القصة الحوارية في الأدب التركي:

"خاطر الجار: Komşu Hatırı" للكاتب أرجمند أكرم طالو نموذجًا

دراسة تحليلية نقدية

د. عبد الرازق أحمد محمد

المدرس بقسم اللغة التركية وآدابها

كلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر

ملخص

القصة لون أدبي نثري من ألوان الأدب التركي، وقد بدأت تعطي نماذجها بالمفهوم الغربي تزامنًا مع أدب التنظيمات (1860-1895م)، وتقوم أساسًا على السرد، غير أنه ثبت لنا في مطالعة المصادر والمراجع التركية أن ثمة نوعًا فرعيًا منها أطلق عليه "القصة الحوارية: Tekellümi Hikaye"؛ حيث اعتمد على الحوار دون السرد، فدققنا فيما توفر لنا من مصادر ومراجع كي نتعرف عليه، ونتبين مفهومه وخصائصه، وموقفه من المسرحية التي عمادها الحوار؛ إلى جانب عناصر أخرى تسهم في بنائها وتكوينها. ولما كان أرجمند أكرم طالو من الكُتَّاب الأتراك الذين كتبوا في هذا النوع القصصي، ولم يدرس عنده هذا اللون من قبل؛ فقد وقع الاختيار عليه للتعريف به ودارسة نموذج من قصصه في هذا اللون القصصي، وكانت قصته "خاطر الجار: Komşu Hatırı"، هي محور هذه الدارسة، التي استخدمت المنهج التحليلي النقدي؛ إلى جانب الاستفادة من المنهج المقارن؛ حيث المقارنة بين القصة الحوارية والمسرحية وبيان أوجه التشابه والتخالف بينهما. واتصالًا بالموضوع تم تناول مفهوم الحوار وأنواعه. وانتهت الدراسة إلى عدة نتائج منها أن القصة الحوارية تُعد هجينًا بين القصة والمسرحية، وأنها تتشابه معها في أمور كاعتماد الحوار في نصيهما، واستخدام الجمل القصيرة، وعلامات الحذف، والأقواس لتضمين العبارات والألفاظ الشارحة وتتمايز عنها في أمور أخرى؛ حيث إنَّ المسرحية معدة للعرض والتمثيل؛ في حين أن القصة الحوارية لم تُكتب لهذا الغرض، والقصة موضوع الدارسة تصطبغ بروح الفكاهة والسخرية وتعالج قضية اجتماعية هي حقوق الجار وضرورة مراعاته، وتكشف عما قد يترتب على إساءة الفهم من نتائج غير محمودة.

الكلمات الدالة: قصة-الحوار-تركى-مسرح-أكرم-أدب-طالو.

Abstract

The Story is a prose literary type of Turkish literature, which its models according to the Western concept began to emerge in conjunction with the literature of the organizations (1860-1895). It is based mainly on narrative, but it has been proven to us in reading Turkish sources and references that there is a subtype of them called "The Dialogue Story: Tekellümi Hikaye"; where it relied upon dialogue without narration. Therefore, we checked the sources and references available to us to identify it, and find out its concept, characteristics, and its position of the play based on dialogue. In addition to other elements that contribute to its construction and composition. Since Ercüment Ekrem Talu was one of the Turkish writers who wrote in this fictional genre, and he had not subjected to study this color before, he has been chosen to identify him and study a model of his stories in this fictional color. His story "Komşu Hatırı," is the focus of this study, which used the critical analytical approach, besides benefiting from the comparative approach, where the comparison between the dialogue story and play occurred and explain the similarities and differences between them. In connection with the topic, the concept and types of dialogue were addressed. The study concluded that the dialogue story is a hybrid between the story and the play, and that it is similar to it in matters such as the adoption of dialogue in their texts, the use of short sentences, ellipses, and brackets to include phrases and explanatory words. But it differentiate from it in other aspects such as that the play is intended for presentation and acting; while the dialogue story was not written for this purpose. The story under study is imbued with humor and ridicule and addresses a social issue that is the rights of the neighbor and the need to take him into account, and it reveals the undesirable consequences resulted from misunderstanding...

Key words:

Story - dialogue - Turkish - theater – Ekrem- literature-Talu

مقدمة

القصة القصيرة من الأنواع النثرية على مستوى الآداب العالمية، وقد جرت حولها دراسات عديدة، ووضعت لها تعريفات شتى، وهي بصفة عامة تلك الحكاية النثرية التي تستمد أحداثها من الخيال أو الواقع أو منهما معًا، وتبنى على قواعد معينة من الفن الكتابي، أبرزها السرد، وقد تشكلت في الأدب التركي الحديث بالمعنى الغربي في ظل الترجمات ثم المحاكاة ثم التأليف. في عصر التنظيمات حيث اتجاه الدولة العثمانية في ذلك الإبان إلى الغرب في مجالات مختلفة من الحياة.

وتعددت موضوعات القصة التركية، ومدارسها وتياراتها مرورًا بأدب التنظيمات، ثم أدب ثروت فنون، فأدب فجر آتي، ثم الأدب القومي، وتشعبت وتوسعت أكثر مع الجمهورية التركية ولا تزال. وكان من تلك الأنواع الفرعية للقصة ذلك النوع الذي وصف بالقصة الحوارية، وكانت بداية ظهوره في مرحلة فجر آتي، وكان شهاب الدين سليمان هو أول من اهتدى إلى وضع هذا الاصطلاح، وكتب في هذا النوع.

ومن ثم جاء اختيار عنوان هذه الدراسة القصة الحوارية في الأدب التركي بغية التعرف على هذا النوع ومفهومه وخصائصه، وكتابه، وتقرر إجراء هذه الدراسة في إطار تناول قصة "خاطر الجار" لأرجمند أكرم طالو ممن كان لهم إنتاج في هذا المضمار.

وتهدف الدارسة إلى تحديد مفهوم القصة الحوارية، وخصائصها، ونشأتها، وهل ظل الأدباء يعالجونها، ومن فرضياتها أن تلك القصة أساسها الحوار، وأنها قصيرة بحيث قد لا تتجاوز الثلاث صحائف على الأكثر، وسهولة أسلوبها، وقلة عدد شخصياتها...

ولم نجد دراسة تناولت القصة الحوارية عند أرجمند أكرم طالو، وإن كانت هناك ورقة بحثية حول الأنواع الفرعية للقصة التركية الحديثة؛ جاء فيها ذكر القصة الحوارية.

وكانت ندرة المصادر والمراجع وثيقة الصلة بالبحث من الصعوبات التي واجهتني في أثناء القيام بهذه الدراسة، التي استخدمت المنهج التحليلي النقدي، واستفادت من المنهج المقارن فيما يتصل بالقصة الحوارية والمسرحية.

وتكمن أهمية الدراسة في أنها تهدف إلى تعريف القارئ والدارس العربي للأدب التركي بهذا اللون القصصي، الذي لم يتسنَّ لي العثور على دراسة حوله في اللغة العربية.

وجدير بالذكر أن الدراسة اعتمدت على النص التركي الحديث للقصة المكتوبة أساسًا بالتركية العثمانية؛ إذ لم يتسن العثور على تلك النسخة رغم البحث الحثيث عنها، وهذا النص كان قد نقله إلى الأبجدية التركية الحديثة أحمد أويس ضمن كتاب جمع مجموعتي الكاتب القصصيتين: "Kız Ali: عليٌّ الفتاة" و"Teravihten Sahura: من التراويح حتى السحور".

وقد جاءت الدارسة مكونة من مدخل عن القصة في الأدب التركي، ثم مبحثين الأول: القصة الحوارية: مفهومها ونشأتها وخصائصها، وهنا تعرضنا لمفهوم الحوار وأنواعه، ومفهوم القصة الحوارية ونشأتها، وخصائصها، والقصة الحوارية والمسرحية، وكُتَّاب القصة الحوارية في الأدب التركي، والثاني:

قصة "خاطر الجار: Komşu Hatırı" لأرجمند أكرم طالو نموذجًا دراسة تحليلية نقدية، اشتملت على تعريف بالكاتب، ودراسة تحليلية نقدية وفنية للقصة، أعقب ذلك النتيجة، ثم قائمة بالمصادر والمراجع المستفادة.

مدخل:
القصة في الأدب التركي

إن القصة المشتقة لغويًا من مادة "قص" بمعنى التتبع والاقتفاء، تعددت تعريفاتها الاصطلاحية، ويمكن القول إنها بشكل عام "حكاية نثرية تستمد أحداثها من الخيال أو الواقع أو منهما معًا، وتبنى على قواعد معينة من الفن الكتابي[1]"

وقد استخدمت مصطلحات "Hikaye،Öykü " في اللغة التركية للدلالة على القصة من حيث كونها نوعًا أدبيًا نثريًا، وكان السبق لاستخدام لفظ "Hikaye" العربي الأصل، ثم شُرع لاحقًا في استخدام لفظة "Öykü" المأخوذة من المصدر التركي "Öykünmek"،

كما تباينت آراء النقاد ومؤرخي الأدب الأتراك بشأن نشأة القصة التركية؛ فهناك من ذهب إلى وجودها أزلًا في الأدب التركي نثرًا ونظمًا، شفاهيًا وكتابيًا، وضرب لذلك مثلًا قصص: "يوسف وزليخا"، و"ليلى والمجنون"، و"فرهاد وشيرين"، ومناقب الأولياء، وحكايات "ده ده قورقوت".

غير أن القصة بالمعنى الغربي بدأت تظهر في الأدب التركي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر بفضل الترجمات عن الآداب الغربية تزامنًا مع التنظيمات (1860-1895م)، ثم مرت بمرحلة المحاكاة، فالتأليف ... وتُعدُّ قصص كيريتلي عزيز أفندي (1749-1798م) "Muhayyelât-i Aziz Efendi: مخيلات السيد عزيز" التي كُتبت في 1797م، ولم تنشر إلا في 1868م المرحلة الانتقالية بين القصة التقليدية والقصة الحديثة. ومن القصص المترجمة التي كان لها دور مهم في الانتقال إلى القصة الحديثة قصة فرانسوا فينلون (1651-1715م) التي ترجمها الصدر الأعظم يوسف كامل باشا (1808-1876م) في 1859م عن الفرنسية متخصرة باسم "Terceme-i Telemak: ترجمة تلماك"، وهناك قصص "Müsâmeretnâme: كتاب المسامرات" لأمين نهاد (1838-1880م)[2].

ثم قدم أحمد مدحت أفندي (1844-1912م) أول نماذج القصة بالمعنى الغربي من خلال عمله "Letaif-i Rivayat: لطائف الروايات"، وتبعه كُتَّاب مثل: سامي باشا زاده سزائي (1859-1936م)، ونابي زاده ناظم (1862-1893م)، وغيرهما. وقدمت القصة أكثر نماذجها فنية واتساقًا مع المعنى الغربي في عصر أدباء ثروت فنون (1896-1901م) على يد خالد ضيا (1866-1945م) وحسين جاهد (1875-1957م)

[1]- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، الطبعة الأولى، عالم الكتب، 4 مجلدات، القاهرة، 2008م، ج. 3، ص 1824.
[2] - Âlim KAHRAMAN: "Hikâye", TDV İslam Ansiklopedisi, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 1998, 17. c. , s. 493-497; s. 494.

وغيرهما، وإذا كان هؤلاء قد اتخذوا من الأدب الفرنسي مثالًا يُحتذى، فإنهم عالجوا موضوعات فردية، وكتب القصة في عصر فجر آتي (1909-1912م) جميل سليمان (1886-1940م)، وعزت مليح (1887-1966م) وغيرهما، ومن كتابها في فترة الأدب القومي (1911-1923م) أحمد حكمت مفتى أوغلى (1870-1927م)، وعمر سيف الدين (1884-1920م) حيث اتجهوا إلى القضايا الاجتماعية بتأثير الحقبة التي عاشوها، وتركوا مؤلفات بأسلوب أكثر واقعية[3] وغيرهما من الكتاب، واستمرت القصة بالمعنى الغربي تقدم نتاجاتها في موضوعات وقضايا مختلفة ولا تزال حتى اليوم.

