تقنيات السرد فى رواية الرقاد للموت للأديبة التركية عدالت آغا اوغلى

سارة رفعت حمدان (*)

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تناول بعض تقنيات السرد فى رواية (الرقاد للموت) للأديبة التركية (عدالت آغا اوغلى). ولما كانت الكاتبة قد تناولت فى الرواية الفترة الزمنية من ١٩٣٨ حتى ١٩٧١، وهى فترة تموج بالعديد من التغيرات السياسية على الصعيد التركى الداخلى، فقد حرصت الكاتبة على استخدام التقنيات التى يصطنعها كبار كتاب الرواية العالمية، بغية إماطة اللثام عن فكر الشخصيات التى عاصرت فترة تاريخية حرجة من تاريخ تركيا الحديث، والكشف عن مكنونات هذه الشخصيات الداخلية والشعورية، ومن ثم عمدت إلى استخدام العديد من تقنيات "السرد البوليفونى حرصا منها على تقديم عمل روائى متكامل يعكس رؤيتها للحياة إبان الفترة التى تتناولها الرواية. وتكمن أهميه هذه الدراسة فى الكشف عن العديد من التقنيات السردية المهمة التى عمدت الكاتبة إلى استخدامها مما يفتح آفاق التلقى عند دراس الأدب والقارىء على حد سواء. واعتمدت الباحثة فى الدراسة على أسلوب تحليل المضمون[١]. وتمخضت الدراسة عن عرض العديد من تقنيات السرد البوليفونى فى رواية "الرقاد للموت"، وتضمنت: "فضاء العتبة"، و"الفضاء الكرنفالى"، و"تعدد الأساليب واللغات".

(*) مدرس مساعد، قسم اللغة التركية وآدابها، كلية الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر
هذا البحث من رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحثة، وهي بعنوان: [أثر التغيرات السياسية فى المجتمع التركى فى الفترة (١٩٣٨- ١٩٧١) من خلال الجزء الأول من ثلاثية عدالت آغا (الأوقات العصيبة): دراسة تحليلية نقدية مع الترجمة.]، تحت إشراف: أ.د. عبد الله أحمد إبراهيم العزب- كلية اللغات والترجمة – جامعة الأزهر & د. إيمان محمد أحمد عيسى – كلية الدراسات الإنسانية.

[١] يعتمد أسلوب تحليل المضمون على المسلمة التالية: أن يكتفى الباحث بدراسة الوثائق المرتبطة بالموضوع، حيث اتجاهات الجماعات والأفراد تبرز بوضوح فى كتاباتها، وصحفها، وآدابها، وفنونها، وأقوالها، وملابسها، وعمارتها. أنظر: ذوقان عبيدات وآخرون، البحث العلمى: مفهومه، أدواته، أساليبه، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٨٤، ص:٢١١.

الكلمات الدلالية:
عدالت آغا اوغلى، الرقاد للموت، تقنية السرد، السرد البوليفونى، تيار الوعى.

المقدمة

تتحدث (عدالت آغا اوغلى) عن فن كتابة الرواية خلال لقاء صحفى لها مع (جريدة الجمهورية Cumhuriyet) بتاريخ (١٩ أكتوبر ١٩٩٣)، فتقول: "بدأت عالم التأليف بكتابة المسرحية وليس فن القصة. بيد أننى من فصيل مختلف من الكتّاب يميل إلى كتابة الرواية، وأقول لمن يتصدون فى تناول هذا الفن الأدبى وإعداده بالصورة اللائقة به: إن كتابة الرواية أمر يتطلب وعيا، وإجتهادا خارج حدود اللغة، ويحتاج أيضاً إلى إعداد جيد وعمل دءوب، وأهم من هذا كله يتطلب الصبر، وثراء العالم الفكرى الداخلى للأديب بقدر المستطاع[١]".

صدرت أول روايات الأديبة التركية "عدالت آغا اوغلى" (١٩٢٩-)، رواية "الرقاد للموت" عام (١٩٧٣)؛ لتفصح عن الوعى الكبير الذى تتمتع به الكاتبة على صعيد التقنيات السردية. وتقع رواية الرقاد للموت فى (٤٨٥) صحيفة من القطع المتوسط، مقسمة على (١٣) فصلا، حيث تعرض رواية (الرقاد للموت) حقبة مهمة من تاريخ الجمهورية التركية (١٩٣٨-١٩٧١) حافلة بالأحداث، شهد خلالها المجتمع التركى تغيرات جد كبيرة، حيث الجيل الماضى الذى تربى ونشأ فى عهد الدولة العثمانية على القيم التقليدية، والجيل الجديد الحائر بين البنية الفكرية للجيل الماضى والبنية الفكرية للجمهورية الجديدة، والرواية بهذا تعرض معاناة الجيل الجديد لسببين؛ أولهما: العادات والتقاليد الراسخة التى يمثلها الجيل القديم الرافض لتقبل الأوضاع الحديثة ومواكبتها، وثانيهما: الجيل الجديد الذى تدخلت آليات الدولة عبر كوادرها التعليمية بداية من المعلمين فى المدارس الإبتدائية، ثم

[1] Halim Ağaoğlu, Herkes Kendi Kitabının İçini tanır, Birinci Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Türkiye, 2003, S.152,153.

الإعدادية والثانوية وصولا إلى الجامعة من أجل إرساء مبادىء الدولة الحديثة فى نفوس النشء، ومن ثم تصور الرواية مراحل تطور هذا النشء المتمثل فى شخصيات الرواية (آيسل/البطلة الرئيسة، وآيدين، وسميحه، ونامق، وحسيب، وعلى، وانجين، وآبائهم وأمهاتهم، والمعلم دوندار) عبر سنوات حياتهم المختلفة بدءا من المرحلة الإبتدائية، لتصل الرواية مع تدفق الأحداث إلى سؤال يقول: هل نجحت آليات الجمهورية الحديثة فى منح الجيل الجديد الحرية والتقدم كما كانت تزعم، ولتترك (عدالت آغا) نهاية الرواية دون جواب كى يضع كل قارىء ما يراه صائبا من وجهة نظره.

تقنية السرد:

مصطلح يقصد به دراسة السمة الفنية التى استعملها الكاتب فى بناء روايته، انطلاقا من جوانب تتعلق بالسرد معتمداً فى ذلك على بنية الشخصية، بنية الزمن، بنية المكان، وصولاً إلى الصيغة والرؤية السردية التى توضح طريق تموضع الراوى فى الرواية، أو هو التقنية التى يختارها الراوئى أو القاص أو حتى المبدع الشعبى(الحاكى) ليقدم بها الحدث إلى المتلقى، فكأن تقنية السرد هنا تعنى نسيج الكلام ولكن بصورة حكى[١].

ويشتمل السرد على تقنيات متعددة فى تقديم الأحداث والموضوعات والشخصيات، تبدأ من السرد المباشر، ثم تتدرج وتتداخل مع كل من الوصف والحوار، إلى الوصف الواسع أو الوصف التفصيلى الدقيق، إلى المونولوج ومناجاة النفس، وتقنية الترجمة الذاتية، والرسائل والوثائق المتبادلة بين شخصيات الرواية، والمذكرات، واليوميات، والاسترجاع وطريقة تيار الوعى التى تشمل العديد من التقنيات السالفة الذكر[٢].

وقد مزجت (عدالت آغا اوغلى) فى بناء معمارها السردى رواية (الرقاد للموت) بين العديد من التقنيات السردية، نخص منها تقنيات السرد البوليفونى فى هذه الدراسة.

---

[١] فاتح بورحلة، "تقنية السرد فى رواية (زيتون الشوارع) لإبراهيم نصر الله"، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربى، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، ص: ١٣.

[٢] محمد العيد تاورته، "تقنيات اللغة فى مجال الرواية الأدبية"، مجلة العلوم الإنسانية، العدد(٢١)، يونيو، ٢٠٠٤، ص: ٥٥.

تقنيات السرد البوليفونى فى رواية (الرقاد للموت)

يعرف السرد البوليفونى بالسرد المتعدد الأصوات، وهو تقنية سردية خاصة بالرواية البوليفونية. وتعدد الأصوات مصطلح ساد خلال العشرينات، وهو مستعار من الموسيقى، ويحيل على كون النصوص تحمل فى أغلب الحالات كثيراً من وجهات النظر المختلفة، حيث يستطيع الكاتب أن يُنطق أصواتاً عديدة من خلال نصه. وقد أعطى "ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin[١]" (١٨٩٥-١٩٧٥) مدى ومعنى جديدين تمام الجدّة لمفهوم البوليفونية من خلال دراسته لمبدأ الحوارية فى كتابه (شعرية دوستويفسكى) (١٩٢٩). حيث درس (باختين) فى هذا الكتاب العلاقات المتبادلة بين المؤلّف والبطل فى آثار دوستويفسكى الأدبية، ولخص وصفه فى مفهوم تعدد الأصوات[٢].

تعرف الرواية المتعددة الأصوات بالرواية الحوارية، والرواية الديالوجية، وتشتهر باسم الرواية البوليفونية، حيث(البوليفونية /Poliphonie Poliphony) لغة تعدد الأصوات، وهى انسجام صوتى بين مجموعة من آلات

[١] ميخائيل ميخايلوفيتش باختين (١٨٩٥- ١٩٧٥)، ولد فى الاتحاد السوفيتى بمنطقة الأورال، وأمضى طفولته هناك، وانتقل خلال المراهقة إلى (فلينو)، ودرس فى جامعة أوديسا، ثم رحل إلى سان بطرسبرج، وفيها حصل على شهادة فى التاريخ وفقه اللغة، اشتغل بعد ذلك بالتدريس فى مدينة (فيطبسك). عين عام (١٩٣٦) فى المعهد التربوى لسارانسك واشتغل بها أستاذا فى أواخر حياته. شرع باختين فى مستهل الثلاثينات تأليف كتابه عن (رابليه)، وهى أطروحته الجامعية التى ناقشها عام (١٩٤٦). ولم يتمتع بشهرة إلا فى نهاية حياته بعد نشر كتابه عن (دوستويفسكى)، وأطروحته عن (رابليه). يرى باختين أن الرواية هى التنوع الاجتماعى للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً، ويتخلى باختين بخلاف المنظرين الذين سبقوه عن الرابط المألوف بين الرواية والطبقة البرجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها، حيث حاول باختن إيجاد جذوراً للرواية فى أحضان الثقافة الشعبية(خاصة طقوس الكرنفال)، وأن يتلمس مكوناتها النصية فى بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وكذلك فى روايات العصور الوسطى. يعتمد باختين عناصر ومقولات مستمدة من روايات دوستويفسكى باعتبارها مثلا أعلى فى تحقق الشكل الروائى المتعدد الأصوات. أنظر: ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكر ويمنى العيد، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦، ص: ٧؛ ميخائيل باختين، الخطاب الروائى، ترجمة: محمد برادة، الطبعة الأولى، دار الفكر للنشر والدراسات والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧، ص: ١٥.

[٢] باتريك شارودو ودومينيك منغو وآخرون، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيرى وحمّادى صمّود، منشورات دار سيناترا، المركز الوطنى للترجمة، تونس، ٢٠٠٨، ص: ٤٣٢، ٤٣٣.

