تداخل الأجناس الفنية والأدبية
عند الأديب التركى عمر سيف الدين،
قصتا (الصولجان Topuz)،
و(الشرفة Balkon) أنموذجاً

إعداد

ناهد عبد المحسن محمد السيد

مدرس بكلية الألسن قسم اللغات الشرقية الإسلامية شعبة تركى

تداخل الأجناس الفنية والأدبية عند الأديب التركى عمر سيف الدين، قصتا (الصولجان Topuz)، و(الشرفة Balkon) أنموذجًا

ناهد عبد المحسن محمد السيد

قسم اللغات الشرقية الإسلامية (شعبة اللغة التركية)، كلية الألسن، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر.

البريد الإلكترونى: nahedmohsen@alsn.asu.edu.eg

الملخص:

إن الأدب بأنواعه سواء أكان شعرًا أم نثرًا، لم يعد محددًا بخصائص معينة مستقلة تفصله عن غيره، بل إن بعض النصوص يحار القارىء في تحديد نوعها؛ وذلك نتيجة التداخل الشديد بين الأنواع الأدبية. وظهر هذا الأمر وبشكل ملحوظ في بعض قصص عمر سيف الدين، فالإطار العام للنوع الأدبى هو القصة القصيرة، ولكن العين الناقدة الفاحصة، ترى أنه يحيد عن المسار الطبيعى للقصة القصيرة، تجاه أنواع أخرى؛ بحيث تتحول تلك القصة القصيرة وبقلمه إلى نوع آخر، فنى أو أدبى، وبذلك تحمل تجربته القصصية أكثر من وجه أدبى وفنى، وحينئذ يسهل تحويل القصة القصيرة إلى فيلم سينمائى أو مسرحية، وكل هذا يتأتى من خلال دمج خصائص التقنيات السينمائية والمسرحية بالقصة القصيرة. ودائما ما تشير الدراسات إلى أن السرد السينمائى وصناعة الأفلام تقترب من الروايات، ولكن نجح عمر سيف الدين في إبداع قصص تحولت فيما بعد إلى أفلام سينمائية، بل ويظهر كذلك في كثير من قصصه أسلوب الحوار، والذى يغلب في بعضها على السرد، مما يسهل تحويلها إلى مسرحية.

الكلمات المفتاحية: الأجناس الأدبية، القصة، السينما، المسرحية، عمر سيف الدين.

The literary and artistic genres overlap with the Turkish writer Omar Seif Al-Din, the two stories (Scepter) and (The Balcony) as a model.

Nahed Abdel Mohsem Mohamed Elsayed

Department of Islamic Oriental Languages (Turkish), Faculty of Alsun, Ain Shams University, Cairo,Egypt.

E-mail: nahedmohsen@alsn.asu.edu.eg

Abstract:

All kinds of Literature, whether poetry or prose, is no longer defined by certain independent Properties that separate it from others. Some texts put the reader in confused because the intense overlap between literary genres. This matter appeared in some stories of Omar Seif al-Din. The literary genre is the short story. But the critic sees that it has moved away from the natural path of the short story, towards other genres. Thus, this short story turns into another artistic or literary genre. Thus, his stories carry more than one literary and artistic form. Then it is easy to turn the short story into a movie or a play. And all of this happens by integrating the properties of cinematic and theatrical techniques with the short story. Studies show that cinematic narration and filmmaking are close to novels. But Omar Seif El-Din succeeded in creating stories that later turned into films. It also appears in many of his stories the style of dialogue, which in some of them predominates over narration. Which makes it easy to turn it into a play

Key words: literary Genres، Story ، Cinema ، Play، Omar Seif Al-Din

مقدمة

تتسم الأنواع الأدبية (شعرًا ونثرًا) بالمرونة والحيوية؛ مما يسمح لها بالتأثير والتأثر ببعضها بعضًا، وجاء هذا التداخل عبر تطورات الزمن، شأن الحياة كلها.

واستطاعت القصة القصيرة بما تمتاز به من كثافة وإيحاء، الاقتراب والاستفادة من بعض الأنواع الأدبية والفنية الأخرى، دون أن تفقد الإطار العام لخصائصها المميزة لها، ومن أبرز قصص عمر سيف الدين التي يتجلى فيها تداخل الأجناس الأدبية والفنية، قصتى (الصولجان Topuz) و(الشرفة Balkon)– ولذلك وقع اختيار الباحثة عليهما لتكونا موضوعًا للدراسة. وقُسم البحث لمبحثين، كل قصة في مبحث مستقل؛ لأن قصة (الصولجان Topuz) امتزجت بالتقنيات السينمائية، وقصة (الشرفة Balkon) امتزجت بالمسرحية.

هدف البحث: رصد أهم سمات وأشكال تداخل الأنواع الأدبية والفنية في قصتى عمر سيف الدين (الصولجان Topuz) و(الشرفة Balkon)، واستكشاف المعانى والدلالات التى رمى إليها الأديب، وكيفية استخدام الأديب لها.

منهج البحث: اتبع البحث الدراسة النقدية مع التحليل.

الأسئلة المزمع الإجابة عنها:

- ما هي الأنواع الأدبية المتداخلة مع القصة القصيرة عند عمر سيف الدين؟
- ما هي الأنواع الفنية المتداخلة مع القصة القصيرة عند عمر سيف الدين؟

- ما الهدف من تداخل الأنواع والأجناس الأدبية والفنية التي قصد استخدامها الأديب؟

الدراسات السابقة: تناولت بعض الرسائل والأبحاث العربية الأديب التركى عمر سيف الدين بالدراسة (لم يستعن بها البحث) ومنها:

١- سونيا زكريا أحمد: دراسة تحليلية ونقدية للقصة القصيرة عند عمر سيف الدين (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٨٤م.

٢- ياسر سالم عثمان: نوافذ سيميائية في قصص الأديب التركى عمر سيف الدين، مجلة الأدب الإسلامي، المجلد٢١، ٢٠١٤م.

وتناولت كذلك العديد من الدراسات والبحوث التركية الأديب عمر سيف الدين، خاصة في مجال علم اللغة، وهنالك كذلك دراسات تناولت القصة القصيرة عند عمر سيف الدين، والتي لم يستفيد البحث منها لبعدها عن موضوع البحث ومنها:

1-Bâkira Göncü: Ömer Seyfettin'in kısa Hikâye Sanatı, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı, İstanbul, 2012.

2- Yasmin Şahin Aslan: Türk Düşüncesinde Ömer Seyfettin, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı (Yüksek Lisans), Antalya, 2019.

خطة البحث : ينقسم البحث إلى:

التمهيد: يتناول نبذة مختصرة عن الأديب التركى عمر سيف الدين وحياته الأدبية.

المبحث الأول: **تداخل القصة القصيرة والتقنيات السينمائية.**

المبحث الثانى: **تداخل القصة القصيرة والمسرحية**

الخاتمة: وتتناول عرضًا لأهم النتائج التى توصل إليها البحث، ثم قائمة المصادر والمراجع.

تمهيد: نبذة عن الأديب التركى عمر سيف الدين:

ولد عمر سيف الدين عام ١٨٨٤م فى گونن" GÖNEN"، وبدأ تعليمه الأولى فيها، ثم انتقل إلي استانبول بصحبة عائلته، والتحق بالمدرسة العثمانية فيها عام١٨٩٢ م، بعد ذلك التحق بإحدى المدراس العسكرية المخصصة لأبناء الضباط عام ١٨٩٣م، ثم التحق بالإعدادية العسكرية عام ١٨٩٦م. ارتاد المدرسة العسكرية الثانوية ب"أدرنة Edirne " بناءً على رغبته، ثم عاد مرة أخرى إلى استانبول عام ١٩٠٠م، والتحق بالمدرسة الحربية فيها، وتخرج فيها برتبة ملازم مشاه عام ١٩٠٣[١]م، بعد ذلك عمل فى "الروملى " Rumeliوترك العسكرية وارتحل إلى سلانيك، وهناك شرع فى نشر كتاباته فى مجلة " گنچ قلملر Genç kalemler"[٢]، ثم التحق بالجيش مجددًا عند اندلاع حرب البلقان، ووقع أسيرًا فى أيدى اليونانيين، وداوم على الكتابة فترة وقوعه فى الأسر، وبعد أن أُطلق سراحه عاد إلى استانبول، وهناك اشتغل بتدريس الأدب فى مدرسة قاباطاش الثانوية حتى وافته المنية عام ١٩٢٠م[٣].

---

(1) Arslan Tekin: *Edebiyatımızda İsimler ve Terimler*, Ötüken Neşriyat,A.S, İstanbul 1999, s.518 .

(2)Ömer Lekesiz: *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, Kaknüs Yayınları, 1. baskı, 1. cilt, İstanbul 1997, s.107.

(3)Betül Karakurt ve diğerler: *100 Temel Eser Özetleri*, Zambak Yayınları, İstanbul 2006, s.125.

حياته الأدبية: بدأ عمر سيف الدين حياته الأدبية بكتابة الشعر وهو لايزال فى السادسة عشر من عمره(١)، غير أنه احتل مكانة كبيرة فى الأدب التركى من خلال قصصه التى بلغت مائة وأربعين قصة، استخدم فيها لغة الحديث البسيطة، تعانقت فيها قضايا الحياة اليومية وذكريات طفولته فى بوتقة استطاع من خلالها أن يؤلف بين كل هذا(٢)؛ رغبة فى إيصال رسالة للأجيال الجديدة، فحواها رسخ قيم مثل العدالة والشجاعة والوقار والبطولة وغيرها الكثير. ويسرد من خلالها مدى معاناة الأتراك أوقات الأزمات والحروب، وكذلك فساد الأخلاق، والمعتقدات الخاطئة، والسحر. وعلى هذا النحو تنقسم قصصه إلى: قصص اجتماعية، وقصص السيرة الذاتية، والقصص الهجائية، والقصص التى تناولت العادات والتقاليد الشعبية(٣). كما كتب بعض الروايات مثل رواية (أصحاب كهفنا Ashab-ı Kehfimiz)، و(السيد أفروز Efruz Bey) التى ضاع الكثير من نصوصها، فنشر أصدقاؤه غالبيتها بعد موته مثل الأديب شريف خلوصى Şerif Hulusi"(٤)

يستند كل جنس أدبى على أدوات فنية، تحدد هويته، وتميزه عن غيره من الأجناس الأدبية، كما الحال في القصيدة الكلاسيكية، وقد يتداخل الجنس الأدبى الواحد مع غيره من الأجناس الأدبية، ويتفاعل معه، كالقصة القصيرة والرواية، وهذا ما يسمى بتداخل الأجناس الأدبية.(٥)

---

(1) Arslan Tekin: a.g.e, s.519.
(2) Betül Karakurt ve diğerler: a.g.e, s.125.
(3) Betül Karakurt ve diğerler, a.e, s.126.
(4) Arslan Tekin, a.g.e, s.219.

(٥) خديجة بصـــالح: *تداخل الأجناس الأدبية من منظور النقد العربى القديم" القصـــة أنموذجًا* "، مجلة إشـــكالات في اللغة والأدب، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعى لتامنغست، الجزائر، العدد ١٠، ديسمبر ٢٠١٦م، ص٩١-٩٢.