المبحث الأول:
القصة الحوارية: مفهومها، ونشأتها، وخصائصها

الحوار ومفهوم القصة الحوارية

يُعرف الحوار **لغة** بأنه الرجوع عن الشيء وإليه، وقد ورد في ابن منظور: "كلمته فما رجع إليّ حوارًا، وحوارا، ومحاورة، ومحورة، وحويرا، ومَحُورة بضم الحاء بوزن مشورة، أي جوابًا، وأحار عليه جوابه: رده.[4]"

واصطلاحًا: هو حديث بين شخصين أو أكثر، تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب[5]. وتقع عليه مسئولية نقل الحدث من نقطة إلى أخرى في النص القصصي، ويُعد ثالث الأدوات القصصية بعد السرد الذي هو حكاية الأفعال، والوصف الذي هو حكاية السمات والأحوال، وهو –أي الحوار-جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات فيما بينها بأسلوب مؤثر، على خلاف التحليل أو السرد أو الوصف[6].

ولما كان الحوار أساسه تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، فهو نمط من أنماط التواصل؛ حيث يتبادل الأشخاص ويتعاقبون على الإرسال والتلقي، ويستعمل بكثرة الجمل الاستجوابية (سؤال/جواب)، والناقصة: حين يقاطع المتكلم[7].

والحوار نوعان: خارجي، وداخلي أو ما يُعرف بالمونولوج، ويُعرف الحوار الخارجي –والذي يُطلق عليه أيضًا الحوار الظاهر-بأنه "عرض (دراماتيكي في طبيعته) لتبادل شفاهي بين شخصيتين أو أكثر[8]"، كما يُطلق عليه "الحوار التناوبي" أي "الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، إذ إن التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه، وتربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف[9]"، وهناك من

---

[3] - a. g. m., s. 493-494.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، بدون تاريخ، ج1، ص 751.

[5]- ناصر الحاني: من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، بدون تاريخ، ص 39.

[6]- حسن بو سنينة: الحوار قراءة في المصطلح والمفهوم، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس، المجلد 4، العدد 37، يونيو 2021م، ص ص 40-64؛ ص 44.

[7]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، الطبعة الأولى، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب 1985م، ص 78.

[8]- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003م، ص 59.

[9]- ندى حسن محمد: فاعلية الحوار في قصص جمال نوري-دراسة تحليلية، مجلة مركز دراسات الكوفة: مجلة فصلية محكمة، العدد 51، سنة 2018م، ص 161-176؛ ص 163.

أطلق عليه "الثنائي" أيضًا[10]، وفي هذه التسمية "الثنائي" نظرٌ؛ إذ إن الحوار -سواء كان خارجيًا أو داخليًا (المونولوج)-لا بد وأن له طرفان.

أما الحوار الداخلي (المونولوج) فهو: "الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها..."[11]، ويُسمى أيضًا "الحوار مع الذات"[12]، ويستخدمه البطل فيكشف خبايا قلبه ويتحدث عنها صراحة دون مواربة أو تغطية، ولذلك يعتبر من الوسائل الفنية المهمة[13]؛ إذ يقوم بدور كبير في كشف بواطن الشخصية وإظهار جوانبها الفكرية والنفسية وتحليل سلوكها في غير حالة من الحالات التي تعتريها[14]

وللحوار الداخلي أنواع فرعية تدرس تحت ثلاثة عناوين هي المونولوج الذي هو: حديث شخصية معينة الغرض منه أن ينقلنا إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية، دون تدخله بالشرح أو التعليق، والمناجاة التي تعني: تفكير الشخصية بصوت عالٍ وبتكثيف وتركيز عاليين والارتجاع الفني الذي: يسمى الاسترجاع ويعني استدعاء الشخصية لأحداث عاشتها في الماضي لأي غرض كان[15]،

وهناك من أطلق عليه (الحوار الفردي/الأحادي) إذ يذكر أن الحوار يتحول في هذا النمط من تناوبي يدور بين شخصين إلى حوار فردي يعبر عن الحياة الباطنية للشخصية[16]، وهذه التسمية أيضًا تحتاج إلى نظرٍ؛ إذ إن هذا النوع من الحوار حتى وإن كان يدور سرًا في ذهن الشخصية لا يسمع به أحد غيرها؛ إلا أنه يدور بينها وبين نفسها؛ ومن ثم فهو ثنائي وليس أحاديًا.

ويتميز الحوار الخارجي عن الحوار الداخلي بأن أطرافه أقلها اثنان ولا حدَّ لأكثرها؛ بينما الثاني لا يعدو أن يكون طرفاه اثنين؛ الشخص ونفسه.

مفهوم القصة الحوارية ونشأتها:

القصة القصيرة من حيث الشكل نمط سردي حيث "الحديث والإخبار عن واحدة أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو أكثر من السارِدِين وذلك لواحد أو أكثر من المسرود لهم، كما أنه يجب أن يتضمن موضوعًا متصلًا ويشكل كلًا متكاملًا[17]."

---

[10]- نبهان حسون السعدون: الحوار في قصص على الفهادي، مجلة دراسات موصلية، العدد السادس والعشرون، شعبان 1430 هـ/آب 2009م، ص 39.

[11]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2003م، ص 163.

[12]- حسن بو سنينة: مرجع سابق، ص 51.

[13]- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص 109.

[14]- ندى حسن محمد: مرجع سابق، ص 168.

[15]- المرجع السابق، ص 169-170.

[16]- نبهان حسون السعدون، مرجع سابق، ص 46.

[17]- جيرالد برنس: مرجع سابق، ص 145-150.

أما القصة القصيرة الحوارية فقد وُصفت بالحوارية انطلاقًا من الحوار ونسبة إليه، وكل ما هو حواري هو ما يمتلك شكلًا حواريًا؛ حيث توضع الأفكار أو العواطف في شكل حوارات[18].

والقصة الحوارية في أوجز معانيها هي التي يندر فيها السرد، وتعتمد على الحوار دونه، واصطلاحًا رأى بعض القصاصين في فترة المشروطية الثانية (1908م) أنه من المناسب إطلاق مصطلح "Tekellümi Hikaye: الحكاية/القصة الحوارية" على هذا النوع الذي ظهر إبان تلك الفترة، وهناك أيضًا من أطلق عليها مصطلح "Teatral Öykü: القصة المسرحية" وعرفها بأنها "نوع فرعي من القصة تُصاغ في نمط المسرحية[19].

وقد استخدم شهاب الدين سليمان (1885-1919م) مصطلح "Nuvel-diyalog" أو "Tekellümi Hikaye" على وجه الخصوص تعبيرًا عن هذا النوع من النصوص الأدبية[20].

ومصطلح "Novel-diyalog" يتكون في الأساس من اتحاد الكلمتين الفرنسيتين "nouvelle, diyalog"، والكلمة تعني السرد القصير والأول لواقعة ما[21]."

وقد عرفها "ميكرو روبرت (Micro Robert) (باريس 1989م) بأنها: القصة ذات البنية الدرامية التي تقدم شخصيات قليلة."، ويعرفها باني جيجك فيقول: "إنها في رأينا مسرحية أو مشهد قصير يتكون من فصل واحد، من مجلس واحد.[22]"

وهذا النوع القصصي من حيث النشأة نوع أدبي تركي محلي لم يُمعن النظر فيه مليًّا[23]؛ ويُذكر أن لفظة "Tekellümi" مصطلح من الأدب الشعبي، وتعني "المسابقة الشعرية التي يجريها شعراء الرباب بعضهم مع بعض[24]."

---

[18]- سعيد علوش: المرجع سابق، ص 79.

[19] - Oktay YİVLİ: Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950), Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, sayı: 70, Haziran 2016, ss. 85-103; s. 88.

[20] - Banıcicek KIRZIOĞLU: "Hakkı Tahsin'in 'İlkbahar' adlı Tekellümî Hikâyesi": Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 11, ss. 137-159.'dan naklen: Nazım Hikmet Polat: Şahabettin Süleyman, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara, 1987, s. 67.

[21] - Dilek ÇETİNDAŞ: Şahabettin Süleyman'ın Fırtına İsimli Eserinde Yer Alan Tekellümi Hikâyeler Üzerine Bir İnceleme, İnternational Journal of Language Academy, Volume 5/8 December 2017, p. 387-394, s. 389.

[22] - Banıcicek KIRZIOĞLU: a. e, s. 153.

[23] - Dilek ÇETİNDAŞ: a. e., s. 389.

[24] - Banıcicek KIRZIOĞLU: a. e., s.138.

وتستخدم تلك اللفظة في التعبير عن هذا النوع القصصي الخاص الذي تطور اعتمادًا على الحوارات اعتبارًا من عصر جماعة فجر آتي الأدبية (1909-1912م). وهي قصيرة إلى حد ما، يروي الكاتب خصائص أبطالها التي ستشكل العقدة والحبكة في القصة باستخدام عبارات مقتضبة ويوردها بين قوسين. وقد ذيع صيتها عند أدباء الفجر الآتي وما بعدهم، ولاقت رواجًا حتى سنوات 1930م[25].

خصائص القصة الحوارية:

تتمتع القصة الحوارية بعدة خصائص، فقد كانت في أول الأمر قطعة قصيرة من الحكايات الخيالية (Fiction)، ثم استقلت عن الرواية والأسطورة، وصارت نوعًا قائمًا بذاته. وفيها يتطور الحدث والفعل في إطار واقعة قصيرة. وهي تعبر عن أزمة طارئة، وانطباع لحظي عابر. وقد خُفِّض عدد شخصياتها إلى أقل قدر ممكن[26]، وهذا ما نجده في قصتنا خاطر الجار؛ إذ لا تتجاوز الأربع شخصيات، إن استثنينا الحاكي[27]، وربما جاز لنا القول لا تتجاوز الاثنين السيد جابر وسانح أفندي.

الجانب النفسي فيها مركز جدًا. وفيها تُعرَّف اللحظات الخاصة بأبطالها، وثمة رد فعل قصير جدا ولحظة مكثفة لكيان ما، أما الديكور والبيئة الخاصة بالقصة فإنه يجري تقديم ما هو لازم منها فحسب؛ تخلصًا من التفاصيل الدقيقة؛ بحيث يتسنى فهم القصة.

ويتميز هذا النوع القصصي بإعطائه الأولوية للسرد الحواري على السرد العادي، وبإمكانية عرضه على منصة أو خشبة مسرحية، وإن لم يكن قد كُتب من أجل ذلك أصلًا،

كما لا يُستشعر وجود الكاتب في أي من تلك الأحداث التي تكشف طبيعة الواقعة الإطارية أو الحكي والسرد الداخلي والخارجي. أما القاص فإنه يراقب الشخصيات، ويتدخل فقط في النص من خلال تفسيرات قصيرة تأتي بين قوسين في المواضع التي من شأنها أن تؤثر في تدفق القصة وسيرها، أما الزمن فإن الوقت والزمن الفعلي للقصة يظل شديد الضيق. ومن سمات هذا النوع أيضًا أنه لا يتضمن تصويرات وأوصاف واسعة وتفاصيل غير ضرورية من شأنها أن تضيق الخناق على تدفق القصة.

أما الكلام فيكون طبيعيًا، ومأخوذًا من الحياة اليومية وقصيرًا وسهلًا، وتصاغ الجمل فيها قصيرة ومتتالية متواصلة. ويستهدف الكاتب بوجود السرد السينمائي توفير تصور في العقل باستخدام استعداد القارئ وميله للفن المسرحي.

وتجذب القصة الحوارية الانتباه من حيث كونها تُوطد العلاقة بين الإنسان وعلم النفس؛ ذلك أن الحوارات الداخلية أو أحاديث النفس التي تتخلل الحوارات الخارجية أحيانًا تسهل على القارئ فهم النيات

---

[25] - Dilek ÇETİNDAŞ: a. e., s. 389.

[26] – Banıcicek KIRZIOĞLU: a. e, s. 153.

