# بناء الفضاء الزمكاني في قصيدة "شوارع الضباب" للشاعر التركي "آتيللا إيلخان"

**د/عائشة عبدالواحد السيد محمد**
**كلية الاداب – جامعه طنطا**

**المستخلص**

إن الفضاء الزمكاني بمثابة الوعاء الذي يحمل أي نص والمحيط الذي تدور فيه أحداثه، ويعد "آتيللا إيلخان" من أهم الشعراء الأتراك الذين أفردوا مكانا بارزا للفضاء الزمكاني في نصوصهم، وتأتي أهمية هذا الفضاء من اسم القصيدة "شوارع الضباب" الذي عبر عن الفضاء الزمكاني للنص بتصوير شوارع يلفها الضباب والذي يوميء إلى وقت البرودة خريفًا أو شتاءً، ويناقش هذا البحث عدة عناصر للفضاء أولها: مناقشة الحركة داخل الفضاء من خلال ربطه بالزمن النحوي للنص لمعرفة أي الأزمنة استخدمها الأديب لمعرفة الإطار العام للزمن في القصيدة من جانب وكذلك معرفة طبيعة الحركة التي تحدث داخل الحيز المكاني للنص من خلال التعرف على الحركة التي يفرضها البناء المعجمي لأفعال النص ، ثانيا: مناقشة تقنيات الصورة التي استخدمها الأديب للتعبير عن قصيدته –خاصة وأن الأديب من كتاب السيناريو- ومن ثم فمن المتوقع أن يتأثر بذلك ويقدم لنا صورًا سينمائية مثل تقنية المشهد المضاعف والتقطيع والتركيز وغيرها من تقنيات آلات التصوير، ثالثا: مناقشة الأفضية الإيحائية في النص، ومن أبرز هذه الأفضية الإيحائية: الفضاء الصوتي حيث اعتمدت القصيدة على العديد من الأصوات التي شكلت بناء صوتي للقصيدة ومن أبرز هذه الأصوات صوت البكاء والسعال والغناء والصفير وغيرها من الأصوات التي أحدثت جلبة دلالية في القصيدة، ومن بين الأفضية الدلالية الإيحائية الحيز المكاني حيث استخدمت الأماكن المغلقة والمفتوحة بطريقة عبرت عن أزمة الفراق لدى الشاعر وكذلك فعلت إيحائات الزمن الكوني فالقصيدة باعتبارها خريفية ليلية في مجملها اعتمدت على دلالات ذلك الزمن لترسم صورة ملئها حزن وخوف وظلام تتناسب مع حالة الأديب. وفي سبيل هذا تم استخدام المنهج البنيوي من أجل التعرف على بينات النص.

**الكلمات المفتاحية:**

شوارع الضباب - الفضاء الزمكاني – الحركة في الفضاء الزمكاني - الفضاء الإيحائي – تقنيات الصورة في الفضاء

# بناء الفضاء الزمكاني في قصيدة شوارع الضباب للشاعر التركي آتيللا إيلخان

إن الفضاء من أهم عناصر بناء أي عمل أدبي فهو الذي يحدد الإطار العام الذي تتحرك فيه عناصر العمل وهو أعم وأشمل من الزمان أو المكان لأنه يشمل الزمان والمكان والحركة والأصوات وغيرها من العناصر التي تشكل الجو العام للنص وتؤثر في الرسالة التي يريد الأديب إيصالها كما تتأثر بمشاعره وأفكاره.

تنبع **أهمية دراسة هذه القصيدة** من أن "آتيللا إيلخان" يعد من أبرز الشعراء الأتراك المعاصرين، وكذلك فإنه من أهم الشعراء الذين أفسحوا مكانًا كبيرًا للفضاء في أعماله الأدبية عمومًا وفي ديوان وقصيدة "شوارع الضباب" بخاصة، بل يمكن اعتباره أحد أهم أعمال "أتيلا إيلخان" وأكثرها شعبية[١]، بل وأحد أكثر الدواوين الشعرية التركية كثافة، حيث يتميز بدمج اللغة الشعبية بالمصطلحات الثقافية الرفيعة باللغة الشعبية والتأثر بالشعر الغربي في آنٍ واحد[٢]. "فهو يعبر عن الإنسان الوحيد بعد عام ١٩٥٥م عن مشاعر الإنسان الوحيد بتقديم شرائح من حياته وعمل على مواضوعات فردية متعمد على رؤية العالم المحلي باستخدام الحرف الفنية وبتراكيب لفظية مميزة بتوتر ومشاعر شخصية"[٣] وقد صنع الأديب لنفسه مكانًا خاصًا بعد أن جمع بين ثلاثة اتجاهات مختلفة للشعر: شعر الديوان والشعر الشعبي جنبًا إلى جنب مع الشعر الغربي ليشكل نمطًا شعريًا خاصًا به[٤].

**ومن أهم أسباب اختيار هذا الموضوع** أن عنوان القصيدة والديوان ككل يوضح أن الفضاء يلعب دورًا كبيرًا في النص، حيث يدل القسم الأول من العنوان على الشوارع وهى فضاء مكاني والنصف الثاني هو الضباب الذي يشير إلى فضاء زماني ومن ثم فيعد من الأهمية بمكان التعرف على مفردات الفضاء الزمكاني في هذا العمل كنموذج لبناء هذا الفضاء في أعماله عموما، وخصائص هذا الفضاء، سواء من الناحية اللغوية كتركيب نصي أو من الناحية التقنية من التفاعل بين أشكال ومفردات هذه الفضاء أو من الناحية الإيحائية التي يوحي بها كل عنصر من عناصر بناء هذا الفضاء.

**أما بالنسبة للأبحاث السابقة** فإن هناك عدد كبير من الأبحاث التي أتت على ذكر الفضاء في أعمال الأديب "آتيللا إيلخان" منها: "حي بيأوغلو في أشعار "آتيللا إيلخان"" لـ"نوران أوزلوك"، وكذلك "محاولة تحليل قصيدة شوارع الضباب لـ"آتيللا إيلخان"" لـ " أرتان أرول وخالص أحمد أوزر"، فضلًا عن كتب الأدب التركي العامة مثل كتاب "الأدب التركي" لـ"أحمد قباقلي" وغيره من المصادر العامة فإن أهم اختلاف بين هذا البحث والأبحاث السابقة حول هذا الموضوع هو التعمق في دراسة الفضاء دراسة مستقلة ومن جهات متعددة لم يسبق لأي من الأبحاث المذكورة أن يدرسها معًا مثل الربط بين الزمن النحوي والزمن الفضاء الزمكاني وكذلك التركيز على تقنيات التصوير في بناء عناصر الفضاء وغيره من العناصر التي لم يلقى عليها الضوء من قبل.

**ويهدف البحث إلى** التعرف على ملامح الفضاء لدى الشاعر في هذه القصيدة وكشف اللثام عن أهم التقنيات التي استخدمها في التعبير عما يهدف إليه من القصيدة سواء من الناحية اللغوية أو الصوتية أو الإيحائية، وفي سبيل الوصول إلى أهداف فقد استخدمت **المنهج البنيوي** للكشف عن خصائص الفضاء الزمكاني في هذه القصيدة.

ومن ثم فقد عمدت إلى تقسيم الموضوع إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الحركة في الفضاء الزمكاني للقصيدة

المبحث الثاني: تقنيات الصورة في فضاء القصيدة

المبحث الثالث: الفضاء الإيحائي في القصيدة

[1] Öztürk, Duygu. & others, Historical Dictionary of Turkey, U.S.A, Rowman& Littlefield Publishing Group, s. 228.

[2] Yakup Çelik , Şubat yolcusu: Attilâ İlhan'ın şiiri, İstanbul, Akçağ, 1998,S.70

[3] Soysal, İlhan. 20.yy Türk Şiiri antolojisi, Bilgi yayınları evi, Ankara, s. 249.

[4] Daşçıoğlu, Yılmaz. Cumhuriyt döneminde Türk Şiiri, Anadolu üniversitesi,2012, s.74-75.

## المبحث الأول: الحركة في الفضاء الزمكاني للقصيدة

إن الفضاء الزمكاني يمثل الوعاء الذي تدور فيها أحداث أي عمل أدبي، ومن ثم فمن الأهمية بمكان رصد تلك الحركة التي تدور فيه من أجل فهم الفضاء الزمكاني بشكل واضح، حيث يذكر د. عبد الملك مرتاض "أن الحيز لا ينبغي له أن يدل إلا على معناه وهو الفسح للشخصيات لكي تتحرك في مساحة معينة"[١]، ويعد الفعل من أبرز عناصر الجملة التي يمكن أن يوضح الحركة في الفضاء وينبع هذا من تعريف الفعل نفسه، فالفرق الجوهري بين الفعل والاسم هو الزمن، لأن الاسم يعد وصفًا لشيء أو حدث لكنه لا يتربط بزمن بينما يعرَّف الفعل بأنه حدث مرتبط بزمن أو بتعبير آخر فإنه له وجهين وجه معجمي يعبر عن الحدث أو الحركة في المكان ووجه نحوي يعبر عن زمن حدوث هذا الحدث أو الحركة، ومن ثم فإنه يحتوي كل صفات الاسم مضافًا إليه الزمن، بما يجعله معبرًا بشكل أكبر عن طبيعة الفضاء الزمكاني. ومن ثم فسوف نتناول في هذا المبحث علاقة الزمن النحوي للفعل ببناء الفضاء في النص وعلاقة المعنى المعجمي بالحركة التي يقوم بها الفعل.

### أ- الحركة على المستوى أزمنة النص

تعد اللغة الوعاء الذي يرسم البناء العام لأي نص لغوي بصفة عامة والنصوص الأدبية والشعرية بصفة خاصة، ولذا يخضع بناء الفضاء في أي نص للقواعد العامة لبناء اللغة، ومن ثم تأتي أهمية الزمن النحوي باعتباره العنصر الأساسي الذي يقوم عليه أحد أهم مكونات الفضاء وهو الزمن، يمكن تعريف الزمن النحوي بأنه الزمن الذي يتشكل وفقًا للأسس النحوية التي تستخدم لبناء الأزمنة المختلفة في اللغة، ومن المعروف أن الأزمنة في اللغة التركية تنقسم في الجملة الفعلية إلى ماضي (شهودي ونقلي) وحالي (مضارع وحال) ومستقبل ثم تتركب مع فعل الكينونة (imek) لتكون الأزمنة المركبة (الحكاية والرواية) التي تعطي معنى ماضي الأزمنة الأساسية، أما الجملة الاسمية فتنقسم زمنيًا إلى: الجملة الاسمية وحكاية أو رواية الجملة الاسمية، وتتميز الأولى عن الثانية في أن الجملة الاسمية مطلقة من ناحية الزمن بينما الثانية تنقل الجملة الاسمية إلى الماضي باستخدام فعل الكينونة في الماضي (imek) كذلك بما يمكن من إلحاقها بالماضي.

وقبل أن نناقش الزمن النحوي للقصيدة ينبغي أن نناقش الزمن النصي الذي يعتمد على ترتيب أزمنة أحداث النص بالنسبة للحظة الحالية، ويختلف الزمن النصي أو زمن النص عن الزمن النحوي بأنه يعتمد على بناء الزمن على أساس الأحداث وتواليها داخل النص انطلاقًا من اللحظة الآنية، ويتشكل البناء العام لزمن النص كالتالي:

- **الشكل العام لزمن النص**

إن الشكل العام لزمن النص يعبر عن توالي الزمن في النص وتتابع الأزمنة التي ترد فيه بغض النظر عن الزمن الحقيقي الذي تحدث فيه الأحداث الفعلية في النص، حيث تعتبر الأحداث التي يستخدم فيها زمن الحال أو المضارع بمثابة نقطة الصفر ثم يتم التحرك في الزمن باستخدام تقنيات الاستباق أو الاسترجاع وقد تميز الشكل العام لزمن قصيدة "شوارع الضباب" كالتالي:

- **الماضي:** بدأت القصيدة بتناول حدث تم في الماضي بالنسبة للحظة الحالية، وهذا الحدث هو لحظة الفراق التي بدأت بقوله: "كانت الشمس تقف خلف يدك"[٢]، ثم أخذ يسترسل بشكل خطي في الزمن ليوضح الأحداث التي حدثت بعد ذلك في زمن الماضي كذلك.
- **الماضي البعيد:** عادت القصيدة بالزمن إلى ماضي أبعد من الماضي الذي بدأت به القصدة وذلك حينما قال: "كنا نتبادل القبل على رأس كل زاوية"[٣].
- **الماضي:** عادت القصيدة ثانية ليتحرك في الزمن الخطي الماضي استكمالًا لسرد ما حدث بعد لحظة الفراق وذلك في قوله: "كان الظلام حط عل شوارع الضباب"[١].

---

[١] مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٢٤٠، ١٩٩٨، ص ١٤٨.