وقد تميز عمر سيف الدين بكتابة القصة القصيرة دون غيرها من الأجناس الأدبية، ولكن هذه القصص استوعبت أكثر من جنس أدبى، واخترقت إطار أكثر من فن، استوعبت وحلقت في أطياف مقوماتها الجمالية لتشكل وتصوغ شكل هذه القصص وأسلوبها.

ومن هذه الأجناس الفنية استخدام الفنيات والتقنيات السينمائية.

المبحث الأول:

تداخل القصة القصيرة والتقنيات السينمائية:

اختلط فن القصة القصيرة بغيره من الفنون اختلاطًا كبيرًا، كالرواية والمسرحية والشعر والمقالة القصصية والصورة.[١] ولا يوجد شكل أدبى جامد، والأسماء التي توضع للأشكال الأدبية، تحدد الخصائص العامة للشكل الأدبى، ولكنها تحوى في حقيقتها على أنواع أخرى.[٢]

ولقد تفاعلت قصص عمر سيف الدين بالفنون الأخرى وعلى رأسها السينما، فقد اتجهت قصصه إلى استخدام الصور، متخذة وجهًا جديدًا لها، وخاصة القصص التاريخية.

والصورة تكنيك سينمائى، حركة تنبض بالحياة، تستوعب بداخلها، الإشارات والحركات، وتشابك الحوارات.[٣]

والسرد الروائى، يستند على الغوص فى أغوار الشخصيات، ونقلها وتشخيصها، أما السرد السينمائى يسلط الضوء على ملامح الشخصيات دون الولوج إلى عالم الشخصيات النفسى.[٤]

---

[١] عبد الرحمن الكردى: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٣، مارس٢٠٠٥م، ص٧.

[٢] عبد الرحمن الكردى، المرجع نفسه، ص ٢٤.

[٣] خليل بروينى: آليات السينما في رواية "قناديل ملك الجليل"لإبراهيم نصر، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)،السنة الخامسة، العدد ١٧، آذار ٢٠١٥م، ص١٦.

[٤] خليل بروينى، المرجع نفسه، ص١٩.

ومن القصص التاريخية التي ظهرت فيها الصور السينمائية بكثافة ملحوظة، قصة (الصولجان topuz)، فقد بدأت القصة بصورة أطلت على المتلقى بالحركة، وقد سبقها بوصف المكان بشكل موجز ومكثف، فزاوج بينهما، فيقول ما ترجمته:" كانت شوارع العاصمة الصغيرة على تنوعها شديدة الازدحام اليوم، وكأنه عيد من أعياد الربيع تمامًا، فالنساء كلهن كن مبتهجات، ويشربن الخمر –الذى يقدمه لهن الرجال الأقوياء ذوى السراويل الضيقة البيضاء، بالأباريق الملآنة– وقد ارتدين ملابس التسوق ذات الأكمام البيضاء الواسعة، والصدرية الواسعة الذهبية."[١]

زاوج عمر سيف الدين بين الصورة الساكنة والصورة المتحركة، فالصورة الساكنة في ازدحام الشوارع، فلا حركة فيها، ولكنها وصف للعنصر المكانى، يحمل إيحاءً بوجود احتفال، لينتقل مباشرة وبشكل سريع إلى صورة حركية تمثلت في أفعال السيدات من شرب الخمر، وتمثلت كذلك في تقديم الرجال لهذا الشراب، فأضفى على هذه الصورة الحياة بما فيها من حركة وأفعال، ولم تخلو هذه الصورة المتحركة من أدوات اللغة الوصفية بوصفها متطلبًا من متطلبات القصة القصيرة، والمتمثلة في وصف شكل الملابس من سراويل بيضاء، وملابس التسوق ذات الأكمام البيضاء الواسعة، والصدرية الذهبية، وكأنها لوحة من الألوان والأشكال. وهذه الصورة المتحركة النابضة بالحياة، والتي تظهر فيها حركة شرب الخمر وتقديمه، ما هي إلا إحدى الفنيات

---

[1] Küçük pâyitahtın karışık sokakları bugün çok kalabalıktı.Tıpkı ilk baharda bir bayram gibi...Bütün kadınlar, bol beyaz yenli, sırma yelekli Pazar esvaplarını giymişler, beyaz poturlu dinç erkeklerin dolu testilerle sundukları şarapları içerek coşuyorlardı.
Ömer Seyfettin: *Seçme Hikayeler1*, M.E.B Yayınları, İstanbul 1992, Topuz , s.32

والتكنيكات السينمائية، ومع مزجها بالصورة الساكنة المتمثلة في الوصف، انصهرتا سويًا لتشكل صورة سينمائية واحدة، أو بالأحرى لقطة سينمائية واحدة، على الرغم من احتوائها على الوصف الذى تختص به البنية السردية للقصة القصيرة، ولكنها تماهت وتلاشت داخل الصورة السينمائية، فلا هي صورة خالصة، ولا هي سرد خالص.

فالصورة السينمائية تزخر بالعناصر السينمائية كالحركة وتعدد الشخصيات والحركات، وكأنها لقطة من فيلم. [1]

وهذه الصورة نقلت المتلقى إلى عالم مجسد أمام ناظريه، نقلته من حالة القارىء إلى حالة المشاهد الرائى، والجزء الوصفى لشوارع العاصمة وازدحامها ووصفها (وكأنها عيد من أعياد الربيع تمامًا Tıpkı ilk baharda bir bayram gibi)، إنما يحمل بين طياته جزء من الحياة الاجتماعية لأهل الأفلاق" أحد المناطق في رومانيا"، فقد بينت وأعلنت طريقة احتفالاتهم، وهذا التشبيه لم يكن لينقله إلا السرد، فالصورة أو اللقطة السينمائية ليس بمقدورها حمل هذا المعنى؛ ولذا فإن نثرات السرد لم تكن عفوية، بل عمد إليها الأديب ليكشف من خلال بضعة كلمات عن إيحاءات أخرى.

وهنا يمكن القول إن درجة استيعاب القصة القصيرة لكل المعانى الموحية أكثر بكثير من استيعاب الأفلام السينمائية، فالقصة القصيرة لها القدرة على السرد والصور بعكس الأفلام السينمائية، فلا تحتمل غير الصور فقط.

---

[1] خليل بروينى، مرجع سبق ذكره، ص١٨.

وهذا الأسلوب الذى تتبعه عمر سيف الدين من التكثيف[١] المتجسد في السرد الممزوج بالصور، يحول القصة إلى منطقة استكشافية خاصة في الأجزاء السردية.

ولم يقف الأديب عند تلك الصورة الحركية طويلًا، بل ابتعد أكثر لتكون الصورة أكبر، وكأنه يبتعد بالكاميرا قليلًا ليكون المشهد السينمائى أشمل فيقول ما ترجمته:" وسلسلة لا نهاية لها من الشباب والشيوخ والسيدات والأطفال، الهاتفين بكلمة " يا يعيش" يمرون وسط الزحام وهم يصيحون ويتمايلون، في شكل دوامات بشرية، ويعودون ويتجمعون في ساحة القصر." [٢]

ازدادت الحركة بتعدد الأفعال، وبالتنقل من مكان لآخر (ساحة القصر)، ومن شخصيات (السيدات والرجال) إلى أخرى (الشباب والشيوخ والنساء والأطفال)، كلها تشكل حركة كاملة، وقد مزج بين تلك الصورة الحركية بكثرة أفعالها بصورة كلامية ظهر فيها الصوت (يا يعيش)، مستحضرًا إياها عبر الكلمة لتكتمل الصورة السينمائية بشكل واضح (صوت وحركة) ليعلن الأديب عن قابلية تحويل تلك الصور إلى صور سينمائية، وقد مزج في تلك الصورة بالسرد القصصى المتمثل في قوله (في شكل دوامات بشرية canlı bir girdap

---

[١] التكثيف يشبه حبة الدواء التي يتركز في حجمها الصغير كثير من المواد الطبيعية والصناعية، وبقدر ما يحقق الأديب من تكثيف المعانى، يصل بها إلى أن تصبح رواية. "انظر:
فؤاد قنديل: *فن كتابة القصة*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٥٨"

[2] Genç, ihtiyar, kadın, çocuk...nihâyetsiz bir" Hurrâ' zinciri, bağırarak, sallanarak kalabalığın içinden geçiyor, canlı bir girdap dalgası halinde, döne döne sarayın meydanında birikiyordu.
Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler1*, a.g.e, Topuz , s.32

dalgası halinde)، وهذا التلاحم بين السرد القصصى[١] والتصويرى أعلن عن وجود احتفال، ولمنع اللبس عند المتلقى، أوضح أنه احتفال وليس عيد. وتشكل مجموعة الصور هذه مشهدًا سينمائيًا كاملًا مكونًا من عدة لقطات، وينتقل الأديب إلى أماكن أخرى تعج بالصور الحركية، فيقول ما ترجمته:" وكانت أجراس الكنيسة تدوى وفرسان البوبار[٢] الشجعان كانوا ينتظموا صفوفًا أمام باب القصر وينتظروا، والقائد الشهير الذى تترنح رأسه إلى حد كبير بفعل الخمر التى احتساها منذ الصباح، أرجع رفرف خوذته للوراء، واعتلى سرج فرسه القيّم، ونظر للأمام[٣]"

هذه الصورة النابضة بالحركة، والتي اشتملت على العديد من الأفعال التي توحى بالحركة على صفحات القصة، عمد فيها الأديب إلى عدم الدخول إلى العوالم النفسية للشخصيات، بل قدم ما يشير إلى فرحتهم من خلال الحركات والأفعال التي تقوم بها الشخصيات، وتعمده نقل هذا الجزء في شكل صورة سينمائية وليس في شكل سردى، إنما ليجنح بالمتلقى إلى عالم مرئى، ليصل به إلى مرتكز يهدف إليه، وهو تجسيد حسى يكاد يتراءى للناظرين، مخاطبًا حاسة البصر.

---

[١] السرد: هو الوصف ونقل الأفكار والمشاعر، والوصف جزء من عناصر القص من حدث وشخصيات، وليس هنالك عمل أدبى دون سرد أو وصف . "انظر
Turan Karataş*: Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ ayınları, 3.baskı, Ankara 2007, s.40-41"

[٢] البوبار: هو اللقب الذى يُطلق على النبلاء الرومانيين، ومنهم الأفلاق والبوغدان.
Mehmet Zeki Pakalın: Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü 1, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993,s.241.

[3] Kiliselerin çanları uğuluyordu. Saray kapısının önünde cesur Boyar atlıları saf saf olmuş, bekliyorlardı. Sabahtan beri çektiği şaraplarla epeyce başı dönen meşhur kumandan tolgasının siperini geri itti. Atının ağır üzengileri üstünde biraz kalktı. İleriye baktı."
Ömer Seyfettin *:Seçme Hikayeler1*, a.g.e, Topuz , s.32.