[27]- الحاكي: أو الفونوغراف أو الغرامافون، هو أول جهاز استخدم لتسجيل واستعادة الصوت اخترعه الأمريكي توماس إديسون (1847-1931م) في عام 1877م، اشتهر اسمه بالفونوغراف وفقًا للنقل الحرفي من كلمة فونوغراف ومعناها الكاتب الصوتي، وهي مشتقة من اليونانية. انظر:

- https://www.marefa.org/%D9%81%D9%88%D9%86%D9%88%D8%BA%D8%B1%D8%A7%D9%81, 10.01.2023, 01.13

الحقيقية للأبطال، كما أن النهاية المفاجئة التي ينشئها الكاتب ويتخيلها تضمن الحفاظ على انتباه القارئ وتُثيره، وتسهم في توافر روح الدعابة والمزاح.

بالإضافة إلى ذلك، فإن العلامات الإملائية مثل: الثلاث نقاط المتتالية وهي علامة الحذف، وعلامة الاستفهام، وعلامة التعجب، والنقطتين، والجمل المنقوصة والقصيرة تستخدم في جميع أنحاء النص، كما أنها تزيد من العمق النفسي للقصة في القارئ. وتُقدم الخصائص الشخصية والجسدية للأبطال بين قوسين كما هو الحال في النصوص المسرحية؛ مما يجعلها قابلة للتمثيل والعرض المسرحي إذا ما تمت تهيئة المكان اللازم لذلك. وعلى حين أن قصر النص في هذا النوع الأدبي يمثل بنية تؤدي إلى نقص من زاوية المسرح، فإن النص يتحول إلى قصة لنفس السبب أي إنه يمكن قراءتها في نفس واحد، ويمكن القول إن الأجزاء الفنية من القصص الحوارية مسرحية الشكل، بينما الأجزاء السردية والخيال تميل جهة القصة أو هي أقرب إلى القصة[28]. وقد اندمج هذا النوع مع المسرحيات الإذاعية بمرور الوقت[29].

يقدم الكاتب تحليلًا نفسيًا بحيث تتوفر السمة الدرامية في القصة، ويستدعي ذكاء القارئ. كما أن هناك جانبًا أخلاقيًا في هذا النوع. وعندما تُدمج خصائص هذا النوع القصصي مع تعريف الحوار الذي من معانيه أنه "حديث شخصين أو أكثر في أعمال مثل المسرحية والرواية والقصة؛ العمل الذي كتب على نمط المحادثة بهذه الطريقة" تُفهم طبيعة القصة الحوارية وتتضح.[30]"

كما أن الرسالة الأصلية في هذا النوع القصصي هي "الحكي والسرد"، وليست "التمثيل والعرض"، وغالبًا ما يُدور الحوار والحديث فيها بين شخصيتين ذُكرت بعض ملامحهما الجسدية. وأنها تفتقر إلى عناصر الحركة. ويمثل القسم الذي يُوضعان فيه في جو الحوار والمحادثة القصة الإطارية (çerçeve öykü)، بينما يمثل كلام الأبطال القسم الذي يحمل الرسالة الرئيسة فيها[31].

وفي هذا النوع القصصي توجد عبارات مقتضبة تبين وتحكي تصرفات الشخصيات مثلما هو الحال في النصوص المسرحية، وإن كانت قليلة العدد.

---

[٢٨] - Dilek ÇETİNDAŞ: a. e., s. 390.

[٢٩]- المسرحية الإذاعية: نوع أدبي، يتقاطع مع القصة الحوارية، بل ويشبهها شبهًا كبيرًا، وهو نوع أدبي خاص بنفسه مستقل عن المسرح والفنون المسرحية الأخرى. مقوماته هي: صوت الإنسان، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية؛ حيث يخاطب هذا النوع الأدبي ذهن المستمع وخياله. ويُستغنى في تقنية المسرحية الإذاعية هذه عن سلسلة الزمن والمكان والحدث. وهي منفتحة أسلوبيًا على الحوار الداخلي (المونولوج)، والحوار الخارجي، والتداعي، والرمز. وتختلف عن المسرح وغيره من أعمال الخشبة المسرحية؛ من حيث مراعاة القواعد الإذاعية وخصائص المستمع وسماته. والكلمة في هذا النوع الأدبي فوق كل شيء، ومقدمة على كل شيء. انظر:

- Banıcicek KIRZIOĞLU: a. e, s. 140.

[٣٠] - a. g. e,, s. 153.

[٣١] - Gülay GÜMÜŞ: Kerime Nadir'in Öyküleri Üzerine Bir İnceleme, Eskişehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2019, s. 5.

القصة الحوارية والمسرحية:

المسرحية منسوبة إلى المسرح، وهو مأخوذ لغة من "سَرَحَ"، ويعني المكان المرتفع الذي تُمثّل فيه المسرحية، والتي هي قصة معدَّة للتمثيل على المسرح[32]، ومن ثم فإن لها عناصر ومقومات تشترك في بعضها مع القصة بصفة عامة، ومن مقوماتها الحبكة (المسرحية)، واللغة والحوار الذي هو أساس فيها، والموسيقى المسرحية التي هي كافة المؤثرات الصوتية من أصوات الممثلين، والأغاني والآلات الموسيقية المدرجة في العرض المسرحي.

والمسرحية تشترك مع القصة بصفة عامة في اشتمالها على الحوار "والحادثة والشخصية والفكرة والتعبير، ولا يميزها تمييزًا واضحًا إلا طريقتها في استخدام أسلوب الحوار بصفة أساسية ... لأن القصة تستخدم هذا الأسلوب "أحيانًا" بجانب استخدامها الأسلوب السردي والتصويري، في حين أن المسرحية لا تستخدم سوى ذلك الأسلوب، وسواء أكانت المسرحية ممثلة أم مقروءة؛ فإن الحوار هو الأداة الوحيدة للتصوير."[33]

أما القصة الحوارية موضوعنا فثمة أوجه تشابه بينها وبين المسرحية، ومن ذلك التشابه استناد كل منهما على الحوار المتبادل، والتصريح بالمكان والزمان، وأعمار الشخصيات العنصر الدرامي وببعض صفاتهم، وهو ما يلزم للتمثيل، ومن ثم فإنه لا تحدث مشكلة فنية إذا تم تمثيل القصة الحوارية[34].

كذلك الحرص على أن تكون الجمل قصيرة ومفهومة، ولا سيما في المسرحية نظرًا لكونها ستعرض على خشبة المسرح. ولما كانت النصوص المسرحية تقدم الأحداث التي ستعكسها عند حدوثها؛ فإن الكاتب لا يروي الأحداث، بل تجسدها الشخصيات وتمثلها مباشرة في المسرحية.

وثمة أوجه اختلاف بينهما منها أن "الراوي" أو "الجوقة" في بعض النصوص تلخص للمُشاهِد التطورات المتعلقة بالأحداث، بينما في القصة الحوارية لا يتدخل الكاتب في شيء. وعلى حين أن أسماء الشخصيات التي ستضطلع بدور في المسرحية توضع في بداية النص تحت عنوان "الشخصيات"[35]، لا نجد هذا في القصة عامة، والحوارية خاصة. كما أن بعض النصوص المسرحية تحتوي على معلومات حول علاقات الشخصيات ببعضها بعضًا وسماتها الشخصية، وهذا لا وجود له في القصة الحوارية.

وعلى حين يُصرح في بداية كل فصل من المسرحية بمكان حدوث ذلك المشهد، وشكل وترتيب المكان والديكور تفصيليًا، لا يوجد هذا في القصة الحوارية. وبينما يّذكر في بداية النص المسرحي عدد الفصول والمشاهد التي يتكون منها، لا يحدث هذا في القصة الحوارية[36].

٣٢- أحمد مختار عمر: مرجع سابق، ص 1054-1055.

٣٣- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه؛ دراسة ونقد، الطبعة الثامنة، دار الفكر العربي، القاهرة 2013م، ص 131.

٣٤ – Banıcicek KIRZIOĞLU: a. e., 140.

٣٥- عز الدين إسماعيل: مرجع سابق، ص 131-140.

٣٦ https://www.turkedebiyati.org/tiyatro-nedir/#:~:text=Tiyatro%2C%20canland%C4%B1rma%20esas%C4%B1na%20ba%C4%9Fl%C4%B1%20bir,%C3%BCzere%20ba%C5%9Fl%C4%B1ca%20%C3%BC%C3%A7%20t%C3%BCre%20ayr%C4%B1l%C4%B1r. 01.01.2023, 20:35

كما أن الحوار القصصي يكون قصيرًا ويعتمد على التلميح، ويساعد على اقتصاد السرد، بينما الحوار المسرحي مباشِر يقدّم الشخصيات ويستعيد ماضيها، وعلى حين يكون الحوار المسرحي مسموعًا وغير قابل لإعادة السماع-بالطبع قبل ظهور أجهزة التسجيل – يكون الحوار القصصي مقروءًا ويمكن تكرار قراءته، وبينما يستفيد الحوار المسرحي من لغة إضافية قوامها حركات الممثلين وإيماءاتهم وهيئاتهم، نجد الحوار في القصة محصورًا في إطار اللغة[37].

ومن أوجه الاختلاف أن مدة قراءة القصة الحوارية أو سماعها تتراوح ما بين عشر إلى عشرين دقيقة[38]، بينما المسرحية تستغرق وقتًا أطول من ذلك.

كُتَّاب القصة الحوارية في الأدب التركي:

تكشف المصادر والمراجع ذات الصلة بالدراسة أن عدد من كتبوا القصة الحوارية من الأدباء الأتراك ليسوا كثيرين، وممن كتبوا في هذا النوع الأدبي غير أرجمند أكرم طالو هناك شهاب الدين سليمان (1885-1919م): وتضم مجموعته القصصية "Fırtına: العاصفة" ما كتبه في من قصص في هذا النوع الأدبي، وهناك أيضًا حقي تحسين الذي كتب قصة بعنوان "İlk Bahar: الربيع"، ويعقوب قدري قره عثمان أوغلى (1889-1974م)، وله في ذلك قصة بعنوان "Nirvana: نروانه"، وهي من ثماني صحف، تقوم على الحوار بين شخصيتين فحسب[39]، وإن كان متين آند يتناولها في إطار المسرح، بينما يُصنِّف أعمال شهاب الدين سليمان: "Kanun: القانون"، و"Aziz Katil: القاتل العزيز"، و"Yeni İzdivaçlarda: في الزيجات الجديدة"، و"Burgu: المِثْقَاب" على أنها "محاولات في نمط القصة الحوارية"[40].

وهناك أيضًا رشاد نوري كونتكين (1889-1956م)، كتب "Bayramlık Çehre: وجه بشوش"[41]، كما نشر قصته "Ruhları Davet: دعوة الأرواح" تحت عنوان القصة الحوارية في عدد مجلة "Resimli Hikaye: القصة المصورة" الصادر في 1 أبريل 1928م؛ وكذلك أحمد نوري سكزنجي (1866-1935م) نشر بعض النصوص القصيرة، شبيهة بالقصة ومبنية على الحوار في الحقبة نفسها[42].

---

[37]- لطيف زيتوني: مرجع سابق، ص 81.

[38] – Banıcicek KIRZIOĞLU: a. e., ss. 140-141.

[39] - Banıcicek KIRZIOĞLU: a. e, s. 138.

[40] – Metin ANT: 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi, 1. Baskı, Gerçek Yayınevi, İstanbul, Kasım 1970, s. 232.

[41] – Zehra ERGEÇ: Reşat Nuri Güntekin'in "Bayramlık Çehre" Adlı Hikâyesinin Tahlili (Latin Harflerine Aktarımı), Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, Nisan 2022, ss. 407-415.

[42] - Dilek ÇETİNDAŞ: a. e., s. 389.

وهناك أيضًا هاشم ناهد أربيل (1880-1961م) وله ثلاثة أعمال في هذا النمط القصصي هي: "İzdivaç: الزواج"، و"Turnacılar Arasında: بين الخراطين"، و"Avrupa Medeniyetine Dair: حول حضارة أوروبا"[43]، وهو أحد الكُتَّاب المسرحيين.

ولعمر سيف الدين (1884-1920م) قصة بعنوان "Pamuk İpliği: خيط القطن"، وصفها نفسه بأنها "قصة حوارية"[44].

