شعرية اللغة فى القصة القصيرة

عند "رفعت إيلغاز" "Rifat Ilgaz"

دراسة فى مجموعته القصصية

(دون كيشوت فى استانبول)"Donkişot lstanbul'da"

د. حمدي علي عبد اللطيف(*)

تقديم

تعد اللغة هى الركيزة الأولى في بناء النص الأدبى، فالنص الأدبى، أى كان جنسه، يأتى الإبداع فيه من خلال كيفية اختيار الأديب للغته. فالأديب لم يستخدم اللغة بشكلها المتداول في الحياة اليومية، بل يستخدمها استخداما خاصا من خلال بعض الانحرافات والانزياحات التى تكسبها بعدا جماليا وابداعيا إلى جانب وظيفتها الأساسية الاتصالية التداولية. كما أن الصورة والإحساس والمعنى جميعها تظل خفية مضمرة داخل الإنسان ما لم يعبر عنها من خلال اللغة.

وتبرز مكانة اللغة جلية فى بناء النص الشعرى نظرا لما تميز به الشعر من خصائص لغوية تفرقه عن غيره من النصوص الأدبية كالرواية والقصة والسيرة الذاتية وغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، وحتى عن لغة الحديث، مما جعلنا نطلق على اللغة بداخله مصطلح " اللغة الشعرية" أو "لغة الشعر". حيث تميزت لغة الشعر بالاختزال والخروج عن المألوف من انزياح

* – أستاذ اللغة التركية المساعد – قسم اللغات الشرقية – كلية الآداب – جامعة سوهاج .

تركيبى وعدول دلالى وانحراف صوتى وصرفى، علاوة على الخصائص الصوتية التى تشكل موسيقى الشعر كالتكرار بأنواعه والفنون اللفظية والوزن والقافية وما إلى ذلك من عناصر الموسيقى الداخلية والخارجية فى الشعر.

ولأن اللغة هى الأصل فى بناء القصة القصيرة شأنها فى ذلك شأن الأجناس الأدبية الأخرى، فمن الطبيعى أن تستفيد بطريق مباشر أو غير مباشر من هذه الأجناس الأدبية الأخرى، وبالأحرى الشعر، حيث تستفيد من لغته المجازية بموسيقاها وصورها ورموزها وانحرافاتها وانزياحاتها، فتتحول لغة القصة القصيرة من المستوى العادى إلى المستوي الشعرى. وبذلك يتحقق للغة وظيفتها الشعرية داخل القصة القصيرة.

أدبيات الدراسة واتجاهاتها :

ولقد تطرق اللغويون الأتراك المحدثون فى العديد من دراساتهم إلى قضية اللغة الشعرية داخل القصة القصيرة فى بعض قصص أدبائهم المعاصرين تحت مسمى (Şiirsel dil) أى (اللغة الشعرية)،[١] وأحيانا تحت مسميات أخرى مثل (Şiirsellik Bağlamı) أى (السياق الشعرى) و (şiirsellik boyutu) أى (البعد الشعرى)،[٢] إلا أن دراساتهم كانت عبارة عن أبحاث تقوم على رصد الظاهرة فقط من خلال عرض لأمثلة فقط دون شرحها أو بيان أثرها، وكثيرا ما كانت تقوم على قصة واحدة وتلتزم جانب واحد فقط من جوانب شعرية اللغة، كالبعد الصوتى فقط أو البعد التركيبى المتعلق بالحذف والتقديم والتأخير فقط، هذا علاوة على بعض الاطروحات العلمية التى تناولت أثر الشعر فى القصة أو الرواية وأثر القصة والرواية فى الشعر عند أديب بعينه ممن كتبوا فى الجنسين.[٣] وفيما عدا ذلك جاءت معظم الدراسات التى تخص الشعرية فى القصة القصيرة منصبة على شعرية المكان والزمان وأيضا التكثيف (Yoğunluk) وذاتية التصوير (öznel tasvir).[٤]

وعلى الرغم من أن ما سبق يعد خطوة على طريق كشف شعرية اللغة فى القصة التركية القصيرة كاتجاه من اتجاهات أدباء القصة القصيرة فى شتى اللغات، فإنه لا يمثل النموذج المتكامل الذى يضع قضية شعرية اللغة فى القصة القصيرة بكافة جوانبها أمام دارسى الأدب

التركى الحديث والمهتمين به، وهذا هو ما تنشده الدراسة الحالية وتتجه إليه، حيث تقوم على بيان أثر السمات اللغوية التى تميز بها الشعر – بجميع مستويات اللغة الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية– فى القصة القصيرة من خلال مجموعة قصصية كاملة، مما شكل (شعرية لغة القصة) التى "غدت عند بعض الأدباء هدفا فى النص القصصى وليست وسيلة"[٥].

منهج الدراسة وهدفها :

وتأتى هذه الدراسة فى إطار الدراسات الألسنية والأسلوبية الحديثة التى تكشف عن الآليات اللغوية المستخدمة فى بنيات النص الأدبى؛ حيث تقف على الآليات اللغوية التى استخدمها "رفعت إيلغاز"[٦] فى قصصه القصيرة وتشكل بها أسلوبه، وهل جاء هذا الأسلوب قريبا من أسلوب الشعر فمنح قصصه سمة اللغة الشعرية، أو ابتعد بها عن هذه السمة؟ وذلك من خلال منهج وصفى يقوم على رصد تلك الآليات ثم وصفها وتحليلها وبيان أثرها فى إطار تطبيقى على مجموعته القصصية موضع الدراسة.

هذا علاوة على أن بعض النقاد يرون أن القصة القصيرة الساخرة تندرج تحت صنوف المقالة؛[٧] لذلك كان إثبات الشاعرية في قصص "إيلغاز" الساخرة يؤكد أصولية جنس القصة القصيرة في السخرية عنده. وهذا ما عمل "إيلغاز" نفسه على إثباته فى مقالاته.[٨]

الإطار النظرى للدراسة :

تضع الدراسات الحديثة عدة وظائف أساسية للغة، تكون إحداها الوظيفة الشعرية التي تهمين على الشعر، والتي تقوم الشعرية كعلم بالبحث عن تجلياتها في العمل الأدبي، إذ يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية، من منظور واسع، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر.[٩]

لذلك كان من الضرورى التوقف عند الإطار العام للموضوع والتعريف بماهية اللغة الشعرية التى تسعى الدراسة لإثبات وجودها في المجموعة القصصية من خلال العرض التطبيقى

الموسوم بـ (شعرية اللغة فى القصة القصيرة عند "رفعت إيلغاز "دراسة فى مجموعته القصصية "دون كيشوت فى استانبول").

شعرية اللغة :

تعرف لغة الشعر أو اللغة الشعرية بأنها: الانزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر هى لغة الصفر في الكتابة. والانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني"كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة"[١٠]. وهكذا فالشعر يعتبر خروجا عن اللغة العادية أو المعيارية،[١١] بمعنى أن اللغة الشعرية هي الخروج عن المعنى المعجمى الواضح والمعلوم إلى معاني أخرى لم تكن معتادة؛[١٢] فالألفاظ مثلا في لغة النثر تتطابق دلالاتها ولا تقبل تأويلا ما؛ بينما العكس في لغة الشعر التي تخرج دلالاتها بعيدا عن المعنى الأول للسياق. ولهذا فالشعر ليس هو النثر بوزن وقافية ولكنه هو المضاد للنثر. وبالتالي فشعرية اللغة المقصودة في تلك الدراسة هي تلك الشعرية التي تتفجر من تمرد النثر وخروجه عن المألوف من طبائعه واتكائه على خصائص مجردة تفرد العمل الأدبي، و تجعل من الرسالة اللفظية أثرا فنيا".[١٣]

وقد فرضت البنية الفنية للقصة القصيرة بوصفها جنساً أدبياً على كاتبها أن ينحى هذا المنحى فى استخدام اللغة، نظرا لأنه يهدف فيها إلى طرح كم من الأفكار يتضمن مقدمة وعرض وحبكة ونهاية فى مساحة نصية تختلف تماما عن المساحة التى يحتلها نص الرواية، بمعنى أن المقاييس الموضوعية والمحتوى الداخلى فيها ذو أبعاد صغيرة، علاوة على أن كاتبها يهدف إلى إبداع تأثير فنى على القارئ لذا فإنه يقلص أبعاد المحتوى الداخلى لقضاياه وموضوعاته بهدف زيادة ذلك التأثير.[١٤] ولن يتأتى له ذلك إلا من خلال لغة تحمل خصائص اللغة الشعرية.[١٥]

وتحتل القصة القصيرة مكانا قريبا من الشعر دون غيرها من الفنون النثرية الأخرى، ويجمع النقاد فى الشرق والغرب على ضرورة توافر مجموعة من الخصائص النوعية والسمات التى تقرّب القصة القصيرة من الشعر وتمنحها الشعرية – بشكل عام – فى جميع عناصرها، أهمها: [١٦]

- تمكنها من الأدوات البلاغية، فاللغة فيها إيحائية أكثر من كونها تواصلية
- السلاسة فى استخدام جمل سردية قصيرة ذات إيقاع موسيقى.
- اعتمادها على الاختزال والتكثيف والإحالة والرمز، بعيدا عن التفصيل الروائى.
- استخدام المقابلة اللفظية والمعنوية للوصول لدراما الشعر.
- تعبيرها عن الذات من أهم العوامل التى تقربها من الشعر.
- استفادتها من الفنون اللفظية الصوتية لصنع موسيقى داخلية.
- اعتمادها على الإيهام من خلال مزج الحقيقة بالخيال والحلم.

القصة القصيرة ورفعت إيلغاز:

مثلت القصة القصيرة جانبا مهما من أعمال "رفعت ايلغاز"، حيث قدم ما يقرب من ثلاث وعشرين مجموعة قصصية[١٧]، وتأتى السخرية أسلوبا أساسيا فى معظم أعماله القصصية؛ حيث تتضح السخرية فى قصصه بشكل تلقائى كسمة فطرية عنده، دون أن يصطنع أو يتكلف أو يرغم بنية القصة وماهية الموضوع على الإضحاك.[١٨] وتعتمد قصصه على الحوار أكثر من اعتمادها على الحدث. فلديه أسلوبه المتدرج فى صياغة الأفكار من خلال سرد بسيط موجز بلغة تركية خالصة بسيطة قريبة إلى لسان الشعب، كما حرص على أن تكون كلمات وتعبيرات القصص وشخصياتها مثل موضوعاتها من واقع الحياة.

رفعت إيلغاز وشعرية القصة :

من الجدير بالذكر أن الفترة التى كتب فيها "ايلغاز" قصصه وحكاياته لم تكن الشاعرية فيها تمثل سمة أو اتجاها فى بنية القصة بجميع عناصرها من لغة وأسلوب وسرد وعناصر بناء، كما هو الحال لدى كتاب القصة المعاصرين فى يومنا هذا؛ فالشاعرية لم تهيمن تماما على القصة القصيرة وتنال من جميع عناصرها إلا لدى الأدباء المعاصرين، خاصة مع ظهور لون جديد من ألوان القصة عرف باسم (القصة القصيرة جدا). وعلى الرغم من ذلك تميز رفعت إيلغاز بين معاصريه من كتاب القصة بمحاولة إضفاء الشعرية كسمة من سمات كتابة القصة عنده نتيجة لتأثره بكتاباته للشعر التى سبقت كتابته للقصة القصيرة أو الحكاية، وعلى

الرغم أن الشعرية لم تبرز جلية فى سرده الذى اعتمد على الحوار والمحادثة فإنه تأثر بشكل واضح وقوى بأشعاره فى جانب لغة القصة كما سيتضح فيما بعد.

المجموعة القصصية (دون كيشوت فى إستانبول) :

هى مجموعة من ثلاث وعشرين مجموعة قصصية للكاتب "رفعت إيلغاز"، وهى مجموعة قصصية ساخرة، يعتمد قسم كبير من قصصها على خيال الكاتب فى تصور شخصية (دون كيشوت) وهى تتجول فى شوارع استانبول، ومن خلال تجولها يعرض الكاتب بأسلوب ساخر متناقضات عصره الاجتماعية والسياسية والثقافية. أما شخصية (دون كيشوت) الخيالية الرمزية فهى فى الأصل شخصية إسبانية تعرف باسم (دون كيخوتي دي لا مانتشا: Don Quijote de la Mancha) تمثل الشخصية الرئيسية فى رواية الروائى الإسباني "ميغيل دي ثيربانتس" التى نشرها على جزئين الأول عام ١٦٠٥ بعنوان (العبقري النبيل) والثانى عام ١٦١٥بعنوان (العبقري الفارس).[١٩]

أما فى مجموعة رفعت ايلغاز القصصية فإن (الفارس دون كيشوت دى لا مانش) (Şövalye Donkişot De La Manş) يتوجه نحو استانبول بحصانه (روسينانت) (Rossinant)، ومعه خادمه (السينيور جميل) (Sinyor Cemil) لينقذ أهالى إستانبول من العدو والظلم الواقع عليهم. وتأتى كل قصة من القصص تمثل مغامرة وجولة من جولاته فى إستانبول.[٢٠] هذا علاوة على مجموعة أخرى من القصص القصيرة[٢١] تضمها تلك المجموعة، جاءت هى الأخرى فى الإطار الساخر.

شعرية اللغة فى المجموعة القصصية (دون كيشوت فى استانبول)

أولا : استخدام الأبعاد الايقاعية الشعرية

والدراسة هنا لا تعنى بمعنى الايقاع المعنى المحدود له الذي يقصره على ما هو عروضي فحسب، بل تعنى الإيقاع بمفهومه الأوسع الذى ناقشته الدراسات الحديثة بوصفه يشمل : كل ما يتضمنه النص من تقطيعات وتوازنات لا متناهية كالتجانس والتكرار بنوعيه؛ الصوتي بما قد يثيره من إيحاءات رمزية معينة، والمعجمي بما قد يثيره من توافقات أو تقابلات،[٢٢]

فهذه التقنيات تحتوي على التكرار والتماثل أساسا للتوازى[٢٣] الذى يؤدى بدوره للإيقاع، لأنه يضم (التماثل) و(الاختلاف) طرفي الإيقاع الرئيسين،[٢٤] لذا كان التوازي أشمل وأوسع أبواب الايقاع.[٢٥]

ويعد استخدام بنية التوازى والتكرار[٢٦] فى الكتابات النثرية من الجوانب التى يلجأ إليها كتاب القصة القصيرة والرواية؛ لإضفاء الشعرية على لغتهم السردية، وترصد الدراسة هنا العديد من أنواع هذه البنية (على المستوى الصوتى أو المعجمى أو الصرفى أو النحوى) فى مجموعة رفعت إيلغاز القصصية موضع الدراسة، بيد أنها لم تتناول كل أشكال التوازى، إنما توقفت عند ما ورد من أنواعه فى المجموعة القصصية موضع الدراسة، كذلك لم تتناول كل النماذج الموجودة فى المجموعة بل انتقت منها ما ظهر فى صورة واضحة ومثل نوعا من أنواع التوازى، كما يلى :

١- **التوازى الصوتى**: (Sessel koşut)

وهو خاصية من خصائص الشعر تعتمد على كم وكثافة الأصوات المتشابهة المتكررة، التى يمكن أن تكون متقابلة أحيانا، فتوزيعها فى النص يعد من أساسيات الموسيقى الشعرية الداخلية (الإيقاع الداخلى) بما تعكسه من جوانب نفسية ودلالية لدى المنشىء والمتلقى.[٢٧] وقد عرف عند بعض النقاد باسم (التراسل الصوتى) الذى يعتمد على استخدام الحروف بشكل متكرر خاصة الصامت منها،[٢٨] ويلجأ إليه كاتب القصة القصيرة فى جمله لإضفاء شعرية على لغته، بما تحمله من إيقاع موسيقى ودلالات نفسية وجمالية ترفع من درجة الشعرية فى نصه النثرى، وقد برزت هذه الخاصية الشعرية فى القصص القصيرة للمجموعة، كما جاء فى قوله :

Donkişot'u kışkırtmak için: «Asil enayim! dedim. «Kale kapıları kapanmadan girelim kente!» «Kale kapıları kapalı ise, şu mızrağın hakkına bir dakikada açtınrım!»[29]

حيث تكرر الصوت (K) وهو صوت مغلق فى التركية دلالة على الغلق والقفل، وهذا ما تناسب مع المعنى الذى تحمله العبارة، ومثله أيضا قوله :

aynanın karşısında kibar çehresine bir kahramanlık anlamı kazandırmak için...[30]

حيث تكتسب العبارة شعريتها من توظيف التقنية الصوتية الموجودة فى الصامتين (K-R) **التى توحى بالمواجهة والصخب المصاحبة للبطولة، كما يوحى معنى العبارة. ومن ذلك أيضا قوله :**

«Hayır! Ben Hürriyet mürriyet dinlemem!» dedim, « Bundan sonra, sen benim emrimdesin! »[31]

حيث يوحى تكرار الحرف (R) **بشيء من موسيقى الشعر داخل مركب التكرار** (Hürriyet mürriyet)**، كما أوحى تكراره فى العبارة بالرفض والزجر الذى يريده الكاتب، ومثله الحرف** (M) **الذى يوحى بضمير المتكلم، إلى جانب ما يحمله من موسيقى شعرية فى تكراره بهذا الشكل السابق.**

ولم يقتصر ذلك التراسل على نص القصص فحسب، بل برز جليا فى عناوين القصص، التى تكررت فيها الحروف مثل تكرار حرفى (K/R) **فى:** (Beygir Kasaplarına Karşı) **لبيان حالة الاضطراب والذعر من الحياة الجديدة التى يواجها "دون كيشوت" وحصانه.**

وقد جاءت تلك التكرارات السابقة سواء فى متون القصص أو فى عناوينها ذات أبعاد إيحائية، حيث تتكرر مجموعة من الحروف فى الكثير من قصص المجموعة منذ بداية القصة حتى نهايتها، محدثة تناغما إيقاعيا، تطمئن إليه الأذن، وينجذب تجاهه الوجدان، ويتأمل فيه التفكير، ويقتنع أخيرا العقل بالمنطق الذي يعرضه عليه القاص عرضا فنيا هادئا ومتميزا، مما يجعل لغته وأسلوبه أشبه بالشعر، وفى نفس الوقت لا يصدم وعي القارئ ولا يؤدي إلى نفور ذوقه المشدود إلى ما يقرأ من كتابة جديدة.