فالسرد السينمائى يقبض على الصورة وهى تتشكل خارجيًا، دون تشخيص الحياة النفسية للشخصيات تشخيصًا عميقًا.[١]

وتأتى كذلك الصورة التي يظهر فيها الصوت وهو صوت دق أجراس الكنيسة؛ ليعلن الأديب عن صورة نابضة بالصوت .

ويركز الأديب الضوء على القائد ويختاره من بين كل الشخصيات التي تحتفل؛ ليركز البؤرة عليه، وكأن بيده كاميرا يركز من خلالها على شخص بعينه، لتكتمل صورة الاحتفال؛ ولتكون الرابط بين تلك الصور وما بعدها من خلال الحوار الذى دار بين القائد وأحد الضباط، ليلتقط المتلقى طرف الخيط الذى يصل من خلاله إلى التمهيد للحدث، فيقول ما ترجمته:

" قال للضابط الأول الذى بجواره:

- إنهم لم يظهروا بعد.
- لقد تأخروا.
- نعم.
- لماذا يا ترى؟
- هكذا هم الأتراك الحمقى... فماذا يعرفون عن التشريفات والمراسم؟
- إنهم يقولون أيضًا " إننا نستحق بيزنطة." [٢]

---

[١] خليل بروينى، مرجع سبق ذكره، ص١٨.

[2]Yanındaki birinci zâbitine:
-Daha görünmüyorlar...
Dedi.
-Geç kaldılar.
-Evet.
-Niçin acaba?
-Mankafa Türkler işte...Teşrîfattan, merâsimden ne anlar?
-Hem de " Bizans'a lâyıkız" derler.
Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler1*, a.g.e, Topuz , s.33.

استخدم الأديب الحوار القصير لينقل المتلقى لصورة كلامية ليخطو بها خطوة للأمام، فالحوار جزء من الصورة، وهذه تنم عن انتظارهم للأتراك، وأن هذا الاحتفال تحت رعايتهم.

ويُعد الحوار هنا أداة من الأدوات[١] التي توسل بها الأديب لتكوين جزء من القصة، وأداة من أدوات الخبر القصصى.

ويعود الأديب تارة أخرى ليركز على الاحتفال من خلال المراوحة بين الصور الحركية المرئية والصور الصوتية، ليشير من خلال تلك الصور إلى سبب الاحتفال، فيقول ما ترجمته:" فالفتيات شبه الثملات كن يضبطن وقع أقدامهن على نغمة مزمار القربة في أحضان الشبان السعداء، وكانت الأباريق تدور بينهم على شرف الحاكم الجديد، صائحين ومرددين ترديدة[٢] " يعيش الأمير"، يعيش الأمير" ويتلاعبون بها وينثرونها على بعضهم..."[٣]

---

[١] تتبدى روح الأديب في اختياره وسائله وزجها داخل القصة ومنها السرد والحوار الداخلى والخارجى، فلكل أديب بصمته المميزة له في أعماله. "انظر:
فؤاد قنديل: مرجع سبق ذكره، ص:٢٨٢-٢٨٣.

[٢] Nakarat (الترديدة): تحمل معنًا آخر وهو الأبيات المتكررة في المنظومات الشعرية الشعبية وكذلك الأغانى الشعبية.
Turan Karataş, a.g.e, s.343.

(3) Yarım bagın kızlar, şen delikanlıların kucaklarında, gaydaların âhengine ayak uyduruyorlar, " Yaşasın prens! Yaşasın prens!" nakaratını haykırışarak yeni hükümdarlarının şerefine testileri deviriyorlar, oynuyorlar, sıçrıyorlardı. "
Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler1*, a.g.e, Topuz , s.33.

عرض الأديب صورة حية نابضة بالحركة والصوت، مركزة على أدق تفاصيل الاحتفال في صورة مكتملة، عمد الأديب فيها إلى تصوير الحالة النفسية والشعورية العامة لدى الشعب من خلال تقديم المرئى، الذى يتشكل من الإشارات والحركات، دون التحليق في دواخل النفس، وأكد على المرئى والمسموع؛ لتأتى تلك الصورة نتيجة لتعيين أمير جديد على منطقة الأفلاق.

ويولى الأديب الأهمية الكبرى في القصة للصور، مازجًا إياها بالسرد القصصى السريع والمكثف، وقد طعمها بالحوار الذى يقوم بدور مشترك بين الصور السينمائية والبنية القصصية؛ ليكشف الأديب من خلاله أن تعيين الأمير يرجع لأمر الدولة العثمانية؛ فعده أهل الأفلاق (من وجهة نظرهم) تحررًا وتخلصًا من براثن الاحتلال العثمانى، كما يظهر من الحوار التالى بين أحد القادة وأحد الضباط:

–هل إرسال الوثيقة والراية والطبول والصولجان، مجاملة؟

– أو ماذا؟

–إنها رموز للتبعية.

و ورفع القائد المفعم بالحماس يده للأعلى وكأنه على وشك صفع وجه غير مرئى (من الخوذة)، وصاح بانفعال حاد قائلًا:

– أبدًا، وخاصة أننا مستقلين، فالوثيقة تصدق على استقلالنا، أما الراية والطبول والصولجان ..... هدايا السلطان لأميرنا. "[1]

---

[1] - "Berat, sancak, davul, topuz" göndermek bir cemîle" mi?
-Ya ne?
- Tabiiyet alâmetleri.....
Coşkun kumandan, görünmeyen bir surata tokat atacakmış gibi elini yukarı kaldırdı. Hiddetli bir tehâlükle:
==

يشكل هذا الحوار موضوع القصة حول السماح لأهل الأفلاق باختيار حاكم عليهم، وإرسال السلطان الصولجان والوثيقة والطبول، فأحدهم يرى أنه رمز التبعية للدولة العثمانية، والآخر يرى أنه رمز الاستقلال، وهنا يظهر نوع من التناقض في فهم الحدث، ويتغلغل الحوار سرد قصصى قصير، ينقل الأديب من خلاله الانفعالات الشعورية بشكل مباشر وسريع، وهكذا فإن القصة في مجملها وفى بنيتها النصية تعتمد بشكل كبير على التصوير مع التداخل والتلاحم مع السرد القصصى، فهى تدور حول الرمز الذى يتمثل في الصولجان والراية، وفى سبيل تصوير الحدث المرتبط بهذه الرموز فكل صورة مترابطة بغيرها من الصور وملتحمة بالسرد والحوار، والحوار يلتحم بالصورة تارة، ويلتحم بالسرد تارة أخرى.

فمادة النص الذى تتكون منه البنية السردية للقصة القصيرة بوصفها نوعًا أدبيًا، ما هي إلا مزيج من الشخصيات والأحداث والأزمنة والأمكنة التي تكون ملامح الصورة.[1]

-Asla! Diye bağırdı. Biz artık müstakiliz! "Berat, istiklâlimiz tasdîk etmektedır. sancak, davul, topuz... da pâdişahın prensimize hediyeleri..."
Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler1,* a.g.e, Topuz , s.34.

(1) İsmail Çetişli*: Metin Tahlillerine giriş/2 Hikaye-Roman-Tiyatro,*Akçağ Yayınları, 1.Baskı, Ankara 2004, s.27.

ثم ينتقل الأديب بعد ذلك إلى تصوير تهافت ضباط وقادة الأفلاق لمشاهدة الرسول التركى، فيقول الأديب ما ترجمته:" ويتهافت رجال التشريفات الجدد على الأبواب من أجل رؤية الرسول التركى"[١].

ثم ينتقل الأديب بعد ذلك إلى تصوير الرسول التركى، ويتراوح بين الصور التي يتخللها السرد والحوار، إلى أن يضع بين يدى القارىء تمهيدًا صغيرًا للحظة الكشف عن ذروة الحدث، لحظة التنوير، عارضًا أمام عينيه صورة حية مفعمة بالحركة، تلك الصورة ينقل فيها عين المتلقى من شخصية لأخرى، فيقول ما ترجمته:

" وبصيص ضوء يدخل من النوافذ المفتوحة، وكان" الرسول التركى" يخترق سكون هذا القصر الفخم إلى القاعة المزدحمة والتي توحى بأنها معبد خاو. وقبَل الوثيقة التي أخرجها من بين أحضانه، ووضعها على جبهته، ثم تقدم للأمام ناظرًا للأرض، واتجه ناحية الأمير الذى لم يتزحزح من مكانه وكأنه تمثال مرصع بالجواهر على العرش، وفى يده اليمنى عصا ذهبية، ونظر لهذه الورقة التي تناولها بيده اليسرى وكأنها شيئًا ليس له قيمة تُذكر، وأعطاها رئيس التشريفات[٢] الشاب ذا القنزعة الزرقاء. والرسول عيناه مطرقتان إلى الأرض، وتراجع للوراء، وأخذ الصولجان من كتف شخص هناك، إنه آلة ثقيلة للغاية، ذو طلاء ذهبى ومقبض أصفر لامع. وكان يسير ناظرًا للأرض،

---

(1)" Yeni mâbeyinin adamları, Türk elçisini görmek için kapılara üşüşüyorlardı."
Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler1,* a.g.e, Topuz , s.38.

(٢) Mâbeyinci رئيس التشريفات، و كلمة (مابين Mâbeyin) تُطلق على الجزء من قصور الدولة العثمانية الخاصة بالرجال (السلاملك). "انظر:
Mehmet Zeki Pakalın, a.g.e, s. 375."

ويبتسم. وكل العيون تتابع تحركاته، وجاء أمام العرش، وفجأة أنزل هذا الصولجان الرائع الذى رفعه للهواء بسرعة لا تدركها الأبصار، على تاج الأمير المرصع بالألماس، ولم يستطع أحد ممن في القاعة أن يتحرك، كلهم تجمدوا في أماكنهم وتحجروا. وعقب ذلك استل الرسول سيف كبير من تحت قفطانه، وتحدث باللغة الرومانية قائلًا:

ها قد رأيتم... فالعاصى الذى يقع في عشق الاستقلال ينال جزائه." [1]

تشكلت الصورة الواحدة من عدة صور متتالية ومتلاحقة، بينها ترابط تسلسلى، بدأها الأديب بتحديد الزمن والمكان، فالمكان قصر الحاكم الجديد في منطقة الأفلاق، والزمن نهارًا، ولم يقتصر تحديد الزمن على الزمن الكونى المتمثل في النهار، ولم يصرح به في شكل سرد قصصى، بل قدمه في شكل صورة (بصيص ضوء çiy bir aydınlık)، في متلازمة راوح فيها بين السرد القصصى والصورة، ولكن الصورة لها الغلبة في هذه القصة،

---

[1]"Açık pencerelerden giren çiy bir aydınlık, bu ağır saray sükûnuna karşıyor, kalabalık salona tenha bir mâbet hali veriyordu.Elçi koynundan çıkardığı beratı öptü. Başına koydu. Sonra yere bakarak ilerledi. Tahtta murassâ bir heykel gibi kımıldayan prense uzattı. Prensin sağ altın bir asâ vardı. Sol eliyle aldığı bu kağıda gâyet ehemiyetsiz birşeymiş gibi baktı. Sonra solundaki mâvi sorguçlu genç mâbeyincisine verdi. Elçi yine gözleri yerde, geri geri gitti. Ortadaki neferin omuzundan topuzu aldı. Bu gâyet ağır, altın yaldızlı, sarı parlak kabzalı bir âletti. Yere bakarak yürüyor, sarı parlak kabzalı bir âletti. Yere bakarak yürüyor, gülümsüyordu. Bütün gözler harekâtını tâkip ediyordu. Tahtın önüne geldi. Ansızın ... gözle görülmeyecek bir çabuklukla havaya kaldırdığı bu müthiş topuzu prensin elmaslı tacına öyle bir indirdi ki .. Salonon içinde kimse kımıldayamadı. Hepsi olduğu yerde dondu. Taş kesildi. Akabinde kaftanının altından büyük bir kılıç sıyıran elçi, Ulahça:
-İşte gördünüz ya ... İstiklâl sevdâsına düşen âsî cezâsını buldu!."
Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler1*, a.g.e, Topuz , s.38-39.

