أسلوبية رثاء الأبناء
في شعر رجائي زاده محمود أكرم

د.محمد كمال سيد أحمد (*)

المستخلص:

إن الرثاء من الأغراض البارزة في الشعر؛ وهو بكاء يغلف الشاعر فيه كلماته بالدمع، كون الموت المصير المحتوم الذي لا بد وأن يصير الناس جيمعًا إليه. وحرقة البكاء تختلف تعبيريًا ما بين مرء وآخر، وما بين درجة قربى وأخرى، فإن كان البكاء والعويل هو التعبير الشائع عن مرارة الفقد عند الناس عامة، فإن الشعراء يختلفون في صياغة تأوهاتهم والتعبير عن فجعاتهم من غيرهم من البشر. كما أن درجة القربى توقد صرخات الكلمات أيضًا فتزداد اشتعالاً تارة وتخمد تارة أخرى, وأشدها لهيبًا في رثاء الولد؛ لذا كان الشاعر التركي (رجائي زاده محمود أكرم) أحد الشعراء الذين تباكت الأعين بسماع قصائد رثائه في أبنائه، ولم يكن الفقد والبكاء مقطوعًا في قصائده، وإنما كان موصولاً ممتدًا عبر سنوات حياته؛ حيث فقد ثلاثة أبناء تباعًا، فتقرح فؤاده، وتوشحت كلمات قصائده سوادًا، مثل؛ (آآه نجاد، لا شغف، ترنيمة، اشتياق). وهنا، يسعى البحث إلى إنارة ومضات تحليلية حول نماذج من قصائد الرثاء التي نظمها في وفاة ثلاثة من أبنائه.

الكلمات الدالة: رثاء الأبناء، رجائي زاده محمود أكرم، آه نجاد، لا شغف.

---

* – مدرس اللغة التركية وآدابها –كلية الآداب – جامعة المنصورة.

Abstract:

Lamentation is among the prominent purposes of poetry, a weeping that the poet wraps his words through with tears, since death is the inevitable fate to which all people must become. The anguish of crying varies expressively from one person to another, and from one degree of kinship to another. If crying and wailing is the common expression of the anguish of loss among people in general, poets differ in formulating their groans and expressing their grief from other human beings. The degree of kinship also ignites the cries of words, which sometimes become more inflamed and subside at other times. Therefore, our poet (Raja'i Zadeh Mahmoud Akram) was one of the poets who made the eyes cry when he heard his lament poems about his sons. Loss and crying were not cut off in his poems, but rather connected and extended through the years of his life. As he lost three sons in succession, his heart was sore, and the words of his poems became black, such as; (Ah Nejad, No Passion, Hymn, Longing). Here, the research seeks to illuminate analytical flashes about examples of the lamentations he composed on the death of three of his sons.

Keywords: elegy for children, Rajaeizadeh Mahmoud Akram, Ah Nejad, without passion.

المقدمة

إن كانت الأقدار هي البواعث الحقيقية التي تصيغ نظرات الناس نحو الحياة بصفة عامة، كان لا بد أن يكون لها الأثر الأكبر في وجدان الشعراء وقرائحهم، فتشكل توجهاتهم نحو الحياة ويعبرون بروائع مفرداتهم عن ما يختلج صدورهم من أفراح تارة، وأتراح تارة أخرى. ولا ريب في أن بواعث الحزن هي العامل الأعظم في إبراز ما في المفردات من إبداعات عند الشعراء، فكان الرثاء أحد أغراض الشعر الذي يوقظ من خلال عاطفة صادقة لا زيف فيها ولا مُراءاة. لذا، فإن كانت هذه الحال في الرثاء عامة، فما الحال في رثاء الأبناء إذًا؟ ولعل هذا كان السبب المباشر في التنقيب بين شعراء الأتراك الذين عانوا فجعات الفقد وحسراته في الأبناء، فكان رجائي‌زاده على رأسهم جميعًا؛ لأن لوعاته تجددت مرات ومرات، حيث امتدت نيران الفقد ومصابها نحو قلبه لمرات عديدة، حينما فقد ثلاثة من أولاده تباعًا،

فظلت نيرانها موقدة طيلة حياته بين مفردات قصائده، فعُرف بالشاعر الباكي وشاعر المراثي في الأدب التركي.

ومن ثم فقد تشكّلت فكرة البحث نتيجة لهذه الأسباب، وجاء عنوان الدراسة " **أسلوبية رثاء الأبناء في شعر رجائي‌زاده محمود أكرم**"، والأسلوبية هنا لا تعنى بدراسة النص دراسة لغوية، وإنما هي الأسلوبية الأدبية القائمة على العلاقة بين الدال والمدلول، التي تعكس طريقة الشاعر في التعبير عما يختلج في ذاته من عواطف وأفكار والمعنية بمظاهر ومواطن الجمال في النص من خلال مضمونه الفكري، أو بكلمة أخرى: معالجة السمة التي تغلب على نتاج الأديب وتميزه عن نتاج أهله من أهل القلم؛ أي انها كما يرى (جاكبسون): "البحث عما يميز به الكلام الفني أدبيًا عن بقية مستويات الخطاب أولًا، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيًا"[١]. وقد خرجت الدراسة على نحو؛ مقدمة، وتمهيد والذي جاء على محورين؛ عرضت في المحور الأول فكرة عامة حول الرثاء والمراثي، وتتبع ظهور الغرض في الأدب التركي بداية من بكائيات "ساجو ألب ار تونجا"، وحتى تأصله بوصفه غرضًا شعريًا مستقلًا. ثم توقفت في المحور الآخر لاستكشاف بواعث الرثاء وأسبابه في شعر (رجائي‌زاده محمود أكرم) والأسباب التي أدت إلى وفاة أبنائه، وكيف كان لها الأثر في تشكيل نزعة الحزن بداخله. ثم جاءت مرحلة دراسة النصوص المختارة وتحليلها لبيان الخصائص الأسلوبية أدبيًا للرثاء في شعر "رجائي‌زاده"، من خلال مباحث أربعة، عنون كل مبحث بعنوان إحدى رثائياته. ثم جاءت خاتمة الدراسة، لتبرز أهم ملامح رثاء رجائي زاده في أبنائه ونتائج البحث.

وجاءت تساؤلات الدراسة على النحو الآتي:

- كيف تشكلت بواعث الأحزان في قصائد رجائي زاده؟ وما الأسباب التي جعلته يجلس بجانب عظماء شعراء الرثاء في الأدب التركي؟
- ما هي الخصائص الأدبية في أسلوب الرثاء لديه؟

أهداف الدراسة وأهميتها:

- تهدف هذه الدراسة، في المقام الأول، إلى تتبع المرتكزات الأسلوبية،أدبيًا، في شعر أحد أهم شعراء الرثاء في الشعر التركي، وإجراء تدقيق أسلوبي داخل رثائياته.

منهج الدراسة:

- اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، في محاولة لتفكيك بنية النص الشعري وتحليله ووصف الرموز والخصائص الأسلوبية وتحليل عناصر المفردات، بدءًا من العنوان ودلالته، والبحث عن عناصر التكرار وتأثيرها موسيقيًا، وترتيب الكلمات، ودور الأفعال، ودلالة وتوظيف الزمن المستخدم فيها.

التمهيد

أولاً: المراثـــي Mersiye:

قال "عمر بن عبد العزيز" لما مات ابنه "عبد الملك" خاطبًا في الناس: الحمد لله الذي جعل الموت حتمًا واجبًا على عباده، فسوَّى فيه بين ضعيفهم وقويهم، ورفيعهم ودَنيِّهم، فقال عزّ وجلّ "كُلُّ نَفس ذائقةُ المَوتِ ثُمَّ إلَينَا تُرجَعُونَ[٢]"[٣]. ولما كان الرثاء موضوعه الموت، إذًا "فالمراثي أسبابها باقية مع الناس أبدًا؛ إذ كانت الفجائع لا تنقضي إلا بانقضاء المصائب، ولا يفنى ذلك إلا بفناء الأرض ومن عليها[٤]".

والرثاء نوع شعري يقترن بالموت والفقد، يكثر فيه الحديث عن الحزن والتفجع. وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة مخلوطًا بالتلهف والأسف والاستعظام.[٥] وهو باب جامع؛ فلم يُقل في شيءٍ قطُّ كما قيل في هذا الباب، لأن الناس لا ينفكُّون من المصائب، ومن لم يَثكل أخاه، ثكِله أخوه ومن لم يعدم نفيسًا كان هو المعدم دون النفيس، وحق الإنسان الصبر على النوائب[٦]. و"المرثية Mersiye" مفردة مشتقة من مادة "رثي" في العربية[٧]. وهو معنى يحمل الإشفاق والاستحسان واللين؛ فيقال رثيتُ فلان: رققتُ، ورَثَيْت الميّتَ رَثْياً ورِثاءً ومَرْثاةً ومَرْثِيةً ورَثَّيْته: مَدَحْته بعد موته وبَكَيْته[٨].

وليس هناك من أمةلم تستشرف مشاعر الحزن على عزيز، أو لم تذق حسرة الموت ومصابه، فالمأتم والعزاء كانا تقليدين شائعين في الثقافة التركية القديمة؛ ففي عصور ما قبل الإسلام، كان هناك مراسم خاصة بالعزاء وتأبين الموتى، ووظائف يمتهنها جماعة من الناس يُطلق عليهم (البكّائون Ağıtçılar)(*) أو (يوغجى لر Yuğcular)(**) طبقًا لمراسم العزاء التي

كانوا يقيمونها حزنًا على فقيدٍ قد مات[٩]، وظهرت كلمة (Ağıt) للمرة الأولى طبقًا لـ "فؤاد كوبرولى" في القرن السادس الميلادي في (كتابات أورخون Orhun Kitabeleri) في عصر الخاقان التركي (توركش Türgiş)[١٠]. وأطلق على المراثي الشعبية التركية، بصفة عامة، اسم (ساجو Sagu)؛ كونها مثّلت أعظم نماذج لمراثي في الثقافة الشعبية القديمة وأقيمها على الإطلاق، ويأتي على رأسها (ساجو ألب ار تونجا Alp Er Tunga Sagusu)(***) أول نموذج شعري بكائي في الأدب الشعبي التركي." [١١] ويرى "عبد الرحمن كوزل": "أن الساجو Sagular التي انتشرت في هضبة الأناضول قبل الإسلام ومثّلت احتفالات بكائية شعبية خاصة، كانت ذات طبيعة أقرب إلى الملاحم من المراثي الشعرية؛ فعلى الرغم من أنها كانت شديدة المصارحة فيما يتعلق بالحزن وإظهار آلام الفقد، فإنها كانت تبتعد كل البعد عن التقاليد الفنية الخاصة بالبناء الشعري"[١٢].

ومع دخول الترك في الإسلام أُطلق على هذا النمط الشعبي الغنائي (مرثية Mersiye)[١٣]. وتحقق التكامل الموضوعي بين تلك (البكائيات Ağıtlar) التي بدأ نظمها في الأدب الشعبي القديم، وبين (المراثي Mersiyeler) في الأدب الديواني، بوصفها نتيجة لوحدة الموضوعات المتناولة فيما يتعلق بفكرة الموت، والبكاء على الميت، وإن كان هناك اختلافات شكلية فيما يتعلق بخصائص النظم[١٤]. وهو ما اتفق تمامًا مع رأي "إسكندر بالا" في كتابه: "الأدب الديواني"؛ حيث يقول: "المرثية Mersiye والبكائية Ağıtlar والساجو Sagular، جميعها قصائد شعرية يتحد الموضوع فيما بينها من حيث التناول المتعلق بذكر الأعمال الصالحة للمتوفى وإحياء فضائله والبكاء على فقدانه، هذا كله على الرغم من وجود اختلافات من حيث أسلوب النظم بين كل واحدة وأخرى.[١٥]"

وإذا ما تناولنا التقسيم الداخلي للمرثية التركية، نجد أنها تنقسم، عادة، إلى ثلاثة أقسام فيما يتعلق بترتيب أبياتها داخليًا؛ **القسم الأول**: يبدأ فيه الشاعر باستهلال يتضمن أدعية وثناءً للمتوفى، ومن ثم يسوق معاني تحمل تذمرًا واضحًا من القدر والحياة، فالموت هو الحقيقة المطلقة في الوجود، فيتسم هذا الجزء بجو من التشاؤم والسخط إزاء حقيقة الفقد

التى يفرضها الموت[١٦]. وهي كما يُعرفها "جمال قورناز" بـ" أبيات تتحدى القدر[١٧]." وفي **القسم الثاني**: يبدأ الشاعر في صياغة مشاعره الذاتية وتناوله لآلام فراق الفقيد، ولكنه سرعان ما يُذكّر نفسه مجددًا بحقيقة الموت، فينظم أبياتًا يتناول فيها واقعه الذاتي ما بعد الموت، ويبدأ في التواصل مع الفقيد في الحياة الأخرى مخاطبا إياه، فينسج خيالات يستحضرها وجدانه، وعادة ما يتضمن ذلك القسم جانبًا من المبالغات والصور الرمزية التي يتفاوت تأثيرها ما بين شاعر وآخر[١٨]. أما **القسم الثالث**: فيتضمن العدد الأكبر من الأبيات، وفيه يدعو الشاعرُ الله، عزّ وجلّ، أن يرحم الفقيد ويرجوه أن يُسكنه جنته، وينعمه بصحبة الحور العين، ويُلهم المحبين صبراً كصبر أيوب، عليه السلام، ويُلبسهم لباس الصحة والعافية. وفي بعض المراثي يتضمن هذا القسم أيضًا أبياتًا تتناول فكرة الحياة الفاصلة ما بين الدنيا والآخرة؛ حياة البرزخ، بالإضافة إلى ابتهالات يطلب فيها الشاعر شفاعة النبي صلى الله عليه وسلم[١٩].

والرثاء يأتي على ألوان ثلاث –بصفة عامة في الآداب الإسلامية بين العربية والفارسية والتركية[٢٠]– تنعكسُ بدورها على عاطفة الشاعر؛ وهي: التأبين، والعزاء، والندب. أما التأبين (Te'bin): فليس في مقام النواح ولا النشيج، بل هو أقرب إلى الثناء من حزن خالص، إذ يخر نجم لامع من سماء المجتمع، فيشيد به الشعراء ليصوروا خسارة الناس فيه، والشاعر هنا لا يُعبر عن حزنه نفسه؛ وإنما يُعبر عن حزن الجماعة وما فقدته في هذا الفرد المهم بين أفرادها. أما العزاء (Aza/Sabır): فيغلب عليه الجانب العقلي؛ إذ نرى الشاعر ينفذ من حادثة الموت الفردية، إلى التفكر في حقيقة الموت والحياة، وقد ينتهي به الأمر إلى التدبر في معانٍ فلسفية عميقة؛ حيث فلسفة الوجود والعدم والخلود، ليصل من خلال ذلك إلى أن الحياة ظل لا يدوم. أما الندب (Nedb/Nevh): فهو ما يُظهره الأهل والأقارب بعد فاجعة الموت من بكاء وعويل، فيئنُّ الشاعر ويتفجع؛ إذ يشعر بلطمة مروعة تُصوّب إلى قلبه، فيبكي ويلحن بكاءه على قيثارة شعره تلحينًا مشجيًا كله آلام وحسرات[٢١]. وإذا كان إحساس

الفقد يئول بحال الراثي نحو الفقيد بهذه المشاعر، فما الذي يمكن تصوره إذا كان المرثي ابنًا، فكيف يكون حال قلب الأب الراثي؟ وما الحال أيضًا إن كان هذا الراثي شاعرًا؟

ثانياً: بواعث الرثاء عند رجائي زاده محمود أكرم[٢٢]:

عاش رجائي زاده مآسي في حياته؛ فهو أحد الشعراء الذي فاضت قريحتهم الشعرية في الرثاء، ومصيبته في فقد عزيزٍ قد طرقت بابه مرات ومرات، فصاغ قصائد يُعبر فيها عن لوعته، ويتوجع لفراقهم ويتحسر لموتهم، فكان هذا موضوع الدراسة، والذي يبدأ بتتبع بواعث الحزن التي شكلت هوية الرثاء لدى الشاعر.