٢- **التوازي الصرفي**: (**Biçimsel koşut**)

يعتمد هذا النوع من التوازي على تكرار بنيات لفظية ذات صفات متشابهة من الناحية الصرفية لتعزيز الجانب الإيقاعي[٣٢]، وقد ذكر فى الدراسات الأسلوبية التركية الحديثة كنوع

من أنواع التكرار الذى يعتمد على تكرار لواحق بناء أو لواحق تصريف متشابهة فى نهايات الألفاظ أو التراكيب أو الجمل[٣٣]، ونراه فى مجموعة إيلغاز الشعرية متمثلا فى تكرار لواحق الصيغ والزمن فى نهايات الجمل كنوع من أنواع الإيقاع الموسيقى الذى يجعل من أواخر الجمل فى الفقرة الواحدة ما يشبه القافية فى الشعر، وورد ذلك فى مواضع عديدة من مجموعته ، منها قوله :

bir şey anlamamışlardı ama şaşırmaktan da geri kalmamışlardı.[34]

حيث ركن الكاتب إلى تكرار اللواحق التصريفية (mamışlardı) المشكلة من لاحقة النفى (ma) يليها لاحقة الماضى النقلى (mış) يليها لاحقة الشخص (lar) يليها لاحقة الحكاية (dı)، وذلك فى فعل كل من الجملتين، فى شكل يشبه الى حد ما القافية والرديف فى الشعر، ومثله أيضا قوله:

çoktan sızmışlardı ayakta. Gözlerini kapamışlardı, dalgaya düşmüşlerdi.[35]

حيث كرر فيه لواحق تصريف الفعل فى حكاية زمن الماضى النقلى مع جمع الغائبين (mışlardı) ثلاث مرات، فى شكل أشبه بالقافية والرديف. أما قوله :

«Mızrağımın üstüne, kılıcımın üstüne, kalkanımın üstüne, dünyanın en asil kanını taşıyan atım Rossinant'ın başına palavra! »[36]

فقد كرر فيه الأداة (üstüne) فى نهايات العبارات الثلاثة من الجملة، لتشكل كل منها مركب أداة، علاوة على تكرار لاحقتى الملكية والإضافة (ımın) متعاقبتين، محدثا بذلك إيقاعا شعريا سريعا بتكرار اللواحق والأدوات فى عباراته وتراكيبه القصيرة.

٣- **التوازي المعجمي**: (**Sözcüksel koşut**)

يتمثل التوازي المعجمي فى ترديد المفردات اللغوية على المستوى الأفقى أو الرأسى، واتخذ هذا النوع من التوازى شكل التكرار على مساحات متقاربة أو متباعدة أو متجاورة، كما اتخذ شكل التقابل بين المفردات، كما اتخذ شكل التجنيس القائم على تشابه اللفظ مع اختلاف المعنى، وذلك على المستوى الأفقى فى جملة واحدة أو أكثر، أو على المستوى العمودى فى مساحات متتالية،[٣٧] ولكنه فى النصوص النثرية جاء على المستوى الأفقى، حيث لا يرد على المستوى العمودى سوى فى الشعر. وتوزيع المفردات المتكررة على نص

القصة القصيرة عند إيلغاز يبعث على طاقة شعرية فى لغتها لها دور واضح فى الإيقاع الداخلى من جانب، وفى الدلالة والإيحاء من جانب آخر. ومن خلال النماذج التى وردت فى المجموعة القصصية، يمكن رصد تقنيات هذا النوع من التوازى فيها على النحو التالى :

أ- التكرار: (Yineleme)

يأتى التكرار عند الشعراء بصور وأشكال مختلفة، تبدأ بالقافية والرديف، ثم تكرار الكلمات، وتكرار التراكيب وحتى تكرار المصرع أو البيت كاملا، ولكل نوع منها مسماه الخاص بالشعر، وحين يتطرق كاتب القصة القصيرة إلى تكرار ألفاظ أو تراكيب فى شكل توازى على المستوى الأفقى فى نصه القصصى إنما ينشد من ذلك إضفاء موسيقى وإيقاع على نثره لتصبح لغته شعرية، وقد عمد رفعت إيلغاز إلى استخدام أشكال عديدة من التكرار فى مجموعة القصصية، بهدف تحويل لغته إلى لغة شعرية من خلال التأثير الموسيقى الذى تحمله على السامع أو القارئ، علاوة على ما تحمله من دلالات شعرية، وأهمها :

تكرار فى أوائل الجمل والعبارات :

ويتمثل هذا النوع من التكرار فى تكرار كلمة أو تركيب أو عبارة فى أوائل الجمل، مما يعطى نوعاً من التتابعية والربط بين الجمل، ومن ناحية أخرى له بعد صوتى يحمل نوعا من موسيقى الشعر فى طياته، وعرف عند الأسلوبيين الأتراك بالمصطلح (Önyineleme) الذى جاء من ترجمة المصطلح الأوربي (Anaphore)،[٣٨] وقد لجاء الكاتب لمثل هذا النوع فى مواضع عديدة من مجموعته القصصية؛ لإضفاء نوع من الموسيقى الشعرية على جملته القصصية، ونرى ذلك فى مثل قوله :

«Kimin için çalıyorlar bu marşı?» «Kimin için olacak, sizin şerefinize! »[39]

حيث كرر الكاتب مركب الأداة (Kimin için) فى الجملتين ليعطى بينهما نوعا من التتابعية والارتباط، علاوة على الإيقاع الصوتى الذى أضفاه على أسلوبه. أما قوله :

Aysel'lerden biri yerden iri bir taş almış, başına fırlatmıştı. Taş, miğfere çat! diye çarptı. Miğfer bir tarafa, taş bir tarafa fırladı.[40]

فتكرار الكلمات هنا لم يقتصر على كلمة واحدة بل على أكثر من كلمة فى الجملتين، حيث كرر كلمة (taş) وكلمة (miğfer) فى الجملتين، علاوة على تكراره للتركيب (bir tarafa) داخل الجملة الأخيرة، فتكرار الكلمتين أقام علاقة ترابط وتوضيح للمعنى بين الجمل ليجعلها تحمل شعرية من خلال الإيقاع الداخلى فى الصورة التى رسمها التكرار، حيث ضربت الخوذة بحجر، فذهب الحجر فى جانب والخوذة فى جانب.

تكرار فى أول الجملة وآخرها

وهو نوع من التكرار يشبه التكرار فى صدر البيت وعجزه داخل الشعر القديم، كما يعد مثل هذا النوع من التكرار من السمات الأسلوبية فى الشعر الحديث، ويقوم على استخدام كلمة أو تركيب أو عبارة فى أول الجملة ثم تتكرر كما هى فى آخر الجملة، كنوع من أنواع التكرار المعجمي فى الشعر، الذى يؤدى إلى موسيقى داخلية، وتأكيد فى المعنى والدلالة وتماسك فى النص، وعرف عند الأسلوبيين الأتراك بالمصطلح "zıtkoşul Yineleme" المقابل للمصطلح الغربى " Epanalepses "،[٤١] ولجأ إليه الكاتب فى مواضع عديدة، ليضفي نوعا من الشعرية على لغته القصصية، كقوله :

Bir nefes de siz alın! asil Donkişot De La Manş! Bir nefes de siz alın ![42]

حيث تكررت العبارة (Bir nefes de siz alın) فى أول الجملة وآخرها، و قوله أيضا:

Ohhh! dedi, Memleket kokuyor! Istanbul kokuyor! Toprağım! Dostum. bilemezsin yurt özlemi ne demektir bilemezsin.[43]

الذى ورد فيه تكرار الفعل (bilemezsin) فى أو الجملة وآخرها شبيها بما يحدث فى مصراع البيت الشعرى، وفى كلا الحالتين يقوم التكرار بإكساب قوة للمعنى، علاوة على الموسيقى الشعرية الداخلية التى يؤثر بها على السامع والقارئ، وتكررت هذه الظاهرة الشعرية بشكل ملحوظ فى جمل قصص المجموعة موضع الدراسة.

تكرار فى أواخر الجمل والعبارات:

ومن الظواهر التى تضفى شعرية على لغة القصة عند ايلغاز، استخدامه لتكرار كلمات أو عبارات كاملة فى آوخر الجمل، فيما يشبه الروى فى الشعر، عرفت باسم "Ardyineleme"

المقابل للمصطلح "Epistrope"[٤٤] وقد برزت هذه الظاهرة فى مواضع عديدة من المجموعة موضع الدراسة، ومنها قوله :

beş saat![٤٥] Yayan beş saat. Rossinant'la on

حيث تكرر التركيب الوصفى (beş saat) فى نهاية الجملتين. وكذلك قوله :

« Mektup gelir, darılır... Dergi gelir, darılır... Gazete gelir, darılır ... Öf be!. »[46]

الذى كرر فيه الكاتب الفعلين (gelir) (darılır) فى نهايات الجمل الثلاثة محدثا إيقاعا شعريا سريعا بجمله القصيرة.

ب- التقابل (**Zit yapılı yinelme**) :

والتقابل هنا لا يقصد به التضاد أو الطباق بمعناه الضيق بين لفظين أو مفردتين، إنما المقصود به التقابل بمعناه الواسع الذى يشمل كل الأشكال التى ينشأ من توازيها الأفقى فى النص مفارقات منسجمة مع سياق النص، و لم تكمن شاعرية مثل هذا النوع في حملها لدلالات متنوعة، أو حملها لإيقاع داخلى فقط، بل تأتى شاعريتها أيضا من تقسيمها للكلام إلى وحدات متناظرة، وتوازنات يفسر بعضها بعضا فيظهر من خلال ذلك نوعا من التماسك النصى، وقد عرف فى الدراسات التركية كنوع من أنواع التكرار تحت اسم (zit yapılı yinelme).[٤٧] واستخدم ايلغاز فى مجموعته العديد من أنواع التقابل داخل الجملة الواحدة، أو بين جملتين أو أكثر، ليرفع بذلك رصيد الشعرية فى لغته القصصية، ومن ذلك قوله:

Önce arka ayaklarını omuzlayanlar, sonra ön ayakları kucaklayanlar...[48]

فحين يصف حركة جرى الحصان، يقابل بين العبارتين فى شكل متوازى بين الظرفين: (Önce) و(sonra) وبين ظرفى المكان: (arka) و(ön) وبين اسمى الفاعل: (omuzlayanlar) و(kucaklayanlar). أما قوله :

deposundan ne bir damla benzin radyatöründen, ne bir damla su akıtırdı.[49]

فقد وازى فيه بين (benzin) و(su) مع تكرار للعبارة (ne bir damla) ثم بين المتممين (deposundan) و(radyatöründen) ليشكل نوعا من الوحدات المتناظرة، التى تأتى بإيقاع داخلى يشبه الشعر الموزون. وكذلك قوله :

«Soruyorum!, dedi, «Şu Istanbul'dan ne krallar, ne şövalyeler geldi geçti.[50]

يقابل فيه بين الفعلين (geldi) و(geçti) بالمعنى الضيق للتقابل من خلال تضادهما فى المعنى الذى يحمل اتساع فى الدلالة، كما يقابل بين العبارتين (ne krallar) و(ne şövalyeler) بالمعنى الواسع للتقابل فى الموازنة بين العبارتين لخلق إيقاع داخلى فى الجملة.[٥١]

ج- التجنيس : (Aliterasyon)

التجنيس ليس تكرارا للفظ والمعنى، إنما هو تشابه فى اللفظ واختلاف فى المعنى، وذلك لتحقيق غموضٍ دلالى وتناغمٍ صوتى، فالتجانس عند النقاد أقرب النمطيات إلى الناحية الصوتية الخالصة.[٥٢]وعرف باسم (aynı sesin tekrarı).

وشعرية الجناس فيما يحمله من إيقاع ودلالات متناقضة تعمل على تماسك النص؛ فالجناس غير التام مثلا لم يتشكل من مترادفات تصب فى اتجاه شعورى واحد، وإنما من ثنائية ضدية غنية بتكرار الأصوات. أما الجناس التام المماثل فيعمل على توفير أقصى درجات التوازن، وقد عمد كتاب القصة والرواية فى مواضع عديدة من أعمالهم إلى استخدام التجنيس فى لغتهم القصصية ليضفوا عليها لونا من ألوان الشعرية، فنرى إيلغاز يستخدم التجنيس فى مجموعته القصصية، فى مثل قوله :

Surlara doğru birkaç adım attım.[53]

حيث جاء التوازى هنا فى شكل تجنيس بين الكلمتين (adım) (attım) الأولى اسم والثانية فعل مصرف فى الماضى الشهودى، ولكن التجانس الصوتى بينهما أضفى على لغته شعرية متمثلة فى التناغم الداخلى فى الجملة. وفى قوله:

Karısı mektubu çıkarmış, vermişti eline. İkinciyi açıyordu. Ercüment evirdi çevirdi: «Bankadan! » dedi..[54]

جاء الفعلان (evirdi) و (çevirdi) متجانسين تجانسا غير تام ، ليحمل شعرية من خلال تكرار الأصوات فى الفعلين، وما حملاه من دلالة فى إيقاعية الحركة فى حدث الجملة. أما قوله :

«ister atanın, ister tutanın hatırı için! Gidiyoruz işte! .. Hazırla yemeği!»[55]

فقد وازى فيه بين كلمتين كل منهما فى موقع المضاف إليه (atanın) (tutanın) من خلال ربطهما بالرابط ذى الشكل المزدوج (ister)، فجاءالتوازى عن طريق كلمتين متشابهتين تماما وكلمتين متجانستين صوتيا، حاملا تناغما صوتيا له دلالاته الإيقاعية الداخلية التى تعمل على تماسك النص. وقوله:

Sinyor Cemil dedi, «Atla atına! »[56]

جانس الكاتب فيه بين الفعل (Atla) والاسم (atına) تجانسا غير تام، ليؤدى الوظيفة الشعرية السابقة نفسها.

ومن الظواهر البارزة فى المجموعة القصصية هو التجنيس عن طريق التغيير فى الصيغ الصرفية للأصول على نحو ما جاء فى قوله :

İşte bu at, bütün eşeklerin yapacağını yapar.
«Al oğlum bu atı! Nereye bağlarsan bağla! »
Girsin de kimin kucağında girerse girsin![57]

مستخدما أصل الفعل (yap) مرة مصرفا فى شكل صفة فعلية، وأخرى فى زمن المضارع، ومثله أصل الفعل (bağla) مرة فى المضارع الشرطى والأخرى فى صيغة الأمر، وكذلك أصل الفعل (gir) مرة فى المضارع الشرطى والأخرى فى صيغة أمر المفرد الغائب. وقد أضفى بمثل هذا التجنيس شعرية واضحة على جمله القصصية من خلال التناغم الصوتى والإيقاع الداخلى الذى قام به الجناس غير التام المستخدم فى جمله.

ومما سبق يتضح أن التكرار الذى أدى إلى التوازى يأتى فى المجموعة القصصية موضع الدراسة عاملا فاعلا فى شعرية اللغة المستخدمة، حيث يرتبط في البحث البلاغي بوظيفة تأكيد المعنى، علاوة على أنه يحمل دلالات مهمة أخري تكمن في خلق التماسك والترابط بين أجزاء النص (الخطاب) بما يشتمل عليه من ورود مفردات وتراكيب سبق استخدامها في

النص. هذا بالإضافة إلى الوظائف التقليدية للتكرار من تأكيد المحتوى الدلالي للرسالة، وتثبيت أجزائها في ذهن المستقبل. ولا يعنى هذا أن التكرار يؤدى إلى جمود الخطاب، فالمفردات تكتسب دلالات مختلفة باختلاف السياقات التي ترد فيها واختلاف الجو النفسي الذي تعبّر عنه.

ثانيا : استخدام الأبعاد التركيبية للشعر

يلجأ كاتب القصة القصيرة والرواية إلى خلق جو من الشعرية على النسق السردى فى كتابته من خلال إخضاع اللغة السردية إلى ما يخضع له النسق الشعرى في آلياته اللغوية التى يستخدمها؛ فيقوم بإعمال مبدأ التداول والتواصل فى الآليات اللغوية المستخدمة، بمعنى أنه لابد أن يقوم اشتغاله اللغوى على مبدأ التفاعل بجميع مستوياته فى كافة وحدات النص، بما يضمن للنص بعدا تواصليا، وصوتا تداوليا في سياق تخاطبى وثقافى محدد، ومن تلك الآليات اللغوية التى استخدمها رفعت إيلغاز فى مجموعته الشعرية آلية الانزياح التركيبى.[٥٨]

فالشعرية التى يبغيها إيلغاز فى لغته السردية تجعله يميل إلى الانزياح أكثر من الحكى، حيث يقوم الانزياح سواء بالتقديم والتأخير أو بالحذف بخلق قدرٍ ملحوظٍ من الترابط بين النص ومؤلفه (الخطاب ومنتجه) وبين المرسل والمستقبل بما يجده المستقبل من رغبة المرسل في مساعدته في فهم النص من خلال تخفيض الكثافة الدلالية وحدة التراكيب. كما أن ميله إلى الحذف والانزياح والتكثيف بوجه عام يخفف من منسوب الحكى ويرفع من شعرية اللغة عنده. وتقف الدراسة فيما يلى على أهم عناصر الانزياح التركيبى فى المجموعة القصصية موضع الدراسة :

أ- التقديم والتأخير: (Devrik Anlatım)

تخضع الجملة لقواعد معينة فى ترتيب عناصرها، وحين يحدث تقديم أو تأخير لأى من عناصرها إنما يكون ذلك لضرورة يقتضيها سياق الجملة أو الكلام أو لغرض بلاغى أو دلالى معين.[٥٩] لذا كانت ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر التى يشيع استخدامها فى إبداع النص الأدبى، والنص الشعرى منه بوجه خاص، وأطلق الأسلوبيون على هذه الخاصية مصطلح

(الانزياح التركيبى) وعدوه من الملامح الأسلوبية التى تصب فى شعرية النص،[٦٠] وحين يستخدمها كاتب النص القصصى السردى فإنه يضفى على لغته القصصية خاصية الشعرية. وقد أوغل رفعت إيلغاز فى استخدام هذه الظاهرة فى مجموعته القصصية موضع الدراسة، ولم يكن توغله فى استخدامها ضربا من التصنع أو الفانتازيا اللغوية، بل جاء لأغراض دلالية وسياقية وبلاغية مختلفة تصب جميعها فى زيادة شعرية اللغة فى مجموعته القصصية، ومن نماذج استخدامه لخاصية التقديم والتأخير كشعرية لغوية قوله :

Film değil bu!..[61]

الأصل فى الجملة (Bu film değil!) المبتدأ يسبق الخبر، وسياق الكلام هنا يستدعى تقديم الخبر المنفى الذى يعد محور وأساس الكلام، فالمتحدث يريد أن ينفى كون هذا المشهد فيلما (مشهد دون كيشوت بملابسه الفروسية القديمة فى العصر الحديث). و قوله:

Şövalyemiz henüz tek bir kelime öğrenememişti dilimizden.[62]

فأصل الجملة :

Şövalyemiz dilimizden henüz tek bir kelime öğrenememişti.