وينتقل بالمتلقى من شـــخصـــية لأخرى، بل ويترنح بينهما، وكأنه عين الكاميرا، فتارة يسلط الضوء على الرسول التركى، وتارة أخرى يسلط الضوء على أمير الأفلاق الجديد، ولم يصـــور الأديب تفاصـــيل محددة لســـمات وقسمات الشخصيتين، بل صور الرسول التركى في تحركاته، وكأنما يركز الكاميرا عليه في (قبَل öptü–وضـــع koydu–تقدم ilerledi – اتجه uzattı) وغيرها من الأفعال، في حين أن صورة الأمير لو اجتزئت بمفردها لتحولت لصـــورة ســـاكنة أو بالأحرى للوحة مرســـومة بالكلمات، وإنما مزج الأديب بين تلك الصورتين المتحركة والساكنة، لأنها عبارة عن عدة لقطات متتابعة لصورة أو مشهد سينمائى واحد، ومن ناحية أخرى فالصورة المفعمة بالحركة والتي اختصها الأديب بالرسول التركى إنما تعبر عن اعتزازه بقوميته التركية العثمانية، وذلك من خلال عقد المقارنة بين الشخصيتين.

وبذلك يســـلط الأديب الضـــوء أو الكاميرا إن جاز التعبير على الرســـول التركى، فلا يرى المتلقى –ســـواء أكان قارئًا أم مشـــاهدًا– ســـوى تحركات وتصـــرفات الرســـول التركى، ليصـــل لذروة الحدث[1] من خلال تحركات الرســـول المتتالية والمتلاحقة والســـريعة، ليصـــل إلى قتل الأمير بالصولجان، في إشارة تلميحية سريعة لإصرار العثمانيين على تبعية الأفلاق

[1] لا تستوعب القصة القصيرة غير حدث واحد، أو لحظة شعورية، وقد تنتهى دون أن يعثر المتلقى على حدث، فقد تكون مجرد صورة أو تشخيص لحالة أو مجرد رحلة عابرة في داخل شخصية ما.
فؤاد قنديل، مرجع سبق ذكره، ص ٤٥.

لهم، وعدم السماح للخروج عن قبضتهم، فالصورة[١] في مجملها تمتاز بالحركة، وتتشكل من صور عديدة وأجزاء تفصيلية[٢] كثيرة –تتناسب مع التصوير السينمائى– بينها نوع من الترابط. وهذا هو شأن القصة كلها؛ حيث تعتمد في المقام الأول على الصور الحركية والصوتية، اعتمد فيها الأديب على توجيه المتلقى/المشاهد إلى حدث بعينه، فانتقى صور جزئية عديدة، تتناول العناصر التي تدور حول الحدث، فتبدو القصة أنها مفككة لولا ترابط الصور، فكل صورة تؤدى لغيرها، وتحمل معان مكثفة موحية، والصور في مجموعها تسمى بالمونتاج السينمائى[٣].

ومجموعة الصور هذه وحدها جديرة وحدها أن تشكل عقدة فيلم؛ فكلها صور مجسمة، حدد فيها الأديب الزمان والمكان والشخصيات، مع وجود عنصر المباغتة الذى ظهر في شكل سردى (وفجأة Ansızın) .

---

[١] "إن هذا الفن (الصور والتصوير) لا ينفث تأثيره القوى من خلال السرد الذى يعتمد على تسلسل الأحداث، كما تفعل القصة، بل من خلال الانطباع الذى يوحى به الشكل واللون والظل، وتلاقى الخطوط أو تقاطعها أو توازنها، والذى يجعل له هذه الطاقة الخلابة ليس الأشياء في ذاتها، بل ألوان الأشياء وأحجامها وهيئاتها والانفعالات المرتبطة بها، والزاوية التي ترصد منها. "انظر:

عبد الرحمن الكردى، مرجع سبق ذكره، ص٨٨. "

[٢] لا تحتمل القصة القصيرة تفصيلات كثيرة، فهى تعتمد على التكثيف والإيحاء في نقل المشاعر والأفكار.

İsmail Çetişli, a.g.e, s.26.

[٣] المونتاج السينمائى: هو ترتيب مجموعة من الصور أو اللقطات السينمائية بترتيب معين، بحيث يصبح لها دلالة خاصة.

على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط٤، ٢٠٠٢م، ص ٢١٥.

وتشـــكلت كل الصـــور التي ظهرت في القصـــة عبر رؤية خارجية، رصـدت الحدث وما حوله من عناصـر خارجيًا، واعتمد الأديب بشـكل كبير على الصـور؛ مما يوحى بوعيه بتقنيات السـينما، فقد اسـتطاع من خلالها رصـد وكتابة قصـة كاملة قائمة على الصـور، يتخللها بعضًـا من السـرد القصصـى، وقد استند فيها على حدث تاريخى واقعى، استلهمه واستقاه من تاريخ الدولة العثمانية، ومن بطولاتهم القديمة.

ولا تنتهى القصـــة عند هذا الحد، بل يعمد الأديب إلى تقديم مجموعة من الصور المتلاحقة والمتتابعة، التي تركز على تصوير مشاعر وأحاسيس الرسول التركى بنشوة الانتصار من خلال تشكيل صور لحركاته وانفعالاته التي بدت جليًا على ملامحه وتعبيرات جسده، ثم إصداره بعض الأوامر التي تتلخص في إعادة إخضـــاع الأفلاك للدولة العثمانية[١]، يقول الأديب ما ترجمتـه: "وهذا التركى الوحيد مقابل وجوه لونها لون الشـــمع، وعيونها مشدوهة، ورمى بأهداب طرف قفطانه الطويل على أكتافه، ووضع سيفه في غمده، ومال، وأخذ الصـــولجان الملطخ بالدماء والمغروســـة في الرأس التي تحطمت، وتركه على الأرض، وســـحب الميت الذى على العرش لأســـفل، وجلس مكانه، وقال بلغة رومانية فصيحة : هيا باسم السلطان أطيعونى"[٢]

---

[١] تقوم القصـــة على فكرة تصـــوير رد فعل الأتراك العثمانيين حينما حاول الأفلاق الاستقلال عنهم، فأوهموهم بأنهم نالوا الاستقلال وتحرروا، والأديب يؤكد من خلال العديد من الخطوط في القصة على بطولات الأتراك وذكائهم القومى.

Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler1,* a.g.e, s.7.

[2] Mum rengi çehrelerin şaşkın gözleri karşısında, bu tek Türk, kaftanının uzun eteklerini omuzlarına attı. Kılıcını kınına koydu. Uzandı, ezdiği başın üstünde duran kanlı topuzu aldı. Yere bıraktı. Sonra tahttaki ölüyü aşağı çekti. Onun yerine oturdu.

==

انتقل الأديب بالكاميرا إلى تصـــوير حالة الذهول التي انتابت من بالقصر، وهنا يوجد صورتين متناقضتين، وهى صورة الموجودين في قاعة الحاكم المقتول، وقد تبدلت ألوان وجوههم في لقطة سريعة، ليركز الأضواء على الرســـول التركى-وكأن الأديب خلف كاميرا ســـينمائية متنقلة- ليعلن سيطرته من خلال عدة حركات ظهرت في الصورة(ألقىattı -مالUzandı -أخذaldı - تركbıraktı - سحبçekti)، لينتقل إلى صورة الحاكم وهو جثة هامدة ليلقى بها على الأرض، وكلها صـــور ولقطات متناقضـــة، وهو الجزء الوحيد الذى يتكون من عدة صـور متلاحقة ومتناقضـة -على عكس بقية الصور التي وردت بالقصة التى تترابط مع بعضها بعضًا- و يبرز هذا التناقض عن مفارقة واضـــحة، وهى الهزيمة والانكســـار من ناحية، والعزة والنصر من ناحية أخرى.

ولم يتوقف الأديب عند تصوير الهزيمة على وجوه من بداخل القصر، بل انتقل للخارج أيضًـــا فيقول ما ترجمته:" واندهش الحراس خارج القصـــر، كما اندهش من بداخله، ولم يتحركوا من الخوف، وألقوا بأســـلحتهم على الأرض واستسلموا، إلا اثنين ... فقد طُيرت رأس الضـابط الأول الذى أراد الهروب مطلقًا لساقيه العنان، مع القائد الثمل الذى رفع السيف قائلًا لقارع الطبول: " إنكم تفسدون مراسم التشريفات" ، وهكذا كان هذا القدر ..."[1]

Gâyet fasih bir ulahçayla:

- Haydi pâdişah namına bana itâat edin!

Ömer Seyfettin *:Seçme Hikayeler1,* a.g.e, Topuz , s.40.

[1] Sarayın dışındaki muhâfızlar da, içerdekiler gibi şaşırdılar. Korkudan kımıldayamadılar.Silâhlarını yerlere atıp teslim oldular. Yalnız iki kişinin ... davul çalana " Teşrîfâtı bozuyorsunuz"diye kılıç ==

كما ركز الأديب على صورة من بداخل القصر، ركز كذلك على من بخارجه، وصور انفعالاتهم التي ظهرت في أشكال عديدة، وربط الأديب بين هذه الصورة بصورة من في القصر، لتنتهى القصة كما بدأت في خارج القصر، على الصورة نفسها، صورة الشعب، مع وجود فارق واضح وظاهر، وكأن ما يصل البداية بالنهاية هو خيط ممتد تظهر فيه الصور تترى، مع حدوث عنصر المفاجأة من خلال انقضاض الرسول التركى على أمير الأفلاق، فأرداه قتيلًا، وفى هذه الجزئية، يُخيل أنها النهاية المفاجئة، ولكن الأديب عاجل المتلقى المشاهد بفتح نوافذ جديدة في القصة، تطل على الشكل الكامل لهيمنة الأتراك العثمانيين على منطقة الأفلاق.

وتخاطب الصور دائما عقل القارىء، فالصورة تشكلت من خلال الكلمات، والمفارقة بين هذه الصورة الأخيرة والصورة الأولى في القصة، تكشف عن سعى الأديب للحس على عدم التشاؤم، وأن العالم يدور ويلتف، وتتحول الهزائم إلى انتصارات، متخذًا من التاريخ العثمانى جسرًا يصل بين الحاضر والماضى، ويلعب على وعى القارىء وثقافته، لتقف القصة موقف الأفلام التي تستنفر المشاهدين وتحثهم وتدفع بهم لهزيمة الأعداء، وإثارة روح النصر، واستلهامها من أجدادهم أصحاب الفتوحات والبطولات.