بدأت رحلة "رجائي" مع لوعة الفقد بوفاة والده (محمد رجائي أفندي)، والحديث عن والده هنا ليس بمثابة الحديث عن والدٍ توفى، ولكن عن مُلهم وصديق، ورفيق درب أدبي؛ كونه شاعرًا وخطاطًا ومثقفًا، كما عبر بذاته عن حادثة رحيل أبيه، وكيف كان لهذه الحادثة أشد الأثر في نفسه؛ حين بدأ يشعر بوحدة رهيبة، فعلاقتهما لم تكن تمثل علاقة بين أب وابن، بل علاقة صديق مقرب، انعكس انقضاؤها على توجهه الأدبي؛ فأدخله هذا الحزن حيز الكئابة والوحدة؛ فيقول:

"قُدر لنا أن نكون سويًا –مع محمد رجائي– لما يزيد عن خمسة وعشرين عامًا، ولم أكن له بمثابة ابن مطيع أو مُقدّر له فقط، كما أنه لم يكن مجرد أب مشفق أو مخلص، بل كنا رفيقين محسنين مخلصين لبعضنا، أحببنا بعضنا البعض كثيرًا، وعندما رحل عن هذه الدنيا، صرت وحيدًا جدًا، وبدأت في بُغض الحياة..[٢٣]".

وإن كان فقد الوالد يترك أثرًا غائرًا –كما سبق– ففقد الابن من أشد الأمور تأثيرًا في أذهان الشعراء ووجدانهم، "فقد أجمع الشعراء على أن الحزن لفقدان الولد لا يُدانيه حزن[٢٤]" فالفؤاد يعتصر ألماً، وينزف الكبد دمًا، ولا ترى عيناه الدنيا إلا عبر منظار أسود قاتم؛ إذ يشعر كأن جزءًا أو عضوًا من جسده بُتر بترًا، فتمتزج كلماته بألوان الحزن والكئابة؛ تقول أعرابية في رثاء ولدها:

يا قرحةَ القلبِ والأحشاء والكبد ياليت أمك لـــم تحبل ولـــم تلِد

أيقنتُ بعدك أنـــــي غيرُ باقية وكيف يبقى ذراعٌ زال عن عَضدِ؟[٢٥]

وكان "رجائي زاده" قد رزق بأربعة أبناء؛ ثلاثة من البنين، وابنة، أما الابنة فكانت تُدعى (فاطمة برايهFatma Piraye) وهي أولى فقيداته، حيث توفيت بعد ولادتها مباشرة، حين شاء الله ألا يطول تمتعه بها فاستردها تاركًا إياه في حالة من الكآبة والحزن اللذين غمرا قصيدة نظمها في رثائها تحت عنوان: (حسرة Tahassür)[٢٦]**. وطبقًا لـ "على أكرم" تُعد واحدة من بين أعظم وأخلد المراثي التي رثى فيها والد فقيدته في الأدب التركي؛ فصدق التجربة وواقعيتها، جعل منها بكائية تثير المشاعر وتجيشها**[٢٧]**.**

ولم يكن القدر رحيمًا بـ رجائي‌زاده مرة أخرى؛ حين تعرض أول أبنائه الذكور " أمجد صنع الله Emced Sunullah" لحادثة إهمال طبي في عمر العام والنصف، ليقضي طيلة حياته تقريبًا طريحًا للفراش فاقدًا للنطق، إلى أن توفي في عمر العشرين أيضًا[٢٨]**. وفي عام ١٨٨٣م، رُزق بولده الثاني "محمد نجاد Mehmet Nijat" ذلك الابن الذي كان يمثّل كل مقومات البهجة في حياة رجائي، فكان مصدرًا لتشبثه بالحياة مجددًا بعدما أرته ما لا يحتمله أب يتساقط أبناؤه أمام عينه، فيصفه بـ"الملاك" الذي أقبل عليه ليشاركه عالمه الخاص؛ فيقول:**

"يا إلهي، ما لهذا الملاك.. يا ربي لستُ أدري كيف يمكنني أن أحمدك وأثني عليك، فقد وهبتني من فيض فيضك حياة داخل حياة، وعالما بداخل عالم.. أليس هذا "الملاك" دليل آثار قدرتك، ولطف نعمتك التى شملت كل العوالم؟[٢٩]**" ولكن القدر لم يزل يعبث بمقدرات السعادة في حياة رجائي‌زاده فكانت طامته الكبرى في وفاة (نجاد) في عمر الخامسة عشر بعد مرض ألمّ به تحديدًا في ١ مارس عام ١٨٩٨م**[٣٠]**؛ تلك الحادثة التي جعلت منه "الشاعر الذي ظل يبكي حتى أخريات حياته**[٣١]**". وكان لوفاة "نجاد" أعظم الأثر في حياة محمود أكرم؛ حيث أدخله في عزلة تامة، أشعره بسخط نحو الحياة ومصابها، وهذا ما يفسر قوله: "ماضٍ منعدم وآنٍ مؤلم، عالم مظلم، آه..إنني لم أستطع إدراك شيء من حياة كتلك،**

ولن أُدرك.. فيا للعجب! لما جئت إلى هذه الدنيا.."[٣٢]. يقول "نهاد سامي بانارلى": "إذا كان أكرم الذي فقد ابنته "برايـه" يوم ولادتها، ثم كان ابنه "أمجد" ذلك الابن البكر الذي ظل حبيسا للفراش منذ عمر الثلاثة أشهر إلى أن توفى في سن العشرين، قد أثرا فيه، إلا أن الألم الجم الذي أصاب رجائي كان في فقده لابنه "نجاد" ذلك الطفل الموهوب الذي بعث الحياة بداخله بعد فقد براية، وأمجد، فمع وفاته كان الشاعر يُرثي كل شيء في كل وقت، ونظم مرثيات مؤثرة، تُشعر قارئها وكأنها نُظمت بالدموع لا بالحبر."[٣٣]"

وكان لتلك الحوادث السبب المباشر في أن يصوغ مفردات قصائده بمعان ميتافيزيقية عبر أسئلة تدور حول العزلة والموت ومفهوم الوجود والحياة والسبب والنتيجة، والاحتمالية[٣٤]. ويمكن الإشارة إلى بعض تلك الأسئلة التي عمد الشاعر إلى ذكرها مراراً حول الموت في ماهيته وحقيقته بينما كان يعبر عن فجاعته في وفاة أبنائه، كونها أسئلة لم يكن لها جواب؛ فيقول:

- **ما الحكمة فيه "الموت" أيها الحكيم ذو الدعاء؟**
  لماذا تُذكّـر بمظهر صنع النعيم؟
  ثم تُخلّــد ذكراك باستعجال الوفاة؟[٣٥]

ولكن على الرغم من بزوغ حقيقة الموت وانتزاعه لفلذات كبده، فإنه يقر بأن ليس له تفسير إلا عبر التسليم بالأمر الإلهي والتقرير بالقضاء والقدر؛ يقول:

- **مجبورٌ يودعنا بدموع الاشتياق..**
  ولكن، ما لم يكن هناك سبيلٌ، فهو أمر القضاء والقدر..[٣٦]

يقول "نور الله جتين": "لقد رأى رجائي زاده الموت وهو يتلقف أبناءه واحدًا بعد الواحد، بينما كان عاجزًا لا يستطيع دفعًا له، فبدأت حياته تنقلب على عقبيها، بينما يتذوق لهيب نيران الفرقة، فجعلت دموع الأحزان من أكرم (الشاعر الباكي Ağlayan Şairi[٣٧] وشاعر المراثي Mersiye Şairi) [٣٨]". وقد نظم رجائي زاده قصائد عدة في رثاء ابنه "نجاد"؛ من نحو: (ترنيمة Terennüm)، (آه نجاد Ah Nijat)، (لا شغف Şevk yok))، وهي مراث

اختلطت فيها معان مختلفة ما بين عجز البشر المحتدم أمام تصرف القدر وتمردهم في مقابل حقيقة الموت من ناحية، والصراع بين الموت والحياة من ناحية أخرى، كل هذا يأتي عبر صيحة حسرة وألم، صاحها أبٌ تخطف الموت أبناؤه أمام عينه[٣٩]. يقول "أحمد حمدي طانيبار": " يحاول القدر عبثًا مرارًا وتكرارًا أن يستخرج الصوت الكامل للشعر من خلال إلهام ذلك الأب البائس، فالموت قد أضفى زخرفةً من التول الأسود على كل حياته.[٤٠]"

المبحث الأول: قصيدة: حسرةٌ Tahassür[٤١]

إذا كان العنوان في النص الشعري يمثل طبيعة مرجعية إحالية كونه يشكل دالاً في مقابل أن النص يشكل المدلول، يأخذنا عنوان القصيدة (Tahassür) التى اختارها الشاعر من أجل بكاء ابنته، يقودنا إلى تتبع الدلالات التي يمكن أن يحيل إليها، فتحليل العنوان لغويًا يحيله إلى معنيين؛ الأول بأن يأتي على صيغة المفردة النكرة – من خلال الترجمة التركية المباشرة للمفردة – (اشتياق) وهو ما يضع المتلقى في حيرة ضبط الدلالات التي يحيل إليها العنوان؛ لأن النكرة غير المحددة تحوى عددا لا متناهي من القراءات يضطرب معها المتلقى في تثبيت دلالة معينة. والآخر أن يحيله إلى الاسم المعُرف (الاشتياق)، وهو ما يوجه المتلقي مباشرة نحو علاقة إيحائية واحدة على اعتبار أن ما يصيغه المتن فيما بعد يمثل الدلالة المؤجلة من خلال السياق.

وعلى الرغم من هذا، فلا يمكن إهمال أنه في حالة إن ساقنا المعنى اللغوي في مفردة العنوان نحو ترجمة أخرى إلى الأصل العربي لها على نحو (حسرة /الحسرة)، وهو ما يُمثل دلالة مؤجلة للمرة الثانية، حيث تتكشف خواصها عبر وجود السياق داخل النص الشعري. وهذا على اعتبار أن العنوان "يمثل مقاربة نصية يمكن من خلاله تفكيك النص من خلال بنياته الصغرى والكبرى قصد إعادة تركيبه من جديد نحوا ودلالة وتداولا من الأسفل إلى الأعلى، ومن الأعلى إلى الأسفل، ومن الخارج إلى الداخل، ومن الداخل إلى الخارج.[٤٢]"

وإذا كانت الوظيفة المسماة بـ"التعبيرية" أو "الانفعالية" تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، حيث تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع[٤٣]، ومن هنا تأتي الملاحظة الدلالية حول افتتاحية القصيدة، فالشاعر بدأها بجملة خبرية على نحو:

- آه .. هذه الأرض هي مسكن برايتي[٤٤]..

- Âh **Pîrâye'min i te bu yerdir meskeni**!

وإذ ليس من الممكن الوصول إلى انطباع أو نقطة لمرتكز دلالي من خلال الجملة الخبرية؛ كونها تحتمل تأويلات دلالية مختلفة تُمكّنها من أن تخضع لاختبار الصدق أو حتى الكذب، ولذلك يؤكد "ياكبسون" في كتابه قضايا الشعرية[٤٥] دور الوظيفة الانفعالية للصوت (آه **Ah**)؛ كونه صوتا ذا نفس ممتد يثير انفعالاً مباشرًا صريحًا من المرسل إلى المرسل إليه، حيث نجح الشاعر في تعظيم مشاعر الألم الداخلي والحسرة حتى بلوغ درجة التأوه على الفقيدة، "فحينما يحضر هذا التشكيل الإيقاعي الانفعالي على مستوى عنصر المرسل، تهيمن هذه الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية على عملية التواصل أو الخطاب، ويأخذ بذلك مرسل هذا الخطاب المكانة المركزية في النص[٤٦]"؛ لذا، نجد أن صوت التأوه الذي بدأ الشاعر قصيدته به، لم يرد أن يخفف وطأة تأثيره حتى يصل به نحو البند الأخير، فمع نهاية القصيدة لا يزال الشاعر يؤكد حسرته ولوعته الذاتية، فالتأوه أداته الانفعالية مفادها التنفيس عن ألم مكبوت بداخله، وبذلك يغلق الدلالة على معاناة فاجعة الفقد التى تنتاب صدره كونه المرسل. يقول:

- آه يا برايتي.. لو أنك فقط جمال الخيال[٤٧]..

- Âh Pirâye'm meğerki sensin nâzik hayâl

ومن بين الوظائف التعبيرية/ الانفعالية التي لجأ إليها الشاعر، أسلوب النداء؛ وهو "مركب لفظي ينشأ من أداة النداء والمنادى وليس فيه معنى الفعل، وليس فيه شيء من الإسناد، يستعمل لإبلاغ المنادى حاجة، أو لدعوته إلى إغاثة أو نصرة.[٤٨]" وجاء النداء بـ (يا **ey**) في

مواضع ثلاثة؛ اثنان منها في البند الأول، وكانا نداءين مقترنين بالتأوه والاستغاثة، و"تكرار النداء في الأبيات يمنحها نبرة خطابية عالية[٤٩]"، فمقصده طلب لاستجابة لا نداء حقيقي؛ حيث نداؤه تارة على شجرات السرو والحجارة، وتارة على ضريح يتوسله في ألا يزيده حسرات وآهات، يقول:

- **أيها الضريح، لا تُزد عليّ الأهات والحسرات..**

أيتها الصخور وشجرات السرو، أدليني وترحمي بي[٥٠]..

- (**Ey**)mezâristân bana ettirme âh ü şîveni!

Rahm edip âgâh edin(**ey**)servler, taşlar beni!

أما الموضع الثالث في الاستعانة بأداة النداء (يا ey) فجاء مع مطلع البند الرابع، وفيه يظهر الشاعر درجة كبيرة من التوجع والتفجع، فالمقام هنا مقام رثاء، فجاء التضمين بالمنادى "ابنته" دون التصريح باسمها؛ فنجمة الروح لم تنل نصيبا من حياة أي حياة، يقول:

- **يا** نجمة الروح يا من لم يكن لها نصيب قط من حياة..