حيث أخر فيه المتمم (dilimizden) بعد المسند ، لأن السياق يقتضى بلاغيا عدم الفصل بين عناصر القضية الإسنادية ؛ المسند إليه (Şövalyemiz) والمسند (öğrenememişti) والمفعولية المباشرة (tek bir kelime)، فعدم معرفة الفارس بكلمة واحدة هى الأساس الخبرى. وقوله :

saygı değer kılavuzum, ne söylüyor bunlar?[63]

أصل الجملة :

saygı değer kılavuzum, bunlar ne söylüyor?

وقد أخر الكاتب هنا الفاعل (bunlar)، لغرض دلالى فى سياق كلامه، وذلك للتقليل من شأن الفاعل، فالاستفهام عما قاله هؤلاء أهم منهم. أما قوله :

Telaşlanmayınız asil ve kahraman şövalyem![64]

فأصل الجملة فيه :

asil ve kahraman şövalyem Telaşlanmayınız!

وقدم فيه فعل الأمر للأهمية، ولفت الانتباه، مما رفع من بلاغة الخطاب فى الجملة، فأدى ذلك لشعرية اللغة المستخدمة فى الحوار داخل القصة القصيرة، وكذلك قوله :

Kaç yıldır, alışamadı bu beygirsiz arabalara...[65]

جاء التغيير فيه عن الأصل:

Kaç yıldır, bu beygirsiz arabalara alışamadı...

وقدم الكاتب هنا المسند على المتمم لبلاغة الربط بين الفعل والظرفية، و لبناء صياغة شعرية فى جملته. وقوله :

Ulan müze bekçisi görmesin seni! Atar askeri müzeye alimallah! [66] (s13)

أصل الترتيب فيه:

Ulan müze bekçisi seni görmesin! Alimallah askeri müzeye Atar!

ففى الجملة الأولى تم تأخير المفعول به (seni)، لغرض بلاغى وهو التقليل والتحقير من شأن المخاطب بالحديث، أما فى جملته الثانية فقد قدم المسند (Atar) لأنه حمل الإجابة على مسند الجملة الأولى (görmesin) ؛حيث إن المسند فى الأولى فعل أمر حمل معنى الشرط، والمسند فى الثانية (Atar) فعل مضارع حمل معنى الالتزامى ، وقد زادت عملية التقديم والتأخير هذه من بلاغة الجملة وشعريتها. أما قوله:

Ama şövalye geçmedi sözün içinde,[67]

أصل الترتيب فيه:

Ama şövalye sözün içinde geçmedi,

وقد تم فيه تأخير المتمم؛ حتى لا يتم الفصل بين عنصرى القضية الإسنادية؛ لأن السياق بهذا المعنى أقوى بلاغيا من فصلهما بالمتمم. وكذلك قوله :

Serbest Fıkra yeni kurulmuştu, o günlerde . . .[68]

أصل الترتيب فى الجملة هو :

o günlerde Serbest Fıkra yeni kurulmuştu.

حيث أخر الكاتب الظرف بعد المسند كنوع من الاستقلال عن الدلالة الكلية للجملة، ليحمل التركيب (o günlerde) : (فى تلك الأيام) بعدا آخر يقصد به الكاتب السخرية، كما هو واضح من سياق النص الكلى للقصة، وقوله :

affedin beni bu işten![69]

أصل الجملة :

bu işten beni affedin!

وتطلبت بلاغة أسلوب الأمر فيها تقديم المسند (فعل الأمر: affedin**) فى الجملة، وتأخير المتمم غير المباشر** (işten) **لأن علاقته بأسلوب الأمر بعيدة على خلاف علاقة المفعول المباشر** (beni)**. أما عبارته :**

Neler söylüyordu bu Sevgi? Koluna takıp sinema sinema gezdirecekti onu ha.... dünyalığı olan bir dul olduğu için seçmişti onu ! ..[70]

فقد كان الأصل فى جملها :

bu Sevgi Neler söylüyordu? onu Koluna takıp sinema sinema gezdirecekti ha! .... dünyalığı olan bir dul olduğu için onu seçmişti .

حيث أخر الكاتب فى الجملة الأولى المسند إليه وقدم المسند، نظرا للارتباط المباشر بين المسند (söylüyordu) **وضمير الاستفهام** (Neler) **، علاوة على تجاهل المسند إليه والسخرية** (bu Sevgi)**. ولنفس غرض التجاهل والسخرية أخر الكاتب** (bu Sevgi) **حين وقعت مفعولا به فى الجملتين التاليتين من العبارة مستخدما بدلا منها ضمير الغائب بالشكل:** (onu)**. وفى قوله :**

Sıra başındaydi yerleri ... En güzel yerde ... Seçilip alındığı belliydi biletlerin.[71]

كان الترتيب الأصلى لعناصر الجملتين على نحو :

yerleri Sıra başındaydi... En güzel yerde ... biletlerin Seçilip alındığı belliydi.

فقدم الكاتب المسند على المسند إليه، على أساس أن القضية الإسنادية فى الجملة الأولى أساسها الوصف؛ حيث يصف المسند (Sıra başında) **المسند إليه** (yerleri)**، ونظرا لأهمية المسند – لأنه احتل مقام الصفة – قدمه الكاتب على المسند إليه فى شكل بلاغى يزيد من شعرية اللغة، وبالطريقة نفسها وللغرض نفسه قدم الصفة الفعلية على معمولها (أى المضاف إليه المتعلق بها)، فالعلاقة بين الصفة الفعلية** (Seçilip alındığı) **والمضاف إليه**

(biletlerin) علاقة وصفية حملت فيها الصفة الفعلية دلالة الصفة، فقدمها على موصوفها. وفى قوله :

Sevgi, kocasının omuzuna dayamıştı başını.[72]

كان أصل ترتيب عناصر الجملة على نحو :

Sevgi, kocasının omuzuna başını dayamıştı.

حيث تم تأخير المفعول به ليقع بعد المسند

ب- الحذف: (**Eksiltili Anlatım**)

يقترب القاص بلغته إلى لغة الشعر حين يلجأ إلى مثل الآليات التى يلجأ إليها الشاعر ليجعل من لغته لغة شعرية ومن تلك الآليات الانزياح بالحذف[٧٣] التي يبغي من ورائها بث خطابه للمتلقي، وفى نفس الوقت يريد أن يخفي من كلامه شيئا و يطويه؛ ليتكفل القارئ فيما بعد من فك خفاياه،[٧٤] حيث إن استراتيجية الحذف تسعى إلى إشراك القارئ وتوريطه فكريا وذهنيا في عملية الحكي.[٧٥] هذا علاوة على اللمسات الجمالية والأثر الذي يحدثه الحذف في نفس المتلقي كما أشار البلاغيون،[٧٦] وهذه اللمسات الجمالية مع البعد التداولى الذى يحدثه الحذف يجعل منه عاملا أساسيا فى شعرية اللغة، وهذا ما ترصده الدراسة بشكل ملحوظ فى المجموعة القصصية موضع الدراسة. وتتضح مواضع الحذف فى الجمل التالية من خلال وضع ثلاثة نقط (...) مكان العنصر المحذوف، على نحو ما فى قوله :

Yani Rossinant'ın yürüyüşüyle(...).[77]

وحذف فى هذه الجملة المسند (hesaplanır) والذى عرف من خلال الجملة السابقة عليها :

Bir şövalye için uzaklıklar at yürüyüşüyle hesaplanır.

أما فى قوله :

«Komprodorlara, işbirlikçilere ölüm(...)! » «Palavra! » «Çocuklara şefkat(...)! » «Palavra! »

«İnsanlara huzur ve saadet(...)! » «Palavra Donkişot! »[78]

فقد حذف المسند (olacak) أو (olur) من الجمل الثلاثة. وفى قوله:

Bu zavallının ayakta durabilmesi için, ona dört ayak değil, (...)oniki ayak bile az gelecek! »[79]

تم حذف مركب الأداة (ayakta durabilmesi için) من الجملة الثانية، للإيجاز فى الكلام حيث مر فى الجملة السابقة عليه. حيث كان الإيجاز فى سرده من دواعى شعرية اللغة عنده . وكذلك فى قوله :

Kiminize generallik, kiminize mareşallik vereceğim. (...)Nişanlar, (...)madalyalar (...) .[80]

قام بإيجاز تام للكلام فى الجملة الثانية من خلال حذفه المسند (vereceğim) و المتمم (kiminize) تحاشيا للتكرار فى لغته. وأيضا فى قوله :

Siz kaleyle birlikte bir de kalp zaptettiniz. Aysel Çilli Dü Konstantinopl'un kalbini(...). »[81]

حذف المسند (zaptettiniz) للعلم به من الجملة الثانية ليصل بجملته إلى بلاغة الإيجاز أيضا. وفى قوله :

Otuzbeş (...) değil ya, altmışında (...) da olsa kadın kadındı demek.[82]

تم حذف الموصوف بعد العددين (Otuzbeş) و(altmışında) فأصل التركيبين : (Otuzbeş yaşında) و (altmış yaşında). أما قوله :

Karısı mektubu çıkarmış, (...) vermişti eline. ikinciyi açıyordu, Ercüment (...) evirdi çevirdi: «Bankadan (...)! »dedi, «(...) Hesabımızı bildiriyorlar! (...) Ver onu da! Bu da bir sinemadan (...).»[83]

فقد حذف العديد من عناصر النحو فى الفقرة، حتى إننا لو أعدنا المحذوف للفقرة لأصبحت على نحو :

Karısı mektubu çıkarmış, onu vermişti eline. İkinciyi açıyordu. Ercüment onu evirdi çevirdi: «Bankadan geldi! » dedi, «bize Hesabımızı bildiriyorlar! » «bana Ver onu da! Bu da bir sinemadan geldi. »

وقد قام بحذف بعض المتممات و المسند من جملة مقول القول، وقد جاء ذلك من مقتضيات لغة الحديث التى يستخدمها مما أدى إلى بلاغة وإيجاز فى القول. وقوله :

«Hadi sağlığımıza, mutluluğumuza (...)!»[84]

حذف فيه المسند (içelim)، كذلك قوله :

Başlamıştı filim, Ne artistlerin adlarını görmüşlerdi, ne de rejisörün (...),[85]

حذف فيه المضاف (adlarını) بعد كلمة (rejisörün) لتجنب التكرار، وربط مركبات الجملة بعضها بعضا.

«(...)Açılmaz, zorlama! » dedi, «Öbür kapıdan bineceksiniz!»[86]

حيث حذف المسند إليه المقدر بـ (Bu kapı) من جملة القول الأولى، كنوع من أنواع التماسك النصى فى وحدات اللغة، وذلك بدوره أدى إلى شعرية فى اللغة المستخدمة.

ج- مركب التكرار : (İkileme)

يعد مركب التكرار من الخصائص المميزة للغة التركية، وتعد الأمثال الشعبية والتعبيرات والشعر الشعبى الحاضن والموطن الأصلى له، علاوة على تغلغله فى لغة الحديث، إلى أن انتقل فى بداية أمره إلى لغة الشعر، خاصة عند من جارى شعرهم لغة الحديث، ثم ما لبث أن انتشر فى شتى النصوص التركية بشعرها ونثرها.[٨٧] ولأن الشعر يأتى شاهدا على جمال اللغة، لما يتميز به من قوة الأسلوب– تلك القوة التى تنعكس بعناصر عديدة من أهمها جماليات الإيقاع ودلالات التركيب– جاء مركب التكرار ليجمع بين الاثنين، فيمثل ظاهرة (إيقاعية – نحوية) بمعنى: أنه عبارة عن بنية تركيبية ذات دلالة مؤثرة فى فهم الصورة الشعرية من ناحية، وفى الوقت نفسه له إيقاعه الصوتى المؤثر فى اظهار موسيقى الشعر من ناحية أخرى.[٨٨] أى أنه يمثل خاصية من خصائص لغة الشعر، وحين يذهب كاتب القصة أو الرواية إلى استخدامه بشكل ملحوظ فإن ذلك يعد من دلائل لغته الشعرية، وقد كان هذا الحال فى مجموعة رفعت إيلغاز القصصية موضع الدراسة. ومن بين نماذج مركب التكرار فى مجموعة (دون كيشوت فى إستانبول) القصصية، قوله :

- Kahramanlığı dilden dile yayılmış.[89]
- Ayaklan geri geri gidiyordu....Ben sürüne sürüne ilerledim.[90]
- Birden senli benli oluvermişti:[91]
- Bu resmi gönderse gönderse Abbas göndermiş olacaktı.[92]
- «Öyle aval aval bakma Bayan!»[93]
- şakır şakır para kazanırdık.[94]
- «Ne aptal aptal bakıyorsunuz? »[95]
- Bundan sonra bütün aradıklarını, şu dayalı döşeli evin rahat divanlarında, koltuklarında bulacağını sanmıştı.[96]
- Ecel Teknesi koylardan süzüle süzüle sokuluyor limana.[97]

- Onun yüreksizliğini bilenler bir oyun hazırlarlar güvertede. Ayaklannı yere vura vura, bağrışa çağrışa koşuşurlar daktorun kamarasının önünde ... Doktor telaşla atar kendini dışarı:[98]

ومن خلال النماذج السابقة يتضح أن لمركب التكرار أهمية بالغة فى رصانة المعنى وتوضيحه، ومرونة الأسلوب وقوته، وقد تعددت وظائفه التأثيرية فى المعنى والأسلوب لدى اللغويين الأتراك،[٩٩] حتى إنه يعتبر مفردة من مفردات القاموس الشعرى وظاهرة من ظواهر اللغة الشعرية سواء فى النص الشعرى أو النص القصصى.

د- التعبيرات والأمثال : Deyimler ve Atasözler

يعتبر النقاد استخدام التعبير والمثل الشعبى والتطرق إلى لغة الحياة اليومية من العلامات الأساسية فى الشعر، ويعد استخدامها فى النص النثرى من الإشارات التى تكشف عن شعرية اللغة المستخدمة فى ذك النص.[١٠٠] ومن العوامل التى تظهر شعرية اللغة عند إيلغاز فى مجموعته القصصية أيضا تمرده على معيارية اللغة فى فصاحة كلماتها وجزالة تراكيبها، فنراه يحقق تواصلية لغوية شعرية مع المتلقى من خلال استخدامه لفيض لغوى مستمد من لغة الحديث والتعبيرات و المثل الشعبى التى طالما طرقها فى أشعاره من قبل حتى صارت سمة من سمات اللغة والأسلوب فى أدبياته بشكل عام، ومن ثم أصبحت تمثل جانبا من شعرية اللغة فى قصصه، كما فى قوله :

- «Öyle suratını asma!..Patron bugün canıma okudu.»[101]

حيث استخدم التعبيرين (canıma okudu) (suratını asma) **وهى تعبيرات أقرب للغة الشعبية الدارجة كما يتضح من ترجمتها فى الجملة، ويعد استخدام مثل هذه التعبيرات سمة أصيلة من سمات الشعر التركى الحديث، اتجه إليها الشعراء بشكل واضح منذ حركة غريب وازدادت مع الشعر التركى فى مرحلة الحداثة الثانية حتى مثلت أساسا من أساسيات اللغة الشعرية. وكذلك قوله**

- Konuşmanın batağa saplandığını sezer gibi olan Nermi konuyu değiştirdi birden:[102]

الذى ورد فيه التعبير (batağa saplandığını) وهو تعبير من اللغة اليومية الدارجة متداول فى لغة الحديث، واقتراب لغة إيلغاز من لغة الحديث من العوامل الأساسية فى تحويل لغته إلى لغة شعرية؛ لأن الشعر كان أصلا لنمو ظاهرة استخدام لغة الحديث. ومثله قوله :

- Herkesin kulağı kirişte... Önce baş üstündeki ışıldak açılacak, komut verilince.[103]

الذى ورد فيه التعبير (kulağı kirişte) الذى استخدمه "رفعت إيلغاز" مرارا وتكرار فى مجاميعه الشعري كتركيب من قاموسه الشعرى، وجاء استخدامه فى قصصه بقصد رفع شعرية لغة السرد عنده. ومثله تماما التعبير (başucumda dikildi) والتعبير (Dalına basmak) كما فى قوله :

- Şoför Halit uzaktan beni görmüş olacak ki geldi, başucumda dikildi:[104]
- Tunç, kızın bu ayıplamasına çok kızmıştı...Dalına basmak için...[105]

ومن استخداماته لتعابير لغة الحديث اليومية فى لغة السرد عنده أيضا (adını ağzına alma) و(tasası sana mı düştü) و (Kulaklarına kadar açıldı ağzı) فى الأمثلة التالية :

- «Sus, Güner'in adını ağzına alma! »[106]
- «Canım tasası sana mı düştü?»[107]
- Kulaklarına kadar açıldı ağzı patronun[108]

أما قوله :

- Aşksız şövalye odunsuz sobaya benzer.[109]
- Aşksız bir şövalye kılıçsız bir kahramana benzer.[110]

فقد احتوى كل مثال منهما على مثل شعبى، ويعد المثل من عناصر بناء اللغة الشعرية، فقد تطور استخدامه فى الشعر التركى الحديث جنبا إلى جنب مع التعبيرات المقتبسة من لغة الحديث، ويأتى استخدامه فى السرد القصصى من عوامل شعرية لغة السرد عند إيلغاز.

