر الأدبي الفرنسي (جيرار جينيت Gérard Genette)[٤٢] موضع الرواي في الحكي القصصي، ومشاركته في الأحداث على النحو التالي:

أ. راوٍ خارجي غير مشارك: يسود هذا النوع في الرواية الكلاسية، ويقدم (جينيت) (هوميروس) كنموذج لذلك، فهو راوٍ ينقل الأحداث من خارج الحكاية، ولا يشارك في أحداثها ولا علاقة له بها، باستعمال ضمير الغائب.

ب. راوٍ خارجي مُشارك: هو راوٍ من الدرجة الأولى ينقل قصته الذاتية بضمير الغائب، فضمير الغائب يجعله خارجيًا وقصته الذاتية تجعله مشاركًا، ونجد هذا النوع في السيرة الذاتية التي يكتبها أصحابها ويصرحون بأسمائهم فيها، لكنهم يلجئون إلى ضمير الغائب في نقلها.

ج. راوٍ داخلي مشارك: هو راوٍ ينقل قصته الخاصة، وهنا يكون بطلًا للأحداث، ينقل ما جرى له بضمير المتكلم. فإن كان الراوي متطابقًا مع الكاتب في الاسم أو الهوية، وكانت الأحداث حقيقية كانت سيرة ذاتية، وإن كان هناك تطابق في الاسم أو الهوية، وكانت الأحداث مُتخيلة (غير حقيقية)، أو كانت حقيقية لكنه يقدم إشارات إلى أنها غير حقيقية ويحذرنا من تصديقها (التخييل الزائف) كانت تخييلًا ذاتيًا.

د. راوٍ داخلي غير مشارك: نجد هذا النوع في السرد من الدرجة الثانية (قصة داخل قصة)؛ مثل:(شهرزاد) التي تروي من داخل (ألف ليلة وليلة) قصصًا لا تشارك فيها[٤٣].

وإذا ما انتقلنا إلى مفهوم الرؤية السردية، يتعين علينا تأكيد أنه ليس ثمة عمل سردي بلا راوٍ؛ لأنه ينقل الأحداث ويقدمها عبر خطاب لغوي، وعليه توجب حضور شخصية يخلقها الأديب لفظيًا؛ وهي شخصية الراوي التي تعبر عن الأفعال والأحداث وتتستر أحيانًا خلف شخصيات العمل السردي، فهو يخلق الشخصيات المركزية وفقًا لرؤية معينة، ويخلق أخرى مغايرة معارضة لها في الفكر والرؤية. وفي الأدب لا نكون أبدًا بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منهما واقعتين متمايزتين. ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد وفق الرؤية التي تقدمه لنا[٤٤].

وقد شاع تداول مصطلح الرؤية السردية كثيرًا في دراسات النقد السردي، وظهر من خلال العلاقة التي تربط الرواي بالحكاية وبكل عناصرها الأخرى فعرف بتسميات عديدة منها: (وجهة النظر ـ الرؤية ـ حصر المجال ـ المنظور ـ التبئير)[٤٥].

ولعل أوضح تحديد لمفهوم الرؤية السردية في نظر (علم السرد Narrtology) أنها تتعلق بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف الراوي، وبواسطتها يتم تحديد وجهة الراوي وصيغته، فلا رؤية بلا راوٍ، ولا راوٍ بلا رؤية[٤٦]. نفهم من ذلك أن الرؤية والراوي متداخلان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، أو قيام عمل سردي دونهما، فهي التي تجسد منظور الراوي إزاء الحكاية.

وقد صنَّف الناقد الفرنسي (جان بويون Jean Pouillon)[٤٧] في كتابه (الزمن والرواية) الذي صدر عام ١٩٤٦م، أنواع الرؤية السردية وفق طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات، ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق[٤٨]، إذ قسم الرؤى على ثلاثة أقسام: يوافق أولها ما يسميه النقد الأنجلو سكسوني (الحكاية ذات الراوي العليم)، ويسميه (بويون) (الرؤية من الخلف) الراوي > الشخصية، إذ إن الراوي يعلم أكثر من الشخصيات، أمَّا الرؤية الثانية فيسميها (الرؤية مع)، الراوي = الشخصية، والرؤية الثالثة، هي (الرؤية من الخارج)، الراوي < الشخصية، الراوي أقل علمًا من

الشخصية، ويطلق عليه (السرد الموضوعي)[٤٩]. وقد تبنى المُنظِّر البلغاري (تودوروف) هذا التقسيم، إذ إن الإشارة بواسطة الصيغ الرياضية، مثل (>، =، <) كانت من عمله[٥٠].

وقد اعتمدت الأديبة التركية (فروزان) في قصتها القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية) على الرواي ذي (الرؤية من الخارج)، "وفي هذا النوع لا يعرف الراوي إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيرًا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقًا ما يدور بخلد الأبطال"[٥١]. وقد تكررت (الرؤية من الخارج) للراوي في مواضع كثيرة من القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية)، من بينها:

" سارت الأم وابنتها بسرعة، وهما غرباء، عبر حشد الصباح.

كانت والدتها تتحدث باستمرار.

وكان اليوم الوحيد في الماضي الذي تحدثت فيه كما تتحدث في هذا اليوم، هو اليوم الذي عينوها فيه ممرضة في المستشفى.

كانت الطفلة في الصف الثالث في ذلك الوقت.

وكان مريولها أسودً باهتًا

أقبل الشتاء.

كانت هذه بداية أيام شراء الفحم من بائع الفحم القريب.

وكانت قد تعلمت أن تشعل المدفأة.

أشعلت خشب الصنوبر سريع الاشتعال، أولا على باب المدفأة، ووضعت الفحم عموديًا عليه.

عندما وضعت الفحم، بدأ يتشقق، وتناثرت شرارات صغيرة حوله.

وعندما احمر الفحم وتحول إلى نار، نسيت كل شيء؛ الجلوس في الصف الخلفي، وتناول الطعام من فرع الهلال الأحمر، وعدم قراءة القصائد في الأعياد الوطنية.

كانت تنتظر عند باب الشارع حتى اختفت زرقة اللهيب الأول، عندما أخذت المدفأة في غرفتها، اختفت الأشياء التي كانت تخشى منها، وكانت تجلس على طاولات الجوز القديمة – التي كانت أكثر الأشياء التي تعتز بها والدتها – لمذاكرة دروسها، كانت تحب حالة المدفأة المشتعلة اشتعالا كثيرًا، وكانت والدتها تقول إنه كان من الضروري تغطية الجمر بالرماد، لأنه بذلك فقط يمكن أن تظل النار التي ستدفئ الغرفة مشتعلة حتى اليوم التالي، وسيغطي الرماد الجمر البراق، ويكشف واحدًا هو الأكثر احمرارًا والأكثر زرقة، والجمر الوحيد الذي ظل دافئًا، عندما أخذت استراحة من دروسها، ونظرت إلى المدفأة، سيزيد من إمكانية تدفئة الغرفة ..."[٥٢]

يبدو للقارئ من خلال (الرؤية من الخارج) للراوي، أنه إزاء رؤية أفقية لكل الشخصيات، يُعاين فيها الراوي ما هو ظاهر فحسب من الخارج المتمثل في سلوك الشخصيات، وأفعالها، وكذلك الفضاء الخارجى الذي تتحرك فيه. فالراوي في هذه الحالة يعتمد على الوصف الخارجي المحايد لحركة الأبطال وأقوالهم وأفعالهم، إذ أن الراوي من الخارج هو الذي يعتمد على وصف الأفعال الظاهرة للشخصيات، فلا يذكر إلا ما يدركه بإحدى حواسه. والقارئ يجد نفسه أمام كثير من المُبهمات فعليه أن يجتهد في إكسابها دلالة معينة. وعلى سبيل المثال: فقد أفرد الراوي وصفًا دقيقًا للمدفأة والفحم المشتعل؛ ليعكس إحساس الطفلة بالبرودة، ليس بسبب برودة الطقس فحسب، وإنما بسبب تلك البرودة الناتجة عن الوحدة التي عاشتها بعدما التحقت أمها بوظيفة الممرضة التي جعلتها تتغيب عن المنزل طوال أيام الأسبوع إلا يومي الإجازة الأسبوعية.

هذا الاستدلال الذي تم ترجيحه من خلال حكي الراوي ذي الرؤية من الخارج، يتأكد لنا من خلال موضع آخر نفهم من خلال أن غياب الأم عن المنزل منذ اليوم الأول، كان سببًا في شعور الطفلة بالوحشة والبرودة:

" واحتضنت والدتها جيدًا للإحساس برائحتها الدافئة، لقد استمعت إلى الليل لفترة طويلة، لم تكن تريد النوم، وكانت هذه هي المرة الأولى التي تعرف فيها أن الليل طويل.

وعندما استيقظت في الصباح طرق أحدهم الباب.

لم تكن أمها موجودة.

كان مريول المدرسة، والجورَب ذو الخيوط السميكة، والسترة الصوفية على الكرسي.

وعندما أدركت أنها استيقظت على صوت طرق الباب، نهضت، وكانت قد خاطبتها قائلة:

- الخالة "خالدة".

كانت المرأة صاحبة المنزل تسكب الماء في المرحاض بالدلو، حيث كانت تستخدم نفس المرحاض.

كانت ترتدي ملابسها وتجلس حول الطاولة.

مرَّ ضوء الشتاء من خلال الستائر الباتيستة، وانتشر بشكلٍ يبعث على الشعور بالبرد.