لم تمكث للحظة منذ بزوغك وحتى أفولك[٥١]..

- (**Ey**)cihândan hiç nasibi olmayan cân ahteri!

Kalmadın bir dem -tulûunla ufûlünden beri

وقد نظم رجائي زاده مرثيته في مثمن شعري يتكون من ستة بنود، كل بند اشتمل على ثمانية أبيات رأسية، توحدت القافية – إلزاميًا طبقًا لأسلوب النظم المتبع – في نهاية كل مصرع من مصارع البند الواحد كل على حدة، فحقق جانبًا من الموازنة الصوتية موسيقيًا، إلا أن الموازنة الصوتية لا يمكن تجاهل التفاعل واستشعار الترابط الموسيقى بين كل البنود وبعضها البعض – وإن اختلفت القافية بين كل بند وآخر– والسبب في هذا، هو الاستناد المباشر على عنصر التكرار، كأحدى الخصائص الأسلوبية التي اتكأ عليها "رجائي زاده" في محاولة منه للفت انتباه المتلقي نحو صورة دلالية محددة. ويعرف التكرار "بأنه التردد

المنتظم وغير المنتظم لوحدات صوتية متكاثفة ظاهرة كما في الألفاظ والأصوات والتراكيب، وخفية كما في الوزن والقافية[٥٢]".

وتحقق التكرار في القصيدة على شاكلتين؛ الأولى بتكرار مفردة (قبرك /kabrin) متناثرة بين بنود القصيدة؛ حيث تكررت ثمان مرات؛ ست مرات كاملة في البند الثاني فقط، على نحو:

– لَمهانة هي زيارة **قبرك** مرة واحدة منذ خمسة عشر عامًا..

من خجلي ليس لدي الشجاعة في البحث عن **قبرك**..

إن كان الزمان قد جار على **قبرك** بحقارة الزوال..

لكان لزامًا عليّ إعمار **قبرك**..

فقبرك حفنة من مباركة الحق..

واحسرتاه.. لا أحدٌ يدلني على **قبرك**[٥٣]..

- Züldür on beş yılda bir kerre ziyâret kabrini.

Yok hicâbımdan taharrîye cesâret kabrini.

Ger zaman ettiyse pâmâl-i hakâret kabrini.

Bir vazîfeydi bana etmek imâret kabrini.

Bir avuç hâk-i mübârekten ibâret kabrini!

Eylemez kimse banâ hayfâ işâret kabrini.

وإن كان التكرار في استخدام مفردة ما وتناثرها بين البنود كان من بين أهداف الشاعر في إحداث تكثيف انفعالي لدى المتلقى، فقد جاء التكرار على شاكلته الثانية من خلال سمة أسلوبية خاصة بشكل النظم، بتكرار المصرعين الأخريين في نهاية كل بند، بدءًا من البند الأول وحتى السادس على نحو:

– أخبريني يا صغيرتي.. لأبلل ترابك بدموع البكاء ..

أي تراب يغطي جسدك الطاهر؟[٥٤]

- **Söyle yavrum eyleyim şâdâb–ı giryem hâkini**
Hangi topraktır senin örten vücûd–ı pâkini?

ولعل الشاعر أراد من هذا التكرار، وتحت تأثير دواع نفسية تسيطر على اللاشعور لديه، إحداث تأثيرين فاعلين في النص؛ الأول: هو موازنة موسيقية كاملة امتد تأثيرها أفقيًا داخل البند الواحد– كما أشير– وأيضًا رأسيًا بين البنود وبعضها البعض. أما الثاني: فتمثل في التأكيد على ظاهرة الإلحاح داخل القصيدة فيما يشير إلى سوداوية المشهد وقتامته حول الموت، ونقل صورة تأثيرية مباشرة نحو وجدان المتلقى.

وعلى هذا النحو، فالشاعر قد نجح في تعزيز ربط المتضافرات ربطًا فنيًا موحيًا عبر التكرار من خلال بواعث الحزن الذي يحتدم مشاعره. والتكرار هنا يحقق عدة أهداف؛ منها: تجسيد الحالة الشعورية/ اللاشعورية النفسية التي يحاول من خلالها أن يضع المتلقى في جو مماثل لما هو عليه. ومنها أيضًا: إبراز البنية الإيقاعية للنص، والتي تجعل العبارة قابلة للنمو والتطبيق؛ لأن التكرار "يسهم في تثبيت الإيقاع الداخلي للقصيدة بوصفه مرتكزًا صوتيًا يُشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول[٥٥]". ومن هنا يمكن التأكيد على أن التكرار يمثل" إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصوره لما ينتابه عبر التأكيد على معان ومفردات ينثرها بين ثنايا نصه[٥٦]".

وقد أدى التكرار وظيفة تأثيرية عظيمة فيما يتعلق بدلالة "الندب" أيضًا؛ حيث يتفطر قلب الشاعر ويتألم لمصابين؛ الأول: فقد ابنته وفاجعة موتها، والثاني: يندب فيه فراقها دون أن يضع شاهدًا على قبرها، فمصيبته مصيبتان؛ مصيبة الفقد، ومصيبة الجهل بمكان يدفن فيه عزيزته، يقول:

– أيها الضريح، لا تُزد عليّ الأهات والحسرات..
أيتها الصخور وشجرات السرو، أدليني وترحمي بي..
واحسرتاه.. يا بنيتي، قد تركتك بلا دليلٍ[٥٧]..

- Ey mezâristân bana ettirme âh ü şîveni!
Rahm edip âgâh edin ey servler, taşlar beni!

Bî-nişan terk eyledim eyvâh evlâdım seni!

ويتمدد الحزن عبر أبيات القصيدة رأسيا وافقيًا؛ فيمثل عنصرا من عناصر الربط الدلالي التقاطعي، فالشاعر يندب فقيدته وهو يلوم نفسه مجددًا؛ يقول:

– إن كان الزمان قد جار على قبرك بحقارة الزوال..

لكان لزامًا عليّ إعمار قبرك[٥٨]..

- Ger zaman ettiyse pâmâl-i hakâret kabrini,
Bir vazîfeydi bana etmek imâret kabrini.

وتأكيدا لمشاعر الندب، ما جاءت صيغته في البند الثالث أيضًا، وهو ما مفاده تكرار الفكرة التي ترسخ دلالة الندب مرة أخرى، وذم النفس، فيقول:

– دفنتك في ذهني، ولم أُقِسم لقبركِ قطٌ حساب..

باحثٌ الآن عن ضريحك بلا حجاب..

وضعتك بلا دليل، فحسرة على قلبي وخراب[٥٩].

- Fikrime gömdüm diye hiç etmedim kabrin hesâb.
Cüst ü cû etmekteyim şimdi mezarın bî-hicâb
Bî-nişan koydum seni gönlüm harab olsun harâb!

وإذا كان عنصر التكرار قد واءم العلاقة بين الشاعر والمتلقي عبر مفردات بعينها تناثرا في الأبيات، فلا يمكننا أيضًا إهمال الدور الفاعل للمفردات في تأسيسها لعلاقات متشابكة بين بعضها بعض، وهو ما يشار إليه بالمعجم اللغوي، حيث يتخير الشاعر من بين رصيده اللغوي؛ ما يلائم الموقف النفسي الذي يعيشه، وهو ما "يمثل مفتاحًا من مفاتيح النص[٦٠]". وبين مفردات القصيدة، هنا، نجد الشاعر وقد لجأ مباشرة إلى حقل دلالي لغوي يصيغ مشاعره الحزينة نحو الفقيدة، فلا يوجد سطرًا شعريًا واحدًا إلا وقد كساه الحزن من خلال مرادفة تدور حول الموت والفقد والبكاء، فتنوعت الألفاظ المعجمية ذات المرادف اللغوي الواحد؛ ومنها: (ضريح: mezaristan / قبر: kabr/ مدفن: medfen/ أسفل التراب: zir-i türab/ مدفن: mezar).

ومن بين المرتكزات الأسلوبية أيضا التي يمكن التأكيد عليها، الاستخدام المباشر للجمل الخبرية القصيرة، وهي إحدى أدواته التي وظفها في تثبيت القيمة الانفعالية في التقرير حول فاجعة الموت؛ لتمثل وسيلة من وسائل التعبير عن تجدد الحزن بداخله وملازمته له، فجاءت الجمل الخبرية لتمثل النسبة الأكبر؛ حيث بلغت نحو ثلاثة وعشرين جملة خبرية، في مقابل ثماني عشر جملة فعلية في زمن الماضي الشهودي ليوظفه أيضًا في سرد حادث مؤلم ألم به، كان شاهدا عليه فاعلا في أحداثه، منها على سبيل المثال: (دفنت:gömdüm/لم أقم أبدًا: hiç etmedim/ وضعتُ: koydum/ لم أظلُ: kalmadım/ أقبلت: geldim/ لم أر: görmedim).

المبحث الثاني: قصيدة: ترنيمة Terennüm[٦١]

إن أول ما يستوقف المتلقي في هذه القصيدة هو العنوان، الذي جاء على نحو: (ترنيمة/ Terennüm)؛ وهي كلمة عربية من جذر (ر/ن/م)، والترنيم: "تطريب الصوت وتحسينه. وقال "الجوهرى" في "الصحاح": الحمامة تترنم، وللمُكّاء في صوته ترنيم، والترنيمة بمعنى أنشودة.[٦٢]" والعنوان –كما يتضح– مُقتصد لغويًا، وهو ما يفتح النص إلى احتمالات دلالية عديدة قد تصرفه إلى ما لم يوضع من أجله، ولكن انتقاء الشاعر لهذا العنوان لم يكن انتقاءً اعتباطيًا بأية حال؛ فالمستوى الدلالي الذي حققه العنوان –وخاصة بعد قراءة أبيات القصيدة– قد شكّل فضاءً له تأثيران؛ الأول: فضاء دلالي موسيقى هادئ النغم. والآخر: ما يصادفه المتلقى من نزعة حزينة تكسو مفردات الأبيات تباعًا، وهو ما ثبّت الدلالة حول العنوان في كونها (أنشودة لموت) يترنم فيها حزنًا على فقيده، ويتفجع لذكراه في كل حين، وهنا أصبح العنوان دالا نحو نص مثّـــل المدلول.

بدأ الشاعر قصيدته بمفردة (أخبئك Saklayıp) وهي صيغة عطفية في زمن المضارع – في وظيفة الصيغة العطفية قواعديًا– يُسند الفعل فيها إلى ضمير المفرد المتكلم دون إيراده. واختيار الشاعر لهذا الفعل تحديدًا دون غيره قد أكدت تلك الدلالة العميقة التي تلاءمت

مع الجو النفسي المشحون الذي يشي به السياق، وهي دلالة التشوق والاحتراق، كما أن إيراده في زمن المضارع تحديدًا عزز من صهوة الدلالة حول الشوق الدائم والتفجع المستقر في قرارة الذات إزاء فقد العزيز، وهي مشاعر عاطفة متجددة لا منهية. أما عنصر المكان الذي اختاره ليمثل موضع الاختباء فكان في الـ (قلب المُكدَّر kalb-i mükedder)، و(المُكَّدر mükedder) اسم مفعول من كَدَّرَ في العربية، وإن كان الإيراد من العربية، فيقع عليه دلالة المعنى في العربية، فـ"اسم المفعول يدلّ على الثبوت إذا ما قيس بالفعل، ويدلّ على التجدد إذا ما قيس بالصفة المشبهة، فيقول: (أتظنّه سيُغلب؟)، فيقال: (هو مغلوب)، أي كأن هذا الوصف قد تمّ وثبت له"[٦٣]. لذا؛ فقد حققت المفردة دلالتين تأثيريتين مضاعفتين في المعنى؛ الأولى: تتعلق بثبوت الحزن وتمكنه من القلب، والثانية: تمدد الحزن وتجدده في دلالة زمنية مختلفة تصلح ما بين الماضي والحاضر والمستقبل؛ في أنها "دلالة وظيفية لاسم المفعول المعرف بـ (أل)[٦٤]"؛ يقول رجائي زاده:

– أُخبئُكَ في القلب المُكدَّر[٦٥]..

- **Saklayıp** kalb-i mükedderde seni..

نظم الشاعر قصيدته في ثلاثة بنود شعرية تتكون من اثنا عشر مصرعا من الشعر على الوزن الهجائي الإحدى عشر المفعم بالحركة، اعتمد الربط الدلالي فيها على عنصر التكرار، فجاء التكرار في كل شيء تقريبًا، بين الضمائر، والحروف بعضها بعض، وحتى الأفعال، وإذا كان التكرار في المجمل يبعث على الملل، فإنه يُستحسن على وجه التوجع إن كان رثاءً وتأبينًا، كما يقول ابن رشيق: "وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء؛ لمكانة الفجيعة وشدة القرحة التى يجدها المتفجع.[٦٦]"

وإذا ما أحصينا التكرار الذي جاء في الضمائر داخل القصيدة، نجد أنه ارتكز على شاكلتين: الضمير الخبري للمفرد المتكلم في زمن المضارع والذي جاء في ثمانية مواضع إثباتًا، وثلاثة مواضع نفيًا. وتكرار الضمير –بصفة عامة– يحمل – بلا شك– دلالة نفسية في المقام الأول، فربما أراد الشاعر أن يختبأ وراء الضمير الشخصي فيؤكد من خلاله معاناة

الذات المتفجعة أو بلوغ حالة شعورية معينة، وتوجيه تأثيرها مباشرة نحو المتلقى، وهو أسلوب يُبرز توترا دلاليا بالغ التأثير في الأبيات، وهذا على نحو: (أتنسمك: nükhet alırım **/ أرى:** görürüm**/ أذكرك:** Anarım**)، يقول رجائي زاده في هذا الموضع:**

– أتنسمك من كل زهرة..
وأرى هيئتك في كل شتلة..
أحكي صفاتك للأنهار..
أذكرك بالآه في كل مكان[٦٧]..

- Her çiçekten **alırım** nükhetini..

Her fidanda **görürüm** hey'etini.
Söyleyip cûlara keyfiyyetini
Anarım âh ile her yerde seni!

أما الشكل الثاني للتكرار الذي جاء في الضمير، فكان في تكرار الضمير الشخصي (أنت: seni**) في حالة المفعولية، وهو تكرار قد حلّ في سبعة مواضع كاملة، ولعل الشاعر أراد من خلاله التأكيد على حضور المفرد المخاطب بكونه مرتكزا دلاليا لكل أبيات القصيدة تأكيدًا؛ حيث استندت الأفعال نحو (تذكر، وإيجاد، ورؤية، وتنسم..) إلى مفعولها وهو مفرد مخاطب واحد في النص الشعري. ولا يمكن تجاوز التناغم الموسيقى الذي أحدثه حرف الحركة المرقق المقبوض (İ) – وإن جاء إلزاميًا – في البناء الصرفي، فإن تأثيره كان مباشرًا أيضًا، كأحد عناصر الربط بين الأبيات صوتيًا ودلاليًا؛ يقول رجائي زاده:**

– أُخبئك في القلب المُكدَّر..
وأتذكرك بالآه في كل مكان..
أجدك في كأس الصفاء..
وأتذكرك بالآه في كل مكان[٦٨]..

