

ردمك: ٦٦١٨-١٣١٩

مكة

جامعة الملك سعود
(دورية علمية محكمة)

المجلد السادس والعشرون

(عدد خاص)

اللغات والترجمة

(٢٠١٤م)

(١٤٣٥هـ)

دلالة إسطنبول في القصة القصيرة: دراسة سيميائية

إسلام محمد صالح عبدالفتاح

كلية الآداب، جامعة عين شمس

كلية اللغات والترجمة، جامعة الملك سعود

itohamy@ksu.edu.sa

(قدم للنشر في ١١/٨/١٤٣٤هـ؛ وقبل للنشر في ١٥/١/١٤٣٥هـ)

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة التركية؛ دلالة إسطنبول؛ العلامة؛ حسين رحيمي؛ عمر سيف الدين؛ رفيق خالد قراي؛ المعادل الموضوعي.

ملخص البحث. إن الإشكالية الأولى التي تلازم النص الأدبي، هي إشكالية القراءة والبحث عن الدلالة. والنص الأدبي لا يحمل معنى أحادياً لذا يحتاج إلى الفهم والتأويل. ويعد المكان هوية من هويات النص الأدبي بصفة عامة، والنص القصصي بصفة خاصة؛ هوية لا يمكن اختزالها أو تهميش دورها، أو التقليل من شأنها، أو قصرها على مجرد وقفة حكاية، أو خلفية شكلية للأحداث. وتعد مدينة إسطنبول من الأماكن التي حظيت بمحضور قوي في الأجناس الأدبية الوافدة على الأدب التركي عامة، وفي القصة القصيرة التركية خاصة. وتمثل إسطنبول مادة ثرية لأي مبدع؛ حيث تجمع بين روحانيات الشرق المتمثلة في الجوامع الرائعة العمارة، وبين مادية الغرب المتمثلة في الحوانيت التي تزخر بأحدث صيحات الموضة والجمال والحانات الساحرة الماجنة.

ترجع جدة الموضوع لتناوله عنصراً من عناصر القصة القصيرة - (المكان) - الذي كثيراً ما أغفله النقاد والدارسون أو على أقل تقدير لم يعطوه ما يستحق من الاستقلال بالمعالجة، لذا يطمح الباحث من خلال هذه الدراسة أن يظهر أثره، ويبرز دوره بوصفه عنصراً فاعلاً في بنية القصة القصيرة. وتأتي جدة الموضوع أيضاً بأن الدراسة لم تقتصر على أديب واحد يمثل جيلاً كاملاً، بل ألقت الضوء على ثلاثة من الأدباء كانوا أعلاماً في مجال القصة القصيرة التركية في مرحلتها الثانية، حيث تجاوزت المحاكاة والتقليد للقصة القصيرة الغربية وبدأت تنهل من العناصر المحلية على مستوى الموضوعات والقضايا من جهة، والنماذج البشرية الثرية والأماكن التي يتردد عليها القطاع العريض من أبناء الشعب التركي من جهة أخرى. يستكمل الباحث جدة الموضوع بالبحث في جانبين بل قطبين مهمين محاولاً إمطة اللثام عنهما معاً، وساعياً إلى تفعيل أحد مكونات الخطاب القصصي ودلالاته في ضوء آليات منهج جديد معني بالعلامة ودلالاتها المختلفة، هو منهج السيميائية.

المقدمة

إلخ. كل ذلك يمكن أن يكشف عن الانتماء الفكري الذي تتحرك في فضائه الشخصية.

قد يتطور دور المكان أحياناً إلى أن يحتل دور البطل الرئيس في العمل، بحيث تدور أحداث القصة القصيرة لتعكس الأثر الذي يمكن أن يفعله المكان في الشخصيات، وتأثيراته على جوانبها المختلفة.

وتعد مدينة إسطنبول من الأماكن التي حظيت بحضور قوي في الأجناس الأدبية الوافدة على الأدب التركي عامة، وفي القصة القصيرة التركية خاصة، فهي مدينة عريقة ذات تاريخ طويل. وقد وردت في المراجع التاريخية بأسماء عدة، منها: القسطنطينية، وإسلام بول، والآستانة، وهي من أبرز المدن في تركيا ومن أهمها.

تقع إسطنبول على مضيق البوسفور، وهي المدينة الوحيدة في العالم التي تقع على قارتين، أوروبا وآسيا. من ناحية أخرى يلعب موقع إسطنبول الإستراتيجي باعتبارها ملتقى قارتين دوراً هاماً في العديد من المجالات الثقافية والسياسية والتجارية بين آسيا وأوروبا وشمال إفريقيا وخاصة بين البحرين المتوسط والأسود.

ومن الناحية الدينية فإن إسطنبول تعج بالذكريات الأليمة والسعادة معاً في الوقت نفسه وهي تعني الكثير بالنسبة للمسلمين والإسلام، فقد بشر الرسول صلى الله عليه وسلم بفتحها كما ورد في الحديث الشريف: (لفتحن القسطنطينية فلنعم الأمير

يمثل المكان قيمة مؤثرة في حياة الإنسان، كما أنه يشكل ملمحاً بارزاً في العمل القصصي، وعنصراً فاعلاً في بنائه.

ويعدُّ المكان هوية من هويات النص الأدبي بصفة عامة، والنص القصصي بصفة خاصة؛ هوية لا يمكن اختزالها أو تهमيش دورها، أو التقليل من شأنها، أو قصرها على مجرد وقفة حكاية، أو خلفية شكلية للأحداث.

كما يلعب المكان في القصة القصيرة - باعتبارها جنساً أدبياً ينهض على الاقتصاد والتكثيف - دوراً دلاليًا مهماً، حيث تعطي مواصفات المكان أبعاداً دلالية، فكون المكان ضيقاً أو واسعاً، مغلقاً أو مفتوحاً، قديماً أو حديثاً... إلخ، كل هذه الأشياء تسهم في إضاءة جوانب العمل القصصي، ذلك أن لكل صفة من صفات المكان إفرازاتها على المستوى النفسي والاجتماعي على تفاعل شخصيات القصة القصيرة مع المكان أو مع بعضهم البعض.

وقد يعطي وصف المكان والأشياء التي يحويها انطباعاً عن الفضاء الفكري الذي تدور في فلكه الشخصيات، فقد يكون - المكان - أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم ورؤيتهم في الحياة. إن وصف المحتويات التي تتمدد على رقعة المكان القصصي يعكس فلسفة الشخصية وموقفها الفكري، فنوع الأثاث، ومصدره، والتحف الموجودة، واللوحات المعلقة...

النقاد والدارسون أو على أقل تقدير لم يعطوه ما يستحق من الاستقلال بالمعالجة، لذا يطمح الباحث من خلال هذه الدراسة أن يظهر أثره، ويبرز دوره بوصفه عنصراً فاعلاً في بنية القصة القصيرة. وتأتي جدة الموضوع أيضاً بأن الدراسة لم تقتصر على أديب واحد يمثل جيلاً كاملاً، بل ألقت الضوء على ثلاثة من الأدباء كانوا أعلاماً في مجال القصة القصيرة التركية في مرحلتها الثانية، حيث تجاوزت المحاكاة والتقليد للقصة القصيرة الغربية وبدأت تنهل من العناصر المحلية على مستوى الموضوعات والقضايا من جهة، والنماذج البشرية الثرية والأماكن التي يتردد عليها القطاع العريض من أبناء الشعب التركي من جهة أخرى. يستكمل الباحث جدة الموضوع بالبحث في جانبين بل قطبين مهمين محاولاً إمطة اللثام عنهما معاً، وساعياً إلى تفعيل أحد مكونات الخطاب القصصي ودلالاته في ضوء آليات منهج جديد معني بالعلامة ودلالاتها المختلفة، هو منهج السيميائية.

وفي سبيل تحقيق الهدف المنشود قُسم البحث على النحو التالي: مدخل يشتمل على إطلالة تاريخية على منهج السيميائية وآليات المنهج، ومفهوم العلامة عند كل من سوسير وبيرس، ولماذا قُدم طرح بيرس النظري على غيره، ثم انتقل الباحث لتوضيح دور العلامة في القصة القصيرة باعتبارها الجنس الأدبي المعني بالدراسة. جاء المبحث الأول يحمل عنوان "إسطنبول في الأدب التركي" وقُسم إلى نقطتين، الأولى

أميرها ولنعم الجيش ذلك الجيش). وقد حاول المسلمون فتحها وحاصروها ١١ مرة أو ما يزيد على ذلك. وكانت المحاولة الأولى في خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه، وتحت أسوارها دفن الصحابي الجليل أبو أيوب الأنصاري رضي الله عنه. وحاصر المدينة معاوية بن أبي سفيان، ومن بعده تولى المهمة ابنه يزيد وبعده الخليفة سليمان بن عبد الملك ولكن جميع المحاولات باءت بالفشل، إلا أن هذا الحلم ظل يداعب خيال المسلمين حتى استطاع السلطان العثماني محمد الفاتح أن يحقق هذا الحلم بعد عدة قرون وقد حاصر الفاتح هذه المدينة أكثر من شهر ونصف عام ١٤٥٣م إلى أن تمكن من فتحها في السابع والعشرين من مايو من نفس العام وقام بتغيير اسمها من (القسطنطينية) إلى (إسلامبول) أي (مدينة الإسلام) وجعلها عاصمة للدولة العثمانية.

تحتل إسطنبول بخصائص كثيرة تجعلها مادة ثرية لأي مبدع أو أديب فهي مدينة يقع قسم منها في قارة آسيا والقسم الآخر في قارة أوروبا، أي أنها تجمع بين روحانيات الشرق المتمثلة في الجوامع الرائعة العمارة، وبين مادية الغرب المتمثلة في الحوانيت التي تزخر بأحدث صيحات الموضة والجمال والحانات الساهرة الماجنة.

وقد اختار الباحث هذا الموضوع بناء على جملة أسباب لعل أهمها جدة الموضوع الذي يتناول عنصراً من عناصر القصة القصيرة - (المكان) - كثيراً ما أغفله

للسيميوطيقا" التي أنشئت في باريس سنة ١٩٦٩م. وفي سنة ١٩٧٣م في ميلانو بإيطاليا انعقد أول مؤتمر عالمي للسيميوطيقا وناقش هذا المؤتمر أهم مفاهيم السيميوطيقا النظرية والإجرائية مثل: مفهوم العلامة، ومفهوم أنظمة العلامات^(١).

ولقد ولدت السيميائية ولادة مزدوجة على يد عالم اللغة السويسري فردناند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣م)، والفيلسوف المنطقي الأمريكي شارل ساندرس بيرس (١٨٣٨-١٩١٤م)، وكان من نتائج هذه الازدواجية أن نشأ مصطلحان لتسمية هذا العلم الأول: هو السيميولوجيا، والثاني: السيميوطيقا، حيث استعملت السيميولوجيا مع سوسير، وانتشرت في الثقافة الأوروبية، أما بيرس، فقد استخدم مصطلح السيميوطيقا، فكان ذلك أصل الاستعمال في الثقافة الأنجلوساكسونية^(٢).

واشتق مصطلح السيميولوجيا من لفظة (Semeion) اليونانية، التي تعني علامة أو دليل، ولفظة (Logos) والتي تعني علم، حيث تصبح بذلك السيميولوجيا هي علم العلامات. أما مصطلح السيميوطيقا الذي وضعه بيرس ليشير إلى نفس العلم، فهو مشتق من اللفظة اليونانية (Semotike) التي وضعها

هي تتبع حضور مدينة إسطنبول في الأدب التركي القديم، والثانية هي رصد تجلي إسطنبول في الأدب التركي الحديث والمعاصر. المبحث الثاني يحمل عنوان "إسطنبول علامة دالة عند حسين رحيمي كورينار". جاء المبحث الثالث بعنوان "إسطنبول علامة دالة عند عمر سيف الدين"، والمبحث الرابع بعنوان "إسطنبول علامة دالة عند رفيق خالد قراري". وأخيراً خاتمة البحث ورصد فيها الباحث أهم ما توصل إليه من نتائج.

وفي النهاية أتقدم بكل الشكر والتقدير إلى مركز بحوث كلية اللغات والترجمة وعمادة البحث العلمي بجامعة الملك سعود على الدعم المالي لهذا البحث. سائلاً المولى عز وجل أن ينفع به المهتمين في مجال الدراسات التركية، وعلى الله قصد السبيل.

مدخل

أولاً: نشأة السيميائية

السيميائية علم حديث النشأة بالمقارنة مع غيره من العلوم، ولم تظهر ملامحه المنهجية إلا في الستينيات من القرن العشرين، ففي هذه الفترة تكونت مراكز متعددة، تولت تدريسه، وقامت بإجراء الأبحاث في مختلف فروعها، في فرنسا، وأمريكا، والاتحاد السوفيتي، وإيطاليا وغيرها. وقد شهدت هذه الفترة تأسيس جمعيات، وإصدار مجلات استهدفت إلى نشر الوعي بأهمية السيميائية، وكذلك عرض إنجازاتها المتعددة، ومن بين هذه الجمعيات "الجمعية العالمية

(١) سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٤٧.

(٢) محمد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٤، العدد ٣، مارس ١٩٩٦م، ص ١٩٢.

تمت في صورة جهود فردية واجتهادات شخصية، مما أدى إلى عدم وجود مصطلح واحد يمكن الإشارة إليه بل عدة مسميات، مثل: علم العلامات، وعلم الدلائل، والعلاماتية، وعلم الرموز، والسميائية. واقترح بعض الدارسين بديلاً للمصطلح وهو "علم العلاقات" أو "علم العلامات" أو "علم الإشارات اللغوية"؛ إلا أننا يمكن أن نعتبر مصطلح "السمياء" أو "السيما" هو المقابل الصحيح لهذا العلم؛ وذلك لوجود اختلاف حول ما إذا كان اللفظ بالقصر "سيما" أو بالمد "سيما" (٧).

وتعدُّ السميائية منهجاً من مناهج التفكير، فبوشينكي يعدها منهجاً غير مباشر لاكتساب المعرفة؛ ذلك لأنها لا تصدر عن محض الوقائع التي هي موضوع الدرس، ولكن عن وقائع أخرى تستنتج منها خلاصات تتعلق بالوقائع الأولى (٨).

ثانياً: مفهوم العلامة عند كلٍّ من سوسير وبيرس

يمثل ما سبق عرضاً تاريخياً لإشكالية المصطلح وتعريبه، لكن السميائية باعتبارها علماً فهي تهتم بدراسة أنظمة العلامات، وما العلامة إلا علاقة بين دال ومدلول؛ علاقة لا يمكن أن تنفصم عراها إلا لأغراض التحليل والدراسة (٩). وقد اعتمد سوسير في تثبيت

جالينوس ليعني بها علم الأعراض في الطب وقد استخدمت هذه اللفظة من عام ١٩٥٥م في سياق فلسفة اللغة تحديداً لتسمية النظرية العامة للعلامات (٣).

ويرى كثير من الباحثين مثل بيير جيرو، وبيرنار توسان، أن المصطلحين مترادفان إلا أن بعض النقاد مثل كريستيان ميتز، وجريماس يفرقان بين المصطلحين باعتبار أن السيميوطيقا من السيميولوجيا، هي بمثابة اللغة المحدودة من اللغة - اللسان بشكل عام، أي بمثابة الفرع من الأصل (٤).

فالسيميوطيقا عند جريماس تحيل على الفروع، أي على دراسة أنظمة العلامات المختلفة، كنظام اللغة، والصور، والألوان وغيرها، أما السيميولوجيا، فهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصفة عامة (٥).

ويخص يلمسيلف السيميولوجيا، بتعريب محدد هو (الميتا سيميوطيقا)، أي اللغة العلمية الواصفة لمختلف الأنظمة السميائية، وبهذا تكون السيميوطيقا فرعاً أو موضوعاً داخل علم السيميولوجيا العام (٦).

وفي الثقافة العربية انتقل المصطلح بازدواجيته، بالإضافة إلى وجود عدد من الترجمات لهذا المصطلح،

(٣) مارسيلو داسكال، ترجمة: حميد الحمداني وآخرون: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، دار أفريقيا الشمالية، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص٤.

(٤) معجب الزهراني: في المقاربة السميائية، مجلة علامات، ديسمبر ١٩٩١م، ص١٤٦.

(٥) محمد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف، (مرجع سابق)، ص١٩٢.

(٦) محمد إقبال عروي: (المرجع نفسه)، ص١٩٢.

(٧) ابن منظور: لسان العرب، مادة سَوَمَ، دار المعارف، القاهرة.

(٨) انظر: سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط٢، ٢٠٠٥م، ص٦١.

(٩) بيير جيرو: السميياء، ترجمة: أنطوان أبي زيد، سلسلة زمني علما، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٨٤م، ص٥.

الذهني "الدلول"، وبعد ذلك المرجع الواقعي أو "الموضوع" المادي الذي تنوب عنه العلامة، والقسم الثالث من العلامة "المرجع"، "الواقع" لدى بيرس مهمل في الفكر السويسري كما ذكر آنفاً، أما بيرس فهو لا يهمل هذا المرجع الخارجي عن اللغة "العلامة" بصفة عامة بل يريد أن يتصور صلة ما بين العلامة والواقع، يريد ألا يطلق العنان لعلامة ما، في أن تفرض ما تشاء وأن تعيش داخل علاقات اختلافية لا تؤدي بطبيعة الحال إلى كيان خارجي^(١٢).

وسيميوطيقا بيرس لا تفصل بين العلامة وبين المحيط العام الذي ظهرت فيه، بل تفرض عليهما علاقة متداخلة ومتشابكة، وهي لا تشترط أن يكون للموضوع/المرجع وجوداً فيزيائياً "فقد يكون فكرة أو شكلاً حلمياً أو مخلوقاً متخيلاً"^(١٣). ويقوم الثقل الحقيقي لهذه السيميوطيقا على مفهوم الحقيقة الواقعية أو المراجع الحقيقية الفعلية؛ وذلك لقيمة الصدق التي تمتلكها هذه المراجع^(١٤).

حري بنا أن نذكر أن العلامة عند بيرس لا تقتصر فقط على العلامة اللغوية، وإنما تتعداها إلى العلامة غير اللغوية، لذلك صنف العلامة على ثلاثة أشكال:

فكرته حول العلامة على مبدأ "الحايثة" الذي أفرز فيما بعد التحليل الحايث الذي احتفل به البنيويون وهو يعني لديهم "أن النص لا ينظر إليه إلا في ذاته مفصلاً عن أي شيء خارجه، والحايثة بهذا المعنى هي عزل النص والتخلص من كل السياقات المحيطة به، فالمعنى نتيجة نص مستقل بذاته ويمتلك دلالاته في انفصاله عن أي شيء آخر"^(١٥). إذن فتصور سوسير للعلامة، قائم على الفصل بين الدال والمدلول وإقصاء المرجع الخارجي واعتماد مبدأ الحايثة عند تحليل النص. أما بيرس فيعرف العلامة أنها "شيء يحل بدلاً عن أمر أو شيء ضمن علاقة ما، أو تحت عنوان ما، وهو معد لكي يخاطب أحداً أي يخلق في ذهن الشخص علامة متعادلة، أو علامة، ربما كانت أكثر اتساعاً، وهذه العلامة التي ينشئها (لدى المتلقي) أدعوها العلامة الأولى، تلك العلامة تحلّ بديلاً عن شيء: أي عن موضوعها الخاص، والحال أن هذه العلامة إنما تحلّ بديلاً عن الموضوع دون أن تمثله في علائقه كلها، بل تؤثر الرجوع إلى فكرة دعوتها أحياناً أساس التمثيل"^(١٦).

اعتمد منطق بيرس في فهمه للعلامة على تصور يتألف من ثلاث شعب، فلدينا أولاً الأداة التي تعمل على نقل الفكرة "دال" ومن ثم الفكرة أو المفهوم

(١٢) مصطفى ناصف: بعد الحداثة صوت وصدى، النادي الأدبي الثقافي،

جدة، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٢٢٤.

(١٣) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٤م، ص ٢٤١.

(١٤) ازولفو ترينان وآخرون: الدلالة وقيمة الصدق، ضمن كتاب (المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث)، ترجمة عبدالقادر قنيني، أفريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ٨٧.

(١٥) حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧م، ص ١٥.

(١٦) امبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التعاقد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٦م، ص ٣٢.

نظاماً يهدف التواصل يسعى جاهداً إلى عدم الكشف بسهولة عن مدلولاته وآليات بنائه، ويستخدم في الأغلب "التلميح دون التصريح"، مما يفرض خصوصية في التعامل معه، وتتجلى هذه الخصوصية في المرونة التي منحها علم العلامات قارئ الأدب، وهذه المرونة حررت النص والقارئ من القراءة الآلية لعلامات النص الأدبي موجهة إياه نحو قواعد علمية صارمة واجتهادات فردية ذاتية في وقت واحد.

هذه الخصوصية التي تتميز بها أنظمة التواصل الأدبية تعرض سؤالاً مهماً: كيف يمكن تحديد (قراءة) العلامة الأدبية على نحو عام والعلامة في القصة القصيرة على نحو أخص؟ فالقصة القصيرة مدونة سردية تتكىء على نحو واضح على الواقع الحياتي، إلا أنها بخلاف أجناس أدبية أخرى "الشعر، المسرحية" لا تتحدد بسماتها الشكلية بقدر ما تتحدد بمدلولها المرتبط عادة بفكرة التخيل. أما الرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للتفاعل الإبداعي بين نسيج النص والبنية والدلالة والوظيفة، أما المنهج فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يستخدمها الباحث ليهتدي بها ويقترّب إلى الأهداف التي تنطوي عليها هذه العملية الإبداعية^(١٦).

والنص القصصي لا يستمد قوته من كلمات نصه فقط، بل من الثقافة المباشرة والموروث الثقافي

١- الرمز: وهو علامة تحال على موضوع أو تنوب عنه، ويرى بيرس أن الرمز عمل تقليدي يخضع لضوابط الثقافة.

