بحوث قسم اللغة التركية

دراسة في نص القصيدة التركية نماذج شعرية من العصر الجمهوري

دراسة أسلوبية

د. محمد كمال سيد أحمد محمد

مدرس اللغة التركية وآدابها

كلية الآداب / جامعة المنصورة

mohamedkama٢٠٠٢@yahoo.com

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى محاولة إدراك النصوص الشعرية وفهمها من خلال تحليل عناصر الأسلوب فيها، وهو منهج تعتمد الدراسة فيه على تتبع لغة النص المنشود؛ باعتبارها العنصر الأهم فى تفكيك النص، فتحليل جوانب الإبداع داخل نص ما يعتمد فى الأساس على دراسة التراكيب اللغوية وبيان ما تُمثله من دلالات، حتي يتثني للمتلقي إدراك المغزى من النص المكتوب، فتتكشف الأفكار والغايات إتكاءً على المرتكزات الأسلوبية وعناصر البناء فى النص، وهو ما يُحقق بؤرة هزة التفاعل بين المرسل والمتلقي.

والمهنج الأسلوبي يعني فى المقام الأول بدراسة بنية لغة النص؛ لذا فموضوع البحث هنا يتناول المنهج الأسلوبي نظريًا كمدخل تمهيدي، ومن ثم تطبيقيًا استنادًا على نماذج شعرية مختلفة تنتمي إلى فترة العصر الجمهوري فى الأدب التركي.

الكلمات الدالة: الأسلوبية، نص القصيدة، العصر الجمهوري.

Abstract:

This research aims to try to understand the poetic texts by analyzing the stylistic elements in them. It is an approach in which the study relies on tracing the language of the

required text. As the most important element in deconstructing the text, the analysis of creativity aspects within the text depends mainly on the study of the linguistic structures and the signs that represent them, so that the recipient can understand the meaning of the written text, so that the ideas and goals can be revealed depending on the stylistic foundations and building elements in the text, which is what Checks. . The focal point of the interaction between the sender and the receiver.

The style is primarily concerned with the study of the structure of the language of the text. Therefore, the research topic here deals with the stylistic approach theoretically as an introductory introduction, and then applies it to various poetic models belonging to the republican period in Turkish literature.

التمهيد

تباينت الآراء حول كيفية تحليل النص الشعري، من بينها تفسير وتحليل خصائص النص على اعتبار أن القصيدة مجموعة من المفردات لها صبغة ذات وزن وقافية، فتقتصر التحليل فيها على شرح المفردات، والمعاني، وتحويل الحالة الفنية الشعرية إلى تفسيرات لغوية نثرية. وهذا ما يتعارض فى أن الشعر " ليس إعادة لصياغة الأفكار النثرية، فتجريد الفكرة من صياغتها الشعرية بمثابة تدمير لها؛ فالشاعر حينما ينظم فهو يفكر بطريقة شعرية من أول الأمر، فلا يُنثر الأفكار ثم يحولها إلى شعر"[١]. لذا فإن شرح المفردات الشعرية لا يمكن الاعتداد به كدراسة لتحليل النص الشعري. وإن كان هذا الاتجاه وإحالة القصيدة إلى الحالة النثرية لا يثمر، فالتحليل المذهبي – الذي يُسقط فيه صاحبه اتجاهه الفكري وانتمائه العقائدي على قصيدة ما – لا يُعالج بأي حال النص الشعري، فالناقد فى هذه الحالة يتحيز إلى "المضمون" دون النص ومكوناته، وطريقة البناء

فه كونه نصًا شعريًا، " فالشعر معني يُبني بنية معقدة، وكل عناصره المكونة له عناصر دالة، بمعني أنها عبارة عن إشارات إلى مضمون معين" [٢].

ولعل هذا اللبث قد ظل قائمًا حول إلة تحليل النص الأدبي – بصفة عامة – وكشف خصائصه، إلى أن بزغ الاتجاه الأسلوبي، وقد مثلت النظرية الأسلوبية stylistics * اتجاها أكثر دقة فى دراسة النص من خلال اعتمادها على دراسة الظواهر اللغوية داخل النص وتحليلها فالاتجاه العام الذي ساد فى هذا المنهج تمثل فى اللجوء إلى لغة النص – أولاً – وفك رموزها بهدف الوصول إلى الدلالات واستنباط المعني"[٣]، وينحدر هذا المنهج من أصلاب مختلفة ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة الحديث، وعلم الجمال.[٤]

وإذا كانت الأسلوبية قد مثلت الاتجاه الأكثر عناية بدراسة النص الأدبي؛ نتيجة لاعتمادها على لغة النص باعتبارها فنًا لغويًا، فإنها قد تعرضت فى الوقت ذاته إلى كثير من الانتقادات بعدما قام جزء كبير منها على "الإحصاء*" كإحصاء مفردات بعينها، أو أسماء وصفات، وإحصاء الجمل الفعلية والاسمية، والأسإلب الخاصة كالشرط والاستفهام، وغير ذلك. وإن كان هذا النمط يمكن أن يُمثل جانبًا إيجابيا فى دراسة النص، لكن الاتكاء علبه دون إسناده إلى عناصر البناء اللغوي الأخرى بداخله لا يحقق إيضاحًا ولا إضاءة للنص المدروس؛ لأن كل ظاهرة مرهونة بسياقها النصي الوارد فه، وينبغى ألا تُفسر إلا فى إطاره، وهكذا تكتسب كل ظاهرة حيوية متجددة بتجدد النصوص.[٥]

وبطبيعة الحال فإن تحليل الأسلوب يعمل على محاولة فك البناء لغويًا وتركيبيًا من أجل إعادة بنائه دلالًا؛ لذا فإنه لا يُمكن فهم هذا البناء إلا عبر تحليل بنيته النحوية والمفردات التي تشغل هذه البنية، أي إن " التحليل النحوي هو فى الوقت نفسه تحليل دلإلى"[٦]، فالخصائص والتراكيب النحوية الواردة فى نص ما، تسهم فى عملية التقييم الفني – أدبيًا – لهذا النص، "وهو ما سيُمكن من الوصول إلى حل لمعضلات النص الفنية، وإلى النتائج نفسها حول نص أدبي واحد وإن تم تحليله – تحليلاً أسلوبيًا – من قِبل ناقدين اثنين مختلفين"[٧]. وهذا ما يتفق تمامًا مع ما قام به " Short شورت "– فى كتابه " استكشاف لغة الشعر والمسرح والخيال النثري Exploring the language of poems, plays and prose "** – من وضع

نظرية مقبولة تحاول العمل على تحليل غموض التركيبات اللغوية، وتكون صالحة فى كشف أسرار النصوص الشعرية والنثرية على حد سواء[٨].

وإذا كانت لغة الشعر يصعب فهمها وتحليلها، فهذا يرجع إلى رغبة الشاعر فى جذب انتباه االقارئ – منذ الوهلة الأولي – من خلال اللجوء إلى بعض العناصر اللغوية الخاصة [٩] ؛ لذا ينبغي الدخول إلى النص الأدبي بغية تحليله من بابه الملائم وهو اللغة بكل مستوياتها وابعادها عبر استكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته فى ضوء ما يُسمى بالقراءة الفاحصة " Close reading *" التي تعني إغلاق التحليل أو القراءة على النص نفسه[١٠].

وتكمن فكرة القراءة الفاحصة للنص فى تتبع العلاقات اللغوية والتركيبية داخل النص، وهو ما يؤدي بدوره إلى العثور على ما يمكن أن يُسمى " المرتكز الضوئي**" الذي يكشف العلاقات ويوجهها فى القصيدة[١١]. إن أهم مرحلة تمثلها الدراسة الأسلوبية فى دراسة نص القصيدة هي المرحلة التي أطلق علىها "فوزي عيسي" مرحلة (الحفر داخل طبقات النص) وهي المرحلة – كما يرى – التي يدخلها القارئ، وهو مسلح بكفاءته اللغوية والأدبية سعيًا إلى إثبات افتراضاته وتأكيدها من خلال دلالات النص الذي يتأسس على علاقات منطقية بين داله ومدلوله ويتكون من مستويات متنوعة: نحوية وصرفة ودلإلة وإيقاعية، تتشابك وتتفاعل فما بينها فى علاقة جدلية ينتج عنها مجموعة من الدلالات التي تتكامل وتفضي إلى البؤرة الأصلية للنص، أي إلى المرتكز الضوئي[١٢].

وتأسيسًا على ما سبق فإن هدف القصيدة يظل مبهمًا إلى أن يتم تحليل الأسلوب من خلال مطابقة دلالات الصيغ النحوية والصرفة والدلإلة[١٣]. ويكمن تحديد عناصر الترابط هذه فى القصيدة اتكاءً على المرجعية التي استند إلىها "شورت Short" –كما أُشير إله آنفا – من خلال وضع قائمة تضم أربع مجموعات عامة، ينطلق عبرها أسس التحليل اللغوي، وهي على النحو الآتي: المجموعة المعجمية، المجموعة النحوية، التراكيب اللغوية المستحدثة، السياق والتناسق.*

هذا؛ وإذا كان التحليل الأسلوبي- عامة – يستند إلى العنصر اللغوي فى مكوناته التي أُشير إلىها، فإنه – فى الوقت نفسه – لا يمكن تجاهل العناصر الأخرى التي ربما تشكل دلالات بارزة داخل النص الأدبي، فالاهتمام – أحيانًا – بعرض هذه الظروف أو الإشارة إلىها،

لا يضر التحليل الأسلوبي بأية شكل بل يسهم فى تثبيت الدلالة؛ حيث إن استدعاء منتج النص وزمنه وما أحاط به من ظروف، من شأنه المساهمة فى بناء التخمينات وتوجيهها لإيضاح دلالات النص[١٤].

الدراسة التطبيقية:

سوف أتناول نماذج مختلفة من القصائد التركية المنتمية إلى فترة العصرالجمهوري، دون أن يكون موضوع القصيدة المختارة أو مضمونها هو الدافع وراء الأختيار بأية حال من الأحوال؛ إيمانًا بأن " موضوع القصيدة لا يُعد مكونًا من مكوناتها البنائية، ولكن ما يُوجده ويؤسس له هي العناصر الشعرية مجتمعة؛ فليست القصيدة التي تتناول قضية من قضايا الكون والحياة بأفضل من قصيدة تتناول جناح فراشة ملونة، فالشعر لا يُبني بالأفكار بل يُبني بالكلمات، والشاعر يقدم لنا طريقة فى التناول ولا يقدم لنا أفكارًا[١٥] ".