فتدور القصة حول حدث تاريخى؛ ما ساعد الأديب على استخدام عنصر الصور بوصفه أحد التقنيات السينمائية، فالحدث التاريخى ينزع الأديب إلى الكشف عن أغوار النفس البشرية، من خلال التركيز على الانفعالات

---

kaldıran sarhoş kumandanla, dolu dizgin kaçmak isteyen birinci zâbitin kelleriuçuruldu! İşte bu kadar...
Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler1*, a.g.e, Topuz , s.40.

والمشاعر التي ظهرت على الشخصيات من خلال التصوير الخارجي دون الخوض في أعماق الشخصيات؛ ما أهل هذه القصة أن تكون فيلمًا*(١).

وقد يتطرق إلى ذهن البعض عدم صلاحية القصة القصيرة لتحويلها فيلمًا نظرًا لقصرها، ولذلك ترتكز كثير من الدراسات على التقنيات السينمائية في الرواية، دون التطرق إلى التقنيات السينمائية في القصة القصيرة، وإمكانية استيعاب القصة لتلك التقنيات.

ولكن القصة القصيرة بما تحمل من لغة إيحائية مكثفة غلب عليها طابع الصور، استوعبت كثير من التفاصيل التي ابتعد الأديب عن توصيلها للقارىء في شكل سردى، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن طبيعة القصة التاريخية لا تعتمد على الشخصية أو المواقف بل على الحدث التاريخى.

أما بالنسبة للسرد في هذه القصة، فقد كان على إيجازه واقتضابه، يكثف العديد من المعانى في عدد قليل من الكلمات، ومع امتزاج السرد بالصور، وامتزاجهما بالحوار، تحولت القصة لمجموعة من الصور.

وإن اقتصار هذه القصة القصيرة على حدث واحد، لم يمنح الشخصيات فرصة تطورها، بل لم تحمل أية شخصية اسما، فكلها تحمل ألقابًا ووظائف، ومع امتزاج البنية السردية بالصور، فلم تحمل القصة مقدمة وذروة وخاتمة، بل دارات القصة حول حدث تصويرى، تشكل من خلال الحركات والأفعال.

وهذا الحدث ليس حدثًا تسلسليًا، تؤدى كل حلقة فيه إلى الأخرى، بل إن هذا الحدث تدور حوله مجموعة من المشاهد والصور المترابطة والمتلاحقة،

*(١) تحولت هذه القصة بالفعل إلى فيلم تركى يحمل الاسم نفسه عام ١٩٧٥، وكانت من إنتاج الإذاعة والتليفزيون التركى، وسيناريو وحوار لطفى عقاد(lütfi Akad) Teknoljik Bozkurt.You Tube.

والذى يشكل مجموعة من المشاهد واللقطات التي ترتبط برابط معين، والتي يُطلق عليها المونتاج[١].

وارتكزت هذه القصة التاريخية على الصور، فلم يحدث أي ارتباك في التكوين الداخلى للقصة القصيرة بوصفه نوعًا أدبيًا، بل أحياها وخلع عليها مظاهر الحياة الطبيعية من خلال الصور الحركية والصوتية، فظهرت الأجراس والموسيقى والحوارات، فاكتست القصة بثياب السينما، وتأنقت بالسرد القصصى.

لقد فطن عمر سيف الدين إلى حقيقة جل مهمة، وهى لابد أن يكون الأدب الرفيع هو المصدر الأساسى الذى تستقيه السينما والتليفزيون، لا الغث والرخيص.

---

[١] يتم المونتاج على عدة أسس؛ وفقًا للتأثر المستهدف إحداثه في المشاهد، وهى على النحو التالى:

١-التناقض: بمعنى تركيب لقطة مع لقطة أخرى متناقضة معه.

٢-التوازى: تقديم حدثين متوازيين متداخلين ،بحيث تُقدم لقطة من هذا ولقطة من ذاك على التبادل.

٣-التماثل: بمعنى تقديم حدثين متماثلين، وإن لم يكن هنالك علاقة بينهما.

٤-الترابط: بمعنى تقديم مجموعة من اللقطات المتتالية التي ترتبط بموضوع واحد.

٥-التكرار: بمعنى تكرار لقطة معينة للإلحاح على الفكرة التي تحملها.

على عشرى زايد: مرجع سبق ذكره، ص٢١٦.

ولقد استوقف هذا الحدث التاريخى[1] عمر سيف الدين، فقبض على زمامه، مستلهمًا قصته من عبق الماضى المجيد، ليشكلها بين راحة يديه، فتتلقى القصة من جميل إحساسه، وتتشكل من ضوء أفكاره، ليظهر هذا الحدث في ثوب جديد.

فقد استقى عمر سيف الدين موضوعات بعض قصصه من بوتقة التاريخ العثمانى، ونشرها في سنوات الحرب العالمية الأولى؛ وذلك في محاولة منه لتبديد حالة الحزن التي سادت الأجواء آنذاك، ولتحريك مشاعر الحماس

[1] "فتح السلطان العثمانى بايزيد الأول الأفلاق (وهى إمارة رومانية) عام ٧٩٥هـ-١٣٩٣م ،لكن حاكمها (مرشا الأول) انضم إلى الصليبيين في حربهم ضد العثمانيين في معركة (نيكولاس بوليس) عام ٧٩٨هـ - ١٣٩٦م، وبعد موقعة أنقرة ٨٠٤هـ- ١٤٠٢م، أعلن أمير الأفلاق استقلاله عن الدولة العثمانية، وقد تمكن محمد الأول من إعادة الأفلاق إلى الحكم العثمانى ٨١٩هـ-١٤١٦م، وبعد عامين توفى (مرشا الأول)، وقد تمكن ابنه الأول (دراكولا) أشهر سفاك دماء، من تولى العرش بعده، وقام (دراكولا) بعقد معاهدة صلح مع السلطان (محمد الفاتح) ٨٦٤هـ-١٤٦٠م؛ لكى يضمن حماية الدولة العثمانية له نظير دفع الجزية، ولكنه لم يحترم المعاهدة، وتحالف مع ملك المجر (ماتياس كورفان) ضد الدولة العثمانية، فقرر السلطان فتح الأفلاق وإرجاعها للحكم العثمانى، وتحقق للعثمانيين الاستيلاء على بوخارست ٨٦٦هـ-١٤٦٢م، ثم استعاد (دراكولا) الحكم مرة أخرى، إلى أن غافله أحد عبيده وقتله ١٤٧٩م، فأعاد العثمانيون سيطرتهم على الأفلاق مرة أخرى."

أحمد فؤاد متولى: تاريخ الدولة العثمانية منذ نشأتها حتى نهاية العصر الذهبى، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢، ص ١٥٤.

والبطولات في نفوس الشعب وبث روح الأمل من جديد.[١] ومن هذه القصص قصة (الصولجان) التي نشرها عمر سيف الدين عام ١٩١٧م.[٢]

ويُستشف من هذا، أن الأدب الراقى ، وخاصة الذى يستقيه الأديب من عبق التاريخ، يهدف إلى نزع روح التشاؤم التي تصيب الإنسان، تلك التي تنخر في جسده، وتسمم أفكاره بالسوداوية، تلك الروح التي تتلبس الشعوب أوقات الحروب والثورات، والتحليق إلى قصص الماضى المجيد، يريح الذهن، ويرفه عن القلب، فيجد فيها القارىء العزاء والسلوى.

(1) Ömer Lekesiz: a,g,e, s.115.

(2)Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler1*, a.g.e, s.12.

المبحث الثانى: تداخل القصة القصيرة والمسرحية

القصــة جنس أفاد واسـتفاد من المسـرح، فالقصــة القصـيرة تشـترك مع المسرحية في عنصر التكثيف والإيجاز، وفى اعتمادها على عنصر الحركة، وتصوير الشخصية.[١]

وجاءت قصة (الشرفة Balkon) وقد حملت بين صفحاتها خصائص القصة القصيرة ملتحمة بخصائص المسرحية، فزاوج الأديب بين النوعين الأدبيين، بحيث تُقرأ على الوجهين، وأول ما يُطالع القارىء في هذه القصة العنوان، وهو (الشرفة Balkon)؛ إذ يجسد المكان الذى يدور فيه الحدث، أو بالأحرى بداية توتر الحدث، ويرجع اختيار الأديب لهذا العنوان خصيصًا؛ فى محاولة منه للفت انتباه القارىء أن تلك القصة تبدأ نقطة انطلاق أحداثها في الشرفة.

فكما أن للمكان علاقة مباشرة بأحداث وشخصيات أية قصة[٢]، فإنه يقوم كذلك بدور مهم في المسرح أكثر من دوره في الأجناس الأدبية الأخرى؛ وذلك يعود إلى تجسده أمام الجمهور مباشرة.[٣]

وجاءت هذه القصة وقد قسمها عمر سيف الدين إلى أربعة أجزاء أو بالأحرى أربعة مشاهد، يفصل كل جزء عن الآخر برسمة نجمة صغيرة،

---

[١] أمانى جميل على العطار: مسرحة القصة القصيرة الفلنكات للكاتب محمد عبد الحافظ ناصــف نموذجًا، مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا،(on line) جامعة كفر الشــيخ،بدون تاريخ طبع، ص١٤٦.

[2] Ali İhsan Kolcu: Öykü Sanatı, Salkım Yayınevi, Ankara, 1.Basım, 2005,s.24.

[٣] أمانى جميل على العطار، مرجع سبق ذكره، ص ١٥٥.

جاءت كلها وقد امتزج السرد فيها بالحوار، فيما عدا الجزء الرابع، وهو جزء صغير لا يتخطى بضعة أسطر، وقد جاء خاليًا من الحوار.

وجاء الجزء الأول من القصة ليطالع المتلقى بشخصيات القصة وزمانها ومكانها، فتبدأ القصة بالحوار، حيث يوجه (السيد محسن) حديثه للخادمة قائلًا ما ترجمته: " وحينما نهض (السيد محسن) من على مائدة الطعام، قال للخادمة التي تستمع له وهى مبتسمة، وقد استندت على البوفيه (الخُوان) الكبير المصنوع من الجوز:

- (إلن)، أحضرى نرجيلتى للتعريشة، قبل القهوة، هيا بسرعة.

ثم التف ناحية الجالسين على مائدة الطعام وقال:

- أيها الأبناء تعالوا إلى هناك أيضًا. "[1]

يبدأ المشهد الأول من هذه القصة بالحوار، وقد امتزج بالسرد؛ ليشير الأديب إلى أحد الموضوعات الاجتماعية وهو الأسرة، فالأسرة مجتمعة على مائدة الطعام، ومن خلال السرد أشار الأديب إلى الإطار المكانى العام، وهو البيت، وأشار كذلك من خلال الحوار إلى وجود عدة شخصيات في هذه القصة، وقد جاء الحوار مركزًا في جملتين، الأولى تحدث فيها إلى الخادمة،

---

(1) Muhsin Bey sofradan kalkınca, büyük ceviz büfeye dayanmış kendilerini gülümseyerek dinleyen hizmetçiye:
-Eleni , nargilemi kameriyeye getir, kahveden evvel...Haydi çabuk. Dedi, Sonra sofradakilere döndü:
-Çocuklar! Siz de oraya gelin!
Ömer Seyfettin: *Seçme Hikayeler2,* M.E.B Yayınları, İstanbul 1992,s.100.