٢- الأيقونة: هي علامة تصويرية تعمل على التوصيل المعرفي عن طريق المشابهة أو المطابقة كما في الرسم والتصوير.

٣- المؤشر: ويرتبط موضوعه بعلاقات المجاورة أو الشواهد المادية، وهذا النمط الأخير من العلامة لا يعتمد على شفرات أو قواعد اجتماعية، بل على فهم عملي للعالم المادي، مثل: الدخان الذي يدل على وجود النار^(١٥).

ثالثاً: العلامة والقصة القصيرة

تأسيساً على العرض السابق، في تحديد مفهوم العلامة، يتبين أن علم العلامات، بحث عام يشمل جميع أنظمة التواصل، على اختلاف مرجعياتها المعرفية من علوم ومعارف وآداب، ويبرز الأدب بوصفه نظاماً تواصلياً له خصوصيته التي تميزه عن غيره من الأنظمة التواصلية الأخرى، فكل نظام تواصلي غير النظام الأدبي يقود القارئ - في أغلب الأحيان - إلى قراءة أحادية المعنى تتوافق مع نظام فك شفراته، قراءة لا تتغير فيها دلالات الأشياء إلا بحسب خروجها على السياق الذي أنتجت فيه، بينما الأدب بوصفه

(١٦) بلواهم محمد: علم العلامات والنص الأدبي (سلطة القارئ)، ضمن مجلد (السيمائية والنص الأدبي)، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة باجي مختار، منشورات جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر، ١٩٩٦م، ص٣٧.

(١٥) انظر: محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، سلسلة الدراسات النقدية (٦)، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م، ص٥٧ وأيضاً مصطفى ناصف: بعد الحداثة صوت وصدى، ص٢٢٨.

الأدبي الذي ينتمي إليهما؛ لأن الراوي في القصة يتمثل الحياة الباطنية أو الخارجية بعلاقاتها المكثفة ثم يرمز لها أو يصيغها باللغة في نموذج توصيلي موحد الاتجاه من طرفين فحسب، إذ يمضي على النمط التالي: مبدع - نص - متلقي^(١٧).

ولا تستعير اللغة الأدبية مكونات الواقع الخارجي، إنما تعبر عن وعي ومعان ومدلولات ونظم فكرية شاملة، وتقوم بتخليق عوالم جديدة من الدلالات اللغوية، ويكشف القارئ تلك العوالم الجديدة حال الانتهاء من قراءة النص، أو في أثناءها، وعليه فإن هذه العوالم غير موجودة إلا في ذهن القارئ وما بين يديه ما هو إلا سيل من الدلالات المنشورة على الورق، قام الكاتب بتنظيمها على نحو خاص، يوحى أو يقرب أو يسهل عملية توليد العالم المتخيل في ذهن القارئ، فالألفاظ مفاتيح يستعين بها القارئ لإنشاء هذا العالم، وعليه فإن دور الباحث هو اكتشاف نظم ذلك العالم المتخيل على الورق بواسطة الكلمات التي هي في واقع الحال رموز. ونقوم في عملية قراءة النص ودراسته برحلة معاكسة لرحلة الكاتب الأدبي، أي سنقوم بإجراء نظام دقيق للدلالات المتوفرة بين أيدينا في النص الأدبي؛ لتكوين عالم من الدوال والمدلولات، ذي بنية واضحة، وصولاً إلى إدراك ماهية العالم الأدبي، إلى جانب إدراك العوالم الأخرى

القائمة بجوار النص، كروية التوجه الفكري للكاتب المستمدة من الواقع وليس من الأدب، مما يفسر صراع شخصياته على أنه صراع المجتمع من الواقع المعيش - أيا كان الواقع - ظلماً أو يأساً أو حزناً... إلخ^(١٨).

هذه الشخصيات هي إحالات لمثيلاتها في العالم الخارجي، ومن هنا فقدت الشخصيات خصائصها الفنية وأصبحت رموزاً تحشد حولها القرائن. ولذا ليس من السهل أن نحصر كل المجالات التي يغطيها الرمز، كما لا يمكن أن نحدد بدقة ما ينتمي إلى الرموز وما لا يمكن اعتباره كذلك. ولهذا السبب فإن التركيز لا بد أن يقتصر على المنتج الدلالي لا على جوهر الظاهرة. فما يميز هذه الظاهرة طبيعة الدلالات المنبثقة عنها. ولعل أكثر استعمالات الرمز شيوعاً هي تلك التي تستند إلى صور تناظرية تربط بين وحدات مجردة وأخرى محسوسة تنوب فيها الثانية عن الأولى وتقوم مقامها. وفي هذه الحال ينظر إلى الرمز باعتباره صورة دالة تستعمل للإحالة على مدلول عن طريق العرف. إن الرمز من هذه الزاوية يشير إلى الدلالات التي يمكن أن تسرب في غفلة منا إلى الكلمات والأشياء والطقوس والحركات. إنه فعل يمنح الأشياء أبعاداً تُخرجها عن دائرة الوظيفة والاستعمال إلى ما يشكل عمقاً دلاليّاً يحولها إلى رموز لحالات إنسانية. لذلك فإن كل شيء يمكن أن يصبح رمزاً لحالة إنسانية وفق شروط ثقافية

(١٨) عبدالله إبراهيم: المتخيل السردى، مقاربات نقدية في التناص والروى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٠م، ص ٦-٩.

(١٧) د. صلاح فضل: شفرات النص (دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد)، دار الآداب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٩م، ص ٢٥٠.

ولا زالت هي أساس كل معارفنا عن الكون وأول خطوات البحث العلمي، الفكر التناظري الرابط بين العلامة ومدلولها هو الذي يفسر زخم التقابلات بين كيانات محسوسة وأخرى مغرقة في التجريد، فما استعصى على الضبط العلمي يعوض برصد المفهوم المجرد على الواقع المحسوس، فالتشابه بين الشجاعة والأسد لا يمكن الحصول عليه بواسطة برهنة علمية، بل هو مجرد ربط سلوك ممكن للأسد بصورة مثالية للشجاعة.

إن دور العلامة هو التمثيل، بمعنى أن تحل شيئاً محل شيء آخر، وأن تستدعي هذا الشيء باعتباره بديلاً عنه. فإذا ما تأملنا مظاهر الحياة الفكرية أو الاجتماعية، أو مفهوم العلاقات، أو مضمون الإنتاج والتبادل، لاحظنا أننا نستخدم مجموعة من نظم العلامات معاً، في كل لحظة من لحظات حياتنا: إننا نستخدم أولاً وقبل أي شيء "علامات اللغة"، وهي التي نكتسبها مع بداية الحياة الواعية، ثم "علامات الكتابة"، ثم "علامات التحية" والتعرف على الآخر والمجتمع، بكل أشكالها وتسلسلها الهرمي، ثم العلامات التي تنظم المرور، و"العلامات الخارجية" التي تشير إلى القيم والمؤشرات الاجتماعية، و"العلامات النقدية" التي تشير إلى القيم والمؤشرات الاقتصادية، و"علامات التعبد" التي نمارسها عند القيام بالعبادات والشعائر الدينية والعقدية، و"علامات الفن"

بعينها، يكفي في ذلك أن نحدد الرابط الدلالي الذي يمكننا من الانتقال من العنصر الرمز إلى العنصر المرموز إليه. فاليأس والأمل والتشاؤم والنبل والشجاعة كلها مفاهيم انتقلت من مواقعها المجردة لكي تسكن أشياء وأشكالاً وألواناً وسلوكيات. ومن هنا فإن الرمز يعبر عن ميل الإنسان الشديد إلى تحويل حقائق أو أحكام مجردة إلى كيانات مجسدة من خلال أشياء أو سلوكيات محسوسة. فمثلاً لبس اللون الأسود علامة الحداد في بعض البلدان أما في أقاليم أخرى فيلبس أهلها اللون الأبيض في العزاء، فالأسود والأبيض علامتان للحداد مع اختلاف الثقافات، وأصبحت الألوان مقوماً تعبيرياً يستخدم في توصيل رسالة معينة إلى متلق معين، ودلالته لا تخفى عن أفراد الجماعة التي تستخدمه. ونسوق أمثلة أخرى مثل الصليب رمز المسيحية، والهلال رمز الإسلام، والحمامة رمز السلام، والذهب رمز النقاء، والكلب رمز للوفاء، والأسد رمز للشجاعة، والثعلب للدهاء، والغراب للتشاؤم^(١٩). خلاصة القول أن العبور من المجرد إلى المحسوس لا يتحقق إلا من خلال الرمز وما حمله داخله من رسالة معرفية استقرت في ذهن المتلقي إما بالعرف الاجتماعي وإما الثقافي وإما بالفطرة الطبيعية. وهذا القول يشير إلى تعريف بالغ الدلالة، وإلى مرحلة كانت

(١٩) فريال جبوري غزول: علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل استهلاكي، مقالة من كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة - مدخل إلى السيميوطيقا - مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٩-١٠.

الرسول صلى الله عليه وسلم التي وردت في الحديث الشريف، بفتح إسطنبول، في أن تكون هذه المدينة غاية الأتراك حتى يستحقوا مديح الرسول صلى الله عليه وسلم. وعقب فتح الأتراك العثمانيين القسطنطينية أطلقوا عليها (إسلامبول) أي مدينة الإسلام؛ وبذلك اكتسبت هذه المدينة الهوية التركية الإسلامية، وباتت موضوعاً مهماً يتداوله الأدب الديواني بشكل دائم ومتكرر^(٢١).

ويمكن اعتبار المثنوي الذي كتبه "تاجي زاده جعفر جلبي"^(٢٢) Tâcizâde Cafer Çelebi في القرن الخامس عشر والمسمى بـ "هوس نامه Hevesnâme" أول بطاقة هوية لإسطنبول. وفيه نجد تعريفاً عاماً لإسطنبول، وأيضاً شرحاً للأماكن المختلفة فيها، وقد زاد هذا المثنوي قيمة أنه نُظم في العصر الذهبي للشعر الديواني، الذي شاع فيه استخدام الأدباء للغة المتداولة على ألسن أهل إسطنبول. وقد شهد القرن السادس عشر الميلادي نوعاً من النظم القومي المعروف بـ "شهرانكيز Şehrengiz"، أي (وصف المدينة)، ويضم الأدب الديواني منه ١٢ منظومة منه تتناول مدينة إسطنبول. وتعد منظومة "أوصاف إسطنبول

بكل أشكالها وأنواعها (الموسيقى، التصوير، الفنون التشكيلية، الفنون الإبداعية)^(٢٣).

وهنا يبدو بجلاء أن حياتنا بأسرها محصورة داخل شبكة من العلامات تشكلنا إلى درجة كبيرة وتجعل إلغاء العلامة خللاً لتوازن الفرد والمجتمع معاً. وليس هذا فحسب، وإنما تبدو العلامات في غم دائم وتتوالد وبفعل ضرورة داخلية تتجاوب مع ضرورة نابعة من نظامنا العقلي.

المبحث الأول:

إسطنبول في الأدب التركي

أولاً: إسطنبول في الأدب التركي القديم (الديواني)

استحقت إسطنبول بموقعها الجغرافي المتميز، وبتراثها الثقافي المتنقل من جيل إلى جيل، وبجمالها الطبيعي الرائع الذي ألهم المبدعين، أن تكون علامة ثابتة في الأدب التركي.

وكانت إسطنبول - قبيل الفتح العثماني لها - تُعرف في قصص "ده ده قورقوت"، وملحمة "بطل غازي"، وكذلك في "صالتوق نامه" على أنها "ديار الكُفار" أو "دار الكُفر"، وكانت هذه الأعمال تتبوأ مكانة ضمن الأدب الشعبي التركي. وأسهمت بشارة

(٢١) Dr. PALA, İskender: Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Akçağ Yayınları, 2.b, Ankara 1989, s.284

(٢٢) تاجي زاده جعفر جلبي: رجل دولة، وشاعر وكاتب ديواني. لا يعرف على وجه التحديد تاريخ ميلاده، وتوفي في عام ١٥١٥م. عمل مدرساً في المدارس السلطانية. ومن أهم آثاره الأدبية مثنوي (هوس نامه Hevesnâme).

E. ERÜNSAL, İsmail: Tâcizâde Cafer Çelebi, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Araştırmaları Merkezi, cilt 39, s.353-354.

(٢٣) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨م، ص ٢٩١-٢٩٢. وللمزيد انظر: سعيد بنكراد: الرمز، المجالات والدلالات، مقالة منشورة في موقع الدكتور سعيد بنكراد، شبكة المعلومات الدولية: <http://saidbengrad.free.fr/ar/art21.htm> بتاريخ ٢٠١٠/١١/١م، الساعة ١٠ مساءً.

وحينما نمنع النظر في كتاب "سياحت نامه Seyahatname" "لاوليا چلبى" (٢٦) Evliya Çelebi - أحد أهم الآثار الأدبية في القرن السابع عشر الميلادي - نجد الكثير من المعلومات الدقيقة المتعلقة بإسطنبول، حيث أفرد أوليا چلبى المجلد الأول للتعريف المطول للحياة الاجتماعية للمدينة. كما حظيت إسطنبول بحضور قوي بين موضوعات الشعر الديواني في القرن الثامن عشر الميلادي، ولاسيما في أشعار "نديم" (٢٧) Nedim الذي وله بها وعشقها، وتجلى ذلك في أشعاره التي تعد وثيقة مهمة لها خلال هذا القرن (٢٨). وفي مقدمة القصيدة التي نظمها الشاعر "نديم" للصدر الأعظم "إبراهيم باشا" يصف إسطنبول بفصاحة ورصانة فيقول:

إسطنبول هذه المدينة لا نظير لها ولا تقدر بثمن
فكل ملك فارس فداء لأي حجر منها

(٢٦) أوليا چلبى: من أشهر كتاب أدب الرحلات في الأدب التركي. اسمه الحقيقي أوليا چلبى بن درويش محمد ظلي. ولد في إسطنبول عام ١٦١١م وتوفي في مصر عام ١٦٨٢م. تم تخليد اسمه في تاريخ الأدب التركي من خلال كتابه "سياحت نامه Seyahatname" المكون من ١٠ مجلدات. تناول في هذا الكتاب بالوصف ما شاهده في البلاد والإيلات التابعة للدولة العثمانية من بينها مصر والسودان والحبشة.

İLGÜREL, Müteba: Evliya Çelebi, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Araştırmaları Merkezi, Cilt:11, s.529-531.

(٢٧) ندیم: من أشهر شعراء الديوان في الأدب التركي. اسمه الحقيقي أحمد محمد أفندي. ولد في إسطنبول عام ١٦٨١م وتوفي في عام ١٧٣٠م. ذاع صيته لتمييزه في نظم الغزليات والتعبير عن أحوال العشاق. وقد تم جمع كل أشعاره في ديوانه المعروف بـ (ديوان ندیم Nedim Divanı).

(٢٨) DİLÇİN, Cem: "Divan Şiirinde Gazel", Türk Dili dergisi (Divan Şiiri Özel sayısı) Ankara 1986, s.184.

Evsaf-ı İstanbul - التي نظمها مؤلف التذكرة الشهير "لطيفي Latifi" - وثيقة مهمة تكشف لنا الحياة الاجتماعية لإسطنبول في ذلك العصر (٢٣).

ونجد الشاعر "باقي" (٢٤) Baki وهو أحد أهم شعراء الغزل في القرن السادس عشر، يتعرض لإسطنبول في كثير من أشعاره، ويُمكن تحديد الأبيات التي أظهرت جمال مدينة إسطنبول الزاهية في تلك الفترة. يوضح بعض الباحثين أن أشعار "باقي" لم تصف جمال إسطنبول بشكل مجرد، ولكن من خلال تخليد انتصارات الجيش العثماني العائد من حملات الفتوح، ومن خلال ذلك يلقي الضوء على جمال الطبيعة بالمدينة وتحفها المعمارية. وهنا تجدر الإشارة إلى أن السواد الأعظم من شعراء الديوان لم يصفوا إسطنبول في أشعارهم فحسب، وإنما عمدوا إلى إبراز جمال تلك المدينة وبريقها بعين الفنان ومشاعره؛ لأنهم شعروا أنهم محظوظون لكونهم يعيشون تحت سماء تلك المدينة، التي تحظى بأهمية كبرى لدى المجتمع التركي، لذلك كثرت في أشعارهم إشارات لجمال طبيعتها وعراقة مبانيها، وتراثها المعماري الرائع، وعادات أهلها وتقاليدهم (٢٥).

(٢٣) Dr. PALA, İskender: (a.g.e), s.285.

(٢٤) باقي: شاعر وكاتب ديواني. اسمه الحقيقي محمود عبد الباقي ولد في إسطنبول في عام ١٥٢٦م. يلقب بسلطان الشعراء. من أهم آثاره الأدبية (ديوان باقي) الذي أهداه إلى السلطان سليمان القانوني. ÇAVUŞOĞLU, Mehmet: Baki, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Araştırmaları Merkezi, Cilt:4, s.537-538.

(٢٥) Dr. PALA, İskender: (a.g.e), s.287.

لم يكتف الشاعر في هذه الأبيات بمدح جو
إسطنبول العليل، ومائها، وحدائق ورودها فقط،
وإنما لم يخل شعره كذلك من الإطراء على نساءها،
وربما قصد أنها جنة الأرض ونساؤها هن الحسان
وحور العين اللاتي وعدها الله عباده الصالحين في
الجنة.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الشعر في الأدب
التركي قبل التنظيمات (الديواني) كان هو المنتج
الإبداعي صاحب النصيب الأوفر دون غيره، لذلك
كان طبعياً أن يكون إلقاء الضوء فيما ذكر سابقاً على
الشعر في رصد حضور إسطنبول في أدب تلك الفترة.
وقد وردت إسطنبول في الآثار الأدبية التي سبق ذكرها
بداية من القرن الخامس عشر الميلادي حتى القرن
الثامن عشر الميلادي، إما شاخصة أمام المتلقي بجمالها
الطبيعي والمعماري، أو في كونها صورة تعرض للحياة
الاجتماعية في المجتمع التركي، أو كليهما معاً. ولم
يستخدمها المبدعون كعلامة سيميائية للدلالة على
مقصد ما يرمون إليه.

ثانياً: إسطنبول في الأدب التركي الحديث والمعاصر
ظلت إسطنبول موضع اهتمام الكتاب
والشعراء، باعتبارها مركزاً ثقافياً يزخر بالعديد من
دور النشر المختلفة، وقبلة الوافدين من أصحاب
المواهب من كل أرجاء تركيا، إلى أن أصبحت أنقرة

هي جوهرة مكتملة بين بحرين (البحر الأسود، وبحر
مرمرة)

ومن الجدير أن تكون نداً لشمس الدنيا الساطعة
حقيقةً ما أجمل مناخها وما أطيب ماءها وهواءها
فليس من الإنصاف أن نستبدل بها الدنيا
إذ أنه من الخطأ تشبيه حدائق الورود فيها بالجنة

كل إنسان يصل إلى مراده فيها،

زواياها ملجأ لأرباب الرجاء

في أسواقها تباع كتب معارف الله

فهي أسواق المهن، ومنجم علم العلماء

كل مسجد من مساجدها مثل بقعة للتجلي الإلهي

فهل من الممكن وصف إسطنبول

قصدي هو الشاء على الصدر الأعظم رجل الكرم
والجود

وأسفاه فقد حيرتني أزواج الزوارق الثلاثة

إذ كانت فيها حسناء تغني وغادرت^(٢٩)

Bu şehir-i İstanbul ki bi-misl ü bahâdır

(٢٩)

Her sengine yekpâre Acem mülkü fedâdır

Bir gevher-i yekpâre iki bahr arasında

Hürşid-i cihan-tâb ile tartılsa sezâdır.

Altında mıdır üstünde midir cennet-i âlâ

Elhak bu ne hâlet bu ne hoş âb ü havâdır.

İnsâf değildir anı dünyâya değışmek

Gülzârların cennete teşbihi hatâdır

Herkes irişür anda murâdına anınçün

Dergâhları melce-i erbâb-ı recâdır

Kâlây-ı maârif satılır sükûlarında

Bâzâr-ı hüner mâden-i ilm-i ulemâdır

Câmilârinin her biri bir Kûh-ı tecellî.

(...)

İstanbul'un evsafını mümkün mü beyan hiç

Maksûd hemen Sadr-ı Kerem-kâre senâdır

Eyvah o üç çift kayık aldı kararım

Şarkı okuyub geçdi bir âfet var içinde

DİLÇİN, Cem: (a.g.e), s.184

(أمين نهاد^(٣٢) Emin Nihat) تدور أحداثها في إسطنبول، حيث صور أمين نهاد أحياء إسطنبول المشرفة على البسفور باعتبارها أماكن التنزه واللهو^(٣٣)، كما أن إسطنبول بأحيائها وشوارعها هي مسرح لكل أحداث رواية (قصة حب طلعت وفطنت سامي^(٣٤) Şemsettin Sami) التي تعد أولى روايات الأدب التركي. تدور أحداث الرواية حول حالة من العشق هيمنت على بطل الرواية (طلعت) الذي يعيش مع والدته (السيدة صليحة Saliha Hanım) ومربيته العربية الأصل في أحد منازل حي (آق سراي Aksaray)، وتكشف الأحداث أن للسيدة صليحة - والدة بطل الرواية - منزلاً ورثته عن عائلتها يقع بمنطقة (شهزاده باشي Şehzadebaşı). أما (فطنت) حبيبة

عاصمة تركيا، فاستحالت إليها أنظار الأدباء وإلى سائر مدن الأناضول^(٣٥).