ثالثا : استخدام الأبعاد الدلالية الشعرية

لا يخلو نسيج القصة القصيرة عند رفعت إيلغاز من ابتداع علاقات دلالية بين الألفاظ[١١١] تؤدى إلى خلق صور ورموز وإيحاءات، ومن يتتبع مثل هذه الاستعمالات في مجموعته سيجد

كثيراً مما لا يتسع المجال لضبطه وحصره، وهو ينم على حقيقة أنّ الكاتب يتعمد أن يكون للغته القصصية هنا طابع الشعر وفضاؤه المجازي، حيث لجأ فى مجموعته القصصية للبيان والمجاز المستخدم فى لغة الشعر، وعلى الرغم من أن درجة استخدامه للتشبيه والاستعارة فى هذه المجموعة لم تكن بالدرجة العالية التى تلفت الأنظار، فإن ما جاء منها اتخذ طابعا خاصا من خلال توظيف رفعت ايلغاز له فى خدمة أسلوبه الحوارى السردى من جانب وخدمة السخرية فى قصصه من جانب آخر، أما التصوير بمعناه الشمولى أى المجاز واللغة المجازية بشكل عام، فقد أسهمت التعبيرات ولغة الحديث التى استخدمها ايلغاز فى قصصه على ظهور التصوير بشكل جلى من خلال الكنايات والرموز والإيحاءات التى حملتها مثل هذه التعبيرات فى مجموعته القصصية، ويمكن عرض ذلك على النحو التالى:

أ- التصوير الفنى: (image)

يعد التصوير الفنى فى بنية النص القصصى عبارة عن استخدام الصورة المجازية من تشبيه واستعارة وغيرها، والصورة المفردة هى الأساس والمحور الذى تقوم عليه عملية التصوير الفنى داخل نص القصة، فالصورة تعنى أشكال البيان البلاغية (تشبيه واستعارة وكناية)، أما التصوير فهو أوسع وأكثر تركيبا وتعقيدا من الصورة، حيث إن التصوير عبارة عن تشكيل عدد من العناصر، مثل الأدوات البلاغية والتشخيص والتجسيم والمجاز، وذلك فى إطار محدد عبر علاقات دلالية كالتوازى والتضاد،[١١٢] وربط هذه العناصر بعضها ببعض؛ لتقديم الوصف المطلوب فى النص، وذلك ما يمنح اللغة القصصية مسحة شعرية، ويرفع من مستواها بما يضفيه عليها من جمال ناتج عن الصور الفنية النابضة بالحياة التى تمنح هى الأخرى النص القصصى بعدا خياليا.[١١٣] فالأدب عند البنيويين عبارة عن تخيل، والتصوير الفنى يعتمد على الخيال الذى يجذب المتلقى بلغته المجازية وصوره الفنية التى يخلقها الأديب بملكته الشاعرية.[١١٤]

والتصوير الفنى يقوم على طرفين، أحدهما العنصر المراد تصويره، والآخر العنصر المتخذة صورة له، وكلما كان التباعد بينهما كبيرا، وإمكانية الجمع بينهما شبه مستحيلة، كان

ذلك أوقع دلالة فى النفس، وأكثر شعرية للغة القصصية، فلم يعد الالتجاء أو الاعتماد على الصورة قاصرا على التوضيح والتبسيط فحسب، بل أصبح مقصدا فى حد ذاته لترتفع الصورة نفسها إلى مستوى الصورة الشعرية. واعتمد التصوير الفنى في هذه المجموعة القصصية اعتمادا أساسيا على التشبيه والاستعارة :

١- التشبيه : (Benzetme)

كما اعتمد الكاتب في تصويره الفنى على التشبيه بدرجة كبيرة، لأنه يعوض التركيز والتكثيف الموجود في اللغة القصصية، وهو يقوم على عنصرين (مشبه ومشبه به) ويحاول الكاتب أن يقيم العلاقة بينهما ومن خلالهما يكشف التشبيه عن معانى الشيء المراد تصويره ويوضحه ويبينه، ويضفى عليه ألوانا من المشاعر والعواطف،[١١٥] ومن تلك التشبيهات فى مجموعته القصصية موضع الدراسة على سبيل المثال لا الحصر ما ورد فى جملته التالية:

Gözleri mantosunun iri düğmeleri kadar açılmış,[116]

ولجأ الكاتب هنا إلى التشبيه ليصل بالحدث إلى الصورة الشعرية، حيث شبه عيونها التى تدورت مفتوحة من الدهشة بشكل أزرار المعطف الذى ترتديه. وفى قوله :

Yeniden bir göz attım. Renk denilen bir şey kalmamıştı. Kapılar deprem görmüş bir gecekondu çatısı gibi kaykılmıştı.[117]

جاءت الصورة الفنية فى الجملة تحمل مجازا شعريا كاملا، من خلال التشبيه الصريح بالأداة (gibi). أما قوله :

Üç kafadar, sütçü beygirleri gibi, çoktan sızmışlardı ayakta. kafadar Gözlerini kapamış, dalgaya düşmüşlerdi.[118]

فقد استخدم فيه تشبيها صريحا للرفاق الثلاثة أثناء ركوبهم للمترو بالبغال التى تتصبب أقدامها عرقا. علاوة على التشبيه غير الصريح فى صورتهم، وهم يركبون المترو وكأنهم يتماوجون غرقا، من خلال استخدامه للفعل المركب الذى تقولب فى شكل عبارة: (dalgaya düşmüşlerdi). ثم قوله :

Nöbet yerinde uyumuş tavla nöbetçisi gibi silkindiler.[119]

الذى شبههم فيه بعسكرى شطرنج يتمايل نائما أثناء الحراسة. وفى قوله :

Rossinant, alışmadığı bir yükün altında dört ayağını jimnastik salonlarındaki beygirler gibi gerdirerek kızaklandı.[120]

يرسم صورة مجازية للحصان وهو ينوء بحمله فيمدد أقدامه، وكأنه يتزلج فى صالة رياضية. وكذلك قوله:

Yoksa mızrağıma şişkebabı gibi geçireceğim bir zalimden mi bahsedeceksin?[121]

يصور فيه فعل البطل بالظالمين، فيجعلهم كأنهم كفتة على رمحه، وذلك كناية عما يفعله فيهم من قتل وتقطيع برمحه.

٢- الاستعارة (Metafor)

وعلاوة على التشبيه يقوم التصوير الفنى في بناء اللغة الشعرية داخل القصة القصيرة في هذه المجموعة على الاستعارة بمختلف أنواعها، فالاستعارة وسيلة من وسائل التصوير الفنى مثلها مثل التشبيه،[١٢٢] إلا أنها تحمل بنية انفعالية كبيرة، حيث تقدم من خلال علاقات المشابهة بين طرفيها صورا ومعانى جديدة،[١٢٣] ومن نماذجها التى جاءت في المجموعة القصصية على سبيل المثال لا الحصر ما ورد فى قوله :

gece bozulan bıyıklarına günlük biçimini verdikten sonra miğferini çividen saygıyla indirdi,[124]

حيث استخدم الاستعارة فى تشخيص الليل بإنسان يفسد الأشياء، فقد أفسد الشكل الطبيعى لشواربه. وقوله :

Hiçbir hudut, şövalyeler şövalyesi Donkişot'a kapalı değildi.[125]

حيث شبه الحدود بالأبواب من خلال استعارة استخدم فيها الخاصية (kapalı) التى تطلق على الأبواب. أما قوله:

Hafiften yağmur başlamıştı. Karanlık, bir kalkan gibi dayanmıştı burnumuza. Şövalyenin mızrağı bile zor işlerdi bu ıslak geceye.[126]

فقد رسم الكاتب فيه صورة للظلام كما يرسمها الشاعر، من خلال الاستعارة التشخيصية للظلام فى استخدام الفعل (dayanmıştı)، ثم من خلال تشبيه الظلام بالدرع. وقوله:

Siz kaleyle birlikte bir de kalp zaptettiniz...»[127]

وبرزت الشعرية فيه من خلال المجاز الذى يجعل القلوب مثل القلاع تفتح بالحب والمودة، وهو نوع من أنواع الاستعارة التى تعتمد على التشخيص. ثم يأتى قوله :

«Aman, şekerim dikkat et! Sakın Güner'in üstüne düşmiyesin. Yılbaşı gecesi kurtlarını dökemeden yollarsın öbür dünyaya! »[128]

وجاء فيه بأكثر من صورة فنية، الأولى كناية عن وقوع الفتاة وموتها، (ستذهبين لعالم آخر) أما الأخرى فهى تعبير مجازى يقال كناية عن الاحتفال والشراب ليلة رأس السنة . أما قوله :

«Bankalar krediyi kesmişlerse topun ağzında onlardan önce biz varız! »[129]

فهو يحمل صورة مجازية، فلا يوضع إنسان فى فوهة المدفع حقيقة، إنما هو مجاز لبيان الخطر المحتمل التعرض له بانقطاع التمويل المادى. وقوله :

Yer gösterici kızın ışığı gözlerinde yanıp söndü. önlerinde ışıktan bir yol açıldı.[130]

قدم الكاتب فيه صورة شعرية كاملة من خلال الاستعارة التى يشبه فيه الفتاة حين أطلت بمصباح يشع ضوء فيومض فى عيون الفتى، ثم اكتملت الصورة بالكناية عن الأمل والحب حين فتح أمامهم طريقا من الضوء. أما قوله :

Yol kenarında külüstür bir araba yatıyordu.[131]

فقد جاء المجاز فيه من خلال الاستعارة التشخيصية، حين تخيل الكاتب السيارة القديمة المتروكة على جانب الطريق بأنها شخص عجوز وذلك من خلال استخدامه للفعل (yatıyordu) المستخدم مع الكائنات الحية. وكذلك قوله :

Yüzü neşe ve mutluluktan pırıl pırıldı Yeryüzünde yüzyıllardır aradığı aşk ve saadeti istanbul'da bulmuştu.[132]

حيث أضفى الكاتب الشعرية على لغته من خلال استخدامه للفعل (pırıldı) المرتبط بالظرف (pırıl) الذى يسبقه، ففعل التلألؤ لا يأتى على الوجه، إنما جاء به على سبيل الاستعارة المكنية فى تشبيه الوجه بمصباح، وحذف المشبه به وجاء بلازم من لوازمه، وكذلك الصيغة الفعلية الوصفية (aradığı) التى استخدمها فى وصف (aşk) وهو شيء معنوى،

حيث أراد البحث عن المحبوبة وجاء بمجاز عنها وهو العشق (aşk)، من قبيل تجريد المادى إلى معنوى. وفى قوله :

bulvarın iki yanını dolduran insan seline gururla bir göz atarak…[133]

يقدم لغة شعرية خالصة من خلال تصويره مشهد الناس وكأنهم سيل متدفق على جانبى الطريق، فى إطار استعارة تشبيهية، علاوة على استخدامه للفعل (gözatarak) وهو فعل مركب مجازيا فى الأصل، فالعين لا تقذف ولا ترمى، بل تلمح. أما قوله :

yılışık bakışlarla bizi seyrediyorlardı. [134]

فقد جاء فيه بالتركيب الذى يحمل عدولا دلاليا فى إطار استعارة تشبيهية، يشبه فيها النظرات بشيء مادى يتم تصنيعه.

وعلى الرغم من أن رفعت إيلغاز قد لجأ إلى الصورة الشعرية بشكل قليل نسبيا، فإنه حين تعرض لها لم يتعامل معها كصورة فحسب، بل جاء بها كما هو واضح من النماذج السابقة كصورة تخالف المألوف والسائد في التعبير، مقتربا بها من الخيال الشعري الذي لا يقيم وزنا لمبدأ محاكاة الواقع، حيث جاء بتعبيرات من لغة الحديث بعيدا عن لغة الكتابة المألوفة ليستخدمها فى تشبيهاته وكناياته، كنوع من أنواع فانتازيا الصورة الشعرية.

ب- الرمز والإيحاء (Sembol ve İma)

يعد الرمز والإيحاء من أرقى مراتب اللغة المجازية؛ وذلك بما يضفيانه على النص الأدبى من طاقة إيحائية تحمل معان جديدة وتفتح آفاقا جديدة. وللرمز لدى النقاد معنى مباشر ومعنى خفى، وهو فى الأساس معنى خفى وإيحاء[١٣٥]، فالرمز بما يحمله من إيحاء يشير إلى معانى وموضوعات أخرى لا حدود لها داخل النص أو خارجه،[١٣٦] ويأتى الإيحاء فى القصة القصيرة عند رفعت إيلغاز من الظواهر التى تكمل شعرية اللغة عنده، ويظهر فى مجموعته كمسألة نسبية، فيبرز تارة ويختفى أخرى، وحين يظهر يكسب لغته القصصية بعدا مجازيا يحمل القارئ إلى معانى ودلالات واسعة داخل النص أو خارجه .

ومن خلال قراءة المجموعة القصصية موضع الدراسة نرى أن الكاتب لم يركن إلى الرمزية المغلقة فى لغته، بل ما جاء فى مجموعته كان من قبيل الإيحاء لأشياء خارج النص، يشير من خلاله إلى معانى تتعلق بظروف عصره السياسية والاجتماعية أو بمواقف شخصية فى حياته، ومن تلك المواضع ما جاء فى قوله :

«Cemil» dedi, «Çevir şu eşeğin başanı Hürriyet Tepesi' ne!»[137]

التى يرمز فيها للناس فى فترة الحكم العسكرى الذى عاصره فى الستينات من القرن العشرين بحمار، وذلك الحمار لا يعرف طريق الحرية، يحتاج من يوجهه إلى الحرية التى رمز لها باسم مكان، وقد ورد اسم المكان (تبة الحرية) فى أكثر من موضع بمجموعته القصصية فأصبح كموتيف متكرر يرمز للحرية. ومن قبيل الإيحاء أيضا قوله :

Destur babalık![138]

توحى بأن المتكلم يريد أن يقول للمخاطب أنك من العصر القديم، فكلمة (دستور) كلمة قديمة، لم تكن تستخدم إلا فى العصر العثمانى لطلب الإذن، وكلمة (بابالق) كلمة مستخدمة بين العامة توحى بأن المخاطب عجوز ، بمعنى : (يا والدى). وفى قوله :

«Nektar'ı hatırlıyorum, » dedim. «Bir gece Sait Faik, Cahit Sıtkı falan içmiştik geç vakitlere kadar.»[139]

يذكر هذين الاسمين من أدباء عصره ممن كانوا على شاكلته وتربطه بهما علاقة الصداقة، ولكن اختيارهم جاء إشارة إلى المخالفين للنظام أمثاله من الشعراء، فمن المعروف مخالفة "سعيد فائق" و"جاهد صدقى" للنظام من خلال كتاباتهم، أما قوله:

Kapıyı üçbuçuk kere vurdum.Bu buçuklu işaret, yirminci yüzyılın Aşık Kerem'i gibi, çıplak olarak gazeteciler tarafından bastırılmamak için aramızda saptanan bir sinyaldi.[140]

وتمثلت الشعرية هنا فى تقليده للشعر فى الإسقاط على قصة (كرم و أصلى) التى تناولها الأدب التركى فى العصر العثمانى بين مثنويات العشق الصوفى، علاوة على أنها إسقاط أيضا على ما تعرض له "إيلغاز" من منع مقالاته وكتاباته من النشر. وقوله:

Tunç yüzüne bir politikacı süsü vererek: «Peki küçük hanım! » dedi, «Ben de gider kendimi balkondan aşağı atarım! »[141]

حيث جعل من تصنع السياسيين وظهورهم بوجوه غير وجههم الحقيقية صفة يصف بها الشخصيات فى قصته أثناء حوارهم، من خلال استخدامه للتركيب الوصفى: (زينة السياسى أو سمة السياسى) : (politikacı süs)، وهذا التعبير الوصفى يوحى بوجهة النظر النقدية التى يتبناها الكاتب ضد السياسيين فى عصره.

وبنفس الأسلوب فى استخدامه للتعبيرات والتراكيب الإيحائية التى توحى بقضايا كاملة خارج نصه، وعلى غرار ما كان يفعله فى أشعاره ليرسخ من شعريتها، يرسخ لشعرية لغته فى القصة القصيرة أيضا باستخدامه لمثل هذه التعبيرات والعبارات والتراكيب الايحائية ، وذلك كما فى قوله:

«Dur bakalım, nerden biliyorsun? Bu akşam babamla bir konuşayım. Eğer gidemezsek ne yüzle çıkaınz, Maçka sosyetesinin karşısına?»[142]

مستخدما التعبير (Maçka sosyetesi) : (الطبقة الأرستقراطية) فى إشارة منه للصراع الطبقى ، وتقسيم المجتع التركى إلى طبقات راقية وطبقات فقيرة كادحة آنذاك.

ومن الملاحظ فى المجموعة القصصية موضع الدراسة أن الكاتب استخدم الإيحاء بشكل نسبى فيظهر تارة ويختفى تارة أخرى؛ لأنه بصدد نص نثرى، ولو أفرط في استخدامه لتحولت لغته من اللغة القصصية النثرية إلى لغة شعرية، واختلت بنية القصة الفنية التى تعتمد على الوضوح، كما أن الكتابة النثرية تختلف عن الكتابة الشعرية.

رابعا : استخدام اسلوبية التكثيف والاختصار

أ- التكثيف الدلالى : (Yoğunluk)

يأتى "التكثيف" من بين العناصر المهمة المكونة للقصة القصيرة التي اتفق عليها كل النقاد والكتاب، كما يعد من عوامل شعرية القصة القصيرة بشكل عام.[١٤٣] وعلى الرغم من الاختلاف في درجاته، حمل مفهومه فى لغة القصة القصيرة زوايا متعددة منها التكثيف الدلالي[١٤٤](Anlamsal Yoğunluk)، والتكثيف البنائي، والتكثيف التجريدي والسيكولوجي أو النفسي؛[١٤٥] وإن كانت جميعها تعود إلى الدلالى. حيث أدت هذه الزوايا إلى شعرية

عناصر بناء القصة؛ فمنها ما تعلق بشعرية اللغة ومنها ما تعلق بشعرية السرد ومنها ما تعلق بشعرية المكان أو الزمان أو الحدث أو الشخصيات.[١٤٦]

وقد كان التكثيف البنائى (Yapısal yoğunluk) من أبرز الزوايا التى اتضحت فى مجموعة إيلغاز القصصية وأثرت على شعرية لغة القص عنده؛ وتمثل ذلك فى ثقافة الحذف النحوى التى سبق الحديث عنها فى الأبعاد التركيبية، وكذلك الألفاظ والتعابير التى تحمل إيحاءات ودلالات متنوعة، والتى سبق الحديث عنها فى الأبعاد المجازية. هذا علاوة على الجمل المكثفة دلاليا التى تحتوي معاني لها دلالات إيحائية متعددة تتشابه كثيرا مع لغة الشعر وقد تبدو للوهلة الأولى ملغزة بعض الشيء لما تحتويه من كلام كثير مسكوت عنه؛ و هنا تعتبر الجملة ذات معاني دلالية وإيحائية أكبر من حجم بناء الجملة ذاتها. وقد اتضح ذلك فى الحوار المنتشر فى قصصه، ففى أثناء الحوار يختزل ويكثف حواره وجمله لتبدو كلغة الشعر إلا أنها تحوى الكثير من الكلام والمفاهيم التى لم يذكرها، ومن أمثلة ذلك:

Bir gün ikbal kahvesinde oturuyordum ki, bizim Abbas çıkageldi: «Hayır ola! » dedim.