١- قصيدة " أُريدُ موطنًا Memleket isterim[١٦] " للشاعر "جاهد صدقي طارنجي* Cahit Sıtkı Tarancı"

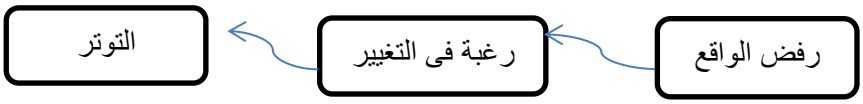
أريد موطنًا	Memleket isterim
سماؤه زرقاء، عوده أخضر، وحقوله صفراء	Gök mavi, dal yeşil, tarla sarı olsun
ديارٌ للأزهار والعصافر...	Kuşların çiçeklerin diyarı olsun
أريد موطنًا	Memleket isterim
بلا غصة فى صدر، ولا بلية فى رأس..	Ne başta dert, ne gönülde hasret olsun
ليكن فيه نهاية لصراع الإخوة..	Kardeş kavgasına bir nihayet olsun
أريد موطنًا	Memleket isterim

لا فارق فه بين غني ولا فقير، ولا بيني وبينك	Ne zengin fakir, ne sen ben farkı olsun
فى يوم شتائه يعمر الدفء بيت الجميع..	Kış günü herkesin evi barkı olsun
أريد موطنًا	Memleket isterim
ولتكن فه الحياة كالحب من القلب..	**Yaşamak**, sevmek gibi gönülden olsun
وإن صارت به شكوي، فلتكن من الموت..	Olursa bir şikayet **ölümden** olsun

إن عنوان القصيدة هو أول ما يثير هواجسنا نحوها؛ " فهو المفتاح الإجرائي للدخول إلى عالم النص، وفك مغاليقه وفهم دلالاته، فهو بمثابة رسالة يبثها المرسل إلى المرسل إليه مزودة بشفرة لغوية يحللها المستقبل ويؤولها بلغته الواصفة[١٧]." وتبدأ القصيدة بعنوان يحمل دلالات عدة– أريد موطنًا **memleket isterim** –، ويثير مشاعر متفاوتة حول إحساس الشاعر، وقد تمثلت أول هذه المشاعر في اثارة حالة من "التوتر" حول ماهية الشاعر، وعلاقته بالحيز المكاني الذي ينتمي إليه، فهو ذات تسعي من أجل "وطن"، فما هذا الوطن ؟ وكيف تطمح أن يكون؟ وما الأسباب التي دفعتها للبحث عن وطن جديد؟ هل هناك خطب ما فى موطنها الذي تعيش فيه؟ أم أنه ذات "حالمة" تسعى للكمال فى تحقيق الوجود؟ كما أن هذه الهواجس حول العنوان لم تتوقف عند حدود التوتر فقط، بل إن العنوان قد عكس بدوره فى متلقي القصيدة أيضًا شعورًا " بالاغتراب " فهل هذا المرسل ناقمٌ رافضٌ لحيز مكاني ما، فنبحث فى رحلة جديدة من خلال أسطر أبيات قصيدته عن وطن ذي صفات يعرضها لمتلقي رسالته.

ولم يغفل العنوان أيضًا الإحساس بالصراع النفسي الذي ينتاب الشاعر، وهو بلا شك سيزيد التوتر الذي يحاول بناءه فى وجدان مُستقبل رسالته، ومن ثم سيدفعه لمحاولة فك شفرة هذه الرغبة الملحة حول الوطن الذي ينشُده، والخيال الذي ينسجه. لذلك لا يمكن إهمال دلالة حالة "الصراع" التي خلفها العنوان؛ ما بين رفض لواقع يمثل حيز لايقبله، ورغبة فى حيز يحلم به.

ومن هنا ينشأ القلق والتوتر النفسي فخلق صراعًا متصاعدًا له مدلوله فى توجيه مشاعر المتلقي، وذلك على النحو الآتي:



والقصيدة تتكون من أربعة بنود؛ تبدأ ببيت يتكرر على رأس كل بند "أريد موطنًا"، فصار كل بيت يحمل العنوان نفسه الذي تحمله القصيدة، ولعل هذا كان يُمثل رغبة من الشاعر فى تكثيف القيمة الانفعالية لدي المتلقى، والتي بدورها تعزز دوافع الإيقاع النفسي الذي يكتنف الشاعر الحالم بالموطن المنشودودلالاته، فالتكرار "أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير، وارتباطه بالمعني الذي يُضيف إلى الجرس الظاهر جرسًا حفيفا لا تدركه الأذن؛ إنما يدركه العقل والوجدان، وهذه بدوره يضفى على الصورة رونقًا وجمالا[١٨]".

وكل بند يتكون من بيتين تتوحد قافيتهما ويختلفان عما دونهما من الأبيات الأخرى،وهو ما يمثل أسلوب نظم المثنوي فى الشعر التركي الذي بدوره يحرر الناظم فى استخدام قوافى مختلفة بين كل بيت وآخر- وعلى الرغم من هذا التنوع الذي تحدثه القوافى المتباينه بين أبيات القصيدة فإنها مثلت جانبًا صوتيًا مميزًا، ويرجع هذا أولا إلى البيت الذي مثلّ مطلعًا لكل بند من البنود الأربعة فقد أحدث تماثلاً إيقاعيًا، ومن ثم تتناسق القافية بين البيتين الأول فى " **diyarı** / **sarı** " والثالث " **barkı** / **farkı** " فعلى الرغم من كونهما متباعدين فإنهما قد اتحدتا صوتيًا، ومن ثم مثّل الإيقاع عبر قافية أبيات القصيدة ظاهرة صوتية متناغمة.

وعلى المستوى الصوتي فقد بُنيت القصيدة صوتيًا على وزن هجائي مفعم بالحركة؛ حيث استخدم الشاعر هجائًا اثنا عشري فى كل بيت من الأبيات عدا البيت الاستهلالى على رأس كل بند، إذ جعله سداسي الوزن، ولا يمكن إغفال حركة الأصوات، فتناغم الأصوات وكثافتها داخل البيت الواحد له مدلول إيقاعي جاذب لمشاعر المتلقي، وهو فى الوقت ذاته يدفعه للتفاعل مع رغبات الشاعر، " فالبنية الصوتية للنص عبارة عن بنية مكونة من عدد من الأصوات قد اختيرت لهدف تكوين طبيعة معينة داخل النص[١٩]". وصار الوزن الصوتي للأبيات جميعها على النحو الآتي:

Mem/le/ket – is/te/rim: altı hece ölçüsü.

Gök - ma/vi -- dal -- ye/şil -- tar/la -- sa/rı -- ol/sun.: on iki hece ölçüsü.

Kuş/la/rın – çi/çek/le/rin – di/ya/rı – ol/sun: on iki hece ölçüsü.

وعلى هذا نجد أن البنية الصوتية التي أوردها الشاعر داخل كلماته تشكل مستوى من العلاقات المتشابكة الدالة التي تعكس أهدافه؛ فمرادفة " صفراء **sarı** " ودلالاتها على الخير والنماء تتشابك مع شريكتها فى القافية فى نهاية البند الأول " ديار **diyarı** " فالدلالة هنا تحمل معني الخير والنماء الذي تطرحه الحقول ليعم الديار، ثم تتوافق أيضًا مرادفة " غصة **hasret** " مع شريكتها فى نهاية البند " نهاية**nihayet** "، فالوطن المنشود بدلالته هو نهاية كل غصة فى قلب. وتستمر علاقات التشابك فما بين " فارق **farkı** " و" دفء **barkı** " فالمنشود هو وطن للمساواة، فلا فارق حتي فى إحساس الدفء بين أحدٍ من قاطنيه. وعلى هذا النحو فالبنية الصوتية قد شكلت مستوى من العلاقات الفوقية المترابطة دعمت بدورها البنية الدلإلة للأبيات. ويُمكن استدلال الترابط من خلال ما يأتي:

Birinci bent	Gök mavi, dal yeşil, tarla	Sarı	un	Ols
	Kuşların çiçeklerin	Diyarı	un	Ols
İkinci bent	Ne başta dert, ne gönülde	Hasret	un	Ols
	Kardeş kavgasına bir	Nihayet	un	Ols
Üçüncü bent	Ne zengin fakir, ne sen ben	Farkı	un	Ols
	Kış günü herkesin evi	Barkı	un	Ols
dördüncü bent	Yasamak, sevmek gibi	Gönülden	un	Ols
	Olursa bir şikayet	Ölümden	un	Ols

ويُلاحظ أيضًا بعيدًا عن توافق القافية – الحتمية فى قصيدة المثنوي بين كل بيتين فى القصيدة – أننا نجد أن دلالات المفردات متشابكة فى الدلالة؛ وهو يُثمر –كما أُشير – فى تأكيد الدافع الدلإلى من ورئها. ولم يغفل الشاعر من خلال مفرداته إحداث موازنة صوتية صريحة بين الأبيات بعضها البعض، فممكن ملاحظة تجانس الأصوات فما بين كل من (Kuşların – çiçeklerin / ben – sen / Yaşamak - sevmek)، وهي موسيقي خافتة ظاهرة تبدأ وتتدفق مع مطلع بيتي كل بند، حتى تصل إلى رديف القصيدة كلها، وهو ما يمثله فعل التمني (olsun)، والدلالة فى هذا الرديف تعكس حالة الصراع الداخلي التي تكتنف الملقي، فقد لجأ إلى فعل (olmak) وصاغه فى صيغة الدعاء والتمني، وكأنه على الرغم من جموحه نحو موطن أحلامه، فإنه فى حالة من التشكك والتردد فى ان يتحقق مبتغاه، فلا يملك إلا أن يترك لخياله السرج، فى أنه "عسى" أن يتحقق.

وإذا تتبعنا القصيدة من حيث العلاقات الرأسية بين الجمل بعضها البعض، فسنُلاحظ أن السياق العام الذي تتناقله الأبيات فما بينها قد اتسق تمامًا، فكانت البداية مع عنوان يحمل استفزازا لمشاعر المتلقي، فالجملة الإستهلالية "أريد موطنًا" تدفع المتلقى ليتساءل: وكيف يكون هذا الموطن؟ ثم يتكرر العنوان نفسه مع مطلع القصيدة ليحافظ على درجة التشويق ذاتها، إلى أن يأتيه جواب المرسل، فنطلق فى تعبيره عن وصف موطنه بجمل شبه تقريرية تبتعد عن المجاز، أو حتي الصور البلاغية التشبيهية البسيطة، وهو ما ساعد على تدفق الدلالات مع ثبات خاصة بالهدف منذ بداية القصيدة حتى نهايتها.

والذي ساعد على إحداث الاتساق المباشر بين الأبيات أيضًا هو استنادها على عنصر التضاد الدلالى، وهو ما " يمثل عنصراً فاعلاً فى بناء النص الشعري من خلال توالد الأنساق وتناميها[٢٠]." فكان الصراع مشتعلاً بين الموجود بصفاته وقبحه، والمأمول بنقائه وصفائه، وهي دلالات متناثرة بين أغلب الأبيات تقريبًا، فتبدأ بين دلالة رغبة تحقيق المساوة بين "الغني، والفقير zengin/fakir"، وبين "ذات الملقي المتمثلة فى الأنا، والمتلقي أنت أي الآخر ben/sen"، لتنهتى عند حب الحياة، والشكوى من الموت "yaşamak/ ölümden".

والقصيدة – هنا – تهدف إلى تحقيق دلالات، فالانطباعات الأولى التي تعكسها الصور الإيجابية فى القصيدة هي صور سلبية للواقع، فالشاعر دلل من خلال مفرداته على عناصر

القبح بذكر الجمال، وهو ما يمكن استنباطه من خلال دلالات الألوان التي زين بها الشاعر أبياته الأولى فى القصيدة، فجاء بمفردة "زرقاء **mavi**" للسماء، التى دلت على أن سماء واقعه ملبدة، ملوثة لا صفاء فيها، فاختار الحسن ليعبر به عن القبح. واختار "خضراء **yeşil**" ليدلل على الجمال فما يحيط به من طبيعة, وحقول " صفراء **sarı** " عفة مثمرة ليست جافة أو قفرًا. وبهذا قد تمكن من رسم صورة زيتية ملونة لطبيعة الموطن الذي ينشده، عاكسًا للواقع الذي ينفره.