عرف الأدب التركي بعد انفتاح الدولة العثمانية على الغرب، أجناساً أدبية جديدة لم يكن له عهد بها من قبل، من بينها الفن القصصي بروافده (الرواية - القصة - القصة القصيرة). تعد الرواية والقصة من أكثر الأجناس الأدبية احتياجاً لعنصر المكان، وكانت إسطنبول من أكثر الأماكن حضوراً في الفنون السردية التركية رواية وقصة قصيرة. ونلاحظ في الروايات التي كتبت في القرن التاسع عشر التغيرات التي طرأت على المجتمع التركي ولاسيما المجتمع الإسطنبولي نتيجة انفتاحه على الثقافة الغربية، فحبد فريق من أبنائها محاكاة نمط الحياة الغربية والعيش في العمارات السكنية بدلاً من المنازل المستقلة مما أضر بالبنية الاجتماعية وأصابها بخلل واضح. ويحدد نقاد الأدب التركي بداية حضور إسطنبول باعتبارها عنصراً مكانياً في الرواية والقصة القصيرة بفترة التنظيمات اعتباراً من سبعينيات القرن التاسع عشر^(٣٦)، حيث إن جزءاً من أحداث (مسامرات نامه Mūsamerât-nâmesi) - التي هي من أقرب النماذج الأولى للقصة القصيرة التركية - للأديب

(٣٢) أمين نهاد: أديب تركي. ولد في بلغاريا عام ١٨٩٣م، وتوفي عام ١٩٧٨م. تخرج في المدرسة الحربية عام ١٩١٤م. أظهر ميلاً للأدب الإنجليزي والفرنسي. وكتب (مسامرات نامه Mūsamerât-nâmesi) محاكاة قراءاته في الأدبين الإنجليزي والفرنسي.

KARAALIOĞLU, Seyit Kemal: Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar, İnkılap Kitabevi, Onuncu Basım, İstanbul 1991, s.55.

Bak: NİHAT BEY, Emin: Mūsameretnâmesi, Çev. (٣٣) Sabahattin Çagın, Fazıl Gökçek, Özgür Yayınları, İstanbul 2003.

(٣٤) شمس الدين سامي: كاتب عثماني من أصل أرناؤوطي. ولد في الأول من يونيو عام ١٨٥٠م، وتوفي في الأول من يوليو عام ١٩٠٤م. له إسهامات في مجال اللغة التركية ولعل من أهمها إعداد معجم يحمل اسمه. وهو صاحب أول موسوعة باللغة التركية بعنوان (قاموس العالم Kamus-ül Alam). كان موفور الثقافة وعلى دراية بالعربية والفرنسية. من أهم ما ترجمه من الأدب العالمي رواية (البؤساء) لفكتور هوجو.

KARAALIOĞLU, Seyit Kemal: Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar, s.76.

(٣٥) OKAY, Orhan: Yeni Türk Edebiyatında İstanbul, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2009, s.293.

(٣٦) ELÇİLİ, Handan İnci: Türk Romanında Ev (Roman ve Mekan), Arma yayınları, İstanbul 2002, s.65.

(طلعت) فإنها تسكن بمنزل أعلى حانوت لبيع التبغ واللفائف يملكه زوج والدتها في الشارع المؤدي من حي (آق سراي) إلى حي (بايزيد Beyazıt)، وذات يوم تقع عين (طلعت) على (فطنت) من شرفة منزلها أثناء شرائه للتبغ من حانوت زوج والدتها ويهيم بها عشقاً. عمل زوج والده (فطنت) أن يرغمها على الزواج من (السيد علي Ali Bey) الذي يمتلك منزلاً كبيراً في حي (أسكودار Üsküdar) ولكنها رفضت، فتحايل لإرسالها إلى منزل (السيد علي) الذي حاول الاعتداء عليها، فقامت بالانتحار. ومن خلال صورة لوالدتها كانت في القلادة التي حول رقبتها يعلم (السيد علي) أن (فطنت) ابنته فيفقد صوابه. يصل الخبر إلى (طلعت) فيموت حزناً لفراق حبيبته^(٣٥).

تظهر إسطنبول من خلال رواية (قصة حب طلعت وفطنت) بأحيائها وشوارعها، ولكن لم نقف على تصوير مكان تناوله الكاتب بدقة من خلال سرده لأحداث الرواية، إلا أنه من خلال بعض الإشارات السردية للكاتب يمكننا القول إن حي (آق سراي) الذي كان يسكنه بطلا الرواية كان أكثر تواضعاً في مستوى المعيشة مما كان عليه الحال في حي (أسكودار) الذي كان يضم بين جنباته القصور والفيلات والتي كان (السيد علي) أحد ملاكها.

وبالنظر إلى أعمال الأديب (أحمد مدحت أفندي^(٣٦) Ahmet Mithat Efendi) نجده يتخذ إسطنبول مسرحاً لأحداث أعماله الإبداعية، فالطبقة الثرية من أبناء إسطنبول الذين راحوا يقلدون نمط الحياة الغربية العصرية يقيمون في أحياء (بي أوغلو Beyoğlu)، و(بيوك دره Büyükdere)، و(قاضي كوي Kadıköy)، و(يشيل كوي Yeşilköy). أما أبناء الطبقة المتوسطة والفقيرة والذين ظلوا متمسكين ومحافظين على التقاليد والعادات الموروثة فإنهم يعيشون في أحياء (آياصوفيا Ayasofya)، و(شاه زاده باشي Şehzadebaşı)، و(فاتح Fatih)، و(يدي قوله Yedikule)، و(أيوب Eyüp)، و(داود باشا Davutpaşa)، و(إمينونو Eminönü)^(٣٧).

ومن هنا نقول إن عنصر المكان عند أحمد مدحت أفندي متمثلاً في إسطنبول وأحيائها لم يكن مجرد عنصر من عناصر البناء الفني فحسب، وإنما أسهم المكان في رسم شخصيات أعماله وكثف ملامحها

(٣٦) أحمد مدحت أفندي: كاتب وناشر وصحفي تركي. ولد في إسطنبول عام ١٨٤٤م، وتوفي في إسطنبول في الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٩١٢م. يعد واحداً من أبرز كتاب التنظيمات، وهو مؤسس صحيفة (ترجمان حقيقت Tercüman-i Hakikat) الصحيفة الأطول عمراً في تاريخ الصحافة العثمانية، حيث صدرت عام ١٨٧٨م واستمر إصدارها حتى عام ١٩٢١م. ترجم أحمد مدحت العديد من الروايات الفرنسية ليعرف القارئ التركي بالفن النثري الجديد الوافد على الثقافة التركية. ومن آثاره الأدبية في مجال الرواية، رواية (حسن الملاح Hasan Mellâh)، أما في مجال القصة القصيرة، مجموعته القصصية (أفانيس مرحة Letâif-i rivayat).

KARAALIOĞLU, Seyit Kemal: Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar, s.42

ELÇİLİ, Handan İnci: (a.g.e), s.28 (٣٧)

SAMİ, Şemsettin: Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, Enderun (٣٥)

.Kitabevi, İstanbul 1990

تحصل عليه من أموال، فيقتلها ويلقى جزاءه. وفي النهاية تحاول (زهرة) الزوجة المخدوعة أن تبحث عن السعادة مع زوج آخر إلا أنها تفشل في أن تجد السعادة، فتتدهور صحتها وتموت حزناً^(٣٩). تدور أحداث الرواية في أحياء إسطنبول وشوارعها مثل (إمينونو Eminönü)، و(چامليجا Çamlıca)، و(تقسيم Taksim)، و(سيركجي Sirkeci)، و(شيشلي Şişli) متخذة من هذه الأماكن خلفية للأحداث، ومسرحاً لها دون أن تضيف شيئاً جديداً في رسم شخصيات الرواية. لم تحظ القصة القصيرة في فترة أدب التنظيمات بالقدر الكافي من الاهتمام مقارنة بالرواية. وربما كانت إسطنبول أكثر حضوراً ووضوحاً في الرواية التركية عنها في القصة القصيرة؛ لأن القصة القصيرة تعتمد على التكثيف ولا يتسع المجال فيها للوصف والسرود غير المبرر، وحينما نذكر إسطنبول في القصة القصيرة في تلك المرحلة الأدبية تكون متمثلة في اسم حي أو اسم شارع أو سوق شهير دون أن يُسهم المكان في إضفاء أي ميزة على العمل الأدبي.

وحينما نتطرق إلى الحديث عن كتاب ثروت فنون^(٤٠)، نجد أن إسطنبول بأحيائها الفقيرة تكاد تكون

وسماتها ولاسيما السمات الاقتصادية والثقافية لقاطني هذه الأماكن والأحياء.

تأثر الأديب (نابي زاده ناظم^(٣٨) Nâbizâde (Nâzım) بالمذهب الطبيعي في رواياته، حيث يقدم أفكاره في إطار تنظيري جاف يميل إلى التقرير، ويخلو من رشاقة وجماليات الإبداع. وخير مثال على ذلك روايته (زهرة Zehra) التي تناقش فكرة الزواج غير المتكافئ، حيث يقوم تاجر ثري يدعى (السيد شوكت Şevket Bey) صاحب متجر كبير وشهير في سوق (آسما آلتی Asmaaltı) الكائن في حي (إمينونو Eminönü) بتزويج ابنته (زهرة) إلى مساعده وأمين أسراره (صبحي Suphi) الطامع في أموال سيده. ويمنح (السيد شوكت) العروسين الجديدين فيلا في (أسكو دار Üsküdar) ليعيشا فيها. ولكن لا يقدر الزوج (صبحي) مسؤوليات الحياة الزوجية ويظهر على حقيقته وتكتشف الزوجة (زهرة) أنه يراد الخادمت اللاتي يأتين لمساعدتها في أعباء المنزل، فتقوم بطردهن الواحدة تلو الأخرى. ثم يقع (صبحي) في غرام إحدى خادمت زوجته ويهيم بها عشقاً وهي بدورها تستنزفه مادياً. ويكتشف (صبحي) بعد ذلك أنها على علاقة برجل آخر تعطيه كل ما

(٣٩) Bak: NAZIM, Nâbizâde: Zehra, Yay. Haz. M. Emin Agar, Enderun Yayınları, İstanbul 1995.

(٤٠) ثروت فنون: مجلة أدبية، ثم أصبحت اتجاهاً أدبياً يدعو إلى محاكاة الأدب الفرنسي. رفع كتاب تلك المرحلة الأدبية شعار "الفن للفن"، وانقطعت الصلة بين أعمالهم وبين مجتمعهم وقضاياهم. فقد وجهوا أديهم إلى شريحة محددة في المجتمع، وهي شريحة المثقفين والأرستقراطيين.

(٣٨) نابي زاده ناظم: كاتب تركي من كتاب فترة التنظيمات. ولد في إسطنبول عام ١٨٦٢م، وتوفي في السادس من أغسطس عام ١٨٩٣م. اسمه الحقيقي أحمد ناظم. تخرج في المدرسة الحربية، وعمل معلماً فيها بعد تخرجه. صاحب رواية (زهرة Zehra) التي تعد أول نموذج للرواية النفسية في الأدب التركي. KARAALIOĞLU, Seyit Kemal: Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar, s.82.

والمجون بأنها تشكل نمط للحياة البوهيمية التي تخالف طبيعة الشخصية التركية الملتزمة دينياً وأخلاقياً وتتمسك بالعادات والتقاليد. ولكن كان الفريق الثاني الذي جاءت (بي أوغلو) في رواياته في صورة سلبية، أوفر إنتاجاً من الفريق الأول، فنفر القارئ منها وأكد على أن (بي أوغلو) محل الآثام والمعاصي، وأن نمط الحياة فيها يخالف هوية التركي المسلم. من بين هذه الأعمال على سبيل المثال لا الحصر: رواية (محشر Mahşer) لـ(بيامي صفا^(٤٣) Peyami Safa)، وروايات (مدرسة الفحشاء Kokotlar Mektebi)، و(القلب البلوري Billur Kalp) لـ(حسين رحيمي گورينار Hüseyin Rahmi Gürpınar)، ورواية (ليلة الحكم Hüküm Gecesi) لـ(يعقوب قدری قرا عثمان أوغلو Yakup Kadri

غائبة تماماً، فقد وجه الكتاب ومبدعو الأجناس الأدبية السردية من أصحاب ثروت فنون خطابهم الأدبي إلى شريحة النخبة الثقافية، وطبقة الأرستقراطيين^(٤١). ونظراً لوقوعهم تحت تأثير المذهب الرومانسي من جهة، وللظروف السياسية التي شهدتها عصر السلطان عبد الحميد الثاني من جهة أخرى، لم يلتفتوا إلى تناول القضايا الاجتماعية مثلما فعل سابقوهم من كتاب التنظيمات، واقتصرت أعمالهم على الموضوعات الذاتية، وقصص الحب والعشق، التي كان أبطالها من أبناء الطبقة الأرستقراطية قاطني القصور والفيلات الكائنة على البسفور^(٤٢).

وهنا تستوقفنا ظاهرة حضور منطقة (بي أوغلو Beyoğlu) وما يجاورها من أحياء مثل: (تقسيم Taksim)، و(شيشلي Şişli)، و(نيشان طاشي Nişantaşı)، و(طوب خانه Tophane)، و(غالاتا Galata)، و(غالاتا سراي Galatasaray) في الرواية والقصة القصيرة بعد مرحلة التنظيمات وحتى الخمسينيات من القرن العشرين، حيث نجد فريقاً من الكتاب يرى (بي أوغلو) وما يجاورها من أحياء تمثل نمط الحياة الغربية التي يجب أن يتمثلها الأتراك، وفريقاً آخر يشير إلى (بي أوغلو) بما تحتويه من أماكن للهو

(٤٣) بيامي صفا: قاص وروائي تركي. ولد في إسطنبول في عام ١٨٩٩م وتوفي في الخامس عشر من يونيو عام ١٩٦١م. بجانب أعماله الأدبية، كان له إسهامات في المجال الصحفي، حيث أصدر مجلات (الأسبوع Hafta) ومجلة (أسبوع الثقافة Kültür Haftası) التي توقف إصدارها بعد العدد الحادي والعشرين في عام ١٩٣٦م، ومجلة (الفكر التركي Türk Düşüncesi) التي ظلت تصدر خلال أعوام ١٩٥٣-١٩٦١م وتوقفت بعد العدد الثالث والستين. كان له عمود صحفي مهور باسمه. من آثاره الأدبية، رواية (البرق Şimsek)، ورواية (البنات في كلمة Söзде Kızlar)، ورواية (نحن البشر Biz İnsanlar). وله مجموعة قصصية بعنوان (الجواد الطائر بالهواء Havaya Uçan At).

(٤٤) يعقوب قدری قرا عثمان أوغلو: روائي وشاعر تركي فضلاً عن كونه دبلوماسي وصحفي. ولد في القاهرة في السابع والعشرين من مارس عام ١٨٨٩م وتوفي في أنقرة في الثالث والعشرين من ديسمبر ١٩٧٤م. تميز يعقوب قدری بكون رواياته وقصصه القصيرة ومقالاته تعكس التغيرات التي طرأت على المجتمع التركي بعد التنظيمات. يعد واحداً من مؤسسي جماعة فجر آتي. كان له نشاط سياسي أثناء سنوات حرب الاستقلال وبعدها كان من الأصدقاء المقربين من مصطفى كمال. شارك في البرلمان

Dr. TUNCER, Hüseyin: Servet-i Fünun Edebiyatı, Akademi Kitabevi, İzmir, 3 baskı, 1998, s.20

Dr. TUNCER, Hüseyin: (a.g.e), s.21-22 (٤١)

AKYÜZ, Kenan: Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (٤٢) (1860-1923), Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1979, s.73-74

Sabahattin Ali)، ورواية (أقران الصف Sınıf Arkadaşları) لـ (جودت قدرت^(٤٧) Cevdet Kudret^(٤٨)). يرى نقاد الأدب التركي أن القصة القصيرة التركية لم تنل قدراً من الاهتمام مثلما لاقت الرواية، غير أن الأديب (عمر سيف الدين Ömer Seyfettin) قد أولى هذا الجنس الأدبي رعاية كبيرة، حيث ترك (عمر سيف الدين) الحياة العسكرية، واستقر في إسطنبول، بعد أن وضعت حرب البلقان أوزارها. وسجلت قصصه القصيرة بطولات الشعب التركي ومعاناته أثناء

Karaosmanoğlu)، ورواية (الخلاص Halas) لـ (محمد رؤوف^(٤٥) Mehmet Rauf)، ورواية (الشیطان الكائن داخلنا İçimizdeki Şeytan) لـ (صباح الدين علي^(٤٦))

التركي لأكثر من دورة كاتب برلماني عن مناطق ماردين ومانيسا. قام يعقوب قدري بتمثيل بلاده في البعثات الدبلوماسية التركية في سفارات عديدة. قبل وفاته كان من مؤسسي وكالة أنباء الأناضول وأشرف على هيئة تحريرها. له العديد من الروايات من بينها رواية (منزل للإيجار Kiralık Konak) ورواية (أنقرة Ankara) ورواية (بانوراما Panaroma) وله مجموعات قصصية من بينها المجموعة القصصية (الرحمة Rahmet) و(قصص الحرب القومية Milli Savaş Hikâyeleri) و(الجوز Ceviz). KARAALIOĞLU, Seyit Kemal: Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar, s.124

(٤٥) محمد رؤوف: أديب تركي. ولد في إسطنبول في الثاني عشر من أغسطس عام ١٨٧٥م وتوفي في الثالث والعشرين من ديسمبر عام ١٩٣١م. أظهر منذ نعومه أظفاره اهتماماً وميلاً كبيراً إلى الأدب. تخرج في المدرسة الحربية وكان يجيد اللغتين الإنجليزية والفرنسية. كان من كتاب تيار الواقعية. وقع تحت تأثير (خالد ضيا Halit Ziya) من الأدباء المحليين، وكان متأثراً بأسلوب الأديب الفرنسي (بول بورجيه Paul Bourget). بدأ الكتابة في مجلة ثروت فنون عام ١٨٩٦م. تنوع إنتاجه الإبداعي بين الرواية والقصة والمسرح. كان الحب والعشق من الموضوعات الرئيسة التي كثيراً ما تناولها في آثاره الأدبية. واتسم أسلوبه بالاعتناء الفائقة في تحليل نفسية الشخص؛ الأمر الذي يبرر قلة عدد أبطال أعماله الأدبية. تدور معظم أحداث أعماله الأدبية في قصور وفيلات العائلات الثرية الكائنة على السفوف. ومن رواياته، رواية (إيلول Eylül)، ورواية (قلب فتاة شابة Genç Kız Kalbi)، ورواية (الفرنفل والياسمين Karanfil ve Yasemin). ومن مجموعاته القصصية، المجموعة القصصية (ليالي الحب القديم Eski Aşk Geceleri)، والمجموعة القصصية (عشق العيون Gözlerin Aşkı)، والمجموعة القصصية (بين السيدات Hanımlar Arasında). LEKESİZ, Ömer: Yeni Türk Edebiyatında öykü, Cilt:1, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1997, s.91

(٤٦) صباح الدين علي: قاص تركي. ولد في الخامس والعشرين من فبراير عام ١٩٠٧م. تخرج في مدرسة المعلمين في (باليق إسير Balıkesir) عام ١٩٢٧م. عمل معلماً في بداية حياته المهنية، ثم سافر إلى ألمانيا عام ١٩٢٨م من قبل وزارة التعليم، وعاد إلى تركيا في مارس عام ١٩٣٠م، وباشر عمله بالتدريس في مدينة قونية. من كتاب القصة القصيرة الذين يمثلون تيار الواقعية، بسبب مواقفه السياسية زج به في السجن. توفي في

الأول من أبريل عام ١٩٤٨م. من مجموعته القصصية، المجموعة القصصية (الصوت Ses)، والمجموعة القصصية (العالم الجديد Yeni Dünya).

LEKESİZ, Ömer: (a.g.e), s.435

(٤٧) جودت قدرت: أديب ومؤرخ أدبي تركي. ولد في إسطنبول في عام ١٩٠٧م، وتوفي في إسطنبول في عام ١٩٩٢م. تخرج في كلية الحقوق جامعة إسطنبول عام ١٩٣٣م. عمل في بداية حياته العملية بالتدريس، كما عمل لفترة قصيرة بالمحاماة في إسطنبول وأنقرة في الفترة ما بين عامي ١٩٥١-١٩٥٤م. كانت أولى محاولاته الأدبية في نظم الشعر، وقام بنشر أشعاره في مجلة ثروت فنون عام ١٩٢٧م. ثم قام بسبعة من الأدباء الشباب الذين كانوا ينشرون إبداعاتهم في مجلة ثروت فنون، بجمع إنتاجهم الأدبي عام ١٩٢٨م وأصدروا مجلداً بعنوان (المشاعل السبعة Yedi Meşale) الذي صار فيما بعد اسم جماعة أدبية باسم (أصحاب المشاعل السبعة Yedi Meşaleciler). من أهم آثاره الأدبية ثلاثة مجلدات جمعت فيها أشعاره التي نشرها في المجالات الأدبية المختلفة، المجلد الأول بعنوان (الستارة الأولى Birinci Perde)، والمجلد الثاني بعنوان (الستارة الثانية İkinci Perde)، والمجلد الثالث بعنوان (الستارة الثالثة Üçüncü Perde). وله كتابات مسرحية من بينها مسرحية (حلم داخل حلم Rüya İçinde Rüya). وبعد عام ١٩٥٠م أصبح واحداً من أبرز مؤرخي الأدب التركي وله في ذلك مؤلفات عديدة من أهمها ثلاثة مجلدات بعنوان (القصة القصيرة والرواية في الأدب التركي Türk Edebiyatı'nda Hikâye ve Roman).