- Saklayıp kalb-i mükedderde **seni**

Anarım âh ile her yerde seni
Bulurum neşve-yi sâgarda seni.
Anarım âh ile her yerde seni!

وجاء تكرار الفعل في القصيدة أيضًا بوصفه أحد الخصائص الأسلوبية التي اتكأ عليها رجائي؛ فقد تكرر الفعل (أتذكرك anarım) في زمنه المضارع نحو أربع مرات في نهاية كل بند من بنود القصيدة، ليمثل مرتكزًا شعوريًا دائمًا متجددًا أكد عليه الزمن الذي جاء فيه، وهو ما لا يمكن تجاهل تأثيره الدلالي؛ كونه يعكس توترًا انفعاليًا في وجدان الشاعر يجد صداه في وجدان المتلقى، فذكرى ولده متجددة يستحضرها باستمرار ليؤكدها من خلال فعل (التذكر anmak) في زمنه المضارع، وبالتالي فتكرار هذا الفعل تحديدًا جاء ليدلل على حدة الموقف الشعوري الذي يكمن في الذات الشاعرة. وهنا "يتحول الفعل المكرر إلى لبنة أساسية في بنية النص الشعري، بحيث يولّد طاقات تعبيرية هائلة وانبثاقات دلالية مدهشة[٦٩]"، بجانب تحقيق تناغم نسقي في إيقاع القصيدة.

أما تكرار الحرف فجاء ليحقق تأثيرًا موسيقيًا كبيرًا إلى جانب دلالته الانفعالية التوترية؛ فـ"تردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لوناً من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه، فالتكرار المعتدل يزيد الموسيقى حسناً وجودة، وذلك كالموسيقى التي تتردد فيها أنغام معينة في مواضع خاصة من اللحن، فتزداد بهذا التردد جمالاً وحسناً[٧٠]"؛ وهذا ما بدا من خلال المفردات الفارسية التي استعان بها الشاعر في قصيدته من نحو: (لا أستطيع أن أصغى: güş etemem/ لا أستطيع أن أُسكّن: hamüş edemem/ لا أستطيع أن أنسى: feramüş edemem) فبعيدًا عن مشاعر العجز الوجودي الذي يدلل عليها صيغة فعل الاستطاعة المضارع المنفي، فتحقق تواترًا موسيقيًا من خلال صوت (üş) الذي ورد ثلاث مرات، – وإن كان التأثير الذي أظهرته الأبجدية العربية في التركية، مثّل إحدى الأدوات التي استخدمها الشعراء في الأدب الديواني – خاصة– في التعبير عن مشاعرهم، فموروفولوجية الأصوات في العربية لها نفس التأثير والمشابهة في موروفولوجية الأصوات في

التركية كما يرى "دورسون علي"[٧١]– فحرف الـ (ش/ş) صوت طويل يمتلئ الفم عند نطقه بالزفير كباقي الأصوات المهموسة[٧٢]، وبذلك قد أوجد الشاعر من خلاله تواليًا نغميًا، ودلاليًا حزينًا وخاصة من خلال انتخاب حرف صائت مرقق مقبوض (ü)، وهي خاصية موسيقية وقع تاثيرها في نفس المتلقى، "فتكرار الحروف يمثل فائدة موسيقية عظيمة، وقيمة نغمية تؤدي إلى زيادة الربط بين الدال والمدلول"[٧٣]؛ يقول رجائي زاده:

– لا أستطيع أن أصغى لبلبل دون بكاء
ولا أن أُسكّن قلبي الجريح..
ولا أنساك للحظة..[٧٤]..

- Bülbülü ağlamadan g**ûş** edemem.
Zâr olan gönlümü hâm**ûş** edemem..
Seni bir lâhza ferâm**ûş** edemem..

وإن كان المقام في التكرار يتعلق بالحرف، فينبغي الإشارة إلى التأثير الصوتي الذي أحدثه تكرار حرف الـ (س/s)؛ فقد جاء وحده تسع مرات عبر مفردات القصيدة، منها: (meskeni/ siyeh/ hesâb/ nerves/ teessü)، وهذا وكأن الشاعر كان يبحث جاهدًا بين مفردات معجمه عما يصادف السين؛ وحرف السين حرف رخو مهموس؛ والرخو به "الهش في كل شيء[٧٥]"، "أي الحرف الذي ضعف الاعتماد عليه في موضعه عند النطق به فجرى معه الصوت، وسمى بالرخو لأن الرّخاوة ضد الشدة، وهي صفات كالهمس والخفاء[٧٦]". أما الهمس "فهو إخفاء الصوت[٧٧]"، وإن كانت هذه الكيفية تتعلق جميعها بنطق حرف السين، إذًا فالاختيار لم يكن اعتباطيًا بلا شك، فانتشار صوت السين قد أضفى جوًا هادئا رقيقًا ينسجم وعنوان القصيدة (أنشودة Terennüm) ويوائم واقعها، فيغلق دلالتها ويعززها على مشاعر اللين والبكاء المهموس.

أما إذا ما أشرنا إلى ما يتعلق بتكرار المقطع، فمثله (أذكرك بالآه في كل مكان anarım Ah ile her yerde seni) الذي جاء ليحقق وظيفية أسلوبية في الأسلوب الشعري؛ حيث

تكرار مصرع البيت الأخير في نهاية كل بند، أي ما يمثل تكرارًا ختاميًا لكل بند من ناحية، وإن كان قد أسهم أيضًا في تنغيم القصيدة موسيقيًا من ناحية أخرى، وينبغي الإشارة إلى دوره الدلالي الذي جاء انعكاسًا واضحًا لمعاناة الذات الشاعرة الباكية الراثية، فالتأكيد على التكرار إنما هو تثبيت للانفعال والقلق وتناميه لدى رجائي زاده، والذي يعكس بدوره صدق التجربة الشعرية التي عاشها المرسل ويدفعها نحو المستقبل.

المبحث الثالث: قصيدة: آه نجاد Ah Nejâd[٧٨]

في هذه القصيدة تحديدًا، لا يمكن تجاوز العنوان وتأثيره الدلالي منذ الوهلة الأولى؛ فالشاعر من خلال عبارة مقتضبة جعل العنوان وكأنه مطلع لأبيات القصيدة جميعها، فحمّل العنوان بوظيفة انفعالية استحضرها صوت التأوه (آآه/ Ah) وهو ما صاغ حالة ندب مباشر على فقيدٍ لشخصٍ أورد اسمه بعدها مباشرة (نجاد/ Nejad)، فصوت الألف الصائتة وسهولة نطقه ومن ثم اتباعه بحرف الـ(هـ/ h) يُمثل تفريغًا لمشاعر متألمة متأججة؛ فالهاء حرف حلقي لا يحتاج إلى جهد عضلي إبان تلفظه، حيث أطلق الشاعر من خلاله زفرة ألم حارة تخرج من أعماقه، كثّف من تأثيرها حضورها في مطلع قصيدته على هيئة العنوان. وبهذا نجح الشاعر في اختصار المسافة على المتلقي في تثبيت دلالة النص، حين هيأه للدخول في جو القصيدة النفسي مباشرة وحقق غايته صراحة. والعنوان على هذا النحو قد حدد هوية النص الذي يندب فيه الشاعر فقيده عبر إيراد اسمه في العنوان أولاً، ومن ثم أغلق الدلالة عليه بتكرار الاسم مجددًا في آخر سطر شعري في القصيدة في قوله:

- بُنيَّ، يا نور عيني، يا نجاد[٧٩]..
- Gözüm nûru oğulcuğum **Nijad'ım**

وإن كان السياق هنا يهدف إلى التفجع والتحسر؛ فلا يمكن تجاوز بنية التصغير والتحبب التي أوردها رجائي في النص، وهي أداة حملت دلالة الحنو والعطف نحو ولده الفقيد، فلا يجب التغاضي عن ذكر ورودها، حيث جاءت في موضعين؛ الأول: أداة التصغير (cik) ملحقة بمفردة (بدنك: bedenciğin) والتي مثّلت إحدى وظائفه الانفعالية التي

استخدمها من أجل إظهار ما في النفس من عاطفة جياشة إزاء المرثي، فكيف لجسد ولد صغير عاجز أن يتحلل أسفل التراب، بينما هناك طيورٌ تُحلق، وشمس تضحك، وأزهارٌ تتفتح، وهي –بلا شك– دلالة أدخلت المتلقي في حالة استعظام عاطفي نحو ذلك الطفل الصغير العاجز؛ يقول:

– وبدنك العزيز يتحلل في التراب[٨٠]..

- **Bedenciğin** topraklarda çürüyor..

أما الموضع الثاني الذي جاءت فيه أداة التصغير، فكان في (بُنَّي: oğulcuğum)، وقد أوردها رجائي في آخر سطر شعري داخل القصيدة، بهدف تثبيت الدلالة وإغلاقها نحو تودد موصول متمدد لولده الفقيد؛ يقول:

– بُنيَّ، يا نور عيني، يا نجاد..

- Gözüm nûru **oğulcuğum** Nijad'ım

وبنى رجائي زاده هيكل قصيدته على بنود خمسة، من خلال الوزن الهجائي الاحدى عشر الطويل، امتد تأثيره الموسيقي منذ السطر الشعري الأول وحتى نهاية القصيدة، والمقاطع الصوتية الطويلة لا شك في أن لها انعكاسا دلاليا؛ فالصوائت تحمل في طياتها زفرات ما بين التنهيد والتنفيس، لتعبر عما يجيش في نفس الشاعر من حزن وألم، فهي تُمثل إحدى الأدوات الصادقة في استخراج آهات الشاعر ونقلها مباشرة نحو المتلقي.

وهناك سمة شعرية أسلوبية ميّزت هذه القصيدة من سابقتيها؛ فالشاعر لجأ إلى أسلوب (البيت المرهون Merhün beyit) في النظم، أو ذلك الذي يعرف بـ (Anjambman[٨١])، فدلالة المعنى في السطر الواحد لم يكن في الإمكان التأكد منها أو تحقيقها إلا عبر متممها في السطر الذي يليها، ولعل هذا الأسلوب قد أضفى شيئًا من الربط الدلالي بين الأبيات والسطور الشعرية فيما بينها؛ فتأخير المعنى يمثل أحد عناصر الجذب للمتلقى ويُفعّل من عنصر التشويق؛ فالسابق إن كان مُبهما فسيدلل عليه اللاحق وهو ما تحقق بالفعل. وظهر هذا تحديدًا في البند الأول كاملاً، والسطرين الشعريين الآخرين في البند الثاني، والسطرين

الشعريين الأولين في البند الرابع؛ أي إن المعنى الذي يحمله كل سطر ظل معلقًا/ مرهونًا بالسطر الذي يليه، فعلى سبيل المثال يقول رجائي في البند الثاني:

– آثارٌ مندثرةٌ على الطرقات..

أتقصاها باكيًا ظنًا أنها لك[٨٢].

- Yollardaki ufak ufak izlere,

Senin sanıp bakar bakar ağlarım.

وإن كان "تكرار الأصوات والأحرف في القصيدة على المستويين الأفقي والرأسي يؤثر على البنية الشعرية في المجمل، فهو بلا شك يؤكد الدلالة؛ وذلك لأن الحرف تحديدًا يُمثّل سلسلة تتشابك عقدها بين أبيات القصيدة الواحدة[٨٣]"، ذلك ما أحدثه التكرار الصريح لحرف الـ"كاف k" والذي جاء تكراره على نحو خمس وثلاثين مرة أفقيا ورأسيا في القصيدة، وحرف الكاف "صوت انفجاري شديد مهموس[٨٤]" ينتج عن انحباس النفس لحظة النطق به ثم اندفاعه دفعة واحدة، وعلى هذا النحو فتكراره المتزايد في المفردات جاء لينسجم مع المشاعر الذاتية للشاعر، فهو يعيش مكبوتا مقهورا، يصيغ أبياته ويضع مشاعره فوق مفردات يفجرها عبر صوت الكاف المكرر، كونه في ثورة حزن عارمة، فعلى سبيل المثال قد تكرر نحو سبع مرات كاملة في البند الأخير؛ يقول رجائي:

– قاسيٌ جدًا جاءني هذا الفراق..

روحي عليلة وساعدي محطم ينزف دماء..

أقبل إليّ واجتذبني إلى هناك..

بُنيَّ يا نور عيني يا نجاد[٨٥]..

- Bu ayrılık bana yaman geldi pek,

Rûhum hasta, kırık kolum kanadım.

Ya gel bana, ya oraya beni çek,

Gözüm nûru oğulcğum Nijad'ım.

ولمّا كان التكرار في الحرف قد بدا جليًا في الكاف، فلا يمكن تجاوز أسلوبية التكرار اللفظي التي عمدها الشاعر، إذ نجده وقد عمد إلى تكرار مفردات بعينها لفظيًا مرتين متتاليتين في مواضع ستة، ولا شك في أن هذا الإجراء الأسلوبي لم يكن وليد الصدفة أبدًا، فإن أحدث هذا النمط طاقة صوتية كونه يمثل جناسًا لفظيًا، فهو أيضًا جاء ليحقق تأكيدًا وتكثيفًا داخل التكوين الجمالي للنص دلاليًا، فجاءت مفردات مكررة على نحو: (alil / nazlı nazlı/ bakar bakar /ufak ufak /çılgın çılgın /cayır cayır alil). وهذا ما وجه الأسلوب على هيئته تلك نحو الخطابية أيضاً، "فتكرار كلمات ذات رنين صوتي، واستعمال المترادفات، وتعاقب ضروب التعبير من إخبارٍ إلى استفهامٍ إلى تعجبٍ واستنكارٍ، هذا كله يهدف إلى إحداث تأثير أكبر على المتلقي"، يقول رجائي في البند الثالث:

– أأنت وحيدٌ في ذاك العش المظلم؟

أليس هناك من يحيمك ومن يرعاك..[٨٦]؟

- Yalnız mısın o karanlık yuvada?

Yok mu seni bir kayırır, bir bekler?

فإن كان المعنى يحمل استفهامًا في السطر الشعري الأول، فإنه في السطر الثاني يحمل استنكارا وتعجبًا؛ فكيف لطفل صغير أن يظل وحيدًا دون من يرعاه ويحميه؟ وهذا التعبير الخطابي دلل عليه الترتيب الذي جاء مع بداية السطر في كلمة (أأنت وحيدٌ yalnız mısın) فهو استفهام دلالي لا يريد به الشاعر جوابًا وإنما يحمل دلالة التقرير بالحال والمشاركة؛ فالشاعر يرغب في أن يشاركه المتلقى مشاعر الحزن الذي تنتابه، فيصيغ استفهامًا يحمل في طيه الاستخبار، وكأنه يتوجه به نحو سامعه في أسلوب خبري تقريري قائلاً: "إن ولدي وحيد داخل عش مظلم, أيصير هذا؟" وهنا تتحقق دلالة المشاركة بينه وبين متلقيه. وهذا يعني أن الاستفهام قد انزاح عما وضع له في الأصل اللغوي وهو – الاستخبار– واكتسب وظيفة جديدة بهدف تحقيق دلالة مقصودة جديدة أنتجها السياق

الذي غرست فيه، فأدت دورًا مزدوجا، ظاهره الاستعلام، وهدفه الاستهجان، كون الشعر "لغة داخل لغة[٨٧]."