وهناك أيضًا قصة "Hatıra Defteri: سجل الذكريات" لرشاد نوري، والتي تُعد من الأمثلة النموذجية في هذا الضرب الأدبي[45]. وكذلك قصته "Mazeret: العذر".

وقصة أرجمند أكرم المسماة "Tembel Harcı: نفقات الكسول" قدمت في مشهد درامي تمامًا. غير أنه يوجد وصف قصير بين قوسين يوضح عمل الخادم. وفيما عدا هذه التفاصيل صيغت القصة كما تُصاغ النصوص المسرحية[46].

وجدير بالذكر أن قصص أرجمند أكرم القصيرة التي تعتمد على الحوارات الفكاهية تُوصف بأنها قصص حوارية[47]. ومن قصصه في هذا النوع أيضًا قصة: "Kıskançlık: الغيرة"، و"Gece Sohbeti: المسامرة"[48].

وهناك أيضًا فخري جلال الدين كوك طولكا (Fahri Celalettin Göktulga) (1895-1975م)؛ فقد كتب في هذا النوع قصة "Talak-ı Selase: طلاق بالثلاثة".

وممن كتبوا في هذا النوع أيضًا عثمان جمال قايكيلي (Osman Cemal Kaygılı) (1890-1945م)، وله فيه: "Bir Şayianın Aslı: حقيقةُ شائعةٍ"، و"Etibba-yı Belediyeden Biriyle: مع أحد أطباء البلدية"، و"Bir Yaz Âlemi Dönüşü: عودة حياة الصيف"، "Eski Bir Muhakeme : محاكمة قديمة"، و"Eski Bir Tüfenk

[43] - Veysel ERGİN: Haşim Nahit Erbil; Hayatı-Sanatı-Eserleri, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara 2013, s. 184.

[44] - Nazım Hikmet POLAT: "Ömer Seyfettin": İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2007, 34. c., ss. 80-82, s. 81.

[45] - Oktay YİVLİ: a. e., s. 89.

[46] - Oktay YİVLİ: a. e., s. 89.

[47] - Dilek ÇETİNDAŞ: a. e., s. 389.

[48] – Ercüment Ekrem Talu: Teravihten Sahura ve Kız Ali: Hazırlayan: Ahmed EVİS, 1. Baskı, Uzun Dijital, Sonçağ Akademi, Ankara 2021, s.149- 159.

Meselesi: قضية بندقية قديمة"، كما كتب ممدوح شوكت أسندال (Memduh Şevket Esendal) (1883-1952م) قصة "El Malının Tasası: همُّ مال الغريب"[49].

المبحث الثاني:
قصة "خاطر الجار: Komşu Hatırı" لأرجمند أكرم طالو نموذجًا دراسة تحليلية نقدية وفنية

التعريف بالكاتب:

أرجمند أكرم طالو صحافي وكاتب تركي ولد في إسطنبول عام 1888م، وتوفي بها أيضًا في 26 ديسمبر 1956م، وهو ابن الشاعر والكاتب التركي المشهور رجائي زاده محمود أكرم (1847-1914م). وقد استخدم العديد من الأسماء المستعارة توقيعًا له أسفل مؤلفاته التي نشرها، ومن أبرزها "مشهدى"؛ والذي ضمنه اسم مجموعته القصصية "Meşhedi'nin Hikayeleri: قصص مشهدي (1926م)"[50].

درس العلوم السياسية في باريس، وعمل في عدة وظائف بالدولة: مترجمًا، ونائبًا لمستشارية وزارة الخارجية، ورئيسًا للكتبة برئاسة الجمهورية التركية، ومدرَسًا للأدب الفرنسي في مؤسسات أكاديمية مختلفة، وعضوًا للجنة الأدبية لمسارح المدينة وغير ذلك من الوظائف،

بدأ حياته الأدبية عام 1904م، ونشر في صحف ومجلات عديدة على رأسها "Resimli Kitap: الكتاب المصور"، وهو ذكي يتمتع بشخصية فكاهية ساخرة، وقد حاول أن يقتفي أثر كل من حسين رحمي وأحمد راسم في مجال المزاح والسخرية[51].

كتب في أكثر من نوع أدبي؛ فكتب في الرواية "Evliya-yı Cedit: أوليا الجديد" (1920م)، و"Asriler: العصريون" (1922م)، و"Kan ve İman: الدم والإيمان" (1925م)، كما كتب في القصة، وله خمس مجموعات قصصية، هي: "Teravihten Sahura: من التراويح حتى السحور (1923م)"، و"Sevgiliye Masallar: قصص للحبيب (1925م)"، و"Kız Ali: عليٌّ الفتاة" (1926م)"، و"Meşhedi'nin Hikayeleri: قصص مشهدي (1926م)"، و"Gün Doğmayınca: حين لا تشرق الشمس (بدون تاريخ)"[52].

---

٤٩ - Oktay Yİ VLİ , a. e., s. 89.

٥٠ – Murat YALÇIN (Editör): Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, Yapı Kredi Yayınları, Mas Matbaacılık A. Ş., 3. Baskı, İstanbul, 2010, 2 c., I I. c., s. 968.

٥١ – a. g. e., s. 969.

٥٢ – Behçet NECATİGİL: Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, 10. Baskı, Işık Matbaası, Varlık Yayınları A. Ş., İstanbul, 1980, s. 338-339.

الدراسة التحليلية النقدية والفنية للقصة:

التعريف بالقصة:

هذه القصة إحدى قصص مجموعة أرجمند أكرم القصصية "عليٌّ الفتاة"، والتي تتكون من ست وعشرين قصة[53]. وكل القصص الواردة في هذه المجموعة في نمط المزاح. والموضوعات الرئيسة المتناولة فيها تتمثل في: مغامرات الفجور، والمضحكات التي تتسبب فيها المغالطات والأخطاء، والمكر، وخلافات الزوجين، والسذاجة.

ورغم اعتماد الدراسة على النص الوارد في كتاب أحمد اويس –كما ذكر في المقدمة-فإننا نجد نص النسخة الوارد لها في كتاب جودت قدرت[54] حول القصة والرواية في الأدب التركي؛ قد نُقل من نسختها المكتوبة بالخط العربي إلى الخط اللاتيني نقلًا أكثر توفيقًا من نقل أحمد أويس؛ كما يتبين من بعض السياقات في نص القصة، فآثرنا الاعتماد عليه في إيراد النص الأصلي لمواضع الاستشهاد المترجمة.

دلالة العنوان:

لما كان العنوان كما حددته المعاجم اللغوية يوصف بأنه "مقطع لغوي أقل من الجملة، نصًّا أو عملًا فنيًا"[55]، وعادة ما يدل على ما يُوضع له؛ كتابًا كان أو جزءًا منه، وله موقعه المحدد في فضاء النص المعنون، ويُعد أحد أهم العناصر التي تكون المؤلف الأدبي[56]؛ فإننا نجد "خاطر الجار" العنوان الذي وضعه الكاتب للقصة مُعبرًا عما وضع له، ودالًا على مضمون النص الذي جاء على رأسه.

ويتكون هذا العنوان من كلمتين فحسب؛ فهو ليس جملة ولا شبه جملة، بل إنه تركيب نحوي من مضاف ومضاف إليه، ومن ثم يمكن وصف هذه القصة بأنها من تلك القصص ذات العناوين المعرفة بالإضافة[57]؛ حيث جاء العنوان بكلمة نكرة "Hatır" عُرفت بإضافتها إلى كلمة "Komşu". تحديدًا للقارئ وتوجيها له في مجال واحد، ألا وهو خاطر الجار ومحاولة استرضائه.

يدل العنوان الذي اختاره الكاتب للقصة على أهمية الجوار وضرورة أن يراعي الجيران حقوق بعضهم بعضًا، ويؤكد على اهتمام المجتمع التركي بعلاقات الجوار، مما يسوغ لنا أن نترجم العنوان إلى "حق الجار أو الجوار" أيضًا، غير أنه يتبين من خلال قراءة القصة ودراستها أن هذا حق غير مرْعي، بل وبات حقوق الجار نسيًا منسيًّا، وأسيء فهم الجار إساءة ستزيد الطين بِلَّةً.

---

٥٣ - Esra KARA: Ercüment Ekrem Talu'nun Hikâyelerinde Kadın-Erkek İlişkilerinin Mizahi Dille Eleştirisi, Ondukuzmayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun, 2009, s. 78.

٥٤ Cevdet KUDRET: Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, 6. baskı Teknografik, İnkılap Kitapevi yayını, İstanbul, 1998, s. 201-203, 339.

٥٥- سعيد علوش: مرجع سابق، ص 155.

٥٦- كوثر محمد علي جبارة: عتبة العنوان في قصص فرج ياسين القصيرة جدًا= دراسة في بنيتها التركيبية، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد 12، حزيران 2013م، ص 513.

٥٧- المرجع السابق، ص 520.

الموضوع/الحدث:

تتناول القصة موضوعًا اجتماعيًا يتمثل في علاقات الجوار؛ وضرورة مراعاة الجيران بعضهم بعضًا، وألا يؤذي الجار جاره فيأمن بوائقه.

والفكرة الرئيسة فيها هي التباس الأمر وإساءة الفهم، والموقف المضحك الناجم عن هذا؛ ذلك أن الكاتب الذي يلفت في قصصه الانتباه إلى التردي الأخلاقي والفساد وحالات الانحلال التي شهدها المجتمع قد تبنى أسلوب دفع القارئ إلى التفكير والتأمل بينما يُضحكه، ونجح في نقل الأحداث وقصها دون أن يقع في تصنع؛ بحيث تدفع المرء إلى الاندهاش والقول "لا يمكن أن يكون الأمر بهذا القدر[58]."

ومن قصص المجموعة التي تعالج الموضوع نفسه قصة "Cenan: القلب"، و"Hikayenin Hikayesi: حكاية الحكاية"، و"Teyze Hanım'ı İlk Ziyaret: زيارة الخالة للمرة الأولى"، و"Dayının Hastalığı: مرض الخال"، و"Kız Ali: عليٌّ الفتاة"[59].

ومما يلفت الانتباه في قصص أرجمند أكرم وجود أسلوب واقعي ينبع من الملاحظة، وأن الشخصيات الواردة فيها تمكن مصادفتها كل لحظة في الحياة اليومية[60]؛ فيمكن القول إن هذه القصة أيضًا واقعية من قصص الحياة الاجتماعية.

وينتهي موضوع هذه القصة بنهاية مجهولة، وفي الوقت نفسه نهاية محيرة؛ إذ يتحير السيد جابر مما اقترحه عليه سانح أفندي بشأن إخراج الثاني الحاكيَ إلى الحديقة وتوجيه بوقه إلى بيت الأول ظنًا منه أنه بذلك سيسعدهم؛ في حين أن جابر ذهب إليه شاكيًا من صوت الحاكي، ويُذكر أن نهاية قصص أرجمند أكرم نهاية مجهولة، وأن انتهاءها بمفاجئة أو نهاية محيرة من أبرز سمات قصصه[61].

وتتضمن قصص أرجمند أبطالًا أو شخصيات لا تراعي المعايير الاجتماعية أو التقاليد، وتتسم بسمات خارج المعهود والطبيعة أو على خلاف ما ينبغي أن يكون؛ فتضفي هذه الشخصيات لونًا على القصص بسبب ما بينها من اختلافات، وتشكل في الوقت نفسه موضوعًا للمزاح[62].

الحبكة:

في القصة تستيقظ السيدة أدا على صوت حاكي الجار، فتحاور زوجها السيد جابر متذمرة متأذية من ذلك، وتريد وضع حد لهذا، فيقول لها زوجها إنه سيفعل، غير أنها تبدو غير واثقة بقدرته على ذلك؛ فيؤكد أنه سيفعل، ثم يخرج مُغاضبًا إلى جاره، ولم يكد يصل نزل جاره ويدخل ينتظره حتى يحاور نفسه كيف له أن يحل المشكلة، ولكن دخول الجار عليه يقطع عليه حواره الداخلي، والذي يشرع في الترحيب به دون أن يترك له فرصة لبث شكواه، وفي نهاية القصة يزداد الأمر سوءًا للسيد جابر؛ إذ يفكر سانح

٥٨ – Esra KARA: a. e., s. 72.

٥٩ – a. g. e., s. 78.