OKTAY, Ahmet: (a.g.e), s.507

(٤٨) ÇORUK, A. Şükrü: Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu, Kitabevi, İstanbul 1995, s.16-20

قاينغلي^(٥٣) (Osman Cemal Kaygılı)، وكنعان خلوصي قوراي^(٥٤) (Kenan Hulusi Koray)، وناهد سري أوريك^(٥٥) (Nahit Sırrı Örik)، و(ممدوح شوكت

الحرب. وقدم إلى القارئ صورة عن شكل الحياة في إسطنبول في العديد من قصصه القصيرة منها على سبيل المثال: (الحرم Harem)، و(الشرفة Balkon)^(٥٦). ويضيف الناقد التركي (طاهر آلانغو^(٥٧) Tahir Alangu) أن هناك مجموعة من القصاصين أخذوا على عاتقهم النهوض بالقصة القصيرة، وانطلقوا بخطوات واسعة - في السنوات الأولى من الجمهورية - على النهج الذي انتهجه (عمر سيف الدين)، فاستحقوا أن يطلق عليهم (فاتحي درب القصة القصيرة التركية Hikâyeciliğimizin Yol Açıcıları). هؤلاء القصاصون هم (فخري جلال كوك طولغا^(٥٨) Fahri Celal Gökölga)، و(صلاح الدين أنيس^(٥٩) Selahattin Enis)، و(عثمان جمال

استكمال دراسته في مدرسة الحقوق؛ حيث تم استدعاه للتجنيد على أثر قيام الحرب العالمية الأولى. شارك في هيئة التحرير للعديد من الصحف من بينها (وقت Vakıf) و(الجمهورية Cumhuriyet). تأثر في أعماله الأدبية بالمذهب الطبيعي. من آثاره الأدبية، رواية (ناريمان Neriman)، ورواية (سارة Sâra)، والمجموعة القصصية (زهرة المستنقع bataklık çiçeği).

LEKESİZ, Ömer: (a.g.e), s.317

(٥٣) عثمان جمال قاينغلي: روائي وقاص تركي. ولد في إسطنبول في الثاني والعشرين من سبتمبر عام ١٨٩٠م، وتوفي في إسطنبول عام ١٩٤٥م. تلقى تعليماً عسكرياً. ونفي إلى سينوب لاتهامه بالتورط مع المعارضين في اغتيال محمود شوكت باشا. قضى في المنفى خمس سنوات في الفترة ما بين عامي ١٩١٣-١٩١٨م. بعد إعلان الجمهورية عمل بالتدريس. نشر أولى إبداعاته الأدبية في المجلة الفكاهية (الحمار Eşek) لصاحبها (بهاء توفيق Baha Tefik). استخدم اسماً مستعاراً في العديد من كتاباته، هو (أنبر Anber). من آثاره الأدبية، رواية (الفجر Çingeneler)، والمجموعة القصصية (ليلة شتاء Bir Kış Gecesi)، والمجموعة القصصية (انتحار برعم Gonca'nın İntiharı).

LEKESİZ, Ömer: (a.g.e), s.307.

(٥٤) كنعان خلوصي: هو القاص الوحيد بين أعضاء جماعة أصحاب المشاعل السبعة التي أسست في فترة الجمهورية عام ١٩٢٨م. ولد في إسطنبول عام ١٩٠٦م، وتوفي في أضنة بإزمري عام ١٩٤٣م متأثراً بمرض التيفود. كان في محاولاته الأولى لكتابة القصة القصيرة متأثراً بأسلوب عمر سيف الدين، ثم انبهر بالقصص القصيرة لكل من سعيد فائق وآباسيانق وأحمد حمدي طائينار من حيث المضمون والأسلوب. وخلص اسمه في الأدب التركي في فترة الجمهورية باعتباره صاحب النموذج الأول للقصة القصيرة المرعبة. جمعت قصصه القصيرة بعد وفاته في مجلدات من بينها مجموعته القصصية (حكايات الصيف والعشق Yaz ve Aşk Hikâyeleri)، والمجموعة القصصية (حكايات الربيع Bahar Hikâyeleri)، والمجموعة القصصية (سبعة أشخاص في المنزل Bir Otelde Yedi Kişi).

LEKESİZ, Ömer: (a.g.e), s.333

(٥٥) ناهد سري أوريك: روائي وقاص وكاتب مسرحي تركي. ولد في إسطنبول في الثاني والعشرين من مايو عام ١٨٩٥م، وتوفي في إسطنبول في الثامن عشر من يناير عام ١٩٦٠م. كان على دراية باللغتين الإنجليزية والفرنسية. التحق بمدرسة الحقوق، لكنه لم يكمل دراسته. سافر عام ١٩١٥م إلى

BANARLI, Nihat Sami: Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, C2, (٤٩) MEB Yayınları, İstanbul, s.1104

(٥٠) طاهر آلانغو: كاتب وناقد، ولد في إسطنبول في حي بشيكتاش عام ١٩١٦م، تخرج في كلية الآداب جامعة إسطنبول قسم التركيات عام ١٩٤٣م، كانت أولى إسهاماته في المجال الأدبي متمثلة في نظم الشعر، ثم اتجه إلى التأليف النثري في مجال الفلكلور، والأدب التركي. ومن أهم مؤلفاته: مختارات من أدب ثروت فنون، القصة القصيرة والرواية بعد الجمهورية.

KARAALIOĞLU, Seyit Kemal: (a.g.e), s.192

(٥١) فخري جلال كوك طولغا: قاص وطبيب تركي. ولد في إسطنبول في العشرين من مايو عام ١٨٩٥م، وتوفي في إسطنبول عام ١٩٧٥م. تخرج في كلية الطب جامعة إسطنبول عام ١٩١٨م. تخصص في علاج الأمراض النفسية والعقلية. أظهر ميلاً لكتابة القصة القصيرة في سن مبكر. تُعد قصصه القصيرة خير نموذج للقصص القصيرة في الفترة ما بين المشروطية وإعلان الجمهورية. جاءت قصصه تحمل ملامح المجتمع التركي، وأفاد من تخصصه حيث أجاد في أعماله تصوير نفسيات أبطاله. من مجموعاته القصصية (ليلة الحناء Kına Gecesi)، و(الوباء Salgın).

LEKESİZ, Ömer: (a.g.e), s.293

(٥٢) صلاح الدين أنيس: روائي وقاص تركي. ولد في أنطاليا عام ١٨٩٢م، وتوفي في إسطنبول في الحادي عشر من يونيو عام ١٩٤٢م. اضطر لعدم

إرتم^(٥٨) (Sadri Ertem)، و(صباح الدين علي Sabahattin Ali)، وعلى الرغم من أن هؤلاء الأدباء جادت قرائحهم في كل صنف الأجناس الأدبية، فإن شهرتهم ارتبطت بإبداعهم في مجال القصة القصيرة، كما أنهم جميعاً اشتركوا في اتخاذهم إسطنبول مسرحاً لأحداث قصصهم القصيرة، باستثناء كل من (صدري إرتم)، و(صباح الدين علي) اللذين لم يكتفيا بإسطنبول فقط، وإنما تناولا في قصصهم قصبات وقرى الأناضول^(٥٩).

تخطى إسطنبول بحضور متميز في القصص القصيرة للأديب (أحمد راسم^(٦٠) Ahmet Rasim)، ولا

١٩٥٠م، و(سحب في الجو Havada Bulut) ١٩٥١م، و(الطيور الأخيرة Son Kuşlar) ١٩٥٢م، و(الطفل الكائن في النفق Tüneldeki Çocuk) ١٩٥٥م.
LEKESİZ, Ömer: (a.g.e), s.457

(٥٨) صدري إرتم: أديب وسياسي تركي. ولد في إسطنبول عام ١٩٠٣م، وتوفي في أنقرة في الثالث عشر من نوفمبر عام ١٩٤٣م. تخرج في قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة إسطنبول عام ١٩٢٠م. عمل بالتدريس فترة من حياته، فضلاً عن نشاطه الصحفي حيث كان يكتب في صحفتي (ترجمان حقيقت Tercüman-ı Hakikat)، و(طائنين Tanin). شارك في البرلمان التركي بصفته نائباً برلمانياً عن منطقة كوتاهية دورتين برلمانيتين. نشر أولى قصصه القصيرة بعنوان (المسافرين الشباب Genç Yolcular) عام ١٩١٧م. ويعد من رواد تيار الواقعية في الأدب التركي، ولاسيما في القصة القصيرة. ومن مجموعاته القصصية، (الخوف Korku)، و(روح مدينة Bir Şehrin Ruhı).
LEKESİZ, Ömer: (a.g.e), s.415

(٥٩) ALANGU, Tahir: Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman, İstanbul Matbaası Yayınları, İstanbul, 1965, s.57

(٦٠) أحمد راسم: أديب، وصحفي، ونائب برلماني تركي. ولد في إسطنبول في عام ١٨٦٤م. نظراً لضيق ذات اليد وظروف أسرية درس في دار الشفقة وهي مؤسسة تعليمية مجانية، وأنهى دراسته بتفوق عام ١٨٨٣م. تعلم اللغة الفرنسية بمجهود شخصي. نشر كتاباته الأولى في صحيفة (ترجمان

إصندال^(٥٦) Memduh Şevket Esendal)، و(سعيد فائق أباسيانيق^(٥٧) Sait Faik Abasıyanık)، و(صدري

أوروبا وتنقل بين برلين وباريس وفيينا وروما وكوبنهاجن خلال سنوات الحرب العالمية الأولى. بعد إعلان الجمهورية عاد إلى تركيا واستقر به المقام في أنقرة، حيث حصل على وظيفة مترجم في وزارة التعليم الكائنة في أنقرة. بدأ ينشر كتاباته في صحيفة (الجمهورية Cumhuriyet) بداية من عام ١٩٢٨م. أصدر في عام ١٩٣٣م مجلة (وارلق Varlık) بمعاونة صديقه (يشار نابي Yaşar Nabi). من آثاره الأدبية، رواية (الطريق الذي يؤدي إلى العكس Tersine Giden Yol)، والمجموعة القصصية (الأحمر والأسود Kırmızı Ve Siyah).
LEKESİZ, Ömer: (a.g.e), s.345

(٥٦) مدوح شوكت إصندال: قاص وسياسي ودبلوماسي تركي. ولد في الثامن والعشرين من مارس عام ١٨٨٤م، وتوفي في أنقرة في السادس عشر من مايو عام ١٩٥٢م. كان على دراية باللغة العربية والفارسية والفرنسية. انضم إلى جمعية الاتحاد والترقي عام ١٩٠٦م. كان مسئولاً عن التغذية والإعانات في إسطنبول في سنوات الحرب العالمية الأولى. أرسل كوزير مفوض إلى باكو من قبل الحكومة في عام ١٩٢١م. عمل سكرتيراً عاماً في (حزب الشعب الجمهوري CHP) في الفترة ما بين عامي ١٩٤٢-١٩٤٥م. من أشهر كتاب القصة القصيرة في الأدب التركي، ونشر قصصه القصيرة في العديد من الصحف والمجلات، من بينها (حصار Hisar)، و(اللغة التركية Türk Dili). يبدو في قصصه القصيرة تأثراً بكل من (عمر سيف الدين) على المستوى المحلي، و(تشيكوف) على المستوى العالمي. من مجموعاته القصصية، (رفقاء الطريق Yol Arkadaşları)، و(اللص والشرطة Hırsız-Polis).
OKTAY, Ahmet: (a.g.e), s.655-656

(٥٧) سعيد فائق أباسيانيق: قاص تركي. ولد في (آضه بازار Adapazarı) في الثالث والعشرين من نوفمبر عام ١٩٠٦م وتوفي في الحادي عشر من مايو عام ١٩٥٤م. أرسله والده ليكمل تعليمه في أوروبا إلا أنه عاد إلى تركيا عام ١٩٣٥م دون أن يتم دراسته. عمل معاون مدرس في مدرسة أيتام الأرمن، كما عمل محرر حوادث لصحيفة (خبر Haber). كان يملك فيلا في جزيرة بورغاز يقضي فيها الصيف ويقضي أيام الشتاء في إسطنبول في منزله بحي شيشلي. عاب أسلوب عيشته البوهيمية وعدم التنظيم. على الرغم من بدايته الشعرية بديوان (الآن وقت ممارسة الحب Şimdi Sevişme Vakti) عام ١٩٥٣م، إلا أنه يعد أحد رواد القصة القصيرة التركية لغزارة إنتاجه الذي وصل إلى ١٢ مجموعة قصصية أشهرها (غلاية الشاي Semaver) ١٩٣٦م، و(مقهى الحي Mahalle Kahvesi)

الذي يشكل مسرحاً للأحداث فقط، دون أن تكون علامة دالة أو معادلاً موضوعياً يرمي إليه المبدع.

المبحث الثاني:

إسطنبول علامة دالة عند حسين رحمي غوربينار (أ) نبذة عن الكاتب

ولد (حسين رحمي غوربينار Hüseyin Rahmi Gürpınar) في التاسع عشر من أغسطس عام ١٨٦٤م. هو ابن محمد سعيد باشا ياور السلطان العثماني. صاحب والده إلى (غيريت Girit) وهو في الثالثة من عمره بعد وفاة والدته، وحينما تزوج والده أرسله إلى جدته لأمه في إسطنبول وهو في السادسة من عمره، وهناك بدأ تعليمه الإلزامي، غير أنه ترك الدراسة عام ١٨٨٠م إثر إصابته بمرض خطير^(٦٢).

عمل حسين رحمي لفترة قصيرة في وزارة العدل موظفاً في قلم العقوبات، ثم أمين سر في المحكمة التجارية. بدأ حسين رحمي الكتابة في صحيفة (ترجمان حقيقت Tercüman-ı Hakikat) عام ١٨٨٧م، ثم عمل مترجماً ومحرراً في صحيفتي (إقدام İkdam)، و(صباح Sabah). وفي فترة المشروطية الثانية أصدر صحيفة باسم (كولابي Güllâbi)، وصحيفة (بوش بوغاز Boşboğaz) التي استمرت حتى العدد السابع والثلاثين، ولم يستمر طويلاً في صحيفة (ميلت Millet) التي أصدرها مع

غرو في ذلك فقد ولد ونشأ وترعرع بين ربوعها، فكان طبيعياً أن يصور بمنتهى الدقة وبعين المعاش كل تفاصيل إسطنبول من أحياء وشوارع وأزقة وأسواق وأماكن اللهو والمجون. ويعد (جسر غالطة Galata Köprüsü) أحد معالم إسطنبول التي تكرر ذكرها في قصصه القصيرة، وفي جواره أماكن اللهو والمجون التي نقر (أحمد راسم) قراء منها، فهي مرتبطة عنده بخبرات وتجارب سيئة من أيام الصبا؛ ومرد ذلك أن أحد أصدقائه في المدرسة ذهب مع ابن عمه إلى أماكن الفحش والزيلة في (غالطة)، فقبضت الشرطة عليه هناك، وعلمت إدارة المدرسة بأمرهما وعاقبت جميع الطلاب عقاباً جماعياً، فظلت (غالطة) مرتبطة عنده ارتباطاً شديداً بأماكن الفحش والمجون، وسوء العاقبة^(٦١).

وفي النهاية نلاحظ أن إسطنبول كانت في الأجناس السردية الوافدة على الأدب التركي الحديث - ولاسيما القصة القصيرة - تمثل في الأغلب عنصراً من العناصر الفنية فحسب، ألا وهو عنصر المكان

حقيقت Tercüman-ı Hakikat). دافع مع أرباب ثروت فنون عن شعاع (الفن للفن). كان نائباً برلمانياً في الدورتين الثالثة والرابعة للبرلمان التركي. توفي في إسطنبول في الحادي والعشرين من سبتمبر عام ١٩٣٢م. من آثاره الأدبية رواية (الحب الأول İlk Sevgi)، ورواية (ربما أنا مخدوع Belki Ben Aldanıyorum)، ورواية (حب بدون خبرة Tecrübesiz Aşk). KARAALIOĞLU, Seyit Kemal: Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar, s.134

(٦١) Prof. Dr. AKTAŞ Şerif: Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1988, s.254-255

(٦٢) GÖÇGÜN, Önder: Hüseyin Rahmi Gürpınar, kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s.7-8

القصيرة وبين مثيلاتها في رواياته بقوله: "أفاد حسين رحمي من ذكرياته التي أوردتها في رواياته، حيث جعلها مادة قصصه القصيرة، مع الحفاظ على عنصر التكثيف الذي يعد سمة رئيسة في القصة القصيرة. وكانت الأولوية عنده لتكثيف الأفكار، بينما تأتي الأحداث عنده في المرتبة الثانية، كما أنه لم يستغرق في السرد؛ ولهذا جاءت قصصه القصيرة أنجح من حيث الشكل والتكنيك إذا ما قورنت برواياته". جمعت قصص حسين رحمي القصيرة - المطابقة للسمات الفنية للقصة القصيرة، والتي كتبها في مجلته بعد عام ١٩٠٨م - في مجلد باسم (منتخبات حسين رحمي Muntehâbat-ı Hüseyin Rahmi) (٦٥).

جاء موضوع التغريب الذي تبنته الدولة العثمانية في فترة التنظيمات في مقدمة موضوعاته حيث رأى في ذلك طمساً للهوية، لكنه تناول هذا الموضوع بروح السخرية، وحرارة الفكاهة ليحذر من خطورة التغريب. عاش حسين رحمي حياته دون تكوين أسرة رافضاً فكرة الزواج؛ على الرغم من ذلك جاءت موضوعات الزواج غير المتكافئ، والعنوسة، ومشكلة العلاقة الحسية بين الشيوخ والفتيات الصغيرات، في مقدمة الموضوعات التي طالما ناقشها في قصصه القصيرة (٦٦).

السيد إبراهيم حلمي. فضلاً عن ذلك فقد كتب في صحف عديدة مثل: (إقدام İkdam)، و(سوز Söz)، و(زمان Zaman)، و(وقت Vakit)، و(صون بوسطه Son Posta)، و(ميليت Milliyet)، و(جمهورية Cumhuriyet). كان حسين رحمي نائباً برلمانياً عن (كوتاهية Kütahya) في الدورة البرلمانية الخامسة والسادسة. توفي في الثامن من مارس عام ١٩٤٤م (٦٣).

صدرت للأديب حسين رحمي العديد من المجموعات القصصية من أهمها: (نساء في الحانة Meyhanede Hanımlar) عام ١٩٢٤م، و(قضية الجوع بشرف Namusla Açlık Meselesi) عام ١٩٣٣م، و(الخروج الأول من النفق Tünelden İlk Çıkış) عام ١٩٣٤م، و(تجارة القلب Gönül Ticareti) عام ١٩٣٩م، و(حسبت الشيطان ملاكاً Melek Sanmıştım) عام ١٩٤٣م، و(اللحم لك والعظم لي Eti Şeytanı) عام ١٩٦٣م (٦٤).

(ب) مفهوم القصة القصيرة عند حسين رحمي غوربينار تبدو عند حسين رحمي خاصية أساسية تنهض عليها قصصه القصيرة، هي الترجمة الذاتية والتطرق إلى ذكرياته التي سبق وتناولها في رواياته. ويوضح الناقد التركي (جودت قدرت Cevdet Kudret) الفرق بين الذكريات التي يطرحها حسين رحمي في قصصه

TANRININKULU, Abdullah: Hüseyin Rahmi Gürpınar, (٦٥) Toker Yayınları, İstanbul 1998, s.37
SEVİNÇLİ, Efdal: (a.g.e), s.68-71 (٦٦)

SEVİNÇLİ, Efdal: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Arba (٦٣) Yayınları, İstanbul 1990, s.11-13
GÖÇGÜN, Önder: (a.g.e), s.16 (٦٤)

القصص القصيرة للأستاذ حسين رحمي في الماضي، وقد كان يتحدث في مواضع كثيرة من قصصه عن التردّي الأخلاقي والمشكلات الاجتماعية. ويعد حسين رحمي - من وجهة نظري - فيلسوفاً، فكان ينشر الضحك والبكاء على السواء؛ وكان الفيلسوف يبحث ويحلل البيئة المحيطة ويظهر بشاعتنا وغلظة قلوبنا... وحينما سألت نفسي أي الأدباء يروقني: وجدتني أختار حسين رحمي لما يتميز به من مهارة وموهبة، فهو بارع في انتقاء النماذج البشرية والتعبير عنها بصدق فيه، ليس على مستوى المظهر الخارجي فقط، وإنما ينفذ إلى أعماق أبطال أعماله القصصية. وخلاصة القول، إنني لم أعرف كاتباً للقصة القصيرة أفضل من حسين رحمي...^(٧٠).

يرى حسين رحمي أن دور الأديب هو نقد سلبيات مجتمعه وتبصرة أبناء وطنه وتثقيفهم. وقد لخص رأيه حول دور القصة القصيرة في حياة الناس بقوله: "إن القصة القصيرة يجب أن تظهر للناس بوضوح قبجهم وشروهم، حتى يعملوا على عدم

يعد عنصر اللغة في قصص حسين رحمي القصيرة من العناصر الملفتة للنظر، حيث اتسمت لغته بالسهولة والمعاصرة وقربها من لغة الحديث المتداولة بين العامة؛ مما ساعد قراءه على تلقي أفكاره، كما اتسمت لغته بالطابع الفكاهي الذي نصادفه في المواقف المتداولة على لسان (القارا گوز Karagöz)^{(٦٧)(٦٨)}.