Daha okullar kapanmamıştı çünkü . . .

«Bilfiil 25 sene öğretmenlik yaptım. Emekliye ayırdılar! »

«Bir yanlışlık olacak! .. dedim. «Sen bilfiil öğretmenlik değil, bilfiil muhaliflik yaptın! »

«Daha iyi ya!»

«Anlaşıldı, otur iç bir kahve! »

«Ne kahve! be!.. Memlekette kahve mi var?»

«Çay iç!»

«Memlekette çay mı var? »

«Canım memlekette ne varsa ondan iç, hele otur önce!.. »

«Oturmam azizim! Geçen gün mahalle kahvesinde açtım ağzımı, yumdum gözümü ... Böyle idare mi olur, böyle iktidar mı olur ... Yakında gazete çıkaracağım. Bizde ne basın var, ne yazar... Hepsi kağıt... mürekkep tüccarı... , »[147]

حيث حمل الحوار السابق بين جمله الكثير من الكلام والجمل المسكوت عنها، التى تضمنها السياق، فيوحى الحوار بما كان يحدث للمدرسين من فصل من العمل، بمجرد إبداء

الرأى السياسى، وكيف كانت الدولة تعاقب كل معارضى النظام بالإحالة إلى التقاعد من العمل (بالفصل)، هذا علاوة على ما توحى به الجمل حول حالة الدولة الاقتصادية والنقص فى المواد الغذائية ، وكذلك كيف تحولت الصحافة والإعلام إلى تجارة فى ظل نظام يقمع معارضيه.

وفى مواضع أخرى يشير من خلال التكثيف فى لغة الحوار وثقافة الحذف إلى الكثير من المعانى والدلالات التى لم يذكر جملها وتراكيبها وألفاظها صراحة إلا أنه ضمنها فى غيرها من الألفاظ والتراكيب والجمل، ففى مثل قوله :

«Bu yıl hiçbir yere gidemez onlar ! Ekşioğulları yakında topu atacak! Bankalar krediyi kesmiş!» «Bankalar krediyi kesmişlerse topun ağzında onlardan önce biz varız! »..... «Bankalar krediyi keseli, herkesin sesi soluğu da kesildi! »[148]

يكثف الكلام والألفاظ التى تحمل معنى أن الشعب على النظام المالى الاشتراكي الذى يعتمد على التمويل البنكى للموظفين والعاملين بالدولة مقابل عملهم، ذلك النظام الذى كان مطبق من قبل الحكم العسكرى التركى آنذاك، وأنه وجيرانه وزملاء أولاده تحت رحمة التمويل المالى من البنك، وإذا ما انقطع التمويل فليس هناك احتفال أو خروج، فمن خلال التكثيف البنائى استطاع أن يضمن كل ذلك فى عبارة (Bankalar krediyi kesmiş!). وعبارة (kesmişlerse topun ağzında onlardan önce biz varız!) .

ومن المواضع المنتشرة للتكثيف البنائى فى ثنايا قصص المجموعة، حوار بين "دون كيشوت" ومساعده عن الحضارة الإسلامية دون أن يُصرح باللفظ فى قوله :

«Peki, nerden bileyim istanbul'da olduğumu?»
«Şu minareler var ya, şu camiler ... »
«Onlar ispanya'da da var. Endülüs'ten kalma! .. »
«Şu kuleler... Galata kulesi, Beyazıt kulesi ... »[149]

فالحوار بين الشخصيتين يوحى بقصة الحضارة الاسلامية وآثارها الباقية فى الأندلس منذ الدولة الأموية، ثم استمرارها على مر العصور إلى أن تركت بصمتها فى إستانبول من خلال

المسجد والمآذن، التى تميز استانبول كحاضرة من حواضر العالم الإسلامى. وكأن شخصية المساعد تخاطب شخصية "دون كيشوت" قائلة: إن لم تكف هذه المعالم لتعرف أنك فى إستانبول، فانظر إلى الجوانب الأخرى؛ وهى جوانب البطولة والسلاطين والحروب، وذلك من خلال القلاع المنتشرة مثل قلعة بيازيد وقلعة غلطة. وجاءت كل تلك المعانى والمفاهيم دون أن يذكرها، فهو لم يذكر سوى أسماء فقط.

هذا علاوة على جانب آخر من جوانب التكثيف؛ وهو التكثيف التجريدى، الذى يُدرك وجوده فى مجموعة إيلغاز القصصية بمجرد قراءة عنوانها (دون كيشوت فى إستانبول)، حيث يبدو للوهلة الأولى أنها عبارة عن استنهاض واستحضار للشخصية الروائية الاسطورية (دون كيشوت)، فمن المعروف أن الكاتب بمجرد استحضار تلك الشخصية يستحضر معها مدلولات لن تكتب صريحة فى قصصه، على الصعيد التاريخى لتلك الشخصية أو على صعيد القيم والمبادئ التى تتبناها تلك الشخصية، وذلك ما يتعلق ببنية القصة القصيرة عنده مما لا مجال لتفصيله فى هذا الموضع.

ب- كثافة الأفعال (Eylem yoğunlaştırması)

إن القاص حين يعرض لشخصياته لا يخبرنا عن أفعالها، بل يعمد إلى طرحها وهى تفعل؛ وبالتالى يجب أن تحتل الأفعال موقعا مهما في لغته، فكثير من الأفعال يعني كثيرا من المعاني وكثيرا من الأحداث، ومن هنا يعمد القاص إلى تكثيفها ولا يكون له ذلك إلا حين يقترب من لغة الشعر في كتابة قصصه،[١٥٠] وهذا ما يُلاحظ بشكل جلى فى معظم قصص المجموعة موضع الدراسة، حيث مثلت ظاهرة حشد الأفعال وتزاحمها، وأيضا سيادة الجمل الفعلية المفعمة بالحركة، عاملا واضحا في تحويل لغة القصة القصيرة عنده إلى لغة شعرية، ومن النماذج الدالة على ذلك قوله :

Donkişot , noksanımı yüzüme vuracak aşağılık insanlardan olmadığı için ispanyolcamı anlar görünüyor, anlaşıp gidiyorduk.[151]

مستخدما فى جملة واحدة ثلاثة أفعال مصرفة علاوة على ثلاث صيغ فعلية، يعبر كل منها عن حدث، فتتحول الجملة إلى جملة مفعمة بالحركة مثل الجمل الشعرية. ومن ذلك أيضا قوله:

Yolumuz hendeklere sapmıştı. Yürüyor, yürüyor, bir türlü caddeye çıkamıyorduk.[152]

الذى يبين فيه المساعد تصرف دون كيشوت نحوه من خلال حركة الأفعال (sapmıştı) و(Yürüyor) و(çıkamıyorduk). ومثله أيضا قوله :

Bu işin uzayıp gideceğini anlayınca dayanamayıp mızrağına dayandı, fırladı ayağa kalktı. «Yeter! » diye bağırdı. «Tadını kaçırdınız! » Ama kimse oralı değildi. «Yeter diyorum! » diye tekrarladı. Yine aldıran olmadı.[153]

معبرا عن حالة (دون كيشوت) فى القصة بحركية الأفعال، من خلال الأفعال والصيغ : (Yeter) (kalktı) (dayandı) (dayanamayıp) (anlayınca) (gideceğini) (uzayıp) (aldıran) (tekrarladı) (diye) (diyorum) (Yeter) (kaçırdınız) (bağırdı) (diye) (olmadı)، حتى أن الجملة تحوى ستة وعشرين كلمة منها ثمانى عشرة كلمة ما بين فعل مصرف وصيغة فعلية، وهذا يدل على كثافة الأفعال، واعتماد الكاتب عليها فى عرض حوار شخصياته؛ ليقترب أكثر إلى اللغة الشعرية فى حواره. أما قوله:

«Başım gözüm, Tanrıya emanet! » diye sarıldım kapıya ... Çektim, kolu çevirmeye çalıştım, dayandım, vurdum, açamadım.[154]

حيث ظهرت الكثافة العددية للأفعال واضحة جدا، فكثير من الأفعال يعني كثيرا من المعاني التى يريد أن يقدمها الكاتب للقارئ.

وجاء استخدام الكاتب للفعل بكثافة فى لغة القص عنده نتيجة أن اللغة حين تتحرك في سياق السرد القصصي تتماسك وتقوى بفعل ديناميكية حركة الأفعال، بكل ما يعتمل أبطال قصصه من حالات وإحالات؛ ولذلك فإن ما يعتبر فعلاً مصرفا أو صيغة فعلية هو في حقيقة أمره عمل يشتمل عنصرا فنيا يؤدي دوره خلال تنامي الحدث فى أثناء وقوعه أو قبله أو

بعده؛ أى أن اللغة هنا لا تأتي الحدث من زاوية أحادية وإنما تطور أداؤها لتشكل بنية عمل تصويري تعبيري فيما يعد من قبيل لغة الشعر.

ج- النداء والأصوات التعبيرية (Ünlemler)

تعد لغة النداء والأصوات التعبيرية (Ünlem) تكنيك آخر من تكنيكات القصة القصيرة التى تقرب لغتها من لغة الشعر؛ حيث حملت الأصوات التعبيرية فى أوائل الجمل وأواخرها كثافة معنوية هائلة، فمثل هذه الأصوات والكلمات تختزل الكثير من الكلام والكثير من الأفعال، وتحمل فى طياتها لغة إنشائية شعرية عالية كما يتضح من الأمثلة التالية؛ ففى قوله :

Ulan müze bekçisi görmesin seni ! Atar askeri müzeye alimallah![155]

استخدم هنا الصوت التعبيرى (Ulan)، الذى يستخدم فى اللغة الشعبية ثم تسرب إلى لغة الشعر، وقد حمل الصوت معنى الضجر والغضب . وقوله أيضا :

Yuuu enayi, film çeviriyor!..... Haa, şövalye mi.[156]

استخدم الكاتب الأصوات (Yuuu) (Haa)، ليحملها طاقة تعبيرية غير مكتوبة، حمل الصوت الأول معنى الضجر والغضب، والصوت الآخر معنى لفت الانتباه والتعجب والاستغراب، وهى أساليب يلجأ إليها الشاعر حين يريد أن يحمل خطابه الشعرى طاقات تعبيرية ودلالية معينة، واستخدامها بهذا الشكل فى لغة القصة القصيرة يجعل منها لغة شعرية. ومثل ذلك استخدامه للأصوات التعبيرية فى الجمل التالية :

Sonra beni cesaretlendirrnek için : Haydi aslanım, göreyim seni! diye bağırdı.[157]

حيث استخدم الصوت (Haydi) ليصور الموقف، فبدونها يصبح الكلام نداء فقط، ولكن هذا الصوت حول التعبير فى الجملة إلى تشجيع يدفع المنادى لفعل حدث ما. أما قوله:

«Aman kandır şu enayiyi!»[158]

فقد حمل الصوت التعبيرى (Aman) طاقة تعبيرية واسعة تضم فى داخلها التحذير والزجر الذى ينطوى على سخرية فى نفس الوقت خاصة مع وجود الكلمة (enayi) التى تحمل

معجميا معنى:(أحمق)، ويفهمها البطل بمعنى:(فارس)، لجهله باللغة فى سياق الحوار داخل القصة. وقوله:

«Hadi karıcığım!» diye okşadı saçlarını ...[159]

جاء فيه الصوت (Hadi) الذى جمع فى طياته معنى المحايلة والمداهنة من الزوجة لزوجها لطلب أمر ما. وكذلك ما ورد فى قوله :

Eh, beş on kuruşu olacak bir köşede ...[160]

فالصوت (Eh) حمل معنى (نعم فهمت الأمر) أى أنها تعلقت بما قبلها من حوار فربطت بينه وبين ما بعدها، كما أنها عكست صورة المتحدث فى أثناء الحوار.

نتائج الدراسة :

ومن خلال العرض التطبيقى السابق لنماذج عوامل شعرية اللغة فى مجموعة رفعت إيلغاز القصصية موضع الدراسة يمكن الوصول للنقاط الآتية :

- تتجلى خصائص الشعرية كأحد أبعاد جماليات النص فى تجربة رفعت إيلغاز القصصية، فنراه يستعين بها إلى جانب العديد من الخصائص الشعرية الأخرى التى أجمع عليها النقاد خاصة فى الجانب اللغوى للقصة القصيرة، فنراه يتقن استخدامها، ويتعامل بحس لغوي عالي مع شعريات البعد الحكائي فى حكاياته الساخرة.
- إن استخدام الشعرية بهذا الشكل فى قصص إيلغاز يثبت أن القصة القصيرة الساخرة عنده لم تكن من قبيل المقالة أو الخواطر بل كانت عبارة عن قصص قصيرة تحمل كل مقومات القصة القصيرة، فمن خلال اللغة والأسلوب المستخدم استطاع أن يجعل منها فنا قائما بذاته مختلفا بلغته الشعرية عن باقى كتاباته الساخرة من مقال وسيرة ذاتية وخواطر.
- إن رفعت إيلغاز استخدام عناصر اللغة الشعرية لتجميل أسلوبه ولجعل محتواه مؤثرا عن طريق هذه العناصر اللغوية الشعرية

- إن إيلغاز فى قصصه يعمل على تخفيف ثقل حكائية البعد اليومي، فيطعمها بأبعاد وسمات شعرية تسهم في تعميق مفاعيل سرديتها واستراتيجيات خطابها، وآليات استقبالها.
- إن اللغة القصصية الشعرية فى مجموعة إيلغاز تتمرد على المعيارية فتختصر في جمل قليلة ما يمكن أن يكتب فى صفحات كثيرة ويتحقق هذا الفعل اللغوى بواسطة فيض لغوى لا يستمد قوته وتواصليته مع المتلقى من فصاحة الكلمات، وجزالة التراكيب وايقاعية الجملة، بل يستمدها من لغة الحديث والتعبيرات العامية الدارجة على ألسن الناس من فصاحة الكلمات.
- إن لشخصية رفعت إيلغاز الشعرية واحترافه الشعر أثرا بعيدا فى اختيار لغة سردية شعرية، فشخصية الشاعر عنده اختارت السرد المعبر عن الأجواء الشاعرية التي تعيشها نفسه الحالمة، التواقة إلى الحرية والعدل والمساواة، فى ظل مجتمع متسلط سياسيا، متردٍّ اقتصاديا، مكبل ثقافيا وفكريا.
- كما تفيد القصة عند رفعت إيلغاز من الخصائص العامة للشعرية، بتركيزها على:

– البعد الإيحائي في اللغة أكثر من الجانب التواصلي، وذلك بتغليب أبعادها الاستعارية على الكنائية.
– ممكنات الحذف والإضمار، وتوظيف التكرار والتوازى لتأكيد الدلالة، والعمل على توظيفها كبعد تأويلي يشكّل طبقة أخرى من المعانى الايحائية خارج النص.
– تقريب المفاهيم المعنوية من خلال تجريدها عن طريق التشبيه والاستعارة والتشخيص.
– إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء، مع بقاء عنصر السردية ناظما للقصة، بحيث لا تجرفها الشعرية على أن تكون قصيدة.

الهوامش :

١- أطلقت هذا المصطلح (نرمين يازيجى) (Nermin Yazıcı) في بحثها : (Murathan Mungan'ın "Makas" Öyküsünde Şiirsel Dil Kullanımı ve Öykünün Yapısal Çözümlemesi) حول استخدام اللغة الشعرية في قصة (مقص) (Makas) للأديب المعاصر (مراد خان مونجان) (Murathan Mungan) المنشور عام ٢٠٠٧ م:

- Nermin Yazıcı: Murathan Mungan'ın "Makas" Öyküsünde Şiirsel Dil Kullanımı ve Öykünün Yapısal Çözümlemes; Dilbilim Dergisi,Cilt 1, Sayı: 1(2007),s.49-63, Ankara 2007.

٢- أطلق هذا المصطلح (محفوظ زارج) (Mahfuz Zariç) في بحثه : (Öyküde Şiirsellik Bağlamında Hüseyin Su Öyküleri) حول قصص الاديب المعاصر (حسين صو) (Hüseyin Su) وكان بحثه أقرب إلى شعرية السرد منها إلى شعرية اللغة، ونشر بحثه عام ٢٠١١ م:

- Mahfuz Zariç: "Öyküde Şiirsellik Bağlamında Hüseyin Su Öyküleri", Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 12, s.113-135, Afyon, 2011.

٣- وذلك مثل الاطروحة التى تناولت أثر القصة القصيرة على الشعر عند "اورخان ولى" و أثر الشعر على القصة القصيرة عند "سعيد فائق":

- Emel Aydın : Orhan Veli'nin Şiirlerinde Öykü İzleri, Sait Faik'in Öykülerinde Şiir İzleri; Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Balıkesir, 2011.

٤- ومن أهم الدراسات التى تناولت ذلك كتاب نشر عام ٢٠٠٢ م بعنوان:

- Aysu Erden : Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eletiri, Genda Yay., İstanbul 2002.

علاوة على بعض الأبحاث التى تلت ذلك مثل:

- Selçuk Çıkla : Şiir ve Hikaye Çeversinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikaye ve Öykü- Şiir; TÜBAR Dergisi, Sayı: XXV/ Bahar 2009, s.51-80.
- Tacettin Şimşek : "Şiire Öykünen Öykü: Necati Tosuner'in Kısa Öykülerinde Şiirin Ayak Sesleri"; Erdem Dergisi, Atatürk Kültür Merkezi yayınları, Sayı: 65, Yıl: Aralık 2013 ,s.125-134

5- M. Kayahan Özgül: Hikayenin Romanı, Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, S.46/47 Ekim-Kasım, Hece Yay., Ankara, 2000, s. 38.

٦- ولد "رفعت ايلغاز" فى ناحية (جيده) بقسطمونى، بتاريخ ٧ مايو عام ١٩١١م، وتلقى رفعت إيلغاز تعليمه الابتدائى لمدة خمسة أعوام فى (جيده). ثم أتم تعليمه الإعدادى فى مدرسة المعلمين بقسطمونى، ثم أتم تعليمه العالى بعد أن قضى ستة أعوام فى التدريس فى مناطق (دوزجه:Düzce) و(آقجه قوجه: Akçakoca) و(جرده : Gerede)، حيث تخرج فى قسم الأدب بمعهد غازى للتربية عام ١٩٣٨م ، وبعدها عمل مدرسا للتركية بمنطقة (آدابازارى: Adapazarı)، ثم أوقف عن التدريس وقبض عليه بسبب كتابه الشعرى (الفصل:

Sınıf) عام ١٩٤٤م، ثم عاد ليعمل بالتدريس مرة أخرى فى المدرسة الإعدادية بمنطقة (بوغازلين: Boğazlıyan) لمدة عام، بعدها انفصل عن التدريس ليعمل بالصحافة والأدب.