[2] İlhan, Attilâ. "Meraklısı İçin Notlar", Sisler Bulvarı, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995, s. 60.

[3] İlhan, s. 60.

- **المستقبل:** بدأ يكسر هذه الخطية في الزمن فقفز إلى المستقبل بالتخيل وذلك في قوله: "سأموت في شوارع الضباب"[٢]، حيث بدأ يستشرف المستقبل الذي سوف يمر به ويسير الحدث في شكل خطي في المستقبل.
- **الماضي:** بعد الانتقال إلى المستقبل عاد ليسير خطيًا في الماضي في أحداث تالية للحظة الفراق دون تحديد زمن معين لهذا الحدث وذلك في قوله: "مررت بشوارع الضباب وكانت غارقة في المياه"[٣]
- **المستقبل:** تعود القصيدة بالانتقال إلى المستقبل بالتخيل ثانية وذلك في قوله: "بلا شك كنت سأقوم بعمل جنوني"[٤]
- **الحال:** تختتم القصيدة بتجسيد اللحظة الحالية التي يعيشها الأديب حيث يقول:

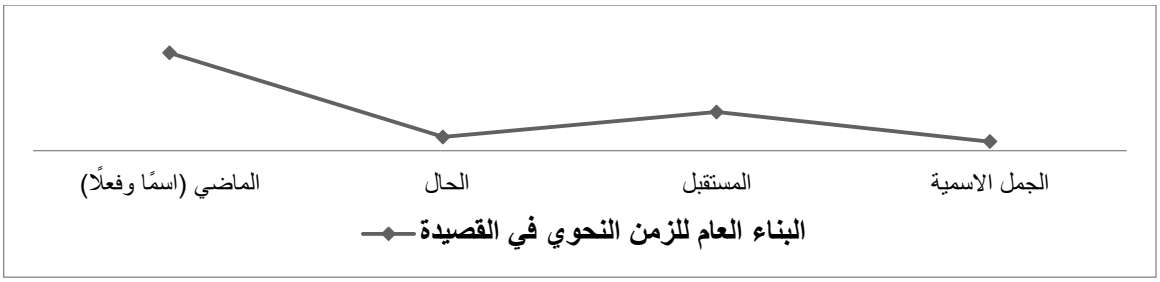
"اليوم الذي لا أمر فيه من شوارع الضباب
تكون شوارع الضباب يتيمة وأكون يتيمًا
أنا وحيد تحت المطر"[٥]

ومن ثم يمكننا تلخيص خط سير الزمن في النص كالتالي:

- **الأزمنة المستخدمة في النص**

ومن أجل التعبير عن الشكل العام لبناء الزمن في القصيدة استخدم الشاعر الأزمنة النحوية التي تعبر عن هذا البناء، حيث اعتمد عدة أنماط من الأزمنة فالجمل الماضية بمختلف أنواعها الاسمية والفعلية تبلغ حوالي ٤٣ جملة، بينما يبلغ الحال ٦ جمل فقط في حين يبلغ المستقبل ١٧ جملة.

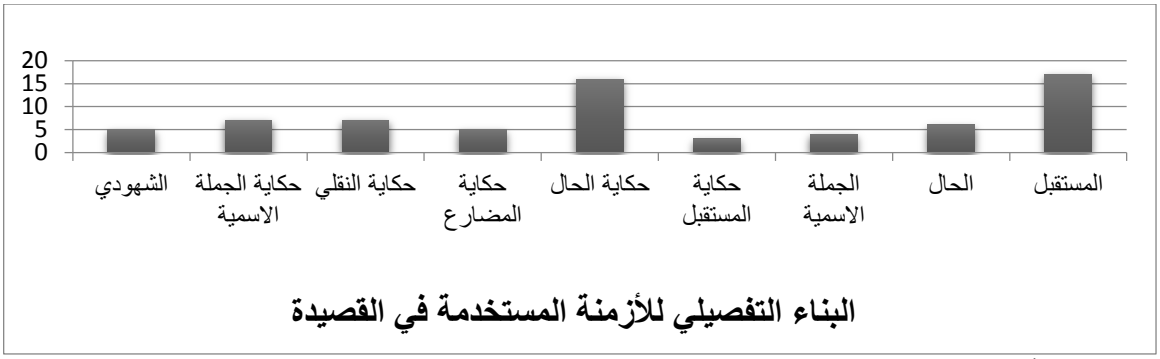
وإذا نظرنا إلى البناء العام للزمن للقصيدة كالتالي:




يتضح من المنحى السابق أن الأفعال الماضية تستحوذ على أغلب بناء الفضاء النصي تليها أفعال الاستقبال التي تصف مستقبل الشخصيات يليها الحال والمضارع الذي يعبر عن الوضع الحالي للشخصية.

أما بالنسبة للبناء التفصيلي للأزمنة في النص فسنجده كالتالي:

[1] İlhan, s.60.
[2] İlhan, s.61.
[3] İlhan, s.61.
[4] İlhan, s.61.
[5] İlhan, s.62.




**البناء التفصيلي للأزمنة المستخدمة في القصيدة**

وفقًا للمنحنى السابق فإن حكاية الحال تستحوذ على نصيب الأسد في الأزمنة اللغوية الموجودة في النص مما يعطيه حيوية تكسر رتابة الماضي التي يتسم بها زمن الحكاية بخاصة والسرد البعدي عمومًا، وقد أعطت هذه المضارعة صورة متحركة للنص ما يجعل الحركة في الفضاء المكاني والزماني حية أمام القاريء.

إذا نظرنا إلى مدخل القصيدة سنجد سيطرة من زمن حكاية الحال عند وصف لحظة الفراق كما نرى في الأفعال (duruyordu, üşüyorduk gülüyordu, öpüşüyorduk)[1]، ويتميز هذا الزمن كزمن مركب بأنه يجمع بين دلالتين تعبران عن زمنين يحملان معنى لاحقة الزمنين وكذلك معنى الجذر المتصرف فيه[2]، فهو يجمع بين دلالة الماضي الشهودي بأنه فعل أكيد يشهده الفاعل بأم عينيه، وكذلك يحمل دلالة الحال كفعل قصير المدي زمنيًا ويرتبط ارتباطًا وثيقًا باللحظة الآنية التي يراها السارد أمام عينيه الآن، وهو ما جعله يسمى بـ"زمن تداعي الذاكرة" الذي يعتمد على استخدام زمن الحال بصفة عامة من أجل جعل الأحداث كأنها حية وحقيقية تدور أمام القاريء رغم أنها انتهت تمامًا على مستوى الفضاء الفعلي للنص[3]، ما يجعل أحداث الماضي حية أمام القاريء في اللحظة الآنية من جانب، ويدل كذلك على أنها مازالت حية في وعي الشخصية رغم مرور الزمن.

أما في المقطع الثاني فقد أقامت القصيدة علاقة تبادل فعلي بين حكاية الحال وحكاية النقلي والشهودي حيث نجد الفعل çökmüştü، sönmüştü، arıyorduk، وهو ما يعبر عن حالة الشك وانطلاقًا من المبدأ العام للزمن المركب فنجد أن كل هذه الأفعال في زمن الحكاية الذي يعبر عن وقوع الفعل في الماضي بشكل أكيد، ولكن الراوي لا يستطيع أن يقطع بأن الظلام حل منذ فترة طويلة أم لا كما يوضح الفعل (çökmüştü) وإن كانت أنوار المنارات قد انطفأت أم لا كما في الفعل (sönmüştü) نظرًا لوقوعها في زمن حكاية النقلي، لكن ما يؤكده كحكم قاطع أنهم يشعرون بالوحدة لصياغة الجملة في حكاية الجملة الاسمية في (yalnızdık)، وكذلك فإن حالة البحث استمرت لفترة في الماضي كما يدل الفعل (arıyorduk).

ومن ثم يأتي المقطع الثالث من القصيدة ليبدأ بالفعل (kaybettim) ونلاحظ في هذا الفعل قطعية الفقد كما أنه أول فعل يأتي مصرفًا مع ضمير المتكلم المفرد (Ben) بعد أن كان الحديث فيما سبق إما عن ضمير غائب لوصف مفردات الفضاء أو بضمير المتكلم الجمع (Biz)، ومن ثم لن نجد الضمير (Biz) في القصيدة فيما بعد كأنما قطع الفعل (kaybettim) بسطوة الماضي الشهودي المصرف مع ضمير المتكلم المفرد على إمكانية الاجتماع بينهما ولو في تصريف فعل.

يستمر التبادل بين حكاية الحال وحكاية الجملة الاسمية (yalnızdık) في المقطع نفسه ليؤكد على أن فقدان الحبيبة بحيوية حكاية الحال أو ثبات وتأكيد حكاية الجملة الاسمية، يستثني من ذلك الفعل

[1] İlhan, s.60.
[2] Bkz Ergin, Muharrem. Türk dil bilgisi, İstanbul, Bayrak basım, 2009, s. 320.
[3] Çetin, s. 132.

(ağlayacaktım) الذي جاء في حكاية المستقبل التي تدل على التخمين أو تخيل لما كان سيكون عليه الوضع كما في قوله:

"كنت كطفل متروك
سأبكي إذا لمستموني"[١]

قدمت الجملة الاسمية الماضية (حكاية الجملة الاسمية) في البيت الأول تعليلًا للبيت التالي، نلاحظ في هذا الموضع أنه صاغ البيت الثاني ببناء شرطي حيث يعطي معنى أن أي تلامس إنساني سيؤدي إلى البكاء للدلالة على شعور الراوي بوحدة هو ما يمنعه من فضح مشاعره.

يتميز المقطع الرابع بسيطرة الاستقبال كما في قوله (kırılacaklar، göreceksin، uyanacaksın، çalacakla ) وغيرها من أفعال الاستقبال، بما يجسد حالة الموت التي سيؤول إليها حاله بعد أن تركته الحبيبة ورد فعلها على موته.

وقد كرر التبادل بين الماضي الشهودي وحكاية الحال في قوله بالمقطع الخامس كما نرى في افتتاح المقطع بقوله (geçtim) ليقر المرور من شوارع الضباب ومنها ينتقل -كما في المقطع الثالث- إلى حكاية الحال (sırılsıklamdı، dalıyordu، kayboluyordum) [٢]، وهكذا يرسم الشاعر صورة حية لحالتة بعد أن رأى الشوارع والأرصفة المغمورة بالمياه أمام عينيه وكأنها قطعت عليه أي سبيل للبقاء في الشارع ما جعله شارد العينين ضائعًا في كأس الخمر خائفًا من الذهاب إلى البيت، إنها حالة من الضياع والخراب الداخلي في أعقاب تأكده من أن شوارع الضباب ليست مهيئة لاستقباله. ثم يختتم المقطع بالفعل (sarılmışlardı) وهو ما يرسم حالة بينما الشك واليقين في أن الضباب يلتف حول عنقه ليخنقه، بما يجسد شعور الراوي بالاختناق ربما بسبب الضباب أو غيره.

ويأتي المقطع السادس شبيهًا بالمقطع الرابع فهو توقع لما يمكن أن يقوم به في المستقبل من هجرة بلاده إلى أبعد نقطة ممكنة عن حبيبته ومن ثم خيم المستقبل على المقطع مثل (götürecek، kalacağım، hatırlayacağım)[٣] يكسر هذا الاستقبال الفعل (bilmiyorum) الذي يدل على عدم التأكد في الوقت الحالي من المكان الأبعد الذي يمكن أن يرحل إليه.

ونرى في المقطع السابع هيمنة لزمن حكاية المضارع (yapardım، anlayamazdı، giyerdim)[٤] لتجسد حالة التوقع والتخمين ولكنها ليست بقوة المستقبل أو حكاية المستقبل لأن المضارع يتميز بعدم التأكيد والشك ومن ثم يأتي هذا المقطع كأحد الاحتمالات التي يمكن يقع فيها الشاعر لو لم توجد شوارع الضباب وإن كان احتمالًا بعيدًا.

ولكن حالة التبادل بين الأبنية الفعلية عادت ثانية في المقطع الثامن بين (كانت قد انتحبت /haykırmıştı) و(كانت تستلقي /yatıyordu) و(كانت فقيرة /yoksuldu) و(اصفرت /sararmıştı) و(بكى/ağlamıştı) وكذلك كانت إستانبول/istanbuldu) وهكذا نجد أن البناء العام لهذا المقطع مبني على ثلاثة أفعال في حكاية النقلي وجملتين في حكاية الجملة الاسمية بما يعبر عن تأرجح إحساس الشاعر بين اليقين الخالص أو الشك التام خاصة مع وجود أداة التشبيه كأن (sanki). فكأن جو البكاء والنحيب يغطي الفضاء المكاني والزماني حوله بشكل شبه أكيد فهو يغطي المكان إستانبول والشوارع والأشجار والمكان في الليل والخريف.

