بحوث قسم اللغة التركية

آيا صوفيا بين الشعرين التركي والعربي
(علي قورجى وأحمد شوقي نموذجًا)

د/ عبد الله محمد بسطويسي عنتر
المدرس بقسم اللغات الشرقية شعبة اللغة التركية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة قناة السويس

المستخلص

تتبوأ "آيا صوفيا" مكانةً رفيعةً لدى المسلمين والنصارى على السواء؛ نظرًا لما تتمتع به من أهمية كبيرة قديمًا وحديثًا.

كانت آيا صوفيا في البداية عبارة عن كاتدرائية كبيرة للروم الأرثوذكس، وبعد الفتح العثماني للقسطنطينية حُوِّلت إلى مسجد، وبعد قيام الجمهورية التركية حوِّلت إلى متحف، وفي الآونة الأخيرة صدر قرارٌ بإعادتها إلى مسجد مرة أخرى؛ فكان لا بد أن تنعكس هذه التحولات الجوهرية على الأدب، وأن تفرض نفسها بصورة أو بأخرى على قصائد الشعراء في تركيا وخارجها؛ ومن ثم أخذ الشعراء الأتراك والعرب قديمًا وحديثًا يتغنون بأمجاد آيا صوفيا يوم أن كانت مسجدا، ويندبون حظها بعد ما حوِّلت من مسجد إلى متحف. ومن أبرز الذين شغله حالُ آيا صوفيا من الترك علي علوي قورجى، ومن العرب أحمد شوقي.

ويُعزى سبب اختيار هذا البحث إلى تطلع الباحث إلى معرفة كيف تناول الشعراء الترك والعرب هذا المعبد الجليل في أشعارهم؟، وكيف عبروا عن مشاعرهم تجاهه في قصائدهم؟، وكيف كانت نظرتهم إليه بعد تحوله من كنيسة إلى مسجد، ثم إلى متحف؟، وما هي الأهمية الكبرى التي تكمن في هذا الصرح ولم تكشفه بطونُ الكتب التاريخية وأبرزته قصائد الشعراء؟.

تتبعتْ الدراسةُ المنهجَ المقارن على خطى المدرسة الأمريكية؛ من أجل استكشاف الأنساق

الثقافية المخبوءة داخل النصين الشعريين، ودراستهما في سياقهما الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي فهمًا وتفسيرًا وتحليلا، وتأثرهما بالعوامل والظروف الاجتماعية الخارجية وانعكاسات ذلك على السلوك الشعري للشاعرين.

ولقد جاء البحث في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث؛ الأول: التجرِبة الشعرية عند علي قورجى وشوقي، والثاني: ملامح الصورة الشعرية عند علي قورجى وأحمد شوقي؛ والثالث: توظيف التراث، وخاتمة، وثبت بالمصادر والمراجع، والملحق.

الكلمات المفتاحية: آيا صوفيا–التجربة الشعرية–التراث– الصورة الشعرية–متحف

Abstract

Hagia Sophia between Turkish and Arabic Poetry: Ali ( )Gorji and Ahmed Shawky as a Model

The Hagia Sophia occupies a high position among Muslims and Christians alike. Because of its great importance, both ancient and modern.

Hagia Sophia was initially a large Greek Orthodox cathedral, and after the Ottoman conquest of Constantinople it was converted into a mosque, and after the establishment of the Turkish Republic it was converted into a museum, and recently a decision was made to return it to a mosque again. It was necessary for these fundamental transformations to be

reflected in literature, and to impose themselves in one way or another on the poems of poets in Turkey and abroad. Hence, Turkish and Arab poets, ancient and modern, began to sing the glories of the Hagia Sophia on the day it was a mosque, and lament its fate after it was converted from a mosque into a museum. Among the most prominent of those who occupied him was the case of Hagia Sophia, from the Turk Ali Alawi Gorji, and from the Arabs Ahmed Shawky.

The reason for choosing this research is attributed to the researcher's aspiration to know how the Turkish and Arab poets dealt with this venerable temple in their poems? How did they express their feelings towards it in their poems? The greatness that lies in this edifice and was not revealed by the stomachs of historical books and highlighted by the poems of poets?

The study followed the comparative approach in the footsteps of the American school. In order to explore the cultural patterns hidden within the two poetic texts, and to study them in their cultural, social, political and historical context in understanding, interpretation and analysis, and

their impact on external social factors and conditions and their repercussions on the poetic behavior of the two poets.

The research came in an introduction, a preface, and three topics; The first: the poetic experience of Ali Qorji and Shawky, and the second: the features of the poetic image of Ali Qorji and Ahmed Shawky; The third: Employing heritage, a conclusion, and proven by sources and references, .and the appendix

Keywords: Hagia Sophia – poetic experience – heritage – poetic image – museum

مقدمـــة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين.

تتبوأ "آيا صوفيا" مكانةً رفيعةً لدى المسلمين والنصارى على السواء؛ لما تتمتع به من أهمية كبيرة قديمًا وحديثًا؛ حيث تقع ضمن الجزء الأوربي من مدينة استانبول (القسطنطينية قديمًا) عاصمة أعظم امبراطوريتين في التاريخ؛ الإمبراطورية البيزنطية المسيحية، ثم الإمبراطورية العثمانية المسلمة.

ولقد كانت آيا صوفيا في البداية عبارة عن كاتدرائية كبيرة للروم الأرثوذكس، وبعد الفتح العثماني للقسطنطينية حُوِّلت إلى مسجد، وبعد قيام الجمهورية التركية حوِّلت إلى متحف، وفي الآونة الأخيرة صدر قرارٌ بإعادتها إلى مسجد مرة أخرى؛ فكان لا بد أن تنعكس هذه التحولات الجوهرية على الأدب، وأن تفرض نفسها بصورة أو بأخرى على قصائد الشعراء في تركيا وخارجها؛ ومن ثم أخذ الشعراء الأتراك والعرب قديمًا وحديثًا يتغنون بأمجاد آيا صوفيا يوم أن كانت مسجدا، ويندبون حظها بعد ما حوِّلت من مسجد إلى متحف. ومن أبرز الذين شغله حالُ آيا صوفيا من الترك علي علوي قورجى، ومن العرب أحمد شوقي.

وتكمن أهمية الدراسة في أنها تأتي ضمن الدراسات المقارنة للنص الأدبي؛ فمثل هذه الدراسات تضطلع بدور مهم فى واقعنا المعاصر، وتقوم بدور الرابط الحقيقي بين الآداب المختلفة، وتسلِّط الضوء على التداخل المعرفي والثقافي بين المجتمعات، وتكشف عن جوانب التقارب فيما بين الأدبين التركي والعربي، وتتيح إمكانية التقارب الفكري والثقافي بين المجتمع المصري والتركي، إلى جانب مناقشة القضايا المطروحة على هامش الشعر التركي الحديث والشعر العربي الحديث، ومقارنتهما، ومعرفة مدى صدق التقارب بينهما، والوقوف على العديد من الجوانب التي عالجها الشاعران في أدبيهما، وما خلّفته الحداثة من تأثير على الطرح الشعري بصفة خاصة.

وقد تخيرتْ الدراسةُ نموذجًا من الشعر التركي الحديث مُمثّلًا فى قصيدة الشاعر التركى "على علوي قورجى" المعنونة بـ"Ayasofyayı Ziyaret/زيارة إلى آيا صوفيا"، وآخر من الشعر العربي الحديث مُمثّلًا فى قصيدة الشاعر العربي "أحمد شوقى" المعنونة بـ "آيا صوفيا"، حيث تشابهت القصيدتان في الاسم وتشاركتا في القضية؛ الأمر الذي يتيح لنا معرفة التداعيات الثقافية والنفسية والاجتماعية التي أثرت في شخصية كلا الشاعرين، وما انطوت عليه القصيدتان مصدرا الدراسة من دلالات وأساليب وصور فنية، وفى سبيل ذلك تتبعتْ الدراسةُ المنهجَ المقارن على خطى المدرسة الأمريكية؛ من أجل استكشاف الأنساق الثقافية المخبوءة داخل النصين الشعريين،

ودراستهما في سياقهما الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي فهمًا وتفسيرًا وتحليلا، وتأثرهما بالعوامل والظروف الاجتماعية الخارجية وانعكاسات ذلك على السلوك الشعري للشاعرين.

ويُعزى سبب اختيار هذا البحث إلى تطلع الباحث إلى معرفة كيف تناول الشعراء الترك والعرب هذا المعبد الجليل في أشعارهم؟، وكيف عبروا عن مشاعرهم تجاهه في قصائدهم؟، وكيف كانت نظرتهم إليه بعد تحوله من كنيسة إلى مسجد، ثم إلى متحف؟، وما هي الأهمية الكبرى التي تكمن في هذا الصرح ولم تكشفه بطونُ الكتب التاريخية وأبرزته قصائد الشعراء؟.

وقد اعتمد الباحث في استخراج الشواهد التركية الخاصة بالشاعر " Ali Ulvi Kurucu/علي علوي قورجى" على القصيدة المعنونة بـ"Ayasofyayı Ziyaret/زيارة إلى آيا صوفيا" والتي صدرت ضمن العددين الثالث عشر والرابع عشر من مجلة " İslâmın Nûru / نور الإسلام" في عام ١٩٥٢م. أما الشواهد العربية فكان المرجع فيها ديوان الشوقيات لأحمد شوقي الصادر عن مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة في عام ٢٠١٢م، وديوان شوقي؛ توثيق وتبويب وشرح وتعقيب أحمد محمد الحوفي الصادر عن دار نهضة مصر للطباعة والنشر عام ١٩٨٠م.

أما الدراسات السابقة فقد كُتب الكثير من الأبحاث والدراسات حول الشاعرين علي قورجى وأحمد شوقي، غير أنها جميعا لم تتناول أيًا من القصيدتين بالبحث والدراسة، واكتفت بعرضهما وتفسير بعض الكلمات الغامضة فيهما كما في مجلة " İslâmın Nûru/ نور الإسلام"، وديوان شوقي؛ المشار إليهما آنفا. وأما موضوع البحث فلم يسبق إلى علم الباحث أن هذا الموضوع قد تناوله أحد بالدراسة المقارنة في التركية أو العربية.

ولقد جاء البحث في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة، وثبت بالمصادر والمراجع، والملحق، والفهرس.

أما المقدمة فقد أشار فيها الباحث إلى أهمية موضوع البحث، وسبب اختياره، والمنهج الذي اعتمد عليه، والفرضيات التي يعرضها البحث، ثم محتوى البحث.

وفي التمهيد تعرض الباحث إلى تاريخ آيا صوفيا، ومكانتها في الأدبين التركي والعربي، والتعريف بالشاعرين ومؤلفاتهما.

ثم تشعب البحث إلى ثلاثة مباحث؛ الأول: التجرِبة الشعرية عند علي قورجى وشوقي، والثاني: ملامح الصورة الشعرية عند علي قورجى وأحمد شوقي؛ والثالث: توظيف التراث.

وأخيرًا الخاتمة وفيها سرد الباحث أهم النتائج التي تمخض عنها البحث، ثم الملحق والذي يحتوي على القصيدتين التركية والعربية اللتين اعتمد عليهما الباحث في دراسته.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

المبحث الأول

التجربة الشعرية عند علي قورجى وأحمد شوقي

التجربة الشعرية:

يُقصد بالتجربة الشعرية الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه[1]. وهي حالة نفسية يمر بها الشاعر فيتأثر بها فكره وتثور بسببها عاطفته، ثم يعبر عن هذه التجربة وتلك الانفعالات باللغة والصور والألفاظ. وليس من الضرورة أن يعايش الشاعر التجربة بنفسه، ولكن يكفيه أن ينفعل بها ويتأثر بالفكرة التي تدور حولها.

والتجربة الشعرية ثلاثة أنواع؛ الأول: تجربة ذاتية يعبر من خلالها الشاعر عن موقف أو حالة من حالات نفسه؛ الثاني: تجربة إنسانية عامة يعبر فيها الشاعرعن موقف إنساني عام يتعرض له المجتمع أو الوطن أو الأمة، الثالث: ذاتية تحولت إلى عامة: وهي تجربة ذاتية في الأصل، ولكن بسبب انفعال الشاعر وتأثره بها فإنه يتناول الأوضاع العامة التي تشبه حالته فيحولها من ذاتية إلى عامة.

وإذا أمعنا النظرفي قصيدتي الشاعرين التركي والعربي يتبين لنا أن القصيدتين تمثلان النوع الثالث من التجربة الشعرية التي تجاوزت ذات الشاعر وعبرت عن عمومية القضية.

فالشاعر التركي علي قورجى شرع في نظم قصيدته حينما صحب أباه في زيارته لاستانبول في عام ١٩٣٩م، وذهبا لزيارة ضريح السلطان الفاتح، فلما رأياه اغتما لحاله، وتأثرا ببؤس منظره؛ حيث وُضِعت الأقفال على بابه، وكسا الترابُ جنباته، وجثم الظلام على آفاقه. فأجهش والده بالبكاء، وقال: كيف هذا! إن الأغلال لا يُقيَّد بها إلا الجناة والمجرمون، فما جرم الفاتح؟ لماذا يُغلق ضريح الرجل الذي فتح استانبول، وأهداها لأولاده وأحفاده؟ لماذا توصَد أبوابه؟ ولماذا تُمنع زيارته؟ فأي أمةٍ حلّتْ بها هذه الكارثة؟[2].

ولما يمَّمَا وجههما ناحية آيا صوفيا فوجئا بالحال المزري الذي آلت إليه بعد تحويلها من مسجد إلى متحف، عند ذلك لم يتمالك الشاعر نفسه، فجاشت انفعالاته، وانطلقت أهاته، وتفجرت ينابيع الشعر من بين جنباته؛ فراح ينظم قصيدته التي يصور فيها الحزن الذي يتملكه والألم الذي يعتصر قلبه إزاء المشاهد التي فاجأته وهو ينظر إلى آيا صوفيا التي كانت رمزًا للإسلام وقوة الدولة وسيادتها، ثم تحولت من مسجد يفيض بالمصلين إلى متحف خاوٍ من أي روح.

فالقصيدة التركية وليدة تجربة إنسانية ذاتية عاشها الشاعر، فأراد أن يعبر عن انفعالاته إزاءها، ثم ما لبث أن تحولت هذه التجربة إلى وضع إنساني عام، أى إلى قضية موضوعية بدلا من التجربة الذاتية، حيث أخذ الشاعر يطيل النظر في هذا المعبد "آيا صوفيا" الذي كان يتبوأ مكانة كبيرة لدى المسلمين في كل العالم، فراح يبكيها، ويذكِّر المسلمين بماضيها ومآثرها وأمجادها، وكأنه يستحثهم على إعادة آيا صوفيا إلى سابق عهدها.

وكذلك الحال في قصيدة شوقي التي كتبها في وصف مسجد آيا صوفيا أثناء زيارته لاستانبول قبل تحويل المسجد إلى متحف. ولقد حاول شوقي فيها الموازنة بين الأديان، وأن يرضي جمهوره من المسلمين والنصارى جميعا؛ لما يدور حول هذا المعبد من جدل كبير عبر التاريخ. فالتجربة الشعرية عند شوقي أيضا ذاتية تحولت إلى إنسانية عامة، ففي زيارته لآيا صوفيا تدفقت شاعريته، فقدح زناد فكره أمام بهاء المكان وجلاله، فراح يصور ما رآه وينبض به قلبه وشعوره.

لقد كانت آيا صوفيا كما ذكرنا من قبل كنيسة، ثم حولها المسلمون إلى مسجد بعد فتح القسطنطينية اتباعًا لسياسة الغلبة في ذلك الوقت، وأضفوا عليها الصبغة الإسلامية، فالموقف دقيق عند شوقي الذي يخاطب جمهوره من المسلمين والنصارى، لكن شوقي وهذا ديدنه استطاع التخلص من الموقف بذكاء[٣]، وأوجد حلًّا يرضي الطرفين بهذه القصيدة التي ترسي مبدأ التسامح وتؤكد على طبيعة الدهر والزمان.

عناصر البناء الشعرى فى القصيدتين

١-الأفكار:

القصيدة التركية تشبه المرثية الطويلة التي يرثي فيها الشاعر حال الأمة ممثّلا في آيا صوفيا التي كانت رمزًا للقوة والفتح، وإذا بها تتحول إلى متحف لا روح فيه.

في بداية القصيدة يعبر الشاعر عن مدى عجبه وذهوله من حال آيا صوفيا التي كانت قديمًا رمزًا للإسلام والمسلمين، ثم تكالب عليها الأعداء، فاستباحوا حرمتها، وجردوها من كل المعاني الدينية التي كانت تحملها. ويتساءل الشاعر:

عجبًا ماذا تمثلين يا آيا صوفيا بهذه الحال![٤].

وكأن الشاعر أحس باستغراب القارئ من هذه الدهشة التي تملكته والذهول الذي استولى عليه من بداية القصيدة فاصطحبه معه في رحلة عبر القرون الطويلة؛ محاولا تنشيط ذاكرته والرجوع به إلى العهد الزاهر الذي كانت فيه آيا صوفيا تنبض بالنشاط والحيوية بسبب الطقوس والشعائر التي كانت تُقام داخلها في أيام الجمع والمناسبات والأيام المباركة، وكيف ظلت طوال حوالي خمسمائة عام يحدق بها الخطر وهي شامخة صامدة تواجه كل التحديات وتصدّ كل الأعداء. لقد كانت حينذاك وردة كالجنان، ثم جرى لها ما جرى، فتساقطت أوراقها أمام الرياح العاتية، وأصبحت بلا روح هامدة خامدة، فاستغل الأعداء والماجنون رقادها وسُباتها، فراحوا يرقصون ويمرحون، في حين كان المسلمون يبكون ويندبون.

وتأكيدًا على ما تمثله آيا صوفيا من رمز لقوة الدولة وهيبتها يقول الشاعر:

كنتِ رمزا لشوكة أمتي طوال خمسمائة عام كاملة

استمدت القلاعُ منكِ القوة والثبات خمسة قرونٍ[٥]

ولقد كانت آيا صوفيا هكذا بالفعل، يستمد منها الجميع المهابة والقوة، وتبث هي روح الفتح لما حولها من قلاع. ثم يعود الشاعر ويتساءل عن الأشياء التي كانت داخل آيا صوفيا، وعن الثريات التي كانت معلقة في جنباتها، وعن الأذان الذي كان يصدح من فوقها، وعن أصوات القرّاء والحفاظ الذين كانوا يتلوون القرآن في أركانها، ثم يقرر أن من العار أن يُفرَّط في هذه الأمانة التي استودعها السلطان الفاتح للأمة بينما يوجد اليوم كثيرٌ من الدهاة والساسة، فكيف يُقمَع

صوتها الجليل وهي التي كانت تبث الرعب في عالم الغرب، وما تلك الرصاصة الغادرة التي أصابتها اليوم!.

وفي سياق استعراضه للذكريات يقول الشاعر مستنهضًا روح الأمة:

أين التاريخ العظيم الذي يتحدى الدهر والزمان؟

أين الفاتح العظيم؟ وأين الجنود الذين فتحوا البلاد؟[٦]

بعد ذلك يعود الشاعر إلى نفسه، وينسلخ من الذكريات، ويعلن في جلاء ووضوح أن الذين أزهقوا روح آيا صوفيا، وأطفأوا نورها، وأسدلوا الستار الأسود عليها؛ هم الصهاينة الأرذلون قاتلو الأنبياء. ثم يقول متعجبًا:

أتعجبُ كيف أزهقوا روحَك الزكية

كيف سفكوا دمك المقدس دون خوف أو رهبة[٧]

ثم يستنكر على الأمة أن يحدث لهذا المعبد المهيب ما حدث في حين أن أوربا تحيي معابدها القديمة، ولا يجرؤ أحدٌ فيها على أن يحول معبدًا إلى مخزن أو متحف:

انظري إلى أوربا التي أحْيتْ معابدها القديمة

أريني معبدًا منها حوِّل إلى مخزن أو متحف!.[٨]

وفي النهاية يعبر الشاعر عن عجزه وقلة حيلته، ويدعو آيا صوفيا التي لم تجد لها معينًا يشد أزرها ويسعى لنجدتها أن تنهض من سباتها وتتوجه إلى ربها شاكيةً إليه تفريط المسلمين فيها، وعجزهم عن تخليصها من هذا المنظر الكئيب الذي يهيمن عليها.

أما القصيدة العربية لأحمد شوقي فقد غلب عليها الحكمة والوصف. ولقد أراد الشاعر منذ البداية أن يؤكد على فكرة التآخي والوحدة بين أطياف الشعب التي كان يصدح بها كثيرا في المجالس، ويصدّر بها خطابه أحيانًا على كافة المنابر. فقراء شوقي في العربية لم يكونوا جميعا مسلمين بل كان منهم المسلم والمسيحي، وكان الشاعر يقف من المسيحية موقف المعتد بها المحترم

لآدابها. ولطالما جمع شوقي في أشعاره بين السيد المسيح عليه السلام وسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، وها هو يفعل الشيء نفسه في القصيدة التي نحن بصددها، فيقول في مطلعها:

كَنيسَةٌ صارَت إِلى مَسجِدِ هَدِيَّةُ السَيِّدِ لِلسَيِّدِ

كانَت لِعيسى حَرَمًا فَانتَهَت بِنُصرَةِ الروحِ إِلى أَحمَدِ

وعلى غرار الشاعر التركي أخذَنا شوقي إلى أعماق التاريخ، ووجه أنظارنا إلى تاريخ آيا صوفيا التي وطّد الروم أركانها، وحصنوا بنيانها، وأعلوا من شأنها لتكون خالدة مهيبة خلود أهرامات الفراعنة ومهابتها.

بعد ذلك دلف بنا الشاعر إلى داخل آيا صوفيا، فصور لنا مجامرها الياقوتية التي تنبئ عن بهائها ومكانتها، واللوحاتِ الفنيةَ التي تغلف جدرانها، مثل صورة عيسى وأمه عليهما السلام التي أبدع الرسامون البيزنطيون في تصويرها. ولقد سار شوقي على درب البحتري[9] في وصف اللوحات الموجودة في آيا صوفيا، فالبحتري عندما دخل إيوان كسرى سحره ما فيه من أثار ولوحات فنية، فشحذ قلمه موفورد عدة أبيات من شعره في قصيدته (سينية البحتري) لرسم اللوحات الجدارية الجميلة التي تملأ القصر، والتي تصور حروب ومعارك الفرس مع الروم، وكان قد شد انتباهَه مشهدٌ على جدار القصر يمثل معركة دائرة بين الروم والفرس، فأخذ يصفه وصفا دقيقا. وعلى الشاكلة نفسها فعل شوقي، حيث لفت انتباهه اللوحات الجدارية التي تملأ جدران مبنى آيا صوفيا، فراح يصفها ويرسمها بدقة وكأنه رسام ماهر.

ومع استفاضة الشاعر في وصف وتصوير آيا صوفيا في الداخل والخارج أخذ ينكر على مشيّدي هذا الصرح من البيزنطيين سومهم الناس سوء العذاب من أجل تشييد هذا الصرح، فتسائل مستنكرا:

أَيُعبَدُ اللَهُ بِسَومِ الوَرى ما لا يُسامُ العَيرُ في المِقوَدِ

فهل الوسيلة إلى عبادة الله هي اضطهاد الناس، وسومهم العذاب الأليم، وتحميلهم ما لا يطيقون؛ في سبيل إقامة صرح المفترض فيه أن يُتخذ مكانًا لعبادة الله الرءوف بعباده الرحيم بهم.

وفي انسيابية جميلة ينتقل الشاعر إلى الحديث عن فتح القسطنطينة وما أسفر عنه من تحول آيا صوفيا من كنيسة إلى مسجد، مشيرًا إلى أن فتحها لم يكن ميسورا، فقد أخذ جنود الفاتح يدكّون أسوارها في قوة وصلابة كأنهم الصخر في صلابته ومتانته، فخرج لهم الروم يفدونها، ويصدونهم عنها، وقام السيف بدوره بين الطرفين.

بعدها يقرر شوقي هذه الحقيقة:

فَيا لِثَأرٍ بَينَنا بَعدَهُ أَقامَ لَم يَقرُب وَلَم يَبعُدِ

باقٍ كَثَأرِ القُدسِ مِن قَبلِهِ لا نَنتَهي مِنهُ وَلا يَبتَدي

فالثأر بين المسلمين وعدوهم ستظهر آثاره في قريب أو بعيد، فالروم لن يتخلوا عن دار عبادتهم، والترك لن يتنازلوا عن سؤددهم وكرامتهم. وفي النهاية يطلب الشاعر النصر والعون من الله تعالى إذا حلّ بالمسلمين هذا اليوم، وفكر الرومُ في الأخذ بثأرهم والاستيلاء على آيا صوفيا مرة أخرى.

٢- الوجدان

وهو أهم عناصر التجربة الشعرية، ويعني انفعال الشاعر بتجربته، وتعبيره عما يعانيه بصدق ودون زيف أو مبالغة.

ولقد استهلّ الشاعرُ التركي قصيدته ببدايةٍ توحي بأن حزنه الشديد على تحول آيا صوفيا من مسجدٍ إلى متحف قد استولى عليه وأقضّ مضجعه ومنامه، وملك عليه حسه وخياله:

يا له من حلم فظيع انتفض له فكري وخيالي!