وإذا ما تتبعنا العلاقة الأفقية بين الجمل فى معيارها التركيبي لاحظنا أن القصيدة تتكون من إثنتى عشرة جملة من التراكيب البسيطة؛ أربعة منها "مكررة" بنفس "المسند" الفعل فى زمن المضارع، والمسند إليه فى الجملة قد حذف وهو ضميره المفرد المتكلم. واستخدام الفعل المضارع ذو غاية دلإلة – " أريد **isterim** " – فهو يحمل دلالة مشحونة بطاقة دافعة لتحقيق الهدف لا يمكن تجاوز إهميتها. وإن كان التحليل اللغوي يهتم بتفاصيل العناصر النحوية المؤثرة داخل جملة القصيدة، فنبغى أن نشير إلى مكون الجملة من حيث مركبها الإسمي "مفعولها"، الذي أهمل فيه الشاعر – عن عمد – إلحاق اللاحقة الإسمية المفعولية " **İ** " فى مفردة " **memleket** "، ليوجه المتلقى نحو مفهوم "عام" لوطن، وليس وطنًا ذا دلالة خاصة به وحده، فهو يبحث عن وطن إنساني ستتكشف صفاته، ومكوناته فما سيأتي من أبيات، وهو على هذا النحو قد نجح فى استثارة مشاعر المتلقي من خلال عنوان قصيدته أولاً، ومن ثم تكرار جملة المطلع أربع مرات قبل كل بند. أما الجمل الثمانية الأخرى فقد جاءت بسيطة قصيرة تبتعد عن التعقيد، ولم يكن الشاعر ليرغب فى عرض مقدرته الذاتية فى تجييش مفردات وتراكيب لغوية معقدة، فقد أراد تقديم دلالات تتعلق بوصف سريع لوطنه المنشود، فجاءت الجمل قصيرة أشبه بنقاط تعريفية لمقصده، تتلاحق دون اصطدامها بلواحق لغوية متكلفة، فلم يسع حتى لتنويع أفعال جمل الأبيات محافظًا على صيغة فعلة واحدة كـ "رديف" لقصيدته.

٢- قصيدة "الطيور[٢١] kuşlar " للشاعر "جاهد صدقي طارنجي":

الطيور تحلُ وتحطُ على نافذتي	Kuşlar gelir konar pencereme
ومن نافذتي الطيور تتطاير وترحلُ	Penceremden kuşlar uçar gider.
وأصوات هذه الأجنحة وجلبتها	Bu kanat sesleri bu hengâme

تارة هي بشرى وتارة هي نعيا	Kah müjde olur, kah kara haber.
***	***
أعرف من لون ريشها	Tüylerinin renginden bilirim
أي طائر هو ومن أي إقليم يجئ	Hangi kuş hangi iklimden gelir.
حبيبتي، فلتسألين الطيور عن حبي	Aşkımı kuşlara sor sevgilim
فالطيور تعرف "حتي" يوم موتي	Öleceğin günü kuşlar bilir.

"الطيور kuşlar" وهو الإسم الذي اختاره الشاعر كعنوان عامٌ مبهمٌ لقصيدته، فلم يجعل منه مكونًا لتركيب وصفى أو إضافى، ولكن –على الرغم من هذا– لا يمكن إهمال أن العنوان يدفع نحو اثارة تساؤلات عدة حول ماهية هذه الطيور ودلالتها، فربما هي طيور حقيقية أو مجازية، وإن كانت مجازية فما الرموز التي تصوغها ماهية هذه الطيور؟ لذا فـ "العنوان" يتسع لدائرة التأويل والترميز وينفتح على آفاق دلالية غير محدودة. وإذا كان تتبع الدلالة هو الهدف من خلال دراسة النص الشعري، فليس هناك – فى الوقت ذاته – إمكانية لإسناد رموزالقصيدة ودلالتها إلى واقع معين يفرضه ما يمكن أن ينتمي إلى خارج دلالة النص.

وتنقسم القصيدة إلى مقطعين يكونان مشهدين عبر أربعة أبيات شعرية، المشهد الأول يتمثل في بيتين يحملان دالة الحركة فى القصيدة، وما يمثلها من حركة لطيور مضطربة بين التحليق والجثو، والذهاب والإياب، ويصاحب تلك الحركة المضطربة جلبة تحدثها بين حين وآخر أجنحة هذه الطيور.

وتبني القصيدة فى مشهدها الأول دلالة تُمثل علاقة ترابط وتواصل بين الشاعر وتلك الطيور، ذات المغزي الرمزي، فذلك الرابط قد بني من خلال إسناد ضمائر الملكية فى مطلع القصيدة عبر بيتها الأول حين اتصلتا بكل من "على نافذتي pencere**m**e"، و "من نافذتي pencere**m**den"، فتلك الطيور بينها وبين المرسل علاقة تماهٍ؛ فهي إما أن تحط على نافذته

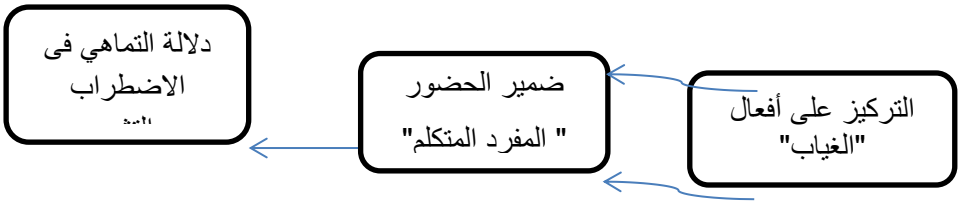
أو أنها تتطاير عبرها، لذا فيمكن الجزم بأن هذه الطيور ربما تعكس أنماطًا من البشر، ينتمي إليها الشاعر، فيعبر عن حاله عبر سلوكها، وما ينتابه من مشاعر مضطربة مليئة بالحذر والتوتر. ويتأكد هذا الافترض أيضًا من خلال البيت نفسه وترتيب المفردات فيه؛ فالمصرع الأول ينتهي بمفردة "**pencereme**"، فى حين يبدأ المصرع الثاني بالمفردة نفسها "**penceremden**"، وهي الدلالة المباشرة حول التواصل بين الذات الشاعرة، ورمزية هذه الطيور، فهو فى ذاته مصدر لاضطرابها، ونافذته منصة لانطلاقها.

Kuşlar gelir konar pencereme

Penceremden kuşlar uçar gider

ويتأكد هذا الإنطباع مرة أخرى من خلال الطابع السردي المسيطر على المشهد الأول وما تصيغه دلالة الأفعال فى زمنها المضارع مع ضمير المفرد الغائب على نحو "تأتي gelir"، "تحط konar"،" تطير uçar"، و"تذهب gider"، الذي سرعان ما يتبدل مع مطلع المشهد الثاني فى بداية البيت الثالث، من خلال استخدام الفعل "أعرفُ bilirim" مع ضمير المفرد المتكلم، ومن هنا تأكدت العلاقة بين (الطيور/ الذات الشعرية)، فهو يدرك تفاصيل لون ريشها، وأنواعها وحتي بيئتها التى تنتمي إليها. إن التعبير الذي لجأ إليه الشاعر ارتكز على الجملة الفعلة وبنائها الفعلى، دون الإسمي. فكما يرى بعض الباحثين " إن هذه الطريقة تلعب دورًا مُؤزرًا فى التعبير عن الذات الشاعرة بصيغة المتكلم ويتحول فى عملية التواصل إلى حركية أخرى تكتنف الذات المتلقية للرسالة الشعرية، ومن ثم ينشأ تفاعل جديد" [٢٢]. وهذا ما نجح فه الشاعر؛ حيث يتأكد تعدد حضور الذات الشاعرة وتماهيها مع نموذجه الرمزي داخل أبيات القصيدة.

فتختصر الحالة بينهما على النحو الآتي:



وإذا قمنا بتحليل النمط الدلالى حتي البيت الأخير فى القصيدة، نجد أن الشاعر قد أغلق الدلالة على نفسه، فالطيور حين تحط فهي على نافذته، وحين تتطاير يكون من فوقها. ويصل التماهي بينهما إلى معرفة هذه الطيور بيوم وفاته "Öleceğin günü kuşlar bilir" لذا فالدلالة هنا هي دلالة خاصة مكتملة، أثارها فى مطلع أبياته، وأغلقها على ذاته فى نهاية قصيدته، فصارت تامة كاملة.

أما من حيث المستوى الصوتي لأبيات القصيدة فنجد أنها قد بنيت صوتيًا على وزن هجائي عشري، وهو ما أضفى إيقاعًا حركيًا متسقًا مع تأثير توحيد القافة بين أبياتها، والتي جاءت على نحو "gide**r**/habe**r**/geli**r**/bili**r**". وجاء الوزن الصوتي للأبيات جميعها على النحو الآتي:

Kuş/lar -- ge/lir -- ko/nar -- pen/ce/re/me: on hece ölçüsü.

Pen/ce/rem/den -- kuş/lar -- u/çar -- gi/der: on hece ölçüsü

وإذا كانت القصيدة قد تناسقت صوتيًا نتيجة لتوحد قافة أبياتها، فلا يمكن فى الوقت ذاته إنكار تأثير الإيقاع والتجانس الصوتي الذي أحدثته ظاهرة التكرار اللفظي لمفردات مختلفة، وخاصة مفردة " الطيور kuşlar "، التي حلت ببين أبيات القصيدة نحو أربع مرات، فالتكرار فيها قد أكد على حضورها وتأثيرها؛ فـ" تكرار الاسم يعكس طبيعة علاقة الشاعر به، فهو تكرار لا يجئ كيفما اتفق، بل ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه[٢٣]"، هذا بالاضافة إلى القافة الداخلية والجرس الموسيقي الذي أحدثته المفردات فيما بينها، وهي بلا شك ظاهرة قد ضاعفت تأثير الموازنة الصوتية المصاحبة للتجربة، يبدو ذلك على النحو الآتي:

Kuşlar **gelir konar** pencereme

Penceremden **kuşlar uçar gider**.

Bu kanat sesleri bu hengâme

Kah müjde olur, **kah** kara haber.

Tüylerinin renginden bilirim

Hangi kuş hangi iklimden gelir.

Aşkımı **kuşlara** sor sevgilim

Öleceğin günü **kuşlar** bilir.

وإذا تتبعنا العلاقة الرأسية فما بين الأبيات فنجد أن القصيدة قد اتسقت فى بنيتها الرأسية، وهي العلاقات التي أوجدتها وأكدتها دلالة ثنائيات بنية التضاد التي نثرها الشاعر بين أبياته، فقد أسس تكاملًا اتساقيًا بين الأبيات بعضها البعض وهذا ما يظهر على النحو التإلى بين: "gelir/gider"، "konar/uçar"، "müjde/kara haber". ولم يكن التضاد ليمثل وحده عنصر الاتساق داخل القصيدة، فقد أحدث نمط السرد فى الأبيات –عدا البيت الأخير– اتساقا ملحوظًا؛ فالطيور تحل وتحط وهي إما تجلب خيرًا أو توحي بشرٍ، ثم تضطرب فتطير وترحل، وهي بحركة أجنحتها تصدر صوتًا، وتُثير جلبة. إذا كان الاتساق متكاملاً ممتدًا بين الأبيات من الأول حتي الثالث، فإنه يأتي وينحرف عن سياقه مع البيت الأخير وهذا نتيجة لدلوف القصيدة وتحولها أسلوبيًا كمقطع مفاجئ من المفرد الغائب الذي هيمن على أفعالها، إلى المفرد المخاطب الذي جاء على صيغة الأمر فى "اسأل sor"، وهي صيغة دلإلة مشحونة بانفعال أراد المرسل أن يجذب بها انتباه المتلقي.