العزف المختلفة التى تتآلف بشكل نسقى فنياً وجمالياً. وقد انتقل المصطلح فيما بعد من حقل الموسيقى إلى حقل الأدب والنقد ليشير إلى أن المقصود من الرواية البوليفونية هى تلك الرواية التى تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الأيديولوجية. فهى رواية حوارية تعددية تتحرر من سلطة الراوى المطلق، وتتخلص من أحادية المنظور، واللغة، والأسلوب، وبتعبير أخر تسرد كل شخصية فيها الحدث الروائى بطريقتها الخاصة، وبواسطة منظورها الشخصى، ومن زاوية نظرها الفردية، وبأسلوبها الخاص[١].

ظهرت الرواية البوليفونية المتعددة الأصوات حسب ما يرى (باختين) مع دوستويفسكى، هذا ويعرف ميخائيل باختين الرواية البوليفونيه (المتعددة الأصوات) بقوله: "إن الرواية البوليفونية ذات طابع حوارى واسع النطاق، وتوجد دائما علاقات حوارية بين جميع عناصر البنية الروائية، وأن هذه العناصر جرى وضع بعضها فى مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان فى عمل موسيقى". وتأسيسا على ما سبق، فالرواية البوليفونية تعبيرا عن صورة الإنسان، وتصويرا لتنوع الحياة، وتعبير صادق عن تعقد المعاناة البشرية، كما أنها كفاح ضد تشيؤ[٢] الإنسان، وتشيؤ العلاقات الإنسانية، وكل القيم الإنسانية فى ظل النظام الرأسمالى، ويعنى هذا أن رؤية كاتب الرواية البوليفونية، رؤية إنسانية ترفض بشكل قطعى تحويل القيم المعنوية أو الكيفية إلى قيم مادية وكمية باسم اقتصاد تبادل البضائع والسلع الذى شيأ العلاقات الإنسانية. كما استندت الرواية البوليفونية على المستوى الإبستمولوجى إلى الفلسفة النسبية التى شككت فى المطلق واليقين والثابت والكونى منذ منتصف القرن التاسع عشر[٣].

---

[١] جميل حمداوى، "البوليفونية فى الأدب والنقد"، الطبعة الأولى، دون ناشر، ٢٠١٥، ص: ٦.

[٢] التشيؤ: مفهوم ظهر فى كتابات الناقد الفرنسى المعاصر (لوسيان جولدمان) فى الستينات للدلالة على اختفاء الشخصية فى الرواية الفرنسية الجديدة، حيث حلت محلها الأشياء التى تقضى على كل مبادرة إنسانية. أى حل مكان الشخصية واقع مادى مستقل عن العالم، حيث تتحول الشخصية نفسها إلى سلعة متبادلة، أى شىء مستقل عن نشاطها، وإرادتها. أنظر: سمير سعيد حجازى، قاموس مصطلحات النقد الأدبى المعاصر، الطبعة الأولى، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠١، ص: ١١٥.

[٣] جميل حمداوى، "البوليفونية فى الأدب والنقد"، ص: ٧.

وتستند الرواية البوليفونية كذلك إلى تنوع الصيغ والتقنيات وفى مقدمتها: تقنية فضاء العتبة، وتقنية تشغيل الفضاءات الشعبية الكرنفالية، وهذا يدفع إلى وصفها بالرواية "الديمقراطية"، وتبنى الرواية البوليفونية على تعدد المنظورات السردية ووجهات الرؤية (الرؤية من الخلف- الرؤية الداخلية- الرؤية من الخارج)، بالاضافة إلى تعدد الضمائر السردية (ضمير المتكلم، ضمير المخاطب، ضمير الغائب)، وتعدد الرواة والسُراد الذين يعبرون عن اختلاف المواقف الفكرية، وتعدد المواقف الإيديولوجية، واختلاف وجهات النظر توصيلا وتبليغا وإقناعا؛ أى أن المؤلف يعطى الحرية والديمقراطية للشخوص فى التعبير عن وجهات نظرهم دون تدخل من قبله لترجيح موقف على حساب موقف آخر، بل يترك كل شخص ليدلى برأيه بكل صراحة وشفافية، كأن تعبر شخصية ما عن رؤيتها الإسلامية، وشخصية أخرى عن رؤيتها الاشتراكية، وشخصية ثالثة عن الرؤية الشيوعية، وشخصية رابعة عن رؤية ارستقراطية، وللقارىء الحق الكامل فى اختيار الرؤية التى يراها مقنعة ووجيهة دون أن يفرض عليه المؤلف أو السارد المطلق رؤية محددة[١].

استخدمت (عدالت آغا اوغلى) العديد من تقنيات السرد البوليفونى أو السرد المتعددة الأصوات فى روايتها (الرقاد للموت) رغبة منها فى تنويع أساليب الصياغة السردية فى سبيل تحقيق أكبر قدر من الموضوعية والحياد فى عرض أفكار شخصيات الرواية. وكان من أبرز التقنيات البوليفونية المستخدمة من حيث الزمان والمكان: ١- فضاءالعتبة. ٢- الموقف الكرنفالى (فضاء الكرنفال)، والوسائل الحاملة له: (المحاكاة الساخرة، والهجائية المينيبية). ومن حيث اللغات والأساليب :١- التنضيد، ٢- الأجناس التعبيرية المتخللة، ٣- الاصطلاحات والتعبيرات المسكوكة، ٤- السرد الحوارى (الديالوجى).

وهذا ما أكدت عليه الدراسة التى نشرها الكاتب والأديب " A.Alper AKÇAM أ.آلبر آقچام" (١٩٥٢-) حول ثلاثية (الأوقات العصيبة Dar Zamanlar)، والتى سألت سؤالا حول إذا ما كانت ثلاثية (الأوقات العصيبة) ساحة كرنفالية. أجاب عنه الكاتب بأن (عدالت آغا اوغلى) استخدمت بشكل جيد

[١] جميل حمداوى، "البوليفونية فى الأدب والنقد"، ص ص: ٥، ٩.

فى ثلاثيتها، وخاصة روايتها الأولى (الرقاد للموت) طائفة من السمات الدلالية والفنية والجمالية الخاصة بروايات "دوستويفسكى"(١٨٢١-١٨٨١)، وبمعنى آخر استخدمت بعض الخصائص التكوينية للأعمال الأدبية الروائية لدوستوفيسكى[١]. وأشار الباحث فى نفس الدراسة السابقة إلى أن (سيبال إيرزيق Sibel IRZIK) الأستاذ بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية، بجامعة بوغاز ايچى Boğaziçi أشارت فى المقدمة الطويلة التى قدمت بها لدراسة (من الكرنفال إلى الرواية) التى تتناول آراء (ميخائيل باختين) بشأن اللغة والخطاب فى الرواية، الى أن رواية (الرقاد للموت) لعدالت آغا اوغلى تمثل نموذجا ملموسا لهذا النوع الروائى، حيث نجحت فى اقتفاء أثر دويستوفيسكى فى روايتها (الرقاد للموت)، واستخدمت العديد من السمات الدلالية والفنية والجمالية للرواية البوليفونية المتعددة الأصوات التى توجد أكثر ما توجد فى مؤلفات دويستوفيسكى الأدبية (الروايات)، فاشتملت رواية (الرقاد للموت) على فضاء العتبة، والعديد من المواقف الكرنفالية الواضحة والوسائل الحاملة للموقف الكرنفالى كالهجائية المينيبية؛ وجميعها من مقومات الرواية البوليفونية المتعددة الأصوات[٢].

أولا: من حيث الزمان والمكان:

١- فضاء العتبة:

أحد السمات الدلالية للرواية البوليفونية، حيث لاحظ "ميخائيل باختين" عقب دراسته لانتاج دويستوفيسكى أنه استعمل فى انتاجة الروائى فضاء رمزيا خاصا سماه باختين "فضاء العتبة". فهو فضاء الصدمات والأزمات والمشاكل العضوية والنفسية. بمعنى أن الأماكن التي يعيش فيها البطل أو التى ينتقل عبرها هى أماكن موحشة وعدوانية، تثير الاشمئزاز والقلق والغثيان والموت. وبتعبير آخر، فضاء العتبة هو فضاء الكوارث التى تعصف بالإنسان المقهور داخل مجتمع محبط، تنعدم فيه القيم الأصيلة، وتهيمن عليه العلاقات التشييئية

[1] A.Alper AKÇam, "Dar Zaman Üçlemesi: Bir Karnaval Sahnesi Mi?; Adalet AĞAOĞLU'NDA Karnaval... ", Cumhuriyet Kitap Ekinde Yayınlandı, S.1-4.

[2] Aynı eser, S.5.

الرأسمالية، حيث تتحول القيم المعنوية إلى قيم مادية قائمة على المصلحة وتبادل المنافع. ويتمثل "فضاء العتبة" داخليا فى المداخل والممرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع، وخارجيا فى الحانات والأكواخ والقناطر والخنادق والبواخر والسيارات والقطارات. وقد يتكون من فضاءات مفتوحة، كالساحات أو الممرات أو العتبات الوسيطة التى تفصل الداخل عن الخارج، وترتبط بهذه الفضاءات أزمات خانقة تؤثر سلبا فى حياة البطل، وتشكل موقفه الأيديولوجى من العالم. ويسمى البطل فى فضاء العتبة بالشخصية غير المنجزة، أى شخصية تشعر بالقهر، قلقة منهارة، تعيش المعاناة وتواجه الحياة المعقدة، وتعانى داخليا، وتعيش فضاء العتبة، أو فضاء الأزمات والمواقف والأفكار، ومن ثم فهى غير مستقرة فى حياتها. وعليه يجسد فضاء العتبة تمزق الشخصية غير المنجزة وتآكلها داخل فضاءات الأزمات الخانقة الوسيطة[١].

وقد لجأت "عدالت آغا اوغلى" إلى توظيف "فضاء العتبة" فى روايتها الرقاد للموت، حيث بدأت روايتها برقاد البطلة الرئيسة (آيسل) للموت فى الطابق السادس عشر بغرفة أحد الفنادق، ولما كانت البطلة هنا "شخصية غير منجزة" أى شخصية تشعر بالقهر بسبب ما لاقته من المجتمع الذى بدا ظاهريا وشكليا مؤيدا للتحديث والتغريب والفضائل الحميدة، وباطنيا يموج بجميع أنواع التلوث والفوضى الفكرية والأخلاقية والعلاقات النفعية، فقد اتخذت من "غرفة الفندق" فضاء العتبة لتطل من خلاله على المجتمع، فدخلتها ورقدت فيها، وخلعت عنها ملابسها فى إشارة إلى التجرد الفكرى.

"صعدنا بالمصعد ستة عشر دورا بتمامها. نزلنا الدور السادس عشر. أسير فى إثر الصبى الذى سيرينى الغرفة. مر بممر قصير. ووقف الصبى أمام إحدى الغرف... فتح الباب ودخلنا الغرفة... ولم يكد يخرج حتى سارعت فأغلقت الباب على الفور. وأطفأت جميع الأنوار وتجردت من ملابسى سريعاً، وفتحت السرير الموجود بأحد أرجاء الغرفة، ورقدت به عارية تماماً؛ رقدت من أجل الموت[٢]."

---

[١] جميل حمداوى، "أنواع المقاربات البوليفونية"، ص ص: ١٨، ٣٣-٣٥.

[2]"Asansörle tam on altı kat çıktık. On altıncı katta indik. Bana odayı gösterecek oğlanın peşinden yürüyorum. Kısa bir koridor geçti.