وتظهر الخطابية مجددًا في صوت النداء الذي يعلو في نهاية البند الخامس يعقبه صيغة أسلوب الأمر في كل من (أقبل:gel / اجذب çek)، والأمر هنا يحقق وظيفتين؛ الأولى: تنبيهية؛ فمن خلالها يستدعى الشاعر انتباه المتلقي ويضمن بأن يظل حاضرا مشدودًا نحو النص، أما الثانية: فتتمثل في تخفيف حدة الملل التي ربما تنتاب المتلقى وخاصة مع القصائد الطويلة، وهذا لأن "أسلوب الأمر له مواصفات تساعده في إنتاج دلالته وفق شروط تبعده عن باقى البنى التي يمكن أن تتداخل معه[٨٨]."؛ يقول رجائي:

– أقبل إليّ واجتذبني إلى هناك..

بني يا نور عيني يا نجاد..[٨٩]

- Ya **gel** bana, ya oraya beni **çek**,

Gözüm nûru oğulcuğum Nijad'ım.

وإن كان الانزياح من بين أهم الأركان التي تقوم عليه الدراسة الأسلوبية؛ كونه "خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال رؤية ولغة وصياغة وتركيبا[٩٠]"، نجد أن رجائي مع مطلع قصيدته قد انزاحت عبارته عن المعاني المألوفة حول الموت، ففي السطر الأول بينما هناك شوق يحرق، يتضاد معه المعنى في أن يدا جليدية تتمد دخل الجسد وهو انزياح دلالي استبدالي؛ فلو أن في الفراق لوعة وحرقة، فإن الموت أشد حرقة وأكثر لوعة، وهنا جاءت العلاقة بين مكونات الجمل في السطرين غير مألوفة، إلا أنها خلقت ترابطا انسجاميا بين عناصر متنافرة (يحرق:yakarken × يدٌ من جليد buzdan bir el) فهو هنا يتخذ من اليد الجليدية معادلاً موضوعيًا للموت الذي يسري بداخله.

– بينما يحرقني الشوق بشدة..

يدٌ من جليد تسري في جسدي[٩١]..

- Hasret beni cayır cayır **yakarken**

Bedenimde **buzdan bir el** yürüyor.

ويتكرر الانزياح أسلوبيًا مرة أخرى فيما مثّل عنصرا مفاجئًا للمتلقى، فالشاعر في نهاية البند الثاني لا يزال يجيش في صدره مشاعر الفراق والحرقة التي تسيطر عليه، فجاء الفعل (أبكي:ağlarım) ليوثق تلك الحالة التي لا يزال يعيشها في قوله:

أتقصاها باكيًا ظنًا أنها لك[٩٢].

- Senin sanıp bakar bakar **ağlarım**.

ولكن مع مطلع السطر الأول في البند الثالث أسس الشاعر لانزياح استبدالي عجيب؛ حين بدأ السطر بـ(شمس تضحك güneş güler)، فربما هذا الانزياح قد شكل صدمة دلالية عند المتلقي؛ فالموقف موقف بكاء وتفجع، فما لشمس تضحك، وطيور تطير، وأزهار تتفتح في مقام كهذا؛ يقول:

– شمس تضحك وطيور تحلق في الهواء

زهور تصحو رويدًا رويدًا[٩٣]..

- **Güneş güler**, kuşlar uçar havada,

Uyanırlar nazlı nazlı çiçekler..

وعلى الرغم من أن هذا الانزياح أحدث انكسارا في السياق من ناحية، فإننا نجد أنه قد أكد الدلالة مرة أخرى عبر تضادية الدلالة، فالشمس، تلك الكتلة المادية التي يستحيل تجسيدها، تضحك، والطيور تحلق سعيدة، والطبيعة تحويها الأزهار، كل هذه الحياة، بينما ولده يقبع هنالك في عش مظلم كئيب، ومثّل هذا كله انزياحا استبداليا مقصودا أيقظ من خلاله خيال المتلقي ليصور التضادية بين مشهد الحياة والموت؛ يقول:

– وهل أنت وحيدٌ في ذاك العش المظلم

أليس هناك من يحميك ويرعاك؟[٩٤]

- Yalnız mısın o karanlık yuvada?

Yok mu seni bir kayırır, bir bekler?

المبحث الرابع: قصيدة: لا شغف Şevk Yok[٩٥]

من الواضح أن العنوان في هذه القصيدة ينفتح على تأويلات كثيرة، فالمعنى المباشر لمفردة (şevk) تصيغ دلالة صريحة نحو البهجة والسرور، ثم تُعـلّق الدلالة نفيًا مع ورود علامة النفي (yok)، فتظهر التساؤلات حول المقصود بالشغف المنعدم، أو السعادة المفقودة، واتساع الدلالة في العنوان السبب فيه إسقاط مسند إليه حالة الشغف وانعدامها، ونجد أيضًا أن العنوان جاء بدون أن يُحمّل بدلالة زمنية أو فضاء مكاني على سبيل المثال، وهذا ما يدفع المتلقى نحو السعى في تتبع عامل النفي داخل العنوان عبر التواصل مع المدلول بين السطور. وهي حالة يبحث فيها العنوان عن نص يشرحه، وليس كونه عنوانا يصف نصا. وهو سرعان ما يتحقق بعد قراءة القصيدة؛ حيث بدأت الدلالة تنجلى مباشرة مع أول سطر فيها، وتأكدت حمولتها عبر تكرار العنوان وتموضعه بين السطور تباعًا مع وصول عددها لنحو سبعة تكرارات تامة، واختلف الأمر بورود مسند إليه الجملة صراحة، فأغلقت الدلالة في كل سطر ورد فيه العنوان فيما بعد داخل الأبيات، حيث الحياة جميعها هي التي كانت بلا شغف.

استندت دلالة النص الشعري على استحضار عناصر الطبيعة، فعمد الشاعر على تشخيص كل مكوناتها، بدءا من الـ (زهرة الحزينة Gül hazîn)، و(السنبلة المضطربة sünbül perîşan)، و(البلبل المكدر والرياح التى تسرى متأوه متألمة Ah eder, inler nesîm-i bî-karârın)، الأمر الذي مثّل إلحاحا دلاليا، رسم من خلاله مشهدا قاتما سوداويا لكل ما يحيط به، وهو حزن ممتد بين كل بند من البنود الثلاث التي وضع فيها الشاعر كلماته، والتشخيص في عناصر الطبيعة يحمل دلالة مهمة؛ ألا وهي التجدد والدوام، فالطبيعة لا تخلو من طير وإن أكسبه الحزن، أو سنبل وإن أضفى على هيئته الكَدّر، ولا من نسيم يغدو وإن جعله يتأوه، فالمآزة في المعنى هي مآزرة تجدد لكل الدلالات السوداوية التي تنتاب صدره، حيث أحزانه ثابته متجددة بثبات مكونات الطبيعة وتجددها؛ يقول رجائي:

– زهرة حزينة.. سنبلة مغمومة.. روضة بلا شغف..

بلبلٌ مُغردٌ كُدّر بلا شغف..

مياهٌ جارية تتدفق بلا شغف..

رياح مضطربةٌ تتأوه وتتنسم بلا شغف[٩٦]..

- Gül hazîn... sünbül perîşan... Bâğzârın şevki yok..

Derdnâk olmuş hezâr-ı nağmekârın şevki yok...

Başka bir hâletle çağlar cûybârın şevki yok.

Ah eder, inler nesîm-i bî-karârın şevki yok..

ودلالة الحزن لا تزال تتجدد مع اتكاء الشاعر على فعل مضارع أورده سبع مرات بين أسطر الأبيات؛ من نحو (يتدفق: çağlar/ يتأوه: ah eder/ ينسال: inler/ يمتلئ: dolar/ يبكي: ağlar/ يهتز:ihtizaz eyler/ يظهر: izhar eder)؛ فالفعل المضارع المتُناثر بين الأبيات يثبّت ملازمة الحزن لواقع القصيدة وجوها العام، وهو تأكيد دلالي عمد إليه الشاعر.

ولعل الشاعر قد أوجد تضادًا دلاليًا ضمنيًا في انتخابه لوقت "الربيع" بوصفه دلالة زمانية، فإن كان الربيع هو مبعث بهجة ونماء في الكون، فإنه استطاع إحداث انزياح دلالي عكسي؛ حين جعل من الربيع الذي هو مصدر للسرور، مبعثًا للكئابة والحزن، فكل الموجودات مصدر لسوداوية مشهد وحدّ بينها وبين مشاعره، وهذا من خلال سطر شعري تكرر ثلاث مرات، ليحدث من خلاله تنغيمًا موسيقيًا رابطًا، بجانب تاكيد دلالي، يقول:

– أقبل الربيع، ولكن مالي أفعلُ، فربيع بدونك بلا شغف[٩٧]..

- Geldi ammâ n'eyleyim sensiz bahârın şevki yok!

وإن كان "الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات تحقق أبعادًا نفسية تصيغ حالة شعورية خاصة بالتجربة الشعرية[٩٨]" كما يرى "جان كوين"، نجد أن رجائي‌زاده قد استند في هذه القصيدة على هذه النمط الأسلوبي وخاصة فيما يتعلق بالتقديم والتأخير؛ ففي سطر القصيدة الثاني نجد أن الشاعر قد وضع مسند الجملة الفعلية في مستهل السطر الشعري

على نحو (صار مُكَّدر: derdnak olmuş)، ومن ثم جاء بمسند إليه الجملة (بليل: hezar-ı nağmekar) لاحقًا في ترتيب مخالف لقواعد اللغة التركية، وهو باعث دلالي يهدف إلى التركيز على حالة سوداوية المشهد من خلال اللفظ المقدم، كما أنه انزياح دلالي عكسي فيما يخص طبيعة المسند إليه، فالبلبل يشدو ليُسعد، وإنما جاء هنا يشدو ليُحزن؛ يقول:

– بلبلٌ مُغردٌ كُدّر بلا شغف[٩٩]..

- **Derdnâk olmuş** hezâr-ı nağmekârın şevki yok...

ويتكرر هذا الأسلوب الانزياحي التركيبي مجددًا في كلا السطرين الرابع والخامس تباعًا على نحو: (يتأوه: ah eder/ يتنسم: inler)، و(أقبل: geldi)، وهو أسلوب يحيل المعنى مباشرة نحو الوظيفة الدلالية الانفعالية التي عمد إلى الاتكاء عليها، ربما لغاية نفسية – على الأرجح– أو لضرورة شعرية؛ يقول:

– رياح مضطربةٌ تتأوه وتتنسم بلا شغف..

أقبل الربيع، ولكن مالي أفعلُ، فربيع بدونك بلا شغف[١٠٠]..

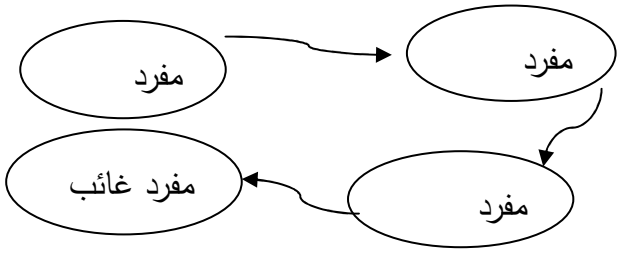
- Âh eder, inler nesîm-i bî-karârın şevki yok..

Geldi ammâ n'eyleyim sensiz bahârın şevki yok!

ونجد أن رجائي عمد إلى استثارة ذهن المتلقي وجذب انتباهه إلى نصه عبر الاستعانة بأسلوب الالتفات[١٠١] أو dönüşlülük؛ وقد تحقق ذلك عبر السطر الشعري الذي تكرر ثلاث مرات ليمثل خاتمة لبنود القصيدة؛ حين بدأ الجملة بمسند فعلي ضمير المسند إليه فيه (هو:O)، في (أقبل: geldi) وهو صوت انفعالي منخفض في ترتيب الجملة؛ كون المسند إليه مؤخرا. ثم أتى بمسند فعلي، المسند إليه فيه ضمير المفرد المتكلم (أنا: ben)، في (ماذا أنا فاعل: neyleyim) وهو ما مثّل دلالة انفعاليه أشد تأثيرًا من سابقتها؛ كون الذات المفجوعة تعبر عن عجزها في ذلك الموقف الذي ينتابها. ومن ثم يصل المستوى الدلالي في الجملة إلى أقصاها عبر استحضار ضمير المفرد المخاطب (أنت: sen)، في (بدونك: sensiz) كونه المفقود المقصود؛ وهو ما مثّل أعلى نقطة في الدائرة الانفعالية داخل السطر

الشعري. وسرعان ما يلتفت في نهاية السطر بإزاحة التعبير نحو المفرد الغائب (هو: O) في أنه ربيع بلا شغف، على نحو: (baharın şevki yok) لينخفض الصوت في الدلالة الانفعالية مجددًا كما بدأ في مطلع السطر الشعري. وهنا يجد المتلقي نفسه أمام ضمير غائب تم إسناده إلى مخاطب وإيراد دلاليته على لسان مفرد متكلم، فإزاحة التعبير أو الالتفات من الغائب إلى المخاطب أو العكس تُفعّل دلالة المشاركة بين المُرسل والمرسَل إليه.

- أقبل الربيع، ولكن مالي أفعلُ، فربيع بدونك بلا شغف[١٠٢]..
- Geldi ammâ n'eyleyim sensiz bahârın şevki yok!



الخاتمة:

بعد قراءة السيرة الذاتية للشاعر رجائي‌زاده محمود أكرم، وتتبع بواعث الرثاء في حياته، ومن ثم استقراء قصائد الرثاء لديه، يمكن القول ما يلي:

- **لما كان المقام مقام بكاء فمن الطبيعي أن يغلب على اللغة الشعرية معجم شعري سودوي حزين وروح بكائية تميل إلى الجزع، فاستند على مفردات بعينها، مثل: القبر، والضريح، والحزن، والبكاء، الدمع، القلب المحزون.. وغيرها.**
- **الأسلوب الشعري في القصائد متكئ بصورة مباشرة على ظاهرة التكرار؛ فجاء التكرار في كل شئ تقريبًا، بين الكلمات وبعضها، الحروف، الأفعال، وجمل كاملة وبعضها البعض. وهو ما مثّل مرتكزا أسلوبيا عمد الشاعر إلى استخدامه ليؤكد الإلحاح في الحزن.**

- امتازت قصائد رجائي في الرثاء بالطول، ولعل السبب في هذا كان نابعا من استخدام عنصر التكرار بصورة مبالغة.
- مثلت المفردات الفارسية ركنًا مهمًا في معجم الثقافة اللغوي عند رجائي؛ حيث أفرد في استخدام مفردات فارسية بكثرة فتناثرت بين الأبيات في قصائده، ولعل هذه إحدى الصعاب التي ربما تواجه المتصفح لقصائد الشاعر.
- انعكست حياة العزلة التي اختارها رجائي لنفسه على قصائده مباشرة، وخاصة بعد وفاة ابنه نجاد؛ فلم يهمل الاستعانة بالطبيعة لتشاركه فجيعة فَقد أبنائه، وجعل كل مكوناتها تقريبًا في حالة من الندب والعزاء، فكانت هي ومكوناتها من طيور وشمس وجداول ماء، وأزهار، رفيقه وجليسه في عزلته.
- انعكست الثقافة اللغوية التي امتاز بها المعجم اللغوي لـ "رجائي"، ما بين العربية والفارسية والتركية على قصائده، فلا نجد قصيدة من قصائد الرثاء تلك إلا وتنوعت مفرداتها وتآزرت بين تلك اللغات الثلاث.
- استخدم الشاعر الجملة الخبرية في قصائده بوفرة، مقارنة بالجملة الفعلية، وذلك تقريرًا لحالة الحزن وتثبيتا لها.
- تنوعت الوظيفة الانفعالية وأنواعها في القصائد ما بين الخطابية، والنداء، والاستفهام، والأمر، والتمني.

