

DOĞU ARAŞTIRMALARI

Doğu Dil, Edebiyat, Tarih, Sanat ve Kùltùr Araştırmaları Dergisi

A Journal of Oriental Studies

DergiPark
AKADEMİK

<http://www.doguedebiyati.com/doguarastirmalari.htm>

Sayı/Issue: 20, 2019/2

İstanbul–2019

DOĞU ARAŞTIRMALARI

A Journal of Oriental Studies

ISSN 1307-6256

Sayı/Issue: 20, 2019/2

Doğu Araőtirmaları yılda iki kez (Haziran-Aralık) yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir.
Doğu Araőtirmaları is an international peer-reviewed journal that published biannually (June-December)

Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü (Owner and Managing Editor)

Prof. Dr. Ali Güzelyüz

Yayın Kurulu (Editorial Board)

Prof. Dr. Ali Güzelyüz
Prof. Dr. Mehmet Atalay
Prof. Dr. Abdullah Kızılcık
Prof. Dr. Halil Toker
Prof. Dr. Mehmet Yavuz
Dr. Öğr. Üyesi Nihat Değirmenci
Dr. Öğr. Üyesi Gökhan Gökmen

Bilimsel Danışma Kurulu (Advisory Board)

Prof. Dr. M. Fatih Andı (FSM Vakıf Ü.)
Prof. Dr. Bedrettin Aytaç (Ankara Ü.)
Prof. Dr. Mustafa Çiçekler (İ.Medeniyet Ü.)
Prof. Dr. Rahmi Er (Ankara Ü.)
Prof. Dr. R. KavosHasanlı (Shiraz Ü.)
Prof. Dr. A. Karaismailoğlu (Kırkkale Ü.)
Prof. Dr. R.Moshtagh Mehr (A.T.MoallemÜ.)
Prof. Dr. Mehdi Nouriyani (Esfahan Ü.)
Prof. Dr. Halil Tokar (İstanbul Ü.)
Prof. Dr. Faruk Toprak (Ankara Ü.)
Prof. Dr. Hüseyin Yazıcı (FSM Vakıf Ü.)
Prof. Dr. Asuman Belen Özcan (Ankara Ü.)
Prof. Dr. Yusuf Öz (Yıldırım B. Ü.)
Prof. Dr. Ali Temizel (Selçuk Ü.)
Prof. Dr. Mehmet Atalay (İstanbul Ü.)
Prof. Dr. Selami Bakırcı (Atatürk Ü.)
Prof. Dr. Veyis Değirmençay (Atatürk Ü.)
Prof. Dr. Ali Güzelyüz (İstanbul Ü.)
Prof. Dr. Mehmet Kanar (Yeditepe Ü.)
Prof. Dr. Hicabi Kırılancık (Ankara Ü.)
Prof. Dr. Charles Melville (U. Cambridge)
Prof. Dr. Celal Soydan (İstanbul Ü.)
Prof. Dr. Mehmet Yavuz (İstanbul Ü.)
Prof. Dr. Nimet Yıldırım (Atatürk Ü.)
Prof. Dr. Abdullah Kızılcık (İstanbul Ü.)
Prof. Dr. Eyüp Sarıtaş (İstanbul Ü.)
Doç. Dr. Hassanzadeh Niri (A.Tabatabai Ü.)
Dr. Öğr. Üyesi Gökhan Gökmen (Kırkkale Ü.)

Editör (Editor)

Dr. Öğr. Üyesi Gökhan Gökmen

Yazışma Adresi (Correspondence)

Prof. Dr. Ali Güzelyüz

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü

34459 Beyazıt-İstanbul

E-posta Adresi (E-mail)

guzelyuz@istanbul.edu.tr

İnternet Adresi (Web)

<http://www.doguedebiyati.com/doguarastirmalari.htm>

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Makaleler/Articles

آخوندزاده: رائد الشعوبيين الجدد

Akhundzadeh: The Pioneer of The New Shuubism (Anti-Arabism)

Mohammad Abdulmajid1-9

İbrahim Gölstan ve 1979 Devrimine Kadar İran Sinemasına Kısa Bir Bakış

Ibrahim Golestan and A Short Overview On Iranian Cinema Until 1979 Revolution

Malik Uğur Dadak10-16

قراءة حول التجربة الشعرية في النقد العربي الحديث

A Reading About The Poetic Experience In Modern Arabic Criticism

Ahmet İsmailoğlu17-23

Seyyid Yahyâ-yi Şirvani ve Kıssâ-iMansûr

Sayyid Yahyâ-yi Shirvani and His Work Kıssâ-i Mansûr

Güngör Levent Mentеше24-35

Selahaddin Eyyubi Adlı Romanı Bağlamında Corcî Zeydân'ın Romancılığı

Novelism of Jurji Zaidan In The Context of His Novel Called Salahaddin Ayyubi

Muammer Sarıkaya/Ali Osman Kırallı36-56

Seyyid Hasan-i Gaznevî: Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Dîvân'ı

Sayyed Hasan-e Ghaznavi: His Life, Literary Figure and Diwan

Cengiz Uysal57-77

أثر الصورة الفنية في إعلامية الخطابشعر مسكين الدارمي نموذجًا

The Effect of Artistic Image on Informative Oratory: The Poem of Miskin Al Daremi

Mustafa Almawas78-91

DOĞU ARAŞTIRMALARI DERĐİSİ YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI

Doğu Araőtirmaları Dergisi; “Doğu Dilleri ve Edebiyatları” çerçevesinde çağın gereğini yerine getiren bir bilimsel etkinliğe zemin hazırlamak amacına yönelik olarak; öncelikle dil ve edebiyat, aynı zamanda tarih, sanat ve kùltür alanlarında özgün makalelere ve nitelikli çevirilere yer veren hakemli bir dergidir.

Derginin yayın dili Türkçe, Arapça, Farsça, Urduca ve İngilizcedir. Yabancı dildeki yazıların yayımlanması, Yayın Kurulu’nun onayına bağlıdır. Dergiye gönderilecek yazıların, Türk Dil Kurumu’nun yazım kurallarına uygun olması gerekmektedir.

Türkçede yaygın kullanılan yabancı kelimelerin dışındaki kelimelerin Türkçe karŐılıđının kullanılmasına özen gösterilmelidir.

Farklı yazı tipi kullananların, kullandıkları yazı tiplerini de göndermeleri gerekmektedir. Makalelerin özetleri 250 kelimeyi aŐmamalıdır. Yazılarda resim, çizim veya herhangi bir görsel anlatım varsa; bunların en az 300 dpi çözünürlükte taranması ve kullanıldığı metindeki adları ile kaydedilerek gönderilmesi gerekmektedir. Yayımlanan yazıların sorumlulukları yazı sahiplerine aittir. Yazılar, A4 sayfa boyutuna göre 25 sayfayı geçmemelidir. Ancak geniş kapsamlı yazılar, Yayın Kurulu’nun onayıyla seri halinde ya da derginin eki şeklinde de yayımlanabilir.

Yazım kuralları ve sayfa düzeni

- Yazılar MS Word ya da uyumlu programlarda yazılmalıdır. Yazı karakteri Times New Roman, 12 punto ve tek satır aralığında olmalıdır.
- Sayfa, A4 dikey boyutta; üst, alt ve sağ kenar boşluğu 2,5 cm; sol kenar boşluğu 3 cm olarak düzenlenmelidir.
- Paragraf aralığı önce 6 nk, sonra 0 nk olmalıdır.
- Yazının başlığı koyu harfle yazılmalı, konunun içeriği ile uyumlu olmalıdır.
- Makalelerin Türkçe ve İngilizce özetleri 250 kelimeyi aŐmamalıdır. 3 ila 5 kelimedenden oluşan anahtar kelime/keywords yer almalıdır. Makalenin Türkçe ve İngilizce başlıklarına yer verilmelidir. Yayım dili Arapça Farsça veya Urduca olan makalelerde Türkçe veya İngilizce özet istenmektedir.
- Başlıklar koyu harfle yazılmalıdır. Uzun yazılarda ara başlıkların kullanılması okuyucu açısından yararlı olacaktır.
- İmla ve noktalamada makalenin veya konunun zorunlu kıldığı durumlar dışında Türk Dil Kurumu’nun İmla Kılavuzu dikkate alınmalıdır.
- Metin içinde vurgulanmak istenen yerlerin “tırnak içinde” gösterilmesi yeterlidir.
- Birden çok yazarlı makalelerde makale ilk sıradaki yazarın ismiyle sisteme yüklenmelidir. Birden sonraki yazarların isimleri sistem üzerinde diğer yazarlar kısmında belirtilmelidir.

Kaynak gösterme

- Doğu Araştırmaları Dergisi sayfa altı dipnot veya APA 6.0 kaynak gösterimini kabul etmektedir.
- Bir eserin derleyeni, tercüme edeni, hazırlayanı, tashih edeni, editörü varsa kaynakçada mutlaka gösterilmelidir.
- Elektronik ortamdaki kaynaklarda yazarı, çalışmanın başlığı ve yayın tarihi belli olanlar kullanılmalıdır.
- Metin içinde atıf yapılmayan kaynaklar kaynakçada gösterilmemelidir.
- Kaynakça makalenin sonunda yazarların soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir.

Yayımlanan yazıların sorumlulukları yazı sahiplerine aittir.

آخوندزاده: رائد الشعوبيين الجدد

Mohammad ABDULMAJID*

ملخص البحث

مع دخول النصف الثاني من القرن التاسع عشر ازداد احتكاك الإيرانيين بغيرهم من الشعوب الإسلامية في غرب آسيا - بالغرب، فذهل كثير منهم بالمستوى الذي وصلت إليه الحضارة الغربية من تطور وتقدم وتعرفوا إلى الأفكار التي ظهرت في أوروبا في عصري النهضة والتنوير كما اطلعوا على مفاهيم جديدة كالقومية وتفوق العرق الآري والهوية، إضافة لما كتبه المستشرقون حول العرب والإسلام، وتبنى كثير من المثقفين الإيرانيين هذه الآراء. وكان من أوائل هؤلاء المثقفين فتحعلي آخوندزاده الذي أدرك اليونان الشاسع الذي يفصل الشرق الإسلامي ومنه إيران عن الغرب، فبحث عن أسباب انحطاط بلاده وتخلّفها وتوصل في مرحلة ما إلى أن الأبجدية العربية سبب رئيس في ذلك، ثم توصل في مرحلة لاحقة إلى أن الإسلام وحامل رسالته ومعظمهم من العرب - كانوا السبب الرئيس في تخلف بلاده، فبدأ بازدياد الطعن فيهم ورسم مقابل ذلك صورة مثالية لإيران ما قبل الإسلام بوصف تلك المرحلة "عصرًا ذهبيًا"، مؤسسًا بذلك لتيار الشعوبية الجديدة ومنظرا لمفهوم القومية الإيرانية التي تستند وفق رؤيته إلى العرق الآري، الحنين إلى إيران ما قبل الإسلام والتغريب. وليس من المبالغة القول إن صورة العرب المرسومة في أعمال الكتاب من الأجيال التي تلتها، تأثرت به تأثيرًا بالغًا ولم تختلف عنها سوى في طريقة التعبير والأسلوب. وإلى جانب الأدباء والمثقفين، يلاحظ أن أفكار الكاتب عن العرب أسهمت إلى حد بعيد في رسم الصورة النمطية السلبية عنهم في أذهان شريحة واسعة من الإيرانيين لا سيما بعد قيام الثورة الإسلامية كرد فعل على النظام السياسي المذهبي في البلاد. تنطلق هذه الدراسة من عرض حياة الكاتب ومكانته، إلى استعراض أفكاره ومن ثم تبين الصورة التي رسمها للعرب والمسلمين في أعماله.