عندما حملت حقيبتها المدرسية وغادرت الغرفة لم تكن قد تناولت أي شيء قط في ذلك الصباح، ثم عادت وجلست على الكرسي. وبدأت في البكاء في هدوء..."[٥٣]

أسهم حكي الراوي ذي الرؤية من الخارج، في التعرف على تفاصيل تتعلق بالطفلة وأحاسيسها، من أهمها عدم اعتيادها على الوحدة، وتسرب الخوف إليها؛ ليمنعها من النوم، وتستشعر بطء مرور ساعات الليل؛ لأنها تنتظر الضوء الأول للصباح حتى تطمئن بعض الشيء، ولكن يأتي ضوء الصباح الشتوي، ليزيد من إحساسها بالبرودة الناتجة عن غياب مصدر الدفء لها؛ وهو الأم. كما تعرف القارئ من خلال الراوي على المستوي المعيشي للأم والطفلة عبر إشارته إلى أنهم يشتركون مع صاحبة المنزل في استخدام دورة مياة واحدة.

إن نموذج الراوي صاحب الرؤية من الخارج في القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية) للأديبة التركية (فروزان) هو مجرد واصف للأحداث ومُعلِّق عليها، حتى حينما يتطرق إلى المشاعر والأحاسيس يجعلها مجرد تقارير وصفية تعتمد على الحركات الظاهرة للشخصيات، ولا وجود لكوامن المشاعر التي تحس بها هذه الشخصيات إلا من خلال الأفعال، أو الهيئات الخارجية المتصلة بها.

ب. تعدد الأصوات في القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية):

إن الشخصية القصصية، أو الصوت السردي في أبسط تعريف له، هي" أحد الأفراد الخياليين، أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة"[٥٤]. والشخصيات القصصية وفقًا لتعريف (رولان بارت): "هي في الأساس كائنات ورقية"[٥٥]؛ وذلك لأن الشخصية القصصية تمتزج في وصفها بالخيال الفني للكائن القصصي وبما لديه من مخزون ثقافي يسمح له أن يضيف، ويحذف، ويبالغ، ويضخم في تكوينها، وتصويرها بشكل يستحيل معه أن نعد تلك الشخصية الورقية صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط، وذلك لأنهما في الأساس شخصية من اختراع الكاتب فحسب[٥٦].

وقد اتفق المعنيون بالدرس الأدبي على أن مفهوم الشخصية القصصية أو الصوت السردي أعقد إشكاليات النص السردي؛ لأن الشخصية مزيج من الواقع والوهم، فهي وهم واقعي أو واقع وهمي، فهي شبه إنسان، أو هي صورة تخيلية منه[٥٧].

ويُرجع (ميخائيل باختين) ظهور الرواية متعددة الأصوات إلى الواقع الاقتصادي، حيث يَردُّ نشأتها زمنيًا إلى بدايات ظهور الرأسمالية، ومكانيًا إلى (روسيا) على يد الأديب الروسي (دوستويفسكي)، حيث تميزت الفترة التي عاصرها (دوستويفسكي) بالنهوض ضد النظام الاقطاعي والحكم الديكتاتوري للقيصر؛ وبالتالي قيام ثورات وتنظيمات لإخراج (روسيا) من الحكم المطلق إلى الحكم الليبرالي، والذي كان (دوستويفسكي)، والمثقفون الروس من أنصاره[٥٨].

ويعود تاريخ كتابة القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية) للأديبة التركية (فروزان) إلى أوائل السبعينيات من القرن العشرين؛ تلك الفترة التي ساءت فيها ظروف الاقتصاد التركي، فلم يستطع التكيف مع ارتفاع أسعار البترول نتيجة أزمتي البترول العالميتين في عامي ١٩٧٤م، و١٩٧٩م، وذلك لارتفاع درجة اعتماد تركيا على الواردات النفطية لتحقيق خطط التنمية، فارتفع العجز في كل من: الميزان التجاري والموازنة العامة؛ لاضطرار الحكومة إلى دفع قيمة الواردات النفطية. ولجئت الحكومة التركية إلى طبع النقود والقروض الأجنبية قصيرة الأجل، وبعض الإجراءات التقشفية، وتخفيض قيمة العملة المحلية للحد من الطلب على الواردات، ولمواجهة العجز في الموازنة العامة والميزان التجاري. إلا أن السياسات المالية والنقدية عجزتا عن التعامل مع هذا الوضع. حتى برامج التثبيت التي تم الاتفاق عليها مع صندوق النقد الدولي، وتطبيقها في عامي ١٩٧٨م، و١٩٧٩م لم تستطع مواجهة الوضع المتردي اقتصاديًا[٥٩].

وتدور أحداث القصة القصيرة حول صعوبة الظروف الاقتصادية لأسرة صغيرة فقيرة قوامها أم وطفلة صغيرة، فقدت عائلها وهو في ريعان الشباب، مما يدفع الأم إلى البحث عن عمل لتتمكن من تربية ابنتها.

ويذهب (فرانك اكونور) في كتابه (الصوت المنفرد) إلى القول بإن: "الإنسان يصور في القصة القصيرة على أنه صوت رومانتيكي مبحوح معزول ينكفئ على ذاته"[٦٠] ويُعَدُّ ذلك دليلًا على أحادية صوت القصة القصيرة وانفراده. لكن (فروزان) عرف عنها إدهاش المتلقي بالخروج عن المألوف واستخدام تقنيات سردية جديدة، فجاءت قصتها القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية) ذات تعددية صوتية. وقد اتبعت (فروزان) في سرد العمل القصصي تقنية (الاسترجاع) السردية، حيث تبدأ القصة القصيرة بصوت الأم السردي مخاطبة ابنتها، ويُفهم من سياق الحديث أنه قد تحسنت ظروفهن المعيشية، ويتناولن الطعام عند بائع الفطائر الذي يروق لهن، ويمكن أن

يتناولن أيضًا الحلوى. ولم يقتصر الأمر على المفردات المعيشية، بل تبدلت حالتهن النفسية من الكدر والحزن إلى المرح والسرور:

"عندما تخرجين، تكون مهمتك قد انتهت، وتسيرين مرة أخرى، وتذهبين. هناك بائع الفطائر الذي يروق لنا في "سوق مصر"، نتناول طعام الغداء هناك مع طيور الكناري، يا لها من وليمة كل أربعين سنة، ولهذا السبب لا نتعب من الذهاب والإياب إلى "چاغال أوغلو"، أليس كذلك يا ابنتي؟ يمكننا حتى تناول الحلوى إذا ما رغبنا في ذلك، ونعود من الجسر ونحن في حالة مرح وسرور..."[٦١]

يعقب صوت الأم في اللحظة الراهنة، حضور لصوت الراوي ذي الرؤية من الخارج الذي يقدم عملية السرد الاسترجاعي:

" كان هناك شيء ما قد تغير عندما فتحت والدتها الباب، ودخلت، في اليوم الذي قالوا لها فيه: "ستكونين ممرضة"، لأن والدتها كانت في مواقف لم تعرفها ولم ترها من قبل، ومع حديثها كانت قد ملأت الغرفة بسرعة بهواء الخارج النقي..."[٦٢]

يعود صوت الأم مرة أخرى في عملية الحكي، لتخبر ابنتها بأنها تحصلت على وظيفة، وما دار معها في المقابلة الشخصية، في تمهيد للطفلة أنها سوف تعتمد على نفسها؛ لأن طبيعة العمل تقتضي غيابها عن المنزل:

"أخذوني، وسأبدأ خلال يوم أو يومين. ذهبتُ إلى رئيسة الممرضات، كانت امرأة ضخمة الجثة، وسألتني أسئلة، مثل: "هل عملتِ من قبل؟ متى مات زوجك؟ هذا العمل مستمر، لكن ليس من الضروري أن تكوني بارعة، يجب أن تكوني مجتهدة، يكفي أن تكوني قادرة على ترتيب الأسرَّة، وإفراغ المبصقة، والحفاظ على نظافة مبولة السرير، ربما ستنجحين بمرور الوقت بدرجة تكفي لقياس درجة حرارة المرضى، سوف تحصلين على إجازة يومين في الأسبوع، وتعودين ليلة الأحد، هل لديك أطفال؟ ليس لديك شخص سوف تتركينه، هاه؟ أنتِ تقولين "إنها تدبر أمورها بنفسها، وهي مؤدبة"، ولكنها كانت صغيرة، ألم ترسب في أي فصل دراسي من قبل قط؟ مرحى لها، أنتِ

امرأة شابة وجميلة، يوجد أشخاص غير جيدين هنا، كوني جادة، وإذا قيل أي شيء، فأنا سوف أعرفه منكِ، وأنتِ تعلمين قصة الكلبة ما لم تهز ذيلها، لا أريد طلاء أظافر، أو شيئا من هذا القبيل، هل هذا هو لون خدك وشفتيك؟ أنا لا أعرفه الآن، لا شكاوى من الأطباء هذا أو ذاك، مَنْ يرغب في البقاء في وظيفة عليه أن يطيع رؤساءه، هل نومك خفيف؟ فكري.

لقد وجدنا وظيفة الآن، سأشتري كمية كبيرة من الفحم بأول نقود، وسأشتري لك حذاءً مطاطيًا، ربما نذهب إلى السينما في أيام العطلة، هذا لم يتضح قط، من يستطيع أن يقول وماذا يقول بعد أن نقوم بعملنا بشكل جيد؟ يجب أن نخرج ونبلغ صاحبة المنزل، من الآن، لا تغلقي الباب الخارجي بسرعة أثناء شراء الزبادي في المساء، قلتُ وبعد أن نعمل... إن نومي خفيف، اعتدتُ على النوم المتقطع لسنوات ..."[٦٣]

يلحظ القارئ أن صوت الأم في المشهد القصصي السابق يتداخل معه صوت رئيسة الممرضات وإن كان بشكل غير مباشر على لسان الأم، تارة على سبيل إخبار ابنتها عمَّا تضمنته المقابلة الشخصية من أسئلة وتوصيات ومحاذير، وتارة أخرى لتحفيز ابنتها من خلال تباهيها بأدبها والتزامها الأخلاقي، وبتفوقها الدراسي، لكي تزكي داخل الطفلة اعتمادها على نفسها مع غيابها معظم أيام الأسبوع.