لذا فمكن القول بإن القصيدة قد جاءت كسلسلة تتداخل حلقاتها، تارة من خلال عنصر التكرار، وتارة عبر حركة أفعال السرد المباشرة للمفرد الغائب، وقد أسهم هذا فى تلاحم العلاقات بين أجزاء النص وتماسكها بداخله.

أما من حيث العلاقات الأفقية، فالقصيدة تكتظ بالجمل الفعلية القصيرة، وجاءت الأفعال فيها لازمة فى صيغة المضارع تشكلت على نحو سبعة أفعال أُسندت إلى المفرد الغائب الذي شكلته دالة "الطيور" (gelir/konar/uçar/gider/olur/gelir/bilir)، وفعل واحد قد أُسند إلى المفرد المتكلم وهو دالة "الذات الشاعرة". واعتماد الشاعر على استخدام الأفعال قد أدى إلى تسارع وتيرة الأحداث داخل الأبيات، وصعَد من الدلالة الإنفعالية والحركية داخل القصيدة.

٣- قصيدة "القرنفلة الجذابة Yerçekimli Karanfil[٢٤]" للشاعر "أديب جانسيفر Cansever* Edip ":

هل تعلم أنك تحيا بداخلي شيئا فشيا..	**Biliyor musun az az yaşıyorsun içimde**
ومع هذا هناك وجود جميل معك	**Oysaki seninle güzel olmak var**
كأن نشرب سويًا راكيًا وكأن قرنفل يغمُرنا	**Örneğin rakı içiyoruz, içimize bir karanfil düşüyor gibi**
وشجرة بجوارنا تُخشخش	**Bir ağaç işliyor tıkır tıkır yanımızda**
وهكذا فإن معدتي وعقلي يتقلصان	**Midemdi aklımdı şu kadarcık kalıyor**.
***	***
أنت مائلٌ إلى هذه القرنفلة، فألتقطها وأمنحها لك	**Sen karanfile eğilimlisin, alıp sana veriyorum işte**
ويا له من شئ رائع أن تمنحينها أنت أيضًا لشخص آخر	**Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel**
أليس لذلك الآخر أحد ليمنحها إياه	**O başkası yok mu bir yanındakine veriyor**
ومن ثم من يد إلى يد	**Derken karanfil elden ele**.
***	***
أنت ترين أننا نُكبّر الحب سويًا	**Görüyorsun ya bir sevdayı büyütüyoruz seninle**
أتحسسك وأدفنك، ليس هكذا	**Sana değiniyorum, sana ısınıyorum, bu o değil**
انظر كيف. كما تتحول ألوان الطيف للأبيض	**Bak nasıl, beyaza keser gibisine yedi renk**

Birleşiyoruz sessizce. فإننا نتحد بصمت

يثير هذا النص تأويلات ودلالات مُربكة منذ الوهلة الأولي؛ فالمجال الدلالى الذي صاغه العنوان يدور حول نوع من النباتات، وهو الزهور التي تحمل دلالات مختلفة ما بين مفهوم الحب والجمال أحيانًا، وربما رحلة قصيرة من الحياة وما ترمز إليه من ذبول وموت سريع، أو أنها تجسد رمزًا للعطاء فضلاً عن أن ذكرها يستجلب معه خيال ذهني يرتبط بالصفاء. وإذا كانت هذه الدلالات تومئ إلى مفاهيم عامة حول الزهور، فإن الزهرة التي خصصها الشاعر كعنوان لقصيدته "القرنفل Karanfil" تمثل دلالتين، قد فرضتهما طبيعتها وحالتها؛ فهي إما بين تجسيد لحالة تتعلق بمشاعر عاطفة لدي الشاعر، أو أنها رمز لصراع داخلي ينتاب مشاعره حول حالة نفسية ما، وحوار ذاتي يغلفه هاجس "الموت". وربما أن هذه الدلالة قد فرضتها الطبيعة الخاصة للزهرة* التي عنون الشاعر قصيدته باسمها. ورغم أن هذه دلالة يمكن استحضارها من خلال العنوان، فإن تأكيد الدلالات لا يمكن أن يُبني إلا من خلال التحليل الأسلوبي للأبيات.

القصيدة فى بنائها الشعري تتكون من ثلاثة بنود، لا وزن فيها ولا قافية واحدة بين الأبيات، فالأساس فى بناءها كان الشعر الحر؛ وهو ربما يُعطي تأكيدًا للدلالة المشار إليها سابقًا، فالتناول فى الشعر الحر من حيث الموضوعات –فى الأغلب– "يبتعد عن الجانب العاطفى، ويرتكز على المعالجات النفسية، والقضايا الوجودية والفلسفة[٢٥]".

تبدأ القصيدة فى بيتها الأول باستهلال استفهامي تقريري، "هل تعلم Biliyor musun"، يُخاطب فيه الشاعر "ذاته"، فهناك تقرير بمشاعر ما، تتنامى وتحيا بداخله شيئا فشيئ. إن هذا الشعور المتنامي الذي يقصده الشاعر يتمثل فى مصارحته لذاته فى أنها فى طريقٍ نحو الارتقاء والسمو، "هل تعرف أنك تحيا بداخلي شيئًا فشئا Biliyor musun az az yaşıyorsun içimde" فلم تكن الصيغة تحمل مفهومًا للاستفهام الصريح أكثر من دلالة تقريرية للحالة، أي إنها حوار داخلي "مونولوج" يعقده بينه وبين ذاته. ومن هنا نجد أن الجملة الاستفهامية التي جاءت فى مطلع القصيدة قد مثلت بؤرة الدلالة فى النص؛ لأنها قد خرجت من السياق الإستفهامي، إلى معانٍ ذات بنية مقصودة لتقرير الحالة، فالبيت الثاني الذي يبدأ بـ "مع هذا Oysaki" جاء كسردٍ وتقرير يبني دلالة مباشرة حول ما ينتاب الشاعر من هواجس مضطربة، حيث يؤكد من خلاله تماهيه مع ذاته، فنصف لها أن هناك "وجودًا جميلًا معك

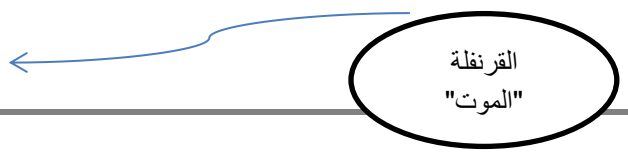
Seninle güzel olmak var"، واستخدام الضمير الشخصي "sen" وإلحاق به "أداة المفعول معه Senin**le**" كثف دلالة التماهي بينه وبين ذاته.

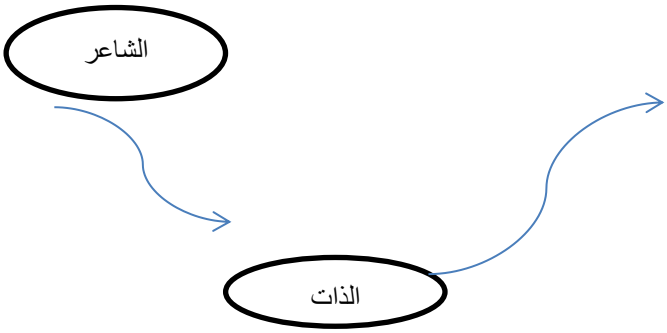
ولا يتوقف نسيج التلاحم الذي ينسجه عند هذا الحد؛ إذ يبدأ بتقرير حالة الارتقاء والسمو، ومع احتساء الخمر، تنجلى الروح بعدما يوهن الجسد "midemdi"، ويفقد الوعى"aklımdı"، فى حيز مكاني تخشخش فيه الأشجار بجوارهما "işliyor tıkır tıkır" ويتساقط عليهما زهرة قرنفل، حينئذ يتحقق التلاحم بين الجسد والذات عبر لحظة "الموت".

إن الشاعر لم يقرر صراحة بمفردة الموت فى القصيدة، ولكن يمكن استنتاجها من دلالات المفردات التي تؤدي إليها حتميًا؛ فقد استخدم الفعل " يتقلص kadarcık kalıyor " فالقوة قد نخرت، والوعي قد فُقد. ثم يضع دلالة مكانية لأرض الفناء من خلال الأشجار التي تخشخش بجوارهما " ذاته وجسده yanımızda "، ثم تتحقق الدلالة الأهم فى القصيدة من خلال "زهرة قرنفل تسقط علنا içimize bir karanfil düşüyor"، إن التحليل الأسلوبي لمفردة " بداخلنا içimiz"، ومن ثم إلحاق علامة المفعول إليه "e" مصاحبًا لفعل "تسقط düşüyor" يحمل دلالة هامة من حيث البناء؛ فاختيار الشاعر لـ " içimiz "، عوضًا عن "bize" –على سبيل المثال–، قد عظَّم من تأثير الحالة التي أراد أن يُشعر بها المتلقي، فحين التحمت روحه مع ذاته، وصارتا حيزًا واحدًا، لم يدع المجال لزهرة القرنفل بأن تسقط علىهما، أي فوقهما، بل سقطت بداخلهما، فتحقق أثر الامتزاج والارتقاء بين الجسد والروح.

فالنتيجة حتمية فى السمو والارتقاء، تتحقق عبر لحظة الموت، وزهرة قرنفل تلقي فوق الجسد الفاني.

وتتحدد الدلالات من خلال التفاعل الثلاثي فى البند الأول، وذلك على النحو الآتي:





يأتي البند الثاني مؤكدًا حالة التماهي التى خلقها الشاعر مع ذاته فى البند الأول، فصف ميلها للقرنفل، ورغبتها فى الارتقاء من خلال صفة دائمة "أنت ميّالة eğilimlisin" كمسند فى جملة خبرية قصيرة، وقد أكد حضور المسند إليه الجملة فى "أنت sen"، وهي تقريرية لـ "ذاته"، فالدلالة هنا كاشفة لنزعة التوحد مع "الذات" التي تكتنف الروح الشاعرة، أي ما يُمثل دلالة الإلحاح فى التماهي.

وفى الوقت ذاته لم يغفل الشاعر التدليل المباشر على حضوره وتواصله مع ذاته، من خلال فعلين معطوفين على نحو " ألتقطها/أمنحها alıp/veriyorum ". وإن كان الشاعر قد أحكم تماهيه بـ ذاته فى النص، فأحدث تفاعلاً بينها وبينه من خلال استثارتها فى مطلع القصيدة، ومن ثم التحدث إليها ومشاركتها لحظة التجلي فى الموت. ثم يأتي ليبني علاقة أخرى بينه وبين "المتلقي"، وهي علاقة استحضرها بنية البيت الثامن فى البند الثاني، وتمثل مكوّنها فى عنصر "الحذف" فى قوله "ومن ثم القرنفل من يد إلى يد ..derken karanfil elden ele "، فحذف مكون الجملة "المسند"، قد خلق توترًا لدي القارئ، واستلزم استحضار وجوده وتفاعله بين كل من الشاعر وذاته. والحذف فى القصيدة " يلعب دورًا رئيسًا فى عملية التنبيه والإيحاء، ويثير ذهن المتلقي ويحمله على البحث فى عمق العبارات والتراكيب، الأمر الذي يجعلها تتسع من الداخل وتفرز شحنات دلالية كثيفة[٢٦]."