فالشاعر لا يستطيع أن ينسى الصورة القديمة التي كانت تؤطر لآيا صوفيا قديمًا، ويحزّ في نفسه وعقله أن تصل إلى هذه الحال البائسة. فلقد كان عهده بها أن تستنير في الأيام المباركة،

لكنها باتت في ظلمة موحشة ومنظر كئيب، ولذلك ينكر عليها ألا يجيش داخلها كالبحار مثل سالف الأيام، لكن ما لبث أن أرجع ذلك إلى الحزن القاتم الذي يجثم على صدرها. لقد كانت كلُّ العوالم في نشوة وحبور بسبب العبادات والطقوس الدينية التي كانت تُقام فيها، بل حتى إن الملائكة كانت تردد التكبيرات التي ترتفع فيها طوال خمسمائة عام، لكن حالها الآن يدعو إلى الأسى والرثاء.

ولما رأى الشاعر اللوحات المذهبة ساقطة على الأرض بعد أن كانت تحتل مكانتها العالية على الجدران قديما؛ اغتم وتحسر، وفي لحظةٍ تعجب في لوعة وأسى وتأثر، وأخذ يسأل هل أصبحت آيا صوفيا بهيبتها وعظمتها ضريحًا متهدمًا أم خرابة، وكلما حاول التخلص من الخيالات التي تداهمه؛ ألحت عليه الذكريات ولاحقته:

كم من الذكريات تجيش في قلبي وتنتعش[١٠]

فالخُطب التي كانت تتدفق من فوق المنبر غدت لا صوت لها، وانتشر ظل كئيب يسيطر على كل مكان، ولم يعد الأذان الذي حل محل صوت الناقوس له وجود. لقد كان الأذان فيها رمزًا وشرفًا للمؤمنين، ونوافذها كأنها وسيلةُ الربطِ بين الدنيا وعالم الآخرة.

كان الأذان فيكِ يشرّف جميعَ المسلمين

كأن كل نافذة أعينٌ تطل على عالم اللاهوت[١١]

ثم يسأل الشاعر وهو خائف يتربص: ألا تتردد هذه الأصوات الجليلة من جديد؟ ألن تعود آيا صوفيا إلى مظلة الدين وتمنح روادها السكينة والطمأنينة مرة أخرى؟ ألن يئن قلبها الممتلئ بصنوف الألام والآهات؟

ثم ينفعل ويتمنى أن لو كانت آيا صوفيا قبرا في الصحراء، ويقسم قسمًا مغلّظًا بأن القبور في الصحراء أشد استنارة منها، فوضعُ آيا صوفيا الحالي أدنى من وضع القبر، إذ لم تصبح كما عَهِدها بنورها وبهائها عندما كانت مليئة بصوت المؤذنين وقارئي القرآن الكريم. كما أن أسباب النور

متوفرة في القبر الواقع في الصحراء، حيث تزوره الشمس والقمر كل يوم، ويسمع ذكر الخلائق كل آن، بينما حُرمت هي جميع هذه الأسباب.

وبعد أن أشار الشاعر إلى الأيام الزاهرة التي عاشتها آيا صوفيا أخذ يستعيد الذكريات، ويستدعي روح السلطان الفاتح وجنوده الفاتحين:

أين التاريخ العظيم الذي يتحدى الدهر والزمان؟

أين الفاتح العظيم؟ وأين الجنود الذين فتحوا البلاد؟[١٢]

ولما غلبه الشوق والحنين درجة أفقدته الزمان والأشخاص أفضى الشاعر بآلامه وحسراته على زمن العزة والكرامة وعلى القائد الفاتح، وشرع يتعجب ماذا يمكن أن يكون موقف الفاتح من هذه الإهانات الوقحة والأوضاع التي تنخلع لها القلوب، أكان يرضيه هذا الحال؟!. وبعد حديثه عن الفاتح يتذكر والحزن يعتصره جيشَ الفاتح الذي كان يتحرق شوقًا كي تظفر آيا صوفيا بالتوحيد والإيمان، ويسأل: ماذا سيكون شأن هؤلاء الشهداء أيضا لو رأوا هذا الوضع البائس؟. ثم يؤكد الشاعر على أن ما أصاب آيا صوفيا قد أبكى وأحزن عالم الأموات، بل حُقّ لكربلاء والأندلس أن يبكيا على حالها.

وظل الشاعر يبكي ويندب آيا صوفيا هكذا حتى شاركته عناصر الطبيعة أحزانه:

ما يُسمع من أنين هذا البحر البائس

ما هو إلا ألم فراقٍ متلظٍ مختلط بالبكاء[١٣]

ولما أحس الشاعر بمشاركة كل عناصر الطبيعة له في بكائه وأحزانه دعا آيا صوفيا أيضا إلى البكاء قائلا:

ابكِ أيها المعبد الجليل، فهذا هو عهد البكاء[١٤]

لم يدعها الشاعر إلى البكاء فقط، بل أوصاها بأن تفتح بابها مثل مسجد السلطان أحمد للوافدين والعابدين والزاهدين والعارفين، فإن لم يستطيعوا تخليصها من أسرها فلتتوجه إلى ربها

تشكو له حالها، ولتصحب معها مسجد السلطان الفاتح ومسجد سيدي أبي أيوب الانصاري ليكونا شاهدين على ما أصابها وتخلي الناصرين لها.

أما شوقي فقد بدأ قصيدتَه بمقدّمة فلسفية تفكَّر فيها في أحوال الدنيا، وأعلن منذ البداية أن تحول آيا صوفيا من كنيسة إلى مسجد ليس بالأمر العُجاب، فهذا هو حال الزمان والأيام، والسيادة للغالب، والأيام دول، لما كانت الغلبة للروم كانت لهم السيادة على كل البلاد التي استولوا عليها، فلما أصبحت الغلبة للمسلمين فعلوا ما يشاءون من منطلق ما يُمليه عليهم دينهم وعقيدتهم، وكذلك الحال لو آل الأمر والسيادة لأحد آخر فيما بعد سيفعل الشيء نفسه.

وهذه خاصية يشترك فيها شوقي مع أبي العلاء المعري[١٥]، فالأخير عندما يتناول الموت لا يتحدث عن الموت ولا يبكي الميت، إنما يتحدث عن حكمة الموت والحياة، مشيرًا إلى أن كل شيء هالكٌ في هذه الدنيا، وليس في الدنيا ما يُغرِي بالحرص عليها، ومِن ثَمّ فلا فرقَ في نظره بين مُتَعها وأحزانِها. وشوقي عندما تحدث عن آيا صوفيا لم يبك على آيا صوفيا، بل اتخذها عبرة للزمن، وبيّن ما يفعله الزمن في الأشياء. وهو في تناولِه لهذه الفكرة يُخصِّص لها بيتين في مطلع القصيدة، مستعرضًا فيهما مظاهرَ استواء كلِّ شيء مع بعضه بعضا، فلا شيء يبقى على حاله، فالجميع إلى زوال، والدنيا إن أضحكتك اليوم أبكتك غدا، وإن حالفك النصر يومًا منيتَ بالهزيمة غدا.

وفي سياق استعراضه لما تحويه آيا صوفيا من أثار وفنون تطرق الشاعر إلى مجامر الياقوت التي تنبعث منها رائحة الطيب الزكية؛ محاولا الجمع بين الجمال المادي والمعنوي الذي يحيط بآيا صوفيا؛ فالحلي والزينة يملآنها، والروائح الزكية تنتشر في أركانها، واللوحة التي تضم صورة السيد المسيح وأمه عليهما السلام تحيط هالةٌ من النور إطارها.

وفي خضم انفعاله يستنكر الشاعر على من بنوا هذا الصرح من أجل العبادة أن يستغلوا العباد ويرغمونهم على بناء هذا المعبد الذي اتُّخذ قديما كنيسةً تشبه القصر المشيد، ثم تحول

إلى مسجدٍ يحاكي القصر المنيف:

وَاللَهُ عَن هَذا وَذا في غِنىً لَو يَعقِلُ الإِنسانُ أَو يَهتَدي

ثم عرج الشاعر إلى الحديث عن فتح القسطنطينية والسلطان الفاتح الذي دخلها في عصبة من الأسود الركع السجد. فلقد كان الصلاح سمتَهم، والتقوى لباسَهم، والصلاة راحتَهم وطمأنينتهم. دخلوا المدينة مهللين مكبرين، يقودهم فاتحٌ عفيف، طاهر الذيل، لا يحمل الحقد لأحد ولا يعتدي، ولا يطمح إلى شيء سوى مرضاة الله تعالى:

أَجارَ مَن أَلقى مَقاليدَهُ مِنهُم وَأَصفى الأَمنَ لِلمُرتَدي

كان يتلهف إلى أن يلقي الجميع سلاحه، فيصالح من أراد الصلح، ويكفل الأمن والأمان لمن استجار به. وقد أراد الشاعر بهذا البيت أن يؤكد على الخلق الإسلامي الذي تبناه الفاتح، وهو إعطاء الأمان لمن ألقى السلاح، وإدخاله في جوار الإسلام وذمة المسلمين، وفي هذا أيضا ردٌّ على المستشرقين الذين أشاعوا أن الفاتح دخل القسطنطينية بحد السيف.

ثم ينبه الشاعر على أن الثأر بين المسلمين والعدو قائمٌ ما دامت السماوات والأرض، فإذا حل وقت الثأر:

فَيا لِيَومٍ لِلوَرى أَسوَدِ يَشيبُ فيهِ الطِفلُ في مَهدِهِ

وَيُزعَجُ الميتُ مِنَ الَمرقَدِ .....

وكأن الشاعر أحس فجأة بقرب هذا اليوم فاقشعر بدنه وارتعدت فرائصه، وتضرع إلى الله أن يحفظ المؤمنين عاقبة هذا اليوم:

فَكُن لَنا اللَهُمَّ في أَمسِنا وَكُن لَنا اليَومَ وَكُن في غَدِ

فهو يسأل الله معيته ونصرته للمسلمين في ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم، فبهم يرتفع لواء الإسلام ويضع كنفَه على الآفاق، وكأن الشاعر يمتثل بقول النبي صلى الله عليه وسلم في غزوة بدر: "اللهُمَّ إِنَّكَ إِنْ تُهْلِكْ هَذِهِ الْعِصَابَةَ مِنْ أَهْلِ الْإِسْلامِ، فَلا تُعْبَدْ فِي الْأَرْضِ"[١٦].

ثم يقرر شوقي في النهاية أن كل شر يحدث في هذا الكون فالله منه براء، وإلى هذه الحقيقة يشير إلى قول الله تعالى: ﴿مَا أَصَابَكَ مِنْ حَسَنَةٍ فَمِنَ اللهِ وَمَا أَصَابَكَ مِنْ سَيِّئَةٍ فَمِنْ نَفْسِكَ﴾ (سورة النِّسَاءِ: ٤/٧٩).

وهكذا يُلاحظ أن الأفكار عند الشاعرين تأملية سلسة واضحة، بعيدة عن التعقيد والغموض، تكشف عن صفاء الذهن وحسن التفكير لدى الشاعرين، غير أن الأفكار عند علي قورجى يعوزها الترتيب والتسلسل، فعلى طول القصيدة يبدأ مثلا في فكرة معينة كالأذان، ثم ينصرف عنها إلى فكرة أخرى، ثم يعود إليها مرة ثانية، وهذا يُعزى في رأي الباحث إلى أن الشاعر يعبر عن مشاعره المتدفقة وانفعالاته العفوية التي لا تبرحه؛ مما يجعله يتخبط في سرد الأفكار وترتيبها.

أما شوقي فأفكاره تتّسِم بالتنظيم والترتيب، فهو يبدأ بالحديث عن آيا صوفيا وما يكسوها من جمال في الداخل والخارج، ثم يتبع ذلك بالحديث عن فتح القسطنطينية، وفي النهاية يربط بين حادثة الفتح ومسجد آيا صوفيا، وهذا يرجع إلى أن الفكر عند شوقي غالب على العاطفة؛ ولذا فهو يتحرك من منطلق فكره لا عاطفته، فالتشابه بين الشاعرين في الموضوع وهو رمز آيا صوفيا، لكن وجهات النظر مختلفة.

أما العاطفة عند علي قورجى، فقد كانت مسيطرة مهيمنة على طول قصيدته، فهو لا يتحدث عن حال الزمان، ولا يشير إلى الفنون البديعة إلا بقدر التأسي على حالها. ولقد كان في قصيدته يمثل الشوق إلى عودة آيا صوفيا لأمجادها التي تمثل الدولة العلية العثمانية.

أما شوقي فقد استخدم آيا صوفيا للعبرة الفلسفية، وهذا شأنه دائمًا، عندما يتحدث عن موضوعٍ وإن كان مثيرًا عاطفيًا يحوله إلى شيء فلسفي، أي إن هذا هو حال الزمن، لا يثبت فيه شيء على حاله.

فالشاعران تسيطر عليهما الفكرة والعاطفة، إلا أن العاطفة كانت أعلى شأنا عند الشاعر

التركي أكثر من شوقي. ولعل هذا يرجع إلى أن علي قورجى قد زار آيا صوفيا بعد أن تحولتْ من مسجدٍ إلى متحف، فتألم لضياعها، وبكى على حالها، ولذلك كانت عاطفته أكثر وأشدَّ إيلامًا وعمقا من شوقي الذي لم يعاصر هذا التحول، فلذلك شغله مجدُها وبهاؤها أكثر من أي شيء آخر. فقصيدةُ علي قورجى مفعمةٌ بألمٍ يصهر الفؤاد صهرًا، أما شوقي فعاطفته مبعثها العقل والتفلسف.

٣- اللغة والأسلوب:

العلاقة بين الأسلوب واللغة هي علاقة متداخلة غير قابلة للانفصام مثل الحلقات المتشابكة بعضها بعضا. ولقد استطاع الشاعران المزج بين الأسلوب واللغة في عرض أفكارهما وتصوير عاطفتهما على نحو يستدعي انتباه المتلقي ويثير عاطفته إزاء القصيدتين.

وإذا نظرنا إلى قصيدة علي قورجى أدركنا حبه الشديد للغة التركية التي ظلت تتردد على لسان قومه منذ سالف الأزمان، فرغم إقامته في الحجاز منذ الصغر فإنه كان يتقن اللغة التركية التي يتحدث بها آباؤه وأجداده، ويطبقها بشكل صحيح في شعره، ويراعي قواعد اللغة عند استخدامها، ويضع المعنى المناسب للفظ متنوع الدلالة في مكانه، حتى إنه ذات مرة بعث ببعض أشعاره إلى الشاعر رضا توفيق[١٧]، فكتب إليه الأخير أنه وقع في عجب كبير أمام هذا الشعر الذي كتبه شخصٌ قضى معظم عمره في الحجاز، ومع ذلك استطاع بمهارة أن ينظم الشعر بعروض لا قصور فيه ولغة تركية سلسة لا شائبة فيها، مبينًا أن هذا يشير إلى مهارته الكبيرة في نظم الشعر[١٨].

ولما كانت القصيدة التي بيد أيدينا عبارة عن دفقات شعورية يبثها الشاعر كيفما يُملي عليه وجدانه كانت الألفاظ فيها نابعة من جيشان العاطفة وصدق الشعور والوجدان. فالشاعر يرى أن تحول جامع آيا صوفيا إلى متحف مصدرَ حزنٍ وذلةٍ وخزي وهوان. فعبر عن المشهد المأسوي الذي يشاهده بألفاظ روعي فيها التدرج في الصفة مثل: yıkık tiirbe/ضريح متهدم ← vîrâne/خرابة← yoksa nesin/ أم ماذا؟.

والشاعر على طول القصيدة يتنقل بين المعنوي والحسي ليوحي للقارئ بالجو النفسي الذي يسيطر عليه، مثل استخدامه في البداية للمفردات: (yâd/الذكرى-vicdân/الوجدان-hayâl/الخيال)، ثم انتقاله فيما بعد إلى الأشياء المادية مثل قوله: (Gözlerim daldı/غاصت عيناي- âbide/صرح-kuleler /أبراج-kaleler/قلاع).

وأحيانًا يلجأ الشاعر إلى تكرار كلمة لتأكيد المعنى الذي يصبو إليه، مثل كلمة "evet/نعم" في قوله:

!Nasıl iğfâl edivermişler, evet devletimi

Sonra sindirmiş, evet, Hakk'a tapan milletimi[19]

فتكرار كلمة "evet/نعم" هنا زيادة من الشاعر لتأكيد المعنى والحفاظ على الوزن. كما أن إسناد الفعل "iğfâl edivermişler /غَرَّرُوا" لفاعلٍ غيرِ ظاهر ذكاءٌ من الشاعر؛ لأنه بذلك يحرّك ذهن المتلقي ويجعله يخمن ويفتش فيمن حوله في ذلك الفاعل المجهول، فيتوخى الحيطة والحذر، ويعد العدة لمواجهته.

لم يكن علي قورجى يعجبه موقف الذين ينادون بتصفية اللغة من جميع المفردات العربية والفارسية، فالتركية لم تعش بمنأى عن غيرها، لكنها اختلطت باللسانين العربي والأعجمي أهم اللغات في الشرق، ومهما حاول الذين يرومون الى تصفية اللغة التركية من المفردات الدخيلة فليس بالمستطاع التخلي عن هذه المفردات العربية والفارسية في الحاضر والمستقبل على حد سواء. ولذلك نرى شيوع المفردات العربية والفارسية في قصيدته، وإن كانت الأولى أوفر عددًا من الثانية، ولعل هذا يدلّ على تمكّنه من العربية أكثر من الفارسية، أو أنه اختار المفردات على نحو يفهمه الشعب ويستوعبه.

ومن بين المفردات العربية الوفيرة التي امتلأت بها قصيدته: rü'yâ/(رؤيا)-حلم، garib/(غريب)-غريب، menkıbe(منقبة)-منقبة، ibadet/(عبادت)-العبادة،

Fetih(فتح)-الفتح...إلخ. أما المفردات الفارسية فمنها على سبيل المثال لا الحصر: sütun/(ستون)- سارية، vîrâne/(ويرانه)-خرابة، çerçeve/ (چارچو)-إطار، yâd/(ياد)- ذكرى...إلخ.

وعند النظر إلى القواعد التي اعتمد عليها علي قورجى في قصيدته نلاحظ أنه كان يركز على الاسم والفعل، ثم الأدوات والصفات. وكان ينزع إلى التشخيص أكثر من التجريد، حيث كان يتجنب الأوصاف والتعبيرات الخيالية في أشعاره، وكان يصبغ المفردات والمفاهيم المجردة بأوصاف واقعية، ويجعلها جزءًا من أشعاره.

وعند تحليل قصيدته من حيث المفردات نجد أن أكثر المفاهيم والمفردات التي استخدمها الشاعر هي: İslâm/الإسلام، ümit/الأمل، gayret/الجهد والسعي، azim/العزم، hazîn/حزين، mâtem/مناحة، acı/ألم، dert/هم وألم. وعند النظر الى هذه الكلمات فقط يمكننا أن نستنتج ما الذي يريد علي قورجى أن يقوله أو ينقله. فهذه المفردات تُعدّ قرائن على الأفكار التي عرضها في قصيدته، كما أنها تشكِّل رؤية الشاعر للعالم والفن. وعدا هذه المفردات تنتشر في القصيدة كثير من المفردات الأخرى ذات الطابع الديني مثل: cennet/الجنة، hûrîler/الحوريات، Kur'ân/القرآن، ezan/الأذان، Tevhîd/التوحيد، ma'bed/المعبد. وم ثَمّ فإننا ندرك مدى أهمية عنصر الدين في فن علي قورجى وحياته.

والتراكيب الإضافية في شعره تخضع أحيانا لقواعد اللغة العربية، مثل: gâye-i âmâl/غاية الأمال، nesl-i mücâhid/جيل المجاهدين، cevher-i îmân/جوهر الإيمان.

والصيغ الظرفية موجودة بكثرة في القصيدة، حيث يُلاحظ كثيرا إضافة بعض اللواحق الظرفية مثل: – ken,ip, -erek, dikçe, -en, .. إلى جذور الفعل، على اعتبار أن ذلك من أبرز سمات الشعر، مثل: hayret vererek/تبعث الدهشة، var iken/ بينما هو موجود،

gelip/يأتي، gördükçe/كلما رأى، esen / التي تهبّ. ومن المعروف أن الصيغ الظرفية تضفي على الأسلوب نوعًا من الحيوية والرشاقة، وهذه ظاهرة واضحة في أسلوب علي قورجى.

وللأفعال مكانة مهمة في تحديد أسلوب الكاتب، فمن خلال الأفعال التي يستخدمها يمكن فهم انطباعية الكاتب وحركته وسكونه. فالكاتب عندما يختار الأفعال يختار منها ما يتفق مع مزاجه ومخيلته.

والأفعال في شعر علي قورجى أضفت على منظومته جمالًا في الأسلوب وانسيابية في الأداء، وإنما تتوفر الحركة والحيوية في الأثر الأدبي باستخدام أنواع مختلفة من الأفعال والأزمنة. ولقد أكثر الكاتب من استخدام الأفعال بكافة أزمانها وصيغها، مثل:Ürperdi /اقشعر واترجف، Ağla/ابكِ، yanar/يحترق، Yücelmiş/سما وعلا، geliyor/يأتي، Görmeli/يجب أن يرى. ومثل هذه الاستخدامات للفعل تمنع من وجود الرتابة في المنظومة الطويلة.

ولما كان الشاعر يعبر بألفاظه عن مكنونات نفسه والحزن الدفين في قلبه فقد أكثر من استخدام كلمة "âh!" التي تعبر عن التأثر والتحسر، وهي كلمة تعادل قدرتها في التعبير قدرة الجملة، وتكشف عن انفعالاتنا التي يتعذر ضبطها بمشاعرنا ورغباتنا، وقد أضفت هذه الكلمة على القصيدة حيوية ورشاقة.

وللروابط أهمية بالغة في بناء الجملة، وهي كلمات تربط بين الكلمات المترادفة والعبارات والجمل، وبخلاف مهمة الربط تضفي على الجملة معاني أخرى مثل التباين، والمعية، والشرط، والمساواة، والمبالغة، والسبب والنتيجة[٢٠]. لكن استخدامها في الشعر يتيح للفنان التحرك بسهولة بين كل هذه المعاني. ويمكن ترتيب الروابط التي استخدمها الشاعر على النحو التالي: ama, bari, bazen, de, fakat, hatta, ile, kâh… kâh, kimi… kimi, madem, meğer, ne… ne

وبذلك يكون الشاعر قد أحسن استغلال كل امكانيات اللغة التركية، بكل ما فيها من أسماء، وصفات، وصيغ ظرفية، وأفعال، وأدوات، وروابط.

ورغم ما تتميز به مفردات الشاعر علي قورجى في تعبيرها بصدق عن حالته النفسية التي انتابته، فيلاحظ أن تدفق مشاعره كان يجعله أحيانًا يعبر بألفاظ وأساليب تدل على تخبطه مرة بعد أخرى في استعمال المفردات والتعبيرات.

ففي استدعائه مثلا لروح الشهداء يقول:

...Bugün onlar bile mâtem tutuyorlar belki

Bugün ağlattın emînim ölüler âlemini;[٢١]

فلفظة "belki /ربما" لم يوفّق الشاعر في استخدامها؛ لأنه كان دائما يؤكد على حالته الشعورية ليقنع القارئ بالتأثر النفسي الذي يرزح تحته حتى إنه يقول في الشطر الثاني: "emînim/أنا على يقين"، فكيف يستقيم استعمالُ الاحتمالِ مع اليقين في بيتٍ واحد!.

وتكرار السؤال بـ"nerede/أين" في الكثير من الأبيات: قد يكون عيبًا يؤاخَذ عليه الشاعر؛ على اعتبار أنه تحول في أسلوبه من الشاعرية إلى الخطابة، لكن قد تشفع له التجربة الشعورية التي يتكلم فيها عادة، فهي ليست ذاتية خاصة؛ لأنه يرثي حال أمته في آيا صوفيا لعله يجد آذانًا مصغية؛ لذلك نجد إكثاره من الأسلوب الإنكاري في جميع القصيدة، ويرجع هذا إلى رغبته الشديدة في إظهار الألم والحسرة اللذين يعانيهما.

أما بالنسبة لشوقي فقد كانت قصيدته محكمة السبك والصياغة أكثر من قصيدة علي قورجى، وهذا يرجع إلى كثافة الفكرة عند شوقي التي اختار لها أفضل الأساليب وأجود الكلمات، فلم ينجرف وراء وجدانه وأحاسيسه.

ويلاحظ هذا من بداية البيت الأول من القصيدة:

كَنيسَةٌ صارَت إِلى مَسجِدٍ هَدِيَّةُ السَيِّدِ لِلسَيِّدِ

فاستعماله للفعل "صار" يدل على انسيابية الحركة، وكأن تحولَ الكنيسةِ إلى مسجد كان ذاتيًا، لم يصحبه تعنت أو إكراه. كما وفّق الشاعر أيما توفيق في استخدامه لكلمة "هدية" التي أراد بها أن يُظهر أن هذا الشيء لم يؤخذ عنوة، ولا توجد مغالبة لطرف على آخر.

وعندما أراد الشاعر أن يؤكد على تأييد الله تعالى للمؤمنين في فتح القسطنطينية قال:

بِنُصرَةِ الروحِ إلى أَحمَدِ

وهنا عبر بكلمة "الروح" لأن روح الله جبريل عليه السلام كان مرتبطًا دومًا بنصرة جيش المسلمين في معاركهم، وقبل كل ذلك هو أمين وحي الرسالة التي بلّغها النبيين.