الكلمات الرئيسية: آخوندزاده، إيران، الإسلام، صورة العرب، الشعوبية.

AKHUNDZADEH: THE PIONEER OF THE NEW SHUUBISM (ANTI-ARABISM)

Abstract

The second half of the nineteenth century witnessed an increase in the connections of Iranians with the West. Many of them were passionate because of the development and progress of Western civilization and were introduced to the concepts that emerged in Europe in the Renaissance and Enlightenment and among them is the concept of nationalism and the superiority of the race of the Aryans and identity. They were also acquainted with what Orientalists wrote about Arabs and Islam. The Iranian Enlightenment, which recognized the vast separation of the Islamic East from the West, adopted most of these views. One of the first of these enlightenment writers and thinkers was Fatali Akhundzadeh who was stunned at the level the western civilization reached, and on the other hand, the backwardness Muslims suffered, including Iranian people. He sought for the reasons of this backwardness and ascertained that the reason behind it was the Arabic Alphabet. Later, he came to the conclusion that Islam and its message holders -Arabs- were the main reason for the backwardness and degradation of his country assailing them with ultimate insults and bitter accusations, while portraying Iran in the pre-Islamic era as a "golden age", thus established a new Shuubism trend and theorised the concept of Iranian nationalism that based on of Aryan race, looking back for pre-Islamic era and westernized Iran. It is no exaggeration to say that the image of Arabs drawn in the works of writers who came after him, was influenced by his thoughts. The researcher in the writings of Mirza Aga Khan Kirmani, Sadeq Hedayat, Sadeq Chubak, Nader Pour and Akhavan Sales, and others, notes that they redrew his image of Arabs and in a new projection and style. In addition to the enlightenment writers and thinkers, it is noteworthy that the image a huge number of Iranians have about Arabs today has been reflected in his works with much elaboration. After the introduction, the study deals with the life and importance of the writer, reviews his ideas, and then discusses the image of Arabs in his writings.

Keywords: Akhundzade, Iran, Islam, Arab image, Shuubism.

* Öğr. Gör. Dr., Mohammad Abdulmajid, Şehir Üniversitesi, mohammadabdulmajid@sehir.edu.tr

مقدمة

لا يمكن فصل صورة العرب في أذهان الإيرانيين عن الإسلام وتعود هذه الصورة في جذورها إلى دخول العرب المسلمين بلاد فارس قبل حوالي أربعة عشر قرناً، حيث تراه غالبية الإيرانيين لا سيما أتباع تيار التنوير والقوميين والعلمانيين غزوا عربياً ويندر أن تجد من يدافع عنه باعتباره فتحاً إسلامياً. وإذا ما ارتبط ظهور الشعوبية في نهاية العصر الأموي والعصر العباسي بمزاعم تتعلق باستعلاء العرب على غيرهم من المسلمين واضطهاد لهم، فإن الشعوبية الجديدة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتعرف الإيرانيين على الغرب في منتصف القرن التاسع عشر. صحيح أن العلاقة بين إيران والغرب تعود لعهد الشاه عباس الصفوي، لكنها لم تشهد ديمومة سوى في عهد السلطان القاجاري فتحعلي شاه (1797-1834) وما تلاه، وحدث أول احتكاك جدي للإيرانيين بالغرب أثناء الحروب الإيرانية-الروسية (1804-1828).

بعد هزيمة إيران على يد روسيا وتعرف النخبة الإيرانية على الغرب، حاول هؤلاء النهوض ببلادهم وللحاق بركب الحضارة الغربية ومنذ ذلك الوقت بدأ بعض الحكام كعباس ميرزا والوزراء كقائم مقام الفراهاني القيام بإصلاحات كان منها إرسال بعثات طلابية إلى أوروبا لتعلم العلوم الجديدة. ومنذ بداية عهد ناصر الدين شاه أي منتصف القرن التاسع عشر وأثناء تسلم أمير كبير منصب الصدر الأعظم، بدأت حركة الترجمة من اللغات الأوروبية إلى الفارسية ودخلت مظاهر الحياة الحديثة كالصحف والمدارس الجديدة إيران. وفي أوروبا تعرف الطلاب المبتعثون والموظفون الدبلوماسيون إلى منجزات الحضارة الغربية ومفاهيم جديدة دعتم للتفكير بأسباب انحطاط بلادهم وتخلفها.

بناء على المصادر المتوفرة، كان أول من أظهر ميولاً لإيران القديمة وعداء للعرب طالباً من هؤلاء المبتعثين يدعى حسينعلي حيث دعا للعودة إلى إيران ما قبل الإسلام وإحياء الديانة الزرادشتية والتراث الساساني، كما طالب بتطهير اللغة الفارسية من المفردات العربية (أدميت، 1357: 269). ويعد هذا الطالب كان أخوندزادة ومن ثم ميرزا آقا خان الكرمانلي وجلال الدين ميرزا القاجاري أول من تبنى الروية التي تعتبر الفتح الإسلامي بداية لانحطاط إيران وتعاليم الشريعة الإسلامية السبب في تخلفها وأن السبيل الوحيد للتقدم يكمن في العودة لإيران القديمة وإحياء تراثها.

وما من شك أن ظهور مفهوم القومية في الغرب كان له أكبر الأثر في ظهور النزعة القومية التي وصلت حد الشوفينية في مؤلفات بعض المثقفين الإيرانيين. وإلى جانب الفكر القومي، أسهمت عوامل أخرى في نشأة هذه الصورة في كتاباتهم، ومنها الكتابات المعادية للإسلام في الغرب في عهدي النهضة والتنوير، النزعة العرقية ونظرية تفوق العرق الآري على سائر الأعراق إضافة إلى الاستشراق، حيث كانت هذه الأفكار المصدر الفكري للمثقفين والتنويريين وتركت أثراً عميقاً في نظرهم المعادية للعرب والمستعلة عليهم والمحتقرة لهم، كما لعب زرادشتيو الهند دوراً في ازدهار هذا التيار الذي لجأ أركانه إلى إعادة تنويع التاريخ بنزعة قومية استعلائية، وحاولوا إخراج المفردات العربية من اللغة الفارسية والتي وصلت في القرنين السادس والسابع الهجريين إلى أكثر من خمسين بالمائة من إجمالي مفردات الفارسية-والكتابة بلغة فارسية خالصة تخلو من المفردات العربية.

وكان على رأس هذا التيار حديث النشأة الكاتب الأديب أخوندزادة الذي سبق الجميع في التعبير عن كراهيته للعرب وكيل التهم لهم والخط من شأنهم مقابل رفع شأن الأمة الإيرانية في عصور ما قبل الإسلام. وقد ترك أعمالاً مكتوبة في حقول مختلفة، من السياسة والتاريخ والأدب واللغة والأبجدية حتى الفلسفة والفن والنقد. وليس من المبالغة القول إن كثيراً من الأدباء الإيرانيين في العصر الحديث تأثروا بأفكاره وأعادوا تنويعها والتعبير عنها، فالباحث في مؤلفات أعمدة الأدب الفارسي المعاصر كميروزا آغاخان الكرمانلي، صادق هدايت، صادق تشوبك، نادر بور وأخوان ثالث وغيرهم، يلحظ أنهم أعادوا رسم الصورة التي رسمها للعرب بطريقة وأسلوب مختلف أحياناً ولم يأتوا بجديد في أغلب الأحيان.

ولئن بدأ القارئ العربي أخيراً بالتعرف على صورة العرب في أعمال الأدباء والمفكرين الإيرانيين، إلا أن ما كتب لا يفي بالغرض، حيث لا تعرف المكتبة العربية ما يذكر عن الكاتب ولا يتجاوز ما تحويه شذرات لا تتعدى بضع كلمات. وتكتسب هذه الدراسة التي تعتمد المنهجين التاريخي والوصفي-التحليلي أهميتها من كونها أول دراسة تفصيلية تتناول نظرة الكاتب -الذي يعتبر مؤسس تيار الشعوبية الجديدة- للمسلمين وصورة العرب في آثاره.

حياة الكاتب

ولد ميرزا فتحعلي أخوندزادة في العام 1228هـ/1812م في مقاطعة شكي الواقعة في أنزيجان حالياً والتي كانت حتى ذلك الحين تخضع للسيادة الإيرانية. كان أبوه ميرزا محمد تقي من أعيان بلدة خامنه التابعة لمدينة تبريز والتي انتقل إليها بعد ولادته برفقة أسرته وقضى فيها جل طفولته، ثم عاد في الثالثة عشرة من عمره إلى شكي برفقة أمه وأقام عند عمه لأمه، الشيخ الملا علي الأصغر الذي تبناه، ولهذا السبب اشتهر الطفل بأخوندزادة بمعنى "ابن الشيخ".

عكف على تعلم اللغات الإسلامية عند عمه بعد أن تعلم القرآن الكريم ونصوصاً فارسية وعربية. ثم انطلق إلى غنجه لتعلم الفقه والمنطق والأصول في العام 1247هـ/1832م. وبالتزامن مع ذلك شرع بتعلم فن الخط على معلم علماني يدعى ميرزا شفيع الغنجوي (1794-1852م). إثر تعرفه إلى أفكار هذا المعلم وتأثره بها، قرّر ترك دراسته الدينية واتّجه نحو العلوم الجديدة (أخوندزادة، 1351: 1351). فبدأ في العام 1249هـ/1833م بتعلم اللغة الروسية. وفي العام التالي قصد تبليسي وتعرّف هناك إلى جنرال روسي عيّنه مترجماً للغات الشرقية في الجيش الروسي في القوقاز، ونتيجة هذا العمل منح رتبة عسكرية ونال العديد من الأوسمة (أخوندزادة، 1350: 1350). عمل في العام 1252هـ/1836م بالتدريس في مدرسة القوقاز الحكومية في تبليسي، ثم انصرف إلى الكتابة والتأليف حتى توفي في العام 1295هـ/1878م ودُفن بناء على وصيته في مقبرة تبليسي إلى جانب قبر أستاذه ميرزا شفيع.