يواصل صوت الراوي ذي الرؤية من الخارج متابعة الحكي بتقنية (الاسترجاع) عن الظروف الاقتصادية الصعبة التي عانت منها الأم وابنتها عقب وفاة عائل الأسرة، مما اضطرهما إلى الانتقال إلى منزلهما الحالي، والذي ليس له حمَّامًا خاصًا به، وإنما يشاركون صاحبة العقار حمّامًا واحدًا، ومن خلال تفاصيل صغيرة يقدمها صوت الراوي – مثل طعام الأم الأرملة والطفلة عندما انتقلتا إلى المنزل الجديد – يقف القارئ على المعاناة المادية التي طرأت على الأسرة الصغيرة:

" في الليلة التي كانتا تغادران فيها المنزل الأول، اشترتا حلاوة طحينية من محل البقالة، وكانت الحلاوة الطحينية مع الجبن لا تنفد لديهما، وقد بسطا "المفرش" الخاص بهما ذا الزهور الزرقاء على طاولاتهما، وبقي هذا " المفرش" من العادات الموجودة منذ الأيام التي كان والدها يعيش فيها في المنزل، وكان ذكرى للسرور والشجاعة، لماذا اعتقدا أن والدها سيعيش إلى الأبد؟ لا يبدو وكأنه سيموت أيضًا، كان رجلًا صادقًا، ورجلًا واضحًا لدرجة أن مكر الموت لم يلق بظلاله عليه على الإطلاق، استقر الصمت في غرفتهما، مع غياب رجل كان يأتي إلى بيته كل ليلة بالخبز.

كانت والدتها تقول: "لم يكن كبيرًا في السن أيضًا"، "هل ستظل طفلة في الثامنة من عمرها بلا أب؟"

كانت والدتها قد مسحت "المفرش" مرة أو مرتين دون داعٍ، لم تنحسر الجبن الموجود في طبقها والذي لا ينفد، وكان سكر الحلاوة قد بدأ يسيل، وتصبح الحلاوة غير منتظمة ..."[٦٤]

تفرد الأديبة (فروزان) مساحة أخرى لصوتيْ الأم والطفلة بين ثنايا السرد القصصي، في صورة توصيات لطفلتها الصغيرة، التي فرضت عليها ظروف عمل الأم، أن تعيش الطفلة في المنزل بمفردها. وبعد أن تلقي الأم بكل التوصيات والتعليمات التي يجب على الطفلة أن تفعلها، تُرغبها بمكافأة لو التزمت بكل ما طلبته منها، والمكافأة عبارة عن إحضار الدجاج المُتبقي من وجبات المرضى المصابين بالأمراض الخطيرة بدلًا من إلقائه في القمامة. وتنتفض الطفلة رافضة هذه المكافأة المقززة؛ لأن مهام الوظيفة الجديدة لأمها في المستشفى مرتبطة بأدوار لا تسمح بتناول أية أطعمة واردة من المستشفى:

" – لقد تحدثتُ مع صاحبة المنزل، لا تخافي، أغلقي باب الغرفة ليلاً، ونامي، عندما تستيقظ للصلاة في ذلك الصباح، ستقرع الباب وتوقظك.

قلتُ: "إنها طفلة"، "ونوم الأطفال عميق، وهي لا تستطيع الاستيقاظ بمفردها"، وأنتِ تأكلين الخبز مع الحلاوة الطحينية كل صباح، ولا تحبين الشاي على أية حال، أنتِ تقولين يدي محترقة، وعندما تأتين من المدرسة، ستشعلين المدفأة لدينا، وتجلسين في دفء ، وقومي بتغطية النار ليلًا، واحذري يا ابنتي ولا تنسي، لا تجعليني أقلق بسبب وجودك في المنزل، أنتِ فتاة ذكية، لا تخافي في الليل، قلتُ إنكِ لستِ وحدك في المنزل، أنتِ لست جبانة، انظري ماذا سأحضر لكِ، يتم إعداد طعام خاص للمرضى المصابين بأمراض خطيرة، وسيتم سلق الدجاج المتبقي منهم، وسوف ألفّه في عبوة، إن هذا ليس خفية، إنهم يلقون به في القمامة بالفعل، نحن نمتع أنفسنا.

– لا أريد تلك الأطعمة يا أمي، أنتِ فقط تخبرينني عن تلك المرأة ومبولة السرير عندما قالت، "عليك أن تحافظي على نظافة مبولة السرير..."[٦٥]

ثمة صوت جديد يدخل على السرد القصصي حينما تأوى الطفلة إلى فراشها، وتتذكر أنه في الصباح الباكر وفي بداية اليوم الدراسي حصة التربية البدنية، ويأتي إلى مسامعها صوت مدرسة التربية البدنية وما حثت عليه كل التلميذات من تجهيز ملابس رياضية، بهدف الاستعداد لاحتفالات يوم الطفولة في الثالث والعشرين من إبريل، ويوم إعلان الجمهورية في التاسع والعشرين من أكتوبر، والتأكيد على النظافة الشخصية للتلميذات:

" – بنطال قصير وأحذية مطاطية وجوارب بيضاء، أنتِ في حاجة إلى بلوزة وقميص تحتاني أبيض، والأفضل إذا كان هناك اثنان، لتغييره عندما يتعرق، في المسيرة في الثالث والعشرين من إبريل، والتاسع والعشرين من أكتوبر، يجب أن يكون الجميع مثل الزهرة، مرتبًا ومهندما، لا أفهم أننا لم نفعل بعدما نريد، يكفي أن نريد، بالطبع، لدينا أيضًا أشياء يجب أن نفكر فيها من أجل أطفالنا المحتاجين للمساعدة، لكننا مصممون على تكريس هذا لمزيد من الملابس الأساسية، سوف يحضرون بالمراييل، والمراييل مكوية ونظيفة جدًا، وشريط التفتا عند الفتيات، يجب أن يكون كل

شخص نظيفًا ونظيفًا جدًا، من واجب كل طفل تركي أن يكون نظيفًا، ماذا أقول لكِ يجب غسل الأسنان كل يوم، إذا رأيت تجمعات صفراء في الأذنين، فإنها مؤلمة، وإذا حدثت إفرازات لا أفهمها..."[٦٦]

تقوم الأديبة (فروزان) باستخدام تقنية الاسترجاع المركب، لأن عملية السرد في القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية) يبدأ من الحاضر، ثم يتولى الراوي تسليط الضوء على ماضي الأسرة الصغيرة (الأم والطفلة) من خلال تقنية الاسترجاع، أي بالارتداد إلى الماضي، وخلال السرد في الماضي تتذكر الطفلة تعليمات مدرسة التربية البدنية، وهو ما يُعرف بالزمن النفسي، وهو الزمن" الذي لا يُنظم وفق وقوعه تاريخيًا، بل وفق الإحساس به، وهو يرتبط بما يسمى تيار الوعي (المونولوج الداخلي). إنه تسجيل عفوي للأفكار وأذهان الشخوص بطريقة تداعي المعاني الحر في العقل."[٦٧] ويقود ذلك إلى القول بحضور الزمن النفسي، وهذا العنصر مرتبط أساسًا بالأصوات/ الشخصيات القصصية لا بالزمن كإطار تشتغل فيه آليات الحكي، وقد قدم هذا النوع الزمني تارة من خلال تقنية الاسترجاع، وتارة أخرى من خلال ذلك الامتداد النفسي ـ الشعوري الذي ينساب على شكل حوارات داخلية تستبطن الأعماق وتعبر عمَّا يكتنزها. أو على شكل تأملات تسهم في بلورة عالم المعنى وتشييده، مما يكسر التسلسل الزمني المنطقي ويخلخل تتابع السرد.