والثانية تحدث فيها إلى الأبناء، وبذلك تصبح شخصية (السيد محسن) شخصية دافعة لظهور الحدث.

وينتقل الأديب بعد ذلك من الحوار إلى السرد، ليعلن عن الأبعاد الخارجية لشخصية من شخصيات القصة وهى (السيدة حمدونة)، ويعلن عن زمن القصة، فيقول ما ترجمته: " (السيدة حمدونة) امرأة عجوز، نحيفة، ذابلة، تجردت من الماستها، اعترضت دون أن ترفع عينيها ناحيته قائلة:

- لم يتبق سوى ساعة واحدة على ظهور القمر، ماذا سنفعل في الظلام؟
- أهنا جهنم
- وهناك الجنة؟
- إن أردت فلتذهب أنت، فلن أحترق أنا هنا.
- صحبتك السلامة."[١]

إن جوهر الاختلاف بين القصة والمسرحية يكمن في صيغة الإخبار، فالقصة تقوم على السرد، في حين أن المسرحية تقوم على الحوار.[٢] وحينما

---

[1] Hamdune Hanım nârin, süzgün, yaşlı bir kadın elmasını soyuyordu. Gözlerini kaldırmadan îtiraz etti:
- Daha mehtâba bir saat var. Karanlıkte ne yapacağız?
- Burası cehennem be!
- Orası cennet mi?
- İsterseniz gelin.Ben burada yanamam.
- Uğurlarolsun."

Ömer Seyfettin *:Seçme Hikayeler2,* a.g.e, s.100.

[٢] فؤاد الصالحى: علم المسرحية وفن كتابتها دار الكندى، الأردن، ط١، ٢٠٠١ م، ص٥٨.

استمدت القصة من المسرح العنصر الأبرز فيها وهو عنصر الحوار، اقتربت القصة كثيرًا من فن المسرح. [1]

لقد زاوج الأديب ومزج بين السرد والحوار؛ ليعلن عن سمات (السيدة حمدونة)، وأبعاد شخصيتها الخارجية، وفى الوقت ذاته صرح من خلال الحوار عن الزمن الذى بدأت فيه القصة، وعن المكان الذى سيدور فيه الحدث.

فالزمن قرب حلول الليل، في فصل الصيف حيث حرارة الجو المرتفعة، واختيار الأديب لهذا الزمن الكونى إنما يشير إلى ما سيتواتر من أحداث سيئة وساخنة.

وبهذا توافرات في القصة ركائز اتكأت عليها، وهى وحدة الزمن والمكان الذى يدور فيه الحدث؛ مما يسهل تحويلها إلى مسرحية. حيث تشترك القصة القصيرة و المسرحية في عنصرى المكان والزمان، فكلاهما لا يخلو من هذين العنصرين.

وينتقل الأديب من ذلك الحوار إلى السرد الذى يشف عن الأبعاد الخارجية (للسيد محسن)، وقد جاءت مناقضة تمامًا لزوجته، كما يتطرق الأديب لإبراز أوجه التناقض بين حالتيهما النفسية كما يظهر من ترجمة الشاهد التالى: "لقد كان هذا رجلاً بدينًا، بديناً مسناً، انطلق من الباب متمايلًا، فبعد أن تقاعد عن العمل، انقض على شرب النرجيلة، عنادًا في الأطباء، وكانت خدوده الممتلئة، شديدة الحمرة تحت لحية رمادية، وشعر رمادى لم يتساقط بعد، تتضرم فيها(خدوده) نيران سعادة دائمة لصحة واهية؛ حيث إنه ومنذ عشر سنوات ليس بصحة جيدة، ويعانى من إحدى أمراض القلب. فمعاناته الجسدية لم

(1) İsmail Çetişli, a.g.e, s.19.

تفسد راحته المعنوية. و(السيدة حمدونة)، على العكس تمامًا من زوجها؛ فقد كانت امرأة شديدة التجهم؛ حيث كانت تعيش الألم والضيق في كل لحظة وبلا سبب يُذكر، فقد اكتست روحها بسواد أبدى، وكأنه حداد مجهول. فدائمًا عصبية، قليلًا ما تضحك، دائمًا منفعلة، وإن مر ساعى البريد مصادفة من باب القصر، يتحول وجهها للون الأصفر، وكأنها تنتظر خبر كارثى ليل نهار، وقالت لولدها الذى على يمينها:

- ما شاء الله، شاب أكثر مننا...
- ليس شابًا، ولكن ما بداخله من سعادة."[1]

قدم الأديب الشخصية الثانية في القصة، وهى شخصية (السيدة حمدونة)؛ ليسلط الضوء على أبعاد شخصيتها الخارجية والنفسية، وهى على

---

[1] Bu, şişman bir adamdı; ihtiyar bir şişman! Sallana sallana kapıdan çıktı. Tekâüt olduktan sonra doktorlara inat oburluğa, nargileye bir nihâyet vermemişti. Kır sakalının, daha dökülmemiş kır saçlarının altında kıpkırmızı, şiş yanakları onda yalancı bir sıhatin dâimi sevincini alevlendirdi. Halbuki on senedir iyi olmaz bir kalb hastalığından mustaripti. Maddî ıztırabı mânevî neş'esini bozmamıştı. Hamdune Hanım, kocasının aksi, çok küskün bir kadındı. Her an sebepsiz bir elem, bir sıkıntı içinde yaşardı. Meçhul bir mâtem sanki rûhunu ebediyyen kararmıştı. Dâimâ sinirli, az güler, hep heyecân içinde... Köşkün kapısından kazara postacı geçse sapsarı kesilirdi. Gece gündüz bir felâket haberi bekler gibiydi. Sağındaki oğluna:

- Maşallah, hepimizden genç...
  Dedi
- Genç değil, içi ferah!

Ömer Seyfettin *:Seçme Hikayeler2,* a.g.e, s.100.

النقيض تمامًا من زوجها (السيد محسن)، فهى نحيلة، وهو بدين، وهى حزينة، وهو سعيد.

وبهذا خلع الأديب على الشخصيتين الأبعاد الجسدية والنفسية المغايرة لبعضهما بعضًا؛ ليصبح الاختلاف نقطة انطلاق الحدث وتطوره، وتصارع الشخصيات يظهر من اختلاف السمات والطباع.

وهنا تتداخل القصة مع المسرحية؛ حيث إن الشخصيات سمات مشتركة بين النوعين الأدبيين، فلا يكاد يخلو أي عمل أدبى منها، والتباين والاختلاف ظهر من خلال الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات.

والاختلاف والتباين هي سمات شخصيات المسرحية؛ حتى يحدث التصادم والتصارع،

زاجًا بالأحداث للأمام.[١] فيتطور الحدث في أية قصة أو مسرحية، نتيجة الأزمات المتولدة عن صراع القوى المضادة.[٢]

وبذلك فإن سمات الشخصيات المتصارعة هنا في القصة، تصلح لتحويل القصة إلى مسرحية.

ويأتي بعد ذلك السرد ليعلن عن شخصية أخرى من شخصيات القصة وهى (رسانresan)، فيقدمها الأديب على النحو التالى، فيقول الأديب ما ترجمته: " فحينما كانت (السيدة حمدونة) ترضع، اتخذتها واعتبرتها ابنة لها،

---

[١] فائق مصـــطفى، عبد الرضـــا على: في النقد الأدبى الحديث، منطلقات وتطبيقات، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، ط١، ١٩٨٩م، ص ١٤٥.

[2] İsmail Çetişli, a.g.e, s.61.

ثمانية عشر عامًا و(السيد محسن) لم يفرق بينها وبين سعاد ابنه، بل ربما أحبها أكثر منه، وكان هذا الحب متبادل. "[١]

يقدم الأديب لشخصية ثالثة في القصة، وهى (رسان)، التي أحضرها (السيد محسن) معه من سفره، منذ ثمانية عشر عامًا، وقدم الأديب لها كذلك عبر السرد، ويقدم لكيفية تعامل الأسرة معها، ويبدأ الأديب في تسليط الأضواء حول هذه الشخصية، والتي يدور حولها الحدث، فعرض الأديب لبدايتها منذ ثمانية عشر عام، فهى تلقى كل الرعاية والحنان من تلك الأسرة التي تربت في أحضانها، ولم يكتف الأديب بذلك، بل يعرض لحالتها النفسية من خلال السرد أيضًا، فيقول الأديب ما ترجمته: " اتكأت (رسان) للخلف، وشردت عيونها في الليل الذى يبدو لها وكأنه دخان شديد السواد خارج النافذة." [٢]

وهنا تلتقى القصة مع المسرحية تارة أخرى في عرض أبعاد الشخصيات سواء الجسمية أم النفسية، بحيث يصير من السهولة بمكان تحويل القصة إلى مسرحية، فشخصية (رسان) شخصية لا دور لها في القصة، شخصية لا تدفع بالحدث، ولكنها مركز الحدث.

---

(1) " Bu Hamdune Hanım'ın daha memede iken alıp kendine evlât ettiği bir kızdı. Tam on sekiz sene Muhsin Bey onu oğlu Suad'dan ayırdetmemiş, belki daha ziyâde sevmişti. Bu muhabbet karşılıklıydı."
Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler2,* a.g.e, s.101.

(2) " Resan arkasına dayanmış, gözleri pencerenin dışarısındaki "simsiyah bir duman gibi görünen geceye dalmıştı."
Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler2,* a.g.e, s.101.

أشار الأديب هنا في إشارة خاطفة إلى الزمن في هذا الحوار؛ حيث ربط الأديب البعد النفسى بالزمن، فصار الليل وظلمته دلالة على الحالة النفسية السيئة للفتاة، لتتكشف بعد ذلك بداية الأحداث ومنطلقها.

والزمن عنصر مشترك بين القصة والمسرح كما هو الحال في الشخصيات، ويرتبط الزمن كذلك بإدراك الفضاء الذى يدور فيه.[١]

إن مجرد شرود الفتاة في الليل الذى ظهر في (وشردت عيونها في الليل geceye dalmıştı)، لدلالة على الفعل، والتفكير العميق في أمر يحير صاحبه، وهو في الوقت ذاته كشف الأبعاد النفسية للفتاة التي تعانى أمرًا ما، ولقد عرض الأديب للفعل وللحالة النفسية في الوقت ذاته، مما يسهم في تحويل شخصيات القصة لشخصيات مسرحية.