وإلى جانب الغرفة التى رقدت فيها البطلة للموت، كان هناك "فضاء الممر"، الموجود خارج الغرفة، المنفتح على جميع غرف الطابق الذى توجد به الغرفة التى ترقد فيها للموت، حيث الأصوات المنبعثة منه والتى تراوحت ما بين صوت السيدة المجهولة التى خمنت البطلة للوهلة الأولى من سماع صوتها أنها قد تكون فتاة ليل مرة، أو سيدة أعمال، أو مضيفة جوية. وكذلك صوت المكنسة الكهربائية، وعاملة النظافة، وصوت الغرغرة، الأمر الذى جعل من "فضاء الممر"، فضاء موحشا باعثا على الاشمئزاز والقلق، مليئا بالكائنات البشرية الحاملة للكثير من الأسرار. كما عبرت "عدالت آغا اوغلى" من خلال فضاء "الممر" عن الانفتاح على الواقع المجتمعى المتعدد المتناقض، ووجود البطلة الرئيسة (آيسل) فى جو من التناقض والجدل:

"يطيب لى أننى موجودة فى دور من الأدور العليا. لا أشعر بصخب المدينة. أسمع ضجيج المكنسة الكهربائية الموجودة بالممر فحسب[١] ".

""ماذا يحدث؟ هناك صوت إمرأة خارج الغرفة...فى الممر. "لا أريد صوتًا، سوف أنام!"؛ أسمع كلماتها الثلاث هذه بوضوح تماما... تطهير حنجرة. ومن بعدها صوت غرغرة. ثم صوت استحمام... هذا الصوت الأجش: "لا أريد صوتًا، سوف أنام!". صوت يفوح بمحبة كثيرة وقبيحة، صوت يفوح برائحة السجائر والنوم... وها هو ذا صوت إمراة مجدداً. ربما سيدة أعمال. قادمة من سفر. وقد خلفت ورائها نفس النوع من المتاعب. سيدة أعمال. حضرت إلى العاصمة لحضور اجتماع وربما المشاركة فى حلقة نقاشية. جاءت فى وقت متأخر أو جاءت قرب بزوغ الصبح. وربما تكون أيضا مُضيفة قادمة من رحلات خطوطنا الجوية التركية الطويلة...كلا. أنا كبيرة بما يكفى لتمييز هذا النوع من الصوت...

Bir odanın önünde durdu...Kapıyı açtı, içeri girdik...O çıkınca kapıyı hemen kilitledim. Bütün ışıkları söndürdüm. Çarçabuk soyundum. Köşedeki yatağı açtım. Çırılçıplak içine girdim; Ölmeye yattım." [Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.1]

[1] "İyi ki en üstlerde bir kattayım. Kentin gürültüsünü duymuyorum. Sadece koridordaki elektrik süpürgesinin homurtusunu işitiyorum." [Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.80]

إنه صوت إحدى العاهرات. لا بد وأن أقر بذلك. من أين راودتنى فكرة تقول إنها سيدة أعمال أو ماشابه ذلك؟ أو أنها مُضيفة؟ هذا أيضا عمل من ضمن الأعمال...أم أن وجودى مع عاهرة تحت نفس السقف يؤرقنى؟ ويضر باحترامى، وأفكارى الراقية، وموتى المعبر؟... شعرت بانزعاج عندما حددت ماهية الصوت. إنه مستمر حتى الآن. لا أجد الفراش نظيفا ولا الغرفة عفيفة تقريباً... والآن هذا الصوت... يبدو وكأنه سيلحق العار بموتى. ولهذا إنا أشعر بمثل هذا الانزعاج الغريب. أم أننى كنت أريد أن يظل موتى عفيفا طاهراً؟ [1]".

٣- <u>الموقف الكرنفالى فى رواية الرقاد للموت:</u>

يعد الموقف الكرنفالى أو فضاء الكرنفال: أحد مقومات الرواية البوليفونية. وقد اقتبس باختن كلمة "الكرنفالية" لوصف عمليات نفاذ أو اختراق الحس الكرنفالى أو الاحتفالى إلى الحياة اليومية، ولوصف الأثر الخاص بالكرنفال فى تشكيل اللغة والأدب. حيث الكرنفال هو المجموع الكلى لمختلف

[1]"Ne oluyor? Odanın dışında bir kadın sesi. Koridorda…"Çıt istemem. Uyuyacağım!" Açık seçik duyuyorum bu üç sözcüğü... Hatta bir gırtlağın temizlenmesi. Gargara. Bir duş sesi sonar... "Çıt istemem. Uyuyacağım!" Bu ses pürtüklü. Çok ve kötü sevilmişlik kokan, sigara ve uyku kokan bir ses... Yine de bir kadın sesi işte. Belki bir işkadını. Yoldan gelmiş. Ardında da bırakıp aynı tür yorgunlukları. Bir işkadını. Bir toplantıya, belki bir seminere gelmiş başkente. Geç bir saatte. Ya da sabaha doğru. Bir hostes de olabilir. Türk Hava Yollarımızın uzamış seferlerinden...Hayır. Bu tür bir sesi ayırdedebilecek yaştayım…. Bu tür bir sesi ayırdedebiliyorum. Bir orospunun sesi bu. Kabul etmeliyim. İşkadını falan nerden çıkıyor? Hostes ya da? Bu da bir iş işte, işler içinde ... Bir orospuyla aynı çatı altında bulunmak incitiyor mu yoksa beni? Ve saygıdeğer oluşumu ve yüce düşüncelerimi ve anlamlı ölümümü?... Sesi ayırdedince bir tedirginlik duydum… Hala da sürüyor bu. Şimdi yatağı o denli temiz, odayı o denli namuslu bulmuyorum galiba… Şimdi bu ses ... Sanki ölümüm kirlenecek. Böyle garip bir tedirginlik içindeyim. Ölümümü temiz mi kılmak istiyordum ben?"[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.291, 292, 293.]

الطقوس والاحتفالات والأشكال التى هى من النوع الكرنفالى، فهو ليس ظاهرة أدبية، بل هو نوع طقوسى من المهرجانات التوفيقية. وقد استنبط الكرنفال فى الأدب لغة كاملة من الأشكال الرمزية الحسية الملموسة بدءا من الأفعال الواسعة المعقدة إلى الإيماءات الكرنفالية الفردية. ويعد الحوار السقراطى[١] أحد الأساليب الأساسية للموقف الكرنفالى، ويقوم على عنصرين هما السينكريزا والأناكريزا. حيث السينكريزا: هى المقابلة بين وجهات النظر فى مسألة بعينها؛ والأناكريزا: القدرة على أن تثار كلمة المناقش الآخر وأن تستفزه، وأن يجبر هذا المناقش على الإفصاح عن رأيه والبوح بكل ما تحمله نفسه[٢].

ويقوم فضاء الكرنفال على الجمع بين الأضداد والمتناقضات، والتأرجح بين الجد والهزل، والانطلاق من المحاكاة الساخرة، والتحقير الفكاهى[٣]، وتفعيل نشاط الأقنعة والرموز والعلامات الدالة، والتحرر من الطبقية والأعراف والقوانين والقواعد الرسمية، والانتقال من الكوميديا إلى التراجيديا، والعكس

---

[١] الحوار السقراطى: ينمو بالاستناد إلى أساس كرنفالى شعبى، مفعم بعمق بالموقف الكرنفالى من العالم، وكان هذا الصنف فى بدايته يتعلق بالمذكرات تقريبا؛ فكان بمثابة الذكريات حول تلك المناقشات الحقيقية التى أجرها سقراط والمدونات الخاصة بالمناقشات التى تحتفظ بها الذاكرة والمثقلة بالسرد القصير، إلا أن الموقف الأبداعى الحر سرعان ما حرر هذا الصنف الأدبى من قيوده التاريخية المتعلقة بالذكريات، وحافظ فقط على المنهج السقراطى الخاص بالكشف الحوارى، وعلى الشكل الخارجى للحوار المسجل والمثقل بالسرد. ويتسم الحوار السقراطى بالبحث عن الحقيقة، وتعد كلا من السينكريزا والأناكريز من سمات الحوار السقراطى، والأيديولوجيون هم أبطال الحوار السقراطى. أنظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكى، ترجمة: جميل نصيف التكريتى، وحياة شرارة، الطبعة الأول، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦، ص: ١٥٩-١٦٣.

[٢] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، عالم المعرفة، العدد(٢٨٩)، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٣، ص: ٢٩٦، ٢٩٧؛ ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكى، ص ص: ١٥٨، ١٦١؛ جون ستورى وآخرون، الكرنفال فى الثقافة الشعبية، ترجمة: خالدة حامد، الطبعة الأولى، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ٢٠١٧، ص:٤٩-٥٥.A.Alper AKÇam, "Dar Zaman Üçlemesi", a.g.e, S.4

[٣] التحقير الفكاهى: محاكاة بقصد السخرية والإضحاك، وشكل من فن الكوميديا، وعبارة عن محاكاة يقصد بها الهزء عن طريق المبالغة، وهو موقف أو فكرة أو أسلوب يتناولها مؤلف ما بالتشويه، حيث يتناول موضوعا مهما أو ذو شأن بطريقة مازحة عبثية، أو يتناولها على أنها شيئا مبتذلا عاديا تافها، أو يتناول موضوعا تافها أو ضئيل القدر بوقار هازىء، والتنافر والتعارض بين الأسلوب والمادة المعالجة أو موضوعها هو جوهر التحقير الفكاهى. أنظر: إبراهيم فتحى، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقى، تونس، ١٩٨٦، ص: ٧٨، ٧٩.

صحيح. وغالبا مايرتبط الفضاء الكرنفالي - مكانيا - بالساحة الشعبية العمومية التي تتجمع في داخلها المتناقضات الاجتماعية (الغنى والفقير، والراقى والمنحط، والمؤمن والمحلد...)، ومن جهة أخرى يرتبط الفضاء الكرنفالى- زمانيا-بالحفلات الدينية ومواسم الطقوس والشعائر والأسرار الدينية. كما يتسم الفضاء الكرنفالى بمجموعة من السمات والمقومات، مثل: الغرابة، والشذوذ، والفنتازيا، والارتجال، والاحتفال، والحميمية، والإنسانية، والشعبية، والانفتاح، والغيرية، والحوارية، والجدلية، والتنكر، والمجون[1].

ويشير (ميخائيل باختين) إلى عدة مفاهيم تتعلق بالكرنفال نسردها فى النقاط الآتية:

- **مفهوم الاتصال الحر البعيد عن الكلفة: حيث تعليق القوانين والممنوعات التى تحدد بنية الحياة الاعتيادية ونظامها، وأول ما يعلَّق هو البنية التراتبية، أى تعليق كل ما ينتج عن أى شكل من أشكال اللامساواه السوسيو-تراتبية (أى المنزلة الاجتماعية، والرتبة، والممتلكات، والسن). ومن ثم يُلغى الكرنفال بالدرجة الأولى نظام الألقاب والمراتب الاجتماعية، وكل أنواع المسافات والتمايز التى تفصل بين الناس؛ ليعيشوا حياة كرنفالية خارج القوانين والمحظورات والقيود التى تحديد نظام الحياة الاعتيادى الذى يفصل بين الناس بحواجز – تراتبية- تفصل بين دراجاتهم ومنازلهم التى لا سبيل إلى تجاوزها، فيدخلون فى اتصال حر فى ساحة الكرنفال.**
- **مفهوم التوفيقية: ويرتبط ارتباطا عضويا بمفهوم الاتصال الحر البعيد عن الكلفة، حيث يسمح هذا المفهوم للجوانب الخفية من الطبيعة البشرية بالتكشف والظهور بشكل ملموس ومحسوس.**
- **مفهوم التكافؤ بين الأضداد: أى طابع المفارقة والتناقض فى الصورة الكرنفالية، حيث صور الكرنفال كلها مزدوجة الوحدات، مأخوذة حسب مبدأ التعارض تجمع بين قطبى الأزمة مثل (المباركة واللعنة)، و(المديح**

١ جميل حمداوى، "أنواع المقاربات البوليفونية"، ص:٣٥، ٣٦

والهجاء)، و(الشباب والشيخوخة)، و(الحماقة والحكمة) و(الوجه والظهر).