ثم تأتي تبادل بين الجملة الاسمية وحكاية المستقبل في قوله:

"لو قلتِ مت فربما كنت سأموت
كنت سأحرق كل أشعاري

[1] İlhan, s.60.
[2] İlhan, s.60.
[3] İlhan, s.60.
[4] İlhan, s.60.

فبداخلي قهر كالفلفل"[1]

استخدم في هذه الأبيات البناء الشرطي الذي يعلق الموت والحرق على كلمتها ثم أعقب ذلك بجملة اسمية تحمل دلالة قطعية غير مرتبطة بزمن ليدل على أن بداخله قهر حارق وقد جاءت تعليلًا لما سبقها، وهو في هذين الموضعين يصف مدى الضياع الذي شعر به عند الفراق أو بعده.

انتهت القصيدة بعلاقة ارتباط بين الجملة الاسمية والحال، ومن المعروف أن الجملة الاسمية تحمل دلالة على الثبات وعدم التغير والتأثر بالزمن ولذا ترسم بها صورة ثابتة للمكان والأشخاص (sisler bulvarı öksüz, ben öksüzüm)، وقد ظهر هذا جليًا في هذا المقطع فالحكم على الشوارع وعلى الشاعر باليتم كان حكمًا ثابتًا بثبوت الجملة الاسمية وأكد عليه كذلك الخبر وحيدًا (yalnızım) الذي أضاف على اليتم الوحدة، ثم يليها تدفق من الأفعال الحالية ( ıslanıyor, giriyorlar, çeliyorlar, yanıyor, ayaklanıyor)، ففي حين كانت لحظات الوداع قصيرة كانت في الماضي الشهودي للثبات أو حكاية الحال للتجدد في عقل الشاعر فإن الوحدة واليتم ثابتة ومستمرة حاليًا مثلها في ذلك مثل الابتلال وتداخل صفارات القطارات يجعله يغير رأيه وانتفاض الشوارع وعدم القدرة على إسكات القلب وأخيرًا تنتهي القصيدة بالحال الاقتداري المنفي (susturamıyorum) بما يجسد عدم قدرة الشاعر على إيقاف تلك الضوضاء التي يموج بها قلبه.

ومن ثم يمكن القول بأن القصيدة شكلت حلقة من السرد الحي الذي يوفره المضارع والحال وحكايتهما عند التعبير عن لحظات الفراق جنبًا إلى جنب مع حالة الشك النسبي التي توفرها حكاية النقلي عند التعبير عن حال الشخصية بعد الفراق، واليقين الذي يحققه الماضي الشهودي وحكاية الجملة الاسمية لتأكيد أنه خسر الحبيبة وأنه يتأمل، والاحتمالية والتوقع لما سيؤول إليه إليه حاله فيما بعد والذي يعبر عنه المستقبل وحكايته. وكذلك فإن استحوذ المستقبل على ما يقارب ثلث أزمنة النص يدل على قلق الشاعر بخصوص مستقبله وما يمكن فعله بعد الفراق، وأخيرًا انتهت بالبناء الاسمي للجمل بالتبادل مع زمن الحال لتؤكد على أن شوارع الضباب التي شهدت الفراق الذي بدأت به القصيدة قد عادت لتواسي الذي يشعر في البعد عنها باليتم.

### ب- الحركة خلال الحيز المكاني للنص

إن الحركة خلال الحيز المكاني للنص ترتبط ارتباطا وثيقا بالبناء المعجمي للأفعال لأنها ما يحدد طبيعة الحركة بصفة عامة، حيث أن هناك أفعالا تدل على الحركة مثل المشي والجري والذهاب والمجيء كما أن هناك أفعالا أخرى تدل على الثبات مثل النوم والوقوف والجلوس وغيرها ومن ثم سوف نتتبع طبيعة حركة الأفعال داخل فضاء القصيدة.

إذا تأملنا المقطع الأول من القصيدة سنجد أن المعنى المعجمي للأفعال فيه ذو حركة ضعيفة أو معدومة فالفعل (duruyordu) يعبر عن توقف كامل للزمن فكأن المعنى الحرفي للفضاء قد توقف في لحظة الفراق ثم بدأت بعده حركة خفيفة تنم عنها الأفعال (üşüyorduk، ölüyordu، gülüyordu)[2] فالارتعاش والموت والضحك حركات تصيب الجسد أو أجزاء منه دون حركة انتقال حقيقي في المكان أو الزمان، أما الفعل الأخير (öpüşüyorduk/ نتبادل القبل) فهو لا يختلف عن سابقيه من ناحية الدلالة المكانية لكنه اكتسب حركة أوسع من سابقيه من خلال تعبير (على ناصية كل ركن) حيث تكرر الفعل الذي لا تصاحبه حركة في أكثر من ركن مما منحه سمة حركية في المكان والزمان، لأن الانتقال من ركن إلى آخر يحتاج تغيرًا في المكان والزمان.

في المقطع الثاني ينتهي البيت الأول والثاني بالفعل (çökmüştü/ حط) وهذا الفعل يكتسب معناه المعجمي جانبين فهو يعني الهبوط من أعلى وأسفل ولكنه هبوط فيه قوة ومفاجأة وحركة سريعة تتماشي مع صدمة الفراق التي جعلت الظلام يحط على كتفيهما بقسوة، أما الأفعال (yanmıyordu،

[1] İlhan, s.62.
[2] İlhan, s.61.

sönmüştü) بمعناهما المعجمي لا يضيء وينطفأ فإنها لها دلالة ضوئية في الفضاء فهي تتماشي مع حط المساء لتسير في نفس سياق العتمة وتمهد للفعل التالي (arıyorduk/ نبحث)، ونلاحظ أن هذا الفعل يختلف من الناحية المعجمية عن سابقيه في أنه يرتبط بحركة واسعة في المكان لأن البحث لا يكون بحركة واحدة أو حركتين بما يعطي النص أول حركة فعلية وهي حركة البحث عن العيون بعد الفراق وكأنما يرفض الحبيبان فكرة البعد والفراق فيبحثا عن بعضهما البعض.

أما استخدام الفعل (kaybettim/ فقد) يعني الفقد بمثابة حركة للمفقود وليس للفاقد وبالتالي فإن الحركة في هذا الفضاء كانت للحبيبة وليس للراوي وهو يشبه بذلك الصفة الفعلية التي أتت بعد بيتين وهي (terkedilmiş/ متروك) فكلاهما يعني أن حركة الراوي محدودة أو معدومة مقارنة بحركة الحبيبة. في حين تستمر باقي أفعال المقطع في الإطار نفسه (öksürüyordu، ağlayacaktım) لأن السعال والبكاء لا يتطلب حركة وإنما يحدث صوتًا فحسب، نجد الحركة الوحيدة في المقطع هي حركة سير السحب في الأعالي، وهي تساهم في بناء الفضاء العام للنص أن عناصر الطبيعة تتحرك مثل الشمس والسحاب بينما هو مكانه مع الجوامد التي لا تستطيع الانتقال من مكانها كالنوافذ أو أعمدة الإنارة أو الأشجار.

تزداد الحركة في المقطع الرابع بنوع من الحميمية حيث الفعل (öleceğim/ سأموت) وهو الانتقال من الحركة للسكون التام عكس الشجرة التي تموت مكانها كما في المقطع الثاني ولكن بعد موته تتوالي الحركات (vuracaklar، düşeceğim، kırılacaklar، uyanacaksın، getirecekler)[1] كل هذه الأفعال توضح ما سيحدث له بعد الموت لتتحرك الصورة في الفضاء من ضرب له ليفيق ثم سقوط ثم كسر للنظارة ثم قيام من النوم بعد رؤيا الموت ثم القدوم إليه وكأنه يقول أن الموت سيحرك الصورة وسيحرك الحبيبة كذلك ويأتي بها ولكنها في النهاية سوف تصدم (taş kesileceksin) ثم يعقبه بالفعل لن تبكي الذي يؤكد على توقف الحركة في المكان.

يبدأ المقطع الخامس بالفعل (geçtim/ مررت) وهو فعل يدل على الحركة وأن الراوي يحاول الابتعاد ويجعل العلاقة مع الشارع مجرد مرور وليس ذهاب بقصد مبيت ولكن هذه الحركة تتوقف بأفعال ليس بها حركة حقيقية وهي (sırılsıklamdı، parlıyordu، dalıyordu، soruyordum، korkuyordum) فليس هناك حركة في الابتلال أو اللمعان أو الشرود أو السؤال أو الخوف، وأخيرًا يأتي الفعل الوحيد الذي فيه حركة (sarılmışlardı/ يلتف) ويتميز هذا الفعل في دلالته المعجمية يعتمد على حركة ليس لها سرعة واضحة ولكنه حرك صورة الفضاء الساكنة بوصف حركة الضباب وهو يلتف على عنق الراوي ويضغط على رقبته.

يتميز المقطع السادس بأنه بدأ بحركة وهي (götürecek/ ستحمل) لكن هذه الحركة سرعان ما سكنت عندا استخدام باقي أفعال المقطع (bilmiyorum، kalacağım، hatırlayacağım)[2] فلا علاقة للحركة في التذكر أو البقاء أو المعرفة وكلها أفعال لا حركة فيها باستثناء الفعل (kıracağım/ سأكسر) وهو فعل فيه حركة وصوت عنيف حيث يوضح مدى رغبة الراوي في التمرد وكسر كل ما يذكره بحبيبته الراحلة.

يستمر المقطع السابع في دائرة الأفعال ذات الحركات الضعيفة أو المعدومة مثل (haykırmıştı، yatıyordu، sararmıştı، ağlamıştı وغيرها)[3] فليس للنحيب أو الاصفرار أو البكاء حركات في الفضاء الزماني أو المكاني وإنما حركاتها كلها في فضاء الرؤية والوصف أو في الفضاء الصوتي.

أما المقطع الثامن فقد تميز بنوع من الحركة كما في الفعل (yağmasa، delilik yapardım، kaçardım، vururlardı)[4] ونلاحظ أن هذه الأفعال سريعة وفي زمن المضارع أو الزمن الواسع الدالة في هذا الموضع على المستقبل وكما كان في المقطع الرابع والسادس فإنه يكثر في الحركة مقارنة بالمقاطع التي تدل على الماضي أو الحاضر وكأنه يقول أن الحاضر أو الماضي فيه نوعًا من الموت أو

[1] İlhan, s.61.
[2] İlhan, s.61.
[3] İlhan, s.61.
[4] İlhan, s.61.

الخمول في الحركة بينما المستقبل تكون فيه أفعال الحركة أكثر سواء بالسلب مثل الموت أو السجن المفضي إلى الموت كما في هذا المقطع أو في الحياة والارتحال كما في المقطع السادس من القصيدة.

أما المقطع الأخير فنجده أيضًا خالٍ من الحركة بشكل مجمل كما في أفعال (ıslanıyor، giriyorlar، çeliyorlar، وغيره)[1] ونلاحظ أن هذه الأفعال برغم أن أغلبها لا يحتوي على حركة فإنها تربط بحركة في البيت مثل الصفة الفعلية (geçmediğim) الذي يعد الحركة الأساسية التي يترتب عليها كل أبيات المقطع وبرغم أنه كان سلبيًا في المقطع الخامس فإنه جاء هنا إيجابيًا لأنه ربط الصيغة الزمنية (geçmediğim gün/ اليوم الذي لا أمر فيه) وكلمتي (öksüz/ يتيم) و(وحيد) والفعل (ıslanıyor/ يبتل) بما يجسد معاناته إذا لم يمر به، وارتبط إيجابيا بشوارع الضباب التي تنهض على أقدامها لتطمئن عليه لكن الفضاء الصوتي يغلب الفضاء الحركي في النص.

وفي النهاية يمكن القول بأن حركة الأفعال في فضاء النص كانت تعتمد على الأفعال ذات الحركات الضعيفة أو المعدومة خاصة في الأجزاء الخاصة بالتداعي الاسترجاعي أو الحالي أو بتعبير آخر الأفعال التي تستخدم زمن الحكاية أو الماضي الشهودي والنقلي أما الأجزاء التي تتعلق بالتخيل أوتصور ما سيؤول إليه وضع الراوي في المستقبل فإنها تتميز بالأفعال الحركية التي تتحرك فيها الشخصيات في الفضاء المكاني بشكل واضح.