حيث تمثل أفعال الشخصيات المحور الأساس الذى تحلق حوله أية مسرحية بشكل عام، ويهدف من خلالها التأكيد على فكرة معينة.[٢] أما في القصة، فالأديب يصف الشخصية من خلال استعراض أبعادها الخارجية والداخلية، وأفكارها بشكل مباشر من خلال السرد، وبشكل غير مباشر من خلال الحوار. [٣]

ومحاولة الأديب الكشف عن هذه الحالة النفسية، هي الدافع وراء إماطة اللثام عن الحدث، والذى يتكشف من خلال الحوار الذى يدور بين الابن والفتاة، فيقول الأديب على لسان الشخصيتين ما ترجمته:"

---

[١] أمانى جميل على العطار، مرجع سبق ذكره، ص ١٥٦.

[٢] فؤاد الصالحى، مرجع سبق ذكره، ص ٧٨.

[٣] فؤاد قنديل، مرجع سبق ذكره، ص، ١٣٤.

– سيُولد طفلنا

– هل أنتِ حامل يا جميلتى؟

– نعم

– حسنًا، إن كان هكذا، فلنتزوج على الفور، اهدئى، ولا تحزنى. ليس هذا الشهر، بل هذا الأسبوع، بل غدًا على الفور.

– هل غدًا؟

– غدًا والله. "[1]

يُعد حمل الفتاة منطلق الحدث، وبدايته، ويبدو من خلال الحوار أنه لم تظهر مشكلة؛ نظرًا لاتفاق (رسان) (وسعاد) على الزواج في أسرع وقت ممكن، ومن هنا يبدأ ظهور الحدث الذى تتكون منه المسرحية وهو حدث واحد، لا فروع له فيها، وظهر هذا الحدث من خلال الحوار، ووجود الحوار يعنى عدم وجود راوٍ، فالحوار يبدعه الأديب؛ لُيمثل على خشبة المسرح، والمسرح يعتمد في الأساس على الحوار.[2]

---

(1) "Çocuğumuz doğacak!
Dedi.
- Gebe misin, cicim?
- Evet.
- Pekâlâ, öyle ise, hemen evlenelim. Sakın üzülme. Bu ay , bu hafta değil. Hemen yarın!
- Yarın mı?
- Yarın vallahi..."

Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler2*, a.g.e, s.104.

(2) İsmail Çetişli, a.g.e, s.64.

إذًا اعتمد الأديب في هذه القصة على السرد في التعبير عن شخصيات قصته من الناحية الجسدية والنفسية، والفكرية كذلك كما يبدو من خلال تقديم الأديب لشخصية (سعاد) الفكرية، فيقول ما ترجمته:" في الحقيقة فإن (سعاد) كان متهورًا لأقصى درجة، فما يخطر بباله ينفذه، ويثير الدهشة في نفوس الجميع بتصرفاته اللحظية العصبية. "[1]

إن ما عرضه الأديب عن شخصية (سعاد) من تصرفاته اللحظية، ومن تنفيذه لما يخطر بذهنه، ظهر في الحوار الذى دار بينه وبين (رسان)، ولم يكن الأديب بحاجة لشرح وتقديم شخصية (رسان) بالسرد المباشر، فقد ظهرت شخصيته من خلال الحوار، مما يدل على مقدرة الأديب بقلب القصة إلى مسرحية.

لقد عرض الأديب لكل شخصيات قصته في الجزء الأول من القصة، والذى يقابل المشهد في المسرحية، وعرض فيه للنواحى الجسدية والنفسية والفكرية بأسلوب السرد المباشر، الذى يتخلله بعض الحوارات التي أعلن من خلالها عن مكان وزمن القصة، وكذلك عرض من خلال الحوار لبداية الحدث ومنطلقه، دون الخوض في أية صراعات أو توترات، وينتهى الجزء الأول بنداء الابن على أمه من خلال طلبه ذلك من الخادمة، وتتقدم القصة للأمام من خلال الحوار الطويل بين الأم وابنها، لتعلن في نهاية الأمر عن موافقتها على الزواج، فيقول ما ترجمته:"

–لا، لا، هذا مستحيل.

---

[1] Hakikaten Suad son derece aceleciydi. Aklına geleni yapar, ânî, asabî hareketlerle herkesi şaşırtırdı."
Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler2*, a.g.e, s.104.

سيحدث يا أمى...قولى، ألستِ موافقة على هذه الزيجة ؟

- بالطبع موافقة"[١]

لقد بدأ الجزء الثانى من القصة- والذى يقابل المشهد المسرحى- ويظهر فيه موافقة الأم على هذه الزيجة، ولا يبدو في الأمر أية مشكلات، فكل المقدمات السابقة توحى بموافقة الأم والأب على هذه الزيجة، فالأب والأم يعتبران الفتاة ابنتهما، ويبدأ فى هذا الجزء تطور الحدث، ويتصاعد، ويتكشف الصراع شيئًا فشيئًا، ويتفق الابن والأم على تمثيل مسرحية أمام الأب، فيقول الأديب من خلال الحوار ما ترجمته:" قال يا أمى أنت الآن ترسلين نرجيلة أبى إلى أعلى، ونخرج أنا و(رسان) إلى الشرفة، ونسدل الستار، وأنت تفاتحيه في الموضوع، وحين يبدأ في الوثوب كالأطفال والتصفيق بكلتا يديه، فإننا نسرع بالخروج من الخلف. ولم تكن (رسان) ترغب في ذلك فقالت:

- وكأنها مسرحية تُمثل، وما الذى يمكن أن يحدث!

فقال: لا شيء يا ريسان، أبى سيحتضننى ويحتضنك أيضًا، ويقبلنا، هذا ما في الأمر. "[٢]

---

(1) -Yok, yok, olamaz.
- Olacak, anne!...Söyle, sen izdivâcarazı değil misin?
-Tabiî râzıyım..
Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler2,* a.g.e, s.105.

(2)-Anne, dedi.Sen şimdi babamın nargilesini yukarıya göndertirsin. Biz de Resan'la beraber balkona çıkarız. Perdeleri indiririz. Sen işi açarsın. O çocukça sıçramağa, ellerini çırpmağa başladığı zaman bir arkasından çıkıveririz.
Resan bunu istemiyordu:
-Tiyatro oynar gibi. Ne olacak sanki bu!
Hiç, Resancığım. Babam seni de, beni kucaklayacak, öpecek, işte bu!
Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler2,* a.g.e, s.107.

إن وثوب فكرة المسرحية إلى ذهن الأديب، تتبدى وتظهر جليًا في هذا الحوار الذى يسهم في تطور الحدث حتى يصل به إلى الصراع وذروة التأزم؛ فقد ظهرت إشارات وإيماءات تشير بأصابع البنان إلى توهج فكرة المسرحية إلى ذهن الأديب من خلال التصريح بعدة ألفاظ، توهجت في الحدث الذى يتسم بالوحدة، وهى : (الشرفة balkon): فالشرفة ما هي إلا الشرفة التي يطل منها المشاهد ليرى المسرحية ويتابعها.

(الستار Perdeler): وهى ستائر المسرح الذى تُعرض على خشبته المسرحية، بل صرح بها بشكل مباشر من خلال قوله" كأنها مسرحية تُمثل Tiyatro oynar gibi "، ومن هنا يسلط الأديب الضوء على فن المسرح، ويزاوج بينه وبين فن القصة القصيرة.

ولم يتوقف الحدث عند هذا الحد، بل يتطور، ليقف القارىء منه موقف المشاهد الذى يرى ويسمع المسرحية بأم عينيه، فيقول الأديب ما ترجمته:" وسحب (رسان) للشرفة قائلًا: فلننتظر الممثلين الآن"[١]

وتصل القصة لذروة الحدث في الجزء الثانى منها، ليصبح كل ما تقدم مجرد مقدمة استهلالية للحدث، عرض الأديب من خلالها للشخصيات من خلال السرد، وعرض للزمن والمكان ومنطلق الحدث من خلال الحوار، وقد اتسمت هذه القصة بالوحدة، وحدة الزمن والمكان والشخصيات محدودة العدد. والوحدة، سمة من السمات المشتركة بين القصة والمسرحية. وخاصة أن أحداث القصة والمسرحية لابد وأن تجرى في زمن ومكان محدودين.[٢]

(1) -Haydi şimdi aktörleri bekleyelim, diye Resan'ı balkona çekti. Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler2,* a.g.e, s.107.

(2) İsmail Çetişli, a.g.e, s.67.

وينمو الحدث ويتطور لتأتى الرياح بما لا تشتهى السفن، ليعلن عن الصراع بين الأم والأب، وقد وقع الخبر عليه وقع الصاعقة، فتقول الأم (السيدة حمدونة) ما ترجمته: " – نعطى ريسان لسعاد، والسلام.

سقط من يد (السيد محسن) خرطوم النرجيلة، وقال وهو يتناوله من على الأرض بحركة ثقيلة:

–إنك تفكرين في أشياء غير مناسبة أيتها السيدة

– لماذا غير مناسبة؟

– غير مناسبة. "[١]

إن الحدث الذى تدور حوله القصة يوحى عبر السطور، وعبر كل الحوارات التي وردت بالقصة، أن الأب سيوافق على هذه الزيجة، ولكنه استنكر خبر الزواج هذا، واعتبره غير مناسب، وهنا يظهر الصراع بين الشخصيات[٢] (الأم والأب) المختلفين شكلًا وروحًا، بل ويصل الصراع مداه في الجزء الثالث، في الحوار التالى ليعلن الأب عن الحقيقة المرة فيقول ما ترجمته:

---

(1) - Suad'e Resan'ı alivéririz, vesselâm.
Muhsin Beyin marpucu elinden düştü. Ağır hareketlerle onu yerden alırken:

- Ne münâsebetsiz şeyler düşünüyorsun, hanım!
  Dedi.
- Neden münâsebetsiz olsun?
- Münâsebetsiz ya!

Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler2*, a.g.e, s.109.

(٢) لشخصيات القصة والمسرحية دور فعال في دفع الأحداث لذروتها، ووصولها لخط النهاية، ولها كذلك العبء والمسئولية الكبرى في نقل أفكار الأديب وقناعاته للمتلقى."انظر:

(2) İsmail Çetişli, a.g.e, s.69. "

"" قبل عشرين عام، عُينت مديرًا ماليًا في أزمير، وكنا لازلنا أزواج جدد، أتتذكرين هذا؟

- أتذكرُ.
- غادرتُ إستانبول وحدى، وأنت لم تغادرى معى.
- نعم.
- كنتُ أكتب لكِ خطاب كل أسبوع، أناشدك وأترجاكِ، عانيت، ولم تأتِ.
- لم يكن باستطاعتى المجيء، فكيف أترك أمى وهى على فراش الموت؟
- في خلال تلك السنة، تزوجت بامرأة أخرى من غضبى عليكِ.
- !!! ...
- لقد أخفيتُ هذا السر عشرين عامًا كاملة، ولم أفصح عنه إلا بإلحاحكِ، وماتت هذه المرأة وهى تلد، و(رسان) إبنتها، وأخت سعاد، هل فهمتِ؟ "[1]

---

[1] Hani yirmi sene evvel, henüz seninle yeni karı koca iken ben İzmir'e malmüdürü tâyin olunmuştum. Hatırlıyorsun ya?