يعتقد حسين رحمي غوربينار أن القصة القصيرة الواقعية ظهرت نتيجة التقدم العلمي، فقد تأثرت بالمذهب الطبيعي. ومن يدقق في الإنتاج القصصي لحسين رحمي يجد تحولاً من مناقشة القيم الأخلاقية ونبد القبح وسوء الخلق، إلى الكتابات ذات العرض النظري والروح العلمية. وفي ذلك يقول (جناب شهاب الدين^(٦٩) Cenap Şahabeddin): "قرأت

(٦٧) القاراگوز: أشهر أنواع المسرح الشعبي التركي وأكثرها انتشاراً. عرفه الأتراك منذ القرن السادس عشر الميلادي، وصل إلى الأناضول عن طريق مصر بعد استيلاء السلطان سليم ياوز عليها وهزيمة المماليك. اهتم مسرح القاراگوز بالهجاء الاجتماعي، وهو في الأصل مسرحاً ضاحكاً، صور عادات المجتمع وتقاليده والأحداث اليومية، كما طرح مشاكل عوام الناس. كان هدف هذه المسرحيات استخلاص دروس وعظات مما يقدمه، إلا أنه لم يسهل تقديم أسباب المشكلات ولا سبل حلها ولكن اكتفى بإلقاء الضوء على المشكلات فقط، دون تقديم سبل حلها. أشهر شخصيات مسرحيات القاراگوز، شخصية (حاجوات Hacivat)، وهو يمثل نموذج المثقف، ظل هذا النوع يعرض في ليال رمضان في السنوات الأولى للجمهورية. AND, Metin: Başlangıcından 1983' e Türk Tiyatro Tarihi, İletişim Yayınları, 2b, 2006, s.46-48.

(٦٨) Önder Göçgün: (a.g.e), s.75.

(٦٩) جناب شهاب الدين: شاعر وكاتب تركي. عاش في الفترة ما بين عامي (١٨٧٠-١٩٣٤م). تخرج في مدرسة الطب العسكرية. سافر إلى باريس وتخصص في علاج الأمراض الجلدية. وبعد عودته من باريس عمل بالحجر الصحي. بينما كان طالباً نشر أولى أشعاره في صحيفة (السعادة Saadet) في

عام ١٨٨٥م. تأثر في أشعاره الأولى بأسلوب معلم ناجي، ثم أعجبه النظم على الطرز الغربي الذي كان رائداً فيه رجائي زاده محمود أكرم، وعبدالحق حامد. كان واحداً من ثلاثة أسماء مهمة في جماعة ثروت فنون إلى جانب توفيق فكركت وخالد ضيا. وتعد أشعاره خير نماذج للنظم في الأدب الجديد، مستخدماً فيها الوزن العروضي. تبنى مفهوم (الفن للفن)، وعاب أشعاره الإغراق في الرمزية.

KARAALIOĞLU, Seyit Kemal: Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar, s.164.

(٧٠) CAN, Hamit: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Hikmet Neşriyat, İstanbul 2002, s.69.

يتبين لنا مع السطور الأولى للقصة أنه لا يمكن للوافد الأوروبي الغربي أن يندمج بسهولة مع المجتمع الإسطنبولي، فترصد عدسة الراوي أول موقف للسائح الفرنسي في مدينة إسطنبول، حيث يصعب عليه التواصل مع أحد، في إشارة دالة من القاص حسين رحمي، بأنه كيف للوافد الجديد أن يتواءم مع أفراد مجتمع، وهو جاهل للغة وثقافة وخصوصية ذلك المجتمع، علماً بأنه كان قد حفظ بعضاً من كلمات اللغة التركية، تحصل عليها من الكتب السياحية، وفي ذلك المعنى يقول:

"تمكن (مسيو ثيوفيل) من حفظ بعض الكلمات التركية من الكتب التي قرأها. مثال على ذلك:

- لا إنه غالي الثمن.
- رخيص جداً.
- كم علي أن أدفع؟
- أهلاً بك ... يا للهول، مستحيل.
- أشكرك.
- هذا ليس جميلاً...

كانت هذه العبارات القليلة تمثل كل حصيلته من اللغة التركية، حيث إنه لا يختلف كثيراً عن أولئك الأوروبيين ذوي القبعات الطويلة الذين تزخر بهم (در سعادات Dersaadet) ... (٧٢).

تكرارها" ويعرض سؤالاً: "هل قرأ الناس الفلسفة الجافة للغاية؟ لذا وجب أن يقدمها القاص للناس شيئاً فشيئاً من أجل أن يقرأوها" (٧١).

(ج) إسطنبول عند حسين رحمي غوربينار

تدور أحداث القصة القصيرة "إفرنجي في إسطنبول İstanbul'da Bir Frenk" - النموذج المختار من القصص القصيرة لحسين رحمي - عن الصعاب والمفارقات التي مرت بالسائح الفرنسي في كل أنحاء إسطنبول ومع كافة أطراف المجتمع الإسطنبولي.

ويبدو أن العنوان عند حسين رحمي يشكل قيمة كبيرة، فهو مفتوح يحتزل النص ويكتفه، وخير مثال على ذلك قصته القصيرة "إفرنجي في إسطنبول" فالنص هو تفسير لهذا العنوان وتفصيل له. أي أن العلاقة بين النص وعنوانه وطيدة، فالعنوان هو نص مواز يمثل النص في أهم وأقصر مضامينه، ويرتبطان ببعضهما بعضاً.

جاءت سيمائية العنوان عند حسين رحمي، تحمل دلالة للوجود الأوروبي في إسطنبول من خلال ذلك السائح الفرنسي (مسيو ثيوفيل Mösyö Théophile). يصاحب الراوي السائح الفرنسي في رحلته، منذ اللحظات الأولى التي تطل فيها قدماء أرض إسطنبول وما لاقاه فيها من متاعب ومغامرات، في إشارة دلالية لحالة عدم التوافق التي تحكم شكل العلاقة بين المحلية والأوروبية الوافدة.

(٧٢) GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi: İstanbul'da Bir Frenk, Öykülerde İstanbul, Hazırlayan: Semih Gümüş, Kültür Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, s.15-16

يحاول القاص حسين رحمي التأكيد على اختلاف الثقافتين التركية والأوروبية، وصعوبة التوفيق بينهما، فالأولى شرقية ذات طابع روحاني، والأخرى مادية الطابع. وحرص القاص في الفقرة السابقة على تقديم علامتين دالتين على اختلاف الثقافتين، حين أشار إلى الأوروبيين بكونهم ذوي (القبعات الطويلة) كدلالة لاختلافهم عن نسيج المجتمع التركي، وسهولة تمييزهم من ملابسهم الذي هو مفردة مهمة من مفردات الثقافة الأوروبية، فهم غير منسجمين مع مجتمع (در سعادت)، وهنا عمد القاص إلى استخدام إحدى مسميات إسطنبول القديمة، والذي كان يستخدم إبان حكم الدولة العثمانية، في إشارة لتبنيه المتلقي بخصوصية المجتمع العثماني ذو الثقافة الإسلامية الخالصة.

يستمر القاص حسين رحمي في التأكيد على فكرة أن الوافدين الأوروبيين يصعب عليه التأقلم والانسجام مع المجتمع الإسطنبولي المختلف الثقافة وصاحب الطابع الشرقي الإسلامي، حيث يستخدم علامة جديدة تتمثل في منطقة (بي أوغلو) الكائنة في الجزء الأوروبي، حيث لا يجد السائح الفرنسي فيها أي غربة؛ لأن سكانها يعيشون على النمط الأوروبي. ولكن حينما يقترب من الجسر الذي يعبر به إلى الجزء الآسيوي من إسطنبول تنتابه مشاعر الاندهاش والوحشة؛ لأنه لا يقوى على التماهي والاندماج مع من هم مختلفون عنه، وفي ذلك يقول:

"سار السائح مباشرة في طريق (بي أوغلي) حتى وصل أول الجسر دون صعوبة ومشقة، إذ أنه قد اجتاز هذا الطريق من قبل أثناء توجهه إلى الفندق، فخطا بقدمه عدة خطوات أعلى الجسر في دهشة واستغراب... (٧٣)". ويوضح الكاتب مدى الصعوبات والعراقيل التي ربما تواجه التواءم والتواصل بين المجتمعات المتباينة في الفكر والثقافة حينما يقول:

"ولحسن الطالع للمسيو أن اليوم يوم الإثنين، حيث يُقام السوق في ساحة (يكي جامع Yeni Cami). وكان المسيو يرغب في الذهاب إلى ضريح السلطان محمود مباشرة خلال الممر المقنطر، فلما وصل أمام (دار التوقيت Muvakkithane)؛ وبسبب وجود ذلك الميدان اضطر السائح إلى الاستعانة بدليل المدينة السياحي وطالع الخريطة حتى يستطيع أن يحدد وجهته. وأثناء انشغاله بقراءة الخريطة جاءته أصوات أصحاب عربات الكبد صائحين:

- حاذر أيها السيد... أفسح الطريق.

ولكنه لم ينتبه، فصدمته إحدى هذه العربات، ففقد اتزانه وسقط على الأرض على متاع بائع الشراب. لم يتضرر بائع الشراب كثيراً، حيث كسر له كوباً أو اثنين فقط. أمسك بائع الشراب الإيراني ذو القميص الأبيض بياقة مسيو ثيوفيل دون أن يترك له فرصة لفهم ما تعرض له حديثاً، وأخذ يطالب بثمان الأكواب المكسورة... (٧٤)".

(٧٣) GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi: İstanbul'da Bir Frenk, s.16

(٧٤) GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi: İstanbul'da Bir Frenk, s.18

لا شك أن اختلاف الثقافات والحضارات له رد فعل مؤثر على التواصل والتناغم بين الراسخ والوافد. وأجاد الأديب (حسين رحمي) في استخدامه أيقونات جديدة للتأكيد على خصوصية المجتمع الإسطنبولي الإسلامي بالإشارة إلى (دار التوقيت Muvakkithane)، وهو المكان الذي يحدد ويعلن مواقيت الصلاة، ليذكر المتلقي دوماً باختلاف الوافد المسيحي ثقافة وفكراً عن الراسخ الإسلامي للمجتمع الإسطنبولي. أما العلامة الثانية تتمثل في (الميدان المكتظ بعربات الباعة الجائلين) فالازدحام دلالة معبرة عن الصعوبات والعراقيل التي تواجه الوافد الأجنبي، فجموع البائعين وعرباتهم التي تمثل عائقاً أمام رغبة ذلك السائح، تشكل مظهراً اقتصادياً من قبل الأديب. فالسياحة شكل من أشكال الترف والراحة يقوم بها من هو في رغد من العيش، يشاهد ويتعامل مع الكادحين الذين يبحثون عن قوت يومهم، وفي حال ترويحهم لبضائعهم فالسائح المشتري يلقي كل ترحيب وبشاشة وجه، وفي حال أن يضر برؤوس أموالهم وبضاعتهم يتغير الحال وتثور ثائرتهم حتى يستردوا حقهم، وهو ما حدث مع بائع الشراب الذي كسر له السائح بضعة أكواب. الأيقونة الأخيرة (بائع الشراب الإيراني Şerbetçi Acem) وهدف من خلالها الأديب إلى القول بأن المجتمع الإسطنبولي استوعب ذلك البائع الإيراني، واندمج بين الأتراك لتقارب كلا الثقافتين الإيرانية والتركية، فكلاهما فرع لأصل الثقافة الإسلامية.

تصور القصة القصيرة وجهة نظر الكاتب وفلسفته الراضية للتطبيع مع الغرب، ورفض فكرة التواصل أو التجانس مع الغربي الوافد الذي يعد ذلك السائح أيقونة لها، لذلك يتفنن الكاتب منذ بدايات قصته في خلق وصنع كل المعوقات والعراقيل التي من شأنها أن تجعل حياة ذلك الأجنبي الوافد صعبة وغير مستقرة. ليس ذلك فحسب، بل ربما يرى كاتبنا أن ذلك الوافد الدخيل من شأنه إحداث الجلبة والفوضى ونشرهما في المجتمع التركي، ويصف ذلك بقوله: "ولك أن تتخيل حجم الفوضى والهرج والمرج الذي قد يتسبب فيه رجل بحجم ومكانة ثيوفيل وهو يركض دون أن يهتم بشيء، وخلفه جيش من الملاحقين له للإمساك بداهية السوق ذي القبة السوداء الذي أضر بالتجار وتأذوا منه ... (٧٥)".

هكذا يرى كاتبنا أن الثقافة الأوروبية الوافدة من شأنها إحداث الفوضى والبلبل داخل صفوف المجتمع التركي، ويرمز لها الكاتب مستخدماً شخصية ذلك السائح الفرنسي ثيوفيل دالاً على تلك الثقافة الغربية الوافدة وتلك الجلبة والفوضى التي أصابت جنبات السوق مدلولاً على ما أراد الكاتب أن تحمله الصورة في ثنايا ألفاظ وعبارات وسطور قصته.

يستمر رفض حسين رحمي للثقافة والحضارة الأوروبية الوافدة على مجتمعه الشرقي ذي التقاليد والعادات الراسخة، حتى أنه في الصحف الأخيرة من

والوافد الدخيل، وكانت نهايته مؤسفة وكان مصيره المحتوم أن انهال عليه الجميع بالضرب بكل قواهم. ومما سبق نخلص أن إسطنبول عند حسين رحمي كانت علامة دالة على الثقافة الشرقية ذات الخصوصية والعادات والتقاليد الراسخة التي تلفظ أي وافد أجنبي لا يتواءم مع نمط الحياة فيها، في إشارة من القاص تمثل رفضه سياسة الانفتاح على الغرب عامة وأوروبا خاصة لاختلاف الثقافة والسلوكيات ونمط الحياة بين كلا المجتمعين.

المبحث الثالث:

إسطنبول علامة دالة عند عمر سيف الدين

(أ) نبذة عن الكاتب

ولد (عمر سيف الدين Ömer Seyfetti) في الثامن والعشرين من فبراير عام ١٨٨٤م في (غونن Gönen)، وبدأ هناك تعليمه. وواصل تعليمه في (المدرسة العثمانية Mekteb-i Osmaniye) الكائنة في (آق سراي Aksaray) في إسطنبول التي ذهب إليها مع عائلته. في عام ١٨٩٣م تم قيده في (إعدادية قولالي العسكرية Kuleli Askeri İdadisi)، وبعد فترة تم نقله إلى (إعدادية أدرنة العسكرية Edirne Askeri İdadisi) وأتم تعليمه هناك. وبعد ذلك التحق بالمدرسة الحربية في إسطنبول، وتخرج فيها برتبة ملازم ثان^(٧٧).

قصته يجعل الجنون معادلاً للثقافة الغربية. لجأ السائح ثيوفيل بعد مطاردات البائعين في السوق، إلى حمام شعبي للاغتسال، وعمل خدام الحمام على مساعدته في خلع ملابسه، ظناً منهم أن يرتدي تحت سرواله ملابس داخلية، فهي ثقافتهم وما اعتادوه من المترددين على الحمام، ولكن حينما رأى زبائن الحمام السائح الأجنبي ينزل المغطس بدون سروال يداري سواته، هرعوا خارج الحمام ظانين أنه مجنون، وفي ذلك يقول حسين رحمي: "خرجت الزبائن دون أن يتموا استحمامهم، واشتبكوا مع صاحب الحمام قائلين: دخل الحمام زبون مجنون. حاول صاحب الحمام وخدامه أن يوضحوا أن هذا الزبون ليس مجنوناً، ولكنه أجنبي. في النهاية أمر صاحب الحمام المدلكن بإخراج الفرنسي كي تدخل الزبائن الأخرى. فتح المدلكون باب الحمام وعندما رأوا ثيوفيل عارياً كيوم ولدته أمه منغمساً في أحد الأحواض مردداً أغنية فرنسية، لم يعد لديهم أدنى شك في أنه مجنون ... اجتمع صاحب الحمام والخدام وعقدوا حلقة لمناقشة هذا الأمر، واشترك الزبائن في النقاش. وفي النهاية قرروا بالإجماع الهجوم مرة واحدة على ذلك المجنون^(٧٦)".

هكذا لم تستوعب إسطنبول ذلك السائح/الوافد الأجنبي ولم تحتويه بل طردته ولفظته ولم تستطع الانسجام والتواصل معه، بل وصفته في النهاية بالمجنون، لتباين الثقافة بين الراسخ الثابت

ANDI, M. Fâtiḥ: Ömer Seyfeddin, Şûle Yayınları, İstanbul (٧٧)

.1999, s.13-15

.GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi: İstanbul'da Bir Frenk, s.26-27 (٧٦)

(Yalnız Efe)، و(الفلقة Falaka)، و(موجة عشق Aşk Dalgası)، و(شقائق النعمان البيضاء Beyaz Lale)، و(المعبد السري Gizli Mabet) (٧٩).

(ب) مفهوم القصة القصيرة عند عمر سيف الدين

يذهب فريق من النقاد إلى أن بذرة القصة القصيرة الواقعية نبتت عند (سامي باشا زاده) (٨٠) Sami Paşazâde، ولكن الواقعية الناضجة تمثلت في القصص القصيرة التي أبدعها عمر سيف الدين (٨١).

كانت المحاولات الأولى للإبداع الأدبي عند عمر سيف الدين نظماً للشعر، فحينما كان في الصف الأخير من المرحلة الثانوية كان يرسل محاولاته الشعرية إلى المجالات الأدبية التي تصدر في إسطنبول. ونشرت أولى أشعاره في الرابع عشر من فبراير عام ١٩٠٠م في مجلة (المجموعة الأدبية Mecmua-i Edebiye). لاقت

عمل عمر سيف الدين في (إزمير İzmir) برتبة ملازم ما بين عامي (١٩٠٣-١٩١٠م)، ثم عمل في (الروميلي Rumeli) برتبة ملازم أول ما بين عامي (١٩٠٨-١٩١٠م). وبعد أن ترك الحياة العسكرية اتجه إلى (سلانيك Selanik) وبدأ الكتابة في مجلة (الأقلام الشابة Genç Kalemler). عاد عمر سيف الدين مرة أخرى إلى الحياة العسكرية ضابطاً أثناء حرب البلقان، وسقط أسيراً لمدة عام في أيدي اليونانيين. داوم على كتابة قصصه القصيرة أثناء فترة أسره، ونشرت في مجلتي (ذكاء Zakâ)، و(وطن الأتراك Türk Yurdu). ترك الحياة العسكرية للمرة الثانية وعاد إلى إسطنبول، وعمل بتدريس الأدب في (ثانوية قابا طاش Kabataş Lisesi) حتى وافته المنية. توفي في إسطنبول في السادس من مارس عام ١٩٢٠م (٧٨).

صدرت للأديب عمر سيف الدين العديد من المجموعات القصصية أهمها: (تكرار التاريخ الأزلي Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür) عام ١٩١٠م، و(الحريم Harem) عام ١٩١٨م، و(السيد أفروز Efruz Bey) عام ١٩١٩م. جمعت (دار نشر بيلغي Bilgi Yayınevi) كل قصصه القصيرة في ١٦ مجلداً، ومن عناوين تلك المجلدات: (الأبطال Kahramanlar)، و(القبلة Bomba)، و(الحريم Harem)، و(الكعوب العالية Yüksek Ökçeler)، و(بياض الوجه Yüzakı)، و(الشجاع الوحيد)

(٧٩) ANDI, M. Fâtiḥ: (a.g.e), s.43-44.

(٨٠) سامي باشا زاده سزائي: روائي وقاص تركي. ولد في إسطنبول عام ١٨٦٠م، وتوفي في إسطنبول في عام ١٩٣٦م. سليل أسرة عريقة النسب. عمل موظفاً في وزارة الأوقاف في عام ١٨٨٠م، ثم عمل بعد ذلك في السلك الدبلوماسي في درجة سكرتير ثان في سفارة لندن. تدرج في السلك الدبلوماسي حتى وصل لمنصب سفير في مدريد، إلا أنه فر إلى سويسرا مع بداية الحرب العالمية الأولى وأقام فيها حتى وضعت الحرب أوزارها. عاد إلى إسطنبول متقاعداً عام ١٩٢١م. وفي سنواته الأخيرة قرر البرلمان التركي صرف معاش شهري له نظير خدماته للوطن. من أهم آثاره الأدبية، في مجال الرواية، رواية (المغامرة Sergüzeşt)، وفي مجال القصة القصيرة، المجموعة القصصية (الأشياء الصغيرة Küçük Şeyler). KARAALIOĞLU, Seyit Kemal: Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar, s.164.

(٨١) GEZGİN, Hakkı Süha: Edebi Portreler, Hazırlayan: Beşir Ayvazoğlu, Timaş Yayınları, İstanbul 1997, s.232.

(٧٨) YARDIM, Mehmet Nuri: Ömer Seyfettin, Hikmet Neşriyat, İstanbul 2002, s.14.

أشعاره الأولى استحساناً من أصحاب تيار الأدب الجديد من حيث اللغة والمضمون والبنية، أعقب ذلك بنشر مقال في مجلة (المجموعة الأدبية) بعنوان (الورقة المخططة Çizgili Kağıt). نشرت أولى قصصه القصيرة بعنوان (تنزه الشيخ İhtiyarın Tenezzühü) في صحيفة (الصباح Sabah) ^(٨٢).

وجاء في يومياته أنه قرأ في الأدب الفرنسي عامة وفي القصة القصيرة والرواية الفرنسية خاصة، وأعجب وتأثر بالأدبيين الفرنسيين (جان دي موباسان ١٨٥٠- ١٨٩٣م) ^(٨٣)، و(اميل زولا ١٨٤٠-١٩٠٢م) ^(٨٤)؛ وعلل إعجابه بهما لكونهما يساعدان القارئ على التعرف على ماهية الإنسان، ويأخذان بيد القارئ إلى التفكير والتأمل في الحياة ^(٨٥).

(٨٢) YARDIM, Mehmet Nuri: (a.g.e), s.35.

(٨٣) جان دي موباسان: قصاص فرنسي ولد في أرجوي عام ١٨٥٠م، وتوفي في باريس عام ١٨٩٣م. كان ابن النبيل لوريان الذي كان يعمل في وزارة البحرية في باريس. وبرغم أن رصيده الأدبي ست روايات وأربعة مجلدات لأدب الرحلات، لكنه حقق شهرته العالمية من خلال أعماله القصصية والتي بلغت ٣٠٠ قصة قصيرة جعلت منه مرجعاً في رسم الأحداث اليومية. ومن آثاره: منزل القاص ١٨٨١م، الأنسة فيفي ١٨٨٣م. عبد الرازق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، ١٩٩٩م، ص ١٥٥.