وعندما أراد شوقي أن يعبر عن رفعة السيد المسيح وأمه استخدم أسلوب المقابلة، فقال:

كانَت بِها العَذراءُ مِن فَضَّةٍ وَكانَ روحُ اللَهِ مِن عَسجَدِ

فصورة العذراء موشّاة بالفضة، وصورة عيسى روح الله مطلية بالعسجد أي الذهب؛ دلالةً على وجاهتهما ورفعتهما وعلو مكانتهما.

وتجلت مهارة شوقي في انتقاء ألفاظه في قوله:

فَكَبَّروا فيها وَصَلّى العِدا وَاختَلَطَ المِشهَدُ بِالمِشهَدِ

ففي هذا البيت استخدم شوقي الفعلين (فكبروا- صلى) بنفس المعنى. فالتكبير من المسلمين يقابله الصلاة بمعنى الدعاء عند النصارى.

كما أفادت "مِن" العموم والشمول في قوله: مِنهُم وَأَصفى الأَمنَ لِلمُرتَدي

فلا يشكّ أحدٌ بأن أحدًا وضع السلاح وطلب الأمان، ثم تمّ الاعتداءُ عليه.

ومع حسن الصياغة وجمال الأداء في قصيدة شوقي فقد اعترت القصيدة بعض المآخذ القليلة، مثل: كسر الحرف الأخير من كلمة (أحمد) في قوله:

بِنُصرَةِ الروحِ إلى أَحمَدِ

فـ(أحمد) ممنوع من الصرف لأنه علم على وزن أفعل، لكن الشاعر صرفه للضرورة الشعرية.

وفي قوله:

فَمِن مَلاكٍ في الدُجى رائِحٍ عِندَ مَلاكٍ في الضُحى مُغتَدي

يُعاب على شوقي استخدامه لكلمة "ملاك" مفردا لملائكة. والحال أن ملاك الأمر وملاكه ما يقوم به،... أما الْمَلَائِكَة جَمْعُ مَلأَكة، ثُمَّ تُرِكَ الْهَمْزُ فَقِيلَ مَلَك فِي الْوُحْدَانِ، وأَصله مَلأَك[٢٢].

ورغم كل ما سبق فلا جدال في أن الشاعرين وإنْ فاق أحدهما الآخر في اختيار الألفاظ فقد أحسن كلاهما في التعبير عن المعاني بألفاظ متجانسة مع بعضها، فاللغة جزلة، والعبارات محكمة، والألفاظ بصفة عامة فصيحة بعيدة عن الغرابة والتنافر، ملائمة وموحية كثيرا بالجو النفسي الذي عاشه كلاهما.

٤- الموسيقى

معلوم أن للشعر موسيقى، والموسيقى هي أكثر السمات التي تميز الشعر عن النثر الفني. وموسيقى الشعر يسهم في تشكيلها: الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية.

١- الموسيقى الخارجية: وتتمثل في الوزن والبحر والقافية، وهي بمنزلة الإطار الفني الذي يجسد تجربة الشاعر ويوافق طبيعتها من فرح وترح.

البحر: بالنظر إلى القصيدتين التركية والعربية نجد أن البحر في قصيدة علي قورجى هو: بحر الهزج، ويتشكّل وزن بحر الهزج في العربية على: مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ. وهو من البحور المشتركة بين العرب والفرس، غير أنه في الفارسية يأتي على ثلاث صور: المثمن والمسدس والمربع، ولكل صورة من هذه الصور أضرب، ولكل ضرب أنواع وفق ما يعتريها من تغييرات[٢٣]. بعد ذلك انتقل بحر الهزج بصوره وضروبه من الفارسية إلى التركية، وحظيت بعض صور الهزج باستحسان كبير لدى الشعراء الأتراك الأقدمين، وكان أكثر الأضرب المستخدمة منه هي الهزج المثمن الأخرب المكفوف المحذوف: (mef'ûlü mefâîlü mefâîlü

feûlün/مَفْعُولُ مَفَاعِيلُ مَفَاعِيلُ فَعُولُنْ)[٢٤]. وهو ما بُنيت عليه القصيدة التركية موضوع الدراسة، مثل:

Ürperdi hayâlim; bu nasıl korkulu rü'yâ![25]

– – . . – – . . – – . . – –

mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün

أما قصيدة شوقي فقد نظمها في بحر السريع (مُسْتَفْعلن مُسْتَفْعلن فَاعِلُن)، وهو بحر مزدوج التفعيل، ولا يرد إلا تامًّا. وقد بنى عليه شوقي ثلثي قصائده. والسريع بحرٌ معروف بالرشاقة، مرن من حيث توزيعه على الأغراض[٢٦].

وإنما يلجأ الشاعر عامة إلى البحر السريع لسرعة النطق به، ففي كل ثلاثة أجزاء منه سبعة أسباب بحسب دائرته العروضية، ومن المعلوم أن الأسباب أسرع من الأوتاد في النطق بها وفي تجزئتها[٢٧]، وهذا واضح بدايةً من البيت الأول للقصيدة:

كَنيسَةٌ صارَت إلى مَسجِدِ هَدِيَّةُ السَيِّدِ لِلسَيِّدِ

// ٠ // ٠ /٠ /٠ /٠ //٠ /٠ //٠ // ٠ // ٠ /٠ /٠ /٠ //٠ /٠ //٠

متفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستفعلن فاعلن

جدير بالذكر أن الزحاف في العروض العربي يطلق على تغييرات يُخيَّر الشاعر في إجرائها أو عدم إجرائها، أما في الشعر التركي فيجب التزام الشاعر في الوزن العروضي التركي بالزحاف من أول القصيده إلى آخرها[٢٨].

فالشاعر التركي استخدم صورة بحر الهزج المثمن الأخرب المكفوف المحذوف (mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün/ مَفْعُولُ مَفَاعِيلُ مَفَاعِيلُ فَعُولُنْ). ومعنى مثمّن أن التفعيلة فيه (mefâîlün/مفاعيلن) تكررت ثماني مرات، والخَرْب يعني أن تسقط ميم ونون (mefâîlün/مفاعيلن) فتصير (fâîlü/فاعيلُ)، ثم تُحوّل إلى (mef'ûlü/مفعولُ) للتناسب

مع أوزان العروض المعروفة. والمكفوف يعني أن يسقط السابع الساكن من التفعيلة فتصير (mefâîlü/مفاعيل)، والمحذوف أن يذهب من آخره السبب الخفيف، فتصير(mefâî/مفاعي)، ثم يُؤتى ب(feûlün/فعولن) لتناسب هي الأخرى مع أوزان العروض الأخرى. وقد قامت القصيدة على هذا الوزن من أولها إلى آخرها.

أما الشاعر العربي فرغم أنه أقام وزن البيت على تفعيلات بحر السريع: مُسْتَفْعلن مُسْتَفْعلن فَاعِلُن؛ فإنه أدخل على التفعيلة الأولى من البيت الأول زحافَ الخبن؛ فحذف الثاني من التفعيلة الأولى من كل شطر فصارت مُتَفْعِلن، وأبقى على التفعيلتين الأخريين صحيحتين، لكنه في البيت الثاني فقد جمع بين الخبن وهو حذف الثاني الساكن، والطي وهو حذف الرابع الساكن في التفعيلتين الأولى والثانية:

كانَت لِعيسى حَرَمًا فَانتَهَت بِنُصرَةِ الروحِ إلى أَحمَدِ

/٠ /٠ //٠ /٠ ///٠ /٠//٠ //٠ //٠ /٠ ///٠ /٠//٠

مستفعلن مستعلن فاعلن متفعلن مستعلن فاعلن

فكما رأينا دخل الخبن على التفعيلة الأولى من الشطر الثاني فصارت مُتَفْعلن، ودخل الطي على التفعيلة الثانية من الشطر الأول والثاني فصارت مُسْتعِلن. "وقد اعتبر العروضيون هذه الصورة من أكثر صور السريع شيوعًا وأحبها إلى النفوس"[٢٩].

وهكذا لم نجد علي قورجى وشوقي مجددين في استعمال البحر الشعري، بل سار كلاهما على نهج الشعراء القدامى، وربما كان ذلك نابعًا من أن الاثنين كانا شاعرين مُحافِظَين يسيران على خطى الأقدمين.

القافية: نظم علي قورجى قصيدته على نمط المثنوي[٣٠]، وربما كان هذا مقصودًا من الشاعر لأن أكثر ما يميز المثنوي أن كل بيت فيه مقفى بقافية خاصة. فالشاعر في الغزليات والقصائد يجب عليه أن يلتزم بقافية معينة غالبا، ومن ثَمّ لا يستطيع في كثير من الأحيان تجنب استخدام

بعض التعبيرات الاضطرارية، أما المثنوي فيتيح له تناول الموضوع بشكل أشمل وأعم، وذلك لأن اختلاف قافية كل بيت فيه تقلل من هذا الاضطرار، كما أن المثنوي يحول دون الرتابة في البنية الصوتية في الشعر.

ولقد تعددت القوافي في قصيدة علي قورجى، ورغم ضرورة اختلاف القافية في كل بيت على حدة كما هو معروف في المثنوي فإن الشاعر كان يستخدم أحيانا قافية واحدة لبعض الأبيات مجتمعة، ثم ينتقل منها إلى قافية أخرى، ثم يعود إلى القافية الأولى، وهكذا، وهذا يرجع غالبًا إلى الحالة الشعورية والانفعالية التي يعيشها. وأول ما يصادفنا من القوافي هي (tam kafiye/القافية التامة) حيث التماثل بين الحرفين المتحركين والصامتين في نهاية شطري كل بيت، وهي من أكثر القوافي التي استعملها الشاعر في قصيدته. ويتضح هذا بداية من البيت الأول من القصيدة:

Ürperdi hayâlim; bu nasıl korkulu rü'**yâ**!

Şaştım; neyi temsil ediyorsun Ayasof**ya**[٣١]

وبعد ذلك تتنوع القوافي بين (Yarım Kafiye/شبه القافية، Zengin Kafiye/القافية الغنية، وTunç Kafiye،القافية البروزنزية[٣٢].

مثال الناقصة التي يتماثل فيها حرف واحد من القافية في كل شطر:

Gamlı renklerle örülmüş, ne hazîn çerçev**e**sin…

Bir yıkık türbe mi, vîrâne misin, yoksa n**e**sin?[٣٣]

ومثال الغنية التي يتشابه فيا ثلاثة حروف من القافية في كل شطر:

O ilâhî yüce sesler yine gelmez mi d**ile**?

Şimdi artık işitilmez mi sönük nâmı b**ile**?[٣٤]

ومثال البرونزية التي تشتمل فيها إحدى القافيتين على الأخرى:

;Cem'iyetlerden uzak, çölde mezâr ols**aydın**

[٣٥]…Orda billâhi, mezarlar bile senden **aydın**

ولعل هذا الاضطراب في نظام القوافي يرجع إلى انفعال الشاعر وفوران عاطفته، مما أخرجه عن نظام المثنوي أحيانا ثم يعود إليه بعد عدة أبيات مرة أخرى، وقد حدث هذا غير مرة على طول القصيدة، والسبب في هذا هو أن الشاعر كان يهدف إلى دغدغة مشاعر مخاطبيه وإثاره همتهم وحماسهم أكثر من اهتمامه بعرض أفكاره وتنميق أسلوبه.

ويلاحظ أن القوافي في قصيدته ليست محاولة قسرية لعقد تشابه بين الأصوات وإحداث نوع من التناغم فقط، لكنها جاءت عفوية تتوافق مع المجرى الطبيعي للأحداث والتصورات.

وقد استخدم الشاعر هذه القافية لأنه أراد التنفيس عما يشعر به من طول المعاناة والحزن واللوعة، فأطلقها آهات وراء بعضها، نحس وراءها ببركان على وشك الانفجار.

ولقد حقق الإيقاع أيضا نوعًا من التناغم في القصيدة، وأشعر القارئ والمستمع إضافةً إلى المعنى بالقيمة الجمالية لهذه القصيدة.

ففي القصيدة التركية استخدم علي قورجى الأسماءَ في حالتي الإفراد والجمع، ومن المعروف أن لاحقة الجمع في التركية lar/ler تضفي قيمة جمالية على الشعر من الناحية الإيقاعية. ولقد استغل الشاعر هذه الإمكانية عند جمع الأسماء الفارسية والعربية، فكان يجمعها بلواحق الجمع التركية لتحقيق التناغم المطلوب في القصيدة، مثل: (düşmanlar، ،Devler ، denizler،Çöller ،Hıçkırıklar ،okuyanlar،yazılar (cânîler،ezanlar ،sütunlar gönüller

أما القافية في قصيدة شوقي فقد اتخذ الشاعر من حرف الرَّوِي "الدال" قافيةً له وفقا للبيت الأول الذي بُنيت عليه القصيدة. والمتأمل لقصيدة شوقي يرى أن القافية عنده جاءت مطلقة مجردة عن الردف والتأسيس؛ ومعنى مطلقة أن حرف الروي فيها جاء متحركًا، ومجردة عن الردف

أي لا يوجد قبلها مباشرة حرف مد أو لين، ومجردة عن التأسيس أي لا يوجد "ألف" بينها وبين الروي حرف صحيح. وقد ظل الشاعر محافظًا على هذه القافية حتى نهاية القصيدة بخلاف الشاعر التركي الذي تنوعت قوافيه بين القوافي المجردة والمركبة كما رأينا.

الموسيقى الداخلية:

تكمن أهمية الموسيقى الداخلية في أنها تتفاعل مع الموسيقى الخارجية لإحداث نوع من النّغم الصوتي والإيقاع الموسيقي في القصيدة. ولا جدال أنها أصعب من الموسيقى الخارجية، ففي الخارجيّة هناك بحرٌ يحكمنا بتفعيلاته ووزنه، أمَّا الموسيقى الداخلية فتعتمد على اختيار الشَّاعر لحروفه وألفاظه وإبداع صوره وأخيلته ومحسناته البديعية.

وتتجلى الموسيقى الداخلية في عدة وسائل تشكل الإيقاع الداخلي، وتسهم في تكثيف الإيقاع الموسيقي، منها: الجناس، والتصريع، والتكرار، والمقابلة.

–الجناس:

الجناس من المحسنات اللفظية التي يُراد بها تزيين الكلام وتنميقه، وُيقصد به تشابه اللفظتين مع اختلاف المعنى، والجناس نوعان، قد يكون جناسًا تامًّا وهو ما اتّفق في نوع الحروف وعددها وهيأتها وترتيبها، وقد يكون جناسًا ناقصًا وهو ما اختلف فيه اللّفظان في واحد أو أكثر من نوع الأحرف وعددها وهيأتها وترتيبها[٣٦].

ويلاحظ أن الجناس جاء على قلةٍ في القصيدتين، ومن حسن التوافق أن القصيدتين لم تشتملا إلا على الجناس الناقص فقط. مثال ذلك في القصيدة التركية:

,Gaşyolmuş ibadetlere hayrandı **felekler**

[٣٧]...Beş yüz sene tekbîrine ses verdi **melekler**

فالكلمتان felekler-melekler دخلهما الجناس الناقص، حيث تشابهت معظم حروفهما واختلف معناهما، فالكلمة الأولى بمعنى الملائكة، والثانية بمعنى الأفلاك.

;Sultanahmed gibi sen de, açık ol, hep gelene

[٣٨]…**Abid**e, **zahid**e, seyyaha ve candan bilene

وكذلك الكلمتان .abid –zahid لحقهما الجناس الناقص، فجاءت الأولى بمعنى زاهد، والثانية بمعنى عابد.

كما ظهر الجناس الناقص أيضا في القصيدة العربية مثل قول الشاعر:

جَلّاهُما فيها وَحَلّاهُما مُصَوِّرُ الرومِ القَديرُ اليَدِ

وهنا لحق الجناس الناقص الفعلين: حلاهما وجلاهما، حيث اختلفت الكلمتان لفظًا فقط في أول حرف فيهما، مع اختلافهما معنىً.

وهكذا نجد أن الجناس قد أحدث نغمًا موسيقيًا يثير النفس، وتطرب له الأذن، ويجعل الإنسان متطلعًا إلى المعنى الآخر للفظ.

-التصريع:

ويُراد به أن يُقسَّم البيت نصفين، ويُجعل آخر النصف الأول من البيت كآخر البيت أجمع، وتُغير العَروض أي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول، لتتفق مع الضرب أي التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني[٣٩]، والغرض منه إثارة الهواجس الشعرية، واستثارة المشاعر، واستفتاح القصيدة بإيقاع تألفه الأذن، مما يزيد من العذوبة والتدفق التعبيري.

وقد تشابهت القصيدتان التركية والعربية في هذا الفن، فجاء البيت الأول فيهما مصرَّعًا، كقول الشاعر في القصيدة التركية:

Ürperdi hayâlim; bu nasıl korkulu rü'**yâ**!
mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûl**ün**
Şaştım; neyi temsil ediyorsun Ayasof**ya**?
mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûl**ün**

وكقول شوقي في مطلع قصيدته:

كَنيسَةٌ صارَت إلى مَسجِدِ هَدِيَّةُ السَيِّدِ لِلسَيِّدِ

مُتفْعلن مستفعلن فاعلن مُتفْعلن مستفعلن فاعلن

ولقد نجح الشاعران التركي والعربي في تصريع القصيدتين على وزن واحد، ففي القصيدة التركية جاءت قافيتا الشطرين على وزن واحد وهو (feûlün/فعولن)، وكذلك الحال في القصيدة العربية جاء فيها قافيتا الشطرين على وزن واحد أيضا وهو (فاعلن)، غير أن الشاعر التركي قد أتاح له النظم على ضرب المثنوي أن يوجِد التصريع في أبيات أخرى من القصيدة، أما شوقي فقد اكتفى بتصريع البيت الأول من قصيدته فقط.

–التّكرار

وهو أحد الركائز التي يحصل بها الإيقاع داخل القصيدة، وهو أحد الأعمدة التي يقوم عليها البناء الفنّي للقصيدة، ويشبه الجناس التام غير أن الألفاظ فيه تتوافق لفظا ومعنى.

وقد انتشر التكرار بين ثنايا القصيدتين التركية والعربية على حد سواء، ومن ذلك في القصيدة التركية:

- Yâdında bin üç yüz senelik **menkıbeler** var,
Her **menkıbe** hicrânına mâtem tutar, ağlar[40]...
- Çapkınların eğlencesi, karşındaki dansı,
Kostantini **ağlatdı** ve **ağlatdı** Bizansı..[41]

ومثال ذلك أيضا في القصيدة العربية:

– رَمى بِهِم بُنيانَها مِثلَما يَصطَدِمُ **الجَلمَدُ بِالجَلمَدِ**

– عيسى مِنَ **الأُمِّ** لَدى هالَةٍ **وَالأُمُّ** مِن عيسى لَدى فَرقَدِ

وفائدة التكرار أنه يعمل على تَمْتين وحدة النص وتماسكه، ويقوّي من وحدة النّغم الموسيقي في القصيدة، ويُكثِّف جانب الإيقاع فيها، ويحفز المتلقي للبحث والتمحيص في دلالات القصيدة ومعانيها.

المقابلة

وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب[٤٢].

ورغم قلة لجوء الشاعرين إلى المقابلة في القصيدتين فلا نعدم وجودها مطلقا، مثال قول الشاعر التركي:

- **Dostumun düşmanı**, örten bu siyah perdeleri,

Düşmanın dostu ve cânîlerin iğrenç eseri…[43]

فالمقابلة هنا بين Dostumun düşmanı بمعنى: عدو صديقي، وبين Düşmanın dostu بمعنى صديق عدوي

ويقول الشاعر العربي:

- فَمِن مَلاكٍ **في الدُجى رائِحٍ** عِندَ مَلاكٍ **في الضُحى مُغتَدي**

- كانَت بِها **العَذراءُ مِن فَضَّةٍ** وَكانَ **روحُ اللَهِ مِن عَسجَدِ**

وهكذا جاءت المعاني وما يقابلها متوافقة على الترتيب كما رأينا.

من هذا كله نستنتج أن القصيدتين من الناحية الفنية قد كتبتا متوافقتين للأوزان العروضية، واتسمت كلتاهما بقوة السبك، ورصانة التعبير، وحسن الإيقاع، وبلاغة التصوير.

والقصيدتان وإن اختلفتا من حيث التجربة الشعرية لدى الشاعرين، وطغت القصيدة التركية على العربية في فوران العواطف وجيشان المشاعر على عكس الثانية التي تفوقت على الأولى في التركيز بشكل أكبر على الأفكار وحسن الصياغة؛ فقد أبانت صور البديع التي استخدمها كلاهما عن مهارة كبيرة تدل على ثروة لغوية خصبة، وقوة شعرية كبيرة، وحسن اختيار لصور البديع المختلفة.

المبحث الثاني

ملامح الصورة الشعرية عند علي قورجى وأحمد شوقي

الصورة هي الشكل الذي تتجلّى فيه عبقرية الشاعر وتجربته، ووسيلته التى يجسد من خلالها ما يختلج بداخله من مشاعر وانفعالات. فهى قوام الشعر التى لا غنى عنها، ووسيلته، وروحه، وجوهره، وجسده.

ولقد أدرك كلٌّ من الشاعرين التركي والعربي هذه الأهمية التي تحملها الصورة الشعرية، فراح كلاهما يعبر عنها بما توفور لديه من مفردات تعكس أهم ملامح هذه الصورة:

أولا: الحركة والجمود

التصوير لونٌ وشكلٌ ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه، لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه[٤٤]. فالحركة ركنٌ رئيسٌ من أركان التصوير الشعري؛ بها يزداد الشعر جمالا وبهاء وسحرا وتأثيرا. وانطلاقا من هذه الأهمية التي تنطوي عليها الحركة عمد الشاعران إلى الألفاظ والمفردات التي تزداد بها الصورة حسنًا ورونقًا. ولقد استهلّ الشاعر علي قورجى قصيدته ببيتٍ يعبر فيه عن مدى الحزن والأسى الذي يشعر به بسبب تحويل آيا صوفيا من مسجد إلى متحف، فقال:

[٤٥] **Ürperdi** hayâlim; bu nasıl korkulu rü'yâ!

فهنا جاء الشاعر بالفعل "Ürperdi /انتفض" الذي يدل على المباغتة وسرعة الحركة، للدلالة على فظاعة صورة الحلم الذي رآه بسبب الحال البائسة التي آلت إليها آيا صوفيا، فأثرت في داخله وخارجه، واستولت عليه في يقظته ومنامه، وملكت عليه كيانه وخياله، وقد عمّق الشاعرهذه الدلالة عندما شبه خياله بشخص يتنفض ويرتجف، ثم حذف المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه وهو "انتفض" على سبيل الاستعارة المكنية، وسر جمالها التشخيص.

وفي إطار حديثه عن العوامل التي تسببت في انتفاض فكره وخياله أتى الشاعر بألفاظ تدل على السكون والخمول الذي تعيشه آيا صوفيا بعد أن كانت نابضة بالحياة بما يقام فيها من شعائر وعبادات، فقال:

Çöller gibi **ıssız**, ne garîb ülke muhîtın!..[٤٦]

فقوله "ıssız/مقفر" إشارة إلى البلد التي تقوم عليها آيا صوفيا والمحيط الذي تقع فيه، فكلاهما مثل الصحراء الجرداء، فالوضع هنا سلبي؛ حيث لا صلاة ولا عبادة ولا جماعة صلاة.

بعد ذلك لم يجد الشاعر بُدًّا إلا أن يستثير حمية هذا المعبد الذي استولى عليه الحزن والكآبة فقال مخاطبًا إياه:

Coşmaz mı, denizler gibi, yâdındaki âlem?[٤٧]

Gaşyolmuş ibâdetlere **hayrandı** felekler,[٤٨]

فالشاعر بقوله "Coşmaz mı /ألا يجيش" يستثير العواطف، وينشط الذكريات التي خملت بفعل الزمن، ويذكِّر المخاطبين بالعهد الزاهر الذي كانت عليه آيا صوفيا في سالف الأيام؛ حيث كانت تُقام فيها الشعائر والعبادات التي تغبطها عليها الأفلاك. وقد جاء الشاعر باللفظتين "Gaşyolmuş –hayrandı/منبهرة –منتشية" وما يعبران عنه من حركة نفسية داخلية؛ تأكيدًا للفكرة التي يهدف إلى تذكير المخاطبين بها.

ولكن ما لبث الشاعر بعد هذا التذكير بالأيام الخوالي أن عادَ وصورَ لنا الحالة التي آلت إليها آيا صوفيا في صورة بديعة رسمها بالكلمات:

Târîhimin ömründe gönüller dolu güldün,

Zâlimce esen bir acı rüzgârla **döküldün**![٤٩]

وهنا شبه الشاعر آيا صوفيا بالوردة في حسن منظرها وزكاء رائحتها، ولقد ظلت آيا صوفيا على هذه الحالة النابضة بالحياة عدة قرون حتى هبت عليها رياحٌ عاتية فجردتها من أوراقها، وسلختها من جلدها. وقد استخدم الشاعر هنا الفعل "döküldü/تساقطتْ" الذي يعبر عن التدرج في السقوط ليدلل على أن المعبد كانت تُحاك ضده المكائد والمؤامرات من قديم الزمان، حتى تهيأت الفرصة لأعداء الدين بعد إلغاء الخلافة وإعلان الجمهورية، فأتوا عليها كالرياح العاتية التي أنزلت بها الضربة القاصمة.