٦٠ – a. g. e., s. 72.

٦١ – a. g. e., s. 73.

٦٢ – a. g. e., s. 73.

أفندي في توجيه بوق الحاكي نحو نزله، فيتحير الأول، ويتعجب من الفكرة ولا يسعه إلا أن يقول قلقًا: "يا إلهي، يا سيدي![63]". ويبدو أن زوجته صَدَقَت في توقعها.

ومن ثم يمكن إدراج هذه القصة في جنس "قصة الحدث" المعروفة على أنها "نمط موباسان" (1850-1893م) القصصي. كما يمكن القول إنها من قبيل القصة الفكاهية.

وإذا كان المزاح والسخرية عنصر لا غنى عنه من عناصر قصص رشاد نوري كونتكين[64]؛ فإننا يمكن أن نقول إن الأمر كذلك بالنسبة لقصة أرجمند أكرم.

الشخصيات:

يُعبر في الأعمال الأدبية القائمة على السرد، عن "البشر والكيانات والمفاهيم الأخرى التي خُلعت عليها الصفات البشرية اللازمة لظهور الحدث الذي يجري نقله أو التعبير عنه بطرق مختلفة." بمصطلح "كادر الشخصيات".

وجدير بالذكر أن الشخصيات الواردة في مؤلفات أرجمند أكرم التي تعالج موضوعًا اجتماعيا هي من الطبقة المتوسطة والفقيرة، المختارة من الحياة المعيشة، وعُمل على عكسها بتقاليدها ومعتقداتها الخاصة، وهي نماذج لطيفة تتحدث بلغة الطبقة التي تنتمي إليها[65].

ويتكون كادر شخصيات هذه القصة من: السيد جابر، وزوجته السيدة "أدا"، وسانح أفندي وجارية، ولنا أن نضيف الحاكيَ أيضًا إليها، وذلك لأن القاص يستنطق الحاكيَ بأغنية شجية، تؤثر في السامع. ويمكننا القول إن السيد جابر وسانح أفندي هما الشخصيتان الرئيستان في القصة؛ إذ يدور الحوار بينهما فحسب، باستثناء حوار السيد جابر وزوجته السيدة أدا، وحواره مع الجارية.

السيد جابر: ليس هناك توصيف لشخصيته، ولكن يبدو أنه شخصية عطوفة، ومحب لزوجته؛ إذ يتميز غيظًا حين ينقض مضجعه وزوجته في وقت الغسق بسبب صوت الحاكي المنبعث من عند الجيران، ويقرر أن يذهب إليهم ليضع حدًا لهذا الأمر الذي يتبين أنه تكرر، وأنه يُزعجهما في حين جاءا إلى ذلك المكان ليُريحا أبدانهما وأذهانهما.

غير أنه يبدو شخصًا لين الجانب؛ قد يأتي على نفسه لصالح الآخرين، حتى إنه يُفهم من حديث زوجته معه أنها لا تثق بقدرته على إسكات مصدر ذلك الإزعاج الذي يعانيان منه. ذلك أنه حين قال لها:

"- لا، لم أعد أتحمل ... إنني أعرف سبيل إسكات هذا المعزف[66]."

---

٦٣ - "Aman efendim …"

- Ercüment Ekrem Talu: a. e., s. 155.

٦٤ – Zehra ERGEÇ: a. e., s. 411.

٦٥ – Murat YALÇIN (Editör): a. e., s. 969.

٦٦ - "- Yok, artık tahammülüm kalmadı. Ben bu köpoğlunun çalgısını susturmanın yolunu bilirim."

- Ercüment Ekrem Talu: Teravihten Sahura ve Kız Ali, s. 153.

ردّت عليه متحيرة، وربما ساخرة:

" كيفَ؟ أنتَ؟"

ليستنكر عليها قولها ذلك، ويرد عليها بزهو:

"أجل، أنا! يبدو أنك ما زلت لا تعرفينني!"[67].

وعندما يخبر جابر زوجته بما سيفعله ترد عليه ساخرة:

"صعب!"

غير أنه يستفهم استفهامًا استنكاريًا، فيؤكد على أنه يستطيع ذلك؛ إذ يقول لزوجته:

"أصعب؟ أنتِ لا تصدقين، أهكذا؟ أتظنين أنني لا أستطيع أن أفعل؟ انظري، سترين! أذهب حالًا![68]"

فيخرج غاضبًا يتوعد؛ ويمكن القول إن سبب ذلك أمران: الأول ذلك الإزعاج الذي تسبب لهما، والثاني استخفاف زوجته به وبقدرته على حل الأمر.

السيد جابر يبدو من حواره مع سانح أفندي أنه خجول، ذلك أنه لم يستطع أن يُوقفه عند نقطة معينة في الحديث، فيخبره بانزعاجهم من صوت الحاكي الذي يُعزف حتى في أوقات متأخرة من الليل ومبكرة جدًا من الصباح دون مراعاة لخاطر الجار وحقوقه... إنه يتلعثم في الحديث، فيقول عندما سأله سانح أفندي عن ألحان حافظ بياتي[69] وأغانيه:

"والله يا سيدي... أنا ..."، وأيضًا "يا إلهي، يا سيدي![70]"

قلقًا ومتعجبًا من فكرة سانح أفندي أن يحول بوق الحاكي جهة نزله ويجعله يعزف ترفيهًا لهذا الجار ولزوجته التي ضاقت ذرعًا من ذلك الصوت في الأصل.

---

٦٧ - "- Evet, Ben! Sen beni hala tanıyamadın galiba!
- a. g. e., s. 153.

٦٨ - "- Zor mu? İnanmıyorsun öyle mi? Yapamaz mıyım sanıyorsun? Gör bak bir kere! Şimdi gidiyorum."
- a. g. e., s. 154.

٦٩- بالرغم من البحث في كثير من المصادر والمراجع؛ إلا أنه لم يتسن العثور على أية معلومة بشأن ذلك الاسم، وربما أنه يقصد مقام "بياتي" الذي يتغنى به أحد المنشدين ممن يسمون ب"حافظ"، وهو واحد من أقدم وأكثر مقامات الموسيقى التركية الكلاسيكية رواجًا. انظر:
- http://lugatim.com/s/BEY%C3%82T%C3%8E; 17.01.2023, 13:00

٧٠ - "Vallahi efendim ben …"; "Aman efendim…"
- Ercüment Ekrem Talu: a. e., s. 155.

ويبدو أنه شخصية مسالمة، لا تحب الصراع والمشكلات؛ ويتضح ذلك من حواره مع نفسه بينما جلس ينتظر سانح أفندي في نزله؛ إذ راح يفكر في نفسه ويتحاور معها ليجد طريقة لينة لطيفة تساعده في حل المشكلة، وليس في تصعيدها:

" إن استخدم لغة لطيفة نتفاهم أفضل ... فمثلًا إن أبدأ بمقدمة: "سيدي، إن زوجتي عصبية قليلًا ..."[71]

السيدة أدا: زوجة السيد جابر، وهي امرأة تتأثر سريعًا؛ فلا تستطيع تحمل صوت الأغاني الذي ينبعث من عند الجيران؛ إذ يأتي في أوقات غير مناسبة، ويبدو أنها امرأة عصبية بعض الشيء، وهو ما يُدلِّل عليه تفكير السيد جابر في أن يُقدّم به لحديثه مع سانح أفندي؛ حيث يقول:

"سيدي، إن زوجتي عصبية قليلًا ..."[72]

دار بينها وبين زوجها حوار بسبب إزعاج صوت حاكي الجار لهما صباحًا، وفي أي وقت، يتبين من هذا الحوار أنها لا تثق بقدرة زوجها على أن يمنع الجيران من إزعاجهما، فتحادثه بأسلوب ساخر، يزيد من ثورة غضبه؛ فيحكم عليها بأنها ما زالت لا تعرفه فيما يبدو! ويخاطبها:

"أنتِ لا تصدقين، أهكذا؟ أتظنين أنني لا أستطيع أن أفعل؟ انظري، سترين![73]"

مؤكدًا أن لديه من القدرة ما يمكنه من وضع حدٍّ للأمر. وليس هناك أي وصف لها.

سانح أفندي: شخص نوراني الوجه، كبير البطن إلى حد ما، بشوش، يبدو أنه إنسان مرهف الحس، محب للموسيقى؛ إذ اشترى ذلك الحاكيَ ليروِّح به عنه وعن أهله في نزلهم في "أرن كوي" ذلك المكان المنعزل الموحش على حد وصفه، حيث يتسلون بسماع الأغاني، ولا سيما أغاني حافظ بياتي. التي لا يسأم من سماعها؛ حتى إنه طلب مجموعة جديدة منها؛ ينتظر وصولها صباح غد اليوم التالي لتلك الواقعة.

وقد سعد سانح أفندي بزيارة السيد جابر لهم، والذي لم يُعطه الفرصة أساسًا كي يكشف له سببها الحقيقي، وظن أنه جاءهم ليتعارف بهم ويرحب بهم. ومن ثم فقد صرفه بترحابه به، ومتابعته الكلام عما جاء من أجل؛ وبالتالي فإن له نصيبًا من اسمه "سانح"؛ حيث يُقال: "سَنَحَ صاحبه عن الأمر: ردَّه، صرفه، أبعده عنه."[74] وهذا ما حدث مع جابر بطريق غير مباشر.

---

٧١ - “tatlı bir dil kullanırsam, daha iyi anlaşırız… Mesela: Efendim, refikam biraz asabidir… Mukaddimesiyle söze başlarsam…”
- a. g. e., s. 154.

٧٢ - “Efendim, refikam biraz asabidir…”
- a. g. e., s. 154.

٧٣ - “… İnanmıyorsun öyle mi? Yapamaz mıyım sanıyorsun? Gör bak bir kere! Şimdi gidiyorum.”
- Ercüment Ekrem Talu: a. e., s. 154.

٧٤ https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%B3%D8%A7%D9%86%D8%AD/?page=2; 15.01.2023, 08:00.

وأسلوبه في الحوار ينم عن ذوق ولطف في اختيار الألفاظ مع مخاطبه. كما يمكن القول إنه ودود؛ إذ سرعان ما اندمج في الحديث مع السيد جابر، ولم يسأله عن سبب مجيئه ظانًا أنه جاءهم للسؤال عنهم وزيارتهم.

إنه يحسن استقبال الضيف؛ إذ يستخدم عبارات ترحيبية لطيفة مثل:

"أهلًا وسهلًا ومرحبًا يا سيدي! ... سموك..."، و"الأخ النبيل!"[75]

وإنه على يقين بأنه يجب على المقيم المستقر بمكانٍ أن يذهب لزيارة القادم عليه والترحيب بمن يأتي بعده للإقامة، فيقول:

"الحقيقة كان واجبًا علينا نحن"[76]،

ولكنه يبين سبب تأخره في ذلك بأنه علم بالأمر بالأمس، ويعتذر قائلًا:

"لكنني خجلت خشية أنه ربما لم يُستقر بعد. وأن أضايقكم..."[77]

كما يُفهم أنه على قدرٍ معين من الثراء؛ إذ تتصل بنزله حديقة خاصة به، ويتابع المزادات، ويقتنص الفرص؛ فقد اشترى ذلك الحاكيَ من أحدها، ويتبين هذا أيضًا مما عليه من ثياب فاخرة زرقاء اللون، وصدرية من الجوخ، وقد ارتدى طاقية ...

كما يتبين من استقبال سانح أفندي للسيد جابر، وشروعه في الحديث معه دون أن يُعطيه الفرصة للبوح بما دفعه للزيارة، أنه ثرثار؛ فقد شُغل بالكلام والترحاب بالرجل، والحديث عن الترحاب بالضيوف، فما كان للسيد جابر فرصة سوى أن يرد عليه ردودًا قصيرة إذا ما سأله عن شيء ما، سرعان ما يقطعها عليها بمواصلته الحديث.

وعلى الرغم من حسن عبارات سانح أفندي، وحلو حديثه مع الضيف وضرورة مودة الجار والترحاب به؛ إلا أن استعماله الحاكيَ في أي وقت، وبصوت عالٍ يصل إلى خارج نزله فيزعج من حوله يتناقض مع أسلوبه في الحديث والاستقبال، وهي مفارقة بين القول والفعل.