ملحق ترجمة القصائد المختارة

- أولاً: قصيدة: حسرةٌ Tahassür

- Âh kim Pîrâye'min işte bu yerdir meskeni!
şu siyeh topraklar olmuştur o nûrun mahzeni.
Gelmedim on beş sene bilmem ne yanda medfeni. Ey mezâristân bana ettirme âh ü şîveni!
Rahm edip âgâh edin ey servler, taşlar beni!
Bî-nişan terk eyledim eyvâh evlâdım seni!
Söyle yavrum eyleyim şâdâb-ı giryem hâkini
Hangi topraktır senin örten vücûd-ı pâkini?

- **آآه .. أهكذا هو مسكن برايتـــي..**
وصارت تلك الأراضي المقفرة قبوا لهذا الضياء؟
خمسة عشر عاما ولم آت، ولستُ أدري أيٌ هو مدفنك
أيها الضريح، لا تُزد عليّ الآهات والحسرات..
أيتها الصخور وشجرات السرو، أدليني وترحمي بي..
واحسرتاه.. يا بنيتي، قد تركتك بلا دليلٍ..
أخبريني يا صغيرتي.. لأبلل ترابك بدموع البكاء
أي تراب هو يغطي جسدك الطاهر؟

- Züldür on beş yılda bir kerre ziyâret kabrini.
Yok hicâbımdan taharrîye cesâret kabrini.
Ger zaman ettiyse pâmâl-i hakâret kabrini,
Bir vazîfeydi bana etmek imâret kabrini.
(Bir avuç hâk-i mübârekten ibâret kabrini!)
Eylemez kimse banâ hayfâ işâret kabrini.
Söyle yavrum eyleyim şâdâb-ı giryem hâkini
Hangi topraktır senin örten vücûd-ı pâkini?

- لَمهانة هي زيارة قبرك مرة واحدة منذ خمسة عشر عامًا.
من خجلي ليس لدي الشجاعة في البحث عن قبرك..
إن كان الزمان قد جار على قبرك بحقارة الزوال..
لكان لزامًا عليّ إعمار قبرك..
فقبرك حفنة من مباركة الحق..
واحسرتاه.. لا أحدٌ يدلني على قبرك..
أخبريني يا صغيرتي.. لأبلل ترابك بدموع البكاء
أي تراب هو يغطي جسدك الطاهر؟

- Bir küçük kevkeb gibi kim doğmadan örter sehâb
Etmeden çeşmânını bir kere olsun şule-tâb
Cây-gâhın eyledik mehde bedel zîr-i türâb
Fikrime gömdüm diye hiç etmedim kabrin hesâb.
Cüst ü cû etmekteyim şimdi mezarın bî-hicâb
Bî-nişan koydum seni gönlüm harab olsun harâb!
Söyle yavrum eyleyim şâdâb-ı giryem hâkini!
Hangi topraktır senin örten vücud-ı pâkini?

- ككوكب صغير يغشيه السحاب قبل الميلاد..
دون أن تُضيئ عيناك ولو لمرة واحدة..
أبدلنا مقامك بالمهد تحت التراب..
دفنتك في ذهني، ولم أُقِم لقبركِ قطٌ حساب..
باحث الآن عن ضريحك بلا حجاب..
وضعتك بلا دليل، فحسرة على قلبي وخراب..
أخبريني يا صغيرتي،لأبلل ترابك بدموع البكاء..
أي تراب هو يغطي جسدك الطاهر؟

- Ey cihândan hiç nasibi olmayan cân ahteri!
Kalmadım bir dem -tulûunla ufûlünden beri-
Tâli-i nâ-sâzını yâd u teessürden berî
Kabrine geldim bugün îsâr için eşk-i teri
Cüst ü cû eyler gözüm câ-yı sükûtun serseri
Gözlerim râzı mısın tartîb ede her bir yeri?
Söyle yavrum eyleyim şâdâb-ı giryem hâkini!
Hangi topraktır senin örten vücud-ı pâkini?

- يا نجمة الروح يا من لم يكن لها نصيب قط من حياة.

لم أمكث للحظة من طلوعك وحتى الفناء..

من اشتياقك وذكراك المغاير..

اقبلتُ إلى ضريحك اليوم إثارٌ لأذرف الدموع..

عيناي تبحث مكان سكوت تائه

أراضية أنتِ عن عيناي تُزيّن كل مكان؟

أخبريني يا صغيرتي.. لأبلل ترابك بدموع البكاء..

أي تراب هو يغطي جسدك الطاهر؟

- Hayf kim çok gördü sen nev-bâvemi devrân bana
Vermedi bir gün der-âguş etmeğe meydân bana.
Olmadın yavrum niçin bir kerrecik handân bana?
Pek ağır geldi bugün bilmem neden hicrân bana?
Çâre-sâz ol bâri sen ey dîde-yi giryân bana!
Cây-gâhın söylemez mâdâm kabristân bana;
Söyle yavrum eyleyim şâdâb-ı giryem hâkini
Hangi topraktır senin örten vücûd-ı pâkini?

- عبثًا من يرى كثيراً أنكِ لي طالعي السعيد..

وإن لم يمنحني ذات يوم فرصة لعناق..

يا بنيتي، لما لم تصبحي لي ضحكة وإن يكن لوهلة؟

رحلتي بقسوة، ولست أعرف لما هجرتني اليوم؟
يا من تبكيني، كوني معالجا لآلامي..
طالما مقرها الضريح فلا تحدثني..
أخبريني يا صغيرتي.. لأبلل ترابك بدموع البكاء..
أي تراب هو يغطي جسدك الطاهر؟

- Çeşm-i cânım görmede şimdi yetişmiş bir nihâl
Kim kar altında kalan bir gülbün-i nevres-misâl
Muhtecib bir sütre-i beyzâda kadd ü yâl ü bâl
Dîde nemlenmiş, nazar mahzûn, uçuk reng-i cemâl
Aşinâlıkla olur rûha emel-bahş-ı visâl.
Ah Pirâye'm meğerki sensin ol nâzik hayâl
Söyle yavrum, eyleyim şâdâb-ı giryem hâkini!
Hangi topraktır senin örten vücûd-ı pâkini?

- لم تر روحي عينك كغصن مكتمل النماء
يتمدد الآن أسفل الجليد كبرعم الأزهار
قوام وقدّ محتجب في سترة بيضاء
أعين مُندّاة، ونظرة حزينة، تشقق جمال الألوان
بالألفة يصبح للروح أمل وصال العطاء
آآه يا برايتي.. فلتصبحي فقط جمال الخيال
أخبريني يا صغيرتي،لأبلل ترابك بدموع البكاء..
أي تراب هو يغطي جسدك الطاهر؟

- ثانياً: قصيدة: ترنيمة Terennüm

- Saklayıp kalb-i mükedderde seni
Anarım âh ile her yerde seni!
Bulurum neşve-yi sâgarda seni.
Anarım âh ile her yerde seni!

- أُخبئك في القلب المُكدَّر
وأتذكرك بالآه في كل مكان
أجدك في كأس الصفاء
وأتذكرك بالآه في كل مكان

- Bülbülü ağlamadan gûş edemem.
Zâr olan gönlümü hâmûş edemem.
Seni bir lâhza ferâmûş edemem.
Anarım âh ile her yerde seni!

- لا أستطيع أن أصغى لبلبل دون بكاء
ولا أن أُسكّن قلبي الجريح
ولا أنساك للحظة
فأذكرك بالآه في كل مكان

- Her çiçekten alırım nükhetini..
Her fidanda görürüm hey'etini
Söyleyip cûlara keyfiyyetini
Anarım âh ile her yerde seni!

- أتنسمك من كل زهرة
وأرى هيئتك في كل شتلة
أحكى صفاتك للأنهار..
أذكرك بالآه في كل مكان..

- ثالثاً: قصيدة: آآه نجاد Âh Nijad

- Hasret beni cayır cayır yakarken
Bedenimde buzdan bir el yürüyor.
Hayâline çılgın çılgın bakarken
Kapanası gözümü kan bürüyor.

- **بينما يحرقني الشوق بشدة**
يدٌ من جليد تسري في جسدي
بينما تتحرى عن خيالك بشغف
دماء تُغشي عيناي بالبكاء

- Dağda kırda rast gelirsem bir dere,
Gözyaşlarım akıtarak çaşlarım.
Yollardaki ufak ufak izlere,
Senin sanıp bakar bakar ağlarım.

- **لو أصادف عين ماء في سهل أو على جبل**
لسالت دموع عيني شلالا
آثارٌ مندثرة على الطرقات
أتقصاها باكيًا ظنًا أنها لك

- Güneş güler, kuşlar uçar havada,
Uyanırlar nazlı nazlı çiçekler.
Yalnız mısın o karanlık yuvada?
Yok mu seni bir kayırır, bir bekler?

- **شمس تضحك وطيور تحلق في الهواء**
زهور تصحو رويدًا رويدًا
وهل أنت وحيدٌ في ذاك العش المظلم
أليس هناك من يحميك ويرعاك؟

- Can isterken hasret odiyle yansın,
Varlık beni alil alil sürüyor.
Bu kayguya yürek nasıl dayansın;
Bedenciğin topraklarda çürüyor.

- **بينما تريدني الروح أن أحترق بنار الشوق**
يدفعني الوجود دفع العليل
كيف لقلب أن يتحمل هذا الاضطراب
وبدنك العزيز يتحلل في التراب

- Bu ayrılık bana yaman geldi pek,
Rûhum hasta, kırık kolum kanadım.
Ya gel bana, ya oraya beni çek,
Gözüm nûru oğulcuğum Nijad'ım.

- قاسيّ جدًا جاءني هذا الفراق..

روحي عليلة وساعدي محطم ينزف دماء

أقبل إليّ واجتذبني إلى هناك..

بني يا نور عيني يا نجاد..

- رابعاً: قصيدة: بلا شغف Şevki Yok

- Gül hazîn... sünbül perîşan... Bâğzârın şevki yok..
Derdnâk olmuş hezâr-ı nağmekârın şevki yok...
Başka bir hâletle çağlar cûybârın şevki yok..
Âh eder, inler nesîm-i bî-karârın şevki yok..
Geldi ammâ n'eyleyim sensiz bahârın şevki yok!

- زهرة حزينة.. سنبلة مغمومة.. روضة بلا شغف

بلبلٌ مغرد مكدر بلا شغف..

مياهٌ جاريةٌ تتدفق بلا شغف..

رياحٌ مضطربةٌ تتأوه وتتنسم بلا شغف..

أقبل الربيع، ولكن مالي أفعل، فربيع بدونك بلا شغف..

- Farkı yoktur giryeden rûy-ı çemende jâlenin.
Hûn-ı hasretle dolar câm-ı safâsı lâlenin
Meh bile gayretle âğûşunda ağlar hâlenin!
Gönlüme te'siri olmaz âteş-i seyyâlenin.
Geldi ammâ n'eyleyim sensiz bahârın şevki yok!

- لا فارق بين دموع وقطرات ندى فوق عشب..

توليب كأس الصفا يمتلئُ بدماء الشوق..

حتى القمر يبكي وسط هالته بحرقة..

نيران موقدة صارت بلا تأثير على قلبي..

أقبل الربيع، ولكن مالي أفعلُ، فربيع بدونك بلا شغف.

- Rûha verdikçe peyâm-ı hasretin her bir sehâb..
Câna geldikçe temâşâ-yı ufuktan pîç ü tâb..
İhtizâz eyler çemen.. izhâr eder bin ızdırâb..
Hem tabîat münfail hicrinle.. hem gönlüm harâb…
Geldi ammâ n'eyleyim sensiz bahârın şevki yok!

- **كل سحابة تقبل تحي ذكرى اشتياقك**

وكل تدبر لأفق يجلب للروح غمّا واضطرابا

تتمايل المروج فينجلي ألف عذاب..

طبيعة منفعلة بهجرك، وكذلك قلبي في خراب..

أقبل الربيع، ولكن مالي أفعلُ، فربيع بدونك بلا شغف..

الهوامش:

[١] – موسى سالم ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها– ط١– دار الكندي– الأردن: ص: ١١.

[٢]– القرآن الكريم: سورة آل عمران: الآية: ١٨٥.

[٣]– محمد بن يزيد المبرد: الكامل في اللغة والأدب– تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي– ج٢– الأوقاف السعودية– ١٩٩٨– ص:٢٧٩.

[٤]– محمد بن يزيد المبرد: التعازي والمراثي والمواعظ والوصايا– تحقيق: إبراهيم محمد حسن– نهضة مصر– القاهرة– ١٩٧٦– ص:٥.

٥–ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده– تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد–ط ٥– دار الجبيل–بيروت– ١٩٨١– ص:٣٠٨.

[٦]– محمد بن يزيد المبرد: الكامل في اللغة والأدب: ص:٢٧٨.

[7]-M. Nihat Özön: Resimli Büyük Türk Dili Sözlüğü- Arkın Kitabevi- İstanbul- 1971- s: 432.

[٨]–ابن منظور: لسان العرب– دار المعارف– القاهرة– د. ت– ص:١٥٨٢.

[*] – Ağıt : مصطلح عام يُطلق على كافة الأغاني الشعبية التي تدور حول حدث حزين، سواء تضمن مراسم لاحتفال أو لا، كونها نصوصا غنائية شعبية مناسبة للتذكير بعظم الحدث والفاجعة، وتهدف إلى ابقائه في محل الذاكرة بعيدًا عن النسيان، وهي تعادل لغويًا مفردة (Agı) في اللغة الأذربيجانية، للمزيد، انظر:

- Erman Artun: Türk Halk Edebiyatına Giriş- kitabevi- İstanbul- 2009- s:152.

[**] يـوغ (yuğ): يشار به إلى اسم الطعام الذي تتناوله الجماعة التي شاركت في دفن الميت، وتظل تتناوله ما بين ثلاثة أيام إلى سبعة، ونسبة إلى هذا يطلق على المشاركين (يوغجى لر)؛ أولئك الذين يتم دعوتهم خصيصًا من أجل مراسم العزاء، فيقومون بطرق الدفوف وهم يتراقصون ويُنشدون أغاني البكائيات، وفي أثناء تلك المراسم، أيضًا، يؤدون بعض التقاليد؛ منها: النواح والعويل على الميت، ولطم الوجه، وشق الملابس، ونثر الرماد فوق الرؤوس، والتوشح بالأسود، وارتداء ملابس المتوفى بهيئة مقلوبة. للمزيد، انظر:

-Şükrü Elçin: Türkiye Türkçesinde Ağıtlar- Kültür Bakanlığı Yayınları- Ankara- 1990- s: 5.