- **الضحك الكرنفالى: ليس شكلا شموليا لتصوير العالم برمته، فهو لا يخص سوى بعض المظاهر الجزئية والنوعية من الحياة الاجتماعية، وإن ما هو أساس لا يمكن أن يكون هزلياً، حيث التاريخ والرجال الذين يجسدونه (ملوك أو قادة) لا يصح أن يكونوا هزليين، فمجال الهزل ضيق ونوعى يشمل (عيوب الأفراد والمجتمع)، فالضحك إما أن يكون ترفيها خفيفاً أو نوعا من الزجر يستعمله المجتمع ضد أراذل الناس والمفسدين[١].**

ورغبة منها فى تحقيق بعض المآرب المتوخاة فى توضيح صورة المجتمع المصور فى رواية (الرقاد للموت)، أضفت "عدالت آغا اوغلى" العديد من مفاهيم الموقف الكرنفالى على بعض مشاهد من روايتها (الرقاد للموت). ومن ثم جاء العرض المسرحى فى بداية رواية الرقاد للموت زاخرا بالعديد من المظاهر الكرنفالية؛ ليكون نقطة انطلاق تكشف عن صورة التغيير التى شهدتها مقاطعة أناضولية ظلت قابعة تحت مظلة الظلام على مدار عدة عقود، وليجسد هذا التغيير الشخصيات التى أدت الحفل المسرحى، والتى ستكبر وتغادر المقاطعة فيما بعد؛ لتعكس بعد كبرها صورة مختلفة بشكل ساخر آخر يوضح العلاقة بين الماضى والحاضر. وتمثلت مظاهر الضحك الكرنفالى فى الرواية فى أدوات وملابس الطلاب خلال الحفل المسرحى؛ فرابطة عنق على غريبة الشكل، ومذراته التى أحضرها من القرية ليجسد بها دور الفلاح والتى لا يتسع المسرح لها لكبر حجمها، وكادت تفقأ عين زميلته سميحة. والحماقات التى ارتكبها الطلاب فى أثناء العرض، حيث قفزت زهرة البابونج وحطت فوق الفراشة، وحطت الدعسوقة على النحلة بدلا من أن تحط فوق زهرة التوليب مما أضطر النحلة إلى لدغها، وبدلا من أن تسقط النحلة التى يجسد دورها (آيدين) فوق

---

[١] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكى، ص: ١٧٧-١٨٦؛ باسم صالح حميد، "لغة الرواية فى ضوء نظرية باختين"، مجلة آداب المستنصرية، العدد(٤٩)، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٨، ص: ٧؛ جون ستورى وآخرون، الكرنفال فى الثقافة الشعبية، ص ٥٥- ٥٧؛ ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية فى العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة: شكير نصر الدين، الطبعة الأولى، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ٢٠١٥، ص: ٩٥-٩٧.

البنفسج لإلتقاط العسل، أمسكت الفراشة التى يجسد دورها (آيسل) من ظهرها ولدغتها. هناك كذلك ميزان نامق الذى تلامس كفتاه الأرض. وبدلة العامل المتقطعة أزرارها، وروب المحاماة الذى كنس به ابن مدير المقاطعة الأرض لكبر حجمه على جسده، وملابس آيسل التى تؤدى فيها دور الموظفة العصرية[١]:

"ثم أخرج من جيب بنطاله الأسود الباهت، المصنوع من نسيج الوبر الأسود، الطويل القصير، قطعة قماش فراشية الشكل مخاطة برباط أبيض مطاطى (استك)، وحاول أن يُشبه ذلك الشىء الأسود برابطة العنق. كان يمسكها وكأنها فأر أمسك به من ذيله داخل مخزن البيت. يوكز الأطفال بعضهم بعضاً ويتضاحكون[٢]."

"كان الطلاب البنين والبنات سيلمسون بعضهم بعض للمرة الأولى، فهم لم يتمكنوا حتى من التلامس خلال البروفات الكثيرة التى عقدوها... نعم ولكن حدثت أخطاء فى صورة العرض لم يكن هناك سبيل لمنعها من الحدوث. فمرة قفزت زهرة البابونج وحطت فوق الفراشة. وفى الموضع الذى ستظهر فيها الدعسوقة نفسها وكأنها حطت على زهرة التوليب (الخزامى)، حطت على النحلة، وجعلت النحلة تلسعها. وعلى أيه حال كانت صورة متعددة الألوان. حظيت على إعجاب المتفرجين... أما آيسل فهى الآن فرحة مسرورة لعدم حضور والدها ووالدتها الحفل... حيث إن آيدين ابن مدير المركز الذى يؤدى دور النحلة عندما كان من المفترض أن يسقط فوق البنفسج لالتقاط العسل، إذا به يخطىء ويسارع بإمساك

---

[1] A.Alper AKÇam, "Dar Zaman Üçlemesi:a.g.e, S.7,8.

[2] "Kara kıl dokumadan soluk siyah, uzun kısa pantolonunun cebinden beyaz lastiğe dikilmiş kelebek biçimi bir kumaş parçası çıkardı. Papyona benzetilmeye çalışılmış bu kara nesneyi, evin ambarında kuyruğundan yakaladığı bir fare gibi tutuyordu. Çocuklar, birbirlerini dürtüp gülüşüyorlardı"[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.4]

الفراشة (آيسل) من ظهرها، ناهيك عن أنه وضع شفتيه على خد آيسل من الارتباك، ولدغها وهو يطن "زززز".[١]"

"سيغير الأطفال ملابسهم وسيرتدون أزياء المهن المختلفة.... كان قد انقطع زر بدله العامل. والمسرح لا يتسع لمذراة على القادم من قرية (قره قايه Karakaya)... وأوشك على بالمذراة التى فى يده أن يفقأ عين سميحة... أما بالطو الطبيب فقد فُقد. يمسك أرترك Ertürk بيده آلة الحقن التى أُحضرت من المستوصف. وقد علق كذلك جهاز قياس الضغط حول رقبته، لكنه ظل دون بالطو.. كان نامق يتجول هنا وهناك بالميزان الذى أحضروه من حانوت طلعت أفندى. ولما كان نامق قصير القامة، فقد كانت كفتا الميزان تلامسان الأرض. أما ابن مدير المقاطعة، فقد أخذ يتجول بغرور، وعليه روب المحاماة الأسود ذو الياقاة الحريرية الحمراء، يكنس به الأرض، وقد خط له شارب بسدادة الزجاجة المحروقة، حيث أخذ يردد ويحفظ جملتى "العدل أساس الملك والكلمة للأمة". كما كانت بنت المدعى العام سويل Sevil تقف هناك متشوقة لأداء دورها. ترتدى فستانا زهرى اللون مكشكشا من قماش التفتة، وعلى رأسها تاج مصنوع من الزهور، وفى يدها آلة الكمان...ستؤدى فى المسرحية دور عازفة آلة الكمان... أما آيسل فستجسد دور موظفة مدنية[٢]."

---

[1]"Kız ve erkek öğrenciler ilk kez birbirlerine değeceklerdi. ..Ama onca provaya karşın değemiyorlardı. Ama bu tabloda da önüne geçilemez yanlışlıklar oldu. Bir seferinde papatya, kalkıp kelebeğin üstüne kondu. Uğurböceği, lalenin üstüne konmuş gibi yapacağı yerde, arıya kendini sokturdu. Ne de olsa renkli bir tabloydu. Seyredenlerin hoşuna gitti...Aysel, annesiyle babasının müsamereye gelmediklerine şimdi için için seviniyordu...Çünkü, arı olan, kaymakam'ın oğlu Aydın, bal almak üzere menekşeye konacağı yerde, kelebek olan kendi belinden tutuvermişti yanlışlıkla. Üstelik de şaşkınlıktan dudaklarını Aysel'in yanağına kondurup, "CIZZ" diye sokmuştu onu"[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.17,18,19.]

[2]"Çocuklar üstlerini değişecek, meslek kostümlerini giyineceklerdi...Sahnede görevli çocular, kendi dertlerine düşmü.

وعبر مفهوم الاتصال الحر البعيد عن الكلفة قدمت "عدالت آغا اوغلى" الحاضرين فى الحفل من جميع طبقات المجتمع، ومقاماته المختلفة فى نفس المكان جنب إلى جنب بشكل كرنفالى مغاير للتراتبية التى كانت تكرس اللامساواة، والتى كان يؤكد عليها فى الحفلات الرسمية، حيث الجميع فى الكرنفال سواسية، ويسوده شكل من الاحتكاك المتحرر المألوف بين الأفراد الذين تفرقهم فى الحياة العادية حواجز لا يمكن تجاوزها متمثلة فى أوضاع معيشتهم وثرواتهم ووظائفهم وأعمارهم وأوضاعهم الأسرية على حد وصف (ميخائيل باختين) فى كتابة (أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية فى العصر الوسيط وإبان عصر النهضة)[1].

ويأتى فى مقدمة الحضور المعلم دوندار الذى يدير الحفل المسرحى ويوجه الطلاب بطريقة تعزز مبادىء الجمهورية الأتاتوركية بداخلهم، والحاضرون من رجال السلطة والطبقة البرجوازية من أهالى الطلاب من المؤيدين للتغريب، حيث يمثلون هم والمعلم دوندار الوجهة الرسمية لأيديولوجيا الحكومة. وهناك أيضا الأهالى المتدينون المعارضون للتغريب، والرافضون لما يقوم به أبناؤهم شكلا ومضمونا. والطلاب الذين يعكسون الوضع القائم بشكل

İşçinin tulumunun düğmesi kopmuştu. Karakaya Köyünden Ali'nin yabası sahneye sığmıyordu...Ali'nin elindeki yaba neredeyse Semiha'nın gözünü çıkarıyordu... Dokturun gömleği ise ortalarda yoktu. Ertürk, dispanserden getirilen bir enjektörü eline almış. Tansiyon aletini de boynuna asmıştı, ama gömleksiz kalmıştı...Namık, Talat Efendi'nin dükkanından getirilen teraziyle ortada dolaşıyordu. Boyu küçük geliyor, terazinin kefeleri yere değiyordu. Kaymakam'ın oğlu, üstünde yerleri süpüren, kırmızı saten yakalı siyah bir avukat cüppesi, yaklımış şişe mantarıyla çizilen bıyıkları, kumral kutumlu geziniyor,“Adalet mülkün temelidir. Söz milletindir” tümcelerini yineleyip ezberliyordu...Bir de Savcı'nın kızı. Sevil, fırfırlı pembe tafta elbisesi, başında çiçeklerden yapılma bir taç, elinde keman. Oyunda viyolonist olacak.Aysal; O kentli bir memur hanımı canlandıracaktı." [Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.21,22; S.24]

[1] ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية فى العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ص: ٢٣.