## المبحث الثاني: تقنيات الصورة في فضاء القصيدة

إن الصورة في أي نص تعد من أهم المكونات التي تشكل فضاءه، وقد أدت التطورات التي لحقت بالمجال المرئي من تقنيات التصوير والتعامل مع الصور المتعاقبة والمتداخلة والمتوازية من أهم عوامل بناء الصورة المرئية في السينما والتلفاز، ومن ثم فقد تأثر الأدب عمومًا والشعر بشكل خاص بهذا التطور، ويعد المونتاج من أهم التقينات المرئية التي يستخدمها الأدباء لرسم الحركة والصور الشعرية مثل رسم "المشهد المضاعف" و"اللقطات البطيئة" و"التقطيع" و"التركيز" و"المنظر الشامل"، فقد عرف "همفري" المونتاج أو تقطيع الصورة بأنه "مجموعة من التقنيات السينمائية التي تستخدم للربط بين الأفكار مثل الحركة السريعة للصور أو وضع الصور فوق بعضها البعض أو إحاطة صورة مركزية بصور مرتبطة بها"[2]. وتكسر هذه التقنيات البناء الخطي لفضاء النص زمنيًا أو مكانيًا وفقًا للدلالات الشعورية للراوي وتأثيره على الفضاء النصي وتأثره به.

يعد استخدام تقنيات الصورة السينمائية من أهم السمات التي تميز أعمال "آتيللا إيلخان"، ويذكر د."أحمد قباقلي" أن "آتيللا إيلخان" قد تميز في أعماله الأخيرة بأن المكان في أشعاره يتغير بشكل دائم فينتقل من "أميرجان" حتى "الجزائر" مستخدمًا في ذلك التقنيات السينمائية[3]. كما أنه تأثر كشاعر بمهارته ككاتب رواية وسيناريو؛ حيث استخدم تقنيات السرد القصصي والراوي وتقنيات الصورة السينمائية[4]. وقد ظهرت العديد من هذه التقنيات في القصيدة.

استخدمت أولى هذه التقنيات في عنوان القصيدة، حيث شكل العنوان في قصيدة "شوارع الضباب" الوعاء الأساسي للفضاء في النص اعتمادًا على تقنية (المنظر الشامل) الذي يستخدم سرديًا تقينة المشهد بحيث تكون مساحة النص ≤ سرعة الحدث[5]، كما يكون الإيقاع الزمني بطيء ويقوم على العرض الدرامي ويقدم اللحظات المشحونة[6]، ونلاحظ في هذا العنوان أنه يصف الفضاء وصفًا خاليًا من الحركة لعدم وجود فعل بما يعني أن حركة الزمن صفر، وحركة النص متواضعة، وكذلك فقد رسم هذا

[1] İlhan, s.61.

[2] Humphrey, Robert. Stream of consciousness in the modern novel, Berkeley, University of California Press, 1954, p.49.

[3] Kabaklı, Ahmet. Türk Edebiyatı, 3.c., İstanbul, Türk edebiyarı yayaınları, 1978, s.556-557.

[4] Erol, Ertan. ve başka, Attilâ İlhan Sisler Bulvarı şiir üzerine Tahilil denemesi, Turkish Studies, Volume 7/1, Winter 2012, s. 1108.

[5] سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة المصرية للكتاب،مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤، ص ٨٠

[6] - المرجع السابق، ، ص ٩٤

العنوان الإطار العام للمكان والزمان حيث نجد أننا أمام شوارع يكسوها الضباب الذي يأتي في الأوقات الباردة. وهو ما ظهر في المشهد الافتتاحي للقصيدة حيث يقول:

"كانت الشمس تقف خلف يدك
كان شهر نوفمبر، وكنا نرتعش
زجاج المدينة يضحك دون قلق
إحدى الأشجار تموت"[١]

نلاحظ في هذا المشهد رسم صورة خريفية ذات حركة بطئية تكاد تكون معدومة فالشمس واقفة والأجساد ترتعش والزجاج يضحك والأشجار تموت كل هذه الأفعال تمثل حركة في أدنى مستوياتها وتتناسب هذه الحركة الضعيفة مع صدمة الفراق والحزن الذي يخيم على القصيدة.

لكن يختتم هذا المنظر الشامل بصورة خاطفة يقول فيها:

"كنا نتبادل القبل على ناصية كل ركن"[٢]

نلاحظ أن الشاعر استخدم تقنية في هذه الصورة تقنية "الانتقال الزماني المكاني" حيث يعبر الانتقال الزماني عن "ثبات الشخصية في المكان وحركة وعي الشخصية في الزمن"[٣] بينما يعبر الانتقال المكاني عن "ثبات الشخصية في الزمان وحركة الوعي على مستوى المكان"[٤]، غير أن الشاعر استخدم تقنية دمجت الاثنين فتحرك على المستويين معًا، فشخصية الراوي تقف في شوارع الضباب ولكنها انتقلت بالوعي إلى زمن أبعد يفهم ضمنًا من النص وأماكن عدة عبر عنها بقوله "ناصية كل ركن"، ما أدى إلى تغير البناء الزمني الخطي (في الماضي) باستدعاء لقطة من ماضي أبعد أو ما يسمى بقفزة استرجاع، وتستخدم القفزة في المقاطع التي لا يعالجها الكاتب من خلال النص وإنما يقفز من نقطة زمنية إلى أخرى[٥] أخرى[٥] متجاوزًا بعض الأحداث للوصول إلى الحدث الذي يريد الحديث عنه"[٦] ويتمثل الاسترجاع بعودة بعودة الزمن إلى الخلف في لحظة تسبق اللحظة التي يتناولها النص وقد قامت هذه القفزة بوظيفتين:

- اختصار العديد من الأحداث التي تعبر عن علاقة الحب القوية بين الراوي ومحبوبته حتى أنهما كانا يتبادلان القبل عند كل زاوية فتسهم ديمومية الحال جنبًا إلى جنب مع اسم التوكيد "كل" الذي يؤميء إلى تعدد الأماكن.
- أجرى مقارنة مقتضبة بين واقع الشخصية ووعيها بما يوضح التناقض بين تبادل القبل والانفصال بما يوحي ببعد الشقة بينهما.
- أجرى علاقة تبادلية بين امتداد زمن النص مع مساحته حيث اختصر الكلام عن لحظات الحب في بيت واحد مقارنة بلحظات الفراق (التي استوعبت أغلب أبيات القصيدة)، وكأن الحب كان حلمًا وجيزًا بينما الحقيقة والواقع المر ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا هو ما يحكم الشخصية وممتدًا في وعيها وواقعها.

اعتمد الأديب تقنية (القطع) بالتزامن مع القفزة الزمنية ما بين المقطعين الأول والثاني حيث كان في المقطع الأول يتحدث عن الشمس، أما في المقطع الثاني فانتقل إلى غروبها، ووسع من مسافة القفزة الزمنية ظرف الزمان "منذ أمد"، وقد أومئ إلى أن الصدمة قد جعلت الشخصية لا تشعر بالوقت فقفزت نصيا من وجود الشمس إلى ما بعد غروبها بأمد حتى بدأت تشعر بما حولها.

ولكنه استمر في استخدام تقنية المنظر الشامل في القصيدة ليصف شوارع الضباب حتى وصل إلى وصف موته على الرصيف فقال:

" كنت كطفل متروك
سأبكي إذا لمستموني

[1] İlhan, s.60.
[2] İlhan, s.60.
[3] Humphrey,p.50.
[4] Humphrey,p.50.
٥ عبد الواحد، عائشة، قضايا المهاجرين الأتراك في رواية خفقات للأديبة التركية سونج جوكوم- دراسة وترجمة، رسالة ماجيستير، جامعة عين عين شمس، ٢٠١١، ص ١٠١-١٠٢.
6 - Sağlık (Şaban ),Hece dergisi, sayı 65-67, 8/2002, s. 138

كان هناك قطار في يني قابي"[١]

استخدم الأديب في هذا الجزء عدة تقنيات منها:

- تقنية (القطع المتقاطع) حيث ينتقل الشاعر من المشهد الأساسي إلى مشهد آخر فرعي ثم يعود إلى المشهد الأساسي مرة أخرى[٢]، من خلال هذه التقنية انتقل الشاعر من المشهد العام للشارع خلال لحظة الفراق ليركز على شكل الشاعر الذي يعد جزءًا من المشهد ليوضح أنه مثل طفل تُرك على حافة البكاء نتيجة كل ما سبق وصفه من فقدان للحبيب في ليلة ضبابية ومظلمة وحيدة في مدينة ضخمة ممتلئة بالأخطار[٣] بما يجسد حالة الحزن والضياع التي يمر بها ثم عاد في المقاطع التالية لوصف الشارع ثانية.
- تقنية الانتقال المتوازي الذي يقدم "لقطتين ليست بينهما علاقة شكلية وإنما ينتج المعنى من خلال توزايهما معًا في خطين لا يلتقيان"[٤]. يصور الشاعر في هذا المقطع صورتين متوزايتين: قطار قطار واقف في محطة يني قابي، ورجل متروك كالطفل في الشارع، ونلاحظ أن كليهما واقفين وجامدين ينتظران إشارة فالرجل ينتظر لمسة حتى يبكي والقطار كذلك ينتظر إشارة حتى يتحرك. مما يعطي المشهد وقفة زمنية ومكانية، هذا الوقفة تجسد حالة الصدمة التي يشعر بها الراوي فكأن الدنيا كلها توقفت فجأة.

أما في المقطع الرابع فيقول:

"سأموت في شوارع الضباب
سيضربون جانبي الأيمن
وستُكسر نظارتي
سترين رؤياه
ستستيقظين صارخة
سيطرقون بابك صباحًا
سيمسكون يديك ويحضرونك
وعندما تريننني سوف تصدمين
لن تبكي .. لن تبكي" [٥]

نلاحظ في هذا المقطع أن الشاعر صور المشهد كأنه فيلم تم تصويره بشكل درامي[٦]، وفي سبيل رسم هذا التصوير استخدم عدة تقنيات منها:

- المنظر المضاعف: المعتمد على توازي الأفضية المكانية حيث يجمع صورته وهو يموت في الشارع مع الحلم الذي تراه حبيبته في بيتها في صورة واحد لها جناحان: جناح حقيقي يحدث في الشارع، وجناح في غرفة الحبيبة التي تحلم.
- الانتقال المتسارع للصور: الذي يعتمد على "عملية التسريع المتعمد للقطات لإحداث الإثارة عند المشاهد حتى يتابع ما يحدث بأنفاس لاهثة"[٧]، وقام بذلك على المستويين؛ المستوى الأول: ثلاث صور في الشارع متتالية بسرعة لتجسد لحظة الموت، المستوى الثاني: مشهد الحبيبة الذي تصوره ثلاث صور أخرى هي الحلم المفزع ثم استيقاظها صارخة من نومها، ثم الانتقال في المكان باستخدام تقنية القطع لتتحول من مشهد الغرفة إلى باب البيت ثم الشارع في قفزات زمنية ومكانية سريعة.

---

[1] İlhan, s.60.

[٢] عجور، محمد. الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١١، ص ٩٩.

[3] Erol, s. 1111.

[٤] عجور، ص ١٣٢.

[5] İlhan, s.61.

[6] Erol, s. 1112.

[٧] عجور، ص ١٢٠.

- تركيز الصورة: يأتي هذا التركيز في نهاية المقطع حيث تختفي كل الصور ثم يركز على شكل الحبيبة في مشهد ذو إيقاع زمنى بطيء عند قوله "سوف تصدمين لن تبكي .. لن تبكي"، هذا التكرار للفعل يعطي الصورة نوعًا من التأكيد أو حركيا بمعنى التوقف.

في حين يقول في المقطع الخامس:

"مررت بشارع الضباب كان مغمورًا بالماء
الرصيف المبتل يلمع
كانت عيناي تشردان باستمرار
أضيع في قدح من الشراب
أسأل الحارس الليلي عن الساعة
كنت أخاف من الذهاب إلى بيتي
وقد طوق الضباب حلقي"[١]

ويبرز في هذا المقطع استخدام تقنية (تركيز الصورة) حيث بدأ في أول بيتين برسم صورة عامة للشارع المغمور بالمياه ثم انتقل منها إلى تصوير الشاعر الشارد العينين ومن ثم بدأ في الانتقال إلى تقنية (الانتقال السريع) للمشاهد كذلك حيث يصور مكان يشرب فيه الشاعر الشراب ثم يعود معه إلى الشارع ثانية ليتكلم مع الحارس الليلي، ومن ثم ينتقل إلى تقنية (المنظر المضاعف) حيث صورة لبيت الراوي الذي يحمل شيئًا يخيفه ثم صورة الضباب بالتوازي مع صورته في الشارع والضباب يطوق حلقه هذه الصور السريعة تأتي متتالية اعتمدًا على تقنية تلخيص الأحداث والذي يعتمد على تجاوز بعض التفاصيل والتركيز على الأحداث المهمة دون الالتزام بالترتيب الزمني للأحداث[٢].