وكان لا بد أن يشعر أعداء الدين بسعادة غامرة بسبب هذه العاقبة الوخيمة، وهو ما عبر عنه الشاعر بقوله:

Çapkınların **eğlencesi**, karşındaki **dansı**,
..Kostantini ağlatdı ve ağlatdı Bizansı[٥٠]

فالكلمتان "dans-eğlence/لهو -رقص" بما تحملانه من معنى الحركة الدائبة قد عبرا بشكلٍ كبير عن فرحة الماجنين من المتآمرين على الدين بهذه النتيجة التي آلت إليها آيا صوفيا، والتي كانوا يترقبونها منذ عدة قرون، وزاد من كآبة الصورة أن رقصهم هذا كان أمام آيا صوفيا، وهي حركة تعبر عن التشفّي والحقد.

وبعد أن صور الشاعرُ المظهرَ الخارجي البائس لآيا صوفيا انتقل إلى تصوير الداخل، فقال متحسرًا:

Düşmüş yere altın yazılar âh! O eserler![٥١].

فحتى النقوش المذهبة التي تملأ الأركان قد طالتها يد الغدر، فسقطت عن مكانها، وصار لا حول لها ولا قوة. وقد قصد الشاعر من استعمال الفعل "Düşmüş/سقط" الدلالةَ على تجدد فعل السقوط واستمراريتِه.

وإلى جانب هذه الصور الحركية التي ذكرناها سلفًا نلاحظ أن الشاعر كان يحاول بين الفينة والأخرى أن يوجّه الأنظار إلى صور الجمود التي تهدف إلى تثبيت اللحظة الزمنية. ومن ذلك قوله:

٥٢ Bir **yıkık** türbe mi, **vîrâne** misin, yoksa **nesin**?

وفي هذا البيت شبه الشاعر آيا صوفيا بالضريح المتهدم وبالخرابة؛ بمعنى أن تحول المسجد إلى متحف خرابٌ معنوي في حد ذاته، فرغم هيبة المكان وعظمته فإنه بهذا الوضع المخزي قد أصبح كالضريح المتهدم أو الأطلال التي رحل عنها ساكنوها. والمثير في هذه الصفات: "nesin–yıkık– vîrâne/متهدم–خرابة–ماذا" هو تدرج الشاعر في ذكرها، فأبان عن الصفة الأولى التي تدل على الثبوت والاستمرار، ثم ارتقى في الصفة فتساءل هل هي "خرابة"، ولم ينتظر الجواب، بل ادعى أن الحال قد بلغ حدًّا لا يمكن تحديد هويته، فتساءل "أم ماذا".

ثم انتقل بنا الشاعر إلى صورة جامدة أخرى تهدف إلى تثبيت اللحظة الزمنية، فقال:

٥٣ Gözlerim **daldı** sütunlarla Fetih âyetine…

فنظرته ليست نظرة عابرة، وإنما نظرة متفحصة متأملة ساكنة وكأنه باحث ينقِّب في أعماق التاريخ، وينظر إلى العمق التاريخي لآيا صوفيا. وقد أكد هذا المعنى الفعل "daldı/غاص" الذي يدل على التفحص المصحوب بالتأمل، وكأن العين غوّاص ماهر يستكشف أسرار الآيات.

ومن هذه الصورة الجامدة يرتدّ الشاعر مرة أخرى إلى الصورة الحركية، لكنها حركة تغلب عليها صفة السرعة، وقد رسمها الشاعر بأشكال متعددة، مثل قوله:

Hutbeler çağlamaz olmuş şu yeşil minberden; [٥٤]

شبه الشاعر الخطب بالنهر الجاري، ثم حذف المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه وهو المضارع المنفي "çağlamaz/لا تتدفق" على سبيل الاستعارة المكنية؛ وفي استخدام هذا الفعل دلالةٌ على قوة جريان الخُطب من فوق منبر آيا صوفيا قديمًا، أما الآن فقد صمتت هذه الخطب الجياشة والأحاديث الرنّانة، ولم تعد آيا صوفيا مسجدًا مضطلعة بدورها كسابق عهدها.

واستكمالًا لهذه الصورة الناتجة عن تحول آيا صوفيا إلى متحف يقول الشاعر:

Misyoner **dans ederek yapmada** karşında **düğün**!.. [٥٥]

فالفعلان "düğün yapmada/يقيمون الحفلات – dans ederek/يتراقصون" يجمعان بين قوة الحركة وسرعتها، فلا يخفى ما يغشى الحفلات من لهو ورقص وصخب وعربدة. وهذا دليل واضح على عناية الشاعر برسم ملامح لصورته الحسية والفكرية.

وزيادة في عنايته بالمزج بين الحركة والسرعة يقول:

Kahraman orduların **döktüğü** seller gibi kan, [٥٦]

وقد استخدم الشاعر الفعل الماضي "döktüğü/تدفق" الذي يمزج بين قوة الدفع وسرعة الحركة ليدلل على تحقق هذا التدفق بالفعل.

بعد ذلك يتساءل الشاعر مستنكرا:

;Tek ziyâretçin olan gün de yol almış, gidiyor

Muhteşem kubbeni zulmette nasıl terk ediyor!..[٥٧]

فالأفعال: "yol almış - gidiyor- terk ediyor /اتخذ سبيله-يرحل- يدع" تفيد تجدد الحركة واستمراريتها، فالهجر والرحيل والتَّرْك كلها أحوال متتابعة لحركة النهار الذي ظنه الشاعر في البداية أنه الزائر الوحيد الذي لا يزال محافظًا على عهده القديم، لكنه لم يلبث أن استفاق ووجده هو الآخر يجمع شتات أمره، وينقض عهده، ويهجر المكان ويرحل ويتركه في غياهب الظلمات.

والشاعر في جميع القصيدة لا يكف عن التعجب والاستنكار لما أصاب هذا المعبد الجليل، فيقول مثلا:

Nereden, hangi küfür fikri, gelip başbuğunu

Avladı… Sonra da Fâtih gibi hâkan tuğunu

Kubbeden tâ yere **attırdı**… Fetih âyetini[٥٨]

فهنا حرص الشاعر على استخدام الفعلين الماضيين: "Avladı/ أصابت- attırdı/ألقت بـ" ليقنع المتلقي بأن الأمر صار واقعًا، وليمزج بين قوة الحركة وسرعتها، حيث انطلق أنصار الكفر بسرعة منتهزين الفرصة، فأصابوا هدية الفاتح "آيا صوفيا" في مقتل، وألقوا بسرعة بآية الفتح من فوق القبة. والشاعر هنا يشبه آية الفتح بطرة تاج يعلو آيا صوفيا ثم طُرحت أرضًا بعد أن كانت شامخة عالية على سبيل الإذلال والمهانة.

وكعادته دومًا في وصف الحركة بالسرعة والمزج بينهما يقول الشاعر:

İndiren darbeyi en sinsice misyon elidir.[59]

فاسم الفاعل "İndiren/الذين أنزلوا" يدل على تحقق وقوع هذه الجريمة البشعة بحقِّ آيا صوفيا على يد أخبث العملاء يدا. و"darbe/الضربة" هنا كناية عن تحويل آيا صوفيا إلى متحف، وهي حركة قوية يناسبها اسم الفاعل الذي يعبر عن شدة وقع الضربة وسرعتها.

ثم يعود الشاعر ويعرض علينا صورةً سلبيةً يغشاها الجمود والكآبة، فيقول:

Bugünün cevher-i îmânını i'lâ yerine,
[٦٠]Beş yarık, kulpu kırık küp **konuyor** minberine…

وهنا صوّر الشاعر الوضع السلبي الذي آل إليه المنبر بالفعل "konuyor/يوضَع" الذي يدل على التجدد والاستمرار، وكأنه أراد أن يقول: مع أن المنبر مهمته الأساسية هي تبليغ دين الإسلام، إلا أنه صار معرِضًا للأثار القديمة التي لا تستسيغ العين النظر إليها.

وفي النهاية يختتم الشاعر قصيدته بهذه الصورة المأسوية التي تكشف عن الاستسلام وقلة الحيلة، فيقول مخاطبًا معبد آيا صوفيا:

Yürü Mabed! Yürü mabuduna **var** sen, artık,
[٦١] Fatihi, Hazreti Eyyûbu **alıp** Rap'bına **çık**!..

ففي هذا البيت يوصي الشاعر المعبد الجليل بالتخلص من السلبية والخمول الذي يعيشه، مستعينًا في هذا بأفعال الأمر: "yürü/سِر-var/صِل-al/خذ-çık/اصعد"، وهذه الأفعال تعكس الحالة الانفعالية للشاعر الذي أذهله المنظر، فراح يستحث مخاطبَه للتخلي عن هذا الجمود والسلبية والتحرك للقيام بشيء إيجابي؛ وهو رفع الشكوى إلى الله رب العالمين لعله يجد عنده المدد الذي فقده عند الناس.

والصورة السابقة تجمع بين الحركة والجمود في تعبير فني أخّاذ يوحي بأنه لم يعد هناك أي أمل أرضي في تحرير المعبد من براثن مغتصبيه، وأنه قد مات وصار روحًا يجب أن تصعد لخالقها.

وعند شوقي برزت ملامح الصورة الحركية أيضا، فهي بين حركة سريعة تخطف الأنظار وتعبر عما تجيش به نفس الشاعر من مشاعر مضطربة، وبين حالة من الثبات والجمود تتسق مع الحالة التي يعبر عنها.

ولقد استهلّ الشاعر أيضا قصيدته "آيا صوفيا" ببيتين يوحي كلاهما بالغرض الذي نُظمت من أجله القصيدة، فقال:

كَنيسَةٌ **صارَت** إلى مَسجِدِ هَدِيَّةُ السَيِّدِ لِلسَيِّدِ

كانَت لِعيسى حَرَماً **فَانتَهَت** بِنُصرَةِ الروحِ إلى أَحمَدِ

فالفعلان الماضيان "صارت–انتهت" يعطيان معنى الانسيابية في الحركة، وكأن تحول الكنيسة إلى مسجد كان ذاتيا، وليس عنوة، أو كرهًا، وفي هذا تأكيد على الفكرة التي يريد الشاعر أن يهيئ العقول لتقبّلها؛ وهي فكرة التسامح والتآخي بين المسلمين والنصارى، وأن هذا هو حال الزمان بين نصر وهزيمة، وأن الإسلام هو مآل المسيحية الحقة.

وبعد هذين البيتين شرع الشاعر في تصوير المبنى من الخارج في إطار من الحركة والقوة والصولة والمنعة، فقال: **شَيَّدَها** الرومُ وَأَقياهُمُ عَلى مِثالِ الهَرَمِ المِخلَّدِ

فالفعل "شيدها" ينبئ عن الإحكام في عملية البناء حتى تكون عجيبة من عجائب الدنيا

كالأهرامات التي شيدها الفراعنة. فالحركة هنا تنضح بالحماس والتوثب حتى تؤدي عملية البناء الهدف المراد منها.

ويؤكد الشاعر هذا المعنى فيما بعد فيقول:

فَقُل لِمَن **شادَ فَهَدَّ** القُوى قُوى الأَجيرِ المتعَبِ المجهَدِ

فهنا أضاف الشاعر إلى الفعل "شاد" بمعنى رفعه وشيده فعلا آخر وهو "فهَدّ" ليضفي نوعًا من القوة والسرعة على الحركة، فقد سخر الرومُ الخلقَ في عملية بناء هذا الصرح، فأرهقوهم وكلفوهم ما لا يطيقون.

وفي تصويره لعملية الفتح يقول أحمد شوقي:

قَد جاءَها الفاتِحُ في عُصبَةٍ مِنَ الأُسودِ **الرُكَّعِ السُجَّدِ**

رَمى بِهِم بُنيانَها مِثلَما **يَصطَدِمُ الجَلمَدُ بِالجَلمَدِ**

شبه الشاعرُ في البيت الأول جنودَ الفاتح بالأسود على سبيل الاستعارة المكنية، ورغم أن هذا الوصف تناسبه القوة والشجاعة فقد آثر الشاعر استخدام صيغتي المبالغة "الركّع-السجّد" لتأكيد المعنى الذي قصده وتقويته، فإن غرض الفاتحين لم يكن الاستيلاء أو الاحتلال، فلم يكونوا همجًا أو بربرًا، بل أصحاب رسالة وهدف عظيم.

وفي البيت الثاني أخذت الحركة صفة القوة والسرعة والصلابة، ويتضح هذا من خلال استخدام الشاعر لكلمتي "يصطدم-الجلمد" اللتين تعبران عن الشدة والقوة في الحركة عند دكّ أسوار المدينة، وكأن الجنود في ذلك كانوا أصلب من الصخر، ولم تكن سيطرتهم على المدينة بالأمر الهين.

وتكملة للصورة السابقة يقول الشاعر:

فَكَبَّروا فيها وَصَلّى العِدا وَاختَلَطَ المشهَدُ بِالمشهَدِ

أوَما تَوانى الرومُ يَفدونَها وَالسَيفُ في المِفدَّيِّ وَالمفتَدي

فالحركة في الصورة السابقة تدلّ على حرب طاحنة بين الطرفين، وهي حركةٌ ممزوجة بالقوة والسرعة والتدافع الشديد بين الطرفين، فقد التحم الجيشان في ساحة الوغى، وراح السيف ينطلق هنا وهنالك، ينال من هؤلاء ومن أولئك، فالروم لا يتوانون في الدفاع عن المدينة، والمسلمون لا

يتوقفون عن الهجوم ودكّ الأسوار. فالحركة تكاد تكون متساوية من كلا الطرفين، فهذا يتحرك للدفاع، وذاك يتحرك للهجوم، والسيف يتولى أمره بين الطرفين.

ومع كل هذه الصور الحركية التي عرضها الشاعر فيما سبق نراه في النهاية يتطرق إلى صورة توحي بالثبات والخمود، وذلك في قوله:

فَلا يَغُرَّنكَ **سُكونُ** الملا فَالشَرُّ حَولَ الصارِمِ **المُغمَدِ**

فالتشبيه البليغ الذي عقده الشاعر بين سكون الملأ وسكون السيف في غمده يوحي بسكون الحركة وخمودها، لكن الشاعر لم يكن يقصد بذلك أيّ معنى سلبي؛ فالسكون من الخلق، والقرار من السيف يعبران عن حالة من التحفز والتأهب للقيام بأي حركة عند اللزوم. وهذا كله يرجع إلى رؤية الشاعر، وإلى المخزون الشعوري والنفسي الذي يصدر منه.

وفي النهاية يختتم الشاعر صورته الشعرية بقوله مخاطبًا المولى عز وجل:

لَولا ضَلالٌ سابِقٌ لَم **يَقُم** مِن أَجلِكَ الخَلقُ وَلَم **يَقعُدِ**

فقد قابل الشاعر بين الفعلين "يقم –يقعد" الذي يدل أحدهما على الحركة والثاني على الثبات حتى يوجه المتلقين إلى أن الغرض من الفتح لم يكن إلا لإعلاء كلمة الله وكفالة الحرية للناس في التفكير والمعتقدات. وعلى ذلك فإن طابع الحركة والثبات في النص قد جاء تبعًا لطبيعة الرؤية التي تنبثق منه.

وكما لاحظنا اتفق الشاعران في رسمهما للحركة والجمود في الصورة الشعرية، غير أن الشاعر التركي كان أحيانا يتحدث عن الحركة مفردة، وأحيانا أخرى يمزج بينها وبين السرعة، وفعل الشيء نفسه عند جمعه بين الحركة والثبات. أما الشاعر العربي فقد فضّل دائما الجمع بين الحركة والسرعة

أو المقابلة بين الحركة والجمود. ورغم ذلك كله نجح الشاعران في رسم الصورة الحركية التي عبرت بشكل قوي عن فكرهما وشعورهما.

ثانيا: الصورة السمعية (الصوت)

لعل هذا الملمح من أهم ملامح الصورة الشعرية، فبالصوت يكتمل بناء الصورة الفنية، وبه تتميز الصيغة الشعرية، فالشاعرلا ينطق شعره فحسب، وإنما يحاول أن ينغمه وينغم ألفاظه وعباراته حتى ينقل سامعيه وقارئيه من اللغة الاعتيادية التى يتحدثونها إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسي إلى عالمه الشعري[٦٢].

والصورة السمعية تعتمد على توظيف كل ما يتعلق بحاسة السمع من أصوات ورموز، بيد أن استيعابها لا يتحقق من خلال هذه الحاسة مفردة، ولكن بمشاركة الحواس الأخرى، مع توظيف الخيال الشعري لرسم الصورة ونقل إحساسها للمتلقي[٦٣].

والصوت لدى علي قورجى يتخذ صفة الإيقاع والنغمة الموسيقية بدرجات متفاوتة حسب درجة التأثر والحسرة التي يتركها الحزن في النفس. وحالة الحزن والحسرة التي تستولي على كيان الشاعر لا يمكن التعبير عنها إلا بصوت حزين ترقُّ له آذانُ السامعين، فيهمون بمشاركة صاحب هذا الصوت بصوتٍ مثله بعدما أثار أشجانهم وألهب انفعالاتهم، فيبكون كما يبكي، وينتحبون كما ينتحب.

ومما يلفت الانتباه في شعر علي قورجى أنه يستبكي الجمادات والأشياء المجردة، وكأنه يريد أن يشاركه صوتَ بكائِه وأحزانِه كلُّ شيءٍ حتى وإن كان جامدا ومجردا، مثل قوله:

,Yâdında bin üç yüz senelik menkıbeler var

Her menkıbe hicrânına **mâtem tutar**, **ağlar**...[٦٤]

فهنا يخاطب الشاعرُ الإنسانَ في شخص آيا صوفيا، ويزعم أن مناقب الإسلام خلال ثلاثمائة عام قد انتابها الحزن والأسى لما أصاب آيا صوفيا، وكي يؤكد هذه الصورة المأسوية جاء بالفعلين " mâtem tutar/تندب – ağlar/تبكي" حتى يمزج الصورة الذهنية الحزينة بصورة سمعية قوية تعبر أشد تعبير عن الحال الحزينة التي يحياها. فالمناقب هنا تندب وتبكي حال المعبد الجليل ذاتيًا دون أن يجبرها أحد على ذلك.

ولقد استثارت هذه الصورة السمعية من الندب والبكاء ذكريات الماضي لدى الشاعر، فراح يقول:

,**Gaşyolmuş** ibâdetlere **hayrandı** felekler

Beş yüz sene tekbîrine **ses verdi** melekler...[٦٥]

وفي هذا البيت شبه الشاعر الأفلاك بأشخاص منبهرين منتشين بالعبادات، ثم حذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية. وغرض الشاعر من ذلك أن يذكرنا بالنشاط والحيوية التي لازمت آيا صوفيا مدة خمسمائة عام هي عمرها في الإسلام، ولهذا مزج بين الصورة الحركية التي عبر عنها باللفظتين "hayrandı/منبهرة– Gaşyolmuş/منتشية" والصورة السمعية التي تتمثل في الفعل "ses Verdi/تردد"، فزين بالصورتين المشهد القديم؛ حيث كانت الأفلاك منتشية بالعبادات، والملائكة تؤمّن على دعاء المصلين.

ولم يكن الشاعر وحده هو الذي يبكي حال آيا صوفيا فقد شاركه في البكاء حتى الأعداء:

Çapkınların **eğlencesi**, karşındaki **dansı**,
Kostantini **ağlatdı** ve **ağlatdı** Bizansı..[٦٦]

فالصورة الشعرية هنا جمعت بين الصورة الحركية التي أشير إليها بكلمتي "eğlence /لهو- dansı/رقص"، ورغم أن هذه الصورة تدعو إلى النشوة والسرور، فقد قابلها الشاعر بصورة سمعية على خلافها، وتتمثل في الفعل "ağlatdı/أبكى" الذي تكرر مرتين؛ من أجل تقوية تصوير الحالة التي أصابت قسطنطين ومدينته. مما يعني أن الرقص واللهو قد أزعجا وأبكيا حتى قسطنطين التي بناها لتكون دارا للعبادة وليس مرقصًا. يعني أن ما حدث لم يُبك المسلمين فقط بل النصارى أيضا.

وفي استنكار وتعجب يتساءل الشاعر قائلا:

Çan sesinden seni kurtarmış ezanlar nerede? [٦٧]

قابل الشاعر في هذا البيت بين أمرين على تضاد كبير فيما بينهما حتى يعبر بوضوح عن الصورة السمعية التي أراد أن يقررها. فالأذان مظهر من مظاهر الإسلام، وشعيرة من شعائره، أما الناقوس فهو شعار النصارى الذي جثم على قلب المعبد قرونًا عدة حتى جاء الفتح الإسلامي وخلصه من الأسر الذي كان يعيش فيه. وهذا التضاد رسم الصورة السمعية بدقة وعكس ذلك الاضطراب النفسي الذي انتاب الشاعر.

ويواصل الشاعر تعجبه واستنكاره لما أصاب آيا صوفيا وما انتهى إليه حالها فيقول:

O ilâhî yüce sesler yine gelmez mi dile?
Şimdi artık işitilmez mi sönük nâmı bile? [٦٨]

فالشاعر هنا يبدو مشتت الذهن مضطرب النفس، يستعين بكل ما يعبر به عن خلجات نفسه وعمق مشاعره، فأخذ يتساءل عن الأصوات الروحانية التي كانت تصدح في أرجاء آيا

صوفيا قديمًا ولم يعد يُسمع لها صدى الآن. فرغم أن الأصوات كانت قوية هادرة في الماضي فقد اختفت الآن ولم يبق لها أي أثر وإن كان خافتًا.

ولما لم يجد الشاعر جوابًا لأسئلته المتوالية اتجه مباشرة إلى آيا صوفيا يناجيها ويبثها شكواه:

Gizli bir âh ile artık, **yanar ağlar** mı için?
[٦٩] Nice bin derd ile kalbin doludur çünkü senin…

وهنا يستثير الشاعر مشاعر هذا العنصر الجامد، ويخاله كائنًا حيًا يئن ويحترق من الداخل، ويحمل قلبًا ممتلئًا بشتى الألام؛ فاستخدم الأفعال: "yanar ağlar/يبكي ويحترق"، وقد أراد الشاعر بذلك إظهار ما يشعر به من ألم وحسرة ولوعة.

ثم عمد الشاعر إلى تقرير ما ذكره آنفا فعقد مقارنة بين آيا صوفيا وبين القبور في الصحراء، فقال:

,Çöllerin, ay, güneş en hisli ziyaretçisidir

Hilkatin zikrini tesbîhini her an işitir.[٧٠]

وهنا مزج الشاعر بين الصورة الحركية التي تمثلها كلمة "ziyaretçi/زائر" وبين الصورة السمعية التي أكدها بقوله: "hilkatin zikrini tesbîhini her an işitir /تسمع ذكر الخلائق وتسبيحها كل آن" ليؤكد على سبيل المبالغة على أن القبور في الصحراء هي أكثر حظًا منها؛ فأسباب النور متوفرة في القبر الموجود في الصحراء، بينما هي معدومة في آيا صوفيا؛ حيث اجتمع النور المادي والمعنوي في الصحراء بينما حُرمت آيا صوفيا النور المعنوي، وأكد الشاعر ذلك بانقطاع الصوت عن آيا صوفيا وحرمانها من الاستماع لتسبيح الخلائق.

ويواصل الشاعر تصويره للوضع المأساوي الذي تقبع فيه آيا صوفيا، فيقول مخاطبًا إياها:

Yüce feryâdını kimler boğarak susturuyor?[٧١]

لقد كانت آيا صوفيا تضج بأصوات المصلين الخاشعين، ثم أُخمِدت هذه الأصوات فجأة، ولم يكن ذلك من تلقاء نفسها، بل خنقها أناسٌ لا قبل لها بهم. والبيت كله كناية عن فقد آيا صوفيا لحريتها، وهذا يشير إلى أنه قُضي عليها قضاء مبرمًا فلا يوجد وسيلة للنجاة والخلاص، فقد فقدت حريتها كاملة.

وفي الأشطر التالية لا يكف الشاعر عن مبالغاته التي تنبئ عن لوعة نفسه وحرقة قلبه:

Bugün ağlattın emînim ölüler âlemini[٧٢];

Şu perişan denizin inlemesinden duyulan,[٧٣]

Hıçkırıklarla boğulmuş tutuşan bir hicran…[٧٤]

وهنا جمع الشاعر في صورته السمعية بين صورتين متناقضتين تمثل إحداهما الجمود وهي صورة الأموات، وتمثل الأخرى صورة الحركة وهي صورة البحر في هيجانه وتلاطم أمواجه، فقد ادعى أن هذا الحال البائس الذي تعيشه آيا صوفيا لم يؤثر في عالم الأحياء فقط، بل أبكى عالم الأموات أيضا، ليس هذا فقط، بل إن زمجرة البحر وتلاطم أمواجه يرجع إلى ما يشعر به هذا البحر من ألم الفراق اللاذع المختلط بالبكاء.