[9]-Süleyman Uludağ: Ağıt.İslam Ansiklobesi. C.1-İstanbul:Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları- 1988- s: 470 –473.

[10]- Mehmet Fuat Köprülü: Edebiyat Araştırmaları- Türk Tarih Kurumu Basımevi- basım 3- Ankara- 1999- s: 88.

[***] – (ساجو Sagu): نوع من القصائد الغنائية نظمها الترك قبل الإسلام على وزن هجائي مقطعي (سباعي/ ثماني)، نظمت غنائيًا في مراسم عزاء (اليوغ)، وكانت تحمل طابعًا دينيًا مؤثرًا في طريقة الإلقاء على الحاضرين؛ حيث تهدف إلى التذكير بحقيقة الموت، والنصح والإرشاد، ومن أعظم النماذج الغنائية لـ (ساجو) العزاء، ما ذُكر في

"ديـوان لغـات التـرك Divanu Lügat't- Türk"، لمنظومة العزاء التي أنشدت من أجل الملك (ألب ار تونجا Alp Er Tunga)، وهي واحدة من أعظم المراثي التركية القديمة قبل الإسلام؛ يقول الشاعر في مقطع منها:

Alp Er Tunga öldü mü	هل مات ألب ار تونجا؟
Dünya sahipsiz kaldı mı	وأصبح العالم بلا سيد ؟
felek öcünü aldı mı	أهكذا انتقم الفلك؟
Şimdi yürek yırtılır	تداعى القلب الآن..
Felek fırsat gözetti	انتهز الفلكُ الفرصة
Gizli tuzak uzattı	وبسط شراكه خلسة
Beyler beyini şaşırttı	فأصاب السادة حيرة
Kaçan nasıl kurtulur	كيف للخلاص سبيل؟
Erler kurt gibi uludular	كذئاب عوى الجنود
Bağrışıp yakalarını yırttılar	بصراخ حطموا القيود
Islıklaşmış sesle ağıt yaktılar	وتباكوا بنحيب موقود
Göz yaşlarla örtülür	أغشيت الأعين بالدموع

للمزيد:

Yayınları- -Mahmut Kaşgarlı: Divanü Lügat-it Türk- (çev: Besim Atalay) Cilt I. TDK s:41- 42..–1985 Ankara-

[11]–Mehmet Fuat Köprülü: Türk Edebiyatı Tarihi- ötüken yayınları- kültür serisi- İstanbul- 1980- s: 75.

[12]- Abdurrahman Güzel: Türk Halk Edebiyatı El Kitabı- baskı.8- Akçağ Yayınları- Ankara - 2014 –s: 151-152.

[13]- Necla Pekolcay: İslâmî Türk Edebiyatına Giriş- Kitabevi Yayınları – İstanbul- 1994- s: 228.

[14]-Bkz: Mustafa isen: Genç Osman için Yazılan Bir Ağıt ve Bir Mersiye - Akçağ Yayınları- 1. Basım – Ankara- 1997- s: 465.

[15]- İskender Pala: Divan Edebiyatı- Kapı Yayınları- İstanbul – 2008- s: 116.

[16]-Mine Mengi: Eski Edebiyatımızın Mersiyelerine Toplu Bir Bakış-Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi II- İzmir- 1983 – s: 92.

[17]- Cemal Kurnaz: Mersiye Şairinin İşi: Acıyı Bal Eylemek- Divan Edebiyatı Yazıları- Akçağ Yayınları- Ankara- 1997- s: 445.

[18]-Zeliha Çavuş: Türk Edebiyatında Mersiyeler- Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi- Sayı 38- Erzurum- 2008- s: 133.

[19]-Mustafa İsen: Acıyı Bal Eylemek Türk Edebiyatında Mersiye- Akçağ Yayınları- Ankara - 1993- s: 45.

[20]- Bkz: Mehmet Faruk Toprak: Mersiye- Türkiye Diyanet Vakfi İslam Ansiklopedesi- cilt. 29- TDV yayınları - Ankara -2004- s: 215.

[٢١]–شوقي ضيف: الرثاء، فنون الأدب العربي، الفن الغنائي ٢– دار المعارف– ط٤– القاهرة – ١٩٨٧م– ص:٥–٦.

[٢٢]– رجائي زاده محمود أكرم Recaizade Mahmut Ekram:

☒ هو واحد من بين أدباء عصر التنظيمات، ولد في (واني كوي Vaniköy) في إستانبول في ١ من شهر مارس عام ١٨٤٧م. هو الابن الثاني للسيد (محمد شاكر رجائي أفندي Mehmet Şakir Recaî Efendi) وزير التقويم في السنوات الأولى من التنظيمات، كان شاعرًا مثقفًا وخطاطًا ومؤرخًا، يمتد نسبه إلى إحدى العائلات المرموقة في ولاية (بالي قصر Balıkesir)، وإلى الغازي (تيمور تاش باشا Timurtaş Paşa)، والدته هي السيدة (رابعة العدوية Rabia Adviye) ذات الأصول المرموقة أيضًا آنذاك. تعلم العربية والفارسية من والده، بدأ تعليمه في مدرسة (بيازيد الإعدادية Bayezıt Rüşdiyesi) عام ١٨٥٨م، ثم درس في (Mekteb-i İrfan) وبعدها التحق بالمدرسة الحربية (Harbiye İdadî) ولكنه لم يستطع إتمام تعليمه بها نتيجة لظروف صحية، فقُلد وظيفة كاتب في وزارة الخارجية عام ١٨٦٢. تعرف على الشاعر التركي (نامق كمال)، وبدأ ينشر مقالاته وكتاباته في مجلات أدبية مختلفة مثل: (حقائق الوقائع Hakayıkü'l- Vakayi)، و(الترقي Terakki)، و(تصوير أفكار Tasvir-i Efkar) التي تولى رئاسة تحريرها عام ١٨٦٧م بعدما سافر (نامق كمال) إلى باريس، وبدأ اسمه يبرز بين الأوساط الأدبية آنذاك. وفي عام ١٨٧٨م عُيّن عضوًا في (مجلس الشورى Şüra-ı Devlet). وتقلد عديدًا من الوظائف؛ حيث درّس الآداب في المدارس الثانوية في كل: (جلطة سراي ومكتب ملكية Mekteb-i Mülkiye) من كتابه الذي كان قد ألفه بعنوان (تعاليم الأدب Ta'lim-i Edebiyat) في الفترة ما بين أعوام ١٨٨٠–١٨٨٨م، وفي عام ١٩٠٨ تقلد (وزارة المعارف Maarif Nazırlığı) لفترة وجيزة استمرت لعدة أشهر؛ حيث قدم استقالته. أعيد تعيينه عضوا في مجلس الشيوخ حتى وفاته في إستانبول في ٣١ أكتوبر من عام ١٩١٤م ودفن في ضريح في (كوجوك صو Küçüksu) بالقرب من ضريح ابنه (نجاد Nijad) كما كان قد أوصى قبل فاته. للمزيد، انظر:

- İsmail Parlatır: Recaizade Mahmut Ekrem - MEB Yayınları İstanbul - 2005- s:.41.

☒ ترك رجائي زاده ميراثًا أدبيًا متنوعًا ما بين الشعر والرواية والقصة والمسرح والقصة، وانطلق مفهومه بالأدب من خلال قناعته بأن (الفن من أجل الفن Sanat sanat içindir) وإن اختلف توجهه فيما بعد، بعد أن تعرف على (نامق كمال)، وكان لوفاة أبنائه الثلاثة أثر عظيم في نفسه؛ فارتبطت أعماله بقيمٍ تتعلق بالموت والحب والعزلة وطبيعة الحياة الفانية، أشتهر في الأوساط الأدبية بلقب (أستاذ أكرم Üstâd-i Ekrem) وعني في المقام الأول بنشر المؤثرات الأوروبية في الأدب من حيث التناول الجديد للموضوعات السائدة هناك؛ وتأثر كثيرًا بالتوجهات الفكرية والأدبية للشعراء الغربيين من أمثال؛ لامرتين وفيكتو رهوجو حيث ترجم أعمالهما إلى التركية،

ومثّل توجهه الحداثي نقطة للصراع الأدبي بينه وبين جماعة (ثروت فنون). وكانت روايته (Araba sevdası) أول نماذج الواقعية في الأدب التركي.

☒ كان رجائي زاده يؤمن بأن (الجمال) هو العنصر الأقيم والأبقى بوصفه معيارًا في جودة الفن. ويتوقف هذا على توافق هذا العنصر بين المحتوى والأسلوب في الأدب بصفة عامة والشعر خاصة. وإن التناغم والتكامل في الجمال بين عناصر (الفكر والعاطفة والخيال) بوصفه وحدة واحدة، سيخلق بلاشك جمالاً عامًا، ومن ثم تظهر جودة الأديب، فكان يرى أن الشعر غايته تحقيق الجمال وليس إلا، فلا هو خادم لأخلاق، ولا مؤسس لقيم المنطق، وليس في غايته الابتعاد عن الأخلاق كما لا ينبغى أن ينعقد تمامًا بها، فهو (لا أخلاقي lâ-ahlâki)، الشعر غايته فقط الإنسان والجمال والطبيعة.

- Akyüz Kenan: Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri- İnkılap Kitabevi– İstanbul- 1997- s:50.

☒ ومن بين أعماله الشعرية؛ (نغمة السهر Neğme-i seher)١٨٧١م، (ذكرى الشباب Yadigar-ı şebab)١٨٧٣م، (زمزمه Zemzeme) في ثلاثة مجلدات ١٨٨٣– ١٨٨٥م. ومن بين رواياته؛ (عشق العربة Araba Sevdesi)١٨٩٦م. ومن بين قصصه؛ (نتيجة حزينة لشاعرية السيد محسن Muhsin bey şairliğin hazin br neticesi)١٨٨٩م. ومن بين أعماله المسرحية؛ (سعادة غير دائمة Süreksiz Sevinç)١٨٧٤م، (عفيفه أنجاليك Afife Anjelik)١٨٧٠م، (من يعرف كثيرا يخطئ كثيرًا Çok Bilen Çok Yanılır)١٩١٤م. للمزيد، انظر:

- Behçet Necatigil: Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü- 23.basım- Varlık Yayınları- 2006- s:348.

[23]- "Mehmet Recai ile yirmi beş yıldan ziyade bir arada bulunduk. Ben ona yalnız muti ve hürmetkâr bir oğul değil idim. O da bana yalnız müşfik, vazîfeperver bir baba değil idi. Biz birbirimizin muhibbi, hem-demi, mahremi idik. Biz birbirimizi çok severdik. O dünyadan gidince ben pek yalnız kaldım. Hayattan hoşlanmamağa başladım.."

-Recaizade Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri 1: Nijad Ekrem-Tefekkür-Umuttepe Yayınları- 2014- s:191.

[٢٤]– مخيمر يحي: رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري– ط١– مكتبة المنار– عمان – ١٩٨١– ص:١٩.

[٢٥]–أحمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد– ت: مفيد محمد قميحة– ج٣– دار الكتب العلمية – بيروت– ١٩٨٣– ص:٢١٦.

[26]- İsmail Parlatır: Recaizade Mahmut Ekrem - s:.42.

[27]-Bkz: Hatice Toson: ALi Ekrem Bolayır'ın Namık Kemel ve Recaizade Ekrem hakkında görüşleri- Marmara Üni- İstanbul- 2010- s: 84.

[28]- Müslim Yücel: Edebiyatta Ölüm ve intihar - Agora Kitaplığı - İstanbul -2007- s:435.

[29]- "Ya Rab Ne şey bu melek!. Ya Rab, sana nasıl hamd ü senâ edeceğimi bilemem. Bana hayat içinde diğer bir hayat.. cihan içinde diğer bir cihan.. bir cihân-ı feyz-â-feyz bahş

ettin!.. Avalime sığmayan âsâr-ı kudret ve inayetinin bir numune-i letâfeti de bu melek değil mi?"

- Bkz: Recaizade Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri 1:- s:301.

[30]- İsmail Parlatır: Recaizade Mahmut Ekrem - s:.293.

[31]-Ercüment Ekrem Talu: Tanıdıklarım: Halit Ziya Bey-Edebiyat Âlemi dergesi – 1949 – s: 13.

[32] - "Mazi mün'adim, hâl mu'lim, alîm muzlim. Âh ben bu hayattan bir şey anlamadım. Anlamayacağım. Niçin geldim dünyaya acaba?..."

-Bkz: İsmail Parlatır: Recaizade Mahmut Ekrem - s:.121.

[33] - Banarlı Nihat Sami: Resim Türk Edebiyati Tarihi 2- MEB yayınları- İstanbul- 1987- s: 916.

[34]- İsmail Parlatır: Recaizade Mahmut Ekrem - s:.409.

[35]- Ne hikmet üstünedir ey hâkim-i zü-eldâi
Neden edersin anı mazharri sunû-ı ne'am?
Neden kılarsın anın sonra mevtin isti'câl?

- Bkz: Mustafa Aydemir: Tanzimat Dönemi Türk Şiirinde Ölüm- Turkish Studies- Volume 8- Ankara- 2013- s: 239.

[36-] Veda eder bizi me'mûr-ı girye-i hasret
Eğer çâresi yok emrdir kaza vü kader

- Mustafa Aydemir: Tanzimat Dönemi Türk Şiirinde Ölüm – S:84.

[37]- İsmail Habib Sevük: Tanzimat'tan Beri Edebiyat Tarihi - Remzi Kitabevi. İstanbul – 1940- s: 198.

[38]-Bkz: Nurullah Çetin, Ramazan Gülendam, Mehmet Narlı: Tanzimat Edebiyatı", Tanzimat'tan Bugüne Yeni Türk Edebiyatı Şiir Çözümlemeleri-Kesit Yayınları- İstanbul -2012- s: 56.

[39]-Mehmet Nuri Yardım: Edebiyatımızda Hüzün- Çağrı Yayınları-İstanbul- 2009- s: 49:50.

[40]-Ahmet Hamdi Tanpınar: 19. Asır Türk Edebiyat Tarihi- Çağlayan Kitabevi- İstanbul – 1985- s: 482.

[٤١]–يصل عدد الأبيات في القصيدة إلى نحو ثمانية وأربعين بيتًا من الشعر، لذا وجب التنبيه إلى وضع القصيدة مكتملة في ملحق الدراسة، والاكتفاء في نص الدراسة بالنماذج التطبيقية التي ينبغي عرضها في شواهد البحث.

[٤٢]– جميل حمداوى: السيموطيقا والعنونة– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– عالم الفكر– م ٢٥– الكويت– ١٩٩٧– ص:١٠٥.