آثاره

يزعم بعضهم أنه كان ضليعاً باللغات الفارسية، التركية، الروسية والعربية وله أعمال في كل منها، لكن أعماله بالعربية والروسية غير متوفرة الآن. يمكن تقسيم مراحل حياته الفكرية إلى ثلاثة مراحل بدأها بالكتابة المسرحية والقصصية. ثم انصرف عن ذلك كلياً وركز جهوده على تعديل الألفباء ومن ثم تغييرها. وغني فيما بعد بالكتابات النقدية. وفيما يلي عرض موجز لهذه الأعمال:

1. **التمثيلات:** دُوّنت بين عامي 1850-1857م. وتحتوي ست مسرحيات وقصة واحدة هي: حكاية الملاً إبراهيم الخليل الخيميائي، المسيو جوردين حكيم النباتات والدرويش مست عليشاه الساحر الشهير، سيرة وزير خان لنكران، الدبّ قاهر اللصّ، قصة الرجل البخيل، حكاية محامي المرافعة وقصة النجوم المخدوعة أو حكاية يوسف شاه. دُوّنت هذه المجموعة بالتركية الأثرية، ثمّ ترجمها بالفارسية بطلب من الكاتب وتحت إشرافه ميرزا محمّد جعفر قراجه داغي ونشرها في طهران بين عامي 1871-1874م (أدميت، 1349: 63). ومضمون التمثيلات انتقاد الأوضاع السياسية، الاجتماعية، الأخلاقية والفكرية في إيران والمشرق، وفيها هاجم الكاتب بشدة الخرافات، الأساطير، الجهل ومعتقدات الناس التي ينسبها إلى الدين.

2. **الألفباء الجديدة والرسائل:** دُوّنت الألفباء في العام 1857م، وتحظى رسائل الكاتب بأهمية كبيرة؛ لاحتواء معظمها مواضيع علمية وأدبية تخرجها عن المعنى الحقيقي للرسائل. ومن فوائدها أنها تعرّف القارئ بأصدقاء الكاتب وأقرانه الذين كانوا يمثلون تيار التنوير في المجتمع. وقد طُبعت هذه المجموعة في باكو ومن ثمّ في تبريز.

3. **مكتوبات كمال الدولة:** يُعدّ هذا الكتاب رسالة فلسفية-سياسية وهو أهم آثار الكاتب وإليه يرجع الفضل في شهرته. وقد دُوّنه في العام 1863م أسوة بـ "أرنست رينان" و"هنري توماس باكل"، في نقد الدين لا سيما الإسلام وأحوال المسلمين (آخوندزاده، 1357: 138-139 و184-185)، ونقله إلى الفارسية بعد عام من ذلك بمساعدة يوسف خان مستشار الدولة. كان الكاتب يدرك حساسية ما طرحه في هذا الكتاب، فحاول إخفاء هويته وحجب الكتاب عن لا يوثق بهم، وحدّد مواصفات لمن يمكن تزويده بالكتاب منها: لا يُسمح بإعطاء نسخة من الكتاب أو قراءتها سوى لمن يكون أهلاً للثقافة من حيث المعرفة والأمانة والإنسانية ولا يجوز بيان اسم المؤلف إلا لمن يكتم الأسرار (آخوندزاده، 1963: نو). ومع أنّ الكتاب لم يُطبع حال حياته، إلا أن المؤلف بذل جهوداً حثيثة لإيصاله للمتقنين الأذربيجانيين، الروس والإيرانيين مكتوباً بخطّ يده وكان يتمّ تداوله بحذر في ذلك الوقت. وكان يتوقع أن ينتشر الكتاب فيما بعد في كلّ آسيا وأفريقيا ويعتقد بسداجة أنّ الإسلام سيزول بنشره: "سأرى حينها كيف سيحافظ وزراء إسطنبول على دينهم. عندها سيُحى دينهم" (المرجع السابق: 234-235).

مكاته العلمية

يحظى الكاتب الذي يعرف في القوقاز ولا سيما في أذربيجان باسم آخوندوف بشهرة منقطعة النظير. ويعدّه عموم المثقفين الإيرانيين من أعظم المفكرين الإيرانيين وأنموذجاً للتقدم في العصر الحديث، فيرى فريديون أدميت أن الفضل يعود له في تأسيس الفكر القومي الجديد، الريادة في الدعوة للفصل بين الدين والسياسة وزيادة تيار التنوير في إيران والدولة العثمانية (أدميت، 1349: 108). ويعتقد همابون كاتوزيان أنه كان لجهوده في حقوق المرأة، نشر الثقافة والعلم، تغيير الخطّ وتنحية الأفكار العنيفة والخطأ، تأثير كبير في تطوّر شعوب الشرق الأدنى (كاتوزيان، 1385: 350). ويعتبره كريم مجتهد من المناضلين ضدّ الجهل والتعصب (مجتهد، 1356: 98). وهو بحسب داريوش رحمانيان من أكثر المؤثرين في أفكار المفكرين الإيرانيين من أبناء جيله وممن تلاه (رحمانيان، 1382: 57-61).

في الحقل الأدبي، يُعدّ مؤسس النقد الأدبي في إيران بسبب كتابه "رسالة النقد"، وكذلك راند الكتابة المسرحية (أرين پور، 1372، ج1: 342). وقد تُرجمت مسرحياته بلغات مختلفة منها الروسية، الفرنسية، الإنجليزية والألمانية، لكنّ هذه المسرحيات وخلافاً للمعتاد، لا تحظى بأهمية كبيرة من الناحية الفنية ولئن منحه الأوربيون لقب "موليير الشرق" و"غوغول القوقاز"، فإن ذلك لم يكن بسبب مستوى هذه الأعمال، بل لتقدمه في كتابة هذا النوع من الأعمال على سائر الكتاب في الشرق (آخوندزاده، 2535: 90).

إذن تتبع أهمية الكاتب من ريادته في عدد من الحقول كالكتابة المسرحية، النقد الأدبي، إصلاح الخطّ وتغيير الأبجدية، والحديث عن ضرورة البروتستانتية الإسلامية بمعنى ترك العبادات وحقوق الله والإبقاء على حقوق الناس، إلا أن السبب الرئيس في شهرته يعود بلا شك لاعتباره انتصار المسلمين العرب على الساسانيين السبب الرئيس في انحطاط إيران وتخلفها وعدائه للعرب والإسلام وتنظيره للقومية الإيرانية.

أفكاره وأراؤه

شهد القرن التاسع عشر تطوّراً كبيراً في الحضارة الغربية على مختلف الصعد. وقد تمكّن الكاتب إثر تعلّم اللغة الروسية، إلى التعرّف إلى الثقافة والأدب الأوروبي وكذلك إلى أعمال المستشرقين فضلاً عن الثقافة والأدب الروسي حيث طالع أعمال الكتاب الروس مثل غريبايوف، ستوفسكي، لورمانتوف وغوغول بلغتها الأمّ وأعمال كتّاب أوروبيين كموليير، مونتسكيو، هيوم وجان ستوارت ميل ورينان وغيرهم عن طريق الترجمة وهكذا تعرّف إلى التيارات الفكرية والثقافية في الغرب. كما كان يحظى بعلاقات وثيقة بتنويرين إيرانيين في ذلك العصر، كالكاتب الزرادشتي مانكجي صاحب، جلال الدين ميرزا، ميرزا يوسف خان وميرزا ملكم خان وكان يطلع من خلالهم على أوضاع البلاد والتطوّرات الفكرية والسياسية في المجتمع.

كان لتبليسي التي كانت آنذاك مركز التقاء الشرق بالغرب وموطناً للعلم والحضارة الجديدة دور كبير في تعرف الكاتب على الحياة الغربية ومظاهرها حديثة العهد كالمدارس الجديدة والمكتبات العامة والمسرح والدراما. وكانت له فيها كذلك علاقات ومعرفة ببعض الشخصيات الأدبية الأوروبية البارزة. وكان المسرح في ذلك الوقت أهمّ أداة للمثقفين الروس لانتقاد حكومة روسيا القيصرية المستبدّة والنظام الكنسي-الإقطاعي. أدرك الكاتب أنّ النقد أهمّ أدوات محاربة الفساد والجهل وأنّ الأدب الكوميديّ

أفضل وسيلة للتأثير في الناس فتوجه بعد تعرفه إلى التيارات الأدبية والثقافية في أوروبا وبتشجيع من مدير مسرح تبليسي، فلاديمير سولوغوب نحو الكتابة المسرحية وخطا خطوة مهمة لتعريف الإيرانيين بالأجناس الأدبية الأوروبية. ويمكن دراسة آرائه النقدية في المحاور التالية:

(أ) **الأبجدية الجديدة:** يُعدّ الكاتب أول من قام بإجراءات فعلية في طريق تغيير الألفباء العربية. وانتشرت بعد جهوده في هذا الشأن، فكرة تغيير الخط في البلدان الإسلامية. فقد عدّ الألفباء العربية سببا رئيسا في انحطاط بلاده وتخلّفها (آخوندزاده، 1351: 189) وصرّح أنه ما لم تعالج هذه المعضلة، لا أمل لتطور إيران والبلاد الإسلامية. وقد توصل إلى هذه الفكرة بعد تعلمه اللغة الروسية والعمل في الجهاز الإداري الروسي، وبما أنه أشار إلى أعمال بطرس الكبير لتعديل الخط الروسي القديم وتأثير ذلك في رقيّ روسيا وتطورها، يمكن القول إنّ تعرّفه إلى تلك الأعمال دفعه إلى تبني فكرة تغيير الخط من ناحية أخرى، لا يمكن إنكار الدور الروسي في دعم مشروعه إذ صرّح أنه بعد تدوينه الكتاب، انطلق إلى إسطنبول على نفقة الحكومة الروسية وبتكليف منها كي يعرض ما توصل إليه على الدولة العثمانية (آخوندزاده، 1350: ج).

بحث آخوندزاده في أسباب انصراف أطفال المسلمين عن الكتابات وكراهيتهم لها وكذلك الأخطاء التي يقع فيها قارئ النصوص العربية، ورأى أن ذلك يعود لصعوبة أبجدية اللغات الإسلامية لذلك ذهب إلى أن الطريق الوحيد لمحو الأمية وجعل التعليم ميسرا خلال مدة قصيرة هو تغيير الأبجدية. وزعم أن دافعه لتعديل الخط وتغييره هو تحرير الناس من الجهل والامية، وادّعى أنه يحز في نفسه رؤية شعوب الأرض تسير في ركب التقدم والتطور، في الوقت الذي تبقى فيه الشعوب الإسلامية متخلفة عنها بسبب صعوبة الخط. لذلك رأى أنّ تجديد الخط أمر واقع لا محالة. واستنادا إلى هذه الرؤية، دَوّن كتاباً أسماه "الألفباء الجديدة لتحرير الألسن الإسلامية وهي العربية والفارسية والتركية" وشرح في مقدمته عيوب هذه الأبجدية وأرسله إلى المسؤولين آنذاك، لكنّ أحداً منهم لم يكثر به ولم تؤت جهوده أكلها (آخوندزاده، 1357: 6).