ويأتي البند الثالث متممًا لما أفرده فى البند الثاني، فصار هناك حوار ممتد بينه وبين ذاته، فستمر فى مخاطبتها واستحضار هيئتها، من خلال الفعل المتعدي "نعظّم/ نكبّر büyütüyoruz"، فكلاهما متمم لتعظيم حالة الحب، ومن ثم يمتزجان سويًا، وإن كان فى مقدوره أن يتلمسها ويلجأ إليها "ذاته" فى حواره معها مع إفراد المفرد المخاطب مرتين متتاليتين " sana"، ولكنه ليس بالمعني المادى الملموس، بل بتماهٍ حسيّ كامل مثلما تتلاحم ألوان الطيف فى تعددها وتبدو لوناً واحداً فى حالة من الصمت، "كما تتحول ألوان الطيف إلى الأبيض beyaza keser gibisine yedi renk"، "الموت".

ومن حيث المستوى الصوتي داخل أبيات القصيدة، نجد أن اسلوب الشعر الحر الذي نظم به الشاعر قصيدته قد أفقدها الشعور بالموازنة الصوتية الصريحة، ولكن على الرغم من هذا فإن اعتماد القصيدة فى نظمها على الجمل الفعلية، وتخصيص زمن الحال، قد احدث توازنًا صوتيًا داخل الأبيات بعضها البعض؛ نتيجة لتكرار أفعال مقترنه بزمن الحال، والتي وصلت إلى نحو ثلاثة عشر فعلاً فى الأبيات.

وعلى الجانب التركيبي، نجد أن القصيدة قد ارتكزت على ضمير المفرد المخاطب المنفصل، ولاحقته المتصلة، حيث ترددتا نحو إحدى عشر مرة بين كل أبيات القصيدة تقريبًا، وهو ما يُمثل دلالة تعظيم دور"الذات" المخاطبة بين كل ضمائر القصيدة سواء المنفصلة منها أو المتصلة. ولا يمكن أيضًا تجاهل التأثير الذي أحدثه ضمير جماعة المتكلمين المنفصل، ولاحقته المتصلة، فقد وردا خمس مرات، وهي تحمل دلالة تعظيم حالة التماهي أيضًا التي تمددت عبر الأبيات بين الشاعر و"ذاته" المخاطبة. لذا فالضمائر وكثافتها داخل الأبيات قد وضعت قانونا للتوازن بين الشاعر والذات المخاطبة من حيث قوة التأثير، فاستحضار "الذات" واستدعاء تأثيرها صاغ دلالة النص.

وإذا تتبعنا العلاقات الرأسية بين الأبيات نجد الاتساق قد بُني اساسا خلال البندين الأوليين، وهو اتساق قد احدثه تتابع الأفعال وترابط تأثيرها اعتمادًا على حالة السرد المباشر، فالشاعر قد استخدم " تحيين yaşıyorsun " ليقرر ما فى الوجود من جمال معك" seninle güzel olmak var" مخاطبًا الذات، وينتقل إلى المشاركة فى شرب الخمر"içiyoruz"،

ومن ثم تأثيره عليهما "الشاعر/الذات". ويتسق النص أيضًا من خلال التكرار الذي جاء ثلاث مرات لمفردة "القرنفل karanfil" التي مثلت المرتكز الضوئي للنص، فالتماهي يحدث مع الموت، والموت هو زهرة قرنفل تسقط "مجتذبة" نحو الجسد الفاني، وهو ما يصيغه البيت الاخير فى البند الثالث.

إن ارتكاز النص على زمن الحال "المضارع الالتزامي şimdiki zaman" كان بمثابة دلالة قد وضعت أساسا للنص، واتساقًا له فالأبيات قد عمدت إلى سرد حالة التماهي التي أراد الشاعر نقلها للمتلقي، اتكاء على الزمن المشار إليه، وهو ما يمكن ان يُبني عليه دراسة العلاقة الأفقية للأبيات، فالجمل فى القصيدة جاءت على نحو خمس عشرة جملة فعلية فى زمن الحال، وجملة واحدة فى زمن المضارع مع ضمير المفرد الغائب " تتحول ألوان الطيف للأبيض beyaza **keser** gibisine yedi renk " فالمضارع هو حدث تام الزمن فى الاستمرار، ولا يمكن التنبوء ببدء الإجراء أو نهايته، حيث تكون الإشارة فيه إلى الحدث القائم بذاته، لذا فالدلالة هنا كانت تامة لنتيجة التماهي وآلية حدوثها. ولا يجوز التغاضي عن التاثير الأفعالى، والأسلوب الحركي المتدفق بين الأبيات بعضها البعض كنتيجة للاتكاء على الجمل الفعلية المشار إليها سابقًا.

٤- قصيدة "المسجد الأقصي Mescid-i Aksa[٢٧]" للشاعر " محمد عاكف اينان Mehmet Akif İnan*":

رأيتُ المسجد الأقصى فى منامي	Mescid-i Aksa'yı gördüm düşümde
كان يبكي كطفلٍ	Bir çocuk gibiydi ve ağlıyordu
ذهبتُ ووضعتُ جبهتي على عتبته	Varıp eşiğine alnımı koydum
كما لو كان تحت أرض نهر يغلى	Sanki bir yeraltı nehr kaynıyordu
***	***
وقفتُ أنتظرُ وعيناي على الطريق	Gözlerim yollarda, bekler dururum

وصوتٌ كان ينادي "أين إخوتي"	'Nerde kardeşlerim' diyordu bir ses.
أنا القبلة الأولى للنبي جليل	İlk kıblesi benim ulu Nebi'nin
عجبًا أنسي الجميع هذا.	Unuttu mu bunu acaba herkes.
***	***
كان البراق يتجول فى أرجائي	Burak dolanırdı yörelerimde
كنت قاعدة الانطلاق نحو المعراج	Mi'raca yol veren hız üssü idim
قدسيتي معلومة من اسم مدينتي	Bellidir kutsallığım şehir ismimden
كنت منبرًا يشع نورًا لكل مكان	Her yana nur saçan bir kürsü idim
***	***
تلك الأيام التي كان فيها آلاف المؤمنين	Hani o günler ki binlerce mü'min
كان هناك شجاع يركض نحوي	Tek yürek halinde bana koşardı
فمدينتي حرمة قبلة الانباء	Hemşehrim nebi'ler yüzü hürmetine
قبلة استجابة الدعاء	Cevaba erişen dualar vardı
***	***
لا أحد الآن يقصدني	Şimdi kimsecikler varmaz yanıma
محروم من الرسول، خال ووحيد	Resulden yoksunum, tek ve tenhayım.
لا تستطيع الرياح مسح دموعي	Rüzgarlar silemez gözyaşlarımı
أنا واحةٌ يتيمة ضائعةٌ فى الصحارى	Çöllerde kayıp bir yetim vahayım.
***	***
رأيتُ المسجد الأقصى فى منامي	Mescid-i Aksa'yı gördüm düşümde

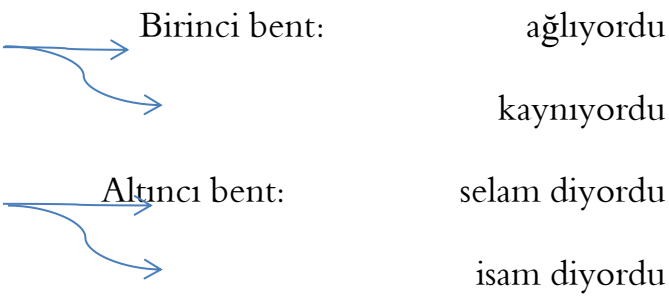
كان يُلقي السلام على المسلمين العِظام	Götür Müslüman'a selam diyordu.
لا يمكنني تحمل هذا الانفصال	Dayanamıyorum bu ayrılığa
كان يقول فليحتضنني الإسلام	Kucaklasın beni İslâm diyordu.

يضعنا عنوان القصيدة "المسجد الأقصى Mescid-i Aksa" – الذي يمثل مفتاحًا يسمح لنا بالولوج إلى دلالتها منذ البداية– امام رمز تتضارب حوله الدلالات وتتنوع، ما بين دلالة لحيز مكاني يرتبط بجغرافة هذا الرمز من ناحية، وبين دلالة دينية تتعلق بالقدسية السماوية للرمز من ناحية أخرى، وربما تمتد الدلالة نحو المفهوم السياسي لقضية أشمل وأعم وهي قضية الإحتلال. لذا فالعنوان – من حيث الاختيار – قد صاغ المضمون العام الذي يدور حوله النص، حيث شكل مرتكزا دلإلىا ينبغى الانتباه إليه، فـ "المسجد الاقصي" فى عنوان النص مثّل المسند إليه فى أبيات القصيدة؛ كونه المحور الذي يقوم النص بالإجابة عنه بشكل مفصل عبر متتالىات من الجمل.

وإن كان مطلع القصيدة قد أحال المسجد الاقصي – تركيبًيا– من مسند إليه، إلى مفعول به "رأيتُ المسجد الأقصي.. Mescid-i Aksa'yı gördüm "، فمثل هذا الانزياح رغبة فى إحداث تأثير دلالى بهدف تكوين جملة استهلالية، يُنتج من خلالها عنصر لجذب انتباه المتلقي، وتُؤسس محورًا للمجال الذي يدور حوله النص، استمر هذا إلى أن ينتهي الانزياح الدلالى –الاستهلالى– فى عجز البيت الأول، حيث إن "المسجد الاقصي" كان طفلاً / كان يبكي Bir çocuk gibiydi / ağlıyordu" أي المسند إليه لجملة النص.

ينبثق هذا النص من قصيدة تتكون من ستة بنود، يحوى كل بند بيتين تتوحد قافيتهما، ليشكلا اثنا عشر بيتًا رأسيًا من الشعر على النحو الآتي: "kaynıyor**du**/ - id**im**/id**im**- koşa**rdı**/ **vardı** – s**es**/herk**es** -ağlıyor**du** diyor**du**/diyor**du** - tenhay**ım**/vahay**ım**". وإذا ما تتبعنا حركة القافية سنلاحظ أن الشاعر قد لجأ إلى توحيد القافية بين أبيات البندين الأول والسادس، واللذان –

وعلى الرغم من تباعدهما قد أحدثا موازنة صوتية ملحوظة بين الأبياتِ؛ لأنهما قد مثّلا اللحن الأساسي فى تقفية الأبيات وبعضها البعض، وهو ما أكده أيضًا التكرار الذي جاء مع مطلع البند الأول، ثم مطلع البند السادس على نحو: "رأيتُ المسجد الأقصى فى منامي Mescid-i Aksa'yı gördüm düşümde". أي أن توحيد القافة فى هذين البندين، اللذين مثلا نقطة البداية فى القصيدة وصولاً إلى نهايتها – وإن اختلفت القافة عما دونهما من أبيات – قد أسهما فى خلق دلالة موحدة من حيث التأثير الصوتي لأبيات القصيدة، على النحو الآتي:



أما الموازنة الصوتية – الأكثر تأثيراً– فقد تشكلت اعتمادًا على وزنٍ هجائي إحدى عشري متساو داخل مفردات أبيات القصيدة فى بنودها الستة, وقد جاءت على النحو الآتي:

Mes/ci/d-i--Ak/sa/'yı--gör/düm--dü/şüm/de: on bir hece ölçüsü

Bir- ço/cuk- gi/biy/di- ve- ağ/lı/yor/du: on bir hece ölçüsü

Va/rıp- e/şi/ği/ne – al/nı/mı – koy/dum: on bir hece ölçüsü

San/ki – bir- yer/altı – nehr / kay/nı/yor/du : on bir hece ölçüsü

وعلى المستوى التركيبي نلحظ أن ضميري المفرد المتكلم، والمفرد الغائب قد استحوذا على البناء التركيبي داخل القصيدة كضمائر فاعلة وخبرية متصلة، وقد عمد الشاعر إلى إحداث تناوب لفظي بين هذين الضميرين، ليتبادلا الأدوار الفاعلة فى جمل القصيدة ويدللا على المسند

إليه، وهو ما مثّل أسلوب "الالتفات dünüşlülük zamiri *". أما الضمير الفاعلى المتصل للمفرد المتكلم فقد جاء على لسان الذات الشاعرة مع مطلع بيت البند الأول، وتكرر مع مطلع بيت البند السادس مع المسند الفاعلى "رأيتُgördüm". ولا يمكن إهمال أن التأكيد على تكرار الضمير المتصل للمفرد المتكلم، -أي ما يخص الذات الشاعره فى مطلع القصيدة، وصولاً إلى البند الأخير- يحمل دلالة فى محاولة استقواء الذات الشاعرية الناصرة للقضية بنفسها، فى مقابل خذلان الآخر. وهو ما يُمثل تأكيد دلاليًا على إيجابية تلك الذات فى مناصرة القضية.