- Hatırlıyorum.
- İstanbul'dan yalnız gittim, sen gelmedin.
- Evet.
- Sana her hafta mektup yazdım, çağırdım, yalvardım, yakardım, gelmedin.
- Gelemezdim. Annemi ölüm döşeğinde nasıl bırakırdım?
- İşte o bir sene içinde ben sana kızdığımdan İzmir'de başka bir kadınla evlenmiştim!.
- !!!..
- Bu sırrı tam yirmi sene sakladım. Yine senin zorunla söylüyorum. Bu kadın doğururken öldü. Resan işte onun kızıdır. Suad'ın kardeşidir. Anladın mı?

Ömer Seyfettin *:Seçme Hikayeler2,* a.g.e, s.109.

يلجأ عمر سيف الدين كعادته إلى استخدام عنصر المفاجأة، فيحتدم الصراع[١] ويصل لذروته؛ حيث تحدث الأزمة وتقوم على أسباب ومقدمات منطقية، لتنتهى نهاية لا حل لها، ليصير الصراع[٢] صراعين، صراع الأم والأب، ثم صراع الفتاة مع قدرها المحتوم.

وتنتهى القصة بتدخل الراوى في المشهد الرابع الذى لا يتعدى الخمسة أسطر، بعدما ركضت (رسان) مسرعة في الظلام ومن ورائها (سعاد)، فيقول ما ترجمته:" وبعد قليل... شهد قمرُ بلون الدم ظهر خلف الأشجار السوداء، بجانب الشرفة، أن من بين من يريدون الإمساك بها، خيالاً مبعثر الشعر، قفزت عيونه من مكانها، ينظر للأسفل، ويطلق القهقات"[٣].

قسم الأديب القصة إلى أربعة مشاهد، مثلها في ذلك مثل المسرحيات التي تتكون من مشاهد ومناظر، وهذا التقسيم غير مضطر له الأديب في القصة.

ويظهر المشهد الأول بوصفه خطوة أولى لتقديم القصة؛ فقد قدم الشخصيات بأبعادها الخارجية من خلال السرد الذى تعتمد عليه أية قصة

---

[١] الصراع: نوع من تأزم الأحداث؛ حيث يحدث ما يعارض رغبات الشخصية، ويدفعه للتصارع.

فؤاد الصالحى، مرجع سبق ذكره، ص ٨٩.

[٢] تظهر الصراعات وتتعقد الأحداث في القصة القصيرة والمسرحية من خلال تصارع الشخصيات وبعضها.

İsmail Çetişli, a.g.e, s.70.

[3] Biraz sonra ... Siyah ağaçların arkasından doğan kan renginde bir ay, balkonun kenarında, kendini tutmak isteyenlerin arasında, saçları dağılmış gözleri yerlerinden fırlamış, sarı, perîşan bir hayâlin aşağıya bakıp kahkahalar attığını gördü...

Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler2*, a.g.e, s.112.

قصيرة اعتمادًا كليًا، بجانب أسلوب الحوار، وقدم الزمن والمكان والحدث وتأزمه من خلال الحوار وهو السمة الأبرز في أية مسرحية. وظهر في المشهد الثانى في عدة حوارات كلها تنصب حول الأم وابنها سعاد في كيفية عرض الموضوع على الأب، وظهر المشهد الثالث وقد غلب عليه الحوار كما الحال في المشهد الثانى، ويظهر فيه الصراع بين الأم والأب. أما المشهد الرابع فيعرض لحالة الجنون التي وصل إليها سعاد، وفرار (رسان) نحو المستقبل المجهول.

وقد ظهر الحوار بشكل كبير في هذه القصة، فوضعها على أعتاب المسرح متأثرة به ومتأثر بها.

وتمتعت القصة بالوحدة، وهى نفسها من سمات المسرح، فالزمن هو الليل، و الإطار العام للمكان هو البيت، والحدث هو الصراع الأسرى الذى أدى إلى الصراع مع القدر. وبذلك امتزجت بنية القصة بالمسرحية بشكل طبيعى نتيجة تأثر وتأثير طبيعى من ناحية، ومن ناحية أخرى بما مزجه الأديب من كلمات في هذه القصة. فمن ركائز تحويل القصة إلى مسرحية، احتواء القصة على وحدة المكان أو الأمكنة، وكذلك وحدة الزمن.[١]

ولعل الملاحظ على أعمال عمر سيف الدين أنه أديب طمح إلى تقديم أعماله مجسدة، مرئية ومسموعة، وهو الأكثر تأثيرًا في المتلقى، فما تراه العين مجسدًا يظل محفورًا في الذاكرة الإنسانية، واضعًا كلتا يديه على بعض الصراعات الأسرية التي تمثلت في الصراعات الصامتة الخافية والمشكلات

[١] أمانى جميل على العطار، ص،١٤٦.

المهمة التي تظل خافية في طى الكتمان؛ نتيجة لتباين الشخصيات، ويجنى ثمارها الأبناء، والوصول بهم إلى حافية الهاوية، إلى مأساة لا حل لها.[1]

وبذلك من السهولة بمكان تحويل هذه القصة إلى مسرحية يجسدها ممثلون حقيقيون على خشبة المسرح، بوصفها أنواع الأدب الهادف، الذى يكشف عن الصمت الأسرى وإخفاء الأمور المهمة عن الطرف الآخر، الذى يهدم البيوت، التي تعيش تحت أسقفها أشخاص لا يعلم أفرادها عن بعضهم شيئًا.

وبذلك يتبدى عند عمر سيف الدين بُعد نظر في تحويل كثير من أعماله من مقروئة إلى مرئية مسموعة مجسدة أمام الأعين.

وهذا كله ينم عن تطابق كبير بين هذه القصة وبين تقنيات كتابة المسرحية إعدادها لتمثيلها على خشبة المسرح.

(1) BKNZ: Ömer Seyfettin :*Seçme Hikayeler2*, a.g.e, s.111.

الخاتمة

تناول هذا البحث أشكال تداخل الأجناس الفنية والأدبية في قصص عمر سيف الدين، قصتا (الصولجانTopuz)، و(الشرفة Balkon) أنموذجًا، ومحاولة التحليق بهم في سماء العرض، سواء السينمائى أو المسرحى، وتوصل البحث للنتائج التالية:

تتداخل الأجناس الأدبية وتقترب من بعضها بعضًا بسبب وجود نقاط مشتركة بين كل نوع أدبى وآخر؛ ولذلك عمد عمر سيف الدين إلى التركيز على النقاط المشتركة وتقريبها وتوسيعها، وحاول التقليل من نقاط الخلاف كذلك.

ففي قصة (الصولجانTopuz) اعتمد بشكل كبير على استخدام الصور الحركية والصوتية، وربط بينها، فشكلت مجموعة من اللقطات والتي بدورها شكلت مجموعة من المشاهد التي أهلها لتصبح فيلما.

- عبر الأديب عن الحالات النفسية من خلال الصور في قصة (الصولجانTopuz)، ولم يستخدم السرد في ذلك وهو الأسهل، وهو من خصائص القصة القصيرة، ليصل بها لمستوى العرض السينمائى.

-عمد الأديب في قصة (الصولجان Topuz) إلى تصوير قصة تحمل أبعاد وبطولات تاريخية، في إشارة منه إلى ضرورة استقاء السينما والتليفزيون من منابع الأدب الراقى، وليس الغث والرخيص.

أما في قصة (الشرفةBalkon)، على الرغم من وجود العديد من السمات المشركة بين القصة القصيرة والمسرحية، غير أن الأديب أضاف من عنده ليحلق بها في سماء المسرح، ومنها:

-قسم القصة إلى أربعة مشاهد مسرحية.

-غلب الحوار على القصة بشكل وضعها على عتبات المسرح.

-ظهرت الشخصيات متباينة ومختلفة، وهى نفسها شخصيات المسرح، وعرض الأديب لأفعال الشخصيات وحركاتهم، مما أسهم في تحويلهم لشخصيات مسرحية.

-استخدم كلمات توحى بتوقد فكرة المسرحية في ذهنه.

Summary

The literary and artistic genres appeared in some stories of Omar Seif al-Din. This short stories turn into another artistic or literary genre. Thus, his stories carry more than one literary and artistic form. Some texts put the reader in confused because the intense overlap between literary genres.

- In the story (Scepter), he used Cinematography,and this research explained it. He aims to the necessity of taking cinema and television from the sources of high literature.
- In the story(The Balcony) Divide the story into four. Dialogue was the biggest than the narration.Thus, the story turned into a play. The characters appeared different , and they are the same as the characters of the play. He used words that inspired the idea of the play in his mind. So, it is easy to turn the short story into a movie or a play.

المراجع العربية.

١- أحمد فؤاد متولى: تاريخ الدولة العثمانية منذ نشأتها حتى نهاية العصر الذهبى، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢م .

٢- عبد الرحمن الكردى: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٣، مارس ٢٠٠٥م.

٣- على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط٤، ٢٠٠٢م.

٤- فائق مصطفى، عبد الرضا على: في النقد الأدبى الحديث، منطلقات وتطبيقات، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، ط١، ١٩٨٩م.

٥- فؤاد الصالحى: علم المسرحية وفن كتابتها دار الكندى، الأردن، ط١، ٢٠٠١ م.

٦- فؤاد قنديل: *فن كتابة القصة*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

الدوريات عربية:

١- أمانى جميل على العطار: مسرحة القصة القصيرة الفلنكات للكاتب محمد عبد الحافظ ناصف نموذجًا، مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا،(on line) جامعة كفر الشيخ، بدون تاريخ طبع.

٢- خديجة بصالح: *تداخل الأجناس الأدبية من منظور النقد العربى القديم" القصة أنموذجا* "، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، معهد

الآداب واللغات بالمركز الجامعى لتامنغست، الجزائر، العدد ١٠، ديسمبر ٢٠١٦م.

٣- خليل بروينى: آليات السينما في رواية "قناديل ملك الجليل"لإبراهيم نصر، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الخامسة، العدد ١٧، آذار ٢٠١٥م.

المصادر والمراجع التركية

1- Ali İhsan Kolcu: Öykü Sanatı, Salkım Yayınevi, Ankara, 1.Basım, 2005.

2- Arslan Tekin: *Edebiyatımızda İsimler ve Terimler*, Ötüken Neşriyat,A.S, İstanbul 1999 .

3- Betül Karakurt ve diğerler: *100 Temel Eser Özetleri*, Zambak Yayınları, İstanbul 2006.

4- İsmail Çetişli*: Metin Tahlillerine giriş/2 Hikaye-Roman-Tiyatro,*Akçağ Yayınları, 1.Baskı, Ankara 2004.

5- Mehmet Zeki Pakalın, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü 1, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993.

6- Ömer Lekesiz: Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1, Kaknüs Yayınları, 1.Basım, İstanbul,1997.

7- Ömer Seyfettin: *Seçme Hikayeler1,* M.E.B Yayınları, İstanbul 1992 .

8- Ömer Seyfettin: *Seçme Hikayeler2,* M.E.B Yayınları, İstanbul 1992 .

9- Turan Karataş: *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ ayınları, 3.baskı, Ankara 2007