وبرغم أنه في هذا المقطع استخدم (مقاطع سريعة) فإنه أبطأ من المقطع السابق نتيجة بطء سرعة النص ودلالة معنى الأفعال فالمقطع السابق يتكون من تسع أبيات كل منها مكون من كلمتين أو ثلاثة على أقصى تقدير ولكن عند الوصول إلى البيتين الأخيرين نجد أن المعنى يستغرق بيتين بما يتناسب مع إحساس الحبيبة بالتجمد الذي يتناسب مع سرعة الحدث كالتالي:

sisler bulvarı'nda öleceğim
sol kasığımdan vuracaklar
bulvar durağında düşeceğim
gözlüklerim kırılacaklar
sen rüyasını göreceksin
çığlık çığlığa uyanacaksın
sabah kapını çalacaklar
elinden tutup getirecekler
beni görünce taş kesileceksin
ağlamayacaksın! ağlamayacaksın![3]

أما المقطع الخامس فيقول:

sisler bulvarı'ndan geçtim sırılsıklamdı
ıslak kaldırımlar parlıyordu
durup dururken gözlerim dalıyordu
bir bardak şarapta kayboluyordum
gece bekçilerine saati soruyordum
evime gitmekten korkuyordum
sisler boğazıma sarılmışlardı[1]

[1] İlhan, s.61.
[2] Çetin, s.132.
[3] İlhan, s.61.

وبرغم الصور المتتالية شبه بطيئة فإن الحركة العامة للبناء الكتابي للنص كانت بطيئة، حيث أن أبياته مكونة من جمل تتكون من ثلاث أو أربع كلمات بما يقلل من سرعة النص مقارنة بالمقطع السابق له.

واستمرارًا لاستخدم الشاعر تقنية (المنظر المضاعف) الذي يجسد تجاور الأفضية والتنقل بينها يقول:

"سوف تحملني باخرة إلى أفريقيا
لا أعلم ماذا سيكون اسمها
سأظل يوما في كازبلانكا
سأتذكر شوارع الضباب
سأتذكر سطر من أغنية الملاك الأحمر
سطر من الرياح الجنوبية، من المطر
سطر من رموش عينيك
ستهمهم الباخرة في الميناء"[٢]

ونلاحظ أن الشاعر اعتمد على حركة آلة التصوير فتحرك باستخدام الوحدات اللغوية التي قد لا يوجد بينهما رابط مثل "سفينة" و"أفريقيا" و"كازبلانكا" و"بقي" و"تذكرت" و"ميناء" و"باخرة" حتى يستعرض الرحلة بكل مفرادتها[٣] وبذلك تصبغ القصيدة هذه المفردات بصبغتها، وذلك باستخدم ثنائية الحيز العام أو المركزي والأحياز الثانوية أو الجزئية التي تطرأ مع اضطراب الشخصية وتنقلاتها من موقع إلى موقع آخر[٤]، حيث يمكن اعتبار أن كل ما تلى كلمة أفريقيا في النص بمثابة نوع من التخصيص للتعميم في كلمة أفريقيا[٥] وفي سبيل هذا اعتمد الشاعر في هذا المقطع تقنية (القطع) كذلك فنرى تركيز في الصورة على منظر سفينة ثم منظر شامل لأفريقيا ثم تقنية (القطع المتقاطع) للصورة حتى تظهر معالم مدينة كازبلانكا ثم (منظر مضاعف) تظهر كازبلانكا جنبًا إلى جنب مع شوارع الضباب، ثم (تركيز الصورة) على شوارع الضباب لتبرز وسط الرياح والمطر، وأخيرًا تختفي صورة شارع الضباب لتستقر الصورة ثانية على الباخرة في الميناء. ويوحي هذا التقسيم للصور بحالة التشتت الذي يعيشها الشاعر فهو يحاول أن يتخلص من ضغط الفضاء الذي يعيش فيه فيبحث عن فضاء يختلف عنه تمامًا ، فإذا كان يعيش خريفًا في شوارع غارقة في الضباب والأمطار فإنه يبحث عن أفريقيا بشمسها الساطعة، ومن الجدير بالذكر أن الأديب قد استخدم الصورة الجاهزة لأفريقيا باعتبارها أرض الشمس البعيدة والمختلفة فضائيًا عن "إستانبول" وشوارع الضباب. وبرغم ذلك فإنه لا يستطيع أن ينسى شوارع الضباب برياحها وأمطارها.

على الجانب الآخر يتوازى فضاء شوارع الضباب في (منظر مضاعف) مع فضاء آخر وهو السجن وذلك في قوله:

" لو لم تكن شوارع الضباب موجودة
...
بلا شك كنت سأقوم بأمر جنوني
...
ولتورطت في حكم لمدة خمسة عشر عام

[1] İlhan, s.61.
[2] İlhan, s.61.
[3] Luleci, Murat. Edebi Metinlerde Bağdaşıklık ve Tutarlılık: Sisler Bulvarı, Tutunamayanlar ve Müthiş Bir Tren Örneğinde Türk Edebiyatına Metin Dilbilimsel Bir Yaklaşım, Turkish Studies, Volume 11/4, Winter 2016, s. 609.
[٤] مرتاض، ص ١٥٣.
[5] Luleci, s. 614.

ولكنت أحاول الهرب في العام الرابع
وربما كان يطلقون النار على بينما أهرب"[1]

هكذا يضعنا الشاعر أمام (منظر مضاعف) باستخدام التقطيع المكاني الذي يستحضر فضائين متناقضين: الفضاء الأول شوارع الضباب التي كانت تحمل شيئا من السلبية في المقطع السابق مقارنة بالفضاء الثاني: أفريقيا أو كازبلانكا، ولكنها في هذا المقطع تغيرت لتتحول إلى فضاءٍ إيجابي مقارنة بفضاء السجن الذي يرسمه الشاعر، وقد اعتمد الشاعر كذلك على الدلالة الذاتية للسجن حيث ينعزل فيه الإنسان عن العالم وتقيد حريته.

ثم ثبت النص صورة شوارع الضباب ولكن استخدم تقنية (الانتقال المزدوج مكانيا وزمانية) لتحقيق القفزة الزمنية فيقفز في الزمن قفزات كبيرة من الوقت الحالي إلى وقت مبهم يرتكب فيه جريمة ثم قفزة إلى العام الرابع بعد الحكم عليه بالسجن بما يمثل استحضار لمستقبل كامل يتسم بالسوداوية والتشاؤم خاصة حينما يحاول الشاعر أن يهرب فيضرب بالرصاص.

وأخيرًا يرسم صورة ثالثة لتوازي الأفضية بين شوارع الضباب والقطارات في قوله:

"اليوم الذي لا أمر فيه من شوارع الضباب
تكون شوارع الضباب يتيمة وأكون يتيمًا
وحيدًا تحت المطر
يبتل فمي ويدي ووجهي
تتداخل صفارات القطارات
فتغير من تفكيري
تضاء الأنوار في "آقسراي"
تنتفض شوارع الضباب
لم أعد أستطيع أن أسكت قلبي"[2]

نلاحظ في هذا المقطع العلاقة الإيجابية بين الشاعر وشوارع الضباب فهو بدونها وحيدًا يتيمًا وهي كذلك، كما أن أصوات صفارات القطارت تغريه بأن يرحل أو ما شابه ذلك وعندها تضاء الأنوار في "أقسراي" وتنتفض شوارع الضباب بما يوحي بخوفها عليه وارتباطها به ثم يستخدم تقنية (تركيز الصورة) حيث تنسحب الصورة إلى صدره حيث لا يستطيع أن يسكت صوت قلبه المستمر.

ومن ثم نلاحظ أن فضاء النص كان أوسع بكثير من فضاء الحدث الفعلي وقد ساهمت تقنيات المونتاج في توسيع الفضاء، حيث أن زمن الحدث استغرق بضعة أيام أو أسابيع أو حتى شهور خلال فصل الخريف بينما زمن النص امتد لسنوات قبله أو بعده وذلك باستخدام تقنيات القفزة أو التلخيص.

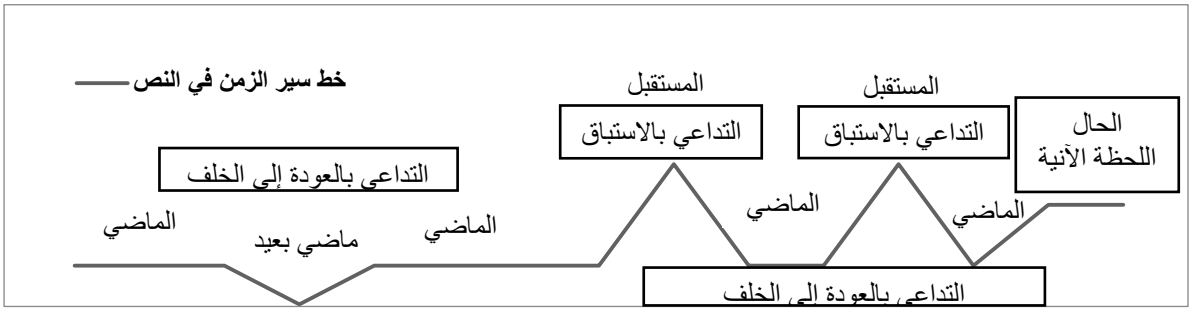
وفي النهاية يمكن القول بأن "آتيللا إيلخان" قد استفاد من التقنيات السينمائية في قصيدته بشكل كبير حيث نرى أشكالًا متعددة من المونتاج، فقد استخدم (المشهد الشامل) في عدة مواضع بهدف الحديث عن تفاصيل الفضاء خاصة في المشاهد التي تروي تفاصيل لحظات الفراق أو تفاصيل حزن ما بعد الفراق، ولكن هذا لم يمنعها من استخدام (القطع المتقاطع) للتركيز على أحد نقاط (المشهد الشامل) مثل التركيز على حالة الضياع التي أحس بها كأنه طفل متروك في الشاعر أو حينما ركز على ميناء "كازبلانكا" من بين صورة أفريقيا الواسعة.

من ناحية أخرى نجد العديد من القفزات التي شكلت التقطيع الزمان المكاني وقد كان هذا النوع من التقطيع يعتمد على الرجوع إلى الخلف والاستباق إلى الأمام كما في تذكر لحظات تبادل العشق بينهما وكذلك الاحتمالات المتعددة لموته في الشارع أو السجن، اعتمد الشاعر كذلك تقنية (المشهد المضاعف) الذي تتوازى فيه الأفضية المختلفة كما نجد التوازي بين السجن أو كازبلانكا من جانب وشارع الضباب

[1] İlhan, s.62.
[2] İlhan, s.62.

من جانب آخر، ظهرت كذلك تقنية المونتاج المتوازي على استحياء حينما قارن بين وقوف الراوي حزينا كطفل متروك وبين وقوف القطار في محطة "يني قابى"، وكذلك ظهرت تقنية الوقفة أو تركيز المشهد حينما ركزت القصيدة على رد فعل الحبيبة عند تلقي خبر موته أو تركيزه على صوت دقات قلبه في شوارع الضباب في نهاية القصيدة.

ومن ثم فقد يمكن تلخيص ظاهرة الانتقال في الزمان والمكان كالتالي:




ومن ثم يمكن القول أن الشاعر قد استخدام العديد من تقنيات التصوير في القصيدة مما أعطى الصورة في فضاء النص حيوية وقوة للتأثير على المتلقي بشتى الصور التي تركز على المشاعر المتعددة في النص واختيار ما يناسبها من صور.

## المبحث الثالث: الفضاء الإيحائي في القصيدة

إن الفضاء ليس مجرد وصف للوقت أو الموضع الذي يتحدث عنه العمل الأدبي بل إنه يشمل كذلك الأشياء التي "لا ترى بالعينين وحسب وإنما هو وسط محمل للقيم التي لا شأن لها بذكر الأشكال والألوان"[١]، وهناك العديد من الأدوات التي يستخدمها الأدباء من أجل الإيحاء على المستويات المختلفة للفضاء، ومن بين الأفضية التي يتفرع إليها الفضاء الإيحائي للنص:

**أولًا: إيحاء الفضاء الصوتي**

إن الأصوات من أهم الأدوات التي يعتمد عليها الشاعر لرسم المحيط الإيحائي للمكان أو الزمان بما يشكل الفضاء الزمكاني العام في النص ليعبر عن الحالة الشعورية للأديب. وكان أول هذه الأصوات ما ظهر في افتتاحية القصيدة "كان زجاج المدينة يضحك دون قلق"[٢]، ونلاحظ هنا أن الشاعر قد عمد إلى أنسنة مفردات المكان فنرى زجاج المدينة عدوًا شامتًا يضحك من ألمه ويسخر دون أدنى تأنيب للضمير.

وكذلك في قوله: "كانت أعمدة الإضاءة في الشورع تسعل"[٣]. يوميء سعال أعمدة الإنارة إلى إصابتها بالبرد[٤]، هذا السعال يعطي ضوضاء تعبر عن مرضها، ويجعل حتى بارقة النور الوحيدة الموجودة بعد انطفاء المنارات والنيران بارقة معتلة.