وإذا ما تتبعنا القصيدة من حيث دلالتها البنائية أو التركيبية سنجد أن أول ما يلفت النظر فى بنائها إعتمادها "أسلوبية التناص**" فى بنائها الدلالى، والذي ارتكز –بصفة خاصة- على التناص الديني. وقد تكررت هذه التقنية الأسلوبية ثلاث مرات بدءا من البند الثالث فى قوله: " أنا القبلة الأولى للنبي الجليل İlk kıblesi benim ulu Nebi'nin" وفى هذا تحوير لقوله تعالى: " وَمَا جَعَلْنَا الْقِبْلَةَ الَّتِي كُنْتَ عليهَا[٢٨] " وفهما قد استحضر الشاعر دلالة قدسية المكان، فى كونه أولى القبلتين اللتين وضعتا للمسلمين*، بهدف تكثيف دلالة الرمز الديني فى وجدان المتلقي. لذا نجده يؤكدها مرة اخرى من خلال إيمائه –أولًا- لقصة البراق فى مطلع البند الثالث فى " كان البراق يتجول فى أرجائي **Burak** dolanırdı yörelerimde"، ثم إجمال القصة كلها على نحو " كنت قاعدة الانطلاق نحو المعراج **Mi'raca** yol veren hız üssü idim" فى إشارة إلى رحلة الإسراء والمعراج من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصي، وهذا تناص مع قوله تعالى " سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إلى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ[٢٩]". وعلى هذا فالنصوص الدينية التي أوردها الشاعر قد خدمت بشكل أو بآخر مقصد النص، أي إنها قد انسجمت دلإلىا معه وأحدثت التأثير الدلإلى المنطوي عليه، لذا "فالتناص وسيلة تواصلية دلالية لا يمكن أن يحصل القصد من أي نص لغوى دونه، أي أنه ضروري لنجاح العملية الدلإلىة فى النصوص.[٣٠]"

واذا ما تطرقنا إلى البنية الرأسية، سنجد أن القصيدة، كما أشرنا، تتكون من اثنى عشر بيتًا من الشعر، وهي أبيات تأتي على لسان المسند إليه "المسجد الأقصي"، ونلحظ أن الشاعر قد عمد إلى توطيد بنائه إعتمادًا على بنية سردية أكدتها كثافة الأفعال التي جاءت فى

زمن حكاية الحال" Şimdiki Zamanın Hikâyesi"، فالسياق لجأ إلى أسلوب القص الذي بدأ بفعل الماضي النقلي مع المفرد المتكلم مثله الذات الشاعرة في "رأيتُ gördüm "، ثم انتقل إلى فعل حكاية الحال تباعًا في جميع الأبيات على نحو متعمد؛ فأحدث اتساقا بنائيا تدريجيًا بين البنود بعضها البعض ليؤكد دلالة حالة الضياع التي يعانيها (المسند إليه) في نص الأبيات "المسجد الاقصي " بين الماضي والحاضر، على نحو: "كان يبكي ağlıyordu " ولازال / " كان يغلي kaynıyordu " ولازال/ "كان يقول diyordu " ولازال، إلى أن يصل إلى بند القصيدة الأخير على نحو: "كان يلقى السلام selam diyordu " ولازال / "كان يقول diyordu " ولازال. ولا يمكن إغفال أن الاتساق الذي أحدثه التضمين أو التناص الديني قد وطد العلاقة الرأسية بين الأبيات بعضها البعض؛ فكانت البداية بالتعميم على نحو " القبلة الأولي "، ثم البراق" Burak dolanırdı "، ومن ثم رحلة الإسراء والمعراج في البند الثالث "Mi’raca yol veren hız üssü idim"، وكان ختامها بقدسية المدينة في أنها قبلة الأنبياء "Hemşehrim nebi’ler yüzü hürmetine ".

ومن حيث مستوى العلاقات الأفقية، -فكما أشير سابقًا- نلحظ أن القصيدة قد هيمن عليها الجمل الفعلية، والتي بلغت نحو ثماني عشرة جملة فعلية، في مقابل تسع جمل خبرية، ويغلب على جمل القصيدة في مجملها القصركما تجنب الشاعر استخدام المحسنات اللفظية أو التراكيب الجمالية، وهذا في حالة استثناء صيغة "التجسيد" التي أضفاها على المسند إليه في النص، وهو ما بدت دلالته في البند الخامس، الذي جاءت مفرداته مترادفه على لسان المسند إليه، وهي تحمل معني ذا دلالة واحدة تأكيدية على نحو: " محروم من الرسل خال ووحيد Resulden yoksunum, tek ve tenhayım" / "واحة يتيمة ضائعة في الصحارى Çöllerde kayıp bir yetim vahayım".

الخاتمة:

حاولتُ خلال الصفحات السابقة أن أقدم نموذجًا تطبيقيًا يتناول نصوصًا شعرية تحمل عناوين قصائدها مفاهيم مختلفة، ما بين إثارة للتساؤلات كما بدا في قصيدة " أريد موطنًا Memleket isterim "، وأخرى تحمل عنوانًا تتأرجح الدلالة فيها ما بين الرمزية الدينية لمقدس، وأخرى لحيز مكاني في " المسجد الأقصى Mescid-i Aksa ". ولم يغفل البحث التطرق الي تناول قصيدة لها دلالة رمزية كاملة، بداية من العنوان حتي تصل الي درجة من انغلاق المفاهيم – بصفة عامة – علي الرمزية داخل أبياتها كما ظهر في قصيدة " القرنفل الجاذبة Yerçekimli Karanfil". وإن كان التحليل الأسلوبي يعني بتحليل البنية اللغوية وترابط الأبيات بعضها البعض، بجانب دلالة ترتيب المفردات وتناسقها في البيت الواحد، فكان من الضروري عرض نموذجًا لقصيدة اتضحت فيها هذه المفاهيم جلية كما ظهر في " الطيور kuşlar ". وقد توصلت إلى ما يأتي:

- تبني وجهة نظر مسبقة تتعلق بدلالات خارجة عن النص الأدبي يُفقد النص وظيفته الدلالية التي بني فى الأساس من أجلها.
- النص الأدبي هو مكون لغوي فى الأصل؛ لذا فالدراسة ينبغي أن تبدأ من هذا المنطلق دون غيره.
- الحكم على النص الأدبي ينطوي على البناء اللغوي فى النص ذاته، فلا يمكن إهمال الأبنية اللغوية، كإسقاط علامات حالات الاسم على سبيل المثال، أو الاسم تنكيره وتعريفه، أو الحذف، والتقديم والتأخير، وغير ذلك، لأن كل عنصر من هذه العناصر يحمل دلالات لا يمكن الاستهانة بها.
- تشكل التراكيب البنائية المختلفة (النحوية/ الصرفة/ الصوتية/ المعجمية) معطيات يمكن من خلالها استكشاف الدلالات والمغزي الذي يحاول ان ينقله المرسل، ويثير به نوازع المتلقي.
- لا ينبغى الحكم على أسلوب شاعر ما أو اديب من خلال الفترة التي ينتمي إليها أدبيًا، فإصدار حكم مطلق يعبر عن سمات خاصة بأديب، لا يمكن الإعتداد به فى الدراسة

الإسلوبية؛ وهذا لأن كل قصيدة – كما سبق – ينبغى أن تدرس دراسة تحليلة وفقا لمكوناتها وبنائها اللغوي، التي بلا شك ستختلف عما دونها.

الهوامش:

[١] – انظر – محمد حماسة عبد اللطيف – منهج فى التحليل النصي للقصيدة – تنظير وتطبيق – مجلة فصول المجلد الخامس عشر– ط ٢ – القاهرة – ١٩٩٦ .

[٢] – محمد فتوح أحمد – تحليل النص الشعري بنية القصيدة– دار المعارف – القاهرة – ١٩٩٥. انظر ص ٥٩.

* ظهر" المنهج الأسلوبي " كمصطح أدبي جديد فى البداية عند "روجر فاولر "، ثم وضع كل من "ليش" و"شورت " فى كتابهما " الأسلوب فى الرواية **style in fiction** " ١٩٨٦م قواعد ومبادئ الدراسة اللغوية الأسلوبية، والأفكار التي ينتهجها الناقد فى التحليل الأسلوبي. والدراسة الأسلوبية فى الأدب تكون نقطة البدء فيها لغوية،حيث ترتكز على تحليل النص بوصفه لغة، فلا تعني بالظروف المادية الخارجية، فلغة النص هي التي تمدنا بمعاييره الخاصة لتحليله. وقد تنوعت المدارس الأسلوبية ما بين : الأسلوبية التعبيرية، البنائية، التكوينية، النفسية، الأدبية، اللغوية، والأسلوبية النحوية. للمزيد، انظر :

– شفع السيد– الاتجاه الأسلوبي فى النقد الأدبي – دار الفكر العربي – القاهرة – ١٩٨٦– ص ٣٨–٤٣.

[٣]– **şerif aktaş – Edebiyatta Üslup ve problemleri – Kurgan edebiyat yayıları – Ankara – ٢٠١٤ – s** :٦٧.

[٤]– انظر – صلاح فضل– علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته– الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط ٢– القاهرة– ١٩٨٥– ص ٣.

* الإحصاء : ويراد به الأسلوبية الإحصائية، وتقوم على دراسة ذات طرفن؛ أولهما : هو التعبير بالحدث، الثاني : التعبير بالوصف. ويعني بالأول الكلمات أو الجمل التي تعبر عن حدث وبالتالى الكلمات التي تعبر عن صفة. ويتم احتساب عدد التراكيب، والقيمة العددية الحاصلة تزيد أو تنقص تبعاً لزيادة أو نقص عدد الكلمات الموجودة فى هذه التراكيب، وتستخدم هذه القيمة فى الدلالة على أدبية الأسلوب، والتفريق بين اسلوب كاتب وكاتب آخر. على الرغم من أهمية الإحصاء فى الإشارة إلى سمات خاصة لأسلوب أديب دون غيره، فإنها لاقت عديدًا من الانتقادات، فعلى سبيل المثال يرى "صلاح فضل" أن الدراسة الأسلوبية الإحصائية لا تقيم وزنًا للسياق، كما أن الحسابات العددية قد تضفى نوعًا من الدقة الزائفة على النصوص، فقد تكون بالغة البداهة لدرجة أنها لا تحتاج إلى برهان. للمزيد، انظر :

– صلاح فضل – علم الأسلوب مبادئه وإجراءته – دار الشروق – القاهرة – ط١ – ١٩٩٨م – ص : ٢٧٠-٢٧٢.