وفي إطار خطابه لآيا صوفيا يوصي الشاعر هذا المعبد الذي يصفه بالجليل بالبكاء، فالزمن هو زمن البكاء:

Cağıdır ağlamanın, ey ulu ma’bed, ağla..![٧٥]

ثم يشير إلى أن هذا البكاء هو عاقبة الثأر الذي ناله أهل الكفر من آيا صوفيا:

İntikam aldı, küfür hep, seni ağlatmakla… [٧٦]

ففي كلمة "küfür /الكفر" مجاز مرسل علاقته المحلية، وكأن أهل الكفر قد أخذوا على أنفسهم عهدا بالانتصار لأنفسهم من المسلمين الفاتحين في الماضي، فراحوا ينتظرون اللحظة المناسبة للانقضاضِ عليهم على حين غرة، وضربِهم في مقتل، وها قد واتتهم الفرصة فسلبوهم معبدهم؛ بأن أفرغوه من معالمه المعنوية وشعائره التعبدية، حتى أبكوهم وأبكوا مَن والاهم. وعلى حين كان يبكي الصديق كان العدو في فرح وسعادة غامرة.

Dostum ağlarken, öbür yanda da düşman gülsün, [٧٧]

وفي المقابل لم يعر أحمد شوقي اهتمامًا كبيرًا بالصورة السمعية، ولم تشغل هذه الصورة حيزًا كبيرا من قصيدته كما هو الحال عند علي قورجى، ولم يتوسل إليها إلا في موضعين فقط من قصيدته تقريبا، وكلاهما جاءا عند وصف مشهد الحرب بين الروم والمسلمين:

فَكَبَّروا فيها وَصَلّى العِدا وَاِختَلَطَ المشهَدُ بِالمشهَدِ

فالصورة السمعية هنا جمعت بين طرفين متناقضين الأول وهو تكبير المسلمين، والثاني هو صلاة الروم. وفي قوله "فكبروا –صلى" مهارة وحسن تصرف، حيث استخدم الشاعر كلمتين بنفس المعنى، "فكبروا" تفيد توجه المسلمين لربهم وتضرعهم إليه، وكذلك كلمة "صلى" تفيد معنى الدعاء عند النصارى. وبذلك أرجع شوقي الفريقين لمرجعية واحدة، فهذا يصلي لهدفه، وذاك يصلي من أجل المنعة والقوة.

أوَما تَوانى الرومُ يَفدونَها وَالسَيفُ في المِفدَّيِّ وَالمِفتَدي

وهنا لم يتجاهل شوقي قوة الروم ودفاعهم المستميت عن مدينتهم، فعبر بهذه الصورة السمعية التي اختلطت فيها الحواس، وتماهت فيها الحركات، والتحم فيها الجيشان، وأخذ السيف ينال من هؤلاء وأولئك.

وكما رأينا تفاوتت درجة الصوت والإيقاع عند علي قورجى بحسب درجة التأثر والحزن التي يشعر بها، وكان الشاعر التركي حريصًا على مشاركة العناصر الأخرى من مجردات وجمادات في صورته، حتى إنه تمادى في رسم صورته، فجعل الأعداء يشاركونه هذا الحزن والأسى. ليس هذا فقط، إنما أكثر من أسئلته التقريرية والاستنكارية، وعندما لا يجد جوابًا لأسئلته كان يتوجه بالخطاب لآيا صوفيا يستنهضها ويحثها على الجواب. كما كان يمزج أحيانًا بين الصورة الحركية والصورة السمعية ليبعث في صورته النشاط والحيوية. أما أحمد شوقي فكانت الصورة السمعية عنده قليلة إلى حدٍّ ما مقارنة بالشاعر التركي، ولعل الفكرة التي أراد شوقي أن يعرضها لم تكن تستلزم الاستعانة بالصورة السمعية كثيرا رغم أنها تضفي بعدا آخر على جمال صورته الشعرية.

ثالثا: الصورة اللونية: (اللون)

اللون هو أهم ما يستثير البصر ويجذبه، وله أثر بالغ في التصوير الفني المعتمد على البصر أكثر من بقية الحواس، مما يؤدي إلى تقريب الصورة من الخيال إلى الواقع[٧٨].

وقد اهتم الشعراء بالألوان، وتفاوتوا في درجة اهتمامهم بها كما تفاوتوا في مقدرتهم على توظيفها توظيفًا فنيا، فدلالات الألوان في النص الشعري يحددها السياق العام والرموز المتوارثة، وتعتمد على درجة حساسية اللون وعلاقته بالحال الشعرية.

اللون المفرد:

أفاد كلا الشاعرين التركي والعربي من عنصر اللون في رسم أجمل اللوحات وأروعها معبِّرين به عن أفكارهما تارةً وعن شعورهما تارةً أخرى. ولقد كان اللون المفرد وخاصة الأسود طاغيًا على كل

الألوان في قصيدة الشاعر التركي علي قورجى، وهذا يرتبط بالحالة النفسية القاتمة التي تسيطر على الشاعر، ولوعة الأسى والحزن التي تحرق قلبه. فالشاعر أمام اللوحة البائسة التي صارت إليها آيا صوفيا، أسقط آلامه وأحزانه ومشاعره على ألفاظه وعباراته، حيث لم يعد للغناء والفرح أي مكان.

ويُلاحظ أن الشاعر كان أحيانا يقصد إلى اللون الأسود باسمه وهيئته، وأحيانا أخرى يعتمد في رسم صورته على الكلمات المترشحة من هذا اللون، فمن الأول –أي استخدامه للون الأسود باسمه وهيئته– قوله:

[٧٩] Hükm etmede her zerreye bir **kapkara** mâtem…

فالحزن يناسبه اللون الأسود، وهو ما عبر عنه بقوله "kapkara/حالك السواد"، ولأنه حزن غير عادي، بل حزن يكوي القلوب ويهيّج الصدور ناسبه اللون الأسود القاتم للدلالة على شدته وضراوته.

ويقول أيضا:

Dostumun düşmanı, örten bu **siyah perdeleri**,
[٨٠] Düşmanın dostu ve cânîlerin iğrenç eseri…

ففي قوله "siyah perde/الستار الأسود" كنى الشاعر باللون الأسود عن شدة الظلمة التي تقبع فيها آيا صوفيا، بعد أن كانت مسجدا يشع بالأنوار المادية والمعنوية.

ومن الثاني –أي اعتماده على الكلمات المترشحة من اللون الأسود– قوله:

[٨١]**– Gamlı bir gölge** yayılmakta bugün her yerden…

[٨٢] – Muhteşem kubbeni **zulmette** nasıl terk ediyor!..

[٨٣] **– Gamlı renklerle** örülmüş, ne hazîn çerçevesin…

[٨٤] – Bugün onlar bile **mâtem** tutuyorlar belki…

[٨٥] – Muhteşem kubbeni zulmette nasıl terk ediyor!..

[٨٦] – Bu **soğuk manzaradan** kurtaramazlarsa seni,

ولقد رسم الشاعر في هذه المصاريع الشعرية المتنوعة صورة حزينة يؤطرها الحزن والأسى، فاستعمل كلمات تشير إلى السواد حضورا ودلالة، مثل: "Gamlı bir gölge /ظل كئيب– Gamlı renkler/الألوان الكئيبة القاتمة– zulmet/الظلام– mâtem/مأتم– soğuk manzara/منظر كئيب". فالظلال الكئيبة سيطرت على كل مكان في المعبد، وخيّم الظلام على المكان حتى أحاله إلى إطارٍ تشع منه الألون القاتمة الكئيبة، ومن ثَمَّ ادعى الشاعر أن الأموات الذين استشهدوا في سبيل فتح استانبول يحق لهم أن يقيموا مأتمًا لما يرونه من هذا المنظر المأسوي. والمتتبع للكلمات التي تدل على السواد هنا يجد أنها ترتبط بالليل والظلام والكآبة والقتامة، وهذه كلها صفات "تحجب الحقيقة، وتعدم الرؤية، مما يؤدي إلى الأوهام والتهيؤات على عكس النور الذي يُرمز له باللون الأبيض"[٨٧]، كما تدل على انتصار الباطل والظلام على الحق والنور.

ويرجع السبب في أن يتبوأ اللون الأسود مكان الصدارة عند علي قورجى إلى الغربة التي يشعر بها إزاء هذا التحول المقيت للمعبد من مسجدٍ يعجّ بالمصلين والعاكفين والركع السجود إلى متحفٍ لا روح فيه، فلم تعد للآمال في قاموسه مفردات يمكن التشبث بها أمام غربة أدمت قوافيه وأسطره الشعرية، فاتسمت قصيدته بالسواد.

ومع ذلك كانت الصورة إذا اشتدت وازدادت كآبة شرع علي قورجى في تخفيفها نوعًا ما، واستعان باللون الأصفر الذهبي في تحقيق ذلك؛ لما يحمله هذا اللون من دلالات الدفء والنشاط والحيوية والسطوع والنورانية. يقول على سبيل المثال:

Bayram, Ramazan, Cum'a, mübârek gecelerde,
Âvîze değil, mum bile yanmaz mi içerde? [٨٨]

فلقد كانت الثريات ذات اللون الأصفر الذهبي توقد في الماضي في أيام الجمع ورمضان وغيرها من المناسبات، فكان المكان يزداد بهاءً ونورًا، أما الآن فالصورة سوداء قاتمة، فأراد الشاعر أن يخفف من حدة السواد التي تخيم على المكان فاستعان باللون الأصفر ليجعل صورته تنضح بالبشر والتفاؤل، لكن القارئ مع ذلك ما فتئ أن شعر بالاستياء تجاه هذه الصورة لأنها تذكِّره بما مضى وما هو واقع، فالثريات كانت تشع نورًا قديما، أما الآن فلا أثر لها، بل لا وجود حتى لشمعة مضاءة، فزاد هذا من قتامة المشهد؛ حيث انتصر السواد على السطوع والنورانية والدفء والحيوية، وقضى عليها.

وانطلاقًا من رغبة الشاعر في التأكيد على هذه الصورة اللونية التي يبرز فيها اللون الأصفر نجده في موضع آخر يدّعي أن النور الأصفر الساطع من ثريات المسجد يزاحم الألوان التي تشعّ من كواكب الثريا في السماء

,Nerde: Yandıkça **Süreyyâ'lara** hayret vererek

Coşan **âvîzelerinden** yayılan bin bir renk?..[٨٩]

ولا يخفى ما لهذه المقابلة بين "âvîzeler/ثريات الأرض-Süreyyâ'lar/كواكب الثريا"

من دلالة على قوة الصورة وشدة سطوعها، وكأن ثريات آيا صوفيا عجيبة من عجائب الأرض كما أن الكواكب من عجائب الخلّاق في السماء.

لكن سرعان ما يتراجع الشاعرعن أمله في أن يحقق اللون الذهبي الأصفر ما يصبو إليه من تفاؤل، فيستعين به للتعبير عن مدى تحسره لما يشاهده:

[٩٠] Düşmüş yere **altın** yazılar âh! O eserler!.

وفي هذا البيت نشعر بزفرات حارة تصاحب الآهات التي يطلقها الشاعر للتعبير عن مدى أسفه وتحسره على الوضع المزري الذي يشاهده.

ومع ذلك يسترسل الشّاعر في تذكّره وحنينه ووصف أشواقه ووجده، مستعينًا باللون الأخضر. وللأخضر قيمة جمالية متميّزة عند الشاعر، فهو عنده رمز الإشراق والحبور، والسعادة والسرور، والسكينة والطمأنينة:

[٩١] Hutbeler çağlamaz olmuş şu **yeşil** minberden;

[٩٢] Şimdi Cennet sana sermez mi **yeşil** gölgesini?

فاللون الأخضر الذي وصف به الشاعرُ المنبرَ والظلَّ في الجنة يوحي بالطمأنينة والأمل والراحة، فهو لون المقدسات، وهو اللون السائد في الجنة، يقول تعالى عن أهل الجنة ﴿مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ﴾ (سورة الرَّحْمَنِ: ٧٦/٥٥). ورسمُ الصورةِ بهذا اللون يذكّر بما كان لآيا صوفيا من قوة وازدهار.

ويأتي اللون الأحمر في المرتبة الأخيرة من سلسلة الألوان التي استعان بها الشاعر لرسم صورته اللونية التي تكوي القلب تارّة، وتشع نورًا وإشراقًا تارة أخرى. فمن ذلك قول الشاعر:

....[٩٣]**– Kanamıştır** yeniden kalbi hazîn Endülüs'ün

– Seni Tevhîd'e kavuşturmanın aşkıyla yanan,

[٩٤] Kahraman orduların döktüğü seller gibi kan,

ولقد أفاد الاسم والفعل المترشحان عن اللون الأحمر: "kan /الدم–Kanamış/تَدفقَ" في رسم الصورة التي يريد الشاعر عكسها على القارئ، فقلب الأندلس التي ألمح الشاعر إلى ما أصابها قديمًا يكاد ينزف دمًا من جديد حزنًا على ما أصاب آيا صوفيا التي سالت الدماء في سبيل الوصول بها إلى دوحة التوحيد.

وفي السياق نفسه يقول الشاعر:

[٩٥] Târîhimin ömründe gönüller dolu **güldün**,

فهذه الوردة التي تسلب الألباب وتخطف القلوب بلونها الأحمر غالبًا؛ تعيدنا مع الشاعر إلى الأيام الخوالي، حيث كانت آيا صوفيا تشع نشاطًا وحيوية ونضارة كالوردة في تفتحها وجمالها. فالوردة تضفي شعورا بالهدوء والراحة والسكينة في القلوب لما تفرضه من جمال وعطر فواح وما تعبر به عن الحب والإعجاب.

وعلاوة على ما سبق كان الشاعر يلجأ أحيانا إلى وسائل تُعنى بها اللغة الوجدانية التي تقوى على التعبير عما يستعصي التعبير عنه. من هذه الوسائل "تراسل الحواس"؛ أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، ومن ذلك قوله:

[٩٦] Şimdi hûrîler işitmez mi o **billûr** sesini?

فقد أضفى الشاعر على الصوت هنا كلمة مترشحة من اللون الأبيض وهو " billûr/البلور" حتى يزيد الصوت نقاء ووضوحًا، وهذا التركيب من التركيبات الجديدة التي يزداد بها الشعر قدرة على التعبير، وتتسع فيها رقعة العلاقات بين الأشياء، ويمتد من جرّائها الأفق الأوسع للمجاز والفن على السواء[٩٧].

وهكذا أتت الألوان ذات الدلالات الإيجابية لترسم صورة لمشاهد غابرة، وقد عزز هذا من قتامة المشهد الحالي.

اللون المركب:

اللون المركب عند الشاعر يبدأ مركبًا من مجموعة من الألوان، ثم يخلص إلى عنصرين أساسيين هما الأسود والأبيض، وقد استخدم علي قورجى اللونين معًا ليعبر عن فكرة التضاد التي أولع برسمها:

Cem'iyetlerden uzak, çölde **mezâr** olsaydın;
Orda billâhi, mezarlar bile senden aydın…
Çöllerin, **ay**, **güneş** en hisli iyaretçisidir, [٩٨]

ولقد ظهرت فكرة التضاد هذه من خلال كلمة "mezâr /القبر" المترشحة من اللون الأسود، وآشعة "ay-güneş/الشمس -القمر" وما فيها من نقاء وبهاء يستلزمها اللون الأبيض، فاللون الأسود عنده هو رمز الظلمة والوحشة والغربة، والأبيض هو رمز الإشراق والعطاء والصفاء والشرف، وبالجمع بين هذين المتناقضين زادت الصورة اللونية تميزًا ووضوحًا.

أما شوقي فقد كان أقلَّ تعبيرا بالصورة اللونية عن الشاعر التركي، ولعل هذا يرجع إلى تركيزه بشكل أكبر على الفكرة التي يود عرضها.

ولكن لم يمنعه هذا من الاستعانة ببعض الألوان التي تخدم فكرته، لكن الملاحظ أنه لم يعمد إلى اللون المفرد، بل ركز على اللون المركب في معظم الأبيات. فمثلا يقول:

مَجامِرُ الياقوتِ في صَحنِها تَمْلُؤُهُ مِن **نَدِّها** الموقَدِ

أراد الشاعر أن يعبر عن القوة الروحية والمعنوية التي تتمتع بها آيا صوفيا فمزج بين اللون الأحمر المترشح من مجامر الياقوت، وبين الزرقة التي يميل إليها عود النَّد الطيب الرائحة في صورة جمالية تزيّن آيا صوفيا بالضياء والإشراق، والسكينة والاطمئنان.

وفي سياق حديثه عما تحويه آيا صوفيا من بهاء وجمال يقول الشاعر واصفًا اللوحات المرسومة للسيد المسيح وأمه عليهما السلام:

عيسى مِنَ الأُمِّ لَدى **هالَةٍ** وَالأُمُّ مِن عيسى لَدى **فَرقَدِ**

فالهالة إكليل من آشعة نورانية تحيط بالشخص، ومن خصائص الهالة أنها تجمع بين اللون الذهبي والأصفر والأبيض، أما الفرقد وهو النجم القطبي الذي في السماء، فيشع بياضًا، وهو في الوقت ذاته يجمع بين ألوان الطيف الضوئي. وفي هذا المزج اللوني ما يدل على مكانة ورفعة لوحة السيد المسيح والسيدة العذراء في قلب آيا صوفيا، فلم تصل لها يد الأذى، ولم تتعرض للطمس والإمحاء.

ولتأكيد الصورة السابقة لجأ الشاعر إلى أسلوب التضاد في وصف عنصري اللوحة فقال:

كانَت بِها العَذراءُ مِن **فِضَّةٍ** وَكانَ روحُ اللهِ مِن **عَسجَدِ**

لقد أرد الشاعر أن يبرز ما في الصورة من جمال وبهاء ونورانية، فلجأ إلى أسلوب التضاد ليوضح هذا الأمر، فالفضة ذات اللون الفضي الذي يتراوح بين الأبيض والرمادي تزين العذراء،

والعسجد ذو اللون الذهبي الأصفر يضفي هالة من النور على روح الله المسيح عليه السلام، ولا شك أن اللون الفضي بما يحمله من نقاء وشفافية، واللون الذهبي بما يعكسه من إشعاع ونورانية قد جمّلا عنصري الصورة وعبرا عنها أصدق تعبير.

ومن أمثلة التضاد أيضا:

فَمِن مَلاكٍ في **الدُجى** رائِحٍ عِندَ مَلاكٍ في **الضُحى** مُغتَدي

فـ"الدجى" بظلامه وسواده، وما يرمز له من معاني الحزن والتشاءم اللذين يحيطان بالنفس قابلها الشاعر بكلمة "الضحى" التي ترمز إلى النور والإشراق، فما يكاد الدجى يجثم على المكان حتى يأتي الضحى ويشق ظلمته بنوره وضيائه الساطع.

لكن من أبرز ما جاء على أسلوب التضاد اللوني قول الشاعر:

فَإِن يُعادوا في مَفاتيحِهِ فَيا لِيَومٍ لِلوَرى **أَسوَدِ**

يَشيبُ فيهِ الطِفلُ في مَهدِهِ وَيُرعَجُ الميت مِنَ الَمرقَدِ

ففي هذه الصورة يتشابك اللون الأسود مع الشيب المترشح من اللون الأبيض. وقد وصف الشاعر الحالة التي يؤول إليها أمر العباد إذا ما عزم الروم على الأخذ بثارهم وتصدي المسلمين لهم بالسواد؛ حيث لا يحصد الناسُ سوى المحن والألام التي تسوق الدموع وتجلب الآهات. ولا شك أن الأيام وخطوبها تجعل المرء منها يشيب، ويغدو اللون الأبيض انهزامًا نفسيًا يشير إلى الذبول والوهن والإحساس بالضعف والتحسر والتأزم النفسي والإحساس باليأس، "ولعل دلالة اللون الأبيض على الحزن والكآبة والتعتيم والغروب والنهاية جاءت من خلال ارتباطه بالشيب، والمشيب إذا نزل ذهبت الملذات، ودنت أوقات الممات"[٩٩].

وهكذا جاء التضاد اللوني بين اللونين الأسود والأبيض معبرًا بقوة على الصورة القاتمة التي عمد الشاعر إلى تصوير بشاعتها وتنفير الناس منها.

وهكذا يمكن القول إن علي قورجى قد استعان بكل ما أوتي من أدوات ووسائل للتعبير عن الحزن الذي استولى على كل كيانه بسبب الحال التي وصلت إليها آيا صوفيا، ولذلك زخرت قصيدته بالعديد من الأساليب والألوان المفردة والمركبة التي كان يعبر بها حينًا عن حزنه ويأسه، ويعبر بها حينًا آخر عن بِشره وتفائله. لكن الملاحظ أن الشاعر كان يتنقل بهذه الألوان بين مشاعر الحزن والسرور أحيانا، واليأس والتفاؤل أحيانًا أخرى، وهذا يرجع إلى التلقائية التي تميز بها الشاعر في عرضه لأحاسيسه ومشاعره.

أما أحمد شوقي فلم يكن يهدف إلا إلى إرساء بعض الأفكار وتصوير بعض اللوحات، فاهتم بجمال الفكرة على حساب اللفظة، ولم يتوقف عند الألوان كثيرا لتحقيق ذلك.

المبحث الثالث

توظيف التراث لدى الشاعرين

يتباين مفهوم التراث فى الثقافة المعاصرة من باحثٍ إلى آخر، تبعًا لاختلاف أيديولوجيا الباحثين، ولكن يمكن القول إنّ التراث هو الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر، ملفوفًا في بطانة وجدانية أيديولوجية، لم يكن حاضرًا لا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم[١٠٠].

ولقد اهتم الشعراء لدى كافة الأمم بالتراث؛ نظرا لأنه غنيّ بالدلالات والمضامين المختلفة التي تساعد الشاعر على التعبير عن مشاعره، وتوجيه المتلقين إلى أحوال عصره، واستخلاص العبر والدروس مما وقع عبر العصور، وما حاق بالأمم وحوته الدثور.

ولم يكد يوظّف الشاعر تراثه الثقافي ويستدعيه حتى يتحول النص الشعري المرتبط بالزمان والمكان إلى نصٍّ صالحٍ لمختلف القراءات والتأويلات.

والمصادر التراثية تختلف وتتعدد، فهناك مصادر تراثية دينية، ومصادر تراثية تاريخية، ومصادر تراثية أدبية، ويختلف كل شاعر عن غيره في توظيف هذه المصادر واختيارها.

ولقد كان للمصادر الدينية والتاريخية نصيب موفور في القصيدتين التركية والعربية أكثر من المصادر التراثية الأخرى، ويُعزى هذا إلى أن القصيدتين تدوران حول رمز ديني تاريخي يتميز بالأصالة والعراقة، ولذا عمد الشاعران علي قورجى وأحمد شوقي إلى استدعاء ماضيه، وإحياء ذكرياته، وتوجيه الأنظار إلى كل ما له صلة بتاريخه؛ بغية إحياء ذكراه، وتعريف الناس بقيمته ومكانته، واستنهاض الهمم للذود عنه ورعايته. ولقد اهتم الشاعران بما يخدم مقصودهما، ويعينهما على الوصول لمأربهما، فركزا على المصادر التاريخية التراثية يغوصان في أعماقها ويستخرجان لآلئها، ولم يعنيا بمصادر التراث الأخرى كثيرا.

١- استدعاء الشخصيات التراثية

يُقصَد باستدعاء الشخصية التراثية أو توظيفها "استخدامها استخدامًا تعبيريًا لحمل بُعدٍ من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر؛ أي إنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر فهو يعبر من خلالها – أو يعبر بها– عن رؤياه المعاصرة"[١٠١].

ولقد حفلت قصيدتا علي قورجى وأحمد شوقي بالعديد من الشخصيات التراثية التي تتنوع بطبيعة الحال إلى شخصيات دينية وأخرى تاريخية.

أولا: الشخصيات الدينية

وتأتي شخصيات الأنبياء على رأس الشخصيات الدينية التي يستدعيها الشعراء في دواوينهم؛ فكل نبي له تجربته المتفرّدة، وتأثيره الواسع الذي يتناسب مع الصورة المعاصرة التي يصبو الشاعر إلى التعبير عنها، كما أن استدعاء شخصيات الأنبياء تضفي على العمل الشعري عراقة وأصالة تسهم في ربط الماضي بالحاضر.

ولكن يُلاحظ أن أحمد شوقي هو فقط من استدعى شخصيات الأنبياء في قصيدته "آيا صوفيا" دون علي قورجى، بل وركز على شخصية النبيين العظيمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وسيدنا المسيح عيسى بن مريم عليه السلام. ويرجع السبب في اقتصاره في الاستدعاء على هذين النبيين فقط إلى سعيه الدءوب لإرساء روح الأخوة والوحدة بين المسلمين أتباع النبي الخاتم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، والنصارى أتباع سيدنا المسيح عيسى بن مريم عليه السلام.

استهل شوقي قصيدته بإقراره بالسيادة للنبيين العظيمين عليهما السلام فقال:

كَنيسَةٌ صارَت إِلى مَسجِدِ هَدِيَّةُ السَيِّدِ لِلسَيِّدِ

ولما كانت لفظة "السيد" توحي بالإيهام والغموض لا سيما بعد تكرارها مرتين، أعقب هذا البيت بالبيت التالي الذي أبان فيه عن قصده فقال:

كانَت لِعيسى حَرَمًا فَانتَهَت بِنُصرَةِ الروحِ إِلى أَحمَدِ

فالسيد الأول هو السيد المسيح عيسى بن مريم روح الله وكلمته، والسيد الثاني هو النبي محمد صلى الله عليه وسلم نبراس العالمين وخاتم الأنبياء والمرسلين، وكأن "آيا صوفيا" هدية عظيمة حملها وحافظ عليها السيد الأول حتى يسلمها للسيد الثاني دون نزاع أو شقاق.