توظف الأديبة التركية (فروزان) تقنية الاسترجاع المركب باستدعاء صوت مدرسة التربية البدنية؛ لتحسم الطفلة حالة الخوف التي انتابتها بعدما أخبرتها أمها أن سوف تتغيب معظم أيام الأسبوع عن المنزل، فالوظيفة الجديدة هي التي سوف تسمح للأم بأن تشتري لها كل احتياجات المدرسة المطلوبة منها، مما يبرر حضور صوت الطفلة في الصباح لتشجيع الأم على قبول الوظيفة، وطمأنتها حتى تتحسن أوضاعهم المالية:

" سأفعل كل ما قلتيه، يا أمي، لا تحزني، وسأتناول الغداء في المدرسة على أية حال، ولا تقلقي بشأني."[٦٨]

تستطيع الطفلة رغم إحساسها بالوحشة والوحدة، أن تتغلب على غياب أمها عن المنزل، وتعتمد على نفسها وتحقق تفوقًا دراسيًا في المرحلة الابتدائية، مما يفسح المجال لحضور صوت الأم مرة أخرى، لتقنع طفلتها أن استكمال دراستها أمر ليس باليسير، لكنها اتخذت إجراءات في عمدية البلدة التي يقيمون فيها باستخراج شهادة فقر، لتقديمها إلى المدرسة الداخلية المجانية لعلهم يقبلونها؛ لتفوقها، وانضباطها السلوكي، ولأحقيتها بمكان بسبب فقرهم:

" – لقد أنهيتِ المدرسة بتقدير جيد جدًا، ليس من السهل حصول طفلة فقيرة على تقدير جيد جدًا في نهاية مرحلة المدرسة الابتدائية، سوف يأخذونك في المدارس الداخلية المجانية، لقد قالوا لي ذلك، قالت لي امرأة لم أكن أعرفها أثناء استخراج تقرير الفقر في مقر العمدية "كنت سوف ألحق ابني أيضًا بمدرسة الضباط، لكنهم قالوا إنهم يريدون كفيلاً، وكان عليّ رهن أحد أملاكي، قالت: "أنا يائسة يا سيدتي، أين هي الأملاك؟ من نحن؟ هل لو كان لدينا أملاك كنا نريق ماء وجهنا في أماكن العمل؟" لا يمكن أن يكون لدينا شيء كهذا، تلك المرأة لا تعرف الحقيقة، خرجت ومعي تقرير حالتي، لم أستشر أحدًا قط، مدارس الضباط رسومها باهظة، وكأنه لا توجد أسلحة، ولا توجد هناك ملابس ضباط، أليس كذلك؟ لم أسأل يا عزيزتي، لا داع لذلك، ادخلي إلى الاختبار اليوم، وستعرفين كل الأسئلة التي يسألونها بسهولة، وعلى الرغم من حضور آلاف الطلاب، فقد كانوا يأخذون من مائة إلى مائة وخمسين شخصًا من بينهم، سوف تفوزين أنتِ أيضًا، انظري... أنتِ ابنتي الذكية المهذبة، وإذا كانوا يريدون شيئًا مثل الملكية أو الأموال، سوف أقول، ماذا تقصد؟ ابنتي لن ترسب في الامتحان، ولن تضيع أموال الدولة، سأشرح ذلك تماما لمدير المدرسة بهذه الطريقة، وسوف يفهم على الفور، عزيزتي إنه إنسان مثلنا، وسأقول "ابنتي تستيقظ بمفردها في

الصباح، لسنوات"، ولم تتدلل على أي شخص قط، ولم يسمع لها أي صوت جلبة حتى في يوم من الأيام، وسأقول: "كأن تلك الطفلة لم تكن موجودة" ..."[٦٩]

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) قد حدد وظيفتين متباينتين نسبيًا من وظائف الوصف:

أولًا. وظيفة جمالية تزيينية، يركز فيها الكاتب 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[٧٠].

وقد عملت الأديبة التركية (فروزان) على توظيف صوت الراوي في بعض المواضع، ليقوم بوقفات وصفية ذات وظيفة تفسيرية، ودلالية رمزية. وتمثل ذلك في وصف الراوي لليوم الذي ذهبت فيه الطفلة مع أمها لاختبار القبول في المدرسة الداخلية المجانية:

" كانت أمطار يونيه الخفيفة.

كانت الفتاة ووالدتها تنتظران شرطة المرور لكي توقف السيارات لعبور الشارع، دون داعٍ.

سقط المطر بشكل أسرع.

كانت كل منهما قد تزينت لهذا اليوم المهم، وكانت الأم قد وضعت لفاعاً حريريًا حول عنقها، وبللت الطفلة شعرها وجمعته بدبوس شعر ذي فصوص ..."[٧١]

من خلال الوقفة الوصفية السابقة، قام الراوي بتعريف القارئ بأي وقت من العام كان اختبار القبول للطفلة، وأوضح حالتي الارتباك والخوف اللتين كانت عليها الأم وطفلتها والتي دفعتهما إلى انتظار شرطة المرور أن توقف حركة السيارات دون

داعٍ لذلك، كما وصف هيئتهما، وحرصهما أن تظهرا في أفضل صورة مهندمة من خلال تفاصيل بسيطة مثل اللفاع الحريري للأم، ودبوس الشعر للطفلة في تأكيد على فقرهما.

وتستحضر الأديبة التركية (فروزان) في (ديولوج/ حوار ثنائي) صوتيْ الأم والطفلة معًا، لتؤكد الأم ما ذهب إليه صوت الراوي من تسرب مشاعر الخوف إلى الطفلة خشية الفشل في اجتياز اختبار القبول، وخوف الأم ألا تفوز طفلتها بمكان في المدرسة الداخلية المجانية، فتلجأ الأم إلى تحفيز طفلتها أنه في حال قبولها ودراستها بهذه المدرسة، سوف تتخرج فيها معلمة مما يتيح لها فرصة العمل معلمة، وفي هذه الحالة تترك الأم العمل في المستشفى بما فيه من شقاء، وتنتقلان إلى مدينة (استانبول) وتتحسن أوضاعهما المالية وتشتريان أثاثًا جديدًا، ويتوفر لديهما ما يكفيهما من فحم لمواجهة طقس الشتاء شديد البرودة.

وهنا تسأل الطفلة أمها ببراءة عمَّا إذا كان مثيلاتها المتقدمات إلى هذه المدرسة فقيرات أيضًا، وتجيبها الأم بالإيجاب، وأن ذلك هو السبب من انعقاد الاختبار للوقوف على من يستحق فرصة الإقامة المجانية بين الأعداد الكبيرة المتقدمة من الأطفال الفقراء. وتتحمس الطفلة وتعد أمها أنها ستفوز بهذه الفرصة وتتفوق دراسيًا على أنها توعدها بأن تقضيا معًا الإجازة الأسبوعية في منزلهما:

" – هل تخافين؟ أنتِ لم تتحدثي منذ الصباح، هيا تعالي، سوف أشتري لك دبوسَ شعر مماثلًا لدبوس الشعر هذا ذي الفصوص، من "ساليبازاري"، ثم إنهم سوف يعينوكِ، عندما تنتهين من المدرسة، وتصبحين معلمة، لن أعمل في المستشفى، وسنخرج معًا، ونشتري كراسي فاخرة ذات مساند، وسأقوم بخياطة أغطية مطبوعة مزهرة لها، وأيضًا هناك يوم استقبالنا، إذا لم أنس، سوف أصنع بقسماط باليانسون، لإكرام الضيوف، لا يوجد باب للمصروفات، ربما سنشتري أيضًا بساطًا صغيرًا، وسوف أتخلص من سكب قاذورات المرضى، والركض في الممرات، خاصة إذا لم

تكن هناك رائحة الليزول، فهذا يجعل المرء يشعر بالبرد، ويفكر في الموت أيضًا، سيكون هناك عند سفح جبل حيث سنذهب يا ابنتي، الجميع كان يقول دعونا نبقى في استانبول، لقد سألتهم جميعًا، وتعلمت جيدًا، سوف تأخذك الحكومة بالطبع، ماذا سنفعل في استانبول؟ نحتاج إلى منزل، ونحتاج إلى فحم نباتي في مستودع تخزين الفحم الخاص بنا في الشتاء، يجب أن يكون لدينا أيضًا مطبخ، أليس كذلك؟ إذا قالوا ضمانًا أو شيئًا من هذا القبيل، أو لم يقولوا، كذب تلك المرأة، وعدم ثقتها في ابنها. لم أسأل عن هذه الوظيفة هنا وهناك، لقد علمت للتو ما سيحدث عندما تصبحين معلمة، سوف نذهب أينما تم تعييننا، أليس كذلك؟

– هل كل من سيفوز بهذه المدرسة أطفال فقراء مثلي يا أمي؟ هل علمتِ ذلك أيضًا؟

– لذلك، يتم اختبار أطفال الفقراء للحصول على إقامة مجانية.

– إذن سأفوز بهذا المكان، لا تبتئسي، سأحصل على تقدير جيد جداً في الامتحان، سيكون لدي أصدقاء هنا الآن، وتغادرين أنتِ المستشفى يومين في الأسبوع، وأنا أخرج من المدرسة، ونعود إلى المنزل، وسأشتري لكِ بسكويت من متجر البقالة في أيام الضيوف أيضًا ..."[٧٢]

ولم تكتفِ الأديبة التركية (فروزان) حتى الصفحات الأخيرة بالأصوات السردية السابقة (الراوي، والأم، والطفلة، ومدرسة التربية البدنية)، بل ضمت إليهم صوتًا جديدًا، حيث أجرت (ديولوج/ حوار ثنائي) بين صوتي الأم وإحدى خادمات المدرسة، عندما تلحظ الأم أعدادًا كبيرة من الأطفال وأولياء أمورهم في فناء المدرسة، فتستفسر عمَّا إذا كانت هي وطفلتها قد تأخرتا عن موعد الاختبار، وتجيبها الخادمة دون إكتراث أنه قد جرت العادة أن يأتي الأطفال الفقراء – المقرر انعقاد اختبارهم – مبكرًا:

" – كان هناك بعض الوافدين الذين قدموا قبلنا، هل كان يجب علينا ألا نتأخر؟

سارت نحوهما امرأة ترتدي زي الخادمة من الطريق الصخري، كانت الأم تنظر إلى شيء في الخارج من فوق الفتاة، بنظراتها المعتادة المملة.

سألت الأم باحترام:

– هل نحن متأخرون؟ لقد جاء معظم الأطفال.