(٨٤) اميل زولا: روائي فرنسي (١٨٤٠-١٩٠٢م). ويعد من أبرز ممثلي المذهب الطبيعي في الأدب. درس نظريات الفيلسوف (تين) في العلم الوصفي ونظرية الوراثة الطبيعية وأدخلها في الرواية. كتب روايات كثيرة من بينها: معدة باريس، والأرض، والوحش البشري، والمال، والانهيال، ودكتور باسكال.

عبد الرازق الأصفر: (المرجع السابق)، ص ١٥٣.

(٨٥) LEKESİZ, Ömer: Yeni Türk Edebiyatında öykü, Cilt:1, s.108.

كان عمر سيف الدين مسؤولاً عن نقطة تفتيش حدودية في قرية (ياقوريت Yakorit) التابعة لنطاق الجيش الثاني في سلانيك خلال الفترة ما بين عامي (١٩٠٩-١٩١١م)، وخلال هذه السنوات التي قضها بالقرية قام بنشر العديد من القصص القصيرة والأشعار والترجمات عن الأدب العالمي في مجلات (باغچه Bahçe)، و(قادين Kadın)، و(حسن وشعر Hüsn ve Şiir)، و(بيانو Piyano)، و(گنج قلمر Genç Kalemler). ونشر في عام ١٩٠٩م ست قصص قصيرة على النحو التالي: (الخبر الرجعي İrtica Haberi)، و(القبلة Bomba)، و(خيطة القطن Pamuk İpliği)، و(التفاحة Elma)، و(الشكل البدائي للقبلة Bûsenin İptidai Şekli)، و(أول صلاة İlk Namaz)، وفي عام ١٩١٠م نشر سبع قصص قصيرة على النحو التالي: (الربيع والفرشات Bahar ve Kelebekler)، و(البشرية والكلب Beşeriyet ve Köpek)، و(اليمام Kumrular)، و(التهاب الزائدة الدودية Apandisit)، و(الدجاجات Tavuklar)، و(الطغراء Tuğra)، و(تكرار التاريخ الأزلي Tarih Ezeli Bir Tekerrür) ^(٨٦).

حرص عمر سيف الدين على أن تكون قصصه القصيرة مزيجاً من الفكر والمهارة الأدبية، وحث قراءه على ضرورة تنقية اللغة التركية من التراكمات العربية والفارسية؛ لأن وجودها في لغة الأدب التركي - حسب رأيه - للزينة والتأنق فقط، وطالما انشغل

أبطالاً تاريخيين وأسطوريين لتزكية الروح القومية وإعلاء قيمة الوطن في نفوس الأتراك دون اهتمامه برسم هذه الشخصيات ظناً منه أن هذه الشخصيات وسيلة للتلقين وليست غايته في عمله القصصي^(٨٩). تميز عمر سيف الدين على مستوى اللغة، ببعده عن الجمل الطوال والزخرف والزينة المتكلفة، وكانت لغته واضحة قريبة من لغة الحديث اليومية، وكان من الأدباء الذين لم يكتفوا بإسطنبول مسرحاً لأحداث أعمالهم بل تجول بقارئه في كل أنحاء الأناضول^(٩٠)؛ ويرى الباحث أن مرد ذلك ربما يرجع إلى أن أصحاب الأدب الجديد أو الأدب القومي كانوا يحاولون تجنب كل ما وقع فيه أصحاب ثروت فنون من اقتصار رواياتهم وقصصهم على إسطنبول دون غيرها، وتقع لغتهم، واتخاذهم الأدب غاية وليس وسيلة.

(ج) إسطنبول عند عمر سيف الدين

تتواصل الصورة الرمزية لمدينة إسطنبول وتأخذ شكلاً جديداً من أشكال الترميز عند عمر سيف الدين في قصته المعنونة بـ"موجة العشق Aşk Dalgası"، التي تدور أحداثها حول لقاء الراوي/البطل وصديق الدراسة - الذي لم يقابله منذ مدة طويلة - على ظهر إحدى العبارات التي تربط بين طرفي البسفور، ويتبادلون

الأديب بالزينة فهو خير دليل على خلو خطابه الأدبي من الفكر. وكتب عمر سيف الدين مقالاً بعنوان (اللغة الجديدة Yeni Lisan)، نُشر بدون توقيع في مجلة (گنج قلمر Genç Kalem) في الحادي عشر من أبريل عام ١٩١١م. ويعد هذا المقال الخطوة الأولى على طريق الاتجاه الفكري الذي تبنى قضية اللغة القومية والأدب القومي^(٨٧).

قدم عمر سيف الدين أنجح نماذج القصص القصيرة في الأدب التركي، وعكست قصصه القصيرة حياة الإنسان التركي، وناقشت مشكلاته بلغة سهلة، كما أنه نهل من ذكريات طفولته، ومشاهداته في حرب البلقان، والتاريخ التركي القديم، والتراث الشعبي التركي من أساطير وملاحم وسير شعبية وأمثال شعبية مادة ثرية لموضوعات قصصه القصيرة. وتمثل قصصه القصيرة وثيقة للأوضاع السياسية والاجتماعية التي شهدتها المجتمع العثماني في الفترة ما بين عامي (١٩٠٨-١٩٢٠م)^(٨٨).

ويؤخذ على عمر سيف الدين عدم عنايته برسم شخصيات قصصه القصيرة، وافتقارها إلى التحليل النفسي؛ وربما يرجع ذلك لسببين: أولهما أنه كان يعلن دائماً أنه معني بالفكرة دون غيرها، وثانيهما أنه استلهم

(٨٩) YARDIM, Mehmet Nuri: (a.g.e), s.66.

(٩٠) Doç. Dr. KOÇ, Murat: Ömer Seyfettin'in Eserlerinde II. Meşrutiyet ve İttihat ve Terakki, Bilig Dergi, Sayı 47, Ahmet Yesevi Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanlığı,

.Ankara Güz 2008, s.143-144

(٨٧) ÖKSÜZ, Yusuf Ziya: Türkçenin Sadeleşme Tarihi - Genç Kalem ve Yeni Lisan Hareketi, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1995, s.105-108

(٨٨) KUDRET, Cevdet: Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, Cilt:2, Dünya Kitapları, İstanbul 2004, s.25-27

الحديث عما أنجزه كل منهما في حياته. ويعاتب الصديق صديقه الراوي/البطل لكونه ما زال عزباً.

يصف الراوي الذي يمثل علامة دالة عن فئة الشباب المتأثر بالمجتمع الأوروبي، إسطنبول في برولوج^(٩١) القصة القصيرة، من على ظهر العبارة التي نقله من الطرف الأوروبي لإسطنبول إلى (قاضي كوي) في الطرف الآسيوي بقوله:

"كان الجو جميلاً والسماء صافية يتناثر فيها السحاب الأبيض النقي ويتجمع مكوناً جبلاً من السحب البيضاء في الأفق الأزرق في صورة طبيعية من الجمال الكوني الذي تعجز ريشة أبداع فنان عن محاكاته، وكانت طيور النورس البيضاء تخلق فوقنا تترنم بأعذب الأصوات ... ونسيت أنني على ظهر العبارة، وهامت روحي في (قيز قوله سي Kız Kulesi) التي تحيط بها هالات من الحكايات والأساطير حتى أنها أسرتني من فرط إعجابي بها ..."^(٩٢)

يبدو لنا حرص عمر سيف الدين أن يخلق جواً حالماً وأسطورياً؛ لتهيئة المتلقي لاستقبال علامة ذات شحنة دلالية عميقة، ألا وهي الأثر المعماري العتيق المشيد على جزيرة صغيرة في منتصف البسفور (قيز قوله سي)، وهنا تكثيف واختزال يتطلبان من المتلقي

خلفية ثقافية بالأسطورة المتداولة حول هذه القلعة، حيث يُقال أن امبراطور بيزنطيا شيدها لابنته بعدما أخبره أحد العرافين بأنها سوف تلقي حتفها وهي في عمر الثامنة عشر مسمومة بلدغ ثعبان، فما كان منه إلا أن أمر ببناء هذه القلعة لتعيش فيها ابنته، اتقاءً لتحقيق هذه النبوءة. وكانت ترسل لها يومياً الأطعمة والفاكهة في سلة كبيرة. وذات يوم استقر في هذه السلة ثعبان، شاءت الأقدار الإلهية أن يصل للأميرة وينفث سمه في شرايينها، تاركاً وراءها حكمة كبيرة أن الحذر لا يمنع قدر^(٩٣). ولكن طرح عمر سيف الدين لهذه العلامة بمثابة مقدمة للفكرة الرئيسة للعمل، وهي صورة المرأة في العقل الجمعي التركي، وتحديدًا في مجتمع إسطنبول.

إن إقران عمر سيف الدين بين (قيز قوله سي) والأساطير، خير دليل على هدفه من طرح هذه العلامة؛ حيث يستخلص المتخصصون في الأساطير، أن الأساطير اليونانية تذهب للقول بأن المرأة هي المصدر الأصلي للشر. وقد جاء في أساطير اليونان أن المرأة الأولى (حواء) واسمها باندورا Pandora (أي كل العطايا أو الهبات) خلقها إله الحدادة الشائه هيفاستوس Hephestus. وأعطتها أفروديت (إلهة الجمال) بعضاً من جمالها. وعلمتها أثينا أعمال المنزل، وغزل الصوف، وأعطتها ديانا Diana شيئاً من رشاقتها، كما أعطها كيوبد حبه، وأبوللو شعره، وأسماها الآلهة باندورا؛

(٩١) البرولوج: هو جزء من السرد يسبق بداية الفعل، أو بداية الحكاية.

جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر

والعلوم، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ١٥٩.

(٩٢) SEYFETTİN, Ömer: Aşk Dalgası, Öykülerde İstanbul,

Hazırlayan: Semih Gümüş, Kültür Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, s.30

(٩٣) Bak: TÜRKHAN, Mehmet Sait: XVI II. Yüz yıl da Kız

Kulesi, Üsküdar Sempozyumu V. 1-5 Kasım 2007,

.Bildiriler, c. I, İstanbul 2008, s.653-664

العالم بطيشها ورعونتها وعدم صبرها وتبصرها. ونخلص من هذه الأسطورة إلى أن المرأة هي مصدر الشرور جميعاً^(٩٤). ربما كان هذا المعنى الذي ينطوي على علامة (قيز قوله سي) هو المبرر لنظرة المجتمع التركي للمرأة، حسبما جاء في قصة (موجة العشق).

يستمر الراوي/البطل في تصويره لإسطنبول الساحرة من على ظهر العبارة، ويراهها جديرة بأن تكون موطناً للعشق والعشاق، يهيمون فيها حباً وغراماً، تأسرهم مناظرها الخلابة الجذابة وفي ذلك يقول:

"كنت أتخيل هذه اللوحة التخيلية التي رسمها خيالي، وأراها بحق ملتقى للعشاق ويزيد خيالي كلما سمعت أصوات النورس وكأنها تنادي وتقول: تعالوا إلى هنا حيث الورود البيضاء، وبنات حواء في ربيع أخضر بلا انتهاء..."^(٩٥).

يرى أحد ركاب العبارة - الذي كان صديق دراسة للراوي/البطل - حالة الوجد والشرود التي أحدثتها إسطنبول فيه. يقترب منه ويتصافحاً ويسأل كل منهما الآخر عن أحواله. يمثل صديق الدراسة في القصة القصيرة (موجة العشق) العلامة الثالثة، فهو معادل للعقل الجمعي التركي المحافظ على العادات والتقاليد. وحينما يعرف صديق الدراسة أن صديقه الراوي ما زال عزباً، يحثه حول ضرورة تأسيس أسرة، وينصحه

لأنها حصلت على كل الهبات والعطايا. وتقول الأسطورة إن الإله هرمس Hermes حملها إلى برومثيوس (المتبصر- المتروي) وهو الإله الذي خلق الرجل، لكنه رفض الزواج منها وتزوجها شقيقة أيبميتيوس Epimetheus (أي المتهور أو العجول). وأهداها كبير الآلهة زيوس Zeus صندوقاً مليئاً بالشرور، واشترط عليها ألا تفتحه إلا بإذنه: "لا تتعجلي بفتح الصندوق حتى يأتيك أمري وإنه لقریب...!" ولكن باندورا ظنت أن في الصندوق أرواحاً سحرية تكلمها وتنسج لها الأمانى. وأحست أن أملاً كبيراً يملأ قلبها، وأن رغبة ملحة تسوقها نحو الصندوق كلما ابتعدت عنه، فأقدمت وضغطت على الصندوق ضغطة هائلة، وسرعان ما خرجت منه خفافيش سوداء ذات مخالب حادة، فملأت هواء الغرفة وهوت على باندورا المسكينة بعضها وهي تقول أنا المرض! ويقول آخر وأنا الفقر ويقول ثالث وأنا الجوع! ويصيح رابع وأنا البخل، وخامس وأنا القحط! ... إلى آخر الرذائل التي تزخر بها الحياة، وأسرعت باندورا إلى الصندوق وأغلقتة. لكن لم يبق فيه سوى الروح الطيب الوحيد وهو الأمل! وانبطحت باندورا على أرض الغرفة تئن وتتوجع وتشكو ما ألم بها.

ومغزى القصة أن برومثيوس المتروي هو خالق الرجل وأنه رفض الزواج من المرأة التي خلقت أساساً لمعاقبة الرجل الذي خلقه برومثيوس (بعد أن سرق النار المقدسة). وأن المرأة هي التي أدخلت الشرور إلى

(٩٤) انظر لمزيد من المعلومات كيف بدأ العالم في الأساطير اليونانية والإغريقية: أمين سلامة: الأساطير اليونانية والرومانية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م.

الراوي (القانون الأزلي والذي لا يعارض Eze1i ve karşı gelinmez kanunu):

"العقيدة المسيحية الواحدة تختلف في أوروبا عنها في أمريكا وأفريقيا ... لذلك فإن القانون الأزلي الذي يجب الخضوع له يمنع العشق. فلا أحد في تركيا يمارس الحب ولن يمارسه أحد بعد الآن، حيث تلزم رؤية الحبيب أولاً لكي يحدث الحب ... إن بناء بيت الزوجية معناه أن يتعاون الفتى والفتاة لينعما ويسعدا معاً حتى الموت وليس مقصوراً على تبادل عبارات الحب والعشق وممارسة الحب ..."^(٩٧).

لا ينكر الصديق الواعظ أن هناك فئة من الشباب في مجتمع إسطنبول يعيشون على النمط الأوروبي، ولما كان المجتمع يرفض سلوكياتهم التي تتنافى مع العادات والتقاليد فإنهم يعيشون مشبعين بالخوف والرغبة وهم ينهلون من الحب المحرم في جنح الظلام:

"أما من اعتادوا فعل المحرمات وإقامة علاقات محرمة فلا يتورعون من التسكع في الطرقات ليلاً، وفي الحدائق والمتنزهات من أجل الحصول على قبلة خاطفة يمتزج فيها الحب مع الشعور بالخوف والرغبة من ارتكاب الفعل المحرم..."^(٩٨).

يعترف عمر سيف الدين من خلال ما يجريه من حوار على لسان صديق الراوي، بتأثير الثقافات

بألا يستجيب للدعوات الغربية التي تُرغب في الزواج القائم على قصة حب وضرورة الإعجاب بشريكة الحياة. ثم يدلل الصديق على صحة كلامه، بأن الزواج دون سابق معرفة هو الحال السائد للزواج بين الشباب الأتراك؛ لأنه يصعب عليهم حينما يبلغوا الحلم أن يروا أية أنثى خلاف أقاربهم من النساء:

"إن العشق ممنوع في مجتمعاتنا، وممنوع بشدة في المجتمع التركي. العشق مثل القنبلة أو عبوة الديناميت ... ممنوع. والشباب التركي عندما يبلغ الرابعة عشرة من عمره تنحصر صورة المرأة عنده في أمه وأخته وربما عمته وخالته، فكيف للحب إليه من سبيل؟..."^(٩٦).

ويستطرد الصديق في إقناع صديقه الراوي، بأن الثابت في المجتمع التركي عامة والمجتمع الإسطنبولي خاصة، هو عدم وجود علاقة حب بعيداً عن مؤسسة الأسرة، وعليه بالأ ينظر إلى المجتمعات الأوروبية، فلا يوجد لديهم ثابت، فالدين في جوهره وعقيدته ثابت لا خلاف ولا اختلاف فيه، ولكن في أوروبا تختلف المسيحية من بلد إلى آخر. إذا كان هذا هو حال الثابت العقائدي (الدين) - وفقاً لما عرضه الكاتب - متبدل ومتغير من مجتمع لآخر فمن الطبيعي أن العشق وممارسة الحب خارج إطار الزواج يخضع للضوابط الاجتماعية (العادات والتقاليد) التي يقرها كل مجتمع والتي أسماها عمر سيف الدين على لسان صديق

(٩٧) SEYFETTİN, Ömer: Aşk Dalgası, s.33-34

(٩٨) SEYFETTİN, Ömer: Aşk Dalgası, s.34

(٩٦) SEYFETTİN, Ömer: Aşk Dalgası, s.32-33

الأجنبية على المجتمع التركي. ولكن صورة مدينة إسطنبول عنده مغايرة ومتباينة عن سابقتها عند حسين رحمي، فها هي هنا مدينة جاذبة مستقطبة للعديد من الثقافات والعادات الأخرى، فنراه يعترف أن قطاعاً من الشباب وقع تحت تأثير قصص ومغامرات العشق والهوى التي يزرعها الأديبن الفارسي والفرنسي بما لهما من دور سلبي - من وجهة نظره - في المساس بعادات وتقاليد المجتمع التركي، دون أن يتخلى الأخير أو يتنازل عن عاداته وتقاليد الضاربة في القدم والتي تحترم الالتزام بالأخلاق الحميدة، وينبذ كل ما من شأنه أن يخلق الفوضى والانفلات الأخلاقي والثقافي والفكري: "فإذا نظرت إلى قصص وأساطير الفرس القديمة، وكذلك القصص الفرنسية تجد حديثاً طويلاً عن هؤلاء العشاق الذين يبحثون دائماً عن المغامرة، ويريدون أن يجعلوا عادات وتقاليد المجتمع الأجنبي من صميم المجتمع التركي على الرغم من الخلاف والاختلاف بين المجتمعين، حيث جعلوا أنفسهم مكان أبطال تلك القصص والأساطير الخيالية التي حدثت في الممالك البعيدة. وفي كثير من الأشعار والأعمال الأدبية تجد الحديث عن الليل والمرأة على الرغم من افتقار المجتمع التركي لهما، حيث يسدل المجتمع التركي أستاره مع انتصاف الليل، وتخلو الشوارع، ويلوذ الرجل المتزوج إلى بيته، ويعود الريفي لقريته..."^(٩٩).

يرى عمر سيف الدين المجتمع الإسطنبولي، مجتمع عادات وتقاليد وقيم وأخلاقيات، حيث يثار في قصته القصيرة (موجة العشق) لعادات مجتمعه وتقاليد، وينبذ ما يحدث في الملاهي الليلية وأوكار الملذات والمتعة ويقصر فعلها على فئة قليلة من المجتمع التركي انحازت أو تأثرت بالتيار الأجنبي الوافد إلى جانب رواد هذه الأماكن من العناصر الأجنبية الموجودة في المجتمع التركي فنراه يقول على لسان صديق الراوي:

"أما ما يحدث في ملاهي (بي أوغلو) من حفلات راقصة وماجنة، فليس من المجتمع التركي في شيء، حيث يرتاد الأجانب هذه الأماكن، يمارسون عاداتهم وتقاليدهم الأجنبية، ويمضون أوقاتاً رائعة مع النساء في الحدائق والمتنزهات ويتبادلون عبارات العشق ويتصاحكون ويشاركونهم في ذلك من الأتراك مَنْ لا مأوى لهم ولا ملاذ، حيث يمضون أوقاتاً طويلة داخل هذه الأماكن، يحملون بأعينهم الجائعة إلى النساء الأجنبية ومفاتنهم الجسدية بنظرات يملؤها الأسى والحسرة حيث يفتقرون في مجتمعهم لمثل هذه الأمور..."^(١٠٠).

يشي صديق الراوي/المعادل الموضوعي للعقل الجمعي التركي المحافظ على العادات والتقاليد، لصديقه الراوي/المعادل الموضوعي للشباب المنبهر بالغرب وبشكل العلاقة بين الرجل والمرأة فيه، على المجتمع التركي الذي رسم نهجاً تسير خطى أفراد

عليه ولا تحيد عنه حتى تصل بهم الحياة في النهاية إلى بر الأمان :

"كم هو أمر خطير أن يتنزه شاب وفتاة ليلاً في وسط إسطنبول ويوحا بكلمات العشق منصتين إلى صوت البلابل. لقد وضع المجتمع عدداً من القوانين الأخلاقية والاجتماعية التي من شأنها منع اختلاط الرجل بالمرأة حتى في الأماكن العامة مثل وسائل المواصلات وأماكن الدراسة، ونشر في شوارعه عدداً من الضباط لحسم ذلك الأمر ومنحهم الامتيازات الكافية للتعامل مع الناس؛ لضبط ذلك الأمر حفاظاً منهم على تلك التقاليد والأخلاقيات. وليس ذلك في الشوارع فحسب بل كذلك في داخل المنازل حتى أن المرأة تكاد لا تكشف وجهها لزوجها، وعند اختيارهم لخادمة بيتهم تجدهم يختارون أقبح الفتيات وأكثرهن دمامة ويبالغون في الأمر حين يلبسونها أقبح الثياب وأحقرها كي تزداد قبحاً وتكاد تتحول لمسوخ مشوه..."^(١٠١).