وفى مجال الصحافة عمل كاتبا ثم مديرا للتحرير فى المجلات السياسية الساخرة التى كان يصدرها "عزيز نسين" و"صباح الدين على" مثل (ماركو باشا: Marko Başa) و(معلوم باشا : Malum Başa) و(مرحوم باشا : Marhum Başa)، وذلك منذ عام ١٩٤٥ وحتى عام ١٩٥٢م، ثم أصدر بعد ذلك مجلة (آدم بابا: Adam baba) عام ١٩٥٢م، حيث نشر إنتاجه الأدبى ومقالاته بأسماء مستعارة مثل (ستيفن)، ولم يكن ذلك فى مكان واحد بل فى العديد من الصحف والمجلات، منها: (دولمش:Dolmuş) و(طاش:Taş) و(طان:Tan) و(ينى غزته:Yeni gazete). وقد بقى ايلغاز فى السجن ما يقرب من خمسة أعوام على فترات متفرقة بسبب الاعتقالات التى تسببت فيها كتبه الشعرية تحت وطأة الأحكام العرفية، وظل فى مسقط رأسه (جيده) من عام ١٩٧٥ وحتى وفاته عام ١٩٩٣م.

– للمزيد من التفاصيل حول تعليمه وحياته المهنية والعملية وكتاباته الصحفية واعتقالاته مما ذكره بنفسه من خلال محاورة "عاصم بزرجى :Asım Bezirci " له يراجع التالى:

-Asım Bezirci: Rıfat Ilgaz; Çınar Yay., 2Baskı, İstanbul 1989, s.7.
-Mehmet Saydur: Rıfat Ilgaz Yılları; Çınar Yay., 2Baskı, İstanbul 2006, s.164.
- Şükran Kurdakul: Çağdaş Türk Edebiyatı. 3 : Cumhuriyet Dönemi / 1. kitap : şiir , Bilgi Yayınları, 3.baskı, Ankara 1994. s. 155-157.
- Behçet Necatigil: Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü; Varlık Yay., 21 Baskı, İstanbul 2004, s.196-197.

كما يراجع ماكتبه (فاخر اونكر: Fahir Önger) فى نهاية مجموعة " ايلغاز" الشعرية التالية:

-"Fahir Onger: Rifat Ilgaz'ın Sanatçı Kişiliği" : Rıfat Ilgaz: Güvercinim Uyur mu, Çınar Yay., 6 Baskı, İstanbul 1993,s.45-50.

٧– يأتى (رؤوف موتلاى : Rauf Mutluay) على رأس هؤلاء النقاد في سبعينيات وثمانينات القرن العشرين، حيث صرح بذلك في مقالاته حول القصة والرواية، التى نشرها في حولية (وارلق : Varlık) عامى ١٩٧٧م و١٩٧٨ م.

-Rauf Mutluay: "1976'da Roman ve Hikayemiz"; sarı yazma yay., Varlık yıllığı1977.

٨– للمزيد حول ما ذكره " ايلغاز" عن القصة القصيرة والحكاية الساخرة وتأصيلها في كتاباته. يراجع :

-Asım Bezirci: Rıfat Ilgaz; s.97 ve s.103..

٩– جاكبسون: قضايا الشعرية؛ ترجمة: محمد الولي، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨، ص٣٥.

١٠– جون كوين : بناء لغة الشعر؛ ترجمة : أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص ٢٤، ص٣٥.

11-Doğan Aksan: Şiir Dili ve Türk Şiir Dili;6 baskı, Engin yayınları, Ankara 2006,s.19.

١٢– فرق النقاد العرب والأتراك بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، من حيث الإشارة والإيضاح؛ فاللغة العادية واضحة لا تتجاوز المعنى المعجمي. بينما اللغة الشعرية هي الخروج عن هذا المعنى الواضح والمعلوم إلى معاني

أخرى لم تكن معتادة. فإذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة مشتركة. إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح. فالشعر هو جعل اللغة تقول ما لم تعتاد أن تقوله.

انظر : أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت ١٩٧٩، ص١٢٦،١٢٥.) ويراجع أيضا :

- Hasan Akay: Şiir Alametleri; 3F yayınevi, Birinci Baskı, İstanbul 2006, s.63 ve sonraki.
- Özünlü Ünsal: Edebiyatta Dil Kullanımları; Doruk Yayıncılık, Ankara1997,s.140.

١٣- لمزيد من التفاصيل حول تعريف الشعرية من هذا المنطلق، يراجع :

- تودوروف: الشعرية؛ ترجمة شكري المبخوت ، نوبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٠، ص ٢٣.
- جاكبسون: قضايا الشعرية؛ ص ٢٤.

14 - Erden Aysu: Öykü Ve Dilbilimsel Eleştiri; Gundoğan yayınları,birinci Baskı, Ankara1998,s.15-18.

- Norman Friedman : "What Makes a Short Story Short" Essentials of the Theory of Fiction; Duke University Press, London1988, s.157-158.

١٥- يرى (أردن ايصو : Erden Aysu) من وجهة نظره اللغوية أن كل حرف وكل سطر وكل عبارة وكل جملة في القصة كبنية لغوية لها علاقتها بالبنية العميقة للقصة التى تحوى القصد والهدف والغرض والنفس. وهو بذلك يجعل من اللغة المستخدمة لغة كلغة الشعر؛ لأن الشعر هو الذى يقوم على العلاقة بين اللفظة والتركيب والجملة وما وراءهم من معنى متعلق بالشاعر أو بتجربته أو الغرض والهدف الشعرى وتأثيراته في القارئ.

يراجع:

-Erden Aysu: "Çağdaş Türk Öyküsün Deneysellik, Yaratıcılık, Yeni Arayışlar ve Yönelimler", Adam Öykü Dergisi, S. 35., İstanbul, 2001, s. 81.

١٦- من المعروف أن القصة القصيرة هي أقرب فنون النثر إلى الشعر خلافا للرواية مثلا أو المقالة أو السيرة الذاتية أو المذكرات أو أدب الرحلات والانطباعات الخاصة. فهي من الفنون القولية التي لا تعتمد خصائص محددة مستقلة مشتركة فى جميع نصوصها على مر التاريخ تجعلها مختلفة عن غيرها من الفنون. وهذا ما يجعل تعريفها كجنس نوعى أدبى قائم بذاته من الأمور الصعبة. فمثلا لو أننا طالعنا عددا من القصص القصيرة لأدباء مختلفين وعلى مراحل تاريخية مختلفة فى الأدب التركى مثلا أو فى الأدب العربى، فإننا نلاحظ في كل قصة عملا يختلف عن غيره من الأعمال ، وما بينه وبين باقي القصص من الأمور المشتركة لا يمثل سوى سردٍ مشكلٍ من حدث يحكى وأشخاص يفعلون، أو يتذكرون أو يتكلمون أقوالا وأعمالا تمثل مجريات القصة الفعلية. وربما نجد قصصا لا تتوافر فيها حتى تلك السمة السردية المشتركة.

ومن هنا لم تقف الشعرية في القصة القصيرة عند اللغة فقط، بل هناك شعرية في السرد وشعرية في الحدث وشعرية في المكان والزمان، وشعرية في البنية الكلية للقصة القصيرة. لمزيد من التفاصيل حول علاقة القصة القصيرة أو الحكاية بالشعر يراجع :

- Mehmet Can Doğan: "Şiir ve Hikâye", Hece [Türk Öykücülüğü Özel Sayısı], Sayı:46-47 /2000, s. 204-210.
- Selçuk Çıkla : Şiir ve Hikaye Çeversinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikaye ve Öykü- Şiir; TÜBAR Dergisi, Sayı: XXV/ Bahar 2009, s.52-54.
- Tacettin Şimşek : Şiire Öykünen Öykü: Necati Tosuner'in Kısa Öykülerinde Şiirin Ayak Sesleri ; Erdem dergisi - Küçürek Öykü Özel Sayısı, Atatürk kültür merkezi yayınları, Aralık 2013, Sayı: 65 , s.125-134.

١٧– أهم هذه المجموعات طبقا لترتيبها التاريخى:

- Kesmeli Bunları (1962)
- Nerde O Eski Usturalar (1962)
- Saksağanın Kuyruğu (1962)
- Şevket Ustanın Kedisi (1965)
- Garibin Horozu (1969)
- Tuh Sana (1972)
- Çatal Matal Kaç Çatal (1972)
- Keş (1972)
- Don Kişot İstanbul'da (1972)
- Bunadı Bu Adam (1972)
- Hababam Sınıfı Uyanıyor (1972)
- Hababam Sınıfı Baskında (1972)
- Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı (1972)
- Al Altını (1972)
- Altın Ekicisi (1972)
- Yokuş Yukarı (1982)
- Rüşvetin Alamancası (1982)
- Sosyal Kadınlar Partisi (1983)
- Çalış Osman Çiftlik Senin (1983)
- Kırk Yıl Önce Kırk Yıl Sonra (1986)
- Şeker Kutusu (1990)
- Dördüncü Bölük (1992)

18-Aziz Nesin : Cumhuriyet DönemindeTürk Mizahı;İstanbul 1973,s.350-357.

١٩– اشتهرت الرواية الإسبانية بين العرب بالعديد من الأسماء مثل (دون كيشوت) و(دون كيخوته) و(ضون كيخوتي) و(دون كيخوط) و(دون كيخوطي) كما تلفظ بالإسبانية، وتعد واحدة من بين أفضل الأعمال الروائية التى كتبت قبلها، واعتبرها الكثير من النقاد بمنزلة أول رواية أوربية حديثة وواحدة من أعظم الأعمال في الأدب العالمي، وترجمت إلى العديد من اللغات الأجنبية؛ يحمل الجزء الأول منها اسم العبقري النبيل دون كيخوتي دي لا مانتشا، وظهر عام ١٦٠٥، بينما ظهر الجزء الثاني عام ١٦١٥ تحت عنوان (العبقري الفارس دون كيخوتي دي لا مانتشا). وحُبس "ثيربانتس" في السجن الملكي في إشبيلية بين شهري سبتمبر وديسمبر من عام ١٥٩٧ بعد إفلاس البنك الذي كان يضع فيه الودائع المالية. وفي السجن، وُلدت رواية (دون كيخوتي دي لا مانتشا)، كما أشار في مقدمة العمل؛ ولكنه في الوقت ذاته لم يتضح مقصده من كونها كتبت وهو سجين أم استلهم فكرتها هناك فحسب. وتعد رواية (دون كيخوتي) أول عمل يزيل الغموض حول تقاليد الفروسية لمعالجتها الصورية للأمر.

تدور أحداث الرواية حول شخصية "ألونسو كيخانو"، رجل نبيل قارب الخمسين من العمر، يقيم في قرية في إقليم (لامانتشا)، كان مولعًا بقراءة كتب الفروسية والشهامة بشكل كبير، وكان بدوره يصدق كل كلمة من هذه الكتب على الرغم من أحداثها غير الواقعية على الإطلاق. فقد ألونسو عقله من قلة النوم والطعام وكثرة القراءة ويقرر أن يترك منزله وعاداته وتقاليده ويشد الرحال كفارس شهم يبحث عن مغامرة تنتظره، بسبب تأثره بقراءة كتب الفرسان الجوالين، وأخذ يتجول عبر البلاد حاملًا درعًا قديمة ومرتديًا خوذة بالية مع حصانه الضعيف "روسينانتي" ، وأقنع جاره البسيط الساذج "سانشو بانثا" بمرافقته ليكون حاملًا للدرع وخادما له مقابل تعيينه حاكمًا على إحدى الجزر. وبمساعدة خياله الفياض كان يحول كل العالم الحقيقي المحيط به، فهو يغير طريقته في الحديث، ويتبنى عبارات قديمة بما كان يتناسب مع عصر الفرسان. حتى إن خياله صور الفتاة القروية جارته إلى سيدة نبيلة تدعى "دولثينيا" لتكون موضع إعجابه وحبه عن بعد دون علمها. وأصبح يحمل لقب "دون كيخوتي دي لا مانتشا".

٢٠- جاءت القصص المتعلقة بجولة "دون كيشوت" فى إستانبول تحمل العناوين الآتية :

- Donkişot lstanbul'da
- Beygir Kasaplarına Karşı
- Donkişot Aşk peşinde
- Hilton Şatosuna Doğru
- Aysel'in Hilton'dan Kaçırılışı
- Donkişot Aysel'in peşinde
- Donkişot Barda
- Aysel'I Rejisör Ayartınca
- Donkişot Tophane Hamamında
- Donkişotluktan Vazgeçiyor

٢١- حملت هذه القصص العناوين التالية :

- Abbas Yola Giden
- Ben İyi Niyet Sahibi
- Pijama Terlik
- Beğenmedim mi
- Yılbaşını Nerede Geçireceksiniz
- Paris'te Bir Yurtsever
- Benim Değil, Senin !
- Kurtarın Beni
- Bilet Beleşçisi
- Dev Adımlarla
- Bizim Batron
- Emin Efendi'nin Yerine Gelen

٢٢- لمزيد من التفاصيل ينظر :

- Doğan Aksan: Şiir Dili ve Türk Şiir Dili; 6.baskı, Engin yayınları, Ankara,2006,s.184.

- محمد كنوني: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد؛ دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٧، ص٢.
- إبراهيم خليل: الأسلوبية ونظرية النص؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت ١٩٩٧، ص١٠٥.
- عبدالسلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل؛ اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق١٩٩٤، ص٣٤.

٢٣– يؤدى التكرار إلى التوازي والتقابل أى: ثبات البنية واختلاف المفردات التي تتشكّل منها هذه البنية. وغالباً ما يشير التوازي/ التقابل التركيبي إلى تواز دلالي.

- Deborah Tannen: Talking Voices: Repetition Details and Imagery in Conversational Discourse, Cambridge University Press, Cambridge1989.

كما أن المفهوم العام للتوازى فى اللغة يتبلور حول التماثل والمحاذاة والتناظر والمقابلة، حيث يكشف التوازى عن التشابه فى التكرار البنيوى والتماثل القائم بين طرفين داخل البيت الشعرى أو الجملة النثرية وأحيانا داخل النص بأكمله، وعرف بأنه تشابه البنيات واختلاف فى المعانى، وعرف فى المعاجم الأوروبية الحديثة بأنه عبارة عن عنصر بنائى فى الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية، كما عرف بأنه بمنزلة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفى النحوى المصاحب بتكرارات أو باختلافات ايقاعية وصوتية أو معجمية دلالية. لمزيد من التفاصيل، ينظر:

– موسى الربايعة : ظاهرة التوازى في قصيدة للخنساء، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد ٢٢ / العدد ٥، عام ١٩٩٥، ص٢٠، ص ٣٠، ص٨٠.

– محمد مفتاح : التشابه والاختلاف؛ المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء ١٩٩٦، ص٩٧.

– محمد مفتاح: مدخل إلى قراءة النص الشعرى؛ مجلة فصول، مجلد ١٦، عدد١، ١٩٩٧، ص٢٥٩.

٢٤– لمزيد من التفاصيل ينظر :

– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ؛ ترجمة: محمد الولي ، دار توبقال، ط١،المغرب ١٩٨٦، ص٨٦.

– محمد كنوني: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد؛ ص٢٣.

– عبد السلام المساوي : البنيات الدالة في شعر أمل دنقل؛ ص٣٣.

٢٥– لم يعرف مصطلح التوازى فى النقد الأدبى إلا مع تطور الدراسات اللغوية والأسلوبية، فعلى الرغم من أن كتب البلاغة التركية العثمانية لم تقف عند هذه الظاهرة بمسماها الحالى، فإنها احتوت على مفاهيم بلاغية أخرى يمكن أن تندرج تحت المفهوم العام للتوازى فى العصر الراهن، حيث تمثلت تلك المفاهيم البلاغية فى: الجناس والطباق والمقابلة والمماثلة و العكس و الاشتقاق ورد العجز على الصدر، والتشطير والتكرار.

٢٦– يعد التوازى من الخصائص المميزة للخطاب الشعرى، فبنية الشعر فى الأصل هى بنية توازى بشكل مستمر. كما احتل التوازى موقعا مهما فى تحليل الخطاب الشعرى، ولايعنى ذلك أنه مقتصر على الشعر فقط، بل له وجود فى كافة صنوف التعبير اللغوى. (جاكبسون : قضايا الشعرية؛ ص ٤٧.)

٢٧– لمزيد من التفاصيل حول التكرار الصوتى الذى يمثل توازيا داخل النص:

- Doğan Aksan: Şiir Dili ve Türk Şiir Dili; s.208-209.

– محمد العمرى : تحليل الخطاب الشعرى– البنية الصوتية في الشعر؛ الدار العالمية للكتاب، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص٥١–٥٣.

– عبدالمنعم تليمه : مداخل إلى علم الجمال، دار الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٧٨، ص١١٩.

٢٨– يعزى (دوغان آقصان : Doğan Aksan) تكرار الأصوات الصامتة إلى حاجة الكاتب أو الشاعر للتعبير عن حالات نفسية كالفرح والسرور والحزن أو للتعبير عن صورة خارجية من الطبيعة في شكل محاكاة كصوت الحرب والريح والهدد والريح. (Doğan Aksan: Şiir Dili ve Türk Şiir Dili; s. 209.)

كما يسميه الناقد "ادوار الخراط ": " تقنية المحارفة أو الإماتة أي استخدام الحرف بشكل متكرر".

٢٩ – ومن أجل أن أثير [استفز] دون كيشوت قلت : " يا بطلى الأصيل، فلندخل الى المدينة قبل أن تغلق أبواب القلعة، وان اغلقت أبواب القلعة فإنها تفتح فى دقيقة واحدة برمحك هذا"

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.١4)

٣٠ – لأجل أن يكسب مفهوم البطولة لسحنته [لوجهه] المهذبة تجاه المرآة...

٣١– قلت : " أنا لم أطلب لا حرية ولا خلافه ! " "ثم بعد ذلك أنت تحت أمرى ! "

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.34)

٣٢– سامح الرواشدة : التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الايقاع والدلالة؛ مجلة اليرموك، الاردن، العدد٢ / ١٩٩٨.