ولم ينس الشاعر وهو يرسم صورته ويقرر فكرته أن يصرح باسم المسيح وأمه عليهما السلام تارة، أو يكتفي بذكر لقبيهما اللذين عُرفا بهما في الإسلام تارة أخرى:

كانَت بِها العَذراءُ مِن فَضَّةٍ وَكانَ روحُ اللهِ مِن عَسجَدِ

عيسى مِنَ الأُمِّ لَدى هالَةٍ وَالأُمُّ مِن عيسى لَدى فَرقَدِ

فالعذراء هو اللقب الذي لقبت به السيدة مريم الطاهرة العفيفة التي لم يمسسها بشر كما قرر القرآن الكريم، وروح الله هو لقب عيسى عليه السلام الذي أضافه الله إليه تنويهًا بعلو منزلته وشرف مكانته. وكأن الشاعر بهذه الصورة الشعرية التي رسمها للمسيح عليه السلام وأمه أراد أن يلفت انتباه المسلمين إلى أن الروم كانوا هم أيضا على دراية بهذه الرفعة والمكانة اللتين حظي بهما الابن وأمه عليهما السلام؛ ولذا جعلوا اللوحات التي تحتوي على صورتهما في أعلى الأماكن رفعة وأبهاها نورانية، فالعذراء في إطار من فضة، والمسيح في إطار من ذهب، وكلاهما في هالة نورانية تشير إلى علو مكانتهما ورفعة مقامهما، ولكن شتان بين رفعة الله ورفعة البشر، وهيهات بين الصورة المعنوية العالية التي يتمثلها المسلمون في أذهانهم للسيد المسيح عليه السلام وأمه، وبين الصورة المادية التي ابتدعها النصارى لهما.

ثانيا: الشخصيات التاريخية

يُعدّ التاريخ مصدرا تراثيا ثريًّا عند الشعراء، يقطفون من أزاهيره قيمًا ومبادئ وأحكامًا يعبرون بها عن آلامهم وآلام مجتمعهم. والشخصيات والأحداث المهمة في التاريخ لا تموت ولا تفنى بل تتجدد باستمرار وتحيا، وإلمام الشاعر بها وتوظيفها في شعره من شأنه أن يضفي عليها نوعًا من الحيوية والأصالة والشمولية.

ومن بين الشخصيات التاريخية التي حفلت بها قصيدة علي قورجى وقصيدة أحمد شوقي:

-السلطان الفاتح

تُعدّ شخصية السلطان الفاتح أبرز الشخصيات المستدعاة وأكثرها عند كلا الشاعرين، ولا غرابة في ذلك فهو السلطان الذي حقق الله على يديه بشارة سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم بفتح القسطنطينية، وهو مَن أمر بتحويل كنيسة آيا صوفيا إلى مسجد على أساس أن ملكية مرافق المدينة تنتقل إلى أيدي الفاتحين الجدد بحسب ما كان سائدًا في ذلك الزمان، وما قرره فقهاء الإسلام.

وقد جاء ذكر شخصية الفاتح أربع مرات في قصيدة علي قورجى، ففي البداية نجد الشاعر يستنكر ما حل بآيا صوفيا من خراب معنوي حينما تحولت من مسجد إلى متحف فيقول:

من العار أن تُطمس أسمى غايات الفاتح[١٠٢]

لقد كان فتح القسطنطينية غاية تهفو إليها كلُّ قلوبِ المسلمين عبر العصور، حتى هيأ الله تعالى للسلطان محمد الثاني تحقيق هذه الغاية، ففُتحت القسطنطينية على يديه في أواخر مايو/ أيار١٤٥٣م، ولُقّب بعدها بالفاتح. وبعد سقوط القسطنطينية في أيدي العثمانيين حُولت كنيسة آيا صوفيا إلى مسجدٍ أدى به السلطان الفاتح أول صلاة جمعة بعد دخوله المدينة، وأصدر أوامره بتغطية الرسوم والنقوش المسيحية، وعلى مدى السنوات التالية أُضيفت سمات معمارية إسلامية للمبنى مثل المنبر والمحراب والمآذن الأربع. وظلت "آيا صوفيا" مركزًا إسلاميا يحظى برمزية كبيرة لدى الأتراك المسلمين مُرتبطا في أذهانهم بـ" فتح القسطنطينية" حتى صدر قرار بمنع إقامة الشعائر الإسلامية فيه، ثم تحويله إلى متحف عام ١٩٣٤م؛ الأمر الذي أثار سخط الكثيرين لا سيما الأتراك المسلمون، فراح كل واحد ينعي هذا المعبد على أسلوبه وطريقته الخاصة مثل الشاعر علي قورجى الذي لم يتحمل الوضع البائس الذي آلت إليه آيا صوفيا فراح يندب حظها ويشكو حالها موجها اللوم والعتاب للجميع وعلى رأسهم المسؤولين في تركيا لتفريطهم في الهدية التي عهد بها

الفاتح إليهم، وهي التي تهيأت له بعد تحقيق أقصى آماله وأسمى أمانيه.

ويواصل الشاعر استنكاره فيقول:

أين الفاتح العظيم؟ وأين الجنود الذين فتحوا البلاد؟

يا تُرى! ماذا يقول الفاتح عن هذه الإهانات الوقحة؟

عجبا! كيف يصبر على هذه الأوضاع التي تنخلع لها القلوب؟[١٠٣]

لقد غلب الشوقُ على الشاعر، فشرع في إظهار ألمه وحسرته على زمن العزة والكرامة الذي كان يحيا فيه الفاتح العظيم وجنوده البواسل الفاتحون، وأخذ يتوجه بالخطاب إلى المتلقين يثير همتهم، ويستنهض عزيمتهم، ويعيب عليهم تفريطهم لمعبدهم مستعينًا في ذلك باستدعاء روح الفاتح وجنوده، وكأنه يقول: ما الحال لو كان الفاتح بيننا أكان يرضى بهذه الإهانات الوقحة أو يُقرّ هذه الأوضاع التي تنخلع لها القلوب!. واستدعاء الشاعر لروح الفاتح إظهار لقلة حيلته وعجزه أمام المنظر البائس الذي يشاهده.

وفي السياق ذاته يستنكر الشاعر ما مارسه المتآمرون – كما يسميهم – من تخريب وتدمير داخل معبد آيا صوفيا فيقول:

من أين، وأي فكرةٍ للكفر جاءت واغتالت قائدكِ،

وألقت بطرة تاج خاقان عظيم مثل الفاتح

وبآية الفتح من فوق القبة الى الأرض[١٠٤]

بعد تحويل المعبد إلى متحف انتهز أنصار الكفر الفرصة، واستباحوا كل شيء داخل المسجد، وراحوا يطمسون كل ما له صلة بالفتح وقائده، فألقوا بطرة السلطان وباللوحة التي تحمل آية الفتح ﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا﴾ (سورة الفَتْحِ: ١/٤٨) على الأرض إذلالا ومهانة للمسلمين. وفي سبيل إيضاح هذه الصورة الشعرية وتأكيدها شبه الشاعر آية الفتح بطرة تاج يعلو آية صوفيا ثم طُرحت أرضًا بعد أن كانت مرتفعةً عاليةً على سبيل الإذلال والمهانة، فقناعته أن في إغلاق آيا صوفيا وتحويلها الى متحف إهانة للسلطان الفاتح وخيانة له.

أما الشاعر أحمد شوقي فقد استدعى شخصية الفاتح مرتين في قصيدته، الأولى حين تصويره للفتح المبين وقائده وجنوده الفاتحين، فقال:

قَد جاءَها الفاتِحُ في عُصبَةٍ مِنَ الأُسودِ الرُكَّعِ السُجَّدِ

رسم الشاعر في هذا البيت صورة مهيبة للسلطان الفاتح وجنوده، فالفاتح الذي تعلوه العظمة والجلال يتقدم هؤلاء الجنود الفاتحين الذين نعتهم الشاعر بقوله "الرُكَّعِ السُجَّدِ" ليبين أن غرض الفاتحين لم يكن الاستيلاء أو الاحتلال، ولم يكونوا همجًا أو بربرا، بل أصحاب رسالة وهدف عظيم.

أما المرة الثانية التي استدعى فيها شوقي شخصية الفاتح فكانت عند مدحه للفاتح ونعته بأجمل الأوصاف:

فَخانَها مِن قَيصَرٍ سَعدُهُ أُيِّدَت بِالقَيصَرِ الأَسعَدِ

بِفاتِحٍ غازٍ عَفيفِ القَنا لا يَحمِلُ الحِقدَ وَلا يَعتَدي

أَجارَ مَن أَلقى مَقاليدَهُ مِنهُم وَأَصفى الأَمنَ لِلمُرتَدي

وهنا نفى الشاعر السعد واليمن والبركة عن قيصر الروم، وأثبته للفاتح الذي خلع عليه لقب القيصر بعد الفتح، وشتان بين القيصر الأول والقيصر الثاني!. ثم أخذ يسرد عددًا من الصفات التي يتسم بها السلطان الفاتح؛ فهو فارس نبيل، شريف، عفيف، لا يبغي من حطام الدنيا شيئا، لا يحمل في قلبه حقدا لأحد، ولا يسعى للانتقام من أحد، بل أعطى الأمان لكل من ألقى سلاحه ودخل في جوار الإسلام وذمة المسلمين. واسم الموصول "مَن" في قوله "أجار مَن...": تفيد العموم والشمول، فلا يشكنّ امرؤٌ بأن أحدا كان مسلمًا ثم اعتُدي عليه. وفي هذا رد على المستشرقين الذين زعموا أن الفاتح دخل القسطنطينية بحد السيف.

قسطنطين[١٠٥] (٢٧٢م–٣٣٧م):

أما شخصية "قسطنطين" الامبراطور الروماني الذي شيّد مدينة القسطنطينية فقد جاء ذكرها في قصيدة علي قورجى مرة واحدة، في حين خلا شعر أحمد شوقي من الحديث عنها. يقول علي قورجى:

لهوُ الماجنين ورقصُهم أمامك

أبكى قسطنطين وبيزنطة[١٠٦]

ولقد كان غرض علي قورجى من ذكر هذه الشخصية هو تصوير الحال التي آلت إليها آيا صوفيا وما تبع ذلك من استخفاف الجميع بقدرها ولهو الماجنين ورقصهم أمامها. فهذا الوضع المهين الذي وصلت إليه آيا صوفيا حريٌّ بإبكاء قسنطنطين بانيها الأول وليس المسلمين فقط. فقد كان الهدف من بنائها أن تكون دارًا للعبادة وليست مرقصًا أو مرتعًا للاهين والماجنين.

قاضي العسكر:

واستدعى الشاعر التركي شخصية قاضي العسكر مصطفى عزت أفندي[١٠٧] رغبةً منه في تقرير الصورة السابقة وتأكيدها لا سيما أنه هو الذي كتب معظم اللوحات الفنية الكبيرة المعلقة في آيا صوفيا:

تالله لو رآها قاضي العسكر لَبَكى دمًا[١٠٨]

فليس قسطنطين فقط هو الذي كان سيبكي حين رؤيته لهذا الوضع البائس الذي وصلت إليه آيا صوفيا، بل إن قاضي العسكر لو شاهدها على هذا الحال لبكى بدلا من الدموع دمًا. وفي هذا الاستدعاء تقوية للصورة الشعرية وتأكيد للفكرة التي عرضها الشاعر.

مصور الروم

على الجانب الآخر لم يهمل الشاعر أحمد شوقي أو يتجاهل الحديث عن روعة الهندسة الفنية في مبنى آيا صوفيا، فاستدعى شخصية المهندسين المعماريين اللذين كلفهما الامبراطور

بوستنيانوس (جستنيانوس) بإعادة بناء كنيسة آيا صوفيا بعد تعرض المبنى للحريق للمرة الثانية عام ٥٣٢م؛ مشيدا بفنهما وروعة أدائهما:

جَلّاهُما فيها وَحَلّاهُما مُصَوِّرُ الرومِ القَديرُ اليَدِ

وَأَودَعَ الجُدرانَ مِن نَقشِهِ بَدائِعاً مِن فَنِّهِ المفرَّدِ

كان هذان المهندسان من أعظم المهندسين المعماريين في تلك الفترة، زيّنَا الجزء الداخلي من المبنى بالفسيفساء وأعمدة الرخام والأغطية ذات القيمة الفنية الكبيرة، وجعلا من مبنى آيا صوفيا رمزًا ثقافيًا ومعماريًا وأيقونة للحضارة البيزنطية والحضارة المسيحيَّة الأرثوذكسيَّة، تفخر به الأمم عبر العصور والقرون. ولقد كان شوقي مقلدًا في تصويره للوحات الفنية في آيا صوفيا للبحتري في سينيته كما أسلفنا في بداية البحث.

فرعون:

كان لشخصية "فرعون" حضور أيضا في شعر أحمد شوقي دون علي قورجى:

فَقُل لِمَن شادَ فَهَدَّ القُوى قُوى الأَجيرِ المتعَبِ المجهَدِ

كَأَنَّهُ فِرعَونُ لَمّا بَنى لِرَبِّهِ بَيتاً فَلَم يَقصِدِ

ترمز شخصية "فرعون" عند شوقي إلى الظلم والطغيان والاستبداد والقهر والظلم. وفي هذه الأبيات يشبه شوقي مَن شيد صرح آيا صوفيا فأرهق الخلق وكلفهم فوق ما يطيقون بفرعون الذي سخر الناس في بناء صرحه الذي أراد من خلاله أن يرى حسب اعتقاده ربَّ موسى. فرغم أنهما شُيِّدا ليكونا مكانا للعبادة فإن من شيدهما قد أراد تعبيد بني إسرائل وتسخيرهم. وفي البيت الذي يتكلم فيه شوقي عن فرعون تضمين للمعنى الذي ذكره القرآن الكريم: (وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَاأَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرِي فَأَوْقِدْ لِي يَاهَامَانُ عَلَى الطِّينِ فَاجْعَلْ لِي صَرْحًا لَعَلِّي أَطَّلِعُ إِلَى إِلَهِ مُوسَى وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ) القصص/٣٨. واستدعاء أيات القرآن الكريم بلفظها أو معناها عادة معروفة عند شوقي، "فقد كان في حاجة إلى تدعيم اتجاهاته من خلال النص المقدس، فاتخذ

منه مجالا خصبا للاقتباس المباشر وغير المباشر لأداء تلك الوظيفة الجديدة في الإقناع"[١٠٩].

الصهاينة والصهاينة من الشخصيات التاريخية التي ورد ذكرها في التاريخ والقرآن الكريم وضمنها علي قورجى شعره دون أحمد شوقي:

والذين أنزلوا هذه الضربة القاصمة هم أخبث العملاء يدًا

هم الصهاينة الأرذلون قاتلو الأنبياء[١١٠]

فرغم أن علي قورجى قد سعى سعيًا حثيثا من أول قصيدته إلى أن يمسك بلجام نفسه ويكظم غيظه أمام ما رآه من منظر مؤسف لآيا صوفيا، فإنه في النهاية لم يتمكن من التحكم في نفسه، وصبَّ جام على من أنزل هذه الضربة القاصمة بآيا صوفيا؛ وهم اليهود الصهاينة أخبث العملاء وشر الأعداء وقتلة الأنبياء كما قال رب العباد سبحانه وتعالى: {أَفَكُلَّمَا جَاءَكُمْ رَسُولٌ بِمَا لَا تَهْوَىٰ أَنفُسُكُمُ اسْتَكْبَرْتُمْ فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ}(البقرة:٨٧).

٢- الأماكن التاريخية

حظي المكان التاريخي باهتمام كثير من الشعراء، وتبوأ قدرا كبيرًا من قصائدهم. والأدب لا ينظر إلى المكان على أنه أطلال أو حجارة أو أبنية أو أماكن للمعيشة، ولكنه يتجاوز حدود هذه الأشياء إلى ما يكمن فيها من دلالاتٍ وما تشير إليه من إيماءاتٍ تحدد معالم العمل الأدبي، وتبرز إطاره، ليخرج في صورة بهية تجذب المتلقي وتُحرك في داخله كوامن الذكريات ومشاعر الأنس أو النفور من هذا المكان أو ذاك.

ولقد كان للأماكن التاريخية حضور أيضا في قصيدتي علي قورجى وأحمد شوقي؛ وذلك بهدف إثارة مخيلة المتلقي، وإنعاش ذاكرته، ودفعه إلى الربط بين ما جرى في الماضي وما هو واقع في الحاضر.

القدس

حظيت مدينة القدس بمكانة كبيرة لدى الشعراء لأنها تتمتع بقيمة تاريخية وحضارية في

المنطقة، ومنزلة رفيعة في الديانات السماوية؛ ففيها المسجد الأقصى أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين، مما بوّأها مكانة راسخة في وجدان كل مسلم لا سيما الشعراء منهم. وفي قصائد هؤلاء الشعراء حولها تبرز معاني القداسة والطهارة حينًا، وتنعكس معاني الحزن والألم التي تحياها القدس حينًا آخر.

ولقد جاء استدعاء القدس في قصيدة أحمد شوقي دون نظيره علي قورجى:

فَيا لِثَأرٍ بَينَنا بَعدَهُ أَقامَ لَم يَقرُب وَلَم يَبعُدِ

باقٍ كَثَأرِ القُدسِ مِن قَبلِهِ لا نَنتَهي مِنهُ وَلا يَبتَدي

فالثأر قائم بين الروم النصارى وبين الترك المسلمين بسبب آيا صوفيا، وهو يشبه – على حد تعبير الشاعر– الثأر بين اليهود والمسلمين بسبب القدس. ويرى الباحث أن الشاعر قد أُخفِق في عقد المشابهة بين آيا صوفيا والقدس في مسألة الثأر. فآيا صوفيا رزحت تحت حكم الروم قرابة ألف عام، ثم استولى عليها الأتراك المسلمون بعد فتحهم لمدينة القسطنطينة في عام ١٤٥٣م، وظلت تحت حكمهم حوالي خمسمائة عام، أما القدس فبعد أن ظلت قرونًا عديدة تحت حكم المسلمين جاءها اليهود واستولوا عليها غصبًا وعدوانا. فالبون شاسع بين الحالتين، ولو أن شوقي جاء بدلا من القدس بمعبد آخر كان بيد اليهود أو النصارى ثم استولى عليه المسلمون فيما بعد وحولوه إلى مسجد بناء على ما تقتضيه أحكام الإسلام التي "تُجيز تحويل الكنائس إلى مساجد في البلاد التي تُفتح عنوة"[١١١]– لأثبت فكرته، ولأضفى على الصورة جمالا ورونقا آخر.

الأندلس:

ترمز الأندلس في الشعر إلى مجد دام ثمانمائة عامًا، أسس المسلمون خلال هذه المدة حضارة زاهرة تشع بنور المعرفة، وروعة العمارة، وتطور العلوم والفنون، ودهاء وعظمة القادة الفاتحين أمثال عقبة بن نافع وطارق بن زياد.

والأندلس كما هي رمز للمجد فهي أيضا رمزٌ للسقوط الذي يشير إلى مرارة الهزيمة التي تذكّر المسلمين بضرورة الحفاظ على ما بأيديهم من أثار ومقدسات، لأن فقدان ما بأيديهم يذكرهم بالأندلس الضائعة.

ولقد ظلت الأندلس بتاريخها وشخصياتها قديما وحديثا وسيلة لتعبير الشعراء عن مكنوناتهم الداخلية المتعلقة بالواقع المعاصر بصورة أو أخرى. ومن هؤلاء الشعراء شاعرنا التركي علي قورجى:

وكأن قلب الأندلس الحزين ينزف مرة أخرى[١١٢]

وكأن الشاعر بهذا الاستدعاء يريد أن يقول إن جميع المقدسات والمدن الإسلامية المسلوبة قد تناست مأساتها، وباتت تشارك آيا صوفيا مصابها وتبكي وتولول على ما حلّ بها. وفي الوقت ذاته يريد الشاعر أن يذكّر المسلمين بمجدهم الضائع، وأن يحثهم على التمسك بالذات والتاريخ، والدفاع عن كل مقومات الأمة الإسلامية ومقدساتها، والصراع مع كل من ينتهكون المقدسات.

كربلاء

دأب الشعراء قديما وحديثا على الحديث عن موقعة كربلاء[١١٣] واستدعاء أحداثها في أشعارهم؛ فهي عندهم رمز للحزن، والمأساة، والغدر، والحقد الدفين في النفوس اللئيمة، وخذلان الثائر العظيم على يد مؤيديه. هي صورة تاريخية تكشف عن سلبية الأمة وتخاذلها عن نصرة الحق والخير في العصر الحاضر.

ولما كانت قصيدة آيا صوفيا للشاعر التركي علي قورجى تزخر بمشاعر الحزن والتحسر على ما حلّ بأحد الرموز الإسلامية؛ جاء ذكر موقعة كربلاء في هذه القصيدة إدانةً لسلبية الأُمّة وتقاعسها واستكانتها:

حريٌّ بكربلاء أن تقيم مناحتها من جديد[١١٤]

فلا جرم أن سكوت المسلمين على تحويل آيا صوفيا من مسجد إلى متحف ينبئ عن ذلهم وهوانهم وتقاعسهم وسلبيتهم أمام أعدائهم. فهذا الموقف المخزي لا يبكي له الأحياء فقط، بل الأموات أيضا. ومن ثَمّ استدعى شاعرنا التركي واقعة كربلاء ليعبر من خلالها عن خذلان القيم المقدسة من مؤيديها وانهزامها بسبب تفريط أتباعها وحوارييها. ورغم هذه الصورة القاتمة التي رسمها الشاعر لحال آيا صوفيا من خلال استدعاء موقعة كربلاء بكل جراحها وغضبها وتضحياتها فإنه من ناحية اخرى يبعث فينا الأمل ويؤكد على أن الهزيمة التي تلقاها الدعوات والقضايا النبيلة في هذا العصر "لم يكن سببها نقصًا أو قصورًا في أبطالها أو مبادئهم وإنّما كان سببها أنّ هذه الدعوات كانت أكثر مثالية ونبلًا من أن تتلاءم مع واقع ابتدأ الفساد يسري في أوصاله"[١١٥]. فهذه الهزيمة المؤقتة حاليا إنما هي نصر وظفر على المدى الطويل. وقد تحققت بالفعل هذه البشارة عندما تقرر أخيرا تحويل آيا صوفيا من متحف إلى مسجد مرة أخرى.

المساجد

كان للمسجد نصيب كبير أيضا في شعر علي قورجى بما يحمله من معانٍ ودلالات في النص الشعري. وقد اتخذ الشاعر المسجد مسارًا للبحث عن ذات الأمة، وتصويرا لحالة الاغتراب التي تعيش فيه:

افتح أنت أيضا بابك مثل مسجد السلطان أحمد

للوافدين والعابدين والزاهدين والسائحين والعارفين...

فإن لم يستطيعوا تخليصك من هذا المنظر الكئيب

وإن لم أقدر على صونك وتضميد جرحك بروحي

فسِر أيها المعبد، سِر وصِلْ إلى معبودِك[١١٦]

لما ضاق الحال بالشاعر ولم يجد من ينصره في دعوته ويؤيده في فكرته يمم وجهه نحو معبد آيا صوفيا يستنطقه جواب أسئلته، ويبثه آلامه، ويطلب إليه أن يفتح أبوابه للوافدين والعابدين والزاهدين والسائحين والعارفين مثل مسجد السلطان أحمد، لعله يجد من ينصره ويخلصه من أسره، فإن لم يجد العون الذي يبغيه والمدد الذي يرتضيه؛ فليتوجه ومعه مسجد الفاتح ومسجد سيدي أبي أيوب إلى الله تعالى بالدعاء والشكوى من خذلان المسلمين له وتقاعسهم عن نصرته.

وقد كشف لنا هذا الاستدعاء للمسجد عن درجة عميقة من الغربة التي ما فتئ الشاعر يعزف على أوتارها في أغلب قصيدته، وكان وسيلته في ذلك بعث الروح في الأشياء الجامدة من خلال أسلوبه المميز، وقدرته على تصوير الأحداث ونقلها بصورة فنية جمالية إلى المتلقي.

العدد وتوظيف التراث:

للعدد عبر التاريخ دلائل مختلفة يتخذها الشاعر للتعبير عن حالة يمرّ بها، بغية إتمام عناصر قصيدته، وإضفاء نوع من الجمالية عليها؛ رغبةً منه في جذب انتباه المتلقي، وجعله يتأثر بالحالة التي دفعته إلى استخدام ذلك العدد.

وإذا أمعنا النظر في قصيدتي علي قورجى وأحمد شوقي نلاحظ استدعاء الأول لبعض الأعداد دون الثاني، وهي أعداد ترمز إلى وتيرة تاريخية معينة أراد الشاعر أن يسلط الأضواء عليها، ويجذب المتلقي إليها. ومن أهم الأعداد التي ركز عليها الشاعر علي قورجى العدد (خمسمائة) الذي ورد ذكره خمس مرات بين ثنايا القصيدة؛ على اعتبار أنه المدة التي عاشتها آيا صوفيا تقريبا في أحضان الإسلام منذ أن تحولت من كنيسة عام ١٤٥٣م حتى عام ١٩٣٤م حينما صدر القرار بتحويلها من مسجد إلى متحف.