يمكن من خلال دراسة مسار التطور الفكري للكاتب في هذا الشأن أن نميز بين مرحلتين: الأولى إصلاح الخط والثانية تغييره. في المرحلة الأولى كان يرغب بالقيام بعدد من الإصلاحات في الخط العربي؛ منها إزالة النقاط وإدخال حركات الإعراب داخل الحروف وأن يصبح العامل في الاختلاف بين الحروف، شكلها وليس وجود النقاط، إضافة إلى كتابة الحروف مقطعة. وبهدف الحيولة دون اعتراض العلماء على هذا العمل، صرّح أنّ عمله هذا لا يعارض الشرع، مستنداً بشواهد تاريخية منها أنّ الخط الكوفي قد تغير قبل مئات الأعوام ورضي العلماء بتغييره (المرجع السابق: 7). واقترح أن يبقى الخط القديم في الكتب الدينية وأن يُخصّص للأمور الأخرى وتكون الألفباء الجديدة خاصة بالأمور الدنيوية (آخوندزاده، 1351: 205). في المرحلة الثانية توصل إلى أنّ أيّ إصلاح أو تعديل في الألفباء العربية عبثي، فقرر استخدام الحروف اللاتينية وكتابة الخط من اليسار إلى اليمين. من المحتمل أنّ عدم مبالاة العلماء والمسؤولين بجهوده، أدت إلى تخليه عن فكرة إصلاح الخط وتبنيه فكرة تغييره تماماً. "لم يتخلّ آخوندزاده حتّى آخر عمره عن هدفه بتغيير الخط، لكنّ جهوده لم تفلح. وبدأ في تلك المرحلة بدراسة أسباب إخفاقه وظنّ أنّ الميول الدينية للناس هي السدّ في طريق تغيير الخط، لذلك حاول بزعمه هدم أسس الدين" (دايرة المعارف، 1367، ج: 156).

لا يخفى أنّ الكاتب بالغ كثيراً في أهمية إصلاح الخط أو تغييره. وعلى الرغم من زعمه بأنّ هدفه من تغيير الخط إفادة جميع الشعوب (آخوندزاده، 1357: 6)، لكن من الواضح أن هدفه تمثل في التخلص من تركة العرب المسلمين في بلاده وإيجاد قطيعة بين الإيرانيين المسلمين وتراثهم وفي النتيجة السعي لقطع رابطة الإيرانيين بالإسلام.

(ب) **النظرة الدينية:** يعتبر آخوندزاده رائد تيار العدا للدين في التاريخ الإيراني المعاصر. حين نتعرّف إلى آرائه في هذا الصدد، ستبدو شتائمته للعرب وإن كانت لاذعة - أمراً متوقّفاً. يزعم الكاتب أنه لا يهتم بمجمل الأديان ويفضّل الدين الذي يمكنه من العيش سعيداً وحرّاً في العالم (آخوندزاده، 1336: 32)، لكنّ هجومه كان موجهاً ضد الإسلام بالتحديد وإن تعرّض للديانة اليهودية بالنقد أحياناً، فإنّه ينتقدها لكونها سامية وذات جنور مشتركة مع الإسلام. كما يلاحظ أنه لم ينتقد في أيّ من أعماله الديانة الزرادشتية، بل كان يثني عليها ويعتزّ بها.

اعتقد الكاتب أنّ الطريق الوحيد لدخول إيران بوابة الحضارة يكمن في سلوك الطريق الذي سلكه الغرب والابتعاد عن الدين، فقدّ المعتقدات الدينية باطلّة وسبباً في ضعف الدولة وذلّ الناس وزعم أنّ الإسلام يحول دون نشر الحضارة الغربية بين المسلمين، فسعى إلى هدم ركائز الإسلام. فزعم أنّ الدين سواء أكان جيّداً أم سيّئاً، قد مات منذ زمن بعيد والاعتقاد بأنّ الرسائل التي جلبتها الشعوب السامية منذ عدة قرون خلت، يمكن أن توفر عوامل السعادة للشعوب، أو هام بلهأ (أدميت، 1349: 196) ورأى أنّ الغيبيات التي وردت في الشريعة مجرد خرافات وذهب إلى أنّ الدين يتضمّن ثلاثة أمور: الاعتقادات، العبادات والأخلاق وأنّ الهدف الرئيسيّ من الأديان هو الأمر الثالث، والأمران الآخران فرعيتان والهدف منهما فقط هو الوصول إلى النقطة الثالثة حيث يسقط الأمران الآخران بمجرد الوصول إليها (آخوندزاده، 1336: 222).

يشكّ الكاتب بأصول الإسلام ويدعو بصراحة إلى التخلّي عنه ويذهب إلى أنّ الدين سبب للبربريّة، الوحشيّة والجهل. ويعدّ الالتزام بالدين جهلاً ويطلب إلى المؤمنين النهوض من نوم الغفلة وترك دينهم؛ لأنّ الحرية تعني التحلّل من الدين بحسب تعبيره (آخوندزاده، 1351: 134). لذلك يبشّر بإسلام جديد يختلف عن الإسلام السائد في عصره.

لا يقرّ الكاتب للأنبياء بأيّ نوع من الرسالات الإلهية ويتهمهم باستغلال جهل الناس لإجبارهم على اتباع أوامرهم والانقياد لهم (آخوندزاده، 1336: 163). وعلى الرغم من إذعانه بفصاحة القرآن الكريم، إلا أنه لا يعدّه كلاماً إلهياً معجزاً (المرجع السابق: 35). ويرى أنّ العبادات عمل عبثي يخلو من الفائدة، بل يسبب أضراراً كثيرة كإهدار الوقت والتخلّف عن كسب الرزق (المرجع السابق: 142). فيذهب على سبيل المثال إلى أنّ أداء الصلاة يومياً خمس مرّات يمنع الإنسان من العمل وأنّ الحجّ يسبب الكثير من الخسائر للبلاد.

وعلى الرغم من كل ما ذكر، يدّعي الإسلام فيقول: "لست عدوّاً للدين والحكومة. روحي فداء لأمتي وحكومتي. ربما يُستنبط من نظرتي القومية هذه، العدا الدينية، لكن ليس إلى ذلك الحدّ الذي يتصوّره المتعنّتون. أنتم تعرفون مدى ثباتي على

الإسلام ولا أفضل ديناً على الإسلام مطلقاً... القصد هو إزالة الجهل والرفق في العلوم والفنون ومختلف الجوانب والعدالة والرفاهية والثروة والحرية للشعب وبناء الوطن وفي المحصلة إحياء شأن وشوكة أجدادنا قبل الإسلام" (أخوندزاده، 1357: 178)، زاعماً أنه لا يريد "أن يصبح الناس ملحدين، بل يتلخص كلامه في أن الإسلام، وبناء على متطلبات العصر وأوضاع الزمن يحتاج إلى بروتستانتية" (أخوندزاده، 1336: 205)، لكن هذه البروتستانتية لا تعني إحياء الدين، بل استئصاله من جذوره. (ج) نظرتة للتاريخ: تنقسم رؤية الكاتب حول التاريخ إلى قسمين:

1) النزعة للماضي التليد واستعادة أمجاده: أسس أخوندزاده تياراً ما يزال مستمراً حتى وقتنا الحالي يتمثل في النزعة للماضي والتفاخر به. إن اعتبار الكاتب الإسلام سبباً رئيساً في انحطاط بلاده وتخلفها جعله يبحث عن نموذج بديل، فتوجه إلى إمبراطورية فارس القديمة ورسم صورة مثالية لها مقارنة بحالها في ذلك الوقت بحالها بعد دخول الإسلام. يبدأ الكاتب "مكتوبات كمال الدولة" بإظهار الأسف لأوضاع إيران الحالية قائلاً: "ليتني لم أت ولم أر أهل هذه البلاد الذين أشاركهم دينهم وليتني لم أطلع على أحوالهم. لقد انفطر قلبي" (المرجع السابق: 15)، ثم يتحسر على إيران القديمة: "يا إيران أين عظمتك وجبروتك الذي كان في عهد كيومرث وجمشيد وغشتاسب وأنوشيروان وخسرو برويز... أسفا عليك! أين تلك القوة والسعادة؟" (المرجع السابق: 16، 20).

في مقارنته لحال إيران قبل دخول الإسلام وبعده، يشبه حالها بحال النور مقابل الظلام (المرجع نفسه) ويتحسر على الشعب الإيراني المشرّد في أصقاع الأرض وينتقد السلاطين الفاجريين لعدم اهتمامهم برفعة البلاد وتطورها (المرجع السابق: 22). ويثني في المقابل على ملوك فارس القدماء الذين كانت أفعالهم تستند لما يسميه "ميثاق الحضارة" ويحث مواطنيه على الاقتداء بهم زاعماً أن الناس كانوا في عصرهم يعيشون بعزة ورفاهية وأمن وأمان، لا يعرفون الفقر ولا التسول ويتمتعون بالحرية والاحترام والكرامة داخل البلاد وخارجها (المرجع السابق: 16).

لا شك أن حديث الكاتب حول ملوك فارس قبل الإسلام ينطوي على كثير من المبالغة، فعلى سبيل المثال كان بعضهم كخسرو الثاني وغيره يعنون لأنفسهم عشرات الأسرة في أماكن مختلفة وربما كانوا يتكونها جميعاً ولا ينامون في أي منها خوفاً من الاغتيال (كريستنسن، 1380: 291). ولا شك أن السلطان العادل بغني عن هذا الأمر. ويبدو حديثه عن الحرية في ذلك العصر أمراً مثيراً للاستغراب، فمن المعروف أن هذا المفهوم كان غائبا في العهد الساساني ولم يكن هناك تسامح ديني مع أتباع الأديان الأخرى، فقد كان الزرادشتيون يقيمون الأديان الأخرى ويضطهدون أتباعها ولهذا السبب تحوّلت الحركتان المانوية والمزدكية وغيرهما إلى حركات سرية (الدوري، 1961: 71). وكان المجتمع آنذاك طبقياً يفصل بين طبقاته جدار حديدي لا يمكن تجاوزه بأي حال، وقد وصل التقسيم في المجتمع إلى درجة عدم السماح لأبناء الطبقات الدنيا بدخول دور العبادة ومعابد النار المخصصة للطبقات العليا (كريستنسن، 1380: 228-231).

يفخر الكاتب الذي ينتقد المسلمين لقيامهم بالفتوحات، باحتلال ملوك إيران القدماء بلاداً أخرى زاعماً أن رعاياهم في تلك البلدان كانوا يعيشون معززين مكرمين: "يعلم العالم كم كانت رقة نفوذ سلاطين الفرس واسعة... كانت ولايات بلوستان وأفغانستان وكابول وغور وسيستان ولاهور وكشمير وشكابور وجميع السند وبلخ وخيوه وأورغنج وسهول الفجقاق وشيروانات وبلاد بابل وبلاد الحيرة وديار بكر وأرمينيا وولاية سوريا أي الشام وحب جميعها كانت تخضع لسيطرة سلاطين إيران وكان رعاياها يعيشون بعزة وسرور منقطع النظير" (أخوندزاده، 1336: 210). وعلى الرغم من هذه الصورة المثالية لإيران القديمة، إلا أنه يرى أنه يزدريها أمام الحضارة الغربية واصفاً إياها بالشمع مقابل الشمس (المرجع السابق: 16).