إن حال المرأة التركية في مجتمع إسطنبول في القصة القصيرة (موجة العشق)، كان مزرياً. كانت المرأة التركية تحقر وتهان، ويتم التعامل معها باعتبارها عورة. ولو قدر لها الانفصال عن زوجها تلقى سوء المعاملة من الجميع وتنبذ من مجتمعها. كل هذا ليس بغريب على مجتمع أوجد مجموعة من المحاذير للفتيات أثناء تربيتهن، وفي ذلك نقراً:

"ولو أن امرأة يعرفنها ضاقت ذرعاً بما يحدث لها وغضبت أو طلقت من زوجها وتزوجت بآخر، على الفور يخاصمونها وينفرن منها... وعندما يرون تلك المرأة في الشارع بعضهن يأخذن في البصق عليها وبعضهن يغيرن طريقهن. أكثرهن إنصافاً يقلن: ساء حال المسكينة ولكنه القدر. الأمهات اللاتي يعرفن جيداً سوء عاقبة الفتاة التي تهتم بجمالها وزينتها في مجتمعنا يهمسن في آذان بناتهن قائلات: ابنتي... اخفضي رداءك... ادخلي يديك في أكمامك... لا ترفع رأسك عالياً هكذا... سيقولون متبرجة... انظري أمامك ولا تمشي بخيلاء مثل بنات فرنسا، بل رويداً رويداً... ولا ترفع صدرك للأمام، حتى لا يلحقوا بك ويتحرشون بك... وتلوك اسمك الألسن. إياك... وإياك..."^(١٠٢).

ويختتم الصديق الناصح حديثه مع الراوي، بأن مجتمع إسطنبول يستحيل فيه البحث عن العشق وممارسة الحب؛ نظراً للأحكام الدينية التي تضبط شكل العلاقة بين الرجل والمرأة وللقيود الاجتماعية والأعراف التي أقرها المجتمع. ولو لم يسلم بالأمر الواقع الكائن في مجتمع إسطنبول فهو أشبه بالباحث عن سراب وهم.

"والآن يا صديقي... أجبني... ألا ترى أن الحب والعشق والجنس أمر سخيف في مجتمع كل ما فيه من دين وعرف وتقاليد بل رجال ونساء يمنع مجرد التفكير فيه؟! ألا ترى أن معاداة مجتمع كهذا أمر يقارب في

جملة القول إن إسطنبول جاءت حاضرة عند عمر سيف الدين كعلامة دالة على وضع المرأة فالراوي الذي يمثل معادلاً موضوعياً للشباب المولع بالمجتمعات الأوروبية وتعاملهم للحياة يرى إسطنبول في صورة بهية وجذابة، وجنة للعشاق الذين يرغبون في النهل من الحياة وملذاتها. أما صديق الدراسة الذي التقاه على ظهر العبارة هو المعادل الموضوعي للعقل الجمعي المحافظ على عادات وتقاليد مجتمعه، يرى أن المرأة الإسطنبولية لابد أن تكون نموذجاً لما كانت عليه الأم والحالة والعمة من التزام بالثوابت الدينية والاجتماعية.

المبحث الرابع:

إسطنبول علامة دالة عند رفيق خالد قراي

(أ) نبذة عن الكاتب

ولد (رفيق خالد قراي Refik Halit Karay) في إسطنبول في عام ١٨٨٨م، وهو ابن أسرة عريقة، والده السيد (محمد خالد Mehmed Halid) أحد كبار رجال الاقتصاد في الدولة العثمانية. تلقى رفيق خالد تعليمه في مدرسة (شمس المعارف Şemsu'l - Maarif) الكائنة في (وزنه جيلر Vezneciler) وفي مدرسة (طاش Taş) الكائنة في (گوز تبه Göztepe)، فضلاً عن تعليمه الإلزامي كان والده حريصاً على أنه يحضر إليه مدرسين لتطوير مستواه الدراسي. ترك رفيق خالد مدرسة الحقوق دون أن يكمل تعليمه، وعمل كاتباً في وزارة المالية. ترك العمل في وزارة المالية عام ١٩٠٨م،

صعوبته، إن لم يكن يفوق صعوبة عن معاداة أعتى النظم وأظلمها؟! فيا لك يا صديقي من مسكين حيث تبحث وتفتش في مجتمع مثل هذا عن الحب والعشق دون أن تدري أنك تبحث عن وهم وسراب...^(١٠٣).

يثار عمر سيف الدين في قصته (موجة عشق) للعادات والتقاليد التركية الضاربة في القدم، والتي تقوم على الاحترام والالتزام الأخلاقي ونبذ السفور والتبرج والإباحية، التي تأتي بها الثقافة الأوروبية الوافدة. ولكن يظهر صوت الراوي في نهاية القصة حزناً على حال نساء إسطنبول بعدما انتهى تلقين النصائح من قبل صديقه، فهو يرى أن النساء اللاتي كن على ظهر العبارة هي شريحة معبرة عن نساء إسطنبول، تشهد خطواتهن ترنحاً ووهناً يمثل حالهن وما يلاقيهن من تحقير في المجتمع كأنهن وباء.

"كانت النساء تخرجن من العبارة رويداً رويداً ... مترنحات ... كأنهن مريضات ... منبذات من الحياة ... ملعنات حاملات أغلال الظلم والسبي شديدة الثقل والمفوفة بالقطن حتى لا يسمع رنينها تحت ملابسهن الكالحة السوداء. يثنين رقابهن أمامهن حتى لا يلمسن شيئاً أو يتخبطن ببعضهن أو يطأن موطئاً خاطئاً ... ويحاولن رؤية موطأ أقدامهن تحت الملابس السوداء الثقيلة"^(١٠٤).

.SEYFETTİN, Ömer: Aşk Dalgası, s.39 (١٠٣)

.SEYFETTİN, Ömer: Aşk Dalgası, s.40 (١٠٤)

(بلدية بي أوغلو Beyoğlu Belediyesi) الواقعة تحت إشراف (حزب الحرية والائتلاف Hürriyet ve İtilaf Fırkası). نُفي إلى (سينوب Sinop) في عام ١٩١٣م دون أن يُحاكم، بعد اغتيال (محمود شوكت باشا Mahmud Şevket Paşa)، وتم إرساله فيما بعد إلى (چوروم Çorum)، و(أنقرة Ankara)، و(بيلاجيك Bilecik). ساعد (ضيا غوك آل Ziya Gökalp) صديقه رفيق خالد في الحصول على العفو، وإنهاء نفيه، وتحقيق ذلك في عام ١٩١٨م^(١٠٧). عمل رفيق خالد بعد عودته من منفاه مدرساً للغة التركية لمدة عام في (مدرسة روبرت الثانوية الخاصة Robert Kolej)، وعاد نشاطه في الكتابة الصحفية ونشر مقالاته في صحف (وقت Vakit) و(تصوير أفكار Tasvir-i Efkar) و(زمان Zaman). انضم إلى حزب (الحرية والائتلاف) بإلحاح من صهره (فريد باشا Ferit Paşa) مما أتاح له فرصة العمل في مديرية البريد والبرقيات في عام ١٩١٩م^(١٠٨). هرب رفيق خالد إلى بيروت في التاسع من نوفمبر عام ١٩٢٢م خوفاً من وقوعه في أيدي محتلي إسطنبول. بقي رفيق خالد مجبراً على قبول الجنسية السورية؛ نظراً لأنه كان على رأس قائمة الأشخاص المطلوب سحب جنسيتهم التركية وإعدامهم. أشرف رفيق خالد على صحيفتي (دوغرو

وبدا بالعمل في مجلتي (ثروت فنون Servet-i Fünun) و(ترجمان حقيقت Tercüman-ı Hakikat)، وخلال هذه الفترة أصدر صحيفة بعنوان (صون حوادث Son Havadis)، لكن لم يكتب لها الاستمرار وتوقف صدورها عند العدد الخامس عشر^(١٠٥).

نشر رفيق خالد كثيراً من مقالاته في مجلة ثروت فنون، ثم انضم إلى جماعة (فجر آتي Fecr-i Ati). كتب مقالات في فن الفكاهة السياسية متخذاً لنفسه اسماً مستعاراً هو (كيربي Kirpi) في مجلة (قلم Kalem). استمر في كتابة مقالاته في مجال الفكاهة السياسية باسمه المستعار (كيربي) في مجلتي (صداي ميللت Sada-yı Millet) و(جم Cem). أدرج اسم رفيق خالد في القائمة السوداء التي أعدها أصحاب الاتحاد والترقي بعدما خصص عدداً كاملاً في الثالث عشر من يونيو ١٩١٠م من صحيفة (اشتراك İştirak)، تناول فيه هو وهيئة التحرير ملابس وأسرار مقتل الصحفي (أحمد صميم Ahmet Samim) في التاسع من يونيو في عام ١٩١٠م. جمع في كتاب بعنوان (الذي قاله كيربي Kirpinin Dedikleri) مقالاته التي تناول فيها بالنقد الشديد من حين إلى آخر (حزب الاتحاد والترقي İttihat ve Terakki Fırkası) والممهورة باسمه المستعار (كيربي)^(١٠٦). عمل رفيق خالد كاتباً لمدة سبعة أشهر في

.KUDRET, Cevdet: (a.g.e), s.154 (١٠٧)

Dr. ÜNAL, Yenal: Refik Halit Karay ve Milli Mücadele, (١٠٨) History Studies, International Journal of History, Volume 5, January 2013, s.369-370

YARDIM, Mehmet Nuri: Refik Halit Karay, Hikmet (١٠٥) Neşriyat, İstanbul 2001, s.15-16

AKTAŞ, Şerif: Refik Halit Karay, Akçağ Yayınları, Ankara (١٠٦) 2004, 32-33

يغلب على قصصه القصيرة حنينه وشوقه إلى الوطن ولاسيما القصص القصيرة التي كتبها في المنفى مثل قصته القصيرة (حدائق الخوخ Şeftali Bahçeleri) و(العسل الأصفر Sarı Bal) ...^(١١١).

كانت القصص القصيرة الأولى التي كتبها رفيق خالد في الفترة ما بين (١٩٠٩-١٩١٠م) تدور أحداثها جميعاً في إسطنبول. أول قصة كتبها كانت تحمل عنوان (حظ عائشة Ayşe'nin Talii) وجاءت ممهورة باسم مستعار (إرن كوي Erenköy) ونشرت في مجلة (محيط Muhit)^(١١٢).

ويرى (يحيى كمال بياتلي Yahya Kemal Beyatlı) أن القصص القصيرة التي كتبها رفيق خالد في الفترة ما بين (١٩٠٩-١٩١٠م) هي القصص التي حملت سمات أدب جماعة فجرآتي، وبلغ عددها ١٧ قصة قصيرة وجمعت في المجلد الأول من كتاب بعنوان (حكايات الوطن Memleket Hikâyeleri) ويمكن أن نطلق على هذه القصص القصيرة عنوان (عصر الآلام القومية Milli Acılar Devresi)^(١١٣).

يحمد للأديب رفيق خالد أنه قدم لقارئه شكل الحياة التي يحياها أهل الأناضول وما يعانوه من صعاب. تميز أيضاً بشخصياته القصصية النابضة بالحياة، ولم يغفل الإشارات النفسية لشخصيات قصصه التي تضيء

يول Doğruyol) و(وحدت Vahdet) اللتين كانتا تصدران في حلب، بعد أن اضطر إلى إغلاق الصحيفة التي أصدرها باسمه لما أحدثته من ردود أفعال واسعة آنذاك. عاد رفيق خالد إلى وطنه في عام ١٩٣٨م وفقاً لقانون العفو، وواصل الكتابة التي كانت عشقه ومهنته ومصدر دخله، حتى وافته المنية في إسطنبول في الثامن عشر من يولييه عام ١٩٦٥م^(١١٤).

صدرت للأديب رفيق خالد قراري مجموعتان قصصيتان هما: (حكايات الوطن Memleket Hikâyeleri) عام ١٩١٨م، و(حكايات الغربة Gurbet Hikâyetleri) عام ١٩٤٠م^(١١٥).

(ب) مفهوم القصة القصيرة عند رفيق خالد قراري

يذهب (حقي سوها گزگین Hakkı Süha Gezgin) إلى القول بأن "رفيق خالد قراري صاحب موهبة ومهارة أدبية تمكنه من أن يحول برشاقة قلمه القبح إلى جمال والخراب إلى روضة. وعينه الخيرة في اختيار المكان وعنايته في رسم شخصياته كانتا من المميزات التي وسمت قصصه. كما أن دقته في انتقاء الكلمة المناسبة والملائمة للموقف شكلت تناغماً عذباً في تكويناته للجمل، مما أحدث موسيقى داخلية بين أسطر قصصه، إلى جانب ذلك كان قادراً على التعبير عن الأفكار والمشاعر بقدرة عالية وبعمق شديد. وكان

(١١١) AKTAŞ, Şerif: (a.g.e), s.61

(١١٢) LEKESİZ, Ömer: (a.g.e), s.262

(١١٣) BEYATLI, Yahya Kemal: Siyasi ve Edebi Portreler,

İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1986, s.47

(١١٤) LEKESİZ, Ömer: (a.g.e), s.261-262

(١١٥) YARDIM, Mehmet Nuri: Refik Halit Karay, s.39

جوانب مهمة للقارئ، كما أنه لم يتشيع إلى طبقة أو طائفة أو شريحة مجتمعية فتصادفنا في قصصه القصيرة كل أطراف المجتمع التركي من ميسوري الحال وأبناء الطبقة الوسطى والفقراء والفلاحين والموظفين وأجراء اليومية^(١١٤).

تجدر الإشارة إلى أن رفيق خالد على الرغم من أنه لم يشارك في حركة (گنج قلمر Genç Kalemler) التي دعت إلى تنقية اللغة التركية من الألفاظ والتراكيب العربية والفارسية، إلا أنه عبر عن مشاكل مجتمعه بلغة تركية بسيطة قريبة من لغة الحديث اليومي وفي ذلك يقول: "علينا أن نتناول مشكلات المجتمع التركي ونخاطب الناس بلغة قريبة من لغتهم اليومية ... ولا بد أن يحاكي أدبنا الأدب الروسي الذي شارك الناس همومهم وشعر باحتياجاتهم وشكل آمالهم ..."^(١١٥).

(ج) إسطنبول عند رفيق خالد قراري

تتجدد الصورة الرمزية لمدينة إسطنبول وتأخذ شكلاً آخر عند رفيق خالد قراري في قصته المعنونة باسم "إسطنبول İstanbul" والذي جاء عنوانها كاشفاً منذ الوهلة الأولى لفضاء المدينة، حيث تدور أحداث هذه القصة القصيرة حول مجموعة من المهندسين الشباب القرويين الذين حصلوا على إجازة من موقع عملهم الصحراوي

النائي وقرروا السفر إلى مدينة إسطنبول؛ ليخففوا عن أنفسهم قسوة العمل بالتمتع بنبض وحيوية المدينة. وهنا لجأ رفيق خالد قراري إلى علامة التعادل الموضوعي متمثلة في إسطنبول بجمالها وبهاثها المعروفين، هذه العلامة هي (امرأة جميلة)، وحتى تزداد العلامة إشعاعاً للمتلقي، لاحظ أحد المهندسين القرويين جلوسها في إحدى الحدائق، وهي في قمة أناقتها التي تعكس أنوثته وجمالاً يفترق له. وهنا يتحقق كل ما يفترق له ذلك الشاب القروي، من رؤيته للون الأخضر النابض بالحياة، بعدما اعتادت عينه هو وزملاؤه على الصحراء بجفافها وقسوتها. ولا جرم أن إسطنبول تزداد جمالاً بحسناتها، على غرار حسناء الحديقة:

"رأها في حديقة يانعة، رطبة بقطرات الندى، فخلصته من الليالي الكثيرة للصحراء الشديدة الجفاف ... هناك، وإلى جوار الحوض المرمري الصغير كانت الحسنة ترتدي فستان سهرة من الدانتيل الشفاف تمسك بيدها ثمرة خوخ فاح عطرها حتى ملأ أجواء المكان ..."^(١١٦).

نلاحظ هنا في المشهد القصصي حضور لثمرة الخوخ التي ربما كانت رمزاً للمتعة أو بالأحرى للحياة ذاتها بكل ما تحويه من متع وملذات، وها هي تتاح للمهندس القروي وتأتيه بكل سهولة ويسر دون مشقة منه أو مجهود للحصول عليها، وكأن الكاتب أراد أن يجعل المتعة والحياة النابضة معادلاً لمدينة إسطنبول ذاتها.

KARAY, Refik Halid: İstanbul, Öykülerde İstanbul, (١١٦) Hazırlayan: Semih Gümüş, Kültür Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, s.63

.LEKESİZ, Ömer: (a.g.e), s.263 (١١٤)

KURDAKUL, Şükran: Çağdaş Türk Edebiyatı, cilt:2, Bilgi (١١٥)

.Yayinevi, Ankara 1992, s.55-56

سفاحاً بلا أب محدد وأخرجت الحياة من اللا حياة وهو لغز عظيم، وقال ... إنها المادة الرعناء التي أنجبت المردة أو العمالقة أو بني الإنسان بالتدخل الإلهي سواء باستقبال مني إله الخلق ونظائره كما في الأديان الوثنية أو باستقبال كلمة الله (كن فيكون). فالإنسان في أديان التوحيد أصله طين من طين الأرض أو صلصال سواء الله ثم نفخ فيه من روحه أو ألقى إليه كلمته كما فعل بآدم أبي البشر. وتهمة النشوز أو التمرد والرعوننة كرعونة المادة الرعناء ورفض الخضوع لنظام العقل تهمة لا تزال لاصقة بأمناء حواء، بل وبكل بناتها من بعدها أكثر من لصوقها بآدم نفسه ليقين مستقر في النفوس بأن المرأة أقرب إلى الطبيعة الخام الرعناء من الرجل. وحواء كما نعلم في قصة سقوط الإنسان وراء غواية آدم^(١١٨).

يقدم رفيق خالد قراري علامة مدينة إسطنبول/الغاوية مرة أخرى في قصته القصيرة "الضغينة Garaz". تدور أحداث القصة القصيرة "الضغينة" حول مشاعر فتاة تجاه والديها بعدما انتقلت معهم من مجتمع ريف الأناضول الذي حرم من متع الحياة إلى إسطنبول التي على النقيض تماماً. ولكن سرعان ما يشعر والداها بالغربة داخل إسطنبول، ويقرران العودة إلى قريتهم تاركين ابنتهم التي قررت الاستمرار في المدينة. ويكون مصيرها الوقوع في الخطيئة، وترجع إلى القرية تجر أذيال

حينما يقترب المهندس القروي من الحسناء أي مدينة إسطنبول حيث يتعارفان ويتبادلان أطراف الحديث. تفاجئه الحسناء وهي تخرج من حقيبة يدها عبوة صغيرة، لتستشق ما في العبوة من بودة مخدرة: "راحت المرأة تتلفت يمنة ويسرة في قلق وحيرة، ثم أخرجت من حقيبتها عبوة صغيرة. أخرجت قليلاً من مسحوق البودة التي بداخلها وراحت تشمه بأنفها، وتبالغ في شمه قائلة:

معذرة ... لم أر داعياً للحذر

وماذا عن الحب بالنسبة لك؟

كلا ... من ساحب ... فنحن مختلفون فكراً ولساناً ..."^(١١٧).
يكشف المهندس القروي أن الحسناء التي فتنه جمالها، ما هي إلا بائعة هوى اعتادت الجلوس في هذا المكان حتى توقع بزائن جدد. ويتأكد لنا من خلال الفقرة السابقة المعادل الموضوعي لعلامة الحسناء، فهي المدينة بغوايتها، ينهر بها القرويون، وتخطف أنظارهم ببريقها وجمالها، ولكنهم حينما يدنون منها تصدمهم بحقيقتها. ولا غرو من اختيار رفيق خالد قراري لأيقونة الحسناء الساقطة/المدينة؛ "فالبغي هو الرمز المؤلف لأمناء الأرض منذ أقدم العصور وفي كافة الآداب بل وفي أقدم الديانات، فهي عشروت التي كان لقبها البغي وخليلة الآلهة وهي وجه من وجوه إيزيس الأم العذراء المتهمة بالزنا، والأرض هذه البغي لأن العالم منذ القدم قال ... إنها المادة الرعناء التي أنجبت الإنسان

(١١٨) فاضل الأسود وآخرون: الرجل والقمة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،

١٩٨٩م، ص ١٦٣.

(١١٧) KARAY, Refik Halid: İstanbul, s.64.

الطرق الفسيحة الممهدة والبنائات العالية فيقول: "وأثناء جلوسها يترأى أمام عينيها "ميدان تقسيم" في إسطنبول بأنواره البراقة وطرقاته الممهدة وأصوات أجراس الترام، وازدحام الناس وتلاحمهم هنا وهناك ففاضت عيناها بالدموع، ولم تتمالك نفسها من الحسرة عندما تذكرت (بي أوغلي) بنياتها العالية وأنوارها البراقة وتذكرت أنه في هذه الأثناء، كان الأولاد والبنات يلتقون ويذهبون إلى دور السينما لمشاهدة الأفلام ثم يخرجون لتناول الثلجات والعصائر..."^(١٢٠).

إن تصوير التناقض في الإمكانات بين مجتمع القرية والمدينة، يعكس تعاطف الكاتب تجاه بطلة قصته القصيرة. ولا غرو في ذلك حيث يرى قطاعاً كبيراً من المبدعين المحملين بأفكار الماركسية أن التفاوت في إمكانات مجتمعي القرية والمدينة بالنسبة للنازحين من الأولى إلى الثانية، فضلاً عن التفاوت الاقتصادي والطبقي في المجتمع، والحاجة المادية هي التي تدفع المرأة إلى الانحراف والسقوط، فالانحراف والسقوط للمرأة لم يكن بسبب حاجتها الجنسية، وإنما كان بسبب الجوع وحاجتها الاقتصادية.