قالت المرأة الخادمة وهي غير مهتمة:

– دائمًا ما يأتي أطفال امتحانات الإقامة المجانية مبكرًا، إنهم لا يتأخرون أبدًا..."[٧٣]

يمكن القول في ضوء ما تقدم من مقاطع سردية بأصوات مختلفة، إن الأديبة التركية (فروزان) رفضت البناء التقليدي للقصة القصيرة، وخرجت عن السرد الكلاسي في الأسلوب وتقنية القص القائم على التوالي الحكائي. فلم يعد تسلسل الأحداث خاضعًا لقواعد أو لنظام، (البداية ـ الوسط "العقدة" ـ ثم النهاية "الحل")، بل أصبح النص القصصي يروم الإمساك بقانون بنيوي جديد يضبط النص حيث الانتقال من السرد المتسلسل للأحداث إلى السرد المتقطع أو اللاسرد. فالنص هنا يتشظى إلى مقاطع مشهدية، مما يجعل الجمل السردية تبدو مستقلة عن بعضها رغم وجود خيط رابط بين أحداثها وأماكنها وشخصياتها. ولا تخضع القصة القصيرة إلى البنية المألوفة فهي تقوم على تقنية التوالد الحكائي وبناء نسق قصصي مغاير يفكك المتوالية الحكائية ويكسر بنية السرد إلى لوحات تنفرد بمواقف معينة، وأيضًا عن طريق تداخل الأزمنة.

الخاتمة:

انتهى البحث إلى النتائج الآتيه:

- بدأ استخدام مصطلح (تعدد الأصوات) عند الإغريق ودلالته، ومن بعدهم العرب الذين استخدموا مصطلح (تعدد الأصوات) في الحقل الموسيقي، أمَّا (باختين) فكان يرى أن (تعدد الأصوات)، أو (الحوارية) يجعل الشخصيات

تعبِّر عن موضوعها، وتدافع عن وجهة نظرها بآلية خطابية ناضجة، ومعبأة فكريًا، فهي تمتلك حرية كاملة في الوصف والتعبير عن واقعها، وهذا التحاور يفتح المدى واسعًا لتعدد وجهات النظر وتعدد القناعات الشخصية في محاولة لتخليص الشخصيات السردية من توجهات الأديب، فالصوت عند (باختين) دائم التفاعل والحركة ضمن مفهوم التحاور في النص، فهو ليس تعبيرًا عن حالة فردية فقط، إنما أيقونة ذات دلالة سياسية، أو اجتماعية، أو اقتصادية، أو فكرية.

- تملك الأديبة التركية (فروزان) قلبًا ينبض بالعزيمة، وموهبة تتدفق غدرانها من منابع الحياة، وروحًا شفافة تكشف عن إنسانية تسعى في دربٍ طويل بتلك النبضات التي دفعت في عروق صاحبتها دماء الإصرار على أن تتبوأ مكانًا في ساحة الأدب التركي المعاصر، وعالم القصة القصيرة التركية، وأن يسطع نجمها في سماء الإبداع، فعلي الرغم من الظروف المادية القاسية التي مرت بها والدتها عقب وفاة والدها عائل الأسرة، إلا أنها لم تستلم وقامت بتثقيف نفسها، والقراءة لأعلام الأدب الأوروبي، وخاصةً الأديب الروسي (دوستويفسكي) الذي صنَّفه الناقد، والمُنظِّر الأدبي الروسي (ميخائيل باختين) أنه أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني للسرديات؛ لأنه أوجد نمطًا جديدًا تمامًا من التفكير الفني هو رواية (الأصوات المتعددة)، فكان من الطبيعي أن تتأثر به (فروزان) في هذا الصدد.
- ثمة تشابه كبير بين حياتها الشخصية، وبين القصة القصيرة موضوع البحث (المدرسة الداخلية المجانية)؛ حيث تقدمت (فروزان) في طفولتها لاختبار مدرسة داخلية مجانية، وذهبت بصحبة والدتها، واجتازت الاختبار، ولكن وفقًا للقواعد والإجراءات كان لا بُدَّ من وجود ضامن، ولم تستطيعا إيجاد أي ضامن مما حال دون استكمال دراستها. وقد اهتمت في خطابها القصصي

بقضايا المرأة والتعبير عن مشاعرها وشجونها وآلامها؛ لتكشف عطب المجتمع التركي الذكوري ـ وفقًا لرأيها ـ الذي يستغل المرأة جسديًا تارة، ويزهق روحها في قضايا الشرف تارة أخرى، وكانت ترى أن الحل يتمثل في الإقرار بالمساواة بين الرجل، وبين المرأة حتى ينعم المجتمع التركي بالسلام الاجتماعي.

- يمثل التعليم في القصص القصيرة عند (فروزان) وسيلة ارتقاء اجتماعي للطبقة الفقيرة، ويحرص الفقراء على تعليم أطفالهم؛ لأنهم يمثلون لأسرهم أملًا في تحقيق الأمان الاجتماعي، ونافذة على مستقبل أفضل. وقد أرجع النقاد سبب تفرد الأسلوب القصصي لـ(فروزان)؛ إلى أنها هجرت الأساليب السردية المعتادة، وحرصت على التجديد وتجريب تقنيات سردية جديدة، فضلًا عن عنايتها بالتفاصيل التي تترك تأثيرًا قويًا لا سيَّما في القصص ذات الصبغة الإنسانية.
- ثمة تشابه بين الواقع الاقتصادي الذي أدَّى إلى ظهور الرواية متعددة الأصوات؛ حيث ترجع نشأتها زمنيًا إلى بدايات ظهور الرأسمالية، ومكانيًا إلى (روسيا) على يد الأديب الروسي (دوستويفسكي)، حيث تميزت الفترة التي عاصرها (دوستويفسكي) بالنهوض ضد النظام الاقطاعي والحكم الديكتاتوري للقيصر؛ وبالتالي قيام ثورات وتنظيمات لإخراج (روسيا) من الحكم المطلق إلى الحكم الليبرالي، والذي كان (دوستويفسكي)، والمثقفون الروس من أنصاره. ويعود تاريخ كتابة القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية) للأديبة التركية (فروزان) إلى أوائل السبعينيات من القرن العشرين؛ تلك الفترة التي ساءت فيها ظروف الاقتصاد التركي، فلم يستطع التكيف مع ارتفاع أسعار البترول نتيجة أزمتي البترول العالميتين في عامي ١٩٧٤م، و١٩٧٩م، وذلك لارتفاع درجة اعتماد تركيا على الواردات النفطية لتحقيق

خطط التنمية، فارتفع العجز في كل من: الميزان التجاري والموازنة العامة؛ لاضطرار الحكومة إلى دفع قيمة الواردات النفطية. ولجئت الحكومة التركية إلى طبع النقود والقروض الأجنبية قصيرة الأجل، وبعض الإجراءات التقشفية، وتخفيض قيمة العملة المحلية للحد من الطلب على الواردات، ولمواجهة العجز في الموازنة العامة والميزان التجاري.

- إن نموذج الراوي صاحب الرؤية من الخارج في القصة القصيرة (المدرسة الداخلية المجانية) للأديبة التركية (فروزان) هو مجرد واصف للأحداث ومُعلِّق عليها، حتى حينما يتطرق إلى المشاعر والأحاسيس يجعلها مجرد تقارير وصفية تعتمد على الحركات الظاهرة للشخصيات، ولا وجود لكوامن المشاعر التي تشعر بها هذه الشخصيات إلا من خلال الأفعال، أو الهيئات الخارجية المتصلة بها.
- رفضت الأديبة التركية (فروزان) البناء التقليدي للقصة القصيرة، وخرجت عن السرد الكلاسي في الأسلوب وتقنية القص القائم على التوالي الحكائي. فلم يعد تسلسل الأحداث خاضعًا لقواعد أو لنظام، (البداية ـ الوسط "العقدة" ـ ثم النهاية "الحل")، بل أصبح النص القصصي يروم الإمساك بقانون بنيوي جديد يضبط النص حيث الانتقال من السرد المتسلسل للأحداث إلى السرد المتقطع أو اللاسرد. فالنص هنا يتشظى إلى مقاطع مشهدية، مما يجعل الجمل السردية تبدو مستقلة عن بعضها رغم وجود خيط رابط بين أحداثها، وأماكنها، وشخصياتها. ولا تخضع القصة القصيرة إلى البنية المألوفة فهي تقوم على تقنية التوالد الحكائي وبناء نسق قصصي مغاير يفكك المتوالية الحكائية ويكسر بنية السرد إلى لوحات تنفرد بمواقف معينة، وأيضًا عن طريق تداخل الأزمنة.

الهوامش والحواشي:

[١]- محمد بو عزة: البوليفونية الروائية، مجلة الفكر العربي، العدد (٨٣)، معهد الإنماء العربي، بيروت، شتاء ١٩٩٦م، ص٨٦.

[٢]- عواطف عبد الكريم: تعدد التصويت في الموسيقى، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد (٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٠٠.

[٣]- محمد بو عزة: البوليفونية الروائية، ص٨٦.

[٤]- المرجع نفسه، ص٨٨.

[٥]- ميخائيل باختين: فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي. ولد في مدينة (أريول) في السابع عشر من نوفمبر عام ١٨٩٥م، وتوفي في (موسكو) في السابع من مارس ١٩٧٥م. درس فقه اللغة، وبدأ الكتابة والنشر بعد تخرجه في الجامعة مباشرة، فصدرت مقالته الأولى: (الفن والمسئولية) عام ١٩١٩م، ثم صدر كتابه الشهير (مشكلات في شعرية دوستويفسكي) عام ١٩٢٩م، حيث اعتبر (باختين) الأديب الروسي (دوستويفسكي) أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني؛ لأنه أوجد نمطًا جديدًا تمامًا من التفكير الفني هو رواية (الأصوات المتعددة).
انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٤/٢٤م.