2) الإعجاب بالزرادشتيين: من جوانب حنين الكاتب للماضي إعجابه بالزرادشتيين باعتبارهم "ذكرى الأجداد" و"نوي خصال ملائكية" ومناشدته المهاجرين منهم بالعودة إلى الوطن لإحياء أمجاده ودعوة مواطنيه لتحقيق الرفاهية لهم والحيلولة دون اعتناقهم الإسلام؛ لأن الإيرانيين المسلمين سئمو جرأه- الإسلام (المرجع السابق: 213).

صورة العرب في أعمال أخوندزاده

لا شك أن العربي غريب و"آخر" بالنسبة للفارسي، إلا أنه يشترك معه في صفات كثيرة أهمها الإنسانية والدين، لكن أخوندزاده لا يرى ما يجمع بين الإيراني والعربي فهما برأيه لا يشتركان في الوطن، ولا في اللغة، ولا في العرق ولا في الدين، بل ولا في الصفات الخلقية والخلقية؛ وكأنهما ولدا من سلالتين مختلفتين، فالعرب مختلفون عن الإيرانيين "من جميع الجهات وفي جميع الصفات". الآخر (العربي) في أعماله ليس آخر مكملاً أو حتى منافساً، بل عدو لا يمكن العيش إلى جانبه أو حتى التعايش معه. ويترافق هذا العداء للآخر المسلم العربي، مع إعجاب وتقدير للآخر غير المسلم، الغربي والروسي.

يلقي الكاتب بجريرة انحطاط إيران وتخلفها على عاتق الإسلام والعرب فيهاجم بشدة ويأخذ كلامه منحى عنصرياً شوفينياً وينظر من خلال مؤلفاته للعداء للعرب ليؤسس بذلك لتيار العداء للعرب في إيران المعاصرة، هذا التيار الذي يسميه داريوش رحمانيان "الشعوبية الجديدة" (رحمانيان، 1382: 58). وتتلخص صورة العربي في كتاباته بالمحاور التالية:

1. المغضوب عليهم وأكلة السحالي والعقارب وسفاكو الدماء: يتخيل أخوندزاده أن جميع العرب يسكنون الصحراء ويرى أن هذا المسكن دليل على غضب الله عليهم ويزعم أنهم لا يستحقون الرحمة بنظر الخالق الذي عقابهم "فجعل مسكنهم وادياً شبيهاً بالحجيم، وطعامهم من الخنافس والعقارب، لم يرههم يستحقون شربة ماء بارد فقبض أرواحهم من الدنيا وهم بصرخون الماء" (أخوندزاده، 1336: 211). ويحتقرهم لعدم توافر الماء البارد في الصحراء ويسخر ممّا وعدوا به من ماء بارد في الجنة واصفاً إياهم بسفاكي الدماء: "إن كان هناك ماء بارد في الجنة، فدع سفاكي الدماء هؤلاء يشربون منه لأنهم كان يتحسرون عليه في الدنيا" (المرجع السابق: 210).

2. **الجوع والعري والوحشية والكذب:** يصف العرب في مواضع عديدة بالجياح والعرافة ويقول في إحداها مخاطباً بلاده "منذ ألف ومائتين وثمانين عاماً جعلك العرب الحفاة العراة تعيسة" (المرجع السابق: 20). وعند انتقاده فريضة الحج، يزعم أنّ سبب ذلك الحكم الشرعيّ توفير الطعام للعرب الجياح "أذهب إلى الحجّ وأشبع العرب الجياح" (أخوندزاده، 1349: 214). ويرى أنّ للعرب طباع السباع والحيوانات المتوحشة ومن أمارات وحشيتهم الاعتقاد بالسحر والخرافات، حيث ينتقد من يؤمن بالغيبات ومنها الملائكة والجنّ والشياطين: "من علامات وحشية العرب... أنهم يصدقون بوجود السحر والعين والكهانة والشياطين والهوريات والعفرات والجنّ والملائكة وما شاكلها من الكائنات المتخيلة. تُشاهد هذه الحالة بين متوحشي أفريقيا وأوروبا وأستراليا" (أخوندزاده، 1336: 27). ويخطط عمداً بين الكهانة والسحر من جهة ووجود الشياطين والملائكة من جهة أخرى، مع أن نظرة الإسلام إليهما مختلفة تماماً. ومما يثير العجب أنّه يعتبر الشياطين والملائكة خرافات والإيمان بها من علامات التوحش وينتقد العرب المسلمين بسبب السحر الذي حرّمه الإسلام، في حين أنه يقبل الأساطير والخرافات الإيرانية ويؤمن إيماناً راسخاً بالشاهنامة وأبطالها الأسطوريين وبالعفرات الأبيض والساحرة دون أي تردّد. يصف الكاتب المعتقدات الدينية بالكذب والخرافات ولا يتهم العرب بنسج الأكاذيب وصناعة الأساطير فحسب، بل يزعم أنّهم فاقوا جميع الأمم في ذلك (المرجع السابق: 77).

3. **امتلاك قلوب سوداء وقطع الطرق والتسول والخداع والفتنة:** حين اعتراضه على الأحكام الشرعية، يصف العرب بأن قلوبهم سوداء وبأنهم خلقوا من طينة سيئة وقطّاع طرق: "ربحت مائة تومان، لماذا يحكم الشرع أن أخذ هذا المال إلى الحجّ وأنتقد على احتياجات العرب نوي القلوب السوداء وقطّاع الطرق؟" (أخوندزاده، 1351: 99) فضلاً عن ذلك، يزعم أنّ عمل العرب محصور بواحد من أمرين: التسول أو السلب والنهب. وحين يوبخ قومه على اعتناقهم الإسلام، يصف العرب بالسفاحين فيقول: "تقتضي الغيرة والشرف وعلوّ الهمة ألا نتعصّب للغرباء وقطّاع الطرق والسفاحين" (أدميت، 1349: 119). كما يتهمهم باستغلال جهل الناس وإضرار الفتن والاضطرابات والتسبب بتعاسة ساكني بلاد فارس (أخوندزاده، 1336: 206).

4. **التسبب بالاستبداد السياسي وتخلف آسيا وأفريقيا:** يرى أنّ الاستبداد السياسي وعدم وجود القوانين والأنظمة من نتائج دخول العرب المسلمين إلى بلاده: "لم تقم في إيران سلطة حقيقية بعد انتصار العرب وزوال دولة الفرس وضياع المواثيق الحضارية وقوانين المهابدنيين. طوال التاريخ الهجريّ كان حكام هذه البلاد مستبدين ولصوصاً" (أخوندزاده، 1357: 225). ويزعم أنّه لو لم يظهر العرب المسلمون، ولم يسيطروا على آسيا وأفريقيا ولم يفرطوا بعلم هذه البلدان، لكانت شعوبها من الشعوب المتحضرة ومن الأمم السعيدة في العالم (أخوندزاده، 1336: 212).

5. **فرض اللغة العربية والتسبب بالامية والجهل واعتبار الحروف العربية بربرية ونجسة:** يصف الكاتب الأبجدية العربية بالبربرية اللعينة النجسة ويزعم أنّه لو أتيح له تغييرها، لأنقذ أمته من ظلمات الجهل وأوصلها إلى نور المعرفة وعندها سيغادر الدنيا مطمئناً مرتاح البال (المرجع السابق: 208). ويزعم أنّ العرب المسلمين جعلوا الإيرانيين أميين جاهلين بعيدين عن ركب الحضارة (المرجع السابق: 20).

يتراق اتهام الكاتب العرب بالتسبب بأمية الشعوب، مع تجاهله أن الأكثرية الساحقة من رعايا الدولة الساسانية كانت محرومة من التعليم، فبحسب كريستنسن: لم يكن عامة الناس في عصور ما قبل الإسلام يلمون بالقراءة والكتابة، ومن كان يجيد القراءة والكتابة، كان يكتب بنوع من الحروف الأرامية ذات الجذور المشتركة مع العربية "حتى أنّ الوثائق الموجودة باللغة الفارسية، كتبت بذلك الخط". أضف إلى ذلك أنّ الخط البهلوي كان من الصعوبة بمكان إلى درجة أنّ الكثير من حروفه تُقرأ بأشكال متعددة (كريستنسن، 1380: 26، 29، 298).

يرى الكاتب أنّ العرب ومن خلال انتصارهم على الإيرانيين، لم يغيروا دينهم فحسب، بل مزجوا لغتهم باللغة الفارسية، لذلك فإنّ على من يريد قراءة الكتب الفارسية، الإمام بالعربية وقواعدها. والإيرانيون مجبرون على تعلّم لغتين لفهم النصوص الفارسية، لكنّ الأوروبيين على سبيل المثال يفهمون كتاباتهم بعد تعلّم لغة واحدة: "حين انتصر العرب علينا، أعطونا دينهم، مزجوا لغتهم بلغتنا، أجبرونا على تعلم اللغة العربية وقواعدها لفهم الكتب التي تُنوّن في الأصل بلغتنا. لذلك لا بدّ أن نعرف لغتين لفهم المصنّفات الفارسية وثلاث لغات لفهم المصنّفات التركية، لكنّ الفرنجة والبريطانيين واليونانيين يمكنهم فهم جميع مصنّفاتهم من خلال تعلّم لغة واحدة" (أخوندزاده، 1357: 126-127). ويتألّم لحال الأطفال الإيرانيين المجبرين على تعلّم الأبجدية العربية الصعبة ويصف ذلك بالعمل الشاقّ: "ليس ذنب أطفالنا المساكين. ماذا يفعلون إن كنت أنت يا ميرزا فتعطي تكتب "هذا" وتقرأها "هذا"، تكتب "فتي" وتقرأها "فتا"، إعراب "أحمد" بحدّ ذاته مصيبة كبيرة. تعلم اللغة العربية بالنسبة لنا غير الناطقين بها، بلاء عظيم"، لذلك يتمنى خراب بيوت العرب (المرجع السابق: 129).

إنّ اتهام العرب بفرض اللغة العربية على أهل البلاد المفتوحة ولا سيما إيران لا يستند إلى الصواب، إذ يعتقد بعض الباحثين أنّ العرب لم يحولوا دون انتشار اللغة الفارسية مطلقاً، بل كانوا يشجعون على نشرها وبحسب فراي "ساعد العرب أنفسهم على نشر اللغة الفارسية في الشرق وأدى ذلك إلى زوال اللغة السعدية واللهجات الأخرى في تلك البلاد" (فراي، 1373: 387).