نلاحظ في هذا المقطع أن مكونات المكان مشغولة عن الأديب فالزجاج يضحك، ومصابيح الطريق تسعل والسحاب يتعالى عليه ويسير في طريقه وهو ما يوحي بهذا الموقف غير المبالي من الراوي بما يجعل مفردات الفضاء المكاني قاسية أو معلولة تصدرة أصواتها الصاخبة دون أن تشارك الراوي حزنه.

وكذلك ظهر صوت البكاء لأول مرة في قوله " سأبكي إذا لمستموني "[٥]، ولكن هذا الصوت كان مكتومًا في صدر الراوي دون أن يظهر فعلا ولكنه ظهر لاحقًا في قوله:

---

[١] الوكيل، سعيد. الفضاء والزمن في رواية خور الجمال، مجلة الرواية قضايا وآفاق، العدد٣، ٢٠٠٩، ص ١٥٦.

[2] İlhan, s.٦٠.

[3] İlhan, s.٦٠.

[4] Erol, s. 1111.

[5] İlhan, s.٦٠.

"ذات ليلة كانت شوارع الضباب تنتحب

...

بكى كل خريف

وكأن إستانبول من بكى"[١]

ومن فقد ظهر صوت البكاء والنحيب ولكنه ليس بكاء الشخصية وإنما نحيب وبكاء غير آدمي حيث عمد الشاعر إلى شخصنة الفضاء زمانًا (الخريف) ومكانًا (إستانبول) فأصبحت كل مفردات المدنية تبكي وتشارك الأديب حزنه[٢]، ، بما يواسي الأديب في حزنه ويشعره أن هذه الشوارع برغم قسوتها عند الفراق فإنها تشاركه بكاءه الداخلي وبالتالي تحميه من ارتكاب أي أمر جنوني.

أما في قوله: "سوف أموت في شارع الضباب

سوف يضربون جانبي الأيسر

سأسقط عند محطة الشوارع

سوف تنكسر نظارتي

وسترين ذلك في حلمك

وستستيقظين صارخة

سيطرقون بابك في الصباح

ويمسكون يدك ويحضرونك

وعندما ترينني سوف تصدمين

لن تبكي .. لن تبكي"[٣]

ونلاحظ في هذا المقطع العديد من الأصوات التي تشكل الفضاء الصوتي للمقطع فأولًا صوت الضرب ثم صوت السقوط ثم صوت تكسر النظارة ثم صوت صراخها وطرقات الباب هذه الأصوات شكلت بعدًا آخرًا للفضاء فأعطته نوعًا من الحيوية، كما أنها ناقدت طبيعة شارع الضباب الذي يحمل معنى الغموض وعدم وضوح الرؤية فهي ما جعلت للناس تتفاعل معه إذا ما سقط فيه ولكنه تفاعل سلبي معه لأنه لم يأت إلا بعد موته، وتعد اللمحة الإيجابية التي فيه أنهم ذهبوا إليها.

إن التعبير عن الفضاء يأتي من حركة الأشياء والأشخاص في المكان ويأتي الصوت الوحيد للحبيبة فيه هذه القصيدة وهي تصرخ عندما تراه في أحلامها يموت ولكن الدهشة ستخرسها حينما تراه حقيقة أمامها فلن تصدر صوت البكاء وبالتالي يتجمد المشهد ليصمت الفضاء الصوتي فجأة.

يتمثل الفضاء الصوتي بوضوح عند تصور الرحيل في قوله:

"سأتذكر سطرًا من أغنية الملاك الأحمر

سطرً من الرياح الجنوبية، من المطر

..

سأكسر فك ما يذكرني بك

ستهمهم الباخرة في الميناء"[٤]

ونرى في هذا المقطع عدة أصوات وهى:

- صوت الأغنية الفرنسية "الملاك الأحمر" التي تتحدث عن امرأة -ملاك أحمر- تعاني من الألم والحزن لفقد حبيبها، وتحاول تجاوز هذه المحنة وتتخيل أن يعود إليها هذا الحبيب تحت سماء زرقاء وبحر صافٍ، وهو ما يتماشى مع الجو العام للنص حيث نجد ثباتًا في

[1] İlhan, s.62.
[2] Erol, s. 1115.
[3] İlhan, s.61.
[4] İlhan, s.61.

الفضاءين المكاني والزماني ولكن هناك مونتاجًا صوتيًا ينقل وعي الراوي إلى فضاء صوتي ترسمه الأغنية، وهو فضاء عام يشمل مكان عبارة عن سماء زرقاء وبحر صافٍ على عكس فضاء شوارع الضباب الذي يعيش فيه الأديب.

- صوت تهشم ذقن كل من يحاول أن يذكره بالحبيبة يتماشى مع شعور الأديب بالرغبة في رفض أي شيء يذكره بها وكسره.

- صوت همهمة البواخر في الميناء، يوحي بحالة من الهدوء والسكينة، حيث يعبر عن إحساس الراوي بأن مجرد ركوبه سفينة والبعد عن شوارع الضباب سوف يحقق له شعورًا بالسعادة والطمائنية التي تتماشى مع همهمات البواخر.

على الجانب الآخر يأتي صوت الأذان كنوعٍ من الفضاء الصوتي في القصيدة في قوله:

"لو لم تكن شوارع الضباب
لو لم يهطل المطر عند أذان الفجر
كنت لأقوم بتصرف مجنون دون شك"[١]

من المعروف أن صوت الأذان من أهم مميزات مدينة "إستانبول" وشوارعها فكما يقول "د.عبد الملك مرتاض" "إن الأذان يحيل على مكان هو المسجد وعلى زمان وهو الصلوات الخمس وأن ذلك الأذان يصدر من حيز غير بعيد"[٢]، ولم نجد النص يعبر عن الأذان منفردًا بل أقرنه بصوت المطر الذي تتميز به "إستانبول" الممطرة دائمًا، وبالتالي فإن صوتي الأذان والمطر من أهم مميزات الفضاء المكاني والصوتي لمدينة "إستانبول" وشوارع الضباب كجزء منها.

من ناحية أخرى يعد ربط المطر بأذان الفجر نوع من الربط الإيجابي حيث أن صوت الأذان مع صوت المطر يعطي الإنسان إحساسًا محببًا ومريحًا للأعصاب، كما أن ربطه بأذان الفجر تحديدًا خلق فضاءً رمزيًا يتجاوز الوصف أو الزمان الكوني، فالفجر رمز للأمل وانتهاء ظلام الليل وبدء يوم جديد تشرق فيه الشمس، كما أن المطر يحمل بذاته معاني الإرواء وسقى الزروع والبركة والنماء[٣]، وهو ما انعكس على الشاعر وجعله يبتعد عن الأمور الجنونية التي كان يفكر فيها. وبرغم غلبة الصورة السلبية التي رسمتها القصيدة لشوارع الضباب فإن صوت الأذان حينما جاء مختلطًا بالشوارع وبصوت المطر غير من الطبيعة السلبية للفضاء المكاني فكان صوتًا يواسيه ويهدأ من روعه.

وأخيرًا تنتهي القصيدة بصوت يظل يدق في الآذان وهو صوت القطارات المتحركة بالتوازي مع صوت قلب الشاعر الذي يقول:

" تتداخل صفارات القطارات
فتغير من تفكيري
لم أعد أستطيع أن أسكت قلبي "[٤]

وهكذا نجد أنفسنا أمام صوت محبب آخر إنه صوت صفارات القطار، وترتبط الصفارات دلاليًا بالتحذير من شيء ما وقد لعبت صفارات القطار هذا الدور في هذه القصيدة حيث غيرت من أفكاره السلبية رغم التوازي مع صوت قلبه الذي يأن ولم يعد للأديب سيطرة عليه، وهكذا يستمع المتلقي إلى تلك الدقات المنتظمة حتى بعد انتهاءه من القصيدة بما يعطي النص مدى زمني أطول في نفس المتلقي.

مما سبق نلاحظ أن القصيدة كانت قصيدة صاخبة تشتمل على العديد من الأصوات يأتي في مقدمتها صوت البكاء والنحيب والصراخ الذي شكل المحيط الصوتي الأكبر في القصيدة وأن الضحك إن

[1] İlhan, s.62.

[٢] مرتاض، ص ١٤٥.

[3] Erol, s. 1116.

[4] İlhan, s.62.

جاء فإنه لم يأت دليلًا على السعادة بل دليلًا على السخرية من مشاعر الأديب الحزينة، كذلك نجد المستقبل لا يخلومن صوت السقوط والانكسار وإطلاق النار على الراوي بما يكمل تلك الصورة الحزينة المتشائمة للفضاء الصوتي، ويعد صوت الأذان أو المطر وحده الصوت المحبب الذي واسى الأديب في أحزانه وكذلك أصوات القطارات التي اقتلعته من حزنه لكنها لم تستطع أن تمحو صوت الألم من قلبه.

**ثانيًا: إيحاء الحيز المكاني**

نقصد بالحيز المكاني الأشكال العامة للأفضية المكانية والتي تشكل الجو الشعوري لفضاء القصيدة، ويتسم الحيز المكاني في القصيدة بأنه يتكون أماكن أو أفضية شعورية وهي "الأماكن التي ترتبط بمشاعر الإنسان وبناءه الروحي"[١]، ومن بين أبرز الأفضية المكانية: الأفضية المحدودة (المغلقة) وغير المحدودة (المفتوحة) فضلًا عن الأفضية المتحركة والثابتة، ومن أبرز الأفضية المغلقة الثابتة البيوت، وقد ظهر البيت في قوله:

"أخاف من الذهاب إلى بيتي"[٢]

وقد أحدث هنا البيت تناقضًا بين أخاف وبين لاحقة الملكية في بيتي، أن المالك غالبًا ما يمتلك كل نواصي المملوك لذا فليس من العادي أن يخاف منه، وفي حالة أن المملوك هو البيت فإن دلالته الذاتية أنه مكان للسكينة والهدوء، غير أن القصيدة رسمت دلالة مناقضة له حيث كان البيت مصدرًا للخوف ويمكن تفسير ذلك بأن الشخصية تشعر بالضيق والاختناق والوحدة في الشارع الذي يتحرك فيه الناس والمركبات فكيف سيكون حالها في بيت ذي فضاء مغلق ومحدود يجثم على قلبها حتى وإن كان بيتها.

وكذلك ظهر بيت آخر وهو بيت محبوبته الذي أومأ إليه قول:

"سترين رؤياها
ستستيقظين صارخة
سيطرقون بابك صباحًا
سيمسكون يديك ويحضرونك"[٣]

نلاحظ أن البيت في هذا المقطع ولكن لم يتم التصريح به مباشرًا وإنما كما يقول "د.عبد الملك مرتاض" "مظهر خلفي" أو "مظهر غير مباشر" وهو الذي يمثل بواسطة كثير من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالات التقليدية[٤]، وهو كذلك لم يكن مكانًا للسكينة أو الراحة كذلك، بل إنه المكان الذي ترى فيه رؤيا موته ومن ثم يطرق الناس بابها لتعود إليه وتراه وهو ميت، وبالتالي فإن البيت بالنسبة لها كان ذو معنى سلبي مثله لأنه لم يحمها من ذكراه ولم يمنع عنها الألم. ومن ثم كان الانتقال من الفضاء الضيق (البيت) إلى الفضاء الواسع (الشارع) أو العكس فعلًا مرتبطًا بالخوف والألم.

ومن بين الأفضية المغلقة التي ظهرت في القصيدة السجن، وقد ظهر في قوله:

" ولتورطت في حكم لمدة خمسة عشر عام
ولكنت أحاول الهرب في العام الرابع
وربما كان يطلقون النار على بينما أهرب " [٥]

ويختلف السجن عن البيت في القصيدة في أن البيت فضاءٌ حقيقي يصارع الشاعر، وأما السجن فيمثل فضاءً تخيليًا يكمن في وعي الشاعر فقط. كما أنه كفضاء إيحائي كان فضاء غير مباشر تدل عليه كلمة حكم، ولم يخرج الشاعر في وصف السجن عن الدلالة الذاتية له، حيث نجده يربط بينه وبين الهرب وإطلاق النار وغيره من المفردات المألوفة للسجن كمكان سلبي يقيد حرية الإنسان، من ناحية أخرى فهو يشابه البيت في أنه فضاءٌ سلبي يحاول الشاعر التمرد عليه والهروب منه، ويودي بحياته حينما يطلقون عليه النار عند الهرب.

[1] Çetin, Nurullah. s. 139.
[2] İlhan, s.61.
[3] İlhan, s.61.
[٤] مرتاض، ص ١٤٤.
[5] İlhan, s.62.