– ابراهيم الحمدانى : بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الأساسية /جامعة بابل، العدد ١٣ / ايلول ٢٠١٣. ص٧٣.

٣٣– أشارت الدراسات الأسلوبية اللغوية لتكرار اللاحقة تحت مسمى (Ekli Yineleme) كتكرار لنفس لاحقة البناء أو التصريف وراء أصول مختلفة . وأشارت أيضا إلى نوع آخر تحت مسمى (Çok Ekli Yineleme) كتكرار لكلمات مشتقة من نفس الأصل، يراجع :

-Ünsal Özünlü, : Edebiyatta Dil Kullanımları; s.101-10٢ve s.108-109.

-Mahfuz Zariç: "Öyküde Şiirsellik Bağlamında Hüseyin Su Öyküleri", Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 12, s. 113-135, Afyon, 2011.

٣٤– لم يكونوا قد فهموا شيئا، ولكن بسبب الدهشة لم يكونوا متأخرين...

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.١6)

٣٥– كانوا قد تعرقوا فى أقدامهم كثيرا، وأغمضوا أعينهم، ودخلوا فى وهم...

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s١7)

٣٦– التحية لحصانى "روسينانت" الذى يحمل أنبل دماء العالم، على رمحى وسيفى ودرعى!

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.10.)

37 -Ünsal Özünlü, : Edebiyatta Dil Kullanımları; s. 103.

38 -Ünsal Özünlü, : Edebiyatta Dil Kullanımları; s. 10٤, ve s.123.

- Nermin Yazıcı: Murathan Mungan'ın "Makas" Öyküsünde Şiirsel Dil Kullanımı ve Öykünün Yapısal Çözümlemesi; Dilbilim Dergisi,Cilt 1, Sayı 1,s.49-63, Ankara 2007.

٣٩– من أجل من يعزفون هذا النشيد؟ ولمن سيكون، هل على شرفكم؟

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.32.)

٤٠– وكان واحد من عائلة "إيسال" قد أخذ حجرا ضخما من الأرض وقذف به رأسه، فاصطدم الحجر بالخوذة محدثا صوتا، واندفعت الخوذة في ناحية والحجر في ناحية.

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.36.)

٤١ – ورد ذلك كثيرا فى الشعر الحديث، حتى إننا نراه عند إيلغاز نفسه فى أشعاره.

-Ünsal Özünlü, : Edebiyatta Dil Kullanımları; s. 105, s.124.

٤٢ – فلتأخذ نفسا يا دون كيشوت دى لا مانش الأصيل! فلتأخذ نفسا!

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.14.)

٤٣– قال : اوه [تعجب] ياصديقى ! إنها رائحة الوطن ! رائحة استانبول، رائحة تراب موطنى! أنت لا تعرف ماذا يعنى الشوق للوطن.. أنت لا تعرف؟ (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.94.)

44 -Ünsal Özünlü, : Edebiyatta Dil Kullanımları; s. 105.

٤٥– المسافة مشيا على الأقدام خمس ساعات، وبالحصان "روسينانت" خمسة عشر ساعة !

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s8.)

٤٦– تأتى الخطابات، ويُستاء منها، وتأتى المجلات، ويُستاء منها ، وتأتى الصحف، ويُستاء منها ، أوف !! [صوت تضجر]. (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.72.)

47 -Ünsal Özünlü, : Edebiyatta Dil Kullanımları; s. 107.

٤٨– حيث يحمل على عاتقه أقدامه الخلفية أولا ثم تعانق أقدامه الخلفية...

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.10.)

٤٩– فكان لا يتدفق منه لا قطرة بنزين من خزانه ولا قطرة ماء من رايدياتيره...

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.10.)

٥٠– قال : "أنا أسأل"..."لا فرسان ولا ملوك يأتون ويذهبون فى استانبول هذه!"

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.24.)

٥١– يعد هذا النوع نوعا من أنواع تكرار التراكيب عرف باسم (Sözdizimsel Yineleme)**، وأطلق على ما حمل تضاد في المعنى منه مسمى** (Çaprazlama)**، لمزيد من التفاصيل:**

-Ünsal Özünlü, : Edebiyatta Dil Kullanımları; s. 110-111,s.122.

٥٢– و يرى النقاد أن أصل الجناس هو الشعر خاصة فى القافية، ليقيم به الشاعر التشابه بين نهايات الأبيات حتى لا يكون التشابه بين القوافى فى حرف الروى فقط، وإنما فى حروف كثيرة لتحقيق المفارقة بتجاوز التكرار إلى التجنيس. لمزيد من التفاصيل حو التجنيس ينظر:

-Doğan Aksan: Şiir Dili ve Türk Şiir Dili; s. 231-232.

– محمد عبد المطلب: البلاغة والاسلوبية، مكتبة لبنان والشركة العالمية المصرية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى، بيروت والقاهرة ١٩٩٤، ص٢٩٣.

– محمد عبد المطلب : البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية المصرية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٤، ص٣٧٤.

٥٣– تحركت عدة خطوات نحو الأسوار. (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.14.)

٥٤– كانت زوجته قد تناولت الخطاب وأخرجته، وكان "أرجومنت" يفتح الخطاب الثانى، وقلبه والتفت وقال: من البنك ! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.72.)

٥٥– أجل سنذهب !! من أجل من أبيك ومن أجل كل من تحبى ، جهزى الطعام [يقابل بالعامية : وحياة أبوكى واللى يحبوكى جهزى الطعام] . (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.73.)

٥٦– قال السنيور جميل : " فلتمتطى حصانك" (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.17.)

٥٧– هذا الحصان على هذا النحو.. يفعل كما تفعل كل الحمير، "خذ يا بنى هذا الحصان وأينما تربطه اربطه! ، فليدخل في حضنه من يدخل !" (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.26.)

٥٨– عرف الانزياح التركيبى عند الأتراك بمسمى (Sözdizimsel Sapma) وقد ضم الحذف (Eksiltili Anlatım) والتقديم والتأخير(Devrik Anlatım) ولمزيد من التفاصيل حول دوره فى الشعر يراجع :

- Doğan Aksan: Şiir Dili ve Türk Şiir Dili; s. 59 ve s.166.

٥٩ - Nermin Yazıcı: a.g.e.; s.53.

٦٠– وقد تعرض النقد الأدبى لهذا الموضوع منذ القدم؛ فنرى عبد القاهر الجرجانى يفرد بابا للتقديم والتأخير، ويحدد أثره في الشعر قائلا: "ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان".

(عبدالقاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز؛ ص ١١٧.)

فالتقديم والتأخير بين عناصر القول تعد سببا مباشرا في استحسان القول من جانب السماع، إلى جانب المتعة النفسية، كما أنه صورة من صور الاستعمال التركيبى الذى يستتبع تغييره تغييرا دلاليا. للمزيد من التفاصيل حول الجوانب البلاغية والاسلوبية والدلالية للتقديم والتأخير يراجع :

-İsmail Çetişli : Metin Tahlillerine Giriş/1 Şiir, s.182-183.

– جون كوين: اللغة العليا؛ ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة١٩٩٥، ص١٠٧.

٦١– هذا ليس فيلما ! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.9.)

٦٢– فقد كان فارسنا لا يعلم حتى كلمة واحدة من لغتنا.

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.9.)

٦٣– دليلى (مرشدى) المحترم! ماذا يقول هؤلاء؟ (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.9.)

٦٤- لا تضطرب يا فارسى الأصيل البطل! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.10.)

٦٥- منذ زمن ، ولم يستطع الاعتياد على العربات دون بغال.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.12.)

٦٦- لو رآك حارس المتحف اللعين، عليم الله لقذفك إلى المتحف العسكرى.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.13.)

٦٧- ولكن كلمة فارس لم تمر في الكلام! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.13.)

٦٨- وكانت قد تشكلت فكرة جديدة حرة فى تلك الأيام...
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.59.)

٦٩- أعفنى من هذا الأمر! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.17.)

٧٠- ماذا كانت تقول سوكى هذه ؟ كان سوف ينزهها معلقا إياها بذراعه.....وكان قد اختارها بسبب أنها أرملة وارثة. (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.72.)

٧١- كانت أماكنهم في بداية الصف،...فى أجمل مكان...وكان واضحا أن التذاكر التى اشتروها كانت مختارة.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.74.)

٧٢- وكانت "سوكى" قد أسندت رأسها على كتف زوجها.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.75.)

٧٣- تعد ظاهرة الحذف "ظاهرة لغوية كونية تشترك فيها عامة اللغات البشرية ويقصد به لغة : القطع والإسقاط ، جاء في المعجم الوسيط " حذف الشيء حذفا: قطعه من طرفه. يقال حذف الحجّام الشعر: أسقطه." أما اصطلاحا فهو "إسقاط جزء الكلام أو كله لدليل." (إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات: المعجم الوسيط؛ المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع. (بدون)، ص: ١٦٢.)

و"الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث النحوية والبلاغية والأسلوبية بوصفها انحرافا عن المستوى التعبيري العادي ، ويستمد الحذف أهميته من كونه لا يورد المنتظر من الألفاظ وإنما يذهب بالمتلقي مذاهب بعيدة، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة توقظ ذهنه وتجعله يفكر في ما هو مقصود". (فتح الله احمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري دراسة وتطبيق؛ مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٩٧، ص ١٣٩ .)

ويقع الحذف على الصوت وعلى الكلمة وعلى الجملة . ومن أهم مزاياه كما ذكر اللغويون والبلاغيون: إيجاز الكلام. والتأثير على المخاطب و إثارة فكره وخياله بتشغيله لآلية الاستدلال على جزء المعنى المحذوف من الكلام. والزيادة في المعنى وتقوية قدرة الملفوظات على إيصال المعنى المراد والإبهام..لمزيد من التفاصيل :

- Doğan Aksan: Şiir Dili ve Türk Şiir Dili; s. 59- 61.

74 - Sevinç Özer, "Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe'nun 'Tek Etki' Kuralı", Adam Öykü, S. 23, Adam Yay., İstanbul, 1999, s. 85.

٧٥- عبدالله المتقي: محكي الحذف وسؤال التلقي في "مطعم هالة"، مدخل سيميائي لقراءة القصة العربية القصيرة جدا، طنجة الأدبية ، ٠٤ - ٠٨ - ٢٠١١ ، نسخة الكترونية .

٧٦- يشير عبد القاهر الجرجاني إلى تلك اللمسات الجمالية والأثر الذي يحدثه الحذف في نفس المتلقي بقوله :" ومن المركوز في الطبع ان الشيء اذا قيل بعد الطلب له او الاشتياق اليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أحلى وألطف " (عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي ، ط١، القاهرة ١٩٩١، ص١٣٩ .)

٧٧- يعنى [تحسب] بمشية روسيانت. (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.8.)

٧٨- دون كيشوت: [سيكون] الموت للمتآمرين والخائنين!

الناس: باطل !

دون كيشوت: [ستكون] الشفقة على الأطفال!

الناس : باطل!

دون كيشوت: [ستكون] الفرحة والسعادة للشعب!

الناس : دون كيشوت باطل ! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.9.)

٧٩- هذا المسكين حتى يستطيع أن يقف لا يلزمه أربعة أقدام فحسب، بل لو أنها اثنا عشر قدما ستكون قليلة عليه. (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.17.)

٨٠- سأمنح بعضهم رتبة اللواء وبعضهم رتبة المشير، وسأمنح بعضهم النياشين وبعضهم الميداليات.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.18.)

٨١- أنتم قد فتحتم القلوب مع القلاع، وقد فتحتم قلب "أيسل شيلى".
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.24.)

٨٢- بمعنى أن المرأة هى المرأة؛ ليس في سن الثلاثين فحسب بل حتى لو كانت في سن الخامسة والستين.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.72.)

٨٣- أخرجت زوجته الخطاب، وأعطته إياه، وكانت تفتح الثانى، وقلبه "أرجمنت" وقال: "من البنك!" "يخبروننا بحسابنا" "أعطنى إياه ، هذا أيضا من إحدى السينمات."
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.72.)

٨٤- هيا فلنشرب نخب صحتنا وسعادتنا! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.73.)

٨٥- كان الفيلم قد بدأ، وهم لم يكونوا قد شاهدوا أسماء الممثلين ولا المخرج أيضا.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.74.)

٨٦- قال : إنه لا يفتح، فلا تحاول، أنتم ستركبون من باب آخر..
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.89.)

87 -Vecihe Hatipoğlu: Türk Dilinde İkileme, TDK Yayınları, Ankara,1971,s.9 ve sonraki.

88 - İsmail Çetişli : Metin Tahlillerine Giriş/1 Şiir, s.254.

٨٩- ذاعت بطولته على الألسنة . (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.8.)

٩٠- كان قد تقهقر متمردا [يقصد فى النص الحصان]، وواصلت انا الزحف.

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.14.)

٩١- وفجأة كان قد أصبح وقحا بسرعة [رافعا للكلفة]

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.93.)

٩٢- ولو كان هذا الإرسال إرسالا رسميا، كان عباس سيصبح مرسلا

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.59.)

٩٣- لا تنظرى أيتها السيدة ببله هكذا! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.20.)

٩٤- كنا قد اكتسبنا النقود بغزارة. (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.24.)

٩٥- لماذا تنظرون بغباء. (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.25.)

٩٦- وبعد هذا كان يظن أنه سيجد في أثاثات ذلك البيت المفروش وأرائكه كل ما كان يبحث عنه.

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.72.)

٩٧- قارب الأجل [اسم القارب : اسم علم] دخل إلى الميناء متسربا من الخلجان.

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.74.)

٩٨- الذين يعرفون أنه جبان، جعلوه لعبة على ظهر السفينة يجرون متصايحين ضاربين أقدامهم على الأرض أمام قمرة الطبيب، والطبيب يرمى بنفسه إلى الخارج باضطراب.

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.75.)

٩٩- وقد أضاف بعض اللغويين إلى هذه الوظائف بعض الوظائف الشعورية فى المعنى والأسلوب كالغضب والألم والتعود وغير ذلك، ولمزيد من التفاصيل يراجع :

-Şahbender Çoraklı : "Türkçe'nin Yaratma Gücü- İkilemeler", Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 17, Erzurum, 1991, s53-60 .

-Yasemin Çürük: "Attila İlhan'ın Kurtlar Sofrası Adlı Romanda Geçen İkilemeler", Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana,2009.s.301:347

١٠٠- لمزيد من التفاصيل حول استخدام لغة الحياة اليومية والمثل الشعبى والتعبير داخل لغة الشعر، وأثرها على الأسلوب وتداولية النص الأدبى وتواصليته مع المتلقى؛ يراجع :

- Hasan Akay: Şiir Alametleri;s.32.
- Doğan Aksan : Şiir Dili ve Türk Şiir Dili; s. 12.
- Ünsal Özünlü, : Edebiyatta Dil Kullanımları; s.27.

١٠١- لا تعبسى وجهك [لا تكشرى]، فصاحب العمل [المدير] اليوم قصم ظهرى!

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.71.)

١٠٢- واستشعرت "نرمى" بأنها وقعت في مأزق المحادثة، فغيرت الموضوع فجأة.

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.94.)

١٠٣- وعندما أعطيت الأوامر، أوتر كل شخص أذنه، وفتحت أولا الكشافات الموجودة فوق الرءوس.

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.74.)

١٠٤- وما أن رآنى السائق خالد حتى جاء، ووقف فوق رأسى.

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.78.)

١٠٥- وقد اغتاظ "تونش" من صفاقة بنته؛ لأنها وضعت يدها على موطن العلة. [لأنها ضربته فى الصميم].
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.86.)

١٠٦- اصمتى ! لا تأتى باسمي على لسانك! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.84.)

١٠٧- الأمر لا يخصك! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.84.)

١٠٨- فتح صاحب العمل [المدير] فمه حتى أذنيه.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.75.)

١٠٩- فارس بلا عشق كموقد بلا حطب! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.19.)

١١٠- فارس بلا عشق كبطل بلا سيف! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.75.)

١١١- تقوم هذه العلاقات على ما يعرف عند الأسلوبيين بـ (الانزياح الدلالى) أو (العدول الدلالى)، وقد تناوله اللغويون تحت مسمى (Alışılmamış)، لمزيد من التفاصيل حول دور هذه العلاقات اللغوية في تحويل اللغة إلى لغة شعرية، يراجع :

- Doğan Aksan: Şiir Dili ve Türk Şiir Dili; s. 149-151.
- Ünsal Özünlü, : Edebiyatta Dil Kullanımları; s. 140-141.

112 - Doğan Aksan: Şiir Dili ve Türk Şiir Dili; s. 29-30 ve s.73-75.
- İsmail Çetişli : Metin Tahlillerine Giriş/1 Şiir, Akçağ Yayınları, 4.baskı, Ankara200٦.s.26-27.

113 - Kemal Selçuk, "Öyküde Sözcük Ekonomisi", Adam Öykü, Sayı: 55, Adam Yay., İstanbul, 2004, s. 86.

١١٤- تودروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ترجمة : عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة ،ط١، دمشق ٢٠٠٢، ص٨.

115- Doğan Aksan: Şiir Dili ve Türk Şiir Dili; s. 119.

١١٦- فتحت أعينها بقدر[بحجم] أزرار معطفها الكبيرة....
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.19.)

١١٧- ألقيت نظرة مرة ثانية، لم يكن هناك شيء يعرف باللون، فالأبواب كأنها هياكل عشوائية وضعها الزلزال ليلا... (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.79.)

١١٨- وكان الرفاق الثلاثة قد تصببوا عرقا من أقدامهم مثل بغال اللبانين، وأغمضوا عيونهم وغرقوا في الوهم.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.17.)

١١٩- وكانو يهتزون كأنهم عسكرى شطرنج نام مكان الحراسة.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.17.)

١٢٠- وقد مدد "روسانت" سيقانه الأربع متزلجا مثل البغل فى صالة ألعاب رياضية تحت حمل لم يتعود عليه.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s21.)

١٢١- وإلا فهل ستبحث عن الظالم لأجعله مثل الشيش كباب على رمحى.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.30.)

١٢٢– فتعريف الاستعارة عند الجرجانى " أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره ، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه وتجريه عليه".

(عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز في علم المعانى، تحقيق : ياسين الأيوبى، المكتبة العصرية، ط١، بيروت٢٠٠٢، ص١١٤.)

123- Doğan Aksan: Şiir Dili ve Türk Şiir Dili; s.126-127.