ساخر من خلال عفويتهم وحماقتهم التى يرتكبونها قبل وأثناء العرض ليمتزج الجميع فى مشهد كرنفالى يسوده توفيقية أماطت اللثام عن الجوانب الخفية لرؤيا العالم للحاضرين وأيديولوجياتهم بشكل ملموس:

"يحتشد الأطفال ويتدافعون من خلف الستار...كان الأباء والأمهات والأقارب المقربون للطلاب يجلسون فى أماكنهم، بعضهم يرتدى البرنيطة، والبعض الأخر القبعة، وبعضهن يرتدين الخمار، وأخريات يرتدين إيشاربا يلفهن بإحكام حول رءوسهن. بعضهم، بعضهم من الرجال فكروا فى كشف رءوسهم. تغطى النسوة العجائز وجوههن بالبرقع. يتضرعن من أعماق قلوبهن داعين عشرات المرات: "اللهم تجاوز عن ذنوبنا"، ينفثن بعدها ثلاث مرات على دعواتهن... توجد إمرأتان فقط من بين المتفرجين ارتديتا على رأسيهما قبعات مزينة بريش الطاووس. إحدهن زوجة مدير البلدة، والأخرى زوجة المدعى العام[١]."

"حضر من الأعيان والتجار شاكر آغا، وكوجه طوريك Koca Torik، والكاتب عثمان والسيد أمين... يتقدمهم مدير البلدة على كرسى من القش. على يمينه المدعى العام، وعلى يساره قائد قوات الدرك. وبجانبه مقعد شاغر: مقعد كبير المعلمين. وبجانب المدعى العام مقعد شاغر أيضاً: مقعد الطبيب، يأتى بعده على التوالى المدير المالى، وكاتب المراسلات الرسمية...كما كان من بين الحاضرين الأخت الكبرى للطبيب التى جاوزت الثلاثين من عمرها ولم تتمكن من الزواج بعد...[٢]."

---

[1]"Bazı öğrencilerin babaları, anaları, hısım akrabaları, fötrlü, kasketli, başörtülü, sıkmabaşlı; yerlerine oturmuşlardı. Bazıları, erkeklerden bazıları, başlarını açmayı akıl etmişler. Yaşlı kadınlar damalı örtüleriyle yüzlerini kapatıyorlar. İçlerinden on kez, "Allahım sen günah yazmsa" diye yakarıp dua ederek, üç kere bağırlarına tükürüyorlar...Seyirciler arasında sadece iki kadın, başlarına tavuskuşu tüyleriyle süslü şapkalar giymişler".[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.3, S.9]

[2]"Eşraf ve esnaftan Şakir Ağa, Koca Torik, Katip Osman,Emin Efendi...Kaymakam en önde, hasır bir koltukta. Sağında Savcı, Solunda Jandarma Kumandanı. Yanında boş bir

كما جاء الموقف الكرنفالى بأسلوب "الأناكريزا" فى الحوار الذى حدث قبل بداية الحفل بين المعلم دوندار وكبير المعلمين، حيث استفزاز كبير المعلمين باعتباره مدير المدرسة للمعلم دوندار، مما دفعه إلى التبرير والتفسير لما يحدث:

"عقد كبير المعلمين يداه وراء ظهره، وأخذ ينظر بضجر إلى الفوضى القائمة... فيبرر المعلم دوندار "سيدى؛ لقد شرحت لهم على مدار أيام كل شىء بالتفصيل، ولكن الذنب ليس ذنب الأولاد، بل ذنب أمهاتهم وآبائهم فى الحقيقة... فقد تنقلت عبر كل المنازل واحدا واحدا، أتعلمون، منزلاً منزلاً مجدداً..."[١]".

انتقلت الكاتبة إلى مبدأ التكافؤ بين الأضداد، حيث وصف الأطفال المصطفين على خشبة المسرح:

"يصطف ما يقرب من ثلاثين طفلا تتراوح أعمارهم بين الثامنة والرابعة عشر عاما على المسرح...وقد ارتدى الفتية البناطيل السوداء الطويلة القصيرة، والقاتمة الفاتحة اللون، والقمصان البيضاء الحريرية المصنوعة من القماش الحرير والساتان... وفى رقبة كل منهم رابطة عنق فراشية الشكل (بابيون) سوداءحقيقية أو تشبه الحقيقية. أما الفتيات فقد ارتدين المريول الأسود ذات الحمالات الفاتح الغامق اللون، الطويل القصير...[٢]."

---

sandalye:Başöğretmen'in yeri. Savcı'nın yanında da boş bir sandalya: Doktor'un yeri. Sonra sırasıyla Malmüdürü, Tahrirat Katibi...Otuzunu geçip de hala evlenememiş bulunan ablası, Seyirciler arasında."[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2103 S.9,10]

[1]"Başöğretmen, ellerini arkasına kenetlemiş, Sabırsızca ortalıktaki dağınıklığa bakıyordu...Günlerdir herbir şeyi tek tek anlattım bunlara efendim. Ama suç çocuklarda değil ki. Analarında, babalarında asıl...Bütün evleri tek tek dolaştım. Biliyorsunuz.Tek Tek. Yine de.." [Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.5,S.7]

[2]"Sekizle on dört yaş arasında otuz kadar çocuk, sahnede sıraya dizilmiş...Oğlanlar uzunlu kısalı, açıklı koyulu siyah pantolonlar, ipekliden, satenden dokuma beze değişen beyaz gömlekler giyinmişlerdi. Boyunlarında gereçek ve gerçeğe benzer birer siyah papyon. Kızların üstünde de açıklı koyulu, uzunlu kısalı, askılı kara önlükler." [Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.13]

كما بدا مبدأ تكافؤ الأضداد واضحا كذلك فى الاختلاف الأيديولوجى لحاضرى الحفل؛ حيث يوجد العلمانيون المؤيدون للغرب والتقليديون المعادون للغرب (العلمانية والتغريب مقابل التدين والحفاظ على التقاليد)، وظهر ذلك جليا فى ردود أفعال الحاضرين على ما يعرض من أناشيد قومية على ما يقدمه الطلاب من عروض فى الحفل:

"لم يكد الأطفال يبدءون بصحبة الفرقة الموسيقية لحفلات الختان يرددون بصوت جهور من خلف الستار: "لا تخف، لن تنخمد الراية الحمراء فى شفق السماء"، حتى نهض أولاً قائد قوات الدرك على رأسه قبعته ذات الشارة العسكرية، ووقف معتدلاً بشكل مستقيم من أجل السلام الوطنى، ثم شاهده الآخرون ووقفوا جميعاً. غير أن النساء المرتديات للخمار ظللن فى أماكنهن على استحياء. فحثهن زهدى صانع معجون الحلوى على الوقوف... بدأ الأطفال مرة أخرى برفقة الفرقة الموسيقية لحفلات الختان رقصة الپولقا. وتبعوها مباشرة بأداء رقصه الروندو... أخذ الآباء من الأعيان والتجار الذين كانوا من بين المتفرجين فى التنحنح بشكل مستمر من أجل ستر شرفهم الذى تلوث بالپولقا والروندو، كما أخذوا يضحكون بسب وبدون سبب من أجل دفع جميع الأفكار المزعجة التى تدور فى رءوسهم[١]".

كما أن عدم القدرة على إغلاق طرفى الستار البالى الموجود على خشبة المسرح والذى يفصل المتفرجين عن الطلاب المؤدين للعروض فوق بعضهم بعضا بشكل

[1]"Çocuklar, sünet düğünlerinin bandosu eşliğinde, perde gerisinden ağır ağır, "Korkma sönmez bu şafaklarda yüzen" diye başlayınca, önce Jandarma kumandanı, başında kokartlı şapkası, ayağa kalkıp dimdik selam durdu.Ötekiler onu izleyip ayağa kalktılar. Ancak başörtülü kadınlardan hemen hepsi, utanarak yerlerinde kaldılar. Onları da Macuncu Zühtü dürterek kaldırdı...Çocuklar yine sünnet düğünlerinin bandosu eşliğinde polkaya başladılar. Onu rondo izledi...Seyirciler arasındaki eşraf ve esnaf babalar, polka ve rondo ile kirlenen namuslarını örtbas etmek için durmadan öksürüyor, kafalardaki bütün sıkıcı düşünceleri kovalamak için gerekli gereksiz gülüyorlarda."[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.10,S.17,18].

تام بحيث يخفى ما وراءه تماما -رغما عن جهود الخادم جمال والمعلم دوندار فى إغلاقة- إلى عدم القدرة على قطع العلاقة بين المشاهدين والمتفرجين والفصل بينهم، وجعل كل طرف فى ناحية، هو أمر يتوافق تماماً مع تعريف "ميخائيل باختين" للكرنفال فى دراسته: (الكرنفالُ والكرنفالى)؛ حيث الكرنفال مهرجان يخلو من مهنة التمثيل، ويخلو من الانقسام إلى متفرجين وممثلين، فكل فرد فيه كان مشاركاً فاعلاً، وله الحرية فى أن يفعل ما يحلو له، بصدد الفعل الكرنفالى، فالكرنفال لا يؤدى ومشاركوه يحيون فيه، يحيون بقوانينه مادامت تلك القوانين فاعلة، وهذا يعنى بعبارة أخرى أن الجميع يحيون فيه حياة كرنفالية، ولأن الحياة الكرنفالية مستمدة من روتينها المعتاد فإنها تكون فى بعض أوجهها حياة مقلوبة، أى أنها الجانب المعكوس من العالم[١].

"لم تكن الستارة الأرجوانية اللون المصنوعة من قماش كتان سومربنك، تغطى خشبة مسرح المدرسة بأكمله. حيث سيتولى جمال الخادم أمر رفع وإسدال الستار. يشد حبل الستار الموجود بيده قليلاً، ولكن المسافة بين الستائر لا تنغلق على بعضها قط. كانت كل مخاوفه تدور حول ماذا لو لم يُفتح الستار على مصراعيه قط؟[٢]."

<u>المحاكاة الساخرة:</u>

وظفت (عدالت آغا اوغلى) المحاكاة الساخرة أو الهزلية (الباروديا Parody)[٣] أحد سمات الموقف الكرنفالى فى الحفل المدرسى من خلال العروض التى قدمها

---

[١] جون ستورى وآخرون، <u>الكرنفال فى الثقافة الشعبية</u>، ص: ٥٠.