الجارية: فتاة مهذبة طيعة، تخدم سيدها سانح أفندي دون وناءٍ؛ إذ سرعان ما فتحت الباب حين سمعته يُطرق، ودَعَت الطارق -السيد جابر-بطريقة لطيفة مهذبة إلى الداخل بعد أن عرفت ما يريد.

---

٧٥ - "Sefa geldiniz beyefendi. Zatıâlileri…", "… Beyefendi birader…"
- Ercüment Ekrem Talu: a. e., s. 154.
٧٦ - "Gerçi vazife bizimdi"
- a. g. e., s. 154.
٧٧ - "lakin belki henüz yerleşmemiştir, taciz ederim diye çekindim…"
- Ercüment Ekrem Talu: a. e., s. 155.

لم يُذكر اسم هذه الجارية. ويقتصر دورها هنا فحسب على فتح الباب للضيف السائل ودعوته إلى الداخل ريثما تخبر سيدها بالأمر، ومن ثم ذكرنا أنها شخصية ثانوية في القصة.

الحاكي: ذلك الجهاز الذي يُصدر أصواتًا سجلت على أسطوانات سمعية؛ كان صوته سببًا في واقعة هذه القصة، ومن ثمَّ كان حريًّا ألا يُهمل؛ وقد اشتراه صاحبه الجديد سانح أفندي من أحد المزادات بسعر مناسب؛ وكأنه لم يدفع فيه شيئًا.

وظيفته الرئيسة هي الترويح عن سانح أفندي وعائلته بما يعزف من أسطوانات؛ أكثرها للسيد حافظ بياتي؛ فمرة يعزف:

"طيري" ويسأله: "من أين أنت يا طيري؟"، وأخرى "قطعت البطيخ"[78]، وهكذا...

وصوت الحاكي: وإن لم يكن شخصية واقعية في القصة؛ لكن المهمة المنوطة به على لسان الكاتب لم تكن سوى أنه جهاز لتشغيل أسطوانات موسيقية؛ إذ يطل على القارئ حاملًا له أصواتًا لشخصيات عدة خارج إطار القصة، وبالرغم من أنه عنصر واحد فإنه يستطيع تقديم أكثر من شخصية؛ حيث يحي أصواتًا عديدة من خلال ما تشدو به من أغانٍ، لكل منها تأثيره بحسب كلماتها.

ومن ثم نجد الحاكيَ يستحضر البيئة الشعبية من خلال عزفه أغنية صادفت إحدى جملها السيدة أدا بينما كانت تفتح النافذة لتستنشق الهواء: "من أين أنت يا طيري؟"، وهي جملة استفهامية تحمل بين ثناياها معنى الفضول، وكذلك من خلال كونه مصدر إزعاج للجار الجديد.

لكنه في الوقت ذاته يصير حلقة الوصل بين الجارين كليهما، كما هو جسر يربط القديم بالحديث، وتلك المرحلة الجسرية نراها تظهر بوضوح من خلال ربطه بين فئات المجتمع المثقف المتمثل في سانح أفندي والعادي المتمثل في السيد جابر إذا جاز القول.

القاص: على حين يكون القاص أحد شخصيات القصة، وقد ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات، ويضطلع بوظائف تختلف عن وظائفها، ويسمح له بالتحرك في زمان ومكان أكثر اتساعًا من زمانها ومكانها، ودوره يتجاوز وضع الشخصيات؛ إذ يعرض عالمها كله من زاوية معينة ويضعه في إطار خاص[79]، فإننا نجد القاص هنا هو الكاتب نفسه، ويظهر في مواضع السرد والتحليل الداخلي، ثم ينسحب ليترك الساحة للحوار بين الشخصيات؛ فنجده يقدم للقصة قائلًا:

[٧٨] - "Turnam", "Sen nerelisin Turnam", "Karpuzu bıçakladım!"
- a. g. e., s. 153.

[٧٩]- عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، الطبعة الأولى، مكتبة الآداب، القاهرة 2006م، ص 17.

" صباحًا. نُزل السيد جابر في "أرن كويى". نهض من فوره السيد جابر وحرمه السيدة أدا من الفراش. وفجأة يبدأ صوت حاكٍ يعزف أغنية "طورنم: كُرْكِيّ/طيري" بصوت شجي، تتصادف السيدة أدا التي تفتح النافذة لتستنشق الهواء في تلك اللحظة، مع سؤال "من أين أنت يا طيري؟[80]"

ثم يختفي تاركًا الساحة للحوار بين السيدة أدا وزوجها السيد جابر، ولكنه لا يتركه تمامًا؛ إذ يطل من حين لآخر ليبين الحالة المزاجية والنفسية لكل منهما؛ فيستخدم ألفاظًا من قبيل:

"مشفقًا على زوجته، متحيرة، مزهوًا، ساخرة، يخرج مغاضبًا بأسلوب متوعد[81]".

ثم يبرز بعد الحوار الأول من جديد؛ فيبين موقع نزل سانح أفندي من نزل السيد جابر، وذهابه الثاني إلى الأول، وفتح الجارية الباب له، ليترك الساحة جزئيًا مرة أخرى للحوار بين جابر والجارية؛ حيث يصف حالة جابر بقوله "مغاضبًا[82]"، ومرة أخرى يتدخل قبل بدء الحوار الثالث والأخير في القصة؛ فيصف مكان انتظار جابر في نزل سانح، ويكشف للقارئ عن حوار جابر مع نفسه، ثم يصف سانح أفندي ماديًا ومعنويًا،

ووظيفة القاص هنا هي مجرد الحكي والإخبار، وهو لا يأخذ دور شخصية في القصة –كما سلف ذكره-. وهو ما يمكن وصفه بالراوي أو القاص العليم الذي "يتخذ لنفسه موقعًا ساميًا يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما نعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرسمي باسمها...[83]"؛ إذ يكشف الحالة الفكرية والنفسية والروحية للشخصيات، ويُطلع القارئ عليها؛ فلا يضطر القارئ إلى التفكير فيها، ولا يحاول تبَيُّنها؛ إذ قُدمت إليه دون جهدٍ منه.

الزمن:

يظل الزمن أحد العناصر المهمة التي تدخل في تحديد مفهوم القصة القصيرة والتمييز بينها وبين أجناس أدبية أخرى تقع على حدودها أو تتوازي أو تتقابل معها، والسمة الرئيسة التي تبدو للوهلة الأولى في زمن القصة القصيرة كونه "قصيرًا"[84]. وهو من بين القضايا التي تشغل ذهن الإنسان منذ قرون،

---

٨٠ - [Sabah. Arin Köyü'nde Cabir Bey'in köşkü. Cabir Bey'le haremi Eda Hanım henüz yataktan kalkmışlardır. Bir gramofonun hım hım sedası dilhirâş bir feryat ile "turnam"ı okumaya başlar. O aralık hava almak için açan Eda Hanım "sen nerelisin turnam" sualiyle karşılaşır]

- Ercüment Ekrem Talu: a. e., s. 153.

٨١ - (Karısına acıyarak), (Mutehayyir), (Mağrur), (Müstehzi), (Hiddetle ve tehditkâr bir tavırla çıkar)

- a. g. e., s. 153, 154.

٨٢ - (Haşin)

- Ercüment Ekrem Talu: a. e., s. 154.

٨٣- عبد الرحيم الكردي: مرجع سابق، ص 101.

٨٤- أحمد درويش: تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، الطبعة الأولى، دار نوبار للطباعة، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة 1998م، ص 294.

وقد احتاج الكُتَّاب أيضًا إلى عنصر الزمن كي يتسنى لهم تقديم سلسلة أحداث القصة إلى القارئ. وكان الزمن وسيلة لم تحظ بالاهتمام كثيرا في الأساس، وكان يكفي القاص أن يُذكر بقوالب نسبية[85].

ويشكل الزمن في الأعمال الخيالية مستويين: "زمن الحدث (الواقعة)" و"زمن الحكي/القص[86]".

وعند دراسة قصة خاطر الجار من حيث "زمن الواقعة"، يُلاحظ أن الأحداث بدأت وتطورت وانتهت في وقت قصير جدًا؛ فالواقعة هنا تحدث في إطار زمني قصير. ومن ثَمَّ فإنها، بهذا الجانب، تتمتع بكونها "لقطة" من حقبة زمنية في الحياة، حيث أبعادها الزمنية محددة؛ إذ تمتد من ليلة الأمس-وإن كان مجهولًا-وحتى الصباح، وإطارها المكاني يمكن تصور حدوده وأبعاده؛ حيث تمتد بين نزلي الجارين السيد جابر وسانح أفندي.

تبدأ أحداث القصة في الصباح، وتحديدًا عند الغسق، ويسترجع السيد جابر الزمان؛ فيذكر أن جيرانه كانوا لا يزالون يعزفون ويصخبون ليلة أمس حتى الساعة الواحدة، غير أن ذلك الأمس غير معروف أي يوم من الأيام الأسبوع هو؛ ذلك أن الصباح الذي ذكره الكاتب ليس معروفًا حقًا صباح أي يوم، ولو كان معروفًا لعُرف أمسُه.

ويستخدم القصاص ألفاظًا تخدم عنصر الزمن؛ إذ يسجل "صباحًا"، ثم "فجأة"، ثم "في تلك اللحظة"، مما يؤكد على قصر زمن الواقعة، ويبرز ما أحدثته في النفس من أثر، وكذلك "ليلة أمس"، و"الساعة تدنو من الواحدة"، و"سمعت بالأمس" ليبين حداثة وصول تلك الأسرة، وأنها جاءت تبحث عن شيء فلم تجده، وهو الراحة والهدوء، و"السنة الماضية"، و"طوال الشتاء"، و"غدًا"، و"ليلة الغد"...

ومن ثم يمكن القول إن القصة تستغرق زمنيًا عشية وضحاها. بل إنها تدور في حدود المدى الزمني الذي حدده النقاد القدماء بيوم وليلة بالنسبة للأعمال في المسرح الكلاسيكي[87].

أما أبعد نقطة زمنية مذكورة صراحة في القصة فهي "السنة الماضية"، وقد اقتضتها الحبكة لتُظهر مدى حب سانح أفندي لبسط القول والترحاب بالضيف وتبادل أطراف الحديث معه، أما أبعد نقطة مذكورة ضمنيًا هنا فهي زمن تلك الأغاني التي يعزفها الحاكي.

وعلى الرغم من كل هذا يظل زمن القصة مجهولًا؛ فليس من الواضح في أية سنة أو في أي شهر أو في أي موسم من السنة، ولا حتى في أي يوم من أيام الأسبوع –كما سبق-وقعت هذه القصة؛ مع أن عنصر الزمن في مثل هذا النوع من النصوص يضطلع بدور مؤثر في إنشاء النص وتكوينه، وهناك علاقة وطيدة بين الزمان والمكان والمنظر الفيسيولوجي والروحي الذي يتوافق مع الحالة المزاجية للأشخاص.

---

٨٥ – Mehmet TEKİN: Roman Sanatı: Romanın Unsurları, Ötüken Neşriyatı A.Ş., İstanbul-Mart 2016, s. 92.

٨٦ – Zehra ERGEÇ: a. e., s. 411-412.

٨٧- أحمد درويش: مرجع سابق، ص 298.

المكان:

هناك علاقة دائمة بين التصور البشري والمكان. لهذا السبب، فإن القصة عالم خيالي، عالم من الأحياء، ولهذا فإنها حتى وإن تضمنت عالمًا خياليا، وأحياء، وأحداثًا، إلا أنه يجب لها أن تقصر نفسها بمكان ما[88].

ومعلوم أن عنصر المكان في القصة يمكن دراسته من حيث أوصافه وسماته تحت مظلة تصنيفات مختلفة مثل: المكان الداخلي والمكان الخارجي، والمكان المفتوح والمكان المغلق، والمكان الضيق والمكان الواسع والمكان الرمزي.

والأحداث في القصة تبدأ في نزل السيد جابر وتستمر وتنتهي في نزل سانح أفندي؛ ومن ثم فإنها تجري في أماكن داخلية ومغلقة.