٥ – فوزي عيسي – النص الشعري وإلىات القراءة – دار المعرفة الجامعية – القاهرة – ٢٠٠٦ – ص ١١٣.

٦ – منهج فى التحليل النصي للقصيدة – ص : ١١٥ .

٧ – Ahmet Çoban – Edebiyatta Üslup üzerine – Akçağ yıyınları – Ankara – ٢٠٠٤ – s : ٥٦.

** – وضع "فنك شورت" كتابه "استكشاف لغة الشعر، المسرح والخيال النثري" عام ١٩٩٦م، وقد حاول من خلاله الوصول إلى إلة لتحليل الأنواع الأدبية المختلفة اعتمادًا على تحليل الخصائص اللغوية، سواء بالنصوص الإنجليزية أو باللغات الأجنبية الأخرى. وهو يعرض مقدمة منهجية واضحة وواسعة النطاق فى التحليل الأسلوبي. للمزيد انظر :

–Mick Short – Exploring the language of poems, plays and prose – Longman– London – ١٩٩٦.

٨– Nazan tutaş – Yazınsal Metinlerde biçemilimsel inceleme – Hacette üniversitesi yayınları– Ankara – ٢٠٠٦ – s : ١٧٠.

٩ – هـ.ب. تشارلتن – فنون الأدب – ت: زكى نجيب محمود – سلسلة الفكر الحديث – لجنة التأليف والترجمة والنشر – العدد الثاني – القاهرة – ١٩٤٥ م – ص : ٨.

* القراءة الفاحصة close reading : هي تشير إلى أن كل كلمة أو كل تركيب نحوي أو صرفى، فى القصيدة خاصة، أو العمل الأدبي عامة، تتطلب الفحص من حيث ما تنطوى عليه، أو تومئ إليه من دلالات مباشرة أو غير مباشرة، وهو الأمر الذي أدى إلى ضرورة الانتباه إلى تفاصيل العلاقة المتبادلة بين الاجزاء والكل فى العملية الإدراكية للقراءة التي يُنير فيها الكل الجزء، وتضيف الأجزاء إلى الكل ما يُضيئه. للمزيد، انظر :

– سمير الخليل – دليل مصطلحات الدراسات الثقافة والنقد الثقافى – دار الكتب العلمية – بيروت – ٢٠١٦ – ص : ١٤١.

[١٠] – منهج فى التحليل النصي للقصيدة – ص : ١١٦

** المرتكز الضوئي : لكل نص أدبي بنية كلية، يمثلها ما يعرف ب "المرتكز الضوئي" وهو تركيب لغوي فى القصيدة تتمحور فيه ذروة القصيدة، ويكون ما قبلها مفضيًا إليها، وما بعدها ناتجًا عنها، أو تفريعًا لها. وليس هناك مكان معين ينبغى أن يوضع فيه هذا المرتكز الضوئي من القصيدة، فقد يكون فى أولها، أو آخرها، أو أوسطها. وليس هناك شرط فى أن يلزم فى كونه بيتًا واحدا، أوعدة جمل أو جملة بسيطة أو مركبة قصيرة أو طويلة . للمزيد، انظر :

- عدنان حسين قاسم – الاتجاه الأسلوبي البنيوي فى نقد الشعر العربي – الدار العربية للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠١ – ص : ١٦٦ .

[١١] – منهج فى التحليل النصي للقصيدة – ص : ١١٩.

[١٢] – النص الشعري وإلىات القراءة – ص : ١٣ .

[١٣] – İsmail Çetişli – Edebiyat sanatı ve bilimi – Akçağ yayınları – Ankara – ٢٠٠٨ – s : ٨٦.

* – عرض الباحث التركي " Tuba sarıbaş – " خلال بحث تحت عنوان : " نظرية فى التحليل الأسلوبي بين الذاتية والموضوعية " – للعناصر اللغوية التي يتم دراستها خلال الوصف والتحليل الأسلوبي لنص أدبي، حيث قام بتصنيف عناصر الدراسة داخل مجموعات لغوية على النحو الآتي :

- المجموعة المعجمية : وتتمثل فى الكلمات البسيطة والمشتقة / المفردات التي تنتني للحياة اليومية أو ما يُستخدم منها للقياس / أسماء الخواص والجنس / المصطلحات / المفردات الخاصة المشتقة حديثًا " ظواهر لغوية حديثة" أو تلك التي تستخدم بصورة نادرة. ويندرج تحت عنوان هذه المجموعة ما يأتي :
  - الأسماء : وما تُمثله من استخدام المفاهيم المجردة، المادية، وما إن كان يتم إستخدامها لتظهر أحداثا واقعية أم خيالية، أو تُشير إلى خصائص أخلاقية أو إجتماعية.
  - الصفات : ومعدل استخدامها، وما تعبر عنه من أوصاف جسدية أو عاطفة، سمعية، بصرية، وإظهار الصفات المركبة والبسيطة، والمشتقة منها أيضًا.

- الأفعال : وتحليل أهدافها فى التعبير عن حدث، حركة، أو حالة، وتحليل الصيغ المشتقة منها ووصف ما كان منها متعديًا أو لازمًا. وتصنيف أفعال الحركة، والأفعال اللفظية، والجسدية، والأفعال المعبرة عن جوانب نفسية.
- متممات الجمل : وتحديد معدل استخدامها، وهي ما تُمثل الدوال الدلإلة فى الجمل كالظروف التي تشير إلى زمان/ مكان/ حال/ قياس.

- المجموعة النحوية : وتتمثل فى :
  - أنواع الجمل : فى كونها : فعلية/ خبرية/ استفهامية/ ذات صيغة تعجب أو نداء.
  - بناء الجملة : استخدام الجمل البسيطة/ المركبة/ المتسلسلة/ متوسط طول الجمل من حيث عدد الكلمات، العوامل التي أسهمت فى طول الجمل أو قصرها.
  - جملة المسند إله "الخبرية " : ويمكن الحكم علها من خلال :
    - التركيب الاضافى كونه مكتمل الاركان أم لا .
    - التركيب الوصفى فى معدل استخدام الصفات مقارنة للتركيبات الأخرى.
  - جملة المسند إله "الفعلية" : كثافة استخدام الأفعال داخل النص ودلالة أزمنتها.
  - أنواع الكلمات : بعد تحليل المجموعات اللغوية والأبنية الأساسية يمكن تحليل ما يأتي : أدوات النداء/ الروابط/ حروف الجر.

- مجموعة التراكيب اللغوية المبتكرة "المستحدثة" : يتم تحليل الأبنية اللغوية المنحرفة عن المعايير العامة للغة من خلال عرض رسومات بيانية للأبنية المعجمية والنحوية والصوتية فى حال تكرارها بشرط أن تكون ذات طابع خاص داخل نص الدراسة.

- مجموعة السياق/ التماسك : ويراد به تتبع عناصر التماسك والترابط بين الوحدات الصغيرة " الكلمات "، التي تؤسس فما بينها روابط وعلاقات نحوية تصل إلى إبرام المعني المطلوب. للمزيد انظر :

- **Tuba Sarıbaş – Nesnellik öznellik ikileminde biçembilim ve düzyazı çözümlemesi için için bir yöntem – Ankara– dilbilim ve uygulamaları – ٢٠٠١ – s : ٨٥ .**

[١٤] – مجموعة من الكتاب، مدخل إلى منهج النقد الأدبي – ت : د. رضوان ظاظا – عالم المعرفة – القاهرة – ١٩٩٧م – ص : ١٦٧.

[١٥] – منهج فى التحليل النصي للقصيدة : ص ١١٩.

[١٦] **– Asım Bezirci – Cahit Sitki Tarnacı, Otuz beş yaş, Bütün Şiirleri – Can sanat yayınları – basım ٤٦ – İstanbul – s : ٢٢.**

* – جاهد صدقي طارنجي :

شاعر وكاتب تركي من أدباء العصر الجمهوري، ولد فى ديار بكر عام ١٩١٠م، وتوفى فى فينا سنة ١٩٥٦ نتيجة لأزمة صحية بعد أن تعرض للشلل وفقد القدرة على الحركة والكلام. نشر أعماله الأدبية الأولى بينما كان فى مرحلة تعلمه الثانوي فى مجلات أدبية مثل "ثروت فنون **Servet–i Fünun**"، "محيط **Muhit**". وبعد أن تنامت قريحته الشعرية، توجه الي نشر قصائده فى مجلات أكثر شهرة مثل "النبع المتدفق **Akpınar** "، "العلو **Yüce**"، " الإنسان **İnsan**"، وغيرها من المجلات والصحف الأدبية المختلفة. فى عام ١٩٤٦م قدم ديوانه "فى عمر الخامسة والثلاثين **Otuz beş yaş**" فى مسابقة شعرية نظمها "حزب الشعب الجمهوري"، فكانت سببًا فى أن ينال شهرة واسعة فى الأوساط الأدبية آنذاك. اتجه نحو الوزن الحر فى نظم قصائده والتزم كثيرًا بالإبتعاد عن المجاز فى الكلمات أو استخدام المهجور منها، فدعا إلى استخدام السهل من المفردات والمتداول منها، فأسهم ذلك في علو مكانته الأدبية بين شعراء الأدب التركي فى العصر الجمهوي. وقد سلط الضوء من خلال قصائده على سمو مفهوم جمال الحب والحياة، ودارت كثير من قصائده حول الموت كحقيقة من ناحية أخرى. من أهم أعماله الشعرية : "السكوت فى عمرى ١٩٣٣ **Ömrümde Süküt**"، "فى عمر الخامسة والثلاثين ١٩٤٦ **Otuz Beş Yaş**"، "الجميل الذي انهار١٩٥٢**Düşen Güzel**"، "فما بعد ١٩٥٧**Sonrası**". حكاياته النثرية "رسائل إلى ضياء١٩٥٧ **Ziya'a Mektuplar**". للمزيد حول الشاعر وأعماله، انظر :

– Enci Enginün – Yeni Türk Edebiyat Araştırmaları – Dergah yayınları – istanbul – ٢٠٠٧– s:٢٣٥.

– Behçet Necatigil – Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü – Varlık yayınları – İstanbul – ٢٠٠٦– s:٣٩٣.

[١٧] – حمدى النورج – فى تحليل الخطاب رؤية منهجية و نماذج تطبيقية – عالم الكتاب – ط ٤ – القاهرة – ٢٠١٤ م – ص :١٤٧.

[١٨] – عز الدين السيد – التكرير بين المثير والتأثير– عالم الكتب – ط ٢ – بيروت – ١٩٨٦م – ص : ١٣٦.

[١٩] – تحليل النص الشعري بنية القصيدة – ص : ٩٩.

[٢٠] – محمد العبد – ابداع الدلالة فى الشعر الجاهلي – دار المعارف – ط ١ – القاهرة – ١٩٨٨ – ص ٧١.

[٢١] – Asım Bezirci – Cahit Sitki Tarnacı, Otuz beş yaş, Bütün Şiirleri – s : ٤٨.

[٢٢] – فتح الله سليمان – مدخل نظري ودراسة تطبيقية – مكتبة الآداب – القاهرة – ٢٠٠٤ – ص : ٢٧٢.

[٢٣] – أمل نصير – التكرار فى شعر الأخطل – مؤتة للبحوث الدراسية – م ٢٠– ٢٠٠٥ م – ص ٥٠ .

[٢٤] – Edip Cansever – Gelmiş Bulundum– Yapı Kredi Yayınları – İstanbul – ٢٠١١ – s: ١٠٦.