[2] "Sümerbank keteni bordo renk perde, okul sahnesini tam örtmüyordu. Hademe Cemal, müsamerede perdecilik edecek. Elindeki ipi az çekiyor, perde aralığı hiç kapanmıyor. Bütün korkusu da, ya hiç açılmazsa? .. Günlerdir bütün işi bunu prova etmek. İpi usulca geriyor, bırakıyor. Yeniden geriyor, bırakıyor."[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.3]

[٣] المحاكاة الساخرة Parody: هى تقليد نص أدبى أو أثر فنى أو سمات مميزة لشخصية معروفة، بحيث تراعى خصائص الأسلوب الأصلى ولحنه ونظراته أو مميزات هذه الشخصية أو تسخر من أفكار شاعر أو كاتب ما، ويكون ذلك بقصد الإضحاك، لا لما فيه من تهكم وسخرية، وإنما لبراعة ما فيه من تقليد، ويقسم الباحثون المحاكاة الساخرة إلى لفظية وصورية وموضوعية؛ ففى المحاكاة اللفظية يتم إيلاء الاهتمام فقط لكلمات العمل الأصلى، أما المحاكاة الصورية فتعد عملا على غرار العمل الأصلى، لكنه يسخر منه، والمحاكاة الموضوعية محاكاة ساخرة تعيد صياغة محتوى العمل الأصلى بطريقة فكاهية. ويستخدم

الأطفال، لتضفى على هذا الحدث هزلية مرحلة الطفولة، ولانتقاد الخطة التغريبية التى كانت تتبناها النخبة الحاكمة وتريد إرساءها فى النشء، بطريقة تهكمية مضحكة تضمنت: بعض المظاهر الساخرة التى حدثت إبان عرض الزهور والحشرات، وأثناء إنشاد نشيد الاستقلال وغيره من الأناشيد الوطنية الأخرى، وأثناء إلقاء الأطفال لخطاب أتاتورك للشباب، وأثناء أداء رقصتى البولقا والروندو التى ستفتحان نافذه على الغرب، والتى قدمت جميعها تحت قيادة الفرقة الموسيقية "لحفلات الختان" والتى وصفت بهذا الوصف زيادة فى السخرية، وكذلك الخطبة الحماسية التى ألقاها المعلم دوندار والتى لم تنال حظها من التصفيق، وملحمة ارگنه قون Ergenekon التى أداها الأطفال:

"الفرقة الموسيقية جيدة، والمهن جيدة جداً، والأغاني الفلكلورية جميلة جداً، وملحمة (ارگنه قون) ممتازة كذلك... إذ؛ لماذا أصر بشدة على ما يدعى البولقا؟ نعم، إنها التعليمات الواردة من المركز كانت تطالب بفتح نافذة على الغرب...بدأت الفرقة الموسيقية التى تعزف فى حفلات الختان بعد العد واحد.. إثنان.. بوم بوم، نشيد الاستقلال... "أشرقت أضواء الوطنية (المثل الأتاتُركية) على فجر الوطن"، غير أن الأطفال لم يكونوا قد ظهروا بعد على خشبة المسرح. ولكن الفرقة الموسيقية لحفلات الختان بمزمارها الأصفر النحاسى الضخم كانت تبدو من طرف الستارة الكتان الحمراء التى لم يتسنى لها تغطية ساحة المسرح بأكملها قط... وفجأة ارتفعت أصوات الأطفال مجدداً... وكأنهم ينشدون شعائر دينية بصحبة الفرقة الموسيقية: "أيها الشباب التركى"....ثم خرج المعلم

الأديب المحاكاة الساخرة بقصد الاعتراض والنقد بدرجات مختلفة، وبطبيعة الحال، فإن المحاكاة تتطرق لإعادة صياغة محتوى العمل الأدبى، لكى تصور مجتمعا غير مرغوب فيه. والمحاكاة الساخرة متنوعة بدرجة كبيرة بحيث يمكن محاكاة أسلوب الغير. ويمكن محاكاة طبقة ما على المستوى الاجتماعى أو شخصية على المستوى الفردى من ناحية الرؤية، والتفكير، والكلام، وقد تقتصر المحاكاة الساخرة على الأشكال اللفظية السطحية، ومن الممكن كذلك أن تغور هذه المحاكاة الساخرة لتصل إلى المبادىء والأسس العميقة لكلمة الغير. أنظر: آذر دانشگر، "المحاكات الساخرة فى الروايات الفارسية المعاصرة "ألف ليلة وليلة الجديدة"، لمحمد على علومى نموذجا"، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، العدد الثامن والعشرون، السنة السابعة، كانون الأول، ٢٠١٧، ص: ٨٣-٨٥؛ جميل حمداوى، "أنواع المقاربات البوليفونية"، ص: ٢٥-٢٦.

دوندار أمام الستار من الطرف الأيسر... والمعلم دوندار مرتبك يحاول أن يجرى الحديث على فمه، فبدأ يتحدث... وقد كتب فى نهاية هذه الفقرة الموجودة بالورقة التى بيده: "تصفيق حاد ومتواصل". لذا انتظر برهة. حدث بعض التصفيق، ولكنه لم يكن مستمرا ولا حاداً[١]."

<u>الهجائية الميبيبية:</u>

واحدة من أهم الوسائل الرئيسية الحاملة للموقف الكرنفالى من العالم فى الأدب. والكرنفالية أحد الأصناف التى لعبت دوراً فى تطور الرواية البوليفونية، وأخذت اسمها من اسم الفيلسوف (مينيب من غادار)[٢].

وقد استخدمت "عدالت آغا اوغلى" بعضا من خصائص الهجائية الميبيبية فى رواية (الرقاد للموت) ستذكر الباحثة ما رصدته منها داخل الرواية.

١- فى الميبيبية يظهر ما يسمى بالتجريب السيكولوجى الأخلاقى: أى تصوير حالات الإنسان النفسية الأخلاقية الشاذة وغير الاعتيادية؛ مختلف حالات الجنون وازدواج الشخصية، والاستغراق التام فى عالم الأحلام، وحالات النوم غير الاعتيادية، والنزوات والأهواء التى تصل إلى حد الجنون، وحالات الانتحار إلى غير ذلك[٣]:

---

[1]"Koro, peki. Meslekler, iyi. Türküler, pek güzel. Ergenekon destanı; pekala, mükemmel...Eee, polkada ne diye diretti bunca? Merkezden gelen emirde, Batı'ya pencere açılması isteniyordu...Sünnet düğünlerinde çalan bando, bir iki bum bum'dan sonra"İstiklal Marşı"na başladı...Ardında çocuklar"Yurdun tanyerinde doğdu gün ışıkları ülkünün" e başladılar. Kendileri henüz görünmüyorlardı. Ama Sünnet düğünlerinin bandosu, sarı pirinçten kocaman bombortlarıyla, sahneyi bir türlü tam örtemeyen bordo keten perdenin bir ucundan görünebiliyordu...Ve birden çocukların sesi yükseldi. Bando eşliğinde, bir ayin söyler gibi söylüyorlardı...Dündar öğretmen de sol uçtan perdenin önüne çıktı...Söze başladı...Elindeki kağıtta bu kısmın sonuna "şiddetli ve sürekli alkışlar" diye yazmıştı. Bekledi. Birkaç alkış oldu. Fakat sürekli değildi. Ne de şiddetli."[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2103, S.7; S.10,11,14,15].

[٢] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكى، ص: ١٦٤، ١٦٥.

[٣] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكى، ص: ١٦٩، ١٧٠.

"أستيقظ على حلم أخترق قلبى...أحاط بىّ الملل والضيق والخجل والخوف من كل ناحية. وأصبح جسدى معلقا بهم. لم أعد أعرف للوهلة الأولى من أكون، وأين أكون، ولا استطيع معرفة ما الذى يجب علىّ فعله. عيناى تدوران فى كل مكان وركن، تدققان فى الأشياء من حولى واحدة واحدة، أدقق كذلك فى غصن الليلاك الذابل، لا بد من التعرف مجدداً على الغرفة التى رقدت بها للموت، يتبع هذا فهم سبب وجودى حتى الآن داخل هذه الغرفة... كان يجب علىّ ألا استيقظ الآن قط. يا له من وضع بائس! أستيقظ على حُلم سيجعل كل شىء يبدأ من جديد، سيجعل هذا الانتظار الممل الذى ليس له أدنى ضرورة يستمر. لازلت حتى الآن فى مذبذبة بين أنا التى فى الحلم والحال الذى كان فى الحلم، وأنا التى هنا والحال الذى هنا. إنه خط باعث على الجنون...لا أنا ولا هذا الحال[١]."

٢- تتميز الميتيبية بمشاهد فاضحة، وتصرفات شاذة، وبأحاديث ومداخلات فى غير موضعها، أى تتميز بمختلف أشكال خرق كل ما هو مألوف واعتيادى فى مجرى الأحداث، وبالمعايير المقررة للسلوك وآدابها، بما فى ذلك آداب الكمال، ويقصد بذلك تعرية الخصم وفضحة. وتتميز كذلك بشيوع الكلمة فى غير موضعها، وذلك إما بسبب صراحة هذه الكلمة التى تصل حد الوقاحة، أو بسبب فضحها المهين للمقدسات، وإما بسبب

[1]"Yüreğimi delen bir düşle uyanıyorum...Sıkılma, boğulma, utanma, korku her yanımı sarmış. Gövdem bunlarla tutulmuş. Bir an kim olduğumu, nerde olduğumu, ne yapmam gerektiğini bilemiyorum. Gözlerimi her köşe bucakta, pörsümüş leylak dalına değin her şey üstünde teker teker gezdirerek ölmeye yatığım odayı yeniden tanımam gerekiyor. Ardından, bu oda içinde hala var olduğumu anlamam geliyor...Hiç uyanmamam gerekirdi artık. Ne umutsuz bir durum! Her şeye yeniden başlatacak, bu yorucu, hiç bir gereği olmayan bekleyişi sürdürtecek bir düşle uyanıyorum. Hala da düşümdeki benle ve düşümdeki durumla buradaki ben ve buradaki durum arasında bir çizgideyim. Çıldırtıcı bir çizgi...Ne oyum, ne bu."[Ölmeye Yatmak, 27.Basım,S.413,414.]

خرقها الحاد لآداب السلوك[١]: وفى هذا يأتى المثال التالى بالرواية لتوضح "عدالت آغا اوغلى" أنه على الرغم من التغريب والتطور الذى لحق بالشعب فأن الإنسان الحكيم متمثل فى آيسل، لا زال يحتك بأقسى أنواع الشر والتفسخ الأخلاقى:

" رأت(آيسل) شجرتى ليلك ضاربتين بجذورهما أسفل جدارن إحدى الحدائق الصغيرة... ماذا لو تتمدد الآن فوق أغصان الليلك التى تفتحت من فورها... تمددت فوق زهور الليلك البيضاء. تصدر الأغصان الكثيفة لأشجار الليلك والأغصان القريبة من الأرض صوت خشخشة. وإذا برجل يرتدى نظارة حالكة السواد عليه جاكت مونتجمرى، يظهر لآيسل....[٢]".

"يأتى شخص ما يبدو برتبة فريق أول. ثم يقول لى وقد وقف أمامى معتدلا: "يمكن لسيادتكم البدء". فأقول أنا أيضا: "علينا أن نبدأ". يبدأ رجالا ذوا وجه حسن كانا موجودين فى مكان شبه مظلم التجرد من ملابسهما سريعا. يبدو أن مهمتى كانت الرقاد معهما[٣]."

٣- تتسم المينيبية بطابعها الاجتماعى اليومى، إنها أشبه بصنف أدبى "صحافى" يرد على موضوعات الساعة الأيديولوجية، أشبة بأنسكلوبيديا كاملة للعصر، مليئة بصور الشخصيات المهمة والمعاصرة التى توفيت منذ عهد قريب، وبالمهيمنين على الأفكار فى جميع مجالات الحياة الاجتماعية والأيدولوجية (بأسمائهم الصريحة أو المكتوبة

---

[١] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكى، ص: ١٧١.

[2] "Bir küçük parkın duvar dibinde boyvermiş iki leylak ağacı gördü...Şimdi taze açmış leylak dallarına uzansa...Beyazlara uzandı. Leylak ağaçlarının sık dalları, ta yere yakın dalları hışırdadı. Kapkara gözlükleriyle bir adam. Üstünde bir montgomeri. Adam, Aysel'e ... gösterdi."[Ölmeye Yatmak, 27.Basım,S.467, 468.]