ومن بين الأفضية المغلقة التي وردت في النص بشكل غير مباشر كذلك الخمارة، حيث دل عليها البيت القائل "أضيع في كأس من الخمر"[١]

ومن ثم نجد أن الخمارة كذلك لم تتفاعل بشكل إيجابي مع الشاعر، بل إنها مظهر آخر من مظاهر ضياعه؛ حيث يلجأ الحبيب إلى الخمر كوسيلة للهروب من الأحزان التي يمر بها[٢] بل كان دالًا على تردي على حال الأديب ومكانًا تنهار فيه قوته ويشرد نتيجة ضياع الحبيبة.

أما بالنسبة للأفضية المفتوحة فنرى أنها استحوذت على أغلب الفضاء مثل شوارع الضباب أو البحر أو الجبل أو الميناء أو السفينة وكلها أفضية مفتوحة تعطي اتساعًا جغرافيًا.

فقد رسم عنوان القصيدة "شوارع الضباب" الإطار العام للمكان والزمان حيث نجد أننا في مكان مفتوح (شوارع) فليست شارعًا واحدًا وإنما شوارع بما يوحي بحركة واسعة للشخصية جعلتها تتنقل بين شوارع عدة ومنظر واسع وليس ضيقًا. هذه الحركة بين عدة شوارع يمكن أن تومئ كذلك إلى حالة من الضياع والتشتت أو حالة من اتساع السيطرة التامة على الضبابية وعدم وضوح الرؤية في عدة أماكن وليس مكانًا محدودًا.

من ناحية أخرى فإن تعبير الضباب يعبر عن مستويين للفضاء:

- مستوى مكاني: يعبر بشكل أساسي عن وصف المكان وخصائصه المبهمة، مما يتوازى مع مشاعر الشاعر الذي ينفصل عن محبوبته فيشعر بحالة من عدم وضوح الرؤية في حياته ككل، كما أنه يمثل مكانًا يعبر عن الإحساس بالخطر والهروب والوحدة وحتى كأنه يرسم صورة للموت[٣]، وبالتالي عبر الضباب عن حالة المكان وعن شعور الشاعر بعدم وضوح رؤيته الذاتية للوضع الحالي والمستقبلي.
- مستوى زماني: يرتبط الضباب بالطقس البارد وغياب الشمس التي تبدده، وبالتالي فإن الضباب من أحد سمات الخريف بما يتماهى مع شعور الأديب بغياب الشمس التي تمثل أداة من أدوات الزمن الطبيعي من جانب والمصدر الرئيس للدفء والحياة من جانب آخر، كما يعبر الضباب عن حالة من التجمد أو على الأقل البطء في النشاط حيث يسير البشر والمركبات بصعوبة في الجو الضبابي. ومن ثم فقد استخدم المعنى للجاهز للضباب، ويعد الجو الضبابي من السمات المميزة لـ"إستانبول" مما يمنح المدينة جو سحري ومخيف وخانق[٤]، مما يضغط على أعصاب الشاعر ويشعره بقدر أكبر من الضياع.
- مستوى لوني: يتميز "آتيللا" باختيار بيئة ضبابية وممطرة ومظلمة وقاسية كما أن لديه جانب انطباعي، وإذا نظرنا إلى اللون في أشعاره فيمكن أن يقال عنه أنه رمادي[٥]، حيث أن الضباب يصبغ الجو العام للمكان بلونه الرمادي الباهت ويجعل كافة الألوان الأخرى باهتة.

ألقى لفظ الضباب بظلاله على القصيدة ككل حيث بدأ الأديب بوصف موقف الفراق ثم بدأ يتنقل بين الاحتمالات التي ستمر بها حياته فيما بعد فقد يموت أو يهاجر أو يرتمي في أحضان الحانات والمواخير ومن ثم كانت القصيدة تعبيرًا عن الحالة الضبابية التي يمر بها الأديب في توقعاته للمستقبل.

تحتل المدن مكانًا بارزًا في أشعار "آتيللا إيلخان" عمومًا وبخاصة في هذه القصيدة، حيث أنه عادة ما يعبر في أشعاره عن شخصية من أبناء المدن المثقفين ذوي النزعة التشاؤمية[٦]، وقد ورد في القصيدة ذكر مديني "إستانبول" و"كازبلانكا". وقد جاء ذكرهما باستخدام تقنية التوازي بين الأفضية الزمانية والمكانية بل والسمعية والشعورية كذلك، فتتوازى أفريقيا عمومًا ومدينة "كازبلانكا" بشكل خاص مع مدينة "إستانبول" وشوارع الضباب بخاصة.

[1] İlhan, s.٦٠.
[2] Erol, 1113.
[3] Erol, s. 1109.
[4] Erol, s. 1109.
[5] Kabaklı, s.556-557.
[6] Lauent, Mıgnon, Vuslattan sonar Cumhuriyt devri Türk Şiiri,hece,5 ci. Yıl, 53/54/55 ci. sayı, 2001 , s.346.

وقد حملت "كازبلانكا" معنى المدينة المخلَّصة أما "إستانبول" فكانت الوطن الذي انتشرت فيها شوارع الضباب، وبرغم أن الأفضية الضيقة هي التي غالبًا ترتبط بالخراب الداخلي والإحساس بالوحدة والانزواء وعدم النشاط [١] فإن استخدام رمزية الضباب ضيقت مساحة الفضاء المفتوح وجعلته وخانقًا أكثر من أي فضاء ضيق أو محدود أو مغلق، نظرًا لأن الضباب يخفي شكل الشارع أو ملامح المكان فيكون جاثمًا على الصدر ليكون أضيق ما يكون. ويعد هذا طبيعيًا لأن هذا هو ما يتناسب مع حالة الشاعر الذي يعاني من الفراق والهجر، أظهر إحدى خصائص شعر "إيلخان" وهو الميل إلى الحزن والتعبير عن المشاعر الداخلية[٢].

ومن الأفضية المتوازية في هذا المقطع الحديث عن الرياح الجنوبية التي تهب على "تركيا" والتي يستشعرها الإنسان بحواسه فتكون ملهمة للشخصية لأنها تتوازى مع الرياح التي يموج بها قلبه.

ومن بين الأفضية المتحركة التي ظهرت في القصيدة: السفينة التي حملت معنى التناقض مع شوارع الضباب، ونلاحظ أن السفينة تومىء إلى فضاء آخر وهو المواني وقد ذكر "آتيللا إيلخان" أن "الميناء موضوع يجذبني، فبسبب أحد الأفلام التي رأيتها في طفولتي ونظرًا لأن االتواجد في مدينة أخرى كان من أهم الأجزاء في الفيلم وأكثرها تنوعًا فإننا أعتبر نفسي من أوائل الشعراء الذين حاولوا إضفاء جانب شعري على المدينة .. ومن ثم لم أتخطى الميناء وأعلنت بوضوح عن موضوع الذهاب لرؤية الدنيا"[٣].

ومن الأفضية المتحركة كذلك القطار الذي اتسم بالجمود عند الفراق فوقف عند "يني قابي" في قوله: " هناك قطار في يني قابى "[٤]، ويعد ذكر اسم حي "يني قابى" ويعني الباب الجديد بمثابة إماءة إلى أن القطار يطرق على أعتاب باب جديد، ولكن هذا القطار واقف دون حراك، فهو يتماهي مع وضع الأديب الذي يقف أمام باب جديد في حياته دون حركة.

وقد ظهر في نهاية القصيدة في قوله

" تتداخل صفارات القطارات

فتغير من تفكيري "[٥]

نرى في هذا المقطع القطارات باعتبارها فضاء فاعل مع الأديب فأصوات صفاراتها جعلت ذهن الشاعر يفيق من حزنه خاصة من إضاءة الأنوار في شوارع آقسراي بالتوازي مع صوت القطار[٦] ويغير في قراراته فكأنه جرس إنذار ينبه الشاعر.

في النهاية نستطيع أن نقول أن السطوة في المكان كانت للأماكن المفتوحة عنها في الأماكن المغلقة كالمنازل التي تعج بالخوف والكوابيس أو المشارب المرتبطة بالألم وتجرع الخمر أو السجن الذي مثل مساحة مخنوقة تدفع لجنون الهرب أما الأماكن المفتوحة في كانت القوام الأساسي للنص مثل المدن الأفريقية التي جاءت إيجابية للهروب من شوارع الضباب أو شوارع الضباب نفسها والتي تحمل دلالتين الضباب والحزن والوحدة والانكسار من ناحية ومن ناحية أخرى يحمل معنى الحميمية ورباط الأمومة الذي يجعله يتيمًا إذا ما ابتعد عنها ويجعلها يتيمة إن لم يزرها.

## ثالثا: إيحاء الحيز الزماني

إن الحيز الزماني يتمثل في الزمن الكوني أو الطبيعي الذي يقاس بأدوات قياس الزمن كالساعة والتقويم وحركة الأفلاك، وتتميز الأعمال التقليدية بأنها تحدد الزمن الكوني تحديدًا دقيقًا وتسير وفقًا

[1] Çetin, Roman çözümleme yöntemi, 4. Baskı, Ankara, Edebiyat otağı, 2006, s. 137.
[2] Daşçıoğlu, s. 75.
[3] Özlük, Nuran. Attila İlhan şiirlerinde Beyoğlu, İstanul, Başlık Yayın Grubu, 2011, s.33.
[4] İlhan, s.60.
[5] İlhan, s.62.
[6] Erol, s. 1116.

للترتيب الخارجي للزمن[١]، غير أن هذا الحيز الزماني لم يأتي من أجل الوصف وحسب بل إنه جاء لغرض إيحائي حيث يوحي بالعديد من الدلالات التي ترغب القصيدة في إيصالها للمتلقي.

ومن أبرز مظاهر الحيز الزمني في القصيدة:

١- الخريف

عمل الأديب على رسم هذا المنظر الخريفي بذكر شهر نوفمبر نصًا، ويتسم شهر نوفمبر بعدة سمات دلالية منها: أنه أوائل الخريف وأن الجو يكون باردًا لحد ما، حيث توجد الشمس والبرودة في آنٍ واحد، وبرغم أن الشمس مصدر الدفء، ويصعب أن يكون هناك برد في وجودها، فإن الفعل يرتعش غير مفهوم الشمس فحولها من رمزٍ للقوة إلى مظهر ضعيف، حتى أنها لا تستطيع أن تدفئ الواقفين. وهو ما يتوزاى مع الوضع فالشمس يمكن أن تتوازى مع مشاعر الحب التي يمتليء بها قلب الشاعر ولكن على الجانب الآخر فإن برودة الجو تتوازى مع الفراق وبالتالي فإن الشمس/ الحب لا يدفيء حياة المحب بسبب حدوث الفراق/ البرودة الذي يتغلب عليها.

وقد اعتمد الشاعر الصورة الجاهزة للخريف بأنه يرتبط بالموت والنهاية وقد ظهر ذلك في حديثه عن الشجرة التي تموت. ويتفق الفعل المضارع في تموت مع الحالة الذي يعيشها النص حيث أن البطل يفارق حبيبته في اللحظة الآنية، ومن ثم فهناك حالة توازي بينه وبين الشجرة فكلاهما يموت في اللحظة الحالية.

أما في قوله :

"مررت بشارع الضباب كان مغمورًا بالماء
الرصيف المبتل يلمع
وكانت عيناي تشردان باستمرار"

في هذا المقطع يوجد تناقض بين اللمعان نتيجة البلل وحالة الحزن التي يمر بها الأديب ولكن يمكن قراءتها في سياق أن العين تشرد في الماء كأنها دموع، وبرغم أن المنطقي أن هذه المياه هي مياه الأمطار فإن الأديب لم يذكر ذلك وإنما ربطها بالدموع وهو ما يظهر لاحقًا حيث قال:

" بكى كل خريف
وكأن إستانبول من بكي"

ومن ثم أصبحت أمطار الخريف دموعًا وليست أمطارًا، بما يدفع عن المطر دلالته الذاتية بأنه يحمل الخير والبشرى.

"كانت الأشجار تستلقي، كانت فقيرة
كانت كل أوراقها قد اصفرت" [٢]

وهنا يضيف الشاعر معنى جديدًا للأشجار فإذا كان اصفرار الأوراق شيئًا عاديًا في الخريف فإنه ربطها بمعنى أعمق وهو الفقر، فالأوراق الصفراء لا تثمر لأنها فقيرة.

٢- المساء

نلاحظ أن القصيدة تعيش في جو مسائي بصفة عامة حيث وردت كلمة الصباح مرة واحدة ووردت كلمة الشمس كذلك مرة واحدة وردت كلمة المساء مرة وكلمة ليلة مرة غير رموز المساء كانت متعددة منارات البحر وأعمدة الإنارة والرؤيا والحارس الليلي وأذان الفجر، وقد استخدم الشاعر الليل بدلالته السلبية باعتباره وقت الظلام والوحدة والكوابيس.

أما في قوله " قد يكون المساء حط على شوارع الضباب
قد يكون حط على أكتافنا منذ أمد " [٣]

[1] Çetin, s. 131.
[2] İlhan, s.62.
[3] İlhan, s.60.