[٤٣]– رومان ياكبسون: قضايا الشعرية– ت:محمد الولي، مبارك حنوز– دار توبفال للنشر–ط ١– الدار البيضاء– المغرب– ١٩٨٨– ص:٢٨.

[44]- Recaizade Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri 1:- s:165.

[٤٥] – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية– ص:٣٠.

[٤٦] – انظر: الطاهر بو مزبر: التواصل اللساني والشعرية– الدار العربية للعلوم– ط١– بيروت– ٢٠٠٧–ص: ٣٨.

[47]- Recaizade Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri 1:- s:165.

[٤٨]–مهدي المخزومي: في النحو العربي قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث– ط٢– منشورات دار الرائد– بيروت– ١٩٨٥– ص: ٢١٧.

[٤٩]– عز الدين إسماعيل: الرؤية والفن– ط٢– دار المعارف– القاهرة– ص: ٤٣٩.

[50]- Recaizade Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri 1:- s:165.

[51]- Recaizade Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri 1:- s:165.

[٥٢]– أحمد مداس: لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري– ط٢– عالم الكتب الحديث– الأردن– ٢٠٠٩– ص: ٣٥.

[53]- Recaizade Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri 1:- s:165.

[54]- Recaizade Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri 1:- s:165.

[٥٥]– صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة– ط ١– دار الآداب– بيروت– ١٩٩٥– ص:٢٢.

[٥٦]– مدحت الجيار: الصورة الشعرية– ط٢– دار المعارف – القاهرة– ١٩٩٥– ص: ٤٧.

[57]-Recaizade Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri 1:- s:165.

[58]-Recaizade Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri 1:- s:165.

[59]- Recaizade Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri 1:- s:165.

[٦٠]– محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري. إستراتيجية التناص– المركز الثقافي العربي– ط ٤– بيروت– ٢٠٠٦– ص: ٥٧.

[٦١]– للقصيدة كاملة، انظر ملحق الدراسة.

[٦٢]– انظر ابن منظور: معجم لسان العرب – جذر: (ر. ن. م).

[٦٣]– انظر: محمد حسن قواقزة: الدلالة الزمنية للأسماء في اللغة العربية: اسم الفاعل واسم المفعول والمصدر نموذجًا– مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية– المجلد ٤٢– العدد ١– الأردن– ٢٠١٥– ص: ٥.

[٦٤]– محمد حسن قواقزة: الدلالة الزمنية للأسماء في اللغة العربية: اسم الفاعل واسم المفعول والمصدر نموذجًا– ص: ١٠.

[65] -Recaizade Mahmut Ekrem Bütün Eserleri II- Haz: ı. Parlatır-N/ Çetin-H. Sazye – MEB yayınları- 1997- s: 86.

[٦٦]–أبو على الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه– باب التكرار–ج ٢– تحقيق: محمد محيي الدين– ط ٥– دار الجيل– بيروت– ص: ٧٦.

[67] -Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II- s: 86.

[68]- Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II- s: 86.

[٦٩]–خلود ترمانيني: الإيقاع اللغوي في الشعر الحديث– رسالة ماجستير– سوريا– ص:٣٠٧.

[٧٠]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر– مكتبة الأنجلو المصرية– ط ٧– القاهرة– ١٩٩٧– ص: ٤١.

[71]- Dursun Ali Tökel: Divan Şiirinde Harf Simgeciliği- Hece Yayınları- Ankara- 2003- s: 12.

[٧٢]–إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر– ص: ٤٣.

[٧٣]–ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر– دار المعرفة الجامعية– الإسكندرية– ١٩٩٤–ص: ٩٤.

[74] -Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 86.

[٧٥]– انظر: ابن منظور: معجم لسان العرب – مادة: (ر.خ.و).

[٧٦]– ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية: ط ٥– مكتبة الانجلو المصرية– ١٩٧٥– ص: ٦٧.

[٧٧]– غانم قدوري: الدراسات الصوتية عند علماء التجويد– ط ٢– دار عمار – عمان – ٢٠٠٢– ص: ١١٢.

[٧٨]– للقصيدة كاملة، انظر ملحق الدراسة.

[79] -Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 405.

[80]- Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 405.

[٨١]– Anjambman: بعد الانفتاح الثقافي والأدبي على الثقافة الغربية في فترة التنظيمات، بدأ الشعراء في نقل هذا الأسلوب الشعري في النظم عن الشعراء الفرنسيين إلى الشعر التركي، وبدأ ينتشر بين شعراء "ثروت فنون" تحديدًا، ولاقى رواجًا كبيرًا آنذاك تحت نزعة التجديد. ويبنى هذا الأسلوب في النظم على أن السطر الشعري داخل البيت يحوى معنى ناقصا يتضح ويكتمل عبر السطر الشعري الذي يليه، أي إن المعنى يظل مرهونًا، والبيت كله يصير مرهونًا (rehnedilmiş beyit)، وهو ما خالف نمط الأسلوب الذي كان سائدًا حول استقلالية السطر الشعري في نقل المعنى. للمزيد، انظر:

- Cem Dilçin:Türk Şiir Bilgisi Ölçüler- Uyak- Nazım Biçimleri- TDK yayınları- Ankara- 1983- s: 102.

[82]- Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 405.

[83]- Ayşe Kıran: Günümüz Dilbilim Çalışmaları-Multilingual yayınları- İstanbul- 2003-s: 137.

[٨٤]– ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية– ص: ٧١.

[85]-Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 405.

[86]-Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 405.

[٨٧]– جون كوين: بناء لغة الشعر– ت: أحمد درويش– ط٣– دار المعرفة– مصر–١٩٩٣– ص: ١٥٦.

[٨٨]– حسن ناظم: البنى الأسلوبية– ط١– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء– ٢٠٠٢– ص:٢٩٢.

[89]-Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 405.

[٩٠]– صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته– ط ١– دار الشروق– القاهرة– ١٩٩٨– ص:١٥٤.

[91]-Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 405.

[92]- Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 405.

[93]-Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 405.

[94]-Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 405.

[٩٥]– للقصيدة كاملة، انظر ملحق الدراسة.

[96] -Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 43-44.

[97]- Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 43-44.

[٩٨]– انظر: جان كوين: بنية لغة الشعر– ت: محمد الولى– ط١– دار توبقال– المغرب– ١٩٨٦– ص: ١٨٠.

[99]-Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 43-44.

[100]-Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 43-44.

[١٠١] – الالتفات düşünlülük : الالتفات ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك النسق اللغوي المعروف وتجاوزه معتمداً على الانزياح من خلال المطابقة، ومن أنواعها :الانتقال من المخاطب إلى المتكلم، ومن الجمع إلى المفرد، وهناك الالتفات الفعلى من المضارع إلى الأمر، ومن الأمر إلى الماضي، كما يتحقق الالتفات ما بين المفرد إلى الجمع، أو الجمع إلى التثنية، وهكذا، انظر:

-Zeynep Korkmaz –Türkiye Türkçesi Gramarı – Şekil Bilgisi – Ankara – 2003 – s: 414.

[102]- Recaizade Mahmut Ekrem Butun Eserleri II - s: 43-44.

قائمة المصادر والراجع:

أولًا: المصادر والمراجع العربية:

- القرآن الكريم.
- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية: ط ٥– مكتبة الانجلو المصرية– ١٩٧٥.
- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر– مكتبة الأنجلو المصرية– ط ٧– القاهرة– ١٩٩٧.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده– تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد–ط ٥– دار الجبيل–بيروت– ١٩٨١
- ابن منظور: لسان العرب– دار المعارف– القاهرة– د. ت.
- أبو على الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه– تحقيق: محمد محيي الدين– ط ٥– دار الجيل– بيروت.
- أحمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد– ت: مفيد محمد قميحة– ج٣– دار الكتب العلمية – بيروت– ١٩٨٣.
- أحمد مداس: لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري– ط٢– عالم الكتب الحديث– الأردن– ٢٠٠٩.
- جان كوين: بنية لغة الشعر– ت: محمد الولي– ط١– دار توبقال– المغرب– ١٩٨٦.
- جميل حمداوى: السيموطيقا والعنونة– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب–عالم الفكر– م٢٥– الكويت– ١٩٩٧.
- جون كوين: بناء لغة الشعر– ت: أحمد درويش– ط٣– دار المعرفة– مصر–١٩٩٣.
- حسن ناظم: البنى الأسلوبية– ط١– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء– ٢٠٠٢.
- خلود ترمانيني: الإيقاع اللغوي في الشعر الحديث– رسالة ماجستير– سوريا.
- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية– ت:محمد الولي، مبارك حنوز– دار توبفال للنشر–ط ١– الدار البيضاء– المغرب– ١٩٨٨.

- شوقي ضيف: الرثاء، فنون الأدب العربي، الفن الغنائي ٢– دار المعارف– ط٤– القاهرة – ١٩٨٧م.
- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة– ط١– دار الآداب– بيروت– ١٩٩٥.
- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته– ط ١– دار الشروق– القاهرة– ١٩٩٨.
- الطاهر بو مزبر: التواصل اللساني والشعرية– الدار العربية للعلوم–ط١– بيروت– ٢٠٠٧.
- غانم قدوري: الدراسات الصوتية عند علماء التجويد–ط ٢– دار عمار – عمان – ٢٠٠٢.
- محمد بن يزيد المبرد: التعازي والمراثي والمواعظ والوصايا– تحقيق: إبراهيم محمد حسن– نهضة مصر– القاهرة– ١٩٧٦.
- محمد بن يزيد المبرد: الكامل في اللغة والأدب– تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي– ج٢– الأوقاف السعودية– ١٩٩٨.
- محمد حسن قواقزة: الدلالة الزمنية للأسماء في اللغة العربية: اسم الفاعل واسم المفعول والمصدر نموذجًا– مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية– المجلد ٤٢– العدد ١– الأردن– ٢٠١٥.
- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري. إستراتيجية التناص– المركز الثقافي العربي– ط ٤– بيروت– ٢٠٠٦.
- مخيمر يحي: رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري– ط١– مكتبة المنار– عمان– ١٩٨١.
- مدحت الجيار: الصورة الشعرية– ط٢– دار المعارف – القاهرة– ١٩٩٥.
- ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر– دار المعرفة الجامعية– الأسكندرية– ١٩٩٤.

- مهدي المخزومي: في النحو العربي قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث– ط٢– منشورات دار الرائد–بيروت– ١٩٨٥.

ثانياً: المصادر والمراجع التركية:

- Abdurrahman Güzel: Türk Halk Edebiyatı El Kitabı- baskı.8- Akçağ Yayınları- Ankara - 2014.
- Ahmet Hamdi Tanpınar: 19. Asır Türk Edebiyat Tarihi- Çağlayan Kitabevi- İstanbul – 1985.
- Akyüz Kenan: Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri- İnkılap Kitabevi– İstanbul - 1997.
- Ayşe Kıran: Günümüz Dilbilim Çalışmaları-Multilingual yayınları- İstanbul - 2003.Zeynep Korkmaz –Türkiye Türkçesi Gramarı – şekil Bilgisi – Ankara – 2003 .
- Behçet Necatigil: Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü- 23.basım- Varlık Yayınları- 2006.
- Cem Dilçin:Türk Şiir Bilgisi Ölçüler- Uyak- Nazım Biçimleri- TDK yayınları- Ankara- 1983.
- Cemal Kurnaz: Mersiye Şairinin İşi: Acıyı Bal Eylemek- Divan Edebiyatı Yazıları- Akçağ Yayınları- Ankara- 1997.
- Dursun Ali Tökel: Divan Şiirinde Harf Simgeciliği- Hece Yayınları- Ankara- 2003.
- Ercüment Ekrem Talu: Tanıdıklarım: Halit Ziya Bey-Edebiyat Âlemi dergesi – 1949.
- Erman Artun: Türk Halk Edebiyatına Giriş- kitabevi- İstanbul- 2009.
- Hatice Toson: ALi Ekrem Bolayır'ın Namık Kemel ve Recaizade Ekrem hakkında görüşleri- Marmara Üni- İstanbul- 2010.
- İskender Pala: Divan Edebiyatı- Kapı Yayınları- İstanbul – 2008.
- İsmail Habib Sevük: Tanzimat'tan Beri Edebiyat Tarihi- Remzi Kitabevi. İstanbul –1940.
- İsmail Parlatır: Recaizade Mahmut Ekrem- MEB Yayınları- İstanbul - 2005.
- M. Nihat Özön: Resimli Büyük Türk Dili Sözlüğü- Arkın Kitabevi- İstanbul - 1971.
- Mahmut Kaşgarlı: Divanü Lügat-it Türk- (çev: Besim Atalay) Cilt I. TDK Yayınları- Ankara- 1985.

- Mehmet Faruk Toprak: Mersiye- Türkiye Diyanet Vakfi İslam Ansiklopedesi- cilt. 29- TDV yayınları - Ankara -2004.
- Mehmet Fuat Köprülü: Edebiyat Araştırmaları- Türk Tarih Kurumu Basımevi- basım 3- Ankara- 1999.
- Mehmet Fuat Köprülü: Türk Edebiyatı Tarihi- ötüken yayınları- kültür serisi- İstanbul - 1980.
- Mehmet Nuri Yardım: Edebiyatımızda Hüzün- Çağrı Yayınları- İstanbul - 2009.
- Mine Mengi: Eski Edebiyatımızın Mersiyelerine Toplu Bir Bakış-Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi II- İzmir- 1983.
- Müslim Yücel: bEdebiyatta Ölüm ve intihar- Agora Kitaplığı- İstanbul - 2007.
- Mustafa İsen: Acıyı Bal Eylemek Türk Edebiyatında Mersiye- Akçağ Yayınları- Ankara -1993.
- Mustafa isen: Genç Osman için Yazılan Bir Ağıt ve Bir Mersiye - Akçağ Yayınları- 1. Basım – Ankara- 1997.
- Nihat Sami Banarlı: Resim Türk Edebiyati Tarihi2- MEB yayınları- İstanbul - 1987. Mustafa Aydemir: Tanzimat Dönemi Türk şiirinde Ölüm- Turkish Studies- Volume 8- Ankara- 2013.
- Necla Pekolcay: İslâmî Türk Edebiyatına Giriş- Kitabevi Yayınları – İstanbul - 1994.
- Nurullah Çetin, Ramazan Gülendam, Mehmet Narlı: Tanzimat Edebiyatı", Tanzimat'tan Bugüne Yeni Türk Edebiyatı şiir Çözümlemeleri-Kesit Yayınları- İstanbul -2012.
- Recaizade Mahmut Ekrem Bütün Eserleri II- Haz: Parlatır-N/ Çetin-H. Sazye – MEB yayınları- 1997.
- Recaizade Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri 1: Nijad Ekrem-Tefekkür-Umuttepe Yayınları- 2014.
- Şükrü Elçin: Türkiye Türkçesinde Ağıtlar- Kültür Bakanlığı Yayınları- Ankara- 1990.
- Süleyman Uludağ: Ağıt.İslam Ansiklobesi. C.1- İstanbul:Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları- 1988.
- Zeliha Çavuş: Türk Edebiyatında Mersiyeler- Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi- Sayı 38- Erzurum- 2008.