١٢٤– وبعد أن أعطى لشواربه شكلها اليومى الذى أفسده الليل، أنزل خوذته باحترام من على مسمارها…

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.7.)

١٢٥– لا توجد أى حدود مستعصية على [مغلقة أمام] فارس الفرسان دون كيشوت…

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s8.)

١٢٦– كانت قد بدأت تمطر خفيفا، وكان الظلام قد وقف [استند] على أنوفنا كأنه درع، وحتى رمح الفارس قد تعثر في هذه الليلة المبللة. (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.18.)

١٢٧– أنتم فتحتم القلوب أيضا مع فتحكم القلعة (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.24.)

١٢٨– انتبهى يا حلوتى… احذرى ستقعين فوق "كونر"، وتذهبين إلى عالم آ خر قبل أن تريقى دماء ذئاب ليلة رأس السنة !!! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.83.)

١٢٩– إن انقطع تمويل البنوك سنكون قبلهم في فم المدفع…

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.84.)

١٣٠ – أومض فى عينيه ضوء الفتاة التى هلت [المستهلة] ، وفتح أمامه طريقا من الضوء.

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.89.)

١٣١– وعلى جانب الطريق ترقد سيارة قديمة. (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.78.)

١٣٢– كان وجهه قد تلألأ من السعادة والفرحة، فقد وجد في إستانبول العشق والسعادة التى بحث عنها.

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.30.)

١٣٣– فرمى عينيه بغرور على سيل البشر الذى يملأ جانبى الطريق…

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.24.)

١٣٤ – وكانوا يشاهدوننا بنظرات مصطنعة.. (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.25.)

١٣٥– بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٨٥.

136 -İsmail Çetişli : Metin Tahlillerine Giriş/1 Şiir, s.26.

-Sevinç Özer, "Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe'nun 'Tek Etki' Kuralı", Adam Öykü, S. 23, Adam Yay., İstanbul, 1999, s. 85.

١٣٧– قال : يا جميل، أدر رأس ذلك الحمار إلى تبة الحرية.

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.34.)

١٣٨– أفق ياوالدى! (بالعامية: صح النوم). (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.12.)

١٣٩– قلت: "أتذكر عصير الفواكه".. "كنا قد شربنا ذات ليلة مع سعيد فائق وجاهد صدقى حتى وقت متأخر".

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.92.)

١٤٠– طرقت الباب ثلاث طرقات ونصف، وهذه الإشارة ذات الثلاث طرقات ونصف مثل إشارة عاشق كرم القرن العشرين، كانت إشارة محددة فيما بيننا حتى لا يتم النشر من قبل الصحفيين بشكل صريح.

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.29.)

١٤١– وقال (تونش) جاعلا على وجهه سمة السياسى : " ليكن أيتها الهانم الصغيرة! ... فأنا أيضا سوف أذهب وأرمى بنفسى من الشرفة إلى أسفل". (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.83.)

١٤٢– انتظرى لنرى! من أين تعرفين؟ علىَّ أن أتحدث مع والدى هذا المساء.. فاذا لم نتمكن من الذهاب فبأي وجه سنلقى الطبقة الراقية ؟ [بأى وجه سنخرج تجاه الطبقة الراقية؟]

(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.84.)

143-Sevinç Özer, "Genç Kısa Öykü Yazarları Kuramın Hangi Noktalarında Başarısız Kalıyorlar ve Niçin Okumuyorlar?", Adam Öykü, S. 25, Adam Yay., İstanbul, 1999, s. 108.

١٤٤– التكثيف الدلالي يعتمد على جعل النص مفتوح يحتمل تأويلات عدة يتفاعل فيه المتلقي حسب رؤيته الذاتية. أي يمكن تأويلة بأكثر من مدلول.

١٤٥– التكثيف البنائي هو أن يتخلص النص من كل ما يمكن التخلص منه من جمل أو كلمات وحتى حروف العطف الغير لازمة، مع التخلص من المترادف والمفهوم ضمنا والاستدراك والاستطراد؛ بحيث يتماسك النص وتصبح كل كلمة فيه وكل حرف له دور في السرد لذا نسميه تكثيف بنائي. أما التكثيف التجريدي فهو تصور المطلق كالحرية والحب وكأنهم أشخاص يتفاعلون فيما بينهم، أو استنهاض واستحضار شخصيات من الأسطورة كشمشون و دونكيشوت، وهنا يكفي أن نقول أن مجرد استحضار هذه الشخصية الأسطورية سيستحضر معها دلالات لن تكتب؛ فمجرد استحضار الرمز سيستحضر ما كانت تتبناه تلك الشخصية من قيم ومبادئ . وأما التكثيف السيكولوجي أو النفسي فهو تفكيك الذات لمكوناتها (الأنا والأنا العليا و الهي) وإعمال التفاعل بين المكونات الثلاث وكأنهم شخوص تتفاعل وهنا تتواجد شخوص عدة داخل العمل الواحد رغم أن بطله شخص واحد وتدور رحي التكثيف هنا حين نعمل التلقي الواعي بين مكونات الذات وتفاعلها فيما بينها.

١٤٦– هناك ثلاثة خصائص أساسية تميز القصة القصيرة؛ هى: الاختصار(Kısalık) والتكثيف (Yoğunluk) و الوحدة (Birlik) وتعتبر خاصية التكثيف في القصة القصيرة هى الإشارة التى تقرب القصة القصيرة من الشعر.

– Aysu Erden: "Öyküde Şiirsellik Boyutu Üzerine" (Dosya), Ana Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi), Tömer Ekim-Kasım-Aralık 2000, sayı:19, s.66-67.

١٤٧– كنت أجلس على مقهى إقبال ذات يوم ، إلا أن عباس خرج علينا.

– فقلت : لعله خير !

– لأن المدارس لم تكن أغلقت بعد...

– قال : بالفعل لقد عملت بالتدريس خمسة وعشرين عاما ، وأحالونى للتقاعد.

– قلت : ربما يكون خطأ !

– أنت بالفعل لست مدرسا، أنت تعمل معارضا

– إنه أفضل ! [بالعامية : كده أحسن]

– مفهوم ! اجلس ! اشرب قهوة !

– أى قهوة يا عزيزى !... هل هناك قهوة فى الدولة؟

– اشرب شاى !

– وهل هناك شاى فى الدولة ؟

– ياعزيزى أى كان الموجود فى الدولة اشرب منه، هيا اجلس أولا!

– لن أجلس ياعزيزى ، بالأمس فتحت فمى وأغمضت عينى في قهوة الحى... أهكذا تكون الإدارة ... أهكذا تكون الحكومة... قريبا سأصدر صحيفة وليس عندى لا مطبعة ولا كتَّاب، كله ورق وتجارة حبر...
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.60.)

١٤٨– هم لن يذهبوا إلى أى مكان هذاالعام ! فعائلة "أكشى" ستحدث لهم كارثة قريبا ! لقد قطعت البنوك التمويل! وإذا ما قطعت البنوك التمويل سنكون قبلهم في فوهة المدفع.... وعندما ينقطع تمويل البنوك ينقطع صوت كل شخص ونفسه! (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.84.)

١٤٩– إذن! أنَّى لى أن أعرف أننى فى إستانبول؟

– تلك المآذن! أو تلك المساجد!

– إنها موجودة فى إسبانيا أيضا! باقية من الأندلس!

– تلك القلاع... قلعة غلطة، قلعة بيازيد... (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.23.)

150 - Kemal Selçuk, "Öyküde Sözcük Ekonomisi", Adam Öykü, Sayı: 55, Adam Yay., İstanbul, 2004, s.87.

١٥١– وحين كان دون كيشوت يلاحظ على وجهى قصورى، كان قد بدا وكأنه يفهم لغتى الإسبانية، لأنه لم يكن من الناس الوضيعة، فكنا نتفاهم ونذهب. (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.7.)

١٥٢– كان طريقنا قد انحرف الى الخنادق، فمشينا ومشينا وكنا لا نستطيع أن نخرج الى طريق آخر.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.18.)

١٥٣– وعندما أدرك أن هذا الأمر طال [أخذ أكثر من حقه]، لم يستطع أن يصبر، واتكأ على رمحه، وانتفض ونهض على قدمه، وصاح قائلا: "كفى!"، "لقد ضيعتم حلاوته!" فليس هناك شخص مناسب، وكررها ثانية " أنا أقول كفى"، فالأمر لم يعد مهما. (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.27.)

١٥٤- التففت إلى الباب قائلا: "التوكل على الله" فقمت بجذب الباب، وحاولت لف المقبض، واتكأت وضغطت ولم أستطيع أن أفتحه. (Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.79.)

١٥٥- لو رآك حارس المتحف اللعين، عليم الله لقذفك إلى المتحف العسكرى.
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.13.)

١٥٦- اوف أيها الأحمق! أتمثل فيلما! انتبه! أهذا فارس ؟
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s13.)

١٥٧- ولكى يشجعني صاح قائلا : هيا يا أسدى! فلأراك!
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.14.)

١٥٨- إياك أن تخدع ذلك الفارس! [فى الأصل :تخدع الأحمق]
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.30.)

١٥٩- مسح على شعرها قائلا: هيا يا زوجتى العزيزة.

١٦٠- إذن سيكون هناك في الركن الواحد من خمسة إلى عشرة قروش .
(Rifat İlgaz: Don Kişot İstanbul'da; s.78.)

مصادر الدراسة ومراجعها

أولا : العربية :

- إبراهيم خليل: الأسلوبية ونظرية النص؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت ١٩٩٧.
- إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات: المعجم الوسيط؛ المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع. (بدون).
- تزفتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال ،١٩٩٠.
- تزفتيان تودروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ترجمة : عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة ، ط١، دمشق ٢٠٠٢.
- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ؛ ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء ١٩٨٦.
- جون كوين : اللغة العليا ؛ ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٥.
- جون كوين : بناء لغة الشعر؛ ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة1990.
- رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ؛ ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط١، المغرب ١٩٨٨.
- عبد السلام المساوي : البنيات الدالة في شعر أمل دنقل؛ اتحاد الكتاب العرب، ط ١، دمشق١٩٩٤.
- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي ، ط١، القاهرة ١٩٩١.

- عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز في علم المعانى، تحقيق : ياسين الأيوبى، المكتبة العصرية، ط١، بيروت٢٠٠٢.
- عبدالله المتقي: محكي الحذف وسؤال التلقي في "مطعم هالة"، مدخل سيميائي لقراءة القصة العربية القصيرة جدا، طنجة الأدبية ، ٠٤ – ٠٨ – ٢٠١١ ، نسخة الكترونية .
- عبدالمنعم تليمه : مداخل إلى علم الجمال، دار الثقافة، ط١، القاهرة ١٩٧٨.
- علي أحمد سعيد(أدونيس) : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت ١٩٧٩.
- فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري دراسة وتطبيق؛ مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٩٧.
- مجموعة مؤلفين : الشكلانيون الروس- نظرية المنهج الشكلى؛ ترجمة : إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، بيروت،١٩٨٢.
- محمد العمرى : تحليل الخطاب الشعرى– البنية الصوتية في الشعر؛ الدار العالمية للكتاب، الطبعة الأولى، الدار البيضاء،١٩٩٠.
- محمد عبد المطلب : البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية المصرية للنشر لونجمان، ط١، القاهرة ١٩٩٤.
- محمد عبد المطلب: البلاغة والاسلوبية، مكتبة لبنان والشركة العالمية المصرية للنشر لونجمان، ط١، بيروت والقاهرة ١٩٩٤.
- محمد كنوني: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد؛ دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد١٩٩٧.
- محمد لطفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس ١٩٨٥.
- محمد مفتاح : التشابه والاختلاف؛ المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء ١٩٩٦.
- منيف موسى : الحقيقة الأدبية؛ اتحاد الكتاب العرب ، ط١، دمشق١٩٩٥.

ثانيا : **التركية** :

- Ahmet Kabaklı : Türk Edebiyatı; Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 1990.
- Asım Bezirci: Rıfat Ilgaz; Çınar Yayınları, 2Baskı, İstanbul 1989.
- Aysu Erden : Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eletiri, Genda Yay., stanbul 2002.
- Aziz Nesin : Cumhuriyet DönemindeTürk Mizahı; İstanbul 1973.
- Behçet Necatigil: Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü; Varlık Yayınları, 21 Baskı, İstanbul 2004.
- Cevdet Kudret : Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman; C.:2, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1987.
- Doğan Aksan: Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri; birinci baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara2003.
- Doğan Aksan: Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim), Cilt: 3, 2.Baskı, TDK, Yayınları, Ankara1998.
- Doğan Aksan : Şiir Dili ve Türk Şiir Dili;6 baskı, Engin yayınları,Ankara2006.
- Hasan Akay: Şiir Alametleri; 3F yayınevi, Birinci Baskı, İstanbul 2006.
- İsmail Çetişli : Metin Tahlillerine Giriş/1 Şiir, Akçağ Yayınları, Ankara2004.
- İnci Enginün: Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Dergâh Yayınları, 5. baskı, İstanbul 2004.
- Mehmet Kaplan : Hikâye Tahlilleri, Dergâh Yayınları, İstanbul1997.
- Mehmet Saydur: Rıfat Ilgaz Yılları; Çınar Yayınları, 2Baskı, İstanbul 2006.
- Necip Tosun : Modern Öykü Kuramı, Hece Yay., Ankara, 2011.
- Nurullah Çetin : Şiir Çözümleme Yöntemi; 9 Baskı, Öncü Kitap Yayınları, Ankara 2009.
- Rıfat Ilgaz: Güvercinim Uyur mu, Çınar Yayınları , 6Baskı, İstanbul 1993.
- Şükran Kurdakul: Çağdaş Türk Edebiyatı. 3 : Cumhuriyet Dönemi / 1. kitap : şiir , Bilgi Yayınları, 3.baskı, Ankara 1994.
- Vecihe Hatipoğlu: Türk Dilinde İkileme, TDK Yayınları, Ankara,1971.
- Ünsal Özünlü, : Edebiyatta Dil Kullanımları; Doruk Yayıncılık, Ankara1997.

ثالثا : الإنجليزية :

- Friedman, Norman : "What Makes a Short Story Short" Essentials of the Theory of Fiction; Duke University Press, London1988, ss:157-158.
- Deborah Tannen: Talking Voices: Repetition Details and Imagery in Conversational Discourse, Cambridge University Press, Cambridge1989.

رابعا : **الدوريات** :

أ- التركية :

- Aysu Erden: "Çağdaş Türk Öyküsünde Deneysellik, Yaratıcılık, Yeni Arayışlar ve Yönelimler", Adam Öykü, S. 35, Adam Yay., İstanbul, 2001.
- Aysu Erden: "Öyküde Şiirsellik Boyutu Üzerine" (Dosya), Ana Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi), Tömer Ekim-Kasım-Aralık 2000, sayı:19, ss:66-86
- Fahrettin Demir : "Öyküleriyle Rıfat Ilgaz"; Adam Öykü Dergisi, Sayı 53, Temmuz- Ağustos ٢٠٠٤, s.103-111. (makale)
- Fatih Aslan : Orhan Duru Öyküselliğinde Sembolik Dil ve Yinelemeler; Erdem dergisi - Küçürek Öykü Özel Sayısı, Atatürk kültür merkezi yayınları, Aralık 2013, Sayı 65 , ss 59-70.
- Hülya Aşkın Balcı: "Kısa Bir Öykünün Anatomisi"Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi (KEFAD) Cilt 7, Sayı 2, (2006),s. 113-125.
- Kemal Selçuk, "Öyküde Sözcük Ekonomisi", Dergisi, Sayı 55, Adam Yay., İstanbul 2004.
- Mahfuz Zariç: "Öyküde Şiirsellik Bağlamında Hüseyin Su Öyküleri", Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 12, s. 113-135, Afyon, 2011.
- Mehmet Can Doğan: "Şiir ve Hikâye", Hece [Türk Öykücülüğü Özel Sayısı], Sayı:46-47 /2000, s. 204-210.
- M. Kayahan Özgül : Hikayenin Romanı, Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, S.46/47 Ekim-Kasım, Ankara 2000, s. 31-39.
- Nermin Yazıcı: Murathan Mungan'ın "Makas" Öyküsünde Şiirsel Dil Kullanımı ve Öykünün Yapısal Çözümlemesi; Dilbilim Dergisi,Cilt 1, Sayı 1(2007),s49-63, Ankara 2007.
- Nurullah Çetin: "Türk Şiirinde Anlam Sorunu"; Hece Dergisi [Türk Şiiri Özel Sayısı], Sayı: 53-54-55 / 2001, s. 247-262.
- Oktay Yivli : Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950); Erdem dergisi, Atatürk kültür merkezi yayınları, Haziran 2016, Sayı 70 , Küçürekss 85-103.
- Rauf Mutluay: "1977'de Roman ve Hikaye" ; Varlık Yıllığı 1978.

- Selçuk Çıkla : Şiir ve Hikaye Çeversinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikaye ve Öykü- Şiir; TÜBAR Dergisi, Sayı: XXV/ Bahar 2009, s 51-80.
- Sevinç Özer : "Genç Kısa Öykü Yazarları Kuramın Hangi Noktalarında Başarısız Kalıyorlar ve Niçin Okumuyorlar?", Adam Öykü, S. 25, Adam Yay., İstanbul, 1999.
- Sevinç Özer, "Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe'nun 'Tek Etki' Kuralı", Adam Öykü, S. 23, İstanbul, 1999.
- Şahbender Çoraklı : "Türkçe'nin Yaratma Gücü- İkilemeler", Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 17, Erzurum, 1991, s53-60 .
- Tacettin Şimşek : "Şiire Öykünen Öykü: Necati Tosuner'in Kısa Öykülerinde Şiirin Ayak Sesleri";Erdem Dergisi, Atatürk Kültür Merkezi yayınları, Sayı: 65, Yıl: Aralık 2013 ,s125-134

ب- العربية:

- **إبراهيم الحمدانى : بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل، العدد ١٣ / ايلول ٢٠١٣.**
- **سامح الرواشدة : التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة؛ مجلة اليرموك، الاردن، العدد٢ / ١٩٩٨ .**
- **محمد مفتاح : مدخل إلى قراءة النص الشعرى؛ مجلة فصول، مجلد ١٦، عدد ١، ١٩٩٧.**
- **موسى الربايعة : ظاهرة التوازى في قصيدة للخنساء، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد ٢٢ / العدد ٥، عام ١٩٩٥، ص٢٠، ص ٣٠، ص٨٠.**