نجد هنا الحديث عن الظلام الذي لم يغمر المدينة فحسب، بل هوى على أكتافهما كأنه حمل ثقيل بما يوضح ثقل ما يمرون به[١]. وقد عمق الشاعر في إحكام الظلام الدامس في قوله:

"النيران لا تشتعل في الجبال
انطفأت منارات البحر "[٢]

يعد هذا الوصف امتدادا لما قبله حيث أطفأ أي مصدر ضوء ولو بعيدًا فوق جبل أو منارة عالية. ولذا تأتي نتيجة الظلام "نبحث عن عيون بعضنا البعض"[٣] وهو ما يمحو أي فكرة للسفر أو حتى مغادرة هذا المكان بحثًا عن الضوء والحرارة سواء برًا أو بحرًا[٤]، بما يؤكد على أن الحب كان مصدر الضوء الوحيد في حياته وبانطفاءه إنطفئت كل مظاهر الإضاءة الطبيعية كالشمس أو الإنسانية كالمنارات والنيران، ويعد عطف النيران على الفعل "نرتعش" تعميقًا لاستمرار البرودة جنبًا إلى جنب مع غياب الضوء.

ويبدو الإحساس بالوحشة والخوف في قول:

"سألت الحارس الليلي عن الساعة
كنت أخاف من الذهاب إلى بيتي"[٥]

يعمق الحديث إلى الحارس الليل تجسيدا لحالة الوحدة التي يشعر بها الإنسان في الشارع، ولذا يبحث عن أي شخص يؤنس وحدته فنجده يسأل أي شخص وهنا كان الشخص الوحيد الحارس الليلي[٦] بما يجسد المعنى الجاهز الذي يحمله الليل والمرتبط بالوحدة والخوف منها بعد فراق المحبوبة.

"في إحدى الليالي كنت قد صرخت"

إن ارتباط الصراخ بالليل يعد من قبل إحساس الشاعر بالألم. ويعد الكسر الوحيد لحاجز الظلام الليلي في القصيدة هو المقطع الذي يذكره في آخر القصيدة وهو:

" تضاء الأنوار في آقسراي
تنتفض شوارع الضباب "[٧]

حيث يعطي هذا المقطع بارقة أمل في الأنوار التي تضاء في شوارع حي "آقسراي" الشهير بما يوضح أن وجود الشخصية في شوارع "إستانبول" في حد ذاته شيئًا باعثًا على الأمل خاصة حينما تنتفض شوارع الضباب مستجيبة لأنوار "آقسراي" التي أضاءت.

يمكن في نهاية هذه الجزئية أن نقول بأن قصيدة شوارع الضباب قد حملت على المستوى الزمني السمات الزمنية التقليدية لمساء خريفي حيث لم نر ضوء الشمس إلا في بداية القصيدة ولكنه سرعان ما اختفى مع الفراق ليحل محله الليل الخريفي الذي يحمل المعاني الذاتية لكلاهما فهو بارد وضبابي ومظلم ويسبب الوحدة وتداعي الألآم والأحزان، ولكن في نهاية القصيدة نجد أذان الفجر مع هطول المطر مما يحي الدلالة الإيجابية للزمن حيث يكاد يقترب النهار مع هطول الشمس التي تعد رمز الدفء والحركة والأمان وعدم الوحدة.

[1] Erol, s.1110.
[2] İlhan, s.60.
[3] İlhan, s.60.
[4] Erol, s. 1111.
[5] İlhan, s.61.
[6] Erol, s. 1113.
[7] İlhan, s.62.

## الخاتمة

إن الفضاء من أهم مميزات القصيدة بصفة عامة وقصيدة شوارع الضباب بشكل خاص، وفي خاتمة البحث نستطيع أن نقول أن "آتيللا إيلخان" عبر عن الفضاء في النص من عدة زوايا ومنها:

١- توظيف الزمن النحوي في القصيدة للتعبير عن مشاعره حيث تشكل الزمن النحوي في القصيدة باستخدم عدد من الأزمنة التي عبر بها الشاعر عن مقصوده، ونلاحظ في بناء الزمن النحوي ويتميز بأن الأديب عمد بشكل كبير إلى استخدام زمن الحكاية حيث كان له الحظ الأوفر من النص، ويعد زمن حكاية الحال من أهم الأزمنة التي استخدمها الشاعر وهو يعتمد على ركنين سرد حدث تم في الماضي ولكنه ماضٍ مستمر بما يمكن تسميته "زمن التداعي" بهدف جعل الحدث الماضي حي ومتحرك أمام المتلقي ويستخدمً هذا الزمن بشكل مكثف عند وصف لحظات الفراق أو ما تبعها من أحداث مرت بها الشخصية، وكذلك استخدم الشاعر أزمنة مثل حكاية النقلي عند التعبير عن الأمور التي تحمل نسبة شك مثل هبوط المساء منذ فترة طويلة بعد الفراق انطفاء الأضواء في المنارات البعيدة وغيره، كذلك استخدم حكاية الجملة الاسمية للتعبير عن الأحاسيس الراسخة مثل آنذاك مثل قوله بعد فراقهم كنا وحيدين، كانت الشجرة فقيرة، كان هناك قطار وغيرها من الجمل التي تعطي أحكامًا قاطعة عن لحظة ما، وكذلك زمن المستقبل الذي كان يقفز به العاشق خارج حدود الزمن الحالي فيتخيل أنه مات في شوارع الضباب أو مقتولا في السجن أو على متن سفينة إلى أفريقيا، أما الحال فقد ظهر في نهاية القصيدة ليعبر عن مواساة "إستانبول" وشوارع الضباب وشوارع "آقسراي" له بعد الفراق.

٢- استخدام الشاعر عدد من التقنيات السينمائية في بناء القصيدة اعتمادًا على الكلمات لتصوير المشاهد كما يريدها ومنها:

- تقنية المنظر الشامل: حيث يقدم الشاعر منظر شاملًا للمكان وأحيانًا للزمان والأصوات والألوان وغيره من مفردات الفضاء كما نجد في المقطع الافتتاحي حيث استخدم وصف الشمس والشارع والضباب وحدد شهر نوفمبر وأبرز أصوات ضحكات الزجاج وسعال أعمدة الإنارة وغيره
- تقنية القطع: تعد هذه التقنية الرئيسة التي استخدمها الشاعر في قصيدته حيث اعتمدها للانتقال من منظر إلى منظر آخر مثل الانتقال من مشهد بيت الحبيبة إلى الشارع لمشاهدة العاشق الميت وقد استخدم بالتوازي مع تقنية القطع الانتقال الزماني المكاني أحيانًا كما في الحديث عن تبادل القبل.
- تقنية القطع المتقاطع: استخدمها للتركيز على بعض تفاصيل المشهد الكلي مثل التركيز على شكل العاشق وهو كالطفل اليتيم في الشارع وذلك ضمن وصف الشارع ككل.
- تقنية المشهد المضاعف: الذي يضع صورتين متجاورتين في لوحة واحدة باستخدام الانتقال المكاني مثل توازي صورة الحبيبة في بيتها وموت العاشق في الشارع وغيره.
- تقنية الانتقال المتسارع: هذا الانتقال يمثل توارد الصور المتسارعة للتعبير عن موت العاشق باستخدام جمل قصيرة نسبيًا وأفعال ذات حركة متسارعة.

٣- استخدم الشاعر عددًا من الأفضية الإيحائية ومن بين هذه الأفضية

- الفضاء الصوتي: استخدم الشاعر العديد من الأصوات التي أضفت حيوية على الفضاء بصفة عامة منها أصوات البكاء والسعال، الصراخ التي كانت بارزة على مدار القصيدة وتماشت مع حالة الحزن التي شعر بها العاشق بعد الفراق، ولكن في نهاية القصيدة ظهر صوت القطار كصوت تحذيري وكذلك ظهر صوت المطر الممتزج بصوت الأذان بما يبعث الأمل في فجر يوم أفضل ولكنه يختلط بصوت بكاء قلبه فيحدث مزيجًا يعبر عن تأرجح الشخصية ما بين الألم والأمل.
- ظهر الفضاء المكاني كفضاء إيحائي حيث عكس الشاعر المسلمات في ذلك الفضاء فأصبحت الأماكن المغلقة وبخاصة المنازل مصدرًا للخوف في حين أصبح الشارع مصدرًا للألم كما ظهر في بداية القصيدة ومصدرًا للأمل في نهايتها؛ لأن الشاعر أعلن أنه بدون شوارع الضباب يعاني اليتم، أما الأماكن المتحركة مثل السفينة فقد كانت طوق نجاة ينقله إلى بلاد أكثر بهجة والقطار يحذره ليخرج من رأسه الأفكار السيئة.

- يعتبر فضاء الزمان الكوني من أهم مظاهر الفضاء الإيحائية ولم يبتعد كثيرًا عن التصور الشائع له حيث يأتي الخريف بمعناه المعتاد كفصل للموت والحزن والوحدة والألم، وكذلك جاء المساء باعتباره وقت الوحدة والخوف والحزن كما جاء الفجر كبارقة أمل.
- تميزت الدلالة الزمنية لسرعة الأفعال في النص بنوع من البطء حيث استخدم الشاعر أفعالًا محدودة أو معدومة الحركة في الأجزاء التي يناول فيها أحزانه وآثار الفقد مثل الانطفاء والبكاء والشرود وغيرها من الأفعال بينما الأجزاء التي يتخيل فيها حياته بعد الفراق فقد كانت أفعالها أسرع من ناحية الحركة مثل يهرب ويحمل ويقع غيرها لكن هذا لا يمنع أن حركة الأفعال في القصيدة عمومًا لم تكن سريعة ويتناسب هذا مع شعور الشخصية بالحزن الذي يفقدها أي رغبة في الحركة وإنما يحفزها على البقاء والبكاء.

وفي النهاية يمكننا القول أن الشاعر رسم الفضاء بقدر كبير من التنوع كما كان هناك تناغم بين رسم الفضاء من الناحية اللغوية والتصويرية والإيحائية والحالة الشعورية التي تعبر عن مكنون القصيدة وهدف الشاعر منها.

## المصادر والمراجع

**أولًا: المراجع باللغة العربية**

١- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة المصرية للكتاب،مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤.

٢- عبد الواحد، عائشة، قضايا المهاجرين الأتراك في رواية خفقات للأديبة التركية سونج جوكوم- دراسة وترجمة، رسالة ماجيستير، جامعة عين شمس، ٢٠١١.

٣- عجور، محمد. الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١١.

٤- مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٢٤٠، ١٩٩٨.

٥- الوكيل، سعيد. الفضاء والزمن في رواية خور الجمال، مجلة الرواية قضايا وآفاق، العدد٣، ٢٠٠٩.

**ثانيًا: المصادر والمراجع باللغة التركية**

1- Yakup Çelik , Şubat yolcusu: Attilâ İlhan'ın şiiri, İstanbul, Akçağ, 1998.
2- Daşçıoğlu, Yılmaz. Cumhuriyt döneminde Türk Şiiri, Anadolu üniversitesi,2012.
3- Ergin, Muharrem. Türk dil bilgisi, İstanbul, Bayrak basım, 2009.
4- Kabaklı, Ahmet. Türk Edebiyatı, 3.c., İstanbul, Türk edebiyarı yayaınları, 1978.
5- Erol, Ertan. ve başka, Attilâ İlhan Sisler Bulvarı şiir üzerine Tahilil denemesi, Turkish Studies, Volume 7/1, Winter 2012.
6- Sağlık, Şaban. Hece dergisi, sayı 65-67, 8/2002.
7- Soysal, İlhan. 20.yy Türk Şiiri antolojisi, Bilgi yayınları evi, Ankara, tarihsiz.
8- Luleci, Murat. Edebi Metinlerde Bağdaşıklık ve Tutarlılık: Sisler Bulvarı, Tutunamayanlar ve Müthiş Bir Tren Örneğinde Türk Edebiyatına Metin Dilbilimsel Bir Yaklaşım, Turkish Studies, Volume 11/4, Winter 2016.
9- Lauent, Mıgnon, Vuslattan sonar Cumhuriyt devri Türk Şiiri,hece,5 ci. Yıl, 53/54/55 ci. sayı, 2001.
10- Çetin, Nurullah. Roman çözümleme yöntemi, 4. Baskı, Ankara, Edebiyat otağı, 2006.
11- Özlük, Nuran. Attila İlhan şiirlerinde Beyoğlu, İstanul, Başlık Yayın Grubu, 2011.

**ثالثًا: المصادر والمراجع باللغة الإنجليزية**

1- Öztürk, Duygu. & others, Historical Dictionary of Turkey, U.S.A, Rowman& Littlefield Publishing Group,1994.
2- Humphrey, Robert. Stream of consciousness in the modern novel, Berkeley, University of California Press, 1954.