والمكان العام للقصة هو "أرن كوي"؛ حيث يوجد نزلا السيد جابر وسانح أفندي، ومعروف أن أرن كوى مكان يرتاده الناس في أوقات معينة من السنة؛ ليروحوا عن أنفسهم، ويغيروا المكان، ويستريحوا من عناء العمل والحياة.

وعلى حين لا يُقدم القاص أي وصف بشأن نزل السيد جابر سوى أنه في أرن كوي، وأنه ملاصق لنزل سانح أفندي الذي لم يوصف أيضًا، غير أنه يُفهم من القصة كبر مساحته؛ إذ تتصل به حديقة خاصة، ناهيك عن وثارته، وتأثيثه جيدًا كما يُفهم من حديث القاص عن حجرة استقبال الضيوف، والتي كانت مسرحًا للجانب الأكبر من الواقعة؛ حيث الحوار بين جابر وسانح، وهي:

"حجرة نظيفة تمامًا. أرضها مفروشة بالحصير. وبضع نقوش جميلة على الجدار. ستائر كتانية بيضاء على النوافذ. وعلى الأرائك أغطية نسيجية رقيقة جدًا.[89]"

وعلى الرغم من أن تلك مجرد أوصاف جامدة يحاول من خلالها الكاتب أن يؤطر المكان في ذهن القارئ، فإن لها تأثيرًا ساحرًا في نفس من يجلس فيها، وهو ما حدث للسيد جابر من راحة نفسية وهدوء ثورة وحدة عبر عنها القاص بقوله:

" وفي هذه الحجرة النظيفة الباعثة على الهدوء يزول غضب السيد جابر شيئًا فشيئًا.[90]"

وهكذا كان الأثاث الذي قامت عليه الحجرة ونظافتها نقطة تحول في مسار القصة؛ إذ تبعث على الهدوء والراحة النفسية كما قرر القاص؛ الأمر الذي حمل السيد جابر على تغيير تفكيره، وكظم غيظه وهدوء نفسه؛ وذلك أنه حين طرق الباب كان غضبانًا، وقال للجارية بلهجة شديدة:

---

٨٨ – Zehra ERGEÇ: a. e., s. 411.

٨٩ - [Zemini hasır bir oda, duvarda bir iki güzel yazı… Pencerede beyaz keten perdeler… Sedirlerin üstünde tiril tiril dokuma örtüler...]

- Ercüment Ekrem Talu: a. e., s. 154.

٩٠ " Bu temiz sükûnet-bahş odada Cabir Bey'in hiddeti yavaş yavaş zail olur…"

- a. g. e., s. 154.

"أريد رؤية السيد قليلًا. أنا السيد جابر الجار.[91]"

فما إن دخل تلك الحجرة بعد أن عرفت الجارية مراده حتى صار يحادث نفسه:

" إن استخدم لغة لطيفة نتفاهم أفضل ... فمثلًا إن أبدأ بمقدمة: "سيدي، إن زوجتي عصبية قليلًا ..."[92]

ولذلك المكان وظيفة درامية مهمة تتمثل في تلك الإحالات الضمنية التي توجه ذهن المتلقي إليها من كون صاحب البيت رجلًا مولعًا بالفنون، وهو ما يبرز في النقوش المعلقة على الجدار، والذي يُعدُّ في الوقت ذاته مسوغًا دراميًا لاقتنائه الحاكي.

الحوار في القصة:

إن القصة من القصص الحوارية كما تم تصنيفها؛ فمن الثابت أن أرجمند أكرم يؤسس قصصه على الحوارات بكثافة، وبدلًا من أن يقص الواقعة على لسان القاص يكون أرضية ديكورية مناسبة، ويفضل ترك المشهد للأبطال. ويمكن القول إن القاص غير موجود في معظم قصصه، وإن لم يكن فيها بصفة عامة[93].

والحوار في القصة ورد بنوعيه الخارجي والداخلي، ولكن الغلبة كانت للحوار الخارجي؛ إذ عليه بنى الكاتب واقعة قصته وأقام تطور أحداثها.

وقد جاء الحوار الخارجي في ثلاثة مواضع، الأول: بين السيدة أدا وزوجها السيد جابر، ومن بدأه هو السيدة أدا، وتجاوب معها زوجها، واستغرق ما يقرب من الصحيفة الواحدة في القصة[94].

أما الموضع الثاني لهذا الحوار الخارجي فقد جاء بين السيد جابر والجارية خادمة نزل سانح أفندي، وهو أقصر حوار خارجي في القصة؛ إذ لم يتجاوز سؤالًا وإجابة عنه، ثم رد فعل ترتب على تلك الإجابة[95].

أما الموضع الثالث لهذا الحوار الخارجي فهو الذي دار بين السيد جابر وسانح أفندي، وهو الأطول في تلك المواضع الحوارية[96].

---

٩١ - “Azıcık efendiyi görmek istiyorum.”

- Ercüment Ekrem Talu: a. e., s. 154.

٩٢ - “Kendi kendine: “tatlı dil kullanırsam, daha iyi anlaşırız… Mesela: Efendim, refikam biraz asabidir…”

- a. g. e., s. 154.

٩٣ – Esra KARA: a. e., s. 73.

٩٤ - Ercüment Ekrem Talu: a. e., s. 153-154.

٩٥ - a. g. e., s. 154.

٩٦ - a. g. e., s. 154-155.

أما الحوار الداخلي فقد جاء يتيمًا؛ إذ لم يرد إلا في موضع واحد، وكان بين السيد جابر ونفسه، حين جلس ينتظر سانح أفندي بنزله في حجرة استقبال الضيوف، وهو حوار قصير جدًا لم يتجاوز خمس جمل، كما أنه حوار مقطوع لم يُقدر له أن يطول أكثر من ذلك؛ إذ قطعه على صاحبه فتح الباب ودخول سانح أفندي عليه[97].

كان السيد جابر يحاور نفسه كيف يبدأ الحديث مع الرجل، وماذا يقول له؟ وأية ألفاظ وعبارات يستخدم حتى تُجدي نفعًا ويتحقق التفاهم بينهما، ويزول سبب الإزعاج[98].

ونجد السيد جابر يستخدم -في حواره مع نفسه هذا-أفعال عباراته في صيغة الزمن المضارع، ولا سيما الشرطي، وهو جالس يخمن كيف يدير الحديث مع الرجل، وإن فعل كذا ماذا سيكون، وإن قال كذا ماذا سيحدث... يخطط في ذهنه لعرض شكواه، وطريقة الحوار مع الجار، ويحاول توقع رد الفعل من مخاطبه؛ مما يكشف توجسه وقلقه مما قد يحدث...

وتبدو القصة في ترتيبها قريبة من نمط النصوص المسرحية؛ إذ جاءت في فصلين، أو مشهدين؛ حتى إنه وضع رقم (-1-) قبل الفصل الأول، بينما وضع رقم (-2-) قبل الفصل الثاني، وقد قدم الكاتب للفصل الأول بذكر وقت حدوث الواقعة، ومكانها، بينما قدم للفصل الثاني ببيان موقع نزل سانح أفندي بالنسبة لنزل السيد جابر، وفتح الجارية الباب له، ثم بدأ الحوار بين الجارية والسيد جابر، ليقطعه بنص سردي تخلله حوار داخلي كما سلف توضيحه...

السرد في القصة:

يضطلع السرد بمهمة التعريف بشخصيات القصة وإن كان قصيرًا يكاد لا يُذكر؛ حيث تعتمد القصة على الحوار.

والسرد هنا يأتي في أربعة مواضع رئيسة يغلب عليها الوصف؛ الموضع الأول: هو ما جاء في أول القصة، وهو السابق على جميع الحوارات فيها، ويُعدُّ تقديمًا لها، وتتجلى أهميته في أن الكاتب استخدمه عتبة نصية ليهيئ القارئ من خلالها للواقعة، وكانت أدواته في ذلك أنه يبين من خلالها الإطار الزمني والمكاني للواقعة إذ يقول:

" صباحًا. نُزل السيد جابر في "أرن كويى[99]."

ويتضح من تلك العتبة النصية أن السيد جابر شخصية رئيسة، وأن الزمن المحوري الذي يمثل عصب الواقعة هو الصباح، بما يوحي به من أن الشخص يأمل في مثل هذا الوقت الهدوء والراحة والاستيقاظ على جو صحو مريح، لا سيما في مثل هذا المكان الذي جيء إليه طلبًا للراحة والاستجمام.

ويأتي الموضع السردي الثاني: بعد حوار السيدة أدا مع زوجها السيد جابر، ويأتي في صورة فقرة لا تتجاوز السطرين. وبعد أن ينتهي حوار السيدة أدا والسيد جابر، بشأن ضرورة وضع حد لهذا

[٩٧] - Ercüment Ekrem Talu: a. e., s. 154.
[٩٨] - a. g. e., s. 154.
[٩٩] - a. g. e., s. 153.

الإزعاج. وهو يبدأ بجملة اسمية تبين موقع نزل سانح أفندي بالنسبة لنزل السيد جابر. وأغلب جمله فعلية يستخدم الكاتب أفعالها أيضًا في صيغة الزمن المضارع: "يطرق، وتأتي، تفتح". وهو عتبة نصية انتقالية قصيرة، يمهد بها إلى الحدث التالي في القصة، وهو ذهاب السيد جابر إلى نزل جاره ليتخذ موقفًا تجاه إزعاجه.

أما الموضع السردي الثالث: فقد جاء بعد حوار السيد جابر والجارية، ولا سيما عندما كان السيد جابر ينتظر في حجرة استقبال الضيوف، ولكنه لم يكون موضعًا سرديًا خالصًا؛ إذ تخلله حوار السيد جابر مع نفسه. وهو عتبة نصية يمهد بها الكاتب لمقابلة الجارين جابر وسانح، ويبث للقارئ أن توقع السيدة أدا بشأن قدرة زوجها على حل المشكلة كان في موضعه؛ إذ هدأت حفيظته، وكان يبحث في نفسه عن سبيل للحل في هدوء وتفاهم بدلًا من تصعيد وشجار وغلظة تزيد الطبن بلَّةً.

ومعظم جمل هذا الموضع السردي جمل اسمية تصف حجرة استقبال الضيوف في نزل سانح أفندي، وما فيه من جمل فعلية صُرّفت أفعالها أيضًا في صيغة الزمن المضارع. "يزول، يفكر، استخدم، نتفاهم، ينفتح، فيدخل".

ومجيء السرد بين حوار وآخر هذا يُعدُّ تدخلًا غير مباشر من الكاتب؛ يقدم به للحوار بين الشخصيات أو يصف المكان والموقف النفسي للشخصيات.

وثمة مواضع سردية أخرى تتخلل القصة، لكل منها وظيفة تخدم فكرة القصة وموضوعها، منها ما جاء وصفًا عاطفيًا ومعنويًا روحيًا:

(مشفقًا على زوجته)، و(شخص نوراني الوجه، ... ...، بشوش).

ومنها ما جاء وصفًا ذهنيًا وعقليًا:

(متحيرة)، و(دون أن يعلم ماذا سيقول)، و(فاهمًا الأمر خطئًا).

وهناك ما جاء وصفًا نفسيًا:

(مزهوًا)، و(يخرج محتدًا بأسلوب متوعد)، و(مغاضبًا)، و(مسرورًا)، و(قلقًا).

ومنها ما جاء وصفًا لرد فعل:

(ساخرة)، (يغتنم الفرصة).

وهناك ما جاء وصفًا ماديًا وجسمانيًا:

(شخص نوراني الوجه، كبير البطن إلى حد ما).

اللغة والأسلوب:

يُنطق أرجمند أكرم شخصيات القصة بحسب البيئة والمستوى الثقافي والمادي الخاص بكلٍّ منها. وقد استخدم لغة سهلة وواضحة هنا. وهذا ما أكدت عليه الباحثة أسرا قره بقولها "لقد نأى بنفسه في قصصه عن المظاهر الفنية غير المجدية، وكتب قصصه بتعبيرات بسيطة وأسلوب سلسل"[100].