في البداية يعبر الشاعر عن تمنيه أن تظل آيا صوفيا على حالتها السابقة عندما كانت مسجدا، فيقول:

كان أملي أن تظلي على هيئتك الممتدة إلى خمسمائة عام[١١٧]

فالشاعر بتصريحه بهذه الفترة (خمسمائة عام) يريد أن يقرر ويؤكد للجميع أن هذا المعبد قد ظل هذه المدة الطويلة رمزًا للإسلام، ويتمنى لو ظل على هذا الوضع القديم الذي يرمز إلى عزة الإسلام وقوة المسلمين!. ثم يميط الشاعر اللثام على ما تخلل هذه الفترة الزاهرة من مآثر وذكريات تلحّ على ذاكرته فيما يتعلق بهذا المعبد، فيقول:

وظلت الملائكة تردد تكبيراتك قرابة خمسمائة عامًا[١١٨]

فخلال هذه الفترة كان يغشاها المصلون، ويتحلّق في وسطها الذاكرون، وينطلق منها الأذان، ويُسمع بين جنباتها القرآن، وتغشى الملائكة مجالس العابدين، وتؤمّن على دعاء المستغفرين.

وبعد أن بين الشاعر القوة المعنوية والروحية التي كانت تلفّ آيا صوفيا خلال هذه المدة شرع في الحديث عن قوتها المادية معتمدًا على العدد المذكور:

وعلى حين ظل العالم يهددك طوال خمسمائة عام

كنتِ أنتِ تتَحَدِّينَ أعداء كالعماليق الجسامِ[١١٩]

خلال خمسمائة عام ظل الخطر يحدق بآيا صوفيا، ومع ذلك ظلت شامخة كالجبال تواجه كل التحديات، وتتغلب عليها، وتتجاوزها، فقد كانت تملك قوة مادية تبث الرعب والخوف فيما حولها من ناحية، وتضفي مزيدا من القوة والرفعة على ما يُظن فيه القوة والمنعة:

كنتِ رمزًا لشوكة أمتي طوال خمسمائة عام كاملة

استمدت القلاعُ منكِ القوة والثبات خمسة قرونٍ

وكذلك فعلت الأبراجُ التي سمت وعلت بنفس الشجاعة والبطولة[١٢٠].

لقد كانت آيا صوفيا في هذه الفترة مركز القوة التي يستمد منه الجميع قوته وثباته، حتى إن القلاع والأبراج التي يُعبَّر بها عن القوة والصلابة كانت تستمد منها الرفعة والتحدي، وكأن روح الفتح التي تشع من آيا صوفيا كانت تلهم ما حولها، وتضفي عليه قوتها وصلابتها.

ويواصل الشاعر تعداد مآثر آيا صوفيا ومفاخرها، فيذكر العدد "ألف وثلاثمائة" الذي يعبر عن مدة تاريخ الإسلام حتى العهد الذي عاش فيه الشاعر:

تحيا في ذاكرتك مناقب منذ ألف وثلاثمائة عام

كل منقبة تندب وتبكي فراقك[١٢١]

فرغم أن آيا صوفيا ليست ضاربة في تاريخ الإسلام منذ بدايته فإنها حوت مناقب الإسلام وتاريخه، وكأنه يتمثل فيها تاريخ الإسلام ومناقبه خلال ألف وثلاثمائة عام؛ ولذلك فإن كل منقبة ومجد وقيمة دعا إليها الإسلام أصبحت تبكي على ما آلت إليه.

وأخيرا يأتي العدد "خمسة" ليذكِّر الجميع بالأجواء الروحية التي كانت تغشى آيا صوفيا قديما عندما كانت مسجدا: أين الأمة المحبّة التي كانت تغشاك خمس مرات في اليوم؟[١٢٢]

والاستفهام هنا استنكاري على عادة الشاعر من أول قصيدته إلى آخرها، فالشاعر من ناحية ينعش ذاكرة الأمة بالمآثر القديمة لآيا صوفيا، ومن ناحية أخرى يستنكر عليها سلبيتها وتقاعسها وصمتها الرهيب إزاء الوضع المهين الذي وصلت إليه.

خلاصة القول: كان للمصادر الدينية والتاريخية نصيب موفور في شعر أحمد شوقي وعلي قورجى أكثر من المصادر التراثية الأخرى، وقد انحصرت المصادر الدينية والتاريخية في الشخصيات الدينية، والشخصيات التاريخية، والأماكن التاريخية. فأما الشخصيات الدينية فيأتي على رأسها شخصيات الأنبياء التي استأثر أحمد شوقي باستدعائها في قصيدته دون علي قورجى انطلاقا من فكرة إرساء روح الأخوة والاتحاد بين أتباع الملل المختلفة وخاصة المسلمين والنصارى. أما الشخصيات التاريخية فكان أكثرها حضورا عند الشاعرين شخصية الفاتح، ويرجع ذلك إلى أن الله تعالى قد أجرى على يديه فتح القسطنطينة التي تضم معبد آيا صوفيا بين أسوارها، فكان فتحه نصرا للإسلام، وعزة ومنعة للمسلمين. ثم تفرّد علي قورجى دون شوقي في استدعائه لشخصية قسطنطين، وقاضي العسكر، والصهاينة؛ في حين استأثر نظيره شوقي بتضمين شعره شخصية مصور الروم، وفرعون. ولا يفوتنا أن نقول بوجود مقابلة بين الشاعرين التركي والعربي وإن كانت من باب توارد الخواطر؛ وذلك حينما استدعى شوقي شخصية مصور الروم الذي أبدع أيما إبداع في تشييده لآيا صوفيا وتزيينها بالزخارف واللوحات والفسيفساء بعد تعرضها للحريق عام ٥٣٢م، وحينما استدعى علي قورجى شخصية قاضي العسكر الذي رسم وخطّ أروع اللوحات الإسلامية بعد ما أمر السلطان الفاتح بتحويل الكنيسة إلى مسجد، كي تضطلع بالمهمة الملقاة على عاتقها. أما بالنسبة للأماكن التاريخية فكان أكثرها حضورا في قصيدة علي قورجى: الأندلس، وكربلاء، والمساجد التاريخية. أما أحمد شوقي فقد اقتصر على استدعاء مكان واحد وهو مدينة القدس، وإن كنا نتمنى أن يختار الشاعر مكانا أنسب من هذا المكان –رغم علوّ منزلته وقداسته– لعرض فكرته كما ذكرنا آنفًا.

خاتمـــة

وبعد استعراض ما جاء في البحث خلص الباحث إلى مجموعة من النتائج، أهمها:

-الرؤيتان مختلفتان عند علي قورجى وأحمد شوقي وإن تشابها في الموضوع وهو رمز "آيا صوفيا".

-كان شوقي فلسفيًا حكيمًا في تناوله للقصيدة، وهذه خاصية يشترك فيها مع أبي العلاء المعري؛ لأنه عندما تحدث عن آيا صوفيا لم يبكِ عليها، بل اتخذها عبرةً للزمن؛ أي هكذا يفعل الزمن في الأشياء. أما علي قورجى فهو يمثّل أشواقًا ويبعث آهات، ويأمل أن تعود آيا صوفيا إلى سابق عهدها وعظيم مجدها.

- كشف البحث عن تأثر الشاعرين بالشعراء القدامى في الأدبين التركي والعربي؛ فمثلا تأثر علي قورجى بشاعر الإسلام محمد عاكف، وعثمان يوكسل سردن گچدى الذي استشهد الرئيس التركي بأبيات من شعره في الاحتفال بتحويل آيا صوفيا من متحف إلى مسجد مرة أخرى. كما تأثر شوقي بالشاعر أبي العلاء المعري في فلسفته، والشاعر البحتري في أوصافه وتصويراته.

- كانت التجربة الشعرية ذاتية في الأصل، ولكن بسبب انفعال الشاعرين وتأثرهما تحولت التجربة من ذاتية إلى عامة.

- الشاعران تسيطر عليهما الفكرة والعاطفة، إلا أن العاطفة كانت أعلى شأنا عند علي قورجى أكثر من شوقي، ويُعزَى هذا إلى أن علي قورجى قد زار آيا صوفيا بعد أن تحولتْ من مسجدٍ إلى متحف، فتألم لضياعها، وبكى على حالها، ولذلك كانت عاطفته أكثر وأشدَّ إيلامًا وعمقا من شوقي الذي لم يعاصر هذا التحول، فلذلك شغله مجدُها وبهاؤها أكثر من أي شيء

آخر. فقصيدةُ علي قورجى مفعمةٌ بألمٍ يصهر الفؤاد صهرًا، أما شوقي فعاطفته مبعثها العقل والتفلسف.

– أحسن الشاعران في التعبير عن المعاني بألفاظ متجانسة مع بعضها، فاللغة جزلة، والعبارات محكمة، والألفاظ بصفة عامة فصيحة بعيدة عن الغرابة والتنافر، ملائمة وموحية كثيرا بالجو النفسي الذي عاشه كلاهما.

– القصيدتان وإن اختلفتا من حيث التجربة الشعرية فقد أبانت صور البديع التي استخدمها الشاعران عن مهارة كبيرة تدل على ثروة لغوية هائلة، وقدرة شعرية فائقة، وحسن اختيار لصور البديع المختلفة.

– اتفق الشاعران في رسمهما للحركة والجمود في الصورة الشعرية، غير أن الشاعر التركي كان أحيانا يتحدث عن الحركة مفردة، وأحيانا أخرى يمزج بينها وبين السرعة، وفعل الشيء نفسه عند جمعه بين الحركة والثبات. أما الشاعر العربي فقد فضّل دائما الجمع بين الحركة والسرعة أو المقابلة بين الحركة والجمود. ورغم ذلك كله نجح الشاعران في رسم الصورة الحركية التي عبرت بشكل قوي عن فكرهما وشعورهما.

– تفاوتت درجة الصوت والإيقاع عند علي قورجى بحسب درجة التأثر والحزن التي يشعر بها، وكان الشاعر التركي حريصًا على مشاركة العناصر الأخرى من مجردات وجمادات في صورته، وكان يمزج أحيانًا بين الصورة الحركية والصورة السمعية ليبعث في صورته النشاط والحيوية. أما أحمد شوقي فكانت الصورة السمعية عنده قليلة إلى حدٍّ ما مقارنة بالشاعر التركي، ولعل الفكرة التي أراد شوقي أن يعرضها لم تكن تستلزم الاستعانة بالصورة السمعية كثيرا رغم أنها تضفي بعدا آخر على جمال صورته الشعرية.

– استعان علي قورجى بكل ما لديه من أدوات ووسائل للتعبير عن الحزن الذي استولى على كل كيانه بسبب الحال التي وصلت إليها آيا صوفيا، ولذلك زخرت قصيدته بالعديد من الأساليب والألوان المفردة والمركبة التي كان يعبر بها حينًا عن حزنه ويأسه، ويعبر بها حينًا آخر عن بِشره وتفاؤله. أما أحمد شوقي فلم يكن يهدف إلا إلى إرساء بعض الأفكار وتصوير بعض اللوحات، فاهتم بجمال الفكرة على حساب اللفظة، ولم يتوقف عند الألوان كثيرا لتحقيق ذلك.

– كان للمصادر الدينية والتاريخية نصيب موفور في شعر أحمد شوقي وعلي قورجى أكثر من المصادر التراثية الأخرى، وقد انحصرت هذه المصادر في الشخصيات الدينية، والشخصيات التاريخية، والأماكن التاريخية. فأما الشخصيات الدينية فيأتي على رأسها شخصيات الأنبياء التي استأثر أحمد شوقي باستدعائها في قصيدته دون علي قورجى. أما الشخصيات التاريخية فكان أكثرها حضورًا عند الشاعرين شخصية السلطان الفاتح. كما تطرق علي قورجى عند استدعائه للأماكن التاريخية إلى بعض الأماكن مثل: الأندلس، وكربلاء، والمساجد التاريخية. أما أحمد شوقي فقد اقتصر على استدعاء مكان واحد وهو مدينة القدس. ثم جاءت الأعداد التي انفردت بها قصيدة علي قورجى معبرة حينًا عن مآثر آيا صوفيا ومفاخرها، ومستنكرة حينا آخر على الأمة تقاعسها وسلبيتها التي تمخض عنها أن استباح الأعداء أراضيها ودنسوا مقدساتها.

– وفى النهاية يمكن القول إن التجربة الشعرية لدى الشاعرين وليدة ثقافة إسلامية مشتركة؛ فعنصر القصيدتين الأساسي هو مسجد آيا صوفيا، وهى خلفية قلّما تختلف عليها الثقافة العربية والتركية، ولم يكن الاختلاف فى الصورة اختلافا ثقافيا إلا نادرا، بل برز الاختلاف جليًا فى بنية الصورة وأسلوب عرضها.

الملحق

أولا: القصيدة العربية (مسجد آيا صوفيا)

كَنيسَةٌ صارَت إِلى مَسجِدِ هَدِيَّةُ السَيِّدِ لِلسَيِّدِ

كانَت لِعيسى حَرَماً فَانتَهَت بِنُصرَةِ الروحِ إِلى أَحمَدِ

شَيَّدَها الرومُ وَأَقيالُهُمُ عَلى مِثالِ الهَرَمِ المِخلَدِ

تُنبِئُ عَن عِزٍّ وَعَن صَولَةٍ وَعَن هَوىً لِلدينِ لَم يَخمُدِ

مَجامِرُ الياقوتِ في صَحنِها. تَملُؤُهُ مِن نَدِّها الموقَدِ

وَمِثلُ ما قَد أودِعَت مِن حُلىً لَم تَتَّخِذ داراً وَلَم تُحشَدِ

كانَت بِها العَذراءُ مِن فَضَّةٍ وَكانَ روحُ اللَهِ مِن عَسجَدِ

عيسى مِنَ الأُمِّ لَدى هالَةٍ وَالأُمُّ مِن عيسى لَدى فَرقَدِ

جَلّاهُما فيها وَحَلّاهُما مُصَوِّرُ الرومِ القَديرُ اليَدِ

وَأَودَعَ الجُدرانَ مِن نَقشِهِ بَدائِعاً مِن فَنِّهِ المِفرَدِ

فَمِن مَلاكٍ في الدُجى رائِحٍ عِندَ مَلاكٍ في الضُحى مُغتَدي

وَمِن نَباتٍ عاشَ كَالبَبَّغا وَهوَ عَلى الحائِطِ غَضٌّ نَدي

فَقُل لِمَن شادَ فَهَدَّ القُوى قُوى الأَجيرِ المتعَبِ المجهَدِ

كَأَنَّهُ فِرعَونُ لَمّا بَنى لِرَبِّهِ بَيتاً فَلَم يَقصِدِ

أَيُعبَدُ اللهُ بِسَومِ الوَرى ما لا يُسامُ العَيرُ في المِقوَدِ

كَنيسَةٌ كَالفَدَنِ المِعتَلي وَمَسجِدٌ كَالقَصرِ مِن أَصيَدِ

وَاللهُ عَن هَذا وَذا في غِنىً لَو يَعقِلُ الإِنسانُ أَو يَهتَدي

قَد جاءَها الفاتِحُ في عُصبَةٍ مِنَ الأُسودِ الرُكَّعِ السُجَّدِ

رَمى بِهِم بُنيانَها مِثلَما يَصطَدِمُ الجَلمَدُ بِالجَلمَدِ

فَكَبَّروا فيها وَصَلّى العِدا وَاختَلَطَ المَشهَدُ بِالمَشهَدِ

وَما تَوانى الرومُ يَفدونَها وَالسَيفُ في المِفدِيِّ وَالمِفتَدي

فَخانَها مِن قَيصَرٍ سَعدُهُ وَأُيِّدَت بِالقَيصَرِ الأَسعَدِ

بِفاتِحٍ غازٍ عَفيفِ القَنا لا يَحمِلُ الحِقدَ وَلا يَعتَدي

أَجارَ مَن أَلقى مَقاليدَهُ مِنهُم وَأَصفى الأَمنَ لِلمُرتَدي

وَنابَ عَمّا كانَ مِن زُخرُفٍ جَلالَةُ المَعبودِ في المَعبَدِ

فَيا لِثَأرٍ بَينَنا بَعدَهُ أَقامَ لَم يَقرُب وَلَم يَبعُدِ

باقٍ كَثَأرِ القُدسِ مِن قَبلِهِ لا نَنتَهي مِنهُ وَلا يَبتَدي

فَلا يَغُرَّنكَ سُكونُ المَلا فَالشَرُّ حَولَ الصارِمِ المِغمَدِ

لَن يَترُكَ الرومُ عِباداتِهِم أَو يَنزِلَ التُركُ عَنِ السُؤدَدِ

هَذا لَهُم بَيتٌ عَلى بَيتِهِم ما أَشبَهَ المسجِدَ بِالمسجِدِ

فَإِن يُعادوا في مَفاتيحِهِ فَيا لِيَومٍ لِلوَرى أَسوَدِ

يَشيبُ فيهِ الطِفلُ في مَهدِهِ وَيُزعَجُ الميتُ مِنَ الَمرقَدِ

فَكُن لَنا اللَهُمَّ في أَمسِنا وَكُن لَنا اليَومَ وَكُن في غَدِ

لَولا ضَلالٌ سابِقٌ لَم يَقُم مِن أَجلِكَ الخَلقُ وَلَم يَقعُدِ

فَكُلُّ شَرٍّ بَينَهُم أَو أَذى أَنتَ بَراءٌ مِنهُ طُهرُ اليَدِ[١٢٣]

ثانيا: القصيدة التركية (**Ayasofyayı Ziyaret**/زيارة إلى آيا صوفيا)

Ayasofyayı Ziyaret

Ürperdi hayâlim! Bu nasıl korkulu rü'yâ!
Şaşdım, neyi temsil ediyorsun Ayasofya?

Çöller gibi ıssız ne garib ülke muhîtin!..
Yâd el gibi yurdunda garîb olmalı mıydın?

Beş yüz senelik bezmine ermekdi ümîdin…
Lâkin seni ben böyle hazin… görmeli miydim?

Bayram, Ramazan, Cum'a, mübârek gicelerde,
Âvize değil, mum bile yanmaz mı içerde?

Coşmaz mı, denizler gibi, yâdındaki âlem?
Hükmetmede her zerreye bir kapkara mâtem..

Yâdında bin üç yüz senelik menkıbeler var,
Her menkıbe hicrânına mâtem tutar, ağlar..

Gaşyolmuş ibâdetlere hayrandı felekler,
Beş yüz sene tekbirine ses verdi melekler..

Beş yüz sene âlem seni tehdid ediyorken
Divler gibi düşmanlara meydân okudun sen!.

Târîhimin ömründe gönüller dolu geldin,
Zâlimce esen bir acı rüzgârla döküldün!..

Çapkınların eğlencesi, karşındaki dansı,
Kostantini ağlatdı ve ağlatdı Bizansı..

Düşmüş yere altun yazılar… âh! O eserler!
Billah kan ağlar bunu gördükçe kadasker..

Gamlı renklerle örülmüş, ne hazîn çerçevesin!..
Bir yıkık türbe mi, virâne misin, yoksa nesin?

Bak hayâlimdeki yâdın geliyor vecde yine:
Gözlerim daldı sütûnlarla Fetih âyetine…
Muhteşem âbidesin, dînimin ulviyetine..
Remz idin, beş asır, ol milletimin şevketine.

Aldı senden beş asır, azmine kuvvet kal'alar,
Yine hep aynı hamâsetle yücelmiş kulaler..

Nice bir hâtıra gönlümde coşup canlanıyor!.
O ne parlak görünüş, sanki hayâlim yanıyor…

Hutbeler çağlamaz olmuş şu yeşil minberden..

Gamlı bir gölge yayılmakda bugün her yerden..

Nerde: Yandıkça Süreyyâlara hayret vererek,
Coşan âvîzelerinden yayılan bin bir renk?!

Çan sesinden seni kurtarmış ezanlar nerde?!
Hani bülbül gibi Kur'an okuyanlar nerde?!

O ezanlar bütün islâma şerefler verdi..
Sanki her pencere Lâhûta bakan gözlerdi..

O ilâhî yüce sesler yine gelmez mi dile?!
Şimdi artık işitilmez mi sönük nâmı bile?!

Şimdi Cennet sana sermez mi yeşil gölgesini?!
Şimdi Hûrîler işitmez mi o billûr sesini?!

Gizli bir âh ile artık yanar ağlar mı için?!
Nice bin derd ile kalbin doludur çünki senin..
Cem'iyyetlerden uzak, çölde mezâr olsa idin;
Orda billâh mezarlar bile senden aydın..

Çöllerin, Ay, Güneş en hisli ziyâretçisidir,
Hilkatin zikrini tesbîhini her an işidir.

Fâtihin gâyei âmâlini örtmek ârken;
En dirâyetli, firâsetli zimamdar varken;

Hangi eller sana akşamları zincir vuruyor?!
Yüce feryâdını kimler boğarak susturuyor?![١٢٤]

Sen ne âlemleri gördün, ne ömürler sürdün!..
Batı Dünyâsına dehşet veriyorken daha dün..
Hangi kurşunla habersizce vuruldun da bugün?!
Misyoner dans ederek yapmada karşında düğün..

Dehre meydân okuyan koskoca târih nerde?!
Ülkeler fetheden erler, yüce Fâtih nerde?!

Bu hayâsızca hakâretlere Fâtih ne diyor?
Bu yürekler koparan hâle nasıl sabrediyor?!!..

Seni Tevhîd'e kavuşturmanın aşkiyle yanan,
Kahraman orduların dökdüğü seller gibi kan!..
Heder olmuş mu desem! Âh! Dilim varmaz ki..
Bugün onlar bile mâtem tutuyorlar belki!..

Bugün ağlatdın eminîm ölüler âlemini;
(Kerbelâ) tutsa gerekdir yeniden mâtemini..

Tek ziyâretcin olan gün de yol almış, gidiyor…
Muhteşem kubbeni zulmetde nasıl terk ediyor?!

Şu perîşan denizin inlemesinden duyulan:
Hıçkırıklarla boğulmuş tutuşan bir hicrân…

Nasıl iğfâl edivermişler, evet devletimi?
Sonra sindirmiş, evet, HAKKA tapan milletimi..

Nereden, hangi küfür fikri, gelüp Başbuğunu,
Avladı… Sonra da FÂTİH gib hakân tuğunu.

Kubbeden tâ yere atdırdı… Fetih âyetini,
Okuyan nesli mücâhid, ne diyor? Dinle beni!:
"Dostumun düşmanı örten bu siyah perdeleri,
Düşmanın dostu ve cânîlerin iğrenç eseri…

İndiren darbeyi en sinsice misyon elidir.
Enbiyâ öldüren alçak, o siyon kâtilidir.."

Şaşarım ben ki, nasıl kıydı mübârek canına?!
Nasıl ürpermiyerek girdi mukaddes kanına?!

Çağıdır ağlamanın, ey ulu Mâbed, ağla!
İntikâm aldı, küfür hep, seni ağlatmakla…

Bu günün cevheri îmânını îlâ yerine,
Beş yarık, kulpu kırık küp konuyor minberine!..

Köhne mâbedleri ihyâ etdi, bak, Avrupaya!
Nerde? Göster! Depo olmuş yâhut Müze olmuş bir aya

Dostum ağlarken o bir yandan da düşman gülsün,
Kanamıştır yeniden kalbi hazîn Endülüsün…

Âdet-ü an'ane, târih yürekler acısı..
Müslüman Türkün, evet, şimdi bu en kanlı yası.

Hani beş vaktîle, her gün sana Millet yarken,
En liyâkatli, firâsetli zimamdar varken
"Sultan Ahmed" gibi sen de açık ol! Hep gelene:
Âbide, Zâhide, Seyyâha ve candan bilene…

Bu soğuk manzaradan kurtaramazlarsa seni,
Sonra ben rûhumu örtüp saramazsam yaranı;

Yürü Mâbed! Yürü MÂBÛDUNA var sen, artık,
FÂTİHİ, Hazreti EYYÛBU alıp RAB'bına çık!..[١٢٥]

هوامش البحث

[١] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط١١، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، ٢٠١٢م، ص٣٦٠.

[٢] Ahmet Güler, Tekke ve Zâviyelerin Kapatılmasının Türk Kamuoyuna Yansımaları, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisan Tezi, Ankara, 2020, s.68.

[٣] سعاد عبد الوهاب عبد الكريم: إسلاميات أحمد شوقي، مطابع الأهرام، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢٨٣.

Şaştım; neyi temsil ediyorsun Ayasofya?[٤]

Remz idin, tam beş asır, milletimin şevketine.[٥]

Aldı senden beş asır, azmine kuvvet kaleler,

Dehre meydân okuyan koskoca târîh nerede?[٦]

Ülkeler fetheden erler, yüce Fâtih nerede?

Şaşarım ben ki, nasıl kıydı mübârek canına;[٧]

Nasıl ürpermeyerek girdi mukaddes kanına?

Köhne ma'bedleri ihyâ etti bak, Avrupa'ya![٨]

Nerde, göster, depo yâhut müze olmuş bir aya

[٩] البحتري: هو أبو عبادة الوليد بن عبيد الله الطائي، ولد في عام ٢٠٦، ونشأ في البادية بين قبائل طي وغيرها، فغلبت عليه فصاحة العرب، ثم خرج إلى بغداد فلقى أبا تمام، ولزمه حتى تخرج عليه واقتبس طريقته في البديع. وبعد وفاة أبي تمام أصبح البحتري طائر الذكر إمامًا في الأدب والقريض، وأقام بالعراق في خدمة المتوكل والفتح بن خاقان وزيره حتى قتلا على مشهد منه. مات عام ٢٨٤هـ.