وتركز الدراسات السيميائية على أن كل شخصية قصصية هي صورة للشخص البشري المتعدد الوجوه والشخصيات، والباحث عن ذاته الواحدة وهويته عبر هذا التعدد، ويرصد عالم الرموز كل عناصر بناء الشخصية في وصفها الخارجي والنفسي وفي

حاملة في قلبها مشاعر الضغينة والحقد لوالديها اللذين كانا سبباً في أن تنتقل من قريتها الهادئة، وتنهر بالمدينة الصاخبة وتكون ضحيتها. وهنا يتبين لنا أن القاص رفيق خالد قرأي يعي أهمية وقيمة وضع العنوان على رأس نصه القصصي على النحو الذي يجعله نصاً موازياً بعمق، في المستوى الذي يسمح له بأن يتصدر أولوية القراءة ويستحوذ على جزء كبير من الإجراء التأويلي لدى المتلقي.

عمل رفيق خالد قرأي على تصدير فكرة وعلامة المدينة/الغاوية، بأن لجأ إلى وصف الحياة الريفية البسيطة في إحدى قرى الريف التركي والتي تزخر بمظاهر التأخر والتدني المتمثلة في انقطاع التيار الكهربائي ووعورة الطريق وقلة الخدمات بقوله على لسان الرواي:

"كانت القرية تعاني من انقطاع الكهرباء بصفة مستمرة خلال الأيام الثلاثة الماضية ولم يكن لديها سوى مصباح صغيرة يكاد لا ينير ظلمة تلك الحجرة... وكان البرد يخيم على المكان وبدأ المطر يتساقط، وسيطر الأسى والألم على قلب الفتاة وراحت تفكر وتفكر، هل هذا مصيرها للأبد؟ هل كتبت عليها الحياة الأبدية في مثل هذه القرية؟..."^(١١٩).

ويقابل هذه الصورة للقرية بصورة أخرى مغايرة لمدينة إسطنبول، تلك المدينة المضيئة البراقة بأنوارها، ذات

KARAY, Refik Halid: Garaz, Öykülerde İstanbul, (١١٩) Hazırlayan: Semih Gümüş, Kültür Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, s.68

.KARAY, Refik Halid: Garaz, s.68-69 (١٢٠)

التجميل. لقد فسدت أخلاق الفتاة، وصارت تعق والديها. وتحدث إلى أمها بغلظة وجحود، ولا تحسن معاملة أبيها، بل إنها كانت تتعمد أن تمشي بعيداً عنهما أثناء وجودهما معها في الشارع حتى لا يعلم الجميع أنها ليست معهم؛ لأنها تخجل منهما..."^(١٢٢).

وتأتي شخصية "السيدة فطنت Fitnat Hanım" والتي ترمز كذلك إلى الفتنة والغواية، حيث كانت بمثابة عين جديدة لنبيلة وأمها، رأتا من خلالها ما لم تراه من قبل، بل كانت هي الجسر الذي عبرت عليه أخلاقيات المدينة السلبية من سفور وتبرج وتقليد لنمط الحياة الغربية تقليداً أعمى دون تفكير أو تمييز: "كانت الأم والفتاة فيما سبق تقفان أمام واجهات الحوانيت الكبرى فقط، تنظران ولم تستطعا التجراً على الدخول. لكن بعدما تعرفتا بـ"فطنت هانم" مستأجرة الطابق الأرضي تغير الأمر، صرن صديقات. كانت تجعلهما تشتريان ... تنتزهان ... دلتهما على خياط ونساء لتصليح الملابس..."^(١٢٣).

كان رفيق خالد قراري موفقاً بصورة كبيرة في اختيار أسماء شخصياته حيث لها دلالتها الرمزية. ولكن يؤخذ على رفيق خالد قراري - على الرغم من توفيقه في اختيار أسماء شخصيات قصته وتوفيقه في اختيار عنوان قصته القصيرة - أنه مال إلى الأسلوب التقريري في السرد، وهو أسلوب سكوني مسطح يقوم

اختيار الاسم واللباس والوظيفة والانتماء الاجتماعي والثقافي والأيدولوجي، كما يرصد شبكة العلاقات بين الشخصيات في رسم ما يطبعها من انسجام وتفاهر وما يطرأ على هذه العلاقات من تطور أو تراجع. ولما كانت القصة القصيرة تمتاز بقصرها النسبي العالي التكثيف الذي ينهض على محدودية الزمان والمكان والحدث والمشهد، في صياغة لا تذهب إلى المبالغة في الوصف أو السرد أو الحوار، بل تسعى إلى اختزالية لعناصر التشكيل السردية^(١٢٤). وتعد تسمية شخصيات القصة القصيرة امتداداً لعملية الاختزال والتكثيف، وتأتي تسمية الفتاة الريفية البسيطة "نبيلة Nebile" بطله القصة القصيرة، والتي ربما قصد الكاتب بهذا الاسم أن يكون صفة لها وسمتاً، حيث نبل وطهارة الريف ونقاء الطبع والطبيعة والذي تُعكر صفوه تلك الحياة الصاخبة المزدحمة في إسطنبول فتتغير أخلاقها وتتبدل، وتتكرر لكل القيم والأخلاقيات التي تربت ونشأت عليها، حتى أنها تتنكر لوالديها وتخجل منهما ومن مصاحبتيهما لها:

"ومرت شهور وشهور وزادت نبيلة انخراطاً في تلك الحياة الصاخبة. وخرجت إلى شاطئ البحر، ونزلت تسبح في الماء، وتدفن نفسها في الرمال، وتتمايل وتتراقص بين الفتيان حتى أنها صبغت شعرها باللون الأصفر، وعرفت كل أشكال وأنواع مساحيق

(١٢١) د. محمد صابر عبيد: التجربة والعلامة، رؤية جمالية في قصص (أوان الرحيل) لعلي القاسمي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١١م، ص ٩٠-٩١.

(١٢٢) KARAY, Refik Halid: Garaz, s.72

(١٢٣) KARAY, Refik Halid: Garaz, s.71

الرحب والتعامل مع الآخر بسجية وعفوية، صدمتهم إسطنبول بزيبتها وبتعقيداتهما في كافة تفاصيلها وصخبها وأخلاقها المادية الاستهلاكية، وما يصاحبها من غياب الألفة، والحميمة، وسيادة الوحشة، وهمجية الغاب، وبذلك وقع القروي النازح إلى إسطنبول في فخ استبدال الذي أدنى بالذي هو خير، فلم يحظ بالمدينة والتحضر المزعومين بل لوث فطرته التي أكسبته أياها القرية.

الخاتمة

تناول هذا البحث دراسة دلالة إسطنبول باعتبارها علامة في القصة القصيرة التركية لدى ثلاثة من أهم كتابها، في ضوء آليات منهج جديد معني بالعلامة ودلالاتها المختلفة، هو منهج السيميائية. ويمكن استخلاص النتائج التي تم التوصل إليها من خلال البحث في النقاط التالية:

- أولاً: تم تقديم عرض بيرس للعلامة على عرض سوسير؛ لأن قول سوسير في العلامة، قائم على الفصل بين الدال والمدلول وإقصاء المرجع الخارجي، واعتماد مبدأ المحايثة عند تحليل النص. بينما بيرس لا يفصل بين العلامة وبين المحيط العام الذي ظهرت فيه، بل تفرض عليهما علاقة متداخلة ومتشابكة، فدور العلامة هو التمثيل، بمعنى أن تحل شيئاً محل شيء آخر، وأن تستدعي هذا الشيء باعتباره بديلاً عنه. وحياتنا بأسرها محصورة داخل شبكة من العلامات تشكلنا إلى

فيه السارد بتقديم الشخصية ووصفها والتحدث عن مشاعرها وأفكارها. ويعيب هذا الأسلوب، كونه مباشراً يخلو من الإيجاء. وكان أولى برفيق خالد قراري طالما حفز ذهن المتلقي بعنوان موحٍ بأننا بصدد عمل يتطرق لمشاعر إنسانية، وأن يعتمد على الأسلوب الاستبطاني في السرد، وهو الأسلوب الذي يدخل فيه المبدع إلى العالم الداخلي للشخصية ويسجل ما يدور في داخلها من أفكار، وما يتصارع فيه من عواطف وانفعالات ورؤى وأحلام وذكريات. وخير مثال يؤكد ما ذهبنا إليه قوله: "نظرت الأم إلى البنت التي تقبع منزوية حزينة في أحد أركان الغرفة، وقالت لها والغضب يملأ عينيها ولسانها. لقد أحرقتني وهويت بنا إلى الجحيم، كان يجب عليك أن تقتلي نفسك قبل ذهابك إلى إسطنبول وأرحتنا منك للأبد..."^(١٢٤).

نخلص مما سبق أن حضور إسطنبول عند رفيق خالد قراري، جاءت علامة ومعادلاً موضوعياً للغواية. إن إسطنبول ببريقها وجمالها الزائف - من وجهة نظره - سحرت "نبيلة": "كانت لا تزال تفكر بروائح إسطنبول ... رائحة بنزين السيارات ... رائحة الفنانات الفاتنات والفنانين والذين تلمع شعورهم ... ورائحة خبازي العجين ذي الفانيليا واللوز المجروش..."^(١٢٥) وكان رفيق خالد قراري يريد أن يقول من خلال رسالته الضمنية إن القرويون الذين ألفوا البساطة والأفق

(١٢٤) KARAY, Refik Halid: Garaz, s.68.

(١٢٥) KARAY, Refik Halid: Garaz, s.73.

- رابعاً : ساهم ترجيح الباحث لرأي "بيرس" حول العلامة، وذلك بإلقاء الضوء على الشخصية الأدبية للقصاصين الثلاثة - نماذج الدراسة - وعرض لأهم الأفكار التي اعتنقوها، ورسالة الأدب لديهم؛ في سبر أغوار النصوص القصصية، والوقوف بدقة على المعادل الموضوعي لعلامة إسطنبول لديهم.
- خامساً: استخدم حسين رحمي إسطنبول باعتبارها علامة دالة على الثقافة الشرقية ذات الخصوصية والعادات والتقاليد الراسخة التي تلفظ أي وافد أجنبي لا يتواءم مع نمط الحياة فيها، في إشارة من القاص تمثل رفضه سياسة الانفتاح على الغرب عامة وأوروبا خاصة لاختلاف الثقافات والسلوكيات وأنماط الحياة بين كلا المجتمعين.
- سادساً: كانت إسطنبول عند عمر سيف الدين علامة دالة على وضع المرأة في المجتمع التركي عامة والإسطنبولي خاصة.
- سابعاً: تجلت إسطنبول عند رفيق خالد قراري باعتبارها علامة تشير إلى المدينة الغاوية التي تبهر القروي البسيط بزینتها وجمالها، اللذين سرعان ما يزولا وتكشف عن وجهها القبيح سالبة نقاء وبساطة ابن القرية وتصدمه بصخبها وأخلاقها المادية الاستهلاكية، وما يصاحبها من درجة كبيرة، وتجعل إلغاء العلامة خللاً لتوازن الفرد والمجتمع معاً. وليس هذا فحسب، وإنما تبدو العلامات في نمو وتتوالد وبفعل ضرورة داخلية تتجاوب مع ضرورة نابعة من نظامنا العقلي.
- ثانياً: جاء حضور إسطنبول في الأدب القديم (الديواني) شعراً، حيث كان الشعر هو المنتج الإبداعي صاحب النصيب الأوفر دون غيره. ووردت إسطنبول في الشعر القديم بداية من القرن الخامس عشر الميلادي حتى القرن الثامن عشر الميلادي، إما شاخصة أمام المتلقي بطبيعتها الساحرة، وطرزها المعماري الفريد، وإما صورة تعرض مظاهر الحياة الاجتماعية بها، أو كليهما معاً. ولم يلجأ المبدعون لاستخدامها كعلامة سيمائية على مدلول ما يرمون إليه. وحينما ورد ذكرها في النثر التركي القديم كانت على غرار ما جاء في "سياحت نامه Seyahatname" "لاوليا چلبی Evliya Çelebi"، حيث وصف لأهم آثارها المعمارية وعادات وتقاليد أهلها.
- ثالثاً: كانت إسطنبول في الأجناس السردية الوافدة على الأدب التركي الحديث - ولاسيما القصة القصيرة - تمثل في الأغلب عنصراً من العناصر الفنية فحسب، ألا وهو عنصر المكان الذي يشكل مسرحاً للأحداث فقط، دون أن تكون علامة أو معادلاً موضوعياً يرمي إليه المبدع.

- غياب الألفة، والحميمة وسيادة الوحشة، وهمجية الغاب.
- في ختام البحث يتقدم الباحث بخالص الشكر لمركز بحوث كلية اللغات والترجمة وعمادة البحث العلمي بجامعة الملك سعود على الدعم المالي المقدم لهذا البحث.
- وآدابها، جامعة عنابة باجي مختار، منشورات جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر، ١٩٩٦م.
- بيير جيرو: السيمياء، ترجمة: أنطوان أبي زيد، سلسلة زدني علما، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.
- جيرالد برنس : قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣م.

المراجع

- أولاً: المراجع العربية
- ابن منظور: لسان العرب، مادة سَوَم، دار المعارف، القاهرة.
- ازولدو تزيغان وآخرون: الدلالة وقيمة الصدق، ضمن كتاب (المرجع و الدلالة في الفكر اللساني الحديث)، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠٠م.
- امبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
- أمين سلامة : الأساطير اليونانية والرومانية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م.
- بلواهم محمد: علم العلامات و النص الأدبي (سلطة القارئ)، ضمن مجلد (السيمائية والنص الأدبي)، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية
- حنون مبارك : دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨م.
- روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط٢، ٢٠٠٥م.
- سعيد بنكراد: الرمز، المجالات والدلالات، مقالة منشورة في موقع الدكتور سعيد بنكراد، شبكة المعلومات الدولية، <http://saidbengrad.free.fr/ar/art21.htm> بتاريخ ٢٠١٠/١١/١م، الساعة ١٠م.
- سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى

- السيموطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة،
١٩٨٦م.
- محمد السرخيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار
الثقافة، سلسلة الدراسات النقدية (٦)، الدار
البيضاء، ط١، ١٩٨٨م.
- محمد صابر عبيد (دكتور): التجربة والعلامة، رؤية
جمالية في قصص (أوان الرحيل) لعللي
القاسمي، عالم الكتب الحديث للنشر
والتوزيع، الأردن، ٢٠١١م.
- مصطفى ناصف (دكتور): بعد الحداثة صوت وصدى
، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١،
٢٠٠٣م.
- صلاح فضل (دكتور): شفرات النص (دراسة
سيمولوجية في شعرية القص والقصيد)، دار
الآداب، القاهرة ط١٩٩٩، ١م.
- عبد الرازق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب،
منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، ١٩٩٩م.
- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى، مقاربات نقدية في
التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي
العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
- فاضل الأسود وآخرون: الرجل والقمة، الهيئة
المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.

ثانياً: المراجع التركية

- AKTAŞ, Şerif: Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul,
Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,
İstanbul, 1988.
- : Refik Halit Karay, Akçağ Yayınları,
Ankara 2004.
- AKYÜZ, Kenan: Modern Türk Edebiyatının Ana
Çizgileri (1860-1923), Ankara Üniversitesi
Basımevi, Ankara 1979.
- ALANGU, Tahir: Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve
Roman, İstanbul Matbaası Yayınları, İstanbul,
1965.
- ANDI, M. Fâtiḥ: Ömer Seyfeddin, Şûle Yayınları,
İstanbul 1999.
- AND, Metin: Başlangıcından 1983' e Türk Tiyatro
Tarihi, İletişim Yayınları, 2b, 2006.
- BANARLI, Nihat Sami: Resimli Türk Edebiyatı
Tarihi, C2, MEB Yayınları, İstanbul, s.1104.
- BEYATLI, Yahya Kemal: Siyasi ve Edebi Portreler,
İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul
1986.
- CAN, Hamit: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Hikmet
Neşriyat, İstanbul 2002.
- ÇORUK, A. Şükrü: Cumhuriyet Devri Türk
Romanında Beyoğlu, Kitabevi, İstanbul 1995.
- DİLÇİN, Cem: "Divan Şiirinde Gazel", Türk Dili
dergisi (Divan Şiiri Özel sayısı) Ankara 1986.
- فريال جبورى غزول: علم العلامات (السيموطيقا)
مدخل استهلاكي، مقالة من كتاب أنظمة
العلامات في اللغة والأدب والثقافة - مدخل
إلى السيموطيقا- مقالات مترجمة
ودراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة،
١٩٨٦م.
- مارسيلو داسكال، ترجمة: حميد الحمداني وآخرون
: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، دار
أفريقيا الشمالية، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.
- محمد إقبال عروي: السيميائيات و تحليلها لظاهرة
الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر،
مجلد ٢٤، العدد ٣، مارس ١٩٩٦م.

- OKAY, Orhan: Yeni Türk Edebiyatında İstanbul, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2009
- OKTAY, Ahmet: Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
- ÖKSÜZ, Yusuf Ziya: Türkçenin Sadeleşme Tarihi – Genç Kalem ve Yeni Lisan Hareketi, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1995.
- PALA, İskender: Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Akçağ Yayınları, 2.b, Ankara 1989.
- SAMİ, Şemsettin: Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, Enderun Kitabevi, İstanbul 1990.
- SEVİNÇLİ, Efdal: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Arba Yayınları, İstanbul 1990.
- TANRININKULU, Abdullah: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Toker Yayınları, İstanbul 1998.
- TUNCER, Hüseyin: Servet-i Fünun Edebiyatı, Akademi Kitabevi, 3 b, İzmir 1998.
- TÜRKHAN, Mehmet Sait: XVI II. Yüz yıl da Kız Kulesi, Üsküdar Sempozyumu V. 1-5 Kasım 2007, Bildiriler, c. I, İstanbul 2008.
- ÜNAL, Yenal: Refik Halit Karay ve Millî Mücadele, History Studies, International Journal of History, Volume 5, January 2013.
- YARDIM, Mehmet Nuri: Ömer Seyfettin, Hikmet Neşriyat, İstanbul 2002.
- : Refik Halit Karay, Hikmet Neşriyat, İstanbul 2001.
- ELÇİLİ, Handan İnci: Türk Romanında Ev (Roman ve Mekan), Arma yayınları, İstanbul 2002.
- GEZGİN, Hakkı Süha: Edebi Portreler, Hazırlayan: Beşir Ayvazoğlu, Timaş Yayınları, İstanbul 1997.
- GÖÇGÜN, Önder: Hüseyin Rahmi Gürpınar, kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.
- GÜMÜŞ, Semih: Öykülerde İstanbul, Kültür Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul.
- KARAALIOĞLU, Seyit Kemal: Edebiyatımızda Şair Ve Yazarlar, İnkılap Kitabevi, Onuncu Basım, İstanbul 1991.
- KOÇ, Murat: Ömer Seyfettin'in Eserlerinde II. Meşrutiyet ve İttihat ve Terakki, Bilig Dergi, Sayı 47, Ahmet Yesevi Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanlığı, Ankara Güz 2008
- KUDRET, Cevdet: Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, Cilt:2, DünyaKitapları, İstanbul 2004.
- KURDAKUL, Şükran: Çağdaş Türk Edebiyatı, cilt:2, Bilgi Yayınevi, Ankara 1992.
- LEKESİZ, Ömer: Yeni Türk Edebiyatında öykü, Cilt:1, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1997.
- NAZIM, Nâbizâde: Zehra, Yay. Haz. M.Emin Agar, Enderun Yayınları, İstanbul 1995.
- NİHAT BEY, Emin: Müsameretnâmesi, Çev. Sabahattin Çağın, Fazıl Gökçek, Özgür Yayınları, İstanbul 2003.

Istanbul Icon in the Short Story Writing: A Semantic Study

Islam Mohamed Saleh Abdelfattah

Faculty of Arts, Ain Shams University
College of Languages and Translation, King Saud University
itoamy@ksu.edu.sa

(Received 08/11/1434H.; accepted for publication 15/01/1435H.)

Keywords: The Turksih short story, The significance of Istanbul, Signs, Hussien Rahmi, Omar Sief El-ddin, Rafeeq Khalid Qurai.

Abstract. The literary text is always associated with the problem of reading it and that of questing for the meaning, as a literary text cannot be mono-semantic, and thus it requires a good understanding and interpretation.

Setting constitutes an integral part of the identity of the literary text in general, and of the narrative text in particular. This part of the identity can never be cut short, marginalized in the role it plays, undervalued or restricted to a mere tale or a formal background for events. Istanbul is one of the places that has been witnessing the strong presence of foreign literary genres in the Turkish literature in general, and in the short story in particular. Istanbul constitutes an enriching material for any creative person, as it combines the spirituality of the Orient, represented in the exceptional mosques, and the materialism of the West, represented in the shops that abound with the latest fashion and beauty, and the crazy sizzling nightclubs.

The novelty of this topic stems from the fact that it addresses *setting*, as one of the elements of the short story that has been ignored by critics and scholars, or at least, that has not been given a due attention as to be handled as an independent subject. Therefore, the present study purports to highlight the significance and effect of *setting*, as a crucial element in the structure of the short story. The novelty of the topic also originates from the fact that this study is not limited to one literary writer who can represent an entire generation; rather, it sheds light on three literary writers, who were considered prominent figures in the context of the Turkish short story, in its second phase, where it exceeded mimicking and copying the Western short story, and where it began to dwell on the local elements, topics, issues, and the enriching human icons and locations that are known to the mainstream Turkish readers. The novelty of the study comes also from attempting to investigate another two aspects or poles at the same time, and from seeking to utilize this particular element of the narrative discourse and its significance through a new perspective that is concerned with signs and their denominations, i.e., through a semiotic perspective.