[3]"Korgeneral gibi biri geliyor. Karşımda hazır ol'a durup bana "Başlayabilirsiniz efendim," diyor. Ben de,"Başlayalım," diyorum. Alacakaranlık yerdeki iyi yüzlü erkekler acele soyunmaya başlıyorlar. Meğer görevim onlarla yatmakmış."[Ölmeye Yatmak, 27.Basım,S.481.]

بالشيفرة)، ومليئة بالصور المتخيلة لحوادث العصر سواء منها الكبيرة والصغيرة، إنها أشبه بيوميات كاتب تحاول أن تقوم الروح العام للعصر والنزعة الجديدة فيه[١].

وقد بدا هذا الطابع واضحا فى رواية(الرقاد للموت)، ففى الفصل الثانى من الرواية تبدأ (عدالت آغا اوغلى) فى إعطاء صورة كاملة للعصر من خلال ما يرد فى جريدة الأمة -التى يقرأها المعلم دوندار- من أخبار محلية تتعلق بالفترة الأولى من عهد الجمهورية، حيث تحرر بعض مناطق تركيا، واحتفالات ٣٠ أغسطس (عيد النصر)، والعديد من الأخبار العالمية: حلف عصبة الأمم، والعلاقات المتوترة بين الدول خلال الحرب العالمية الثانية.[٢]:

"مدير التحرير ممتاز فايق فنيك. والمحرر الأول نصوحى بايدار، ومحرر العمود الصحفى يشار نابى، أما محرر السياسة الخارجية فهو أحمد شكرى اسمر...لقد تحرر خاتاى، وسيعقد مجلس الأمة (مجلس الشعب) لمحافظة خاتاى فى اليوم التالى...التُقطت صورة استعراض ٣٠ أغسطس. يظهر فيها كل من رئيس الوزراء جلال بايار وبجانبه وزير الدفاع الوطنى كاظم أوز الب وقائد استانبول. توجه بعدها كل من وزير العدل شكرى سراچ ، ووزير الخارجية توفيق رشدى آراس، ووزير المالية فؤاد آغرالى إلى أنقرة على متن عربة قطار خاصة تابع للقطار السريع، حيث ودعهم بمحطة القطار السكرتير العام لرئاسة الجمهورية، ومساعدوه، ونواب البرلمان، وقادة الجيش، وكبار رجال الدولة إلى جانب حشد كبير من الناس[٣]."

---

[١] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: ١٧٢، ١٧٣.

[2] [Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.31-41.]

[3]"Dündar Öğretmen Ulus Gazetesi Okuyor; Yazı işleri Müdürü Mümtaz Faik Fenik'tir. Başyazarı Nasuhi Baydar. İç fıkra yazarı Yaşar Nabi. Dış politika yazarı ise Ahmet Şükrü Esmer… Hatay hür olmuştur. Hatay Millet Meclisi ertesi gün toplanacaktır… Başvekil Celal Bayar'ın, yanında Milli Müdafaa Vekili Kazım Özalp ve İstanbul Komutanı Halis Bıyıktay olduğu halde 30 Ağustos geçit resminde fotoğrafı çekilmiştir. Daha sonra Adliye Reisi Şükrü Saraçoğlu, Hariciye Reisi Tevfik Rüştü Aras, Maliye Reisi Fuat Ağralı ile birlikte ekspresе bağlanan hususi vagonla

"من الممكن أن تكون هناك مشاكل بأوروبا الوسطى، ولكن كما يذكر العمود الصحفى (أصداء) بجريدة الأمة، أن وجود السلام تحت التهديد ليس ممكنا: " بعيد عن وطننا تتحدث الأخبار المتناثرة هنا وهناك عن أن نذر الحرب تلوح فى الأفق أحياناً، وأن السلام مهدد... فانتبهوا، لقد انتهك حلف عصبة الأمم مادة قانونية محددة... وقالوا 'أثيوبيا تنتهك، والسلام يُهدد' ولكن السلام لم يبال بهم مرة أخرى"[١]."

<u>ثانياً: من حيث تعدد اللغات والأساليب</u>

تستند الرواية البوليفونية من ناحية مستوى صورة اللغة إلى مجموعة من الأساليب التى تشكل البعد التعددى، أو ما يسمى أيضا بالصياغة الحوارية أو الديالوجية، ومن أهم الظواهر الفنية التي تنبنى عليها الرواية البوليفونية: التنضيد، والأجناس التعبيرية المتخللة، والاصطلاحات والتعبيرات المسكوكة[٢].

١- التنضيد: للتنضيد علاقة كبيرة باللغة الحوارية (الديالوجية). بمعنى أن اللغة الأدبية ليست لغة وحيدة، بل هى لغة منضدة طبقات، حيث (تنضيد اللغة إلى أجناس)؛ فيكون الحديث عن اللغة الشعرية، واللغة المقالية، واللغة الصحفية. وهناك التنضيد اللغوى المهنى (تنضيد اللغة إلى مهن)، مثل لغة المحامى، ولغة الطبيب، ولغة التاجر، ولغة السياسى، ولغة المعلم. ويعبر التنضيد اللغوى عن التعدد الطبقى، والتنوع الهرمى

Ankara'ya hareket etmişlerdir. İstasyonda Riyaseticumhur Umumi Katibi, Başyaver, saylav/ar, generaller, hükümet erkanı ve kalabalık bir halk kütlesi tarafından uğurlanmışlardır."[Ölmeye Yatmak, 27.Basım,2013, S.31.]

[1]"Bir Orta Avrupa sorunu söz konusudur. Ama, Ulus'un "Yankılar" sütununa göre barışın tehdit altında bulunması söz konusu değildir: “Sözüm yurdumuzdan dışarı; şuradan buradan gelen haberler arada sırada ufuklarda harp bulutları dolaştığından, sulhün tehdit edildiğinden bahsederler...Baksanıza, Milletler Cemiyeti Paktı'nın falanca maddesi çiğnendi...'Habeşistan çiğneniyor, sulh tehdit ediliyor' dediler; gene sulh aldırış etmedi.”" [Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.36.]

[٢] جميل حمداوى، "أنواع المقاربات البوليفونية"، ص: ٢١.

الاجتماعى، فيحدد رؤى الشخصيات إلى العالم، ثم يبرز اختلافها فيما بينها اجتماعيا وطبقيا وإيديولوجيا[١].

بدا عنصر التنضديد واضحا فى غير موضع فى رواية (الرقاد للموت)، حيث اللغة الصحفية التى تزخر بها الرواية فى جميع فصولها، والتى عرضت فيها الكاتبة العديد من أخبار العصر لتقدم لنا نبذة تاريخية عن كل فترة من الفترات التى تغطيها الرواية، وهناك أيضاً الكثير من العبارات المفعمة بالدلالة على لغة وأخلاق أهل القرية وأسلوبهم بتلقائية شديدة داخل الرواية، وكذلك التنضيد اللغوى المهنى فنجد لغة المعلم دوندار ولغة آيسل الأستاذة الجامعية، ولغة التاجر بشكل عبر عن التعدد الطبقى والتنوع الهرمى الاجتماعى:

- **لغة (المعلم دوندار) الناصح الأمين للنشء الجديد للجمهورية، حيث كان حديثه خلال الحفل المدرسى على النحو الآتى:**

"لقد كتبت أنا عبدكم المتواضع هذه المسرحية...رغبة فى أن يتعلم أطفالنا جميعاً...كل أنواع التضحية والوفاء المتوقعة منهم تجاه أية مهنه بالحياة، أيا كانت هذه المهنة.[٢]"

- **لغة (جمال الخادم) الذى أوكل إليه أمر رفع وإسدال الستار فى أثناء الحفل المدرسى، حيث تظهر بها البساطة والتلقائية المعهودة من أهل القرى:**

"رحماك معلمى، لأكن فداء لك؛ لم أخرج على خشبة المسرح طوال حياتى قط. تساقط جلد وجهى من الخجل. ماذا سيكون الوضع إذا التقيت بشقيق زوجتى وجها لوجه وأنا بهذا الارتباك؟ لقد أصبحت موضع سخرية يا عزيزى، ألن يقولوا بأن ابن الدارندلى أصبح ممثلاً؟..[٣]"

---

[١] جميل حمداوى، "أنواع المقاربات البوليفونية"، ص: ٢١، ٢٢.

2"Bu piyesi baştan sona naçizane bendeniz yazdım…İstedim ki çocuklarımız…kendilerini bekleyen türlü fedakarlık ve vefakarlıkları bilsinler. Her mesleğin çilesini de, sevincini de öğrensinler".[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.19, 20.]

3"Aman öğretmenim, kurbanın olayım. Ben sahneye çıkmadım ömrümde. Yüzümün derisi yere geçti. O şaşkınlıkta bir de kaynımla gözgöze gelmeyeyim mi? Maskara olduk canım.

٣- الأجناس التعبيرية المتخللة:

أحد مظاهر تعدد الأساليب داخل الرواية البوليفونية، وقد استخدمتها "عدالت آغا اوغلى" بشكل واضح فى رواية (الرقاد للموت)، حيث تسمح ظاهرة الأجناس التعبيرية المتخللة بدخول جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (كالقصص، والأشعار، والقصائد، والمقاطع الكوميدية)، أو غير أدبية مثل: (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية وعلمية ودينية)، كما توجد الأجناس التعبيرية التى تضطلع بدوراً بَنّاءً مهم داخل الروايات، بل أنها أحيانا تحدد بنية المجموع خالقة بذلك جنساً مغايرا للجنس الروائى مثل: (الاعتراف، والمذكرات الخاصة، والرسائل)، وكذلك الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، حيث إن كل واحد من الأشكال سالفة الذكر يمتلك الإشكالية اللفظية والدلالية لتمثيل مختلف مظاهر الواقع، كما تلجأ الرواية إلى تلك الأجناس باعتبارها مشيدة من الواقع[١].

وقد استخدمت "عدالت آغا اوغلى" بالفعل العديد من هذه الأجناس؛ حيث الأناشيد الوطنية وغيرها من الأناشيد الأخرى التى رددها الأطفال فى أثناء الحفل المدرسى، ومذكرات آيدين ابن مدير المقاطعة التى قدمت وصفا مسهبا عن حياة أصدقائه عقب انتهائهم من دراسة المرحلة الابتدائية:

> **"قررت أن أدون قصة حياتى فى هذه المذكرة التى أعطتها لى عمتى هدية حين أتممت مرحلة التعليم الابتدائى بحصولى على الترتيب الأول[٢]."**

استخدمت "عدالت" كذلك تقنية (المراسلات) على نطاق واسع، فتبادل العديد من شخصيات رواية (الرقاد للموت) الرسائل فيما بينهم؛ حيث الرسائل المتبادلة بين (آيسل وسميحة) ، وبين (آيسل وبهيره)، وبين (السيد آمين والسيد سليم)، وبين (ارتُرك وعلى)، وبين (نامق وگوناى Günay)، وبين (آيسل وعلى)، وبين (آيدين وآيسل)، ومن هذا الرسائل المتبادلة بين آيسل التى حضرت إلى

Darendeli'nin oğlu kumpanyacı olmuş, demezler mi?"[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.21.]

[١] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: ٨٨، ٨٩.