-انظر: أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص٢٩٥.

Nice bin hâtıra gönlümde coşup canlanıyor;[١٠]

O ezanlar bütün İslâm'a şerefler verdi;[١١]

Sanki her pencere Lâhût'a bakan gözlerdi...

Dehre meydân okuyan koskoca târîh nerede?[١٢]

Ülkeler fetheden erler, yüce Fâtih nerede?

Şu perişan denizin inlemesinden duyulan,[١٣]

Hıçkırıklarla boğulmuş tutuşan bir hicran…

Cağıdır ağlamanın, ey ulu ma'bed, ağla!..[١٤]

[١٥] أبو العلاء المعري: شاعر وفيلسوف. ولد ومات في معرة النعمان. أصيب بالجدري صغيراً فذهب بيسرى عينيه وابيضت اليمنى، وقال الشعر وهو ابن إحدى عشرة سنة، ورحل إلى بغداد سنة ٣٩٨هـ فأقام بها سنة وسبعة أشهر. وهو من بيت علم كبير في بلده. ظل عاكفا على التعليم والتأليف عازفًا عن ملذات الحياة، يلبس خشن الثياب، وحرم على نفسه الزواج ضنًا بنسله على لؤم الناس وبؤس الحياة، ولم تزل تلك حاله حتى استأثر به الله سنة ٤٤٩هـ. ينقسم شعره إلى قسمين: شعر الشباب ويجمعه سقط الزند، وشعر الكهولة وقد وعته اللزوميات.

- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، المرجع نفسه، ص ٣٠٧-٣٠٨.

[١٦] عبد الملك بن هشام: السيرة النبوية لابن هشام، ت. مصطفى السقا وآخرون، ج١، ط٢، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٣٧٥هـ - ١٩٥٥م، ص٦٢٧.

[١٧] Rıza Tevfik/رضا توفيق (١٨٦٩م-١٩٤٩م: شاعر وفيلسوف وسياسي تركي. مشهور بأشعاره التي نظمها على وزن الهجا. اشتُهر برضا الفيلسوف بسبب شغفه بالفلسفة. كان شخصية متعددة الجوانب، انضم إلى جمعية الاتحاد والترقي في عام ١٩٠٧م، وعمل

نائبا للبرلمان ووزيرًا للتربية الوطنية. عاش عمرًا حافلًا بالأحداث المهمة، وقضى سنوات طويلة في المنفى، وهو من أصدق من صوَّر آلام الغربة في أشعاره.

-BKZ: Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı, C.3, Türk edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 1997, s. 86-87.

[١٨] Ali Ulvi Arıkan, Ali Ulvi Kurucu'nun Ardından, Marifet Yayınları, İstanbul, 2002, s.73

[19] نعم، كيف غرروا بدولتي

نعم، كيف قمعوا أمتي التي تعبد الله

[٢٠] Mehmet Hengirmen, Türkçe Temel Dilbilgisi, V. Baskı, Engin Yayın Evi, Ankara, Mart 2006.s.175.

[٢١] ربما هؤلاء الشهداء الآن يقيمون مأتما

أنا على يقينٍ أنكِ أبكيتِ عالم الأموات

[٢٢] ابن منظور: لسان العرب، ج١٠، ط٣، دار صادر – بيروت، ١٤١٤هـ، ص٣٩٤.

[٢٣] شمس الدين محمد بن قيس الرازي: المعجم في معايير أشعار العجم، تصحيح محمد بن عبد الوهاب قزويني مدرس رضوي، مطبعة مجلس، تهران، ١٣١٤ ه. ش/ ١٩٣٥م، ص٢٥.

[٢٤] Abdülkadir Özcan, "HEZEC", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 17.Cilt, TDV Yayınları, İstanbul, s.302.

[٢٥] يا له من حلم فظيع! انتفض له فكري وخيالي

[٢٦] محمد الهادي الطرابليسي: "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، مجلة كلية الأداب والعلوم الإنسانية، العدد ٢٠، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١، ص٢٦.

[٢٧] محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، منشورات كلية الأداب جامعة حلب، سوريا – حلب، ١٤١٦هـ/١٩٩٦، ص٧٨.

[٢٨] علي قهرماني وآخرون: مقارنة بين أوزان الشعر التركي والعروض العربي، كلية اللغات جامعة أصفهان، العدد ٢٥، إيران، خريف وشتاء ١٤٤٣هـ/١٤٠٠ م.ش، ص١٢١.

[٢٩] أحمد عبد الرحمن محمد إدريس: الهادي في العروض والقوافي، دار المعرفة للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص١٤٢.

[٣٠] المثنوي يعني بالعربية النظم المزدوج الذي يتّحد فيه شطرا البيت الواحد من حيث القافية، ويستقل كل بيت بقافية خاصّة، وبذلك تتحرر المنظومة من القافية الموحدة.

- M. A. Yekta Saraç, Klasik Edebiyat Bilgisi / Biçim-Ölçü-Kafiye, 3F Yayınevi, İstanbul, 2007, s.79.

[٣١] يا له من حلم فظيع! انتفض له فكري وخيالي

عجبا ماذا تمثلين يا أيا صوفيا بهذه الحال!

[٣٢] tam kafiye/القافية التامة: وتعني تشابه حرفين أحدهما متحرك والآخر صامت في آخر شطري البيت الواحد.

Yarım Kafiye/شبه القافية: وتعني تشابه حرف الروي فقط في آخر الشطرين.

Zengin Kafiye/القافية الغنية: وتعني تشابه أقل من ثلاثة أحرف في آخر شطري البيت.

وTunç Kafiye/القافية البروزنزية: وتعني احتواء إحدى الكلمتين اللتين تشكلان القافية في أحد شطري البيت على الكلمة الأخرى التي تشكل القافية في الشطر الثاني. انظر:

-Tahir Özgür, Edebiyat ilimleri, Veli Yayınları, İstanbul, s.164-167.

[٣٣] يا لك من إطار حزين مجدولٍ بالألوان القاتمة الكئيبة!

أأنت ضريح متهدم أم خرابة أم ماذا؟

[٣٤] ألا تتردد هذه الأصوات الإلهية الجليلة من جديد؟

ألم يعد يُسمع حتى دويّها الخافت من جديد؟

[٣٥] ليتكِ كنتِ قبرا في الصحراء بعيدًا عن الحَضَر

فوالله للقبور هنالك أكثر استنارة منك

[٣٦] عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة الحديثة، بيروت- لبنان، ٢٠١٥، ص١٩٦-٢٠٥.

[٣٧] كانت الأفلاك منبهرة منتشيةً بالعبادات

وظلت الملائكة تردد تكبيراتك خمسمائة عام

[٣٨] افتح أنت أيضا بابك مثل مسجد السلطان أحمد

للوافدين والعابدين والزاهدين والسائحين والعارفين...

[٣٩] محمد إبراهيم عبادة: معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م، ص١٨١.

[٤٠] تحيا في ذاكرتك مناقب من ألف وثلاثمائة عام

كل منقبة تندب وتبكي فراقك

[٤١] لهوُ الماجنين ورقصُهم أمامك

أبكى قسطنطين وبيزنطة

[٤٢] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٩م، ص٣٦٦.

[٤٣] الذين أسدلوا هذا الستار الأسود وتسببوا في هذه النتيجة البشعة

هم الجناة من أعداء أحبتي وأحباب أعدائي

[٤٤] عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٤م، ص٢٣٧.

[٤٥] يا له من حلم فظيع! انتفض له فكري وخيالي

[٤٦] ما أغرب بلدك ومحيطك! مقفران كالصحاري

[٤٧] ألا يجيش العالم في ذاكرتك مثل البحار؟

[٤٨] كانت الأفلاك منبهرة منتشيةً بالعبادات

[٤٩] طوال تاريخنا كنتِ وردةً تملأ الجِنان

ثم تساقطت أوراقُك بفعل هبوب رياحٍ أليمة عاتيةٍ

[٥٠] لهوُ الماجنين ورقصُهم أمامك

أبكى قسطنطين وبيزنطة

[٥١] آه على الكتابات المذهّبة الساقطة على الأرض! آه على الأثار!.

[٥٢] أأنت ضريح متهدم أم خرابة أم ماذا؟

[٥٣] غاصت عيناي في آية الفتح والسواري

[٥٤] لم تعد الخطب تتدفق من فوق هذا المنبر الأخضر

[٥٥] المبشِّرون النصارى يقيمون الحفلات أمامك ويتراقصون

[٥٦] تدفقت الدماء مثل السيول من الجيوش الباسلة

[٥٧] كيف لزائرك الوحيد "النهار" أن يتخذ سبيله ويرحل!

ويدع قبتك المهيبة في الظلام

[٥٨] من أين، وأي فكرةٍ للكفر جاءت واغتالت قائدكِ،

وألقت بطرة تاج خاقان عظيم مثل الفاتح

وبآية الفتح من فوق القبة الى الأرض

[٥٩] الذين أنزلوا هذه الضربة القاصمة هم أخبث العملاء يدا.

[٦٠] بدلًا من إحياء جوهر الإيمان اليوم

يوضع على منبرك خمس جرار متصدعة مكسورة المقابض

[٦١] فسِر أيها المعبد، سِر وصِلْ إلى معبودِك

خذ معك الفاتح وسيدي أبا أيوب واصعد إلى ربك.

[٦٢] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ط٧، دار المعارف- مصر، ٢٠٠٤، ص١١٣.

[٦٣] أحمد محمد جاد الحق: الشعر الفارسي المعاصر، الصورة الشعرية عند شفيعي كدكني، ط١، المجمع الثقافي المصري للنشر والتوزيع – مصر، ٢٠٢٢، ص٧١.

[٦٤] تحيا في ذاكرتك مناقب من ألف وثلاثمائة عام

كل منقبة تندب وتبكي فراقك

[٦٥] كانت الأفلاك منبهرة منتشيةً بالعبادات

وظلت الملائكة تردد تكبيراتك خمسمائة عام

[٦٦] لهوُ الماجنين ورقصُهم أمامك

أبكى قسطنطين وبيزنطة

[٦٧] أين الأذان الذي خلّصكِ من صوت الناقوس؟

[٦٨] ألا تتردد هذه الأصوات الإلهية الجليلة من جديد؟

ألم تعد تُسمع حتى اصداؤها الخافتة؟

[٦٩] كيف لا يئن قلبك بالآهات ويحترق؟

فقلبكِ ممتلئٌ بصنوف شتى من الآلام

[٧٠] فالشمس والقمر هما أكثر زوار الصحارى حساسية

والقبور تسمع ذكر الخلائق وتسبيحها كل آن

[٧١] من الذي خنق صوتَك الجليل وأسكته؟

[٧٢] أنا على يقينٍ أنكِ أبكيتِ عالم الأموات

[٧٣] ما يُسمع من أنين هذا البحر البائس

[٧٤] ما هو إلا ألم فراقٍ متلظٍ مختلط بالبكاء

[٧٥] ابكِ أيها المعبد الجليل، فهذا هو عهد البكاء

[٧٦] لقد جعلكِ الكفرُ تبكين فأخذه ثأره منك

[٧٧] على حين يبكي الصديق يفرح العدو

[٧٨] أحمد عبد الله حمدان: دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير منشورة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، ٢٠٠٨، ص٥٨.

[٧٩] يستولي على كل ذرة فيك حزنٌ حالك السواد

[٨٠] الذين أسدلوا هذا الستار الأسود وتسببوا في هذه النتيجة البشعة

هم الجناة من أعداء أحبتي وأحباب أعدائي

[٨١] لقد انتشر ظلٌّ كئيب اليوم في كل مكان

[٨٢] يدع قبتك المهيبة في الظلام

[٨٣] يا لك من إطار حزين مجدولٍ بالألوان القاتمة الكئيبة

[٨٤] ربما هؤلاء الشهداء الآن يقيمون مناحة

[٨٥] كيف يُسلمون قبتك المهيبة إلى هذا الظلام

[٨٦] فإن لم يستطيعوا تخليصك من هذا المنظر الكئيب

[٨٧] أحمد عبد الله حمدان، المرجع نفسه، ص٣٦.

[٨٨] كيف لا تُوقد بداخلك شمعةٌ بل ثريا

في أيام الجمع ورمضان والليالي المباركة والأعيادِ؟

[٨٩] أين ألوان الثريات التي إن أضاءت

أذهلت حتى كواكب الثريا في السماء!

[٩٠] آه على الكتابات المذهّبة الساقطة على الأرض! آه على الأثار!

[٩١] لم تعد الخطب تتدفق من فوق هذا المنبر الأخضر

[٩٢] ألن تلقي الجنة بظلها الأخضر عليك الآن؟

[٩٣] وكأن قلب الأندلس الحزين ينزف من جديد

[٩٤] تدفقت الدماء مثل السيول من الجيوش الباسلة

التي تتحرق شوقا كي تظفري بالتوحيد

[٩٥] طوال تاريخنا كنتِ وردةً تملأ الجِنان

[٩٦] ألن تسمع الحور صوتك البلوري الآن؟

[٩٧] وحيد صبحي كبَّابَه: الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ١٩٩٩، ص١٣٥.

[٩٨] ليتكِ كنتِ قبرا في الصحراء بعيدًا عن الحَضَر

فوالله للقبور هنالك أكثر استنارة منك

فالشمس والقمر هما أكثر زوار الصحارى حساسية

[٩٩] عبير فايز الكوسا: اللون في الشعر الأندلسي، رسالة ماجستير منشورة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة البعث، سوريا، ٢٠٠٦م-٢٠٠٧م، ص٦٥.

[١٠٠] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، يوليو/ تموز ١٩٩١م، ص٢٣.

[١٠١] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م، ص١٣.

[١٠٢] Fâtih'in gâye-i âmâlini örtmek âr iken;

Ülkeler fetheden erler, yüce Fâtih nerede?[١٠٣]

Bu hayâsızca hakāretlere Fâtih ne diyor?

Bu yürekler koparan hâle nasıl sabrediyor?

Nereden, hangi küfür fikri, gelip başbuğunu [١٠٤]

Avladı… Sonra da Fâtih gibi hâkan tuğunu,

Kubbeden tâ yere attırdı… Fetih âyetini

[١٠٥] قسطنطين: ولد في نيش بصربيا. بعد وفاة والده في ٣٠٦م تربع على عرش الامبراطورية الرومانية. خاض سلسلة من الحروب الأهلية ضد الإمبراطور ليسينيوس ومكسنتيوس، وخرج منها منتصرا. بعد ذلك أصبح الحاكم الأوحد لكلٍّ من المنطقة الشرقية والغربية في ٣٢٤ م. سن قسطنطين النظم الإدارية والاقتصادية والاجتماعية والعسكرية لكي يقوي الإمبراطورية. وكان عصره علامة مميزة في تاريخ الإمبراطورية الرومانية، حيث أرسي مبدأ التسامح الديني بين طوائف الشعب في الامبراطورية. أسس مدينة القسطنطينية التي حملت اسمه فيما بعد عام ٣٣٠م، وظلت هذه المدينة عشرة قرون عاصمة للامبراطورية الرومانية. حكم قسطنطين الامبراطورية في الفترة الممتدة من عام ٣٠٦م وحتى عام ٣٣٧م.
- انظر: أحمد سحالي، إصلاحات قسطنطين الأول الدينية والسياسية في أوروبا (٦٠٣-٦٦٣م)، قسم التاريخ كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية جامعة الجزائر، رسالة ماجستير منشورة، الجزائر، ٢٠١٤-٢٠١٥، ص ٩-٣٠.

Çapkınların eğlencesi, karşındaki dansı,[١٠٦]

Kostantini ağlatdı ve ağlatdı Bizansı..

[١٠٧] **قاضي العسكر مصطفى عزت أفندي (١٨٠١م-١٨٧٦م):** خطاط، وموسيقي، وشاعر، ورجل دولة. ولد في طوسيا، وشمله السلطان محمود الثاني بعنايته ورعايته وتعليمه فني الخط والموسيقى حتى غدا من الأسماء البارزة في الدولة العثمانية في القرن التاسع عشر، ومن أشهر الخطاطين في عصره. اشتهر بلوحاته الكبيرة المعلقة في آيا صوفيا، وبكتاباته ونقوشه في استانبول وبورصة والقاهرة. تقلد عدة مناصب في الإدارة العثمانية مثل قاضي العسكر، ورئيس العلماء.

BKZ: Nuri Özcan: Kazasker Mustafa İzzet, 31.Cilt, TDV İslâm - Ansiklopedisi (DİA), Ankara, 2020, s. 307.

[١٠٨] Billâhi kan ağlar bunu gördükçe Kazasker...

[١٠٩] سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، إسلاميات أحمد شوقي، مرجع سابق، ص٢٣٨

[١١٠] İndiren darbeyi en sinsice misyon elidir.

Enbiyâ öldüren alçak, o siyon kâtilidir..”

[١١١] علاء الدين الكاساني: بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع، ط٢، العدد ٧، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م، ١١٤.

[١١٢] Kanamıştır yeniden kalbi hazîn Endülüs’ün….

[١١٣] وهي معركة وقعت في العاشر من شهر الله المحرم عام ٦١هـ بين سيدنا الحسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما وآل بيته الأطهار، وبين قوات من جيش يزيد بن معاوية على أرض كربلاء بالعراق. وقد انتهت هذه المعركة باستشهاد الحسين رضي الله عنه ومعظم أل بيته.

[١١٤] Kerbelâ tutsa gerektir yeniden mâtemini…

[١١٥] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٢١.

[١١٦] Sultanahmed gibi sen de, açık ol, hep gelene;

Abide, zahide, seyyaha ve candan bilene…

Bu soğuk manzaradan kurtaramazlarsa seni,

Sonra ben ruhumu örtüp saramazsam yaranı;

Yürü Mabed! Yürü mabuduna var sen, artık,

Fatihi, Hazreti Eyyûbu alıp Rap’bına çık!..

Beş yüz senelik bezmine ermekti ümîdim...[١١٧]

Beş yüz sene tekbîrine ses verdi melekler...[١١٨]

Beş yüz sene âlem seni tehdîd ediyorken,[١١٩]

Devler gibi düşmanlara meydân okudun sen.

Remz idin, tam beş asır, milletimin şevketine.[١٢٠]

Aldı senden beş asır, azmine kuvvet kaleler,

Yine hep aynı hamâsetle yücelmiş kuleler..

Yâdında bin üç yüz senelik menkıbeler var,[١٢١]

Her menkıbe hicrânına mâtem tutar, ağlar...

Hani beş vakt ile, her gün, sana millet yar iken[١٢٢]

١٢٣ - أحمد شوقي: ديوان الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م، ص ٤١٣-٤١٤ .

-ديوان شوقي: توثيق وتبويب وشرح وتعقيب أحمد محمد الحوفي، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٨٠، القاهرة، ص٨٠-٨١.

١٢٤ - Ali Ulvi Kurucu, "Ayasofyayı Ziyaret", İslâmın Nûru Mecmuası, S. 13, Mayıs 1952, s. 11.

١٢٥ - Kurucu, "Ayasofyayı Ziyaret (devamı)", İslâmın Nûru Mecmuası, S. 14, Mayıs 1952, s.18.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر العربية:

- القرآن الكريم
- أحمد شوقي: ديوان الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م، ص ٤١٣-٤١٤.

- ديوان شوقي: توثيق وتبويب وشرح وتعقيب أحمد محمد الحوفي، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٨٠، القاهرة، ص٨٠-٨١.

المراجع العربية:

- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٩م .
- أحمد أمين وآخرون: ديوان حافظ إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م .
- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.
- أحمد محمد جاد الحق: الشعر الفارسي المعاصر، الصورة الشعرية عند شفيعي كدكني، ط١، المجمع الثقافي المصري للنشر والتوزيع – مصر، ٢٠٢٢ .
- سعاد عبد الوهاب عبد الكريم: إسلاميات أحمد شوقي، مطابع الأهرام، القاهرة، ١٩٩٧
- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ط٧، دار المعارف- مصر، ٢٠٠٤.
- عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٤م.
- عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة الحديثة، بيروت- لبنان، ٢٠١٥.
- عبد الملك بن هشام: السيرة النبوية لابن هشام، ت. مصطفى السقا وآخرون، ج١، ط٢، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٣٧٥هـ - ١٩٥٥م.
- علاء الدين الكاساني: بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع، ط٢، العدد ٧، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.
- فوزي عطوي: أحمد شوقي أمير الشعراء- دراسة و نصوص، ط٣، دار صعب –بيروت، ١٩٧٨.
- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، يوليو/ تموز١٩٩١م، علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط١١، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، ٢٠١٢م.
- محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، سوريا، ١٤١٦هـ/١٩٩٦.
- وحيد صبحي كبَّابَه: الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ١٩٩٩.
-

الأطروحات والمعاجم العربية:

- ابن منظور: لسان العرب، ج١٠، ط٣، دار صادر – بيروت، ١٤١٤هـ.
- أحمد سحالي، إصلاحات قسطنطين الأول الدينية والسياسية في أوروبا (٣٠٦-٣٦٣م)، قسم التاريخ كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية جامعة الجزائر، رسالة ماجستير منشورة، الجزائر، ٢٠١٤-٢٠١٥،.
- أحمد عبد الله حمدان: دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير منشورة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، ٢٠٠٨.
- اميل يعقوب، معجم الشعراء منذ عصر النهضة، ج١ ، دار صادر-بيروت، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.
- شمس الدين محمد بن قيس الرازي: المعجم في معايير أشعار العجم، تصحيح محمد بن عبد الوهاب قزويني مدرس رضوي، مطبعة مجلس، تهران، ١٣١٤ هـ. ش/ ١٩٣٥م .
- عبير فايز الكوسا: اللون في الشعر الأندلسي، رسالة ماجستير منشورة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة البعث، سوريا، ٢٠٠٦م-٢٠٠٧م.
- محمد إبراهيم عبادة: معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م .
- يحيي مراد: معجم تراجم الشعراء الكبير، ج١، دار الحديث-القاهرة، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.

الدوريات العربية:

- سيد علي إسماعيل: آيا صوفيا، الكنيسة..المسجد..المتحف، مجلة تراث، أبو ظبي، العدد ١٣١/يوليو ٢٠١٠م.
- علي قهرماني وآخرون: مقارنة بين أوزان الشعر التركي والعروض العربي، كلية اللغات جامعة أصفهان، العدد ٢٥، إيران، خريف وشتاء ١٤٤٣هـ/١٤٠٠ م.ش.
- عماد عبد الباقي، "قضايا مشتركية بين الشعر العربي والشعر التركي"، دراسات لسانية بين العربية والتركية، المنتدى العربي التركي للتبادل اللغوي، ط١، تركيا، ٢٠٢١.
- محمد الهادي الطرابلسي: "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، مجلة كلية الأداب والعلوم الإنسانية، العدد ٢٠، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١.

المصادر التركية:

- KURUCU, Ali Ulvi, "Ayasofyayı Ziyaret", **İslâmın Nûru Mecmuası**, S. 13, Mayıs 1952, s. 11.
- KURUCU, Ali Ulvi, "Ayasofyayı Ziyaret (devamı)", **İslâmın Nûru Mecmuası**, S.14, Haziran 1952, s.18.

المراجع التركية:

- Abdülkadir Özcan, "HEZEC", Türkiye Diyanet Vakfi İslam Ansiklopedisi, 17.Cilt, TDV Yayınları, İstanbul.
- Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı, C.3, Türk edebiyatı Vakfi Yayınları, İstanbul 1997.
- Ali Ulvi Arıkan, Ali Ulvi Kurucu'nun Ardından, Marifet Yayınları, İstanbul, 2002.
- Alim Kahraman, "Ali Ulvi Kurucu", TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 26, 2002.
- Ferman Karaçam, "Osman Yüksel Serdengeçti", TDV İslâm Ansiklopedisi, Y. 2009, C. 36.
- M. A. Yekta Saraç, Klasik Edebiyat Bilgisi / Biçim-Ölçü-Kafiye, 3F Yayınevi, İstanbul, 2007, s.79.
- Mehmet Hengirmen, Türkçe Temel Dilbilgisi, V. Baskı, Engin Yayın Evi, Ankara, Mart 2006.
- Nuri Özcan: Kazasker Mustafa İzzet, 31.Cilt, TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA), Ankara, 2020.
- Salih Gülen, Osmanlı Padişahları, Yitik Hazine Yayınları, İstanbul, 2009.

- Semavi Eyce, Ayasofya-1, Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetlerinden, İstanbul 1984.
- Tahir Özgür, Edebiyat ilimleri, Veli Yayınları, İstanbul.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, C. II, 3.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

الأطروحات والمعاجم التركية:

- Ahmet Güler, Tekke ve Zâviyelerin Kapatılmasının Türk Kamuoyuna Yansımaları, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisan Tezi, Ankara, 2020.
- Behçet Necatigil, Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, 11. Baskı, Varlık Yayınları.
- Cemâl Kurnaz, Osmanlı Şairleri, Milli Eğitim Yayınları, İstanbul, 1995.

الدوريات التركية:

- Fulye Terzi, "İki Cami İki Padişah", Elif Elif Dergisi, Sayı:38, Bahar 1438/2017.
- Mustafa İsmet Uzunu, "KONYALI BİR OSMANLI EFENDİSİ: ALİ ULVİ KURUCU", Şehir ve Alimleri Sempozyumu Kitabı, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Kültür Yayınları.