وغني عن القول إنّ الكاتب بالغ كثيراً بذكر مثالب الأبجدية العربية وقد أتضح بطلان هذه النظرية اليوم؛ لأنّ صعوبة حروف اللغة اليابانية مثلاً لم تحل دون تقدّم اليابان، فضلاً عن أنّ معظم اللغات ومنها الفارسية تحوي مشاكل من هذا القبيل. فالواو المعدولة في كلمات مثل (خوار - خواب - خواندن) وإن كانت تُلفظ على نحو ما سابقاً، إلا أنّها لا تُلفظ حالياً على الإطلاق.

6. **إحراق مكتبات مصر وإيران:** يزعم الكاتب أنّ الإيرانيين لم يكونوا المتضرر الوحيد من العرب، بل تعرضت لظلمهم كذلك شعوب أخرى كالمصريين حيث يدّعي أنّ العرب المسلمين أحرقوا مكتبات مصر وإيران وأعدموا فنون القدماء، بل "أحرقوا فضلاً عن المكتبات المصرية، جميع الكتب والرسائل الفارسية" (أخوندزاده، 1336: 209-210). إنّ موضوع إحراق الكتب من المواضيع التي كانت ولا زالت تثير اهتمام كثير من الباحثين. يستند معظم من طرح هذا الموضوع إلى روايات متأخرة تعود إلى القرن السابع الهجري حول توجبه عمر بن الخطاب أمراً لولائه بإحراق تلك الكتب، لكنّ معظم الباحثين المنصفين ومنهم غوستاف

لوبون في "حضارة العرب" وول ديورانت في "قصة الحضارة" أثبتوا زيف هذه الرواية مؤكدين أن مكتبة الإسكندرية كانت قد أحرقت عام 48 ق.م عند مجيء يوليوس قيصر إلى الإسكندرية (ديورانت، 1988، ج13: 263-لوبون، 2013: 225). وقس على ذلك الروايات الواردة بخصوص إحراق مكتبات فارس، وهو ما اضطر المؤرخ الإيراني القومي عبد الحسين زرین كوب إلى الاعتراف في كتابه سيرة الإسلام: "يبدو أن الرواية المتعلقة بتدمير العرب مكتبة المدائن لا أساس لها من الصحة ومصدرها جديد" (زرین كوب، 2535: 43). من المؤكد أنه لو كانت هذه الرواية صحيحة، لذكرها المؤرخون والكتاب الشعبيون الذين اختلقوا كثيراً من القصص للإساءة إلى العرب والمسلمين وكانت هذه الحادثة ستمثل صيدا ثمينا لهم في حال صحتها، لكن أيًا من المصادر التاريخية القديمة بما فيها المصادر التي دونها الشعبيون- لم تشر إليها.

وعند الحديث عن فرضية وجود كتب في العصر الساساني، ينبغي ألا ننسى أنه كلما حدثت تغييرات سياسية وفكرية في مجتمع ما، فإن الأعمال السابقة تفقد ازدهارها تدريجياً ويأفل نجمها مع مرور الزمن وهكذا تقل الحاجة إليها، ما يؤدي إلى فقدانها رويداً رويداً، وربما هذا ما حصل لمؤلفات العصر الساساني -إذ ما افترضنا وجود هذه الكتب-. يقر زرین كوب في كتابه "قرنان من الصمت" بهذه الرؤية ويعترف أنه: "في العصر الذي كان فيه العلم والفن حكرًا تقريباً على رجال الدين الزرادشتيين والأعيان، فإن زوال هاتين الطبقتين، سيؤدي إلى اندثار أعمالهم وكتبهم" (زرین كوب، 1378: 97).

7. **عدم الاهتمام بالعلوم:** يقبل الكاتب الرأي القائل بأنه لا يمكن إنكار اهتمام العرب المسلمين بنشر العلوم والفنون في بغداد والأندلس، لكنه يرى ذلك استثناء فيقول: "قضى العرب في أوائل الهجرة على جميع علوم المصريين والفرس من العالم. بعد مائتي أو ثلاثمائة عام ندموا على فعلتهم، وسعوا إلى تعويض ما فاتهم، لكن هياها هياها... كان تعويض ما مضى مستحيلاً" (أخوندزاده، 1336: 212) ويصرح أن اهتمام الخلفاء المسلمين بنشر العلوم كان محدوداً وأن العلوم كانت في عصرهم تقتصر على مدارس معينة وأن العامة في زمن الخلفاء المسلمين كانوا محرومين من أنوار المعارف. ولا يعترف للعرب والحضارات التي ظهرت في البلاد العربية، بأي نوع من العناية بالعلوم ويتجاهل حقيقة أن الإيرانيين وبقية الشعوب لم يكونوا أحسن حالاً من العرب "ينبغي القول فيما يتعلق بالعلوم إن اليونانيين والرومان كانوا دائماً معلمين للإيرانيين" (كريستنسن، 1982: 403) ويزعم أن العمل الوحيد الذي فعله العرب هو إحياء العلوم الميتة في أواسط التاريخ الميلادي: "كانت العلوم في أواسط التاريخ الميلادي تعيش حالة سبات بين المسيحيين، فأحيا العرب هذه العلوم ثم خرموا منها وكان المسيحيون السبب في نشرها وتكميلها" (أخوندزاده، 1336: 213). صحيح أن إسهام المسلمين اليوم في إنتاج المعرفة محدود للغاية، إلا أننا يمكن أن نجزم أنه ما من دين شجع على التعلم والتعليم كالإسلام.

8. **توبيخ العرب لاعتناقهم الإسلام:** يرى الكاتب أن الرسالة التي حملها الإسلام، أدت إلى تعاسة العرب أيضاً فيقول: إن كان الإسلام يوفر السعادة والسرور، فلم لم يصل العرب إلى هذه الحال؟ إذ ليس في العالم اليوم -برأيه- أمة أكثر منهم بؤساً وتعاسة. ويعرب عن اعتقاده بأنه لو بقي العرب يعبدون الأصنام، لربما كان حالهم أفضل. هنا يتضح أن مشكلة الكاتب الرئيسية مع الإسلام وهجومه على العرب، كان بسبب كراهيته للإسلام.

9. **تدمير إيران وتخريب آثارها والعداء للإيرانيين:** يرى الكاتب في فاتحي بلاده، مدمرين ومخربين مؤكداً أن أفعالهم كانت من سوء بمكان إلى درجة أنه لا يمكن إزالة آثارها حتى الآن "قضى العرب على إمبراطوريتنا التي امتدت ألف عام ودمروا شوكتها وخرّبوا وطننا إلى درجة أننا لم نتمكن من إعادة بنائه حتى الآن" (أخوندزاده، 1336: 207). هنا أيضاً يبدو هجومه على العرب هجوماً على الإسلام الذي أوصله العرب إلى بلاده. وفي رسالة إلى زعيم الزرادشتيين، يصف العرب بأعداء إيران وأعداء أجداد الإيرانيين ويستغرب لماذا لا يزال الإيرانيون يكونون الودّ لأعداء أجدادهم (أدميت، 1349: 125).

10. **إجبار الإيرانيين على اعتناق الإسلام بقوة السيف:** يكرر الكاتب مزاعم بعض المستشرقين بأن العرب أجبروا الإيرانيين على اعتناق الإسلام بقوة السيف وأن مواطنيه لم يدخلوا الإسلام نتيجة اقتناعهم ورغبتهم به بل اضطروا لذلك (أخوندزاده، 1357: 207). والحقيقة أن بقاء معابد النار مزدهرة في تلك البلاد حتى عدة قرون بعد دخول الإسلام يبين زيف هذا الادعاء. وقد ذكر نيلسون فراي السبب الحقيقي في اندثار الكثير من معابد النار في تلك البلاد قائلاً "أفل نجم شبكة معابد النار تدريجياً نتيجة قلة أعداد الزرادشتيين. ومع ذلك بقي الكثير من أهل فارس حتى القرن العاشر مؤمنين بالديانة الزرادشتية وعاش جمع غير منهم في فارس حتى فتوحات السلاجقة" (فراي، 1373: 396). كما يصرح إوارد براون بأن الادعاء بأن المسلمين خيروا الإيرانيين بين واحد من أمرين؛ الإسلام أو السيف، غير صحيح لأن "المجوس والمسيحيين واليهود كان يحق لهم الاحتفاظ بدينهم وكانوا مجبرين على دفع الجزية فقط وكان هذا عدلاً محضاً لأن الرعايا من غير المسلمين كانوا معفون من المشاركة في الغزوات وإعطاء الخمس والزكاة التي كانت فرضاً على أمة النبي" (براون، 1333، ج1: 297-298). ويعترف زرین كوب أيضاً بأن الظلم والاضطراب الذي وقع في الدولة الساسانية جعل مواطنيها غير عابئين بالدفاع عنها ويشير إلى أسلوب الحياة البسيطة الذي حمله العرب المسلمون فيقول: "لا جرم أن أسلوب المعاملة البسيطة [للعرب المسلمين]، كان يغري من سئم أوضاع حكومتهم بالنظر للعرب ودينهم الجديد نظرة إعجاب وتقدير" (زرین كوب، 1378: 83-84). ربما اعتنق بعض الإيرانيين الإسلام خشية سطوة الدولة الجديدة وربما فعل ذلك آخرون بهدف كسب الامتيازات، لكن السبب في اعتناق الأكثرية منهم الإسلام لم يكن السيف والامتيازات، بل تعاليم الإسلام وسلوك حاملي الرسالة.

وخلاصة القول يلقى أخوندزاده بجميع عوامل تخلف بلاده، من أحرف الهجاء "المشوهة" والدين "المعارض للعقل" حتى سيطرة الخرافات والأوهام والاستبداد السياسي وعدم وجود النظام والقوانين، على كاهل العرب، إذ لو لم يدخلوا بلاد فارس، لكان الإيرانيون اليوم من الأمم المتحضرة والمرفهة في العالم. وي طرح النزعة القومية في مواجهة الثقافة الإسلامية العربية وتستند قوميته إلى العرق الآري "في قومية أخوندزاده وأسوة بالتنويريين الأوروبين ينبغي أن يحل العرق والقومية محل الدين، وأن تُثار بالتوازي مع محو الدين أو إضعافه، الميول إلى إيران ما قبل الإسلام والمشاعر القومية" (دايرة المعارف، 1367، ج1: 157).

لا يتحدث آخوندزادة الذي يبالغ في تمجيد إيران القديمة، عن السبب في تمكّن العرب المسلمين من فتح بلاده بسرعة وسهولة نقلتها كتب التاريخ. من المؤكد أنه لو كانت صورة إيران في العصر الساساني على النحو الذي قدّمه الكاتب، لما استطاع العرب المسلمون السيطرة عليها بسهولة، إذ يعترف المؤرخون الجدد أيضاً بأنّ إيران لم تكن عند دخول الإسلام إليها تلك المدينة الفاضلة التي نشاهدها في آثار الكاتب، بل كانت عوامل ضعفها وتفككها من الوضوح بمكان إلى درجة اعتبر فيها بعضهم أنه لو لم يدخل الإسلام إليها، ربّما كانت سيطرت عليها أديان أخرى كالمسيحية مثلاً. في الحقيقة أخطأ آخوندزادة بين المعلول والعلّة أي رأى أنّ انحطاط إيران نتيجة لدخول العرب المسلمين إليها، لكنّه لم يلتفت إلى أسباب انحطاط إيران القديمة مطلقاً (رحمانيان، 1382: 68). منعه ضعف بلاده ومشاهدته بؤسها من رؤية الأسباب الداخلية، لذلك بحث عن عدوّ أجنبيّ بحمّله وزر ضعفها وانحطاطها ولم يكن هذا العدوّ سوى العرب الذين أوصلوا رسالة الإسلام إلى بلاده.