[٦]- فيودور دوستويفسكي: روائي وكاتب قصة قصيرة وصحافي وفيلسوف روسي. اسمه الحقيقي (فيودور ميخايلوفيتش دوستويفسكي). ولد في (موسكو) في الحادي عشر من نوفمبر عام ١٨٢١م، وتوفي في (سانت بطرسبرغ) في التاسع من فبراير عام ١٨٨١م. رواياته تحتوي فهمًا عميقًا للنفس البشرية كما تقدم تحليلًا ثاقبًا للحالة السياسية، والاجتماعية، والروحانية لـ(روسيا) في القرن التاسع عشر، وتتعامل مع مجموعة متنوعة من المواضيع الفلسفية والدينية. كتب إحدى عشرة رواية، وثلاث روايات قصيرة، وسبع عشرة قصة قصيرة، واعتبره النقاد أحد أعظم النفسانيين في الأدب العالمي. ومن أشهر رواياته: رواية (الإخوة كارامازوف)، و(الجريمة والعقاب)، و(الشياطين).
انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٤/٢٤م.

[٧]- رولان بارت: فيلسوف فرنسي، وناقد أدبي، ومنظر اجتماعي. ولد في (شربور) في الثاني عشر من نوفمبر عام ١٩١٥م، وتوفي في (باريس) في الخامس والعشرين من مارس عام ١٩٨٠م. تخرج في جامعة (السوربون) الفرنسية عام ١٩٣٩م بعد أن تخصص في الدراسات الكلاسية، درس في (بوخارست)، و(مصر)، وأصبح أستاذًا في السميولوجيا عام ١٩٧٦م في (الكولج دي فرانس). اتسعت أعماله لتشمل حقولًا فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة مثل: البنيوية، والماركسية، وما بعد البنيوية، والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة. أشهر أعماله النقدية (موت المؤلف).
انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٤/٢٤م.

[٨]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥م، ص١٣٦.

[٩]- سيزا قاسم: ميرامار والنكتة، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد (٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص١٤٦.

[١٠]- ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٢.

[١١]- م.ب. باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دويستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٨٦م، ص٤٤-٤٥.

[١٢]- أسعد محمد علي: البوليفونية بين الأدب والموسيقى، مجلة الأقلام، العدد السادس، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، يونيه ١٩٨٧م، ص١٠٩.

[١٣]- تزفيتان تودروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٩٦م، ص١٧.

[١٤]- ميخائيل باختين: المتكلم في الرواية، ترجمة محمد برادة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد (٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٠٥.

[١٥]- م.ب. باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دويستويفسكي، ص٥٠.

[١٦]- فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، ٢٠٠٤م، ص٣٠-٣١.

[١٧]- د.محمد بدوي: الرواية الحديثة في مصر(دراسة في التشكيل والأيديولوجيا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٢٥١ .

[١٨]- د.عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، عدد ٦٧، القاهرة سبتمبر ١٩٩٧م، ص ١٢٥.

[19]- Ömer Lekesiz: Yeni Türk Edebiyatında Öykü, Cilt (4), Kaknüs Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2001, s.143.

[20]- Faruk Şüyün: Füruzan Diye Bir Öykü, Yapı Kredi Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2009, s.13.

[21]- Ömer Lekesiz: Yeni Türk Edebiyatında Öykü, Cilt (4), s.143.

[22]- Nurcan Şen: Füruzan'ın Hayatı ve Edebi Eserleri, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2006, s.20.

[٢٣]- فيكتور هوغو: شاعر وروائي فرنسي. يعتبر من أبرز أدباء (فرنسا) المتأثرين بالمذهب الرومانسي. ولد في (بيزنسون) في السادس والعشرين من فبراير عام ١٨٠٢م، وتوفي في (باريس) في الثاني والعشرين من مايو عام ١٨٨٥م. من أشهر دواوينه: (تأملات)، و(أسطورة العصور). ومن أبرز أعماله الروائية: (البؤساء)، و(أحدب نوتردام). انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٤/٢٤م.

[٢٤]- إميل زولا: كاتب وروائي فرنسي. اسمه الحقيقي (إميل فرانسوا زولا). يمثل أهم نموذج للمدرسة الأدبية الطبعانية. ولد في (باريس) في الثاني من إبريل عام ١٨٤٠م، وتوفي في (باريس) في التاسع والعشرين من سبتمبر عام ١٩٠٢م. أشهر أعماله الروائية: رواية (اعترافات كلود) التي كتبها عام ١٨٦٥م، ورواية (الأحداث الغامضة في مرسيليا) التي كتبها عام ١٨٦٧م.
انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٤/٢٤م.

[25]- Feridun Andaç: Edebiyatımızın Yol Haritası, Can Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul,2000, s. 194-195.

[٢٦]- نديم اوطيام: مطرب تركي وملحن وصاحب فرقة موسيقية. ولد في (أنقرة) عام ١٩١٩م، وتوفي في (استانبول) في السادس من مارس عام ٢٠٠٨م.
انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٤/٢٤م.

[٢٧]- طورخان سلچوق: رسام كاركاتير تركي. ولد في (ميلاص) في الثلاثين من يوليه عام ١٩٢٢م، وتوفي في (استانبول) في الحادي عشر من مارس عام ٢٠١٠م.
انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٤/٢٤م.

[28]-Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt (1),Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü baskı, İstanbul,Mart 2010, s.438.

[29]- Faruk Şüyün: Füruzan Diye Bir Öykü, s. 44-45

[30]- Ömer Lekesiz: Öykücülüğümüzde Dönemler, Hece Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, İkinci Baskı, Sayı 46/47, Ekim-Kasım 2000, s. 23-24.

[31]- Nurcan Şen: Füruzan'ın Hayatı ve Edebi Eserleri, s. 38.

[32]- Ömer Lekesiz: Yeni Türk Edebiyatında Öykü, Cilt (4), s.147.

[٣٣]- سعيد فائق آباسيانيق: قاص تركي. ولد في (آضه بازاري Adapazarı) في الثالث والعشرين من نوفمبر عام ١٩٠٦ م، وتوفي 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 ويقضي أيام الشتاء في (استانبول) في منزله في حي (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 عشرة مجموعة قصصية أشهرها :(غلاية الشاي Semaver) ١٩٣٦ م، (مقهى الحي Mahalle Kahvesi) ١٩٥٠م، (غيوم في الجو Havada Bulut) ١٩٥١ م، (الطيور الأخيرة Son Kuşlar) ١٩٥٢ م، (الطفل الكائن في النفق Tüneldeki Çocuk) ١٩٥٥ م.

Bkz: Murat Yalçın:Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt (1), s.3-4.

[٣٤]- دوغان هيزلان: ناقد وصحفي تركي. ولد في (استانبول) في الثاني والعشرين من ديسمبر عام ١٩٣٧م. اسمه الحقيقي (محمد دوغان هيزلان). بعدما أتم دراسته الثانوية عام ١٩٥٦م، ألتحق بكلية الحقوق جامعة (استانبول) وتخرج منها عام ١٩٦٠م. أسس مجلة (الأدب الجديد Yeni Edebiyat) عام ١٩٦٩م، واستمرت المجلة التي كان رئيس تحريرها في إصدار أعدادها حتى العدد الرابع والعشرين في عام ١٩٧١م. وتولى إدارة الصفحة الأدبية في جريدة (الجمهورية Cumhuriyet) ما بين عام (١٩٧٠-١٩٧١م).

Bkz: Murat Yalçın:Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 1, s.515.

[35]- Nurcan Şen: Füruzan'ın Hayatı ve Edebi Eserleri, s. 40.

[36]- Faruk Şüyün: Füruzan Diye Bir Öykü, s.223-225.

[٣٧]- عمر لاكاسيز: كاتب وناقد أدبي تركي. ولد في (يوزغاط) في عام ١٩٥٨م. أتم تعليمه الثانوي في (يوزغاط) عام ١٩٧٦م، وتخرج في مدرسة أنقرة المهنية، قسم الإدارة العامة في عام ١٩٧٩م. عمل في وظائف عديدة على سبيل المثال: إداريًا في الشركات الخاصة في (مرسين)، و(استانبول) في الفترة ما بين عامي (١٩٨٢- ١٩٨٧م)، ونائبَ الأمين العام لجامعة (قيرق قلعة) في الفترة ما بين عامي (١٩٩٣-١٩٩٨م)، وبائعًا للكتب القديمة في الفترة ما بين عامي (٢٠٠٩ – ٢٠١٣م). وله إسهامات كبيرة في مجال الصحف والمجلات الأدبية حيث أسس مجلة (هجا Hece)، التي صدرت في يناير ١٩٩٧م، ومجلة (هجا للقصة القصيرة Hece Öykü)، التي صدرت في فبراير ٢٠٠٤م، وعمل مستشارًا لنشر الكتب الملحقة بصحيفة (الشفق الجديد Yeni Şefak). حصل على جائزة النقد الأدبي من جمعية الكُتاب في (تركيا) لعام ٢٠٠١م عن مؤلفه النقدي (القصة القصيرة في الأدب التركيYeni Türk Edebiyatında Öykü). انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٤/٢٤م.

[38]- Ömer Lekesiz: Yeni Türk Edebiyatında Öykü, Cilt (4), s.148-149.

[٣٩]- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، الطبعة الأولى، تونس، ٢٠٠٢م، ص١٣٦.

[٤٠]- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٥٨.

[٤١]- عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٧.