[2]"İlkokulu birincilikle bitirdiğim için bana halamın armağan ettiği bu deftere hayatımı yazmaya karar verdim".[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S.42]

العاصمة (أنقرة) عقب إتمام المرحلة الابتدائية لتقيم فى بيت خالتها من أجل استكمال دراستها وبين سميحة التى ظلت فى المقاطعة وستزوجها أسرتها دون أن تكمل دراستها:

"أختى الحبيبة آيسل...تلقيت رسالتك الجميلة، ما أجمل سردك للأحداث، تصفين بشكل رائع للغاية معيشتك مع أولاد خالتك، مدرستك.. يا ليت والدى كان يأذن لى فأستطيع أنا أختك سميحة أن أدرس مثلك... فقد انتهت الحياة بالنسبة لى، ليت سنى كان صغيراً مثلك، تعلمين أننى كبرت بسرعة وتحملت المسئولية مبكراً، حبسونى الآن بالمنزل وانتهى الأمر عند هذا الحد.... أختك عسرة الحظ ....سميحة[١]."

ومعاودة آيسل مراسلة سميحة:

"أختى سميحة..ها هى إجازة الصيف انتهت، عشرة أيام منذ مجىء إلى هنا. وقد غادرتكم مبكراً يا أختى بسبب انتقال عائلة خالتى لبيتها، ربما أتمكن من مساعدتهم فى الانتقال[٢]."

٣-<u>الاصطلاحات والتعبيرات المسكوكة</u>

هى بنى لغوية ثابتة ذات قوالب مستقرة، ويقصد بها تلك العبارات التراثية المأثورة والمتوارثة جيلا عن جيل، كالأمثال السائرة[٣] والحكم والعبارات المصاغة بدقة وإحكام، مثل: "من جد وجد ومن زرع حصد". وتوجد التراكيب

---

[1] "Bir Tanecik Kardeşim Aysel....Güzel mektubunu aldım. Ne güzel yazıyorsun. Teyzengillerin yanındaki hayatını, okulunu...Çok güzel anlatıyorsun..Babam izinverseydi de keşke ben kardeşin Semiha da senin gibi okuyabilseydim...Benim için hayat bitti. Keşke benim yaşım da senin gibi biraz küçük olsaydı. Bilirsin çabuk da serpildim. Beni şimdi eve kapatılar artık...Talihsiz kardeşin: Semiha".[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013,S.72; S.74]

[2] "Semiha, Kardeşim, İşte yaz tatili de sona erdi. Ben buraya geleli nerdeyse on günü buluyor. Sizleri erken bırakmamın sebebi kardeşim, teyzemlerin evden taşınacak olmaları."[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013,S.90.].

[٣] المثل السائر: معروف فى جميع الآداب الإنسانية نثراً أو شعراً، وهى حكمة متداولة وجيزة العبارة، بارعة الصياغة، مجازية التصوير، تتضمن خلاصة تجربة عامة صادقة. أنظر: معجم مصطلحات الأدب، الجزء الأول، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ص: ١٣٦.

المسكوكة التى يطلق عليها أحيانا مصطلح العبارة الجاهزة (Ready mode expressions) فى اللغة، ويطلق عليها أحيانا اسم "الكليشيه[١]" أيضا، فتكون مضافا ومضافا إليه، مثل قولك: "سخرية القدر"، أو فعلا ومفعولا، مثل: "ولاه دبره" أو فعلا وشبه جملة، مثل: "أسقطه من حسابه"، وهلم جرا. وهناك نوعية أخرى من التراكيب المسكوكة انتشرت بين الناطقين باللغة. وهى مجموعة من الكلمات تدخل فى علاقات سياقية ثابتة لايجوز تغييرها أو تبديلها، والقالب أو الشكل الذى تأتى عليه، هو الطابع المميز لها، فإذا استقلت الوحدات، فقد التركيب المسكوك طابعه المميز[٢]. وقد برعت "عدالت آغا اوغلى" فى استخدام هذه العبارة على نطاق واسع داخل رواية (الرقاد للموت)، حتى لا تكاد تخلو صحيفة من صحف الرواية منها، وبهذا أوجزت اللفظ، وأصابت المعنى، ومنها:

- **كنا نسلى أنفسنا فى الجنائز بقول:*(ليعوضنا خيراً بالأحياء عن من ماتوا)*[٣].**
- ***"سفهاء البشر لايمكنهم خدمة علية القوم"*[٤].**
- ***"من لديه السلطة يمتلك كل شىء، كلمته وأمره نافذ فى كل شىء"*[١].**

---

[١] الكليشيه: ويمكن أن يُترجم بـ"القالب"، وهو عبارة شائعة، فقدت كثيراً من حيوتها وطرافتها، وقدرتها على الإثارة، من فرط الاستعمال والتداول، كأن يقال فى مقام أمر لا يحتمل المزيد: "أكل الدهر عليها وشرب"، وكقول عمرو بن ربيعة: "وهل يخفى القمر" للدلالة على شهرة المتحدث عنه أو المشار إليه. أنظر: معجم مصطلحات الأدب، الجزء الأول، ص: ١٢٦، ١٢٧.

[٢] جميل حمداوى، "أنواع المقاربات البوليفونية"، ص: ٢٦، ٢٧.

[3] "Hoş, cenazelerin başında da, *"Kalan sağlar Bizimdir"* diye avunurduk hep".[Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013, S. 145.]. *"Kalan sağlar Bizimdir":* مقتبس من أشعار للشاعر الشعبى (دادال Dadaloğlu) أحد الشعراء الشعبين المشهورين في القرن التاسع عشر، راجع: Ümit ZİLELİ, Ölen Ölür Kalan Sağlar Bizimdir!..., Sözcü gazetesi, 24 Şubat 2019.

[4] *"İt derisinden post olmaz!"* [Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013,S. 439.] *"İt derisinden post olmaz!"*: Nasıl ki bayağı, adi malzemeden nitelikli güzel şeyler yapılamazsa yaradılışı gereği değersiz, aşağılık kimseler de yüce ve temiz bir hizmet edemezler, bkz. Rüştü AYDOĞAN, Resimli Deyimler ve Atasözleri Sözlüğü, Evrensel İletişim Yayınları, Ankara, S.293.

- ***" إذا لم تستطع هزيمة عدوك، فاجعل عداوته لصالحك"*** [٢].

الخاتمة

١- تميزت رواية (الرقاد للموت) للأديبة (عدالت آغا اوغلى) باستخدام العديد من تقنيات الرواية البوليفونية، وتضمنت تقنيات: "فضاء العتبة"، و"الفضاء الكرنفالى"، و"تعدد الأساليب واللغات".

٢- عكست الرواية من خلال تقنيتى السرد البوليفونى "الفضاء الكرنفالى"، و"المحاكاة الساخرة" سخريتها من الواقع المعاش خلال الفترة الأولى لعهد الجمهورية.

٣- عكست الأديبة من خلال تقنيات السرد البوليفونى العديد من مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية ولا سيما المظاهر التاريخية المحلية والعالمية على حد سواء.

---

[1] *"Mühür kimde ise, Süleyman odur"* [Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013,S 441.] *"Mühür kimde ise, Süleyman odur"*:Bu işte kime yetki verilmişse baş o dur. Söz ondan biter. Onun Buyruğu geçer; Veya Bir toplumda, bir işte en büyük yetki kime verilmişse onun dediği olur. Orda onun kararları uygulanır, bkz. Ömer Asım AKSOY, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü, 7.Baskı, İnklap Kitabevi, Ankara, 1993, S.392; Rüştü AYDOĞAN, a.g.e, S.315.

[2] *"Isıramadığın eli öp başına koy"* [Ölmeye Yatmak, 27.Basım, 2013,S.441.] *"Isıramadığın eli öp başına koy veya* Isıramadığın (bükemediği) eli öp başına koy: Düşmanını yenemiyorsan ona hoş görünmeye çalışarak kötülüğündan kendini koru (If you can't defeat your enemy, then try to win his/her favor), bkz. Ömer Asım AKSOY, S.317; Redhouse Büyük Elsözlüğü, İngilizce-Türkçe/ Türkçe- İngilizce, 17.Baskı, Redhouse Yayınevi, İstanbul, 2002, S.356.

المراجع والمصادر

أولاً: المراجع العربية:

١- جميل حمداوى، "البوليفونية فى الأدب والنقد"، الطبعة الأولى، دون ناشر، ٢٠١٥.

٢- جون ستورى وآخرون، الكرنفال فى الثقافة الشعبية، ترجمة:خالدة حامد، الطبعة الأولى، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ٢٠١٧.

٣- شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، عالم المعرفة، العدد(٢٨٩)، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٣.

٤- ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية فى العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة: شكير نصر الدين، الطبعة الأولى، منشورات الجمل، بيروت، لبنان،٢٠١٥

٥- ميخائيل باختين، الخطاب الروائى، ترجمة: محمد برادة، الطبعة الأولى، دار الفكر للنشر والدراسات والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧.

٦- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكى، ترجمة: جميل نصيف التكريتى، وحياة شرارة، الطبعة الأول، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.

٧- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكر ويمنى العيد، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.

الرسائل الأكاديمية:

١- فاتح بورحلة، "تقنية السرد فى رواية "زيتون الشوارع" لإبراهيم نصر الله"، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربى، كلية الآداب واللغات، جامعة: محمد بوضياف، ٢٠١٧.

المجلات العلمية:

١- آذر دانشگر، "المحاكات الساخرة فى الروايات الفارسية المعاصرة "ألف ليلة وليلة الجديدة"، لمحمد على علومى نموذجا"، مجلة إضاءات نقدية

(فصلية محكمة)، العدد الثامن والعشرون، السنة السابعة، كانون الأول، ٢٠١٧.

٢- باسم صالح حميد، "لغة الرواية فى ضوء نظرية باختين"، مجلة آداب المستنصرية، العدد(٤٩)، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٨.

٣- محمد العيد تاورته، "تقنيات اللغة فى مجال الرواية الأدبية"، مجلة العلوم الإنسانية، العدد(٢١)، يونيو، ٢٠٠٤.

المعاجم والقواميس العربية:

١- إبراهيم فتحى، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقى، تونس، ١٩٨٦.

٢- باتريك شارودو ودومينيك منغو وآخرون، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيرى وحمّادى صمّود، منشورات دار سيناترا، المركز الوطنى للترجمة، تونس، ٢٠٠٨.

٣- معجم مصطلحات الأدب، الجزء الأول، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م.

ثانيا: المراجع الأجنبية(التركية):

1. Halim Ağaoğlu, Herkes Kendi Kitabının İçini tanır, Birinci Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, S.152,153.
2. A.Alper AKÇam, "Dar Zaman Üçlemesi: Bir Karnaval Sahnesi Mi?; Adalet AĞAOĞLU'NDA Karnaval..", Cumhuriyet Kitap Ekinde.
3. Adalet Ağaoğlu, Ölmeye yatmak, Dar Zamanlar-1, 27.Basım, Türkiye iş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013.

المعاجم والقواميس الأجنبية(التركية):

1- Ömer Asım AKSOY, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü, İnklap Kitabevi, Ankara,1993.

2- **Redhouse Büyük Elsözlüğü, İngilizce-Türkçe/ Türkçe- İngilizce, 17.Baskı, Redhouse Yayınevi, İstanbul, 2002.**
3- **Rüştü AYDOĞAN, Resimli Deyimler ve Atasözleri Sözlüğü, Evrensel İletişim Yayınları, Ankara.**
4- **Şükrü Haluk Akalın ve başkalar, Türkçe Sözlüğü, 10.Baskı, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu, Ankara, 2005.**