لقد بثّ الإسلام روحاً جديدة في إيران، فأثرى اللغة الفارسية وزادها غنى فأنتجت شعراء عظاما كجلال الدين الرومي وحافظ وسعدي الشيرازيين، كما خلق نهضة علمية معرفية في الشرق الإسلامي خرّجت علماء كابن سينا والفارابي والرازي، ولو بقيت إيران على حالها القديم لكان من الصعب أن تخرج أمثال هؤلاء العلماء والأدباء، والدليل على ذلك ظهور عشرات العلماء والحكماء في الحضارة اليونانية القديمة كسقراط وأفلاطون وبطلميوس وجالينوس، في حين أننا لا نعرف شخصية على هذا المستوى في الحضارة الفارسية القديمة.

لا شك أن من قرأ مؤلفات الكاتب لا يمكن أن يصل إلى النتيجة التي توصل إليها الهائمون بأفكاره ممن يرى أنه "لا أثر للتعصبات الدينية والعرقية الفارغة في هذه الرسائل، بل تتضح في كلّ سطر جهود المؤلف لإزالة جميع عوامل النفاق والاختلاف بين الأمم" (آخوندزادة، 1357: ج)، فالتعصّب الدينيّ والقمي ألقيا بظلالهما الثقيلة على أفكار الكاتب إلى درجة أن يندر أن تجد صفحة من صفحات المکتوبات لا تسيء للعرب أو تحمل نظرة شوفينية.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذا النوع من الأفكار كان محدوداً بالتنويريين والمثقفين والأدباء "ولم يكن معظم الناس على اطلاع على هذه الأفكار ولم تكن الأفكار نفسها مقبولة بالنسبة لهم، حتّى أنّها لم تحظ بالقبول في البلاط القاجاريّ وإن لوحظت بعض هذه الأفكار فإنّها لم تكن من القوة والانتشار بمكان" (بيكدلو، 1380: 59). ولم تلق هذه الأفكار رواجاً بين عامة الناس إلا بعد أن غدت إيديولوجية تبناها النظام البهلوي منذ منتصف العقد الثالث من القرن العشرين.

النتيجة

كان لتعرّف الكاتب إلى التقدّم الذي أحرزه الغرب في القرون الأخيرة وإلى المفاهيم الجديدة كالقومية والهوية وتفوق العرق الآري إضافة إلى كتابات المستشرقين حول الإسلام، دور رئيس في تنبيهه إلى الفجوة الواسعة بين الشرق الإسلامي والغرب فحاول العثور على سبب انحطاط بلاده وتخلّفها. وتوصل إلى أنّ الإسلام والعرب هم السبب الرئيس في ذلك، فتركّزت جهوده على ذم العرب والإسلام مقابل إظهار صورة مثالية لبلاده في عصور ما قبل الإسلام، فأسس بذلك تيار العداوة للعرب والنزعة للماضي في تاريخ إيران المعاصر. ويتضح من خلال توصيفه للعرب المنحى العنصري لأفكاره التي تظهر كراهيته وعداوة لهم ولكل ما يمت لهم بصلة في اللغة والأبجدية والتاريخ والثقافة والعادات والأعراف والتقاليد، حتّى أنه يمكن أن نعد كتابه "المكتوبات" قاموساً في الشتائم والإهانات للعرب، والصفات النقية والجميلة لإيران ما قبل الإسلام. وقد تركت هذه الأعمال أثرها في المخيلة الإيرانية وأسهمت في خلق صورة نمطية سلبية عن العرب في أذهان كثير من الإيرانيين، فضلاً عن أثرها الواضح في أعمال أعمدة الأدب الفارسي المعاصر كصادق هدايت، صادق تشوبك، نادر نادرپور وأخوان ثالث.

المصادر والمراجع

1. آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (1963). *الفيباى جديد و مکتوبات*، به کوشش حمید محمدزاده و حمید آراسلی، فرهنگستان علوم، باکو.
2. (1357). *الفيباى جديد و مکتوبات*، به کوشش حمید محمدزاده، نشر احیاء، تبریز.
3. (1349). *تمثیلات*، ترجمه محمدجعفر قراجه‌داغی، انتشارات خوارزمی، چاپ دوم. تهران.
4. (1350). *سرگذشت مرد خسیس به انضمام زندگینامه آخوندوف بقلم خودش*، ترجمه احمد مهدوی، مؤسسه مطبوعاتی عطائی، چاپ اول، تهران.
5. (1351). *مقالات نوشته میرزا فتحعلی آخوندزاده*، گردآورده باقر مؤمنی، انتشارات آوا، چاپ اول، تهران.
6. (1336). *مکتوبات میرزا فتحعلی آخوندزاده*، شماره ثبت 60884، مهر مؤسسه پژوهش و مطالعات فرهنگی 1365، مأخوذ از نسخه‌ای به مهر بنیاد دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
7. (2535). *مقالات فارسی*، به کوشش حمید محمدزاده، ویراسته ح. صدیق، انتشارات نگاه، تهران.
8. آدمیت، فریدون. (1349). *اندیشه های میرزا فتحعلی آخوندزاده*، خوارزمی، تهران.
9. (1357). *اندیشه های میرزا آقاخان کرمانی*، انتشارات پیام، چاپ دوم، تهران.
10. آرین‌پور، یحیی. (1372). *از صبا تا نیما*، زوار، ج 1-2، چاپ چهارم. تهران.
11. براون، ادوارد. (1333). *تاریخ ادبی ایران*، ترجمه و تحشیه و تعلیق علی پاشا صالح، ج 1، بی‌نا.
12. بیگلرلو، رضا. (1380). *باستان‌گرایی در تاریخ معاصر ایران*، نشر مرکز، چاپ اول، تهران.
13. *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*. (1367). ج 1، مرکز دایرةالمعارف، چاپ اول، تهران.
14. دیورانن، ول. (1988). *قصة الحضارة*، ترجمه زکی نجیب محمود و محمود بدران، دار الجیل، بیروت- لبنان، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس.
15. النوري، عبدالعزيز. (1961). *مقدمة فی تاریخ صدر الإسلام*، المطبعة الكاثوليكية، الطبعة الثانية، بیروت.
16. رحمانیان، داریوش. (1382). *تاریخ و علت‌شناسی انحطاط و عقب‌ماندگی ایرانیان و مسلمین*، مؤسسه تحقیقاتی علوم اسلامی- انسانی دانشگاه تبریز، تبریز.
17. زرین کوب، عبدالحسین. (1378). *بوقرن سکوت*، سخن، چاپ نهم، تهران.
18. (2535). *کارنامه اسلام*، امیر کبیر، چاپ دوم، تهران.
19. فرای، ریچارد. (1373). *میراث باستانی ایران*، ترجمه مسعود رجب‌نیا، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، تهران.
20. کاتوزیان، محمدعلی (همایون). (1385). *هشت مقاله در تاریخ و ادب معاصر*، مرکز، چاپ اول، تهران.
21. کریستنسن، آرتور. (1380). *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمه رشید یاسمی، ویراستار حسن رضایی باغ‌بیدی، صدای معاصر، چاپ دوم، تهران.
22. (1982). *ایران فی عهد الساسانیین*، ترجمه یحیی الخشاب، راجعه عبد الوهاب عزام، دار النهضة العربية، بیروت.
23. لوبون، غوستاف. (2013). *حضارة العرب*، ترجمه عادل زعیتز، مؤسسه هنداوی للتعلیم والثقافة، القاهرة.
24. مجتهدی، کریم. (1356). «میرزا فتحعلی آخوندزاده و فلسفه غرب»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال 24، شماره 1-2، تهران.
25. میرعابدینی، حسن. (1383). *صد سال داستان‌نویسی*، چشمه، ج 1 و 2، چاپ سوم، تهران.

**İBRAHİM GÜLİSTAN VE 1979 DEVRİMİNE KADAR İRAN SİNEMASINA KISA BİR
BAKIŞ**

*Malik Uğur DADAK**

Öz

Bu yazıda, başarılı film ve yönetmenleriyle dünya çapında özgün bir yere sahip İran sinemasının ortaya çıkışına, 1979 yılına kadar geçen dönemde İran'da sinemanın ilerleyişine ve İbrahim Gülİstan'ın sinema alanındaki çalışmalarına ana hatlarıyla değİnilmek suretiyle kısa ve öz bilgiler vermeye çalışılmıştır. İran sinemasının 1979 yılına kadar geçirdiği aşamalara bölümler halinde değİnilmiş ve İbrahim Gülİstan'ın sinema sanatına giriőİ, bu alandaki katkısı ve filmleri hakkında da bilgilere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *1979 İran Devrimi, İran Sineması, İbrahim Gülİstan.*

**İBRAHİM GOLESTAN AND A SHORT OVERVIEW ON IRANIAN CINEMA UNTIL 1979
REVOLUTION****Abstract**

In this study, it has been tried to give brief and concise information on the emergence of Iranian cinema which has a unique place in the world with its successful films and directors, the progress of cinema in Iran until 1979 and the works of Ibrahim Gulistan in cinema. The stages of Iranian cinema until 1979 were mentioned in short chapters and information about Ibrahim Gulistan's introduction to cinema, his contribution in this field and his films were also included.

Keywords: *1979 Iranian Revolution, Iranian Cinema, Ibrahim Gulistan.*

* Arş. Gör., Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Fars Dili ve Edebiyatı ABD., ugurdadak@hotmail.com

Giriş

Günümüzde İran sineması denilince akla oldukça kaliteli ve dünya çapında ödüllere layık görülen sinema filmleri, yetenekli oyuncular, yaratıcı senarist ve yönetmenler gelmektedir. Bu başarılı yaratıcılığın ardında elbette ki İran coğrafyasında yaşanan toplumsal ve politik yansımaları geniş olaylar silsilesi yer almaktadır. Bu olaylara güçlü İran edebiyatı ve İran sinemacılarının becerikli bakış açıları ile geçmişteki yaşanmışlıkları sinemaya yansıtma becerileri eklenince ortaya bugünkü ilgi çekici İran sineması çıkmıştır denilebilir. Başka bir deyişle, günümüzde mütevazı bir ülke sineması, özgünlüğünü koruyarak, yerelliğini, geleneksel birikimlerini ve kültürel değerlerini sinema sanatının etkileyici tarafı içinde yoğurarak insanlarla buluşturabilmeyi başarmıştır.¹ Sanata olan ilgi ve alakaları etrafındaki milletleri de etkileyecek seviyede olan İranlılar hem İslamiyet öncesinde hem de İslamiyet sonrasında bu bağlarını korumak suretiyle sinema alanında özgün bir kazanım elde etmişlerdir.