[٤٢]- جيرار جينيت: ناقد، ومنظر أدبي فرنسي. ولد في (باريس) في عام ١٩٣٠م، وتوفي أيضًا فيها عام ٢٠١٨م. كان أحد أهم المساهمين في التحليل البنيوي ونظرية الأشكال الأدبية. عمل أستاذًا للأدب الفرنسي في جامعة (السوربون). حصل على العديد من الألقاب من بينها: (جراح الكتب)، و(البنيوي المحتال)، و(المُصنِف). من أهم مؤلفاته: (مدخل لجامع النص)، و(خطاب الحكاية: بحث في المنهج)، و(عودة إلى خطاب الحكاية)، و(نظرية السرد من وجهة نظر التبئير)، و(طرائق تحليل السرد الأدبي: دراسات)، و(من البنيوية إلى الشعرية).
انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٤/٢٤م.

[٤٣]- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م، ص١١١-١١٣.

[٤٤]- تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري مبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص٥١.

[٤٥]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد ـ التبئير)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٩٧م، ص٢٨٤.

[٤٦]- تزفيطان تودوروف: طرائق تحليل السرد الأدبي (مقولات السرد الأدبي)، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد الكتاب العرب المغاربة، الطبعة الأولى، الرباط، ١٩٩٢م، ص٦١.

[٤٧]- جان بويون: ناقد فرنسي. ولد في (سانت مور دي فوسيه) في الثاني من ديسمبر عام ١٩١٦م، وتوفي في (باريس) في الثامن من ابريل عام ٢٠٠٢م. من أهم مؤلفاته النقدية: (الزمن والرواية).
انظر:https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٤/٢٤م.

[٤٨]- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص١٣٢.

[٤٩]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٢٠١.

[٥٠]- تزيفتيان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، حلب، ١٩٩٦م، ص٧٩-٨٠.

[٥١]- د. حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩١م، ص٤٨.

[52]- Anne-kız sabah kalabalığının arasında, yabancı, çabuk yürüyorlardı.

Annesi durmadan konuşuyordu.

Böyle konuşkanlığının olduğu geçmişteki tek günü, hastaneye hastabakıcı olarak aldıkları gündü.

Çocuk, o zamanlar üçüncü sınıftaydı.

Önlüğü ağarık bir kara olmuştu.

Kış basmıştı.

Bu, köşedeki kömürcüden kömür alma günlerinin başlamasıydı.

Mangal yakmayı öğrenmişti.

Kapıda ilk çırayı ateşleyip kömürleri dikine onların üzerine yerleştiriyordu.

Boruyu koyunca çıtırtılar başlıyor, küçük kıvılcımlar çevreye saçılıyordu.

Kömürler kızarıp ateş olmaya dönünce her şeyi unutup - arka sırada oturmayı - Kızılay Kolu'ndan yemek yemeyi -ulusal bayramlarda şiir okumamayı- ilk yalazların maviliği yitene dek bekliyordu sokak kapısında. Odalarına mangalı aldığında ürktüğü şeyler yok oluyor, eski ceviz masalarında -annesinin en onurlandığı eşyalarıydı- çalışmaya oturuyordu. Mangalın o harlı halini çok seviyordu. Annesi korları küllemenin gerektigini, çünkü bununla ancak ertesi güne ısınacak ateşleri kalabileceğini söylerdi. Külleri güzel, parlak korların üstüne kapayıp birini- en kızılını, en mavi mavi olanını açıkta bırakırdı-, derslerinden ara verip mangala baktığında sıcacık duran tek kor, odanın sığınma olanağını artırırdı.

Füruzan: Parasız Yatılı, Yapı Kredi Yayınları, 50 Yaşında (Numaralı Özel Baskı), İstanbul, Mart 2021, s.103-104.

[53]- Annesinin ısıtan kokusunu duymak için iyice sokulmuştu sırtına. Geceyi dinlemişti uzun süre. Uyumak istemiyordu. İlk kez gecenin uzunluğunu öğrenmeye başlamıştı.

Sabah kalktığında kapı vuruluyordu.

Annesi yoktu.

Okul önlüğü, kalın iplik çorapları, yün hırkası düzenli iskemledeydi.

Dışardan vurulan kapının sesiyle uyandığını anlayınca kalkmış,

"Halidanım Teyze" diye seslenmişti.

Ev sahibi kadın helaya -aynı helayı kullanırlardı- kovayla su döküyordu.

Giyinip masanın başına oturmuştu.

Kış aydınlığı patiska perdelerden geçip köşeli, üşütücü yayılmıştı.

Okul çantasını alıp odadan çıkarken -hiçbir şey yememişti o sabah- gerisin geri dönüp iskemleye oturmuştu. Sonra da sessiz ağlamaya başlamıştı.

Füruzan: Parasız Yatılı, s.106-107.

[٥٤]- مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٤م، ص٢٠٨.

[٥٥]- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، سوريا، ٢٠٠٢م، ص٦٠.

[٥٦]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، ٢٠١٥م، ص٢٦.

[٥٧]- عبد الوهاب الرقيق: في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد علي للنشر، الطبعة الأولى، تونس، ١٩٩٨م، ص١٢٦-١٢٧.

[٥٨]- م.ب. باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دويستويفسكي، ص٢٩.

[59]-Bkz: Korkut Boratav: İktisat Tarihi (1908-1980), Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye (1908-1980), Cem Yayınevi, Altıncı Baskı, İstanbul, 2018, s.326-334.

[٦٠]- فرانك اكونور: الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة)، ترجمة د. محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٦.

[61]- Sen çıkınca işin bitip gene yürüyerek iner, Mısır Çarşısı'ndaki beğendiğimiz börekçi var ya, kanarya kuşları olan, orda öğle yemeğimizi yeriz. N'olacak kırk yılda bir ziyafet. Onun için Cağaloğlu'na yürüyerek gidip gelmekten yorulmayız, değil mi benim kızım? istersek tatlı bile yeriz. Köprüden de eğlene güle döneriz.
Füruzan: Parasız Yatılı, s.103.

[62]- İşte o, "hastabakıcı olursun" dedikleri gün annesi kapıyı açıp girdiğinde bir şey değişmişti. Çünkü annesi bilmediği, görmediği haller içindeydi. Konuşmasıyla, dışarının arı havasıyla dolduruvermişti odayı.
Füruzan: Parasız Yatılı, s.104.

[63]- Alıyorlar beni, bir iki güne kadar başlıyorum. Başhemşireye çıktım, iriyarı bir kadın. Soruları sordu. "Daha önce çalıştın mı? Kocan ne zaman öldü? Bu iş dur durak bilmez, fakat marifetli olmak lazım değil, çalışkan olmak gerek, yatak düzeltmeyi, tükürük hokkalarını dökmeyi, ördekleri temiz tutmayı becermek yeter. Belki zamanla hastaların ateşini alacak kadar başarılı olursun. Haftada iki gün izinli çıkarsın, pazar gecesi dönersin. Çocuğun var mı? Bırakacak kimsen yok ha? "Kendini yönetir, uslu, "diyorsun. Ama küçükmüş. Hiç sınıfta kalmadı mı? Aferin ona. Genç, güzel kadınsın. Burada oluru olmazı bulunur. Ciddi ol. Bir şey denirse senden bilirim. Malum, kancık köpek kuyruk sallamadıkça hikâyesi. Boya filan da istemez. Kendinden mi yanağının, dudağının rengi? işte bilmem artık. Doktorlardan, şundan bundan yakınmak yok. Bir işte kalıcı olmak isteyen başta gelenlerine uyar. Uykun hafif mi?" Düşün, bir iş bulduk artık. ilk parayla bir çeki kömür alacağım. Sana da lastik çizme. Belki izinli geldiğim günler sinemaya bile gideriz. Hiç belli olmaz. İşimizi iyi yaptıktan sonra kim ne diyebilir? Çıkıp ev sahibine haber vermeliyiz. Artık akşamları yoğurt alırken sokak kapısını hızlı çarpmasın. Dedim ya biz çalıştıktan sonra... Uykum da hafif. Bölük pörçük uyumaya alıştım yıllardır…
Füruzan: Parasız Yatılı, s.104-105.

[64]- İlk evden ayrılacağı gece tahinhelvası aldılar bakkaldan. Peynirle tükenmez yaptılar, masalarına mavi çiçekli muşambalarını serdiler. Bu muşamba eve babasının yaşadığı günlerdeki düzenden kalmış, ferahlığın, korkusuzluğun anısıydı. Niçin babasını hep yaşayacak sanmışlardı? O da ölecek gibi görünmüyordu. Öyle dürüst, öyle kesin bir adamdı ki; ölümün sinsiliği ona hiç gölge düşürmemişti. Evine her gece ekmek alıp gelen bir erkeğin yokluğu, sessizlik olup yerleşmişti odalarına.
"Yaşlı da değildi," demişti annesi. "Hiç sekiz yaşında bir çocuk babasız kalır mı?"

Muşambalarını annesi gereksiz yere bir iki kez silmişti. Tükenmez tabağındaki peynirlerin cızırtısı dinmemişti. Tahinhelvasının şekeri gevşemiş, pürüzleniyordu.
Füruzan: Parasız Yatılı, s.105.

[65]- Ev sahibiyle konuştum. Hiç korkma, geceleri oda kaprısını kapa sıkıca, uyu. O sabah namaza kalktığında seni, kapıyı vurup uyandıracak. "Çocuktur," dedim. "Çocuk uykusu doyumsuz olur, kalkamaz kendi kendine." Her sabah helvayla ekmek yersin. Çay zaten sevmiyorsun. Elim yanıyor, diyorsun. Okuldan gelince mangalımızı yakar sıcacık otursun. Gece kapağı Ört ateşe. Ha benim kızım, sakın unutma. Benim aklımı evde bırakma. Sen akıllı kızsun. Geceleri hiç korkma. Dedim ya ev yalnız değil. Sen korkak değilsindir. Bak sana neler alacağım. Ağır hastalara özel yemek çıkarmış, onlardan kalan tavuklar falan olurmuş haşlanmış. Sarıveririm pakete, gizli değil ha, zaten dökülüyormuş. Ziyafet çekeriz kendimize.