*** – أدب جانسيفر :**

اسمه بالكامل "عمر أدب جانسيفر" من بين شعراء العصر الجمهوري، ولد فى الثامن من أغسطس عام ١٩٢٨م، وتوفى فى الثامن والعشرين من شهر مايو عام ١٩٨٦م بمدينة استانبول. بعد أن أنهى دراسته فى المدرسة الثانوية للذكور فى إستانبول، التحق بمعهد الدراسات التجارية، إلا أنه انقطع عن الدراسة فمه واتجه للعمل فى تجارة التحف والاقمشة داخل السوق المغطي بإستانبول فى متجر والده. بدأ مسيرته الأدبية بنشر قصيدة "فكر düşünce" فى مجلة إستانبول عام ١٩٤٤م. وكانت أشعاره الأولى تقع تحت تاثير مفاهيم مبتكرة كالحرية والوجودية والجمال فى الطبيعة، ونشرها فى مجلة "نقطة Nokta" عام ١٩٥١م، وارتكزت أفكار قصائده حول مفاهيم البحث عن الذات فى مجتمعات ووجود مضطرب، فغلب على قصائده الإتجاه

الفكري المعقد.ومثل بهذا الاتجاه احد رواد حركة الحداثة الثانية فى شعر العصر الجمهوري. من بين أعماله الشعرية : "روضة البائسين Umutsuzlar parkı ١٩٥٨"، " النفط petrol ١٩٥٩"، "اين انتيجون Nerde Antigone١٩٦١ "، "الحب والحبيب sevda ile sevgi١٩٧٧". فى عام ١٩٧٧م نال جائزة مجمع اللغة التركية عن كتاب أانا السيد روحي كيف أبدو Ben Ruhi Bey Nasılım"، وفى عام ١٩٨١م نال جائزة سادات سماوي الوقفة. للمزيد حول الشاعر، انظر :

- Behçet Necatigil – Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü – s : ١١٥ – ١١٦.

* تمتاز زهرة القرنفل بطبيعة خاصة من حيث قصر عمرها وسرعة ذبولها مقارنة مع غيرها من النباتات والأزهار الأخرى، والسبب فى هذا أنها تفرز هرمون الإيثيلين الذي يتسبب فى شيخوخة الزهرة وبداية ذبول الأوراق فى وقت سريع جدًا مما يؤدي إلى موتها. وتجرى كثير من التجارب لمحاولة تثبيط هذا الهرمون لإطالة عمر الزهرة نتيجة لتمتعها بطبيعة مميزة من حيث الألوان والرائحة. للمزيد، انظر :

- Www.ncbi.nlm.nih.gov.com.

[٢٥] – Ayhan Doğan – Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Oluşumlar – T.C. Kültür Bakanlığı– ١٩٩٩ – s : ٢٩٧.

[٢٦] – محمد ميلياني – جمالية الحذف من منظور الدراسات الأسلوبية – مجلة كلمة – العدد ٧٦ – ٢٠١٢– ص : ٤٢.

[٢٧] – http://www.mehmetakifinan.com/portfolio/mescidi-aksa/

* محمد عاكف اينان :

من بين كتاب العصر الجمهوري وشعرائهم، ولد فى السادس من أكتوبر عام ١٩٤٠م، وتوفى فى مدينة أورفا عام ٢٠٠٠م .تخرج فى قسم الآداب واللغة التركية فى جامعة أنقرة. وفى الفترة ما بين أعوام ١٩٦٠– ١٩٦٤ أصدر جريدة ودار نشر تحت عنوان " هلال Hilal ". وبدأ خلال تلك الفترة فى تدريس الأدب التركي فى المكز الثقافى التركي فى مدينة أورفا، وكان ينشر أعماله الأدبية خلال تلك الفترة أيضًا فى مجلات أدبية مختلفة. ألف اول كتاب له تحت عنوان "الأدب والحضارة Edebiyat ve Medeniyet " عام ١٩٧٢م وصدر كتابه الثاني الذي ضم له بعض من قصائده عام ١٩٧٤ تحت عنوان "الهجرة Hicret". للمزيد، انظر :

– Behçet Necatigil – Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü – s : ٢٢٣.

✵ – الالتفات dünüşlülük : الالتفات ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك النسق اللغوي المعروف وتجاوزه معتمداً على الانزياح من خلال المطابقة، ومن أنواعها : الإنتقال من المخاطب إلى المتكلم، ومن الجمع إلى المفرد، وهناك الالتفات الفعلى من المضارع إلى الأمر، ومن الأمر إلى الماضي. كما يتحقق الالتفات ما بين المفرد إلى الجمع، أو الجمع إلى التثنية، وهكذا، للمزيد، انظر :

- جليل رشيد فالح – فن الالتفات فى مباحث البلاغيين – مجلة آداب المستنصرية – بغداد – ١٩٨٤م – ص ٦٦.

- Zeynep Korkmaz – Türkiye Türkçesi Gramarı – Şekil Bilgisi – Ankara – ٢٠٠٣ – s: ٤١٤.

✵✵ – التناص /intertextuality/Metinlerarasılık " : الاقتباس/ التلميح/ إيراد الأمثال، ويشار به إلى التشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص، أو بين وجود مشاركة بين نصين أو أكثر. وقد يستوعب النص الواحد عددًا غير محدد من النصوص الأخرى ليتناص معها، وقد ورد هذا المصطلح الأدبي بأسماء اخرى، من أهمها : "التناصة/ التناصية/ النصوصية/ التفاعل النص". للمزيد، انظر :

- حافظ صبري– التناص واشاريات العمل الأدبي– مجلة البلاغة المقارنة– ع : ٤ – المغرب – ١٩٨٦– ص : ٨٣

- Kubilay Aktulum– Metinlerarası İlişkiler– Öteki Yayinları – Ankara –١٩٩٩ – s : ٢٨.

[٢٨] – البقرة : الآية : ١٤٣.

رواه أحمد شاكر، فى مسند أحمد، عن عبد الله بن عباس، الصفحة أو الرقم: ٣٥٧/٤، إسناده صحيح.

✵ – عن ابن عباس – رضي الله عنهما– قال: (كان رسولُ اللهِ، صلَّى اللهُ عليهِ وسلَّمَ، يُصلِّي وهو بمكةَ نَحْوَ بيتِ المقدسِ والكعبةُ بينَ يدَيهِ، وبعدما هَاجَرَ إلى المدينةِ سِتَّةَ عَشَرَ شهراً، ثم صُرِفَ إلى الكعبةِ) رواه أحمد شاكر، فى مسند أحمد، عن عبد الله بن عباس، الصفحة أو الرقم: ٣٥٧/٤، إسناده صحيح.

٢٩ – الإسراء : الآية : ١.

٣٠ – محمد خطابي – لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب– المركز الثقافى العربي– ط١–بيروت– ١٩٩١– ص : ٣٢٥.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر والمراجع العربية:

- أمل نصير: التكرار فى شعر الأخطل – مؤته للبحوث الدراسية – م٢٠- ٢٠٠٥م .
- جليل رشيد فالح: فن الالتفات فى مباحث البلاغيين – مجلة آداب المستنصرية – بغداد – ١٩٨٤م .
- حافظ صبري: التناص وإشاريات العمل الأدبي- مجلة البلاغة المقارنة- ع:٤– المغرب – ١٩٨٦
- حمدى النورج: فى تحليل الخطاب رؤية منهجية ونماذج تطبيقية – عالم الكتاب – ط ٤ – القاهرة – ٢٠١٤م .
- سمير الخليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافة والنقد الثقافى – دار الكتب العلمية – بيروت – ٢٠١٦م.
- شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي فى النقد الأدبي – دار الفكر العربي – القاهرة – ١٩٨٦م.
- صلاح فضل: علم الاسلوب مبادئه واجراءاته– الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط٢– القاهرة– ١٩٨٥م.
- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الإسلوبي البنيوي فى نقد الشعر العربي – الدار العربية للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠١م.
- عز الدين السيد: التكرير بين المثير والتأثير- عالم الكتب – ط ٢– بيروت - ١٩٨٦م .
- فتح الله سليمان: مدخل نظري ودراسة تطبيقية – مكتبة الآداب – القاهرة – ٢٠٠٤م.

- فوزي عيسي: النص الشعري وإلبات القراءة – دار المعرفة الجامعية – القاهرة – ٢٠٠٦م.
- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى منهج النقد الأدبي – ت: د. رضوان ظاظا – عالم المعرفة – القاهرة – ١٩٩٧م .
- محمد العبد: إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلي – دار المعارف – ط١– القاهرة – ١٩٨٨م.
- محمد حماسة عبد اللطيف: منهج فى التحليل النصي للقصيدة – تنظير وتطبيق – مجلة فصول المجلد الخامس عشر– ط٢– القاهرة – ١٩٩٦م.
- محمد خطابي: ليسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب– المكز الثقافى العربي– ط١–بيروت–١٩٩١م.
- محمد فتوح أحمد: تحليل النص الشعري بنية القصيدة- دار المعارف – القاهرة – ١٩٩٥م.
- محمد ميليابي: جمإلة الحذف من منظور الدراسات الأسلوبية - مجلة كلمة - العدد٧٦– ٢٠١٢م.
- هـ.ب. تشارلتن: فنون الأدب - ت: زكى نجيب محمود – سلسلة الفكر الحديث – لجنة التإلف والترجمة والنشر – العدد الثاني - القاهرة – ١٩٤٥م.

ثانيًا: المصادر والمراجع التركية:

- Ahmet Çoban: Edebiyatta Üslup üzerine – Akçağ yıyınları – Ankara – ٢٠٠٤.
- Asım Bezirci: Cahit Sitki Tarnacı, Otuz beş yaş, Bütün Şiirleri – Can sanat yayınları – basım ٤٦ – İstanbul .
- Ayhan Doğan: Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Oluşumlar – T.C. Kültür Bakanlığı- ١٩٩٩.
- Behçet Necatigil: Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü – Varlık yayınları – İstanbul – ٢٠٠٦.
- Edip Cansever: Gelmiş Bulundum- Yapı Kredi Yayınları - İstanbul – ٢٠١١.
- Enci Enginün: Yeni Türk Edebiyat Araştırmaları – Dergah yayınları – istanbul – ٢٠٠٧.
- İsmail Çetişli: Edebiyat sanatı ve bilimi – Akçağ yayınları – Ankara – ٢٠٠٨.
- Kubilay Aktulum: Metinlerarası İlişkiler- Öteki Yayinları - Ankara -١٩٩٩.
- Nazan tutaş: Yazınsal Metinlerde biçemilimsel inceleme – Hacette üniversitesi yayınları- Ankara - ٢٠٠٦.

- şerif aktaş: Edebiyatta Üslup ve problemleri – Kurgan edebiyat yayıları – Ankara – ٢٠١٤.
- Tuba Sarıbaş: Nesnellik öznellik ikileminde biçembilim ve düzyazı çözümlemesi için için bir yöntem – Ankara- dilbilim ve uygulamaları – ٢٠٠١.
- Zeynep Korkmaz,: Türkiye Türkçesi Gramarı – Şekil Bilgisi – Ankara – ٢٠٠٣.

ثالثًا: المصادر الأجنبية:

- Mick Short: Exploring the language of poems, plays and prose – Longman- London – ١٩٩٦.

رابعًا: المواقع الإلكترونية:

- Www.ncbi.nlm.nih.gov.com.
- http://www.mehmetakifinan.com/portfolio/mescidi-aksa/