وقد أسلفنا أن هذه القصة واقعية؛ فإن للغة التي استخدمها فيها دور كبير في تحقيق تلك الواقعية. وهو يستخدم لغة الشارع، ويحاكي اللهجات بنجاح إذا لزم الأمر.

ونجده راعى في استخدامه الألفاظ المواقف التي وردت فيها، ومن ذلك مثلًا نجد السيد جابر يستخدم لفظة "Efendi" بينما يذهب غاضبًا إلى جاره سانح أفندي؛ إذ فتحت له الجارية الباب فقال لها: "Azıcık efendiyi görmek istiyorum." أي "أريد رؤية السيد قليلًا."، وفي استخدامه هذه الكلمة تقليل من شأن سانح، إذ يراه أقل منه مراعاة للذوق ولحق الجوار في عدم الازعاج، وضرورة مراعاة خاطره.

كما استخدم الكاتب أسلوب الحذف في صياغة قصته، حيث نجد علامة الثلاث نقاط المتتالية (...) تتخلل نص القصة في غير موضع، وهذا من سمات ذلك النوع القصصي.

واستخدام الكاتب علامات الترقيم استخدامًا موفقًا، كلٌّ في موضعه، فاستخدم علامة القوسين المعقوفين في الموضع السردي الأول، والثاني والثالث أيضًا.

كما استخدم القوسين العاديين ليحتويا الألفاظ السردية الوصفية والشارحة التي تسبق كلام كل شخصية من شخصيات القصة؛ فتصف حالة نفسية أو مزاجية أو حركة أو وسمة فسيولوجيةً، مثلما حدث عند وصفه سانح أفندي.

واستخدم الكاتب أسلوب التعجب حيث اقتضى ذلك، وختم كل جملة تعجبية بوضع علامة التعجب في نهايتها؛ إذ تبدأ القصة بعبارات تعجبية تعبر عن دهشة السيدة أدا وحيرتها مما يحدث من الجار، وتتناثر الجمل الدالة على التعجب والاندهاش في القصة، والتي يأتي أغلبها على لسان السيد جابر وزوجته.

كما استخدم الكاتب أسلوب الاستفهام أيضًا في مواضع متفرقة من القصة، وقد اختلفت دلالته؛ فجاء على سبيل الحقيقة في جمل:

"من تريد يا سيدي؟"، و"أوه! هل سمعتم يا سيدي؟"، و"هل سمعت حضرتك نوتته الموسيقية "Memo"؟"

وجاء على سبيل الاستنكار في جمل:

١٠٠ – Esra KARA: a. e., s. 73.

"أيتسلون بالناس؟"، و"-ماذا سأفعل؟ ... أأنا ماذا سأفعل؟"، و"أصعب؟ أنتِ لا تصدقين، أهكذا؟ أتظنين أنني لا أستطيع أن أفعل؟"

وجاء على سبيل التهكم في جمل:

""كيف؟ أنت؟"، و"ماذا ستفعل؟"

وجاء على سبيل التقرير في جمل:

"ألست السيد جابر جارنا الجديد؟"، و"أليس كذلك يا سيدي؟ ... ولا سيما عندما يكون الجار مثل حضرتك،"، و"كما أنه لا حرج، أليس كذلك، يا سيدي؟"، و"أي ضير في ذلك يا سيدي؟"

أما نوع الجمل التي استخدمها الكاتب في القصة؛ فهي الجمل الفعلية التي تقوم عليها بنية الجملة في القصة، وقد قلت الجمل الإسمية فيها لدرجة الندرة، رغبة من الكاتب في التعبير عن التتابع والاستمرارية في أحداث هذه القصة، وتسارع وتيرتها. وهي جمل قصيرة من ذات الحكم الواحد، والتي تتفق وأسلوب الحوار والحديث.

النتيجة

وفي الختام توصلت هذه الدراسة إلى عدة نتائج منها أن القصة الحوارية التي تجمع بين أساليب المسرحية والحكاية تشكل إحدى القضايا الخلافية من حيث التسمية والمصطلح.

القصة الحوارية نوع أدبي محلي ظهر في الأدب التركي، ولا سيما في عصر جماعة فجر آتي الأدبية، واستمر بعد الربع الأول من القرن العشرين بقليل، وفيه تتقاطع المسرحية والقصة، ومن ثم فإنها نوع هجين يحمل بعضًا من الخصائص المشتركة لهذين النوعين الأدبيين.

ورغم أنه لما يُتَّفق حتى الآن على تعريف هذا النوع القصصي وتأطير حدوده تمامًا، فإنه يمكن تعريفه بأنه قصة تحمل بعض الخصائص المسرحية؛ ذلك أن السرد الحواري وتفسيرات الكاتب البينية العابرة التي ترد في التعريف بالشخصية تُقرّبُ هذا النوع إلى القصة أكثر من المسرحية؛ إذ الأولوية فيها للسرد، وليس العرض على المسرح.

يبرز الكاتب في هذا النوع الأدبي فحسب في شروح وتوضيحات معينة. ولا يتدخل في الحوارات، بحيث لا يُرى وجوده في القصة باستثناء تعريف الشخصيات وبيان الزمان والمكان.

يستخدم الكاتب في نصوص هذا النوع القصصي كلمات وجملًا منقوصة/غير مكتملة يضعها بين قوسين تشرح تصرفات الأبطال أو سلوكياتهم وتبينها، كما هو الحال في الأعمال المسرحية. وفي بعض النصوص تُصاغ القصة برمتها في نمط النص المسرحي استنادًا إلى الحوارات المتبادلة.

يُعد شهاب الدين سليمان هو من بدأ هذا النوع الأدبي، ووضع اسمه، ومعظم قصصه في هذا النوع مجموعةٌ في كتابه "العاصفة"،

عدد من كتبوا في هذا النوع القصصي من الأدباء الأتراك ليس كثيرًا، منهم كاتبنا أرجمند أكرم، وهناك أيضًا رشاد نوري، وحقي تحسين، وعثمان جمال قايكلي، ويعقوب قدري.

كتب أرجمند أكرم في القصة الحوارية، وتتضمن مجموعته القصصية "عليَّ الفتاة" ما كتبه في هذا النوع الأدبي، وقصة خاطر الجار واحدة من تلك القصص.

حاول أرجمند أكرم في إطار هذه القصة الحوارية الضيق أن يحلل نفسية الإنسان حين يُفاجئ بخلاف ما يرجو، وأن يقف على أحد التقاليد والأخلاق الاجتماعية المتمثل في مراعاة حق الجار وحبر خاطره، وهذا ما حضَّ عليه الدين وأمر باتباع سبيله.

هناك توافق واضح بين الملامح الفيسيولوجية والروحية التي قُدمت للشخصيات -بمعالم قصيرة جدًا-وأحداث القصة.

اختيرت المفردات اللغوية في القصة بدقة؛ بحيث تشعر القارئ بالأحوال النفسية للشخصيات، وتقدم ردود أفعالهم بصورة حية ماثلة أمام ناظريه.

محتوى القصة مقتبس من الحياة الواقعية، وهي من تلك القصص التي يُركز فيها على أهمية القيم الاجتماعية التي يجب مراعاتها.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر العربية:

أ: المعاجم:

1- ابن منظور: لسان العرب، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، ج1،

ثانيًا: المراجع العربية:

أ. المعاجم:

2- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، الطبعة الأولى، عالم الكتب، 4 مجلدات، القاهرة، 2008م، ج. 3.

3- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، الطبعة الأولى، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب 1985م.

4- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2003م.

ب: الكتب:

5- أحمد درويش: تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، الطبعة الأولى، دار نوبار للطباعة، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة 1998م.

6- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003م.

7- عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، الطبعة الأولى، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006م.

8- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه؛ دراسة ونقد، الطبعة الثامنة، دار الفكر العربي، القاهرة 2013م.

9- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.

ج: المقالات والدوريات العلمية:

10- حسن بو سنينة: الحوار قراءة في المصطلح والمفهوم، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس، المجلد 4، العدد 37، يونيو 2021م، ص ص 40-64.

11- كوثر محمد علي جبارة: عتبة العنوان في قصص فرج ياسين القصيرة جدًا= دراسة في بنيتها التركيبية، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد 12، حزيران 2013م.

12- نبهان حسون السعدون: الحوار في قصص على الفهادي، مجلة دراسات موصلية، العدد السادس والعشرون، شعبان 1430 هـ/آب 2009م.

13- ندى حسن محمد: فاعلية الحوار في قصص جمال نوري-دراسة تحليلية، مجلة مركز دراسات الكوفة: مجلة فصلية محكمة، العدد 51، سنة 2018م، ص 161-176.

ثالثًا: المصادر التركية:

أ: الكتب:

Ercüment Ekrem Talu: Teravihten Sahura ve Kız Ali: Hazırlayan: Ahmed EVİS, 1. Baskı, Uzun Dijital, Sonçağ Akademi, Ankara 2021.

رابعًا: المراجع التركية:

أ: المعاجم:

Behçet NECATİGİL: Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, 10. Baskı, Işık Matbaası, Varlık Yayınları A. Ş., İstanbul, 1980.

ب: الكتب:

Cevdet KUDRET: Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, 6. baskı Teknografik, İnkılap Kitapevi yayını, İstanbul, 1998.

Mehmet Tekin: Roman Sanatı: Romanın Unsurları, Ötüken Neşriyatı A.Ş., İstanbul-Mart 2016.

Metin Ant: 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi, 1. Baskı, Gerçek Yayınevi, İstanbul, Kasım 1970.

Nazım Hikmet Polat: Şahabettin Süleyman, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara, 1987.

ج: المقالات والدوريات العلمية:

Banıcicek KIRZIOĞLU: "Hakkı Tahsin'in 'İlkbahar' adlı Tekellümî Hikâyesi": Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 11, ss. 137-159

Dilek ÇETİNDAŞ: Şahabettin Süleyman'ın Fırtına İsimli Eserinde Yer Alan Tekellümi Hikâyeler Üzerine Bir İnceleme, İnternational Journal of Language Academy, Volume 5/8 December 2017, p. 387-394.

Oktay YİVLİ: Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950), Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, sayı: 70, Haziran 2016, ss. 85-103.

Zehra ERGEÇ: Reşat Nuri Güntekin'in "Bayramlık Çehre" Adlı Hikâyesinin Tahlili (Latin Harflerine Aktarımı), Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, Nisan 2022, ss. 407-415.

د: الرسائل العلمية:

د.1: رسائل الماجستير:

Esra KARA: Ercüment Ekrem Talu'nun Hikâyelerinde Kadın-Erkek İlişkilerinin Mizahi Dille Eleştirisi, Ondukuzmayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun, 2009.

Gülay GÜMÜŞ: Kerime Nadir'in Öyküleri Üzerine Bir İnceleme, Eskişehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2019.

د. 2: رسائل الدكتوراه:

Veysel Ergin: Haşim Nahit Erbil; Hayatı-Sanatı-Eserleri, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara 2013.

ج: الموسوعات:

Âlim KAHRAMAN: "Hikâye", TDV İslam Ansiklopedisi, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 1998, 17. c. , s. 493-497.

Murat Yalçın (Editör): Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, Yapı Kredi Yayınları, Mas Matbaacılık A. Ş., 3. Baskı, İstanbul, 2010, 2 c., I I. c.

Nazım Hikmet POLAT: "Ömer Seyfettin": İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2007, 34. c., ss. 80-82.

خامسًا: الشبكة العنكبوتية:

http://lugatim.com/s/BEY%C3%82T%C3%8E; 17.01.2023, 13:00

31- https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%B3%D8%A7%D9%86%D8%AD/?page=2; 15.01.2023, 08:00.

32- https://www.marefa.org/%D9%81%D9%88%D9%86%D9%88%D8%BA%D8%B1%D8%A7%D9%81, 10.01.2023, 01.13

33- https://www.turkedebiyati.org/tiyatro-nedir/#:~:text=Tiyatro%2C%20canland%C4%B1rma%20esas%C4%B1na%20ba%C4%9Fl%C4%B1%20bir,%C3%BCzere%20ba%C5%9Fl%C4%B1ca%20%C3%BC%C3%A7%20t%C3%BCre%20ayr%C4%B1l%C4%B1r. 01.01.2023, 20:35