- Ben o yemekleri istemem anne. Yalnız hani, "Ördekleri temiz tutmak lazım," demişti ya, o kadını, ördeklerini anlatırsın bana.
Füruzan: Parasız Yatılı, s.105.

[66]- Şort, lastik pabuç, soket çorap beyaz olacak. Beyaz fanila bluz gerek. iki tane olursa daha iyi. Terleyince değişmek için. Yürüyüşte 23 Nisan, 29 Ekim herkes çiçek gibi olmalı, düzenli, bakımlı. Ben, yapamadık anlamam. İstedikten sonra, istemek yeter. Yardım kolundaki çocuklarımız için de düşündüklerimiz var tabii. Ama bunu daha elzem giyim eşyalarına ayırmak kararındayız. Önlükle katılacaklar. Önlükler gıcır gıcır ütülü. Kızlarda tafta kurdele. Temiz, tertemiz olmalı herkes. Her Türk çocuğunun görevidir temiz olmak. Ne diyorum size? Dişler her gün ovulmalı. Kulaklarda sarı topak kirler görürsem ağrıdı, akıntı yaptı anlamam, yersiniz cetveli.
Füruzan: Parasız Yatılı, s.106.

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

[68]- " Her dediğini yaparım anne, sen üzülme. Zaten öğleleri okulda yemek yiyorum. Aklın bende kalmasın."
Füruzan: Parasız Yatılı, s.106.

[69]- Sen pekiyiyle bitirdin okulu. ilkokulu yoksul bir çocuğun pekiyiyle bitirmesi kolay iş değil. Parasız yatılı okullarına alıyorlarmış sizleri. Öyle dediler bana. Muhtarlıkta fakirlik ilmühaberi çıkarırken tanımadığım bir kadın, "Ben de oğlumu zabit okuluna sokacağım, ama kefil istediklerini, bir malı rehin göstermek lazım olduğunu söylediler, çaresizlendim hanımcığım," dedi. "Mal kim? Biz kim? Malımız olsa yüzsuyu döker miyiz el kapılarında?" Bizim için olmaz öyle şey. O kadın doğru bilmiyor. Hal kâğıdını aldığım gibi çıktım. Kimselere de danışmadım hiç. Zabit okulları pahalıdır. Yok silahtı, yok zabit elbisesiydi di mi ya? Hem canım sormadım. Gerekmez de. Sen gir bugün imtihana, her sorduklarını çatır çatır bileceksin.Gerçi binlerce öğrenci katılıyormuş, aralarından yüz, yüz elli kişiyi alıyorlarmış. Gene de sen kazanacaksın, gör bak... Benim akıllı uslu kızımsın. isterlerse öyle mal mülk gibi bir şey, ben derim ki, ne demek? Benim kızım kalmaz sınıfta. Devlet masrafina ziyan vermez. Bunları okulun müdürüne, böyle bir bir anlatırım. Hemen anlar. Hem canım o da bizim gibi bir insan. "Benim kızım yıllardır yalnız uyanır sabahları,"

derim. "Hiç şımardığı olmamıştır kimseye. Bir gün bile çıtırtısı duyulmamıştır" derim. "Sanki o çocuk olmamıştır" derim.
Füruzan: Parasız Yatılı, s.107-108.

[٧٠]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٠م، ص١٧٦.

[71]- Yumuşak bir hazıran yağmuruydu.

Kızla annesi gerekmeden, karşıya geçmek için polisin arabaları durdurmasını bekliyorlardı.

Yağmurun yağışı hızlanmıştı.

İkisi de bu önemli gün için süslenmişlerdi. Anne boynuna ipek eşarp takmıştı, çocuk saçını ıslatıp taşlı tokasıyla toplamıştı.
Füruzan: Parasız Yatılı, s.108.

[72]- Korkuyor musun? Hiç konuştuğun yok sabahtan beri. Hadi hadi Salıpazarı'ndan bu taşlı tokanın eşini alacağım sana. Sonra bizi tayin edecekler. Sen okulu bitirip öğretmen olunca, ben de çalışmam hastanede. Beraber çıkar gideriz. Koltuklar alırız. Onlara çiçekli basma örtüler dikerim ben. Bir de kabul günümüz olur. Konukları ağırlamak için, eğer unutmadımsa, anasonlu galeta yaparım. Masraf kapısı olmaz. Belki, bir de küçük halı alırız. Hasta pisliği dökmekten, koridorlarda koşuşturmaktan kurtulurum. Hele o lizol kokusu yok mu, içini üşütüyor insanın. Bir de hep ölümü düşünmek. Şöyle bir dağın eteğinde olur gideceğimiz yer, benim kızım. Herkes istanbul'da kalalım dermiş. Hepsini sordum bilenlere, öğrendim iyicene. Hükümet tabii seni alır. Biz istanbul'u ne yapacağız? Bize bir ev, kışın kömürlüğümüzde odun-kömür gerek. Bir de mutfağımız olur değil mi? Eğer kefil falan derlerse, demezler ya, o kadının uydurması, oğluna güvenmemesi. Sormadım ordan burdan o işi. Sade sen ögretmen olunca n'olacak onları öğrendim. Bize nereye tayin çıkarsa oraya gideriz, di mi?

- Bu okulu kazanacakların hepsi de benim gibi yoksul çocukları mi, anne? Onu da öğrendin mi?

- Öyle ya, yoksul çocukları ki, parasız yatili için imtihan oluyorlar.

- Öyleyse ben burayı kazanırım. Üzülme. Sınavı pekiyiyle bitiririm. Artık burada, arkadaşlarım olur. Haftada iki gün sen hastaneden, ben okuldan çıkıp eve döneriz. Sana da konuk günlerinde bakkal bisküvisi alırım.
Füruzan: Parasız Yatılı, s.108-109.

[73]- Bizden de erken gelenler olmuş. Geç meç kalmış olmayalım?

Hademe giyimli bir kadın onlara doğru yürüdü, taşlı yoldan. Bezgin, alışık bakışlarıyla anne, kızın üstünden dışarıda bir şeye bakıyordu.

Anne, saygılı sordu:

-Geciktik mi acaba? Çocukların çoğu gelmiş.

Hademe kadın ilgisiz,

- Parasız yatılı imtihanlarının çocukları hep erken gelir. Hiç gecikmezler.
Füruzan: Parasız Yatılı, s.109.

المصادر والمراجع

أولًا: المراجع العربية:

– آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، ٢٠١٥م.

– أسعد محمد علي: البوليفونية بين الأدب والموسيقى، مجلة الأقلام، العدد السادس، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، يونيه ١٩٨٧م.

– الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، الطبعة الأولى، تونس، ٢٠٠٢م.

– تزفيتان تودروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٩٦م.

– ----------: الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، حلب، ١٩٩٦م.

– ----------: طرائق تحليل السرد الأدبي (مقولات السرد الأدبي)، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد الكتاب العرب المغاربة، الطبعة الأولى، الرباط، ١٩٩٢م.

– ----------: الشعرية، ترجمة: شكري مبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

– جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.

– ----------: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٧م.

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

– د. حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩١م.

– رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، سوريا، ٢٠٠٢م.

– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن . السرد . التبئير)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٩٧م.

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

– ----------: ميرامار والنكتة، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد(٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.

– عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٦م.

– د.عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، عدد ٦٧، القاهرة سبتمبر ١٩٩٧م.

– عبد الوهاب الرقيق: في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد علي للنشر، الطبعة الأولى، تونس، ١٩٩٨م.

– عواطف عبد الكريم: تعدد التصويت في الموسيقى، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد (٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.

– فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، ٢٠٠٤م.

– فرانك اكونور: الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة)، ترجمة د. محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٣م.

– د. محمد بدوي: الرواية الحديثة في مصر(دراسة في التشكيل والأيديولوجيا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

– محمد بو عزة: البوليفونية الروائية، مجلة الفكر العربي، العدد (٨٣)، معهد الإنماء العربي، بيروت، شتاء ١٩٩٦م.

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

– ميخائيل باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دويستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٨٦م.
– ----------: المتكلم في الرواية، ترجمة محمد برادة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد (٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.
– ----------: الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٢م.

ثانيًا: المعاجم العربية:

– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥م.
– مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٤م.

ثالثًا: المصادر التركية:

Füruzan: Parasız Yatılı, Yapı Kredi Yayınları, 50 Yaşında (Numaralı Özel Baskı), İstanbul, Mart 2021.

رابعًا: المراجع التركية:

- Faruk Şüyün: Füruzan Diye Bir Öykü, Yapı Kredi Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2009.
- Feridun Andaç: Edebiyatımızın Yol Haritası, Can Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul,2000.
- Korkut Boratav: İktisat Tarihi (1908-1980), Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye (1908-1980), Cem Yayınevi, Altıncı Baskı, İstanbul, 2018.
- Nurcan Şen: Füruzan'ın Hayatı ve Edebi Eserleri, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2006.
- Ömer Lekesiz: Yeni Türk Edebiyatında Öykü, Cilt (4), Kaknüs Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2001.
- ----------: Öykücülüğümüzde Dönemler, Hece Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, İkinci Baskı, Sayı 46/47, Ekim-Kasım 2000.

خامسًا: الموسوعات التركية:

Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt (1),Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü baskı, İstanbul,Mart 2010.