İran'da sinemanın ortaya çıkmasından önce toplumda yaygın olan bazı geleneksel gösteri sanatlarının olduğu bilinmektedir. Bunlardan bazılarına kukla gösterileri, gölge oyunları ve taziyeler örnek gösterilebilir.² Yıllarca bu tür kadim oyun sanatlarıyla meşgul olmuş bir toplum için sinemayla tanışmak insanlara geleneklerinden kopmadan kendilerini ifade etmenin farklı yollarını açmış ve farklı bakış açıları kazandırmıştır.

Geleneklerinde çeşitli gösteri sanatlarını barındıran İran'da başlarda sarayda görülen sinema zamanla saray dışına da yayılmış, karşılaştığı birçok imkânsızlık, sansür ve baskı gibi engellemelere rağmen zaman zaman duraksayarak da olsa gelişimini sürdürmeyi ve kendi yolunu bulmayı başarmıştır. Bu süreçte elbette İran'daki geleneksel yapı ve İslami durum sinema üzerinde de etkili olmuştur.³

İran'da sinemanın başlaması, 1900'lü yıllarda Katolik misyonerlerin ticari amaç taşımayan sinemayı açmalarının haricinde, Kaçar şahı Muzafferuddin Şah'ın yine aynı yıllarda kendi fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han ile Avrupa ülkelerini ziyaret etmesine rastlamaktadır. Bu gezi sırasında sinematografla yapılan film gösterilerini izleyen Muzafferuddin Şah bunları çok beğenir ve bu filmleri çeken makinelerin alınmasını ister. Şah, gezisinin devamında Belçika'nın Ostend kentinde yapılan Çiçek Bayramı'na katılır ve Mirza İbrahim Han katıldıkları merasimleri yeni makineleriyle kaydeder.⁴ Muzafferuddin Şah, sefernamesinde bu durumdan şöyle bahseder:

*"...Bugün Çiçek Bayramı'dır. İlginç olan bu bayrama bizi de davet ettiler. Faytonların her tarafı çiçeklerle süslenmişti. Öyle ki faytonlar belli bile olmuyorlardı. Kadınlar da ellerinde çiçek buketleriyle bizi selamlıyorlardı. Akkasbaşı da film çekiyordu..."*⁵

Böylece, alınan kameralar ve çekilen görüntüler İran'ın sinema tarihinin başlangıcını oluşturur. Bu durumu takip eden yıllarda meydana gelen benzeri sanatsal olaylar ve çekimler İran'da sadece saray çevresi ve zenginler için bir eğlence aracı olmuştur. Mirza İbrahim Han, Şah ile yaptığı gezilerin çekimlerini yapmaya devam etmiş ve sonra da Şah'ın isteğiyle saray çevresinde çekimler yapmıştır. Bu çekimleri izletmek için sarayda kadınlar ve erkekler için ayrı ayrı gösterimler düzenlenmiştir ve bu gösterimlere yine sadece saray çevresi katılmıştır.⁶ Bu

¹ Rıza Oylum, *İran Sineması*, Seyyah Kitap, Ankara 2019, s. 6.

² Mohammad Ali Issari, *Cinema in Iran 1900-1979*, Scarecrow Press, Metuchen, 1989, s. 40-67.

³ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Fatma Berber, *Devrim Sonrası İran'da Sinema Endüstrisi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2011.; Sabire Batur, *Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2007.; Mahruk Şirin Pür, *Tarihsel Gelişimi içerisinde İran Sinemasını Etkileyen Faktörler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2005.

⁴ Mahruk Şirin Pür, *Tarihsel Gelişimi içerisinde İran Sinemasını Etkileyen Faktörler*, s. 11; Can Sever, "İran Sinema Tarihi", *Sinefil*, S. IV, 27 Eylül-12 Kasım 2010, s. 38.; Rıza Oylum, *İran Sineması*, s. 8.

⁵ Sefername-yi Mobârek-i Muzafferu'd-din Şah, s. 25.

⁶ Can Sever, "İran Sinema Tarihi", *Sinefil*, S. IV, s. 38.; Rıza Oylum, *İran Sineması*, s. 8.

sıralarda sinemanın savunucusu şah yönetimi, filmler vasıtasıyla kendilerini öven çeşitli görüntüleri de topluma sunarak sinemayı bir propaganda aracı olarak da kullanmıştır.

Sarayda bu gelişmeler olurken saray dışında da İbrahim Han Sahhafbaşı isimli tüccar dünya turuna çıktığında sinematografla tanışır ve o da sinematografla ülkesine döner. Bahçesinde ilk film gösterisini yapar ve halka açık bir sinema salonu kurar. Ancak bu durum, politik faaliyetlerinden ve sinemayı neredeyse tamamen bir Batılılaşma unsuru olarak gören dini önderlerin katı muhalefetinden ötürü fazla uzun sürmez ve sinema salonu kapatılıp eşyalarına el konularak İbrahim Han Sahhafbaşı sürgüne gönderilir.⁷ Muhalif çevrelerin buna benzer tutumları nedeniyle, İran'da yapılan ilk filmler İran'ın Müslüman olmayan azınlıklarının çabalarıyla ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeleri takiben Mehdi Rûsî Han, Ali Vekîlî, Han Babahan Mu'tezedî, Erdeşir Han, Ovanes Ohanian, İbrahim Murâdî, Abdülhüseyin Sepenta gibi şahsiyetler de İran sinemasının gelişimine katkıda bulunan kişiler arasında yerlerini alırlar. Bu kişilerin teşvikleriyle yeni sinema salonları açılmaya başlanır. Örneğin; Moskova'da Cinema Academy of Moscow'da çalışan Ovanes Ohanian İran'a dönerek ülkede bir film endüstrisi kurmak istemiştir ve 1930 yılında, İran'da yapılan ilk film olan *Âbî ve Râbî* filmi çekmiştir. Bu filmin ardından 1932 yılında, kendi döneminin güncel sorunlarını işleyen, sinemaya olumsuz bakış açısını mizahi bir biçimde eleştiren *Hacı Ağa Sinema Aktörü* filmi çekilmiştir. Sinemadaki bu tür gelişmelerden cesaretle 1933 yılında Müslüman yönetmen Sepenta *Lor Kızı* filmi çekmiştir.⁸

1979 devriminden önce İran sinemasında adı geçen başka bir isim de Han Babahan Mu'tezedî'dir. Mu'tezedî, Paris'te yaşayan bir mühendislik öğrencisiydi ve oradaki bir film şirketinde görevliydi. Bu iş sayesinde film kamerasının nasıl çalıştırılacağını ve filmin nasıl işleneceğini biliyordu. Mu'tezedî İran'a dönüşünde yanında bazı film ekipmanları getirip hobi olarak başladığı bu işte büyük yollar kat etti. Sinemada kadınlar için ayrı salonlar açtı. Mu'tezedî'nin kendi sinema salonunda kadınlara ayrı kısım açması büyük ilgi gördü ancak daha sonra böyle bir ayırım kalmadı.⁹

II. Dünya Savaşı'nın yarattığı kararsızlıklar, iktidar değişiklikleri gibi nedenler sonucunda İran sineması kısa süreliğine duraksamalar yaşamıştır. Devamında İran'da sinemanın ticarileşmesi, toplumu yansıtmaya başlaması, harici ülkelerde yetişen ancak İran'la bir şekilde bağı bulunan sinemacıların İran'da sinemayla ilgilenmeye devam etmeleri neticesinde de İran sineması yeniden canlanmaya başlamıştır.

İlerleyen süreçte sinemacılar üç dalda film üretmeye başlamışlardır. Bunlar ticari amaç güden filmler (Fârsî Film), entelektüel sinema ve yeni akım sinemasıdır.

Ticari Filmler (Fârsî Film)

1979 devrimi öncesinde İran'da sinema üzerindeki sansür, toplumdaki çatışma ortamı ve ülkedeki ekonomik sıkıntılar sinemanın rağbetini yitirmesine ve sinemacıların alternatif yollar aramalarına sebep olmuştur. Başlangıçta seyircinin istek ve taleplerine cevap verilerek, konuları genellikle aşk ve melodram olan estetik ve sanatsal kaygılardan uzak filmler çekilmiştir. Hatta çoğu çekimlerin ilgi gören yabancı filmlerden uyarlanmış çekimler olduğu ve özgün olmadıkları anlaşılmasın diye isimleri değiştirilmiştir. Bazı sinemacılar filmlerinin izlenmesini sağlamak için toplumun kalburüstü sınıfına lüks hayatları anlatan; kırsaldan şehre göç etmek zorunda kalmış, maddi ve manevi sıkıntılarla boğuşan bireylere de şehir hayatının rahatlığını konu edinen, hayatın bütün zorluklarına rağmen namuslu, cesur, yiğitçesine yaşayan kahraman tipler sunarak sinemayı hareketlendirmeyi düşünmüşlerdir. Çünkü bu dönemde izleyiciler filmlerde kendi dertlerine yer verilmesinden, filmlerdeki olaylarda kendilerini bulmaktan hoşnut olmaktadır. Nitekim sinemacılar bu yolla ticari açıdan umduklarını bulmayı başarmışlardır.¹⁰ Ancak buna rağmen,

⁷ Rıza Oylum, *İran Sineması*, s. 9; Shahin Parhami, "Iranian Cinema: Before the Revolution", offscreen.com/view/iran2, Volume 3, issue 6, November 1999.

⁸ Rıza Oylum, *İran Sineması*, s. 9, 10.

⁹ Faysal Soysal, www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/iran/iransinemasininkisatarihi.html, erişim tarihi 26.09.201.; Sever, a.g.e., s. 38, 39.

¹⁰ Mahrokh Shirin Pour, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, Es Yayınları, İstanbul 2007, s. 56, 57.; Rıza Oylum, *İran Sineması*, s. 14, 15.; Can Sever, "İran Sinema Tarihi", *Sinefil*, S. IV, s. 40.

İran'da sinema sektörü ticari filmlerle kendisi için kalıcı fayda sağlayamamış, ticari gelirler çoğunlukla Batıya ve salon sahiplerine gitmiştir. Ayrıca sinema sanatı anlamında büyük bir uzmanlaşma, istihdam veya güvence sağlanamamıştır.¹¹

Entelektüel Sinema

Ticari sinemanın ardından sinemacılar gerçekçi, ticari filmlerin aksine estetik kaygılar da taşıyan, hem sinemadaki kazançlarını arttırmak hem de dönemi daha iyi yansıtabilmek üzere akademik kökenli entelektüellerin sinema anlayışına başvururlar. Bu dönemin filmleri kaliteli, teknik açıdan iyi filmlerdi. Eğitim seviyesi yüksek ve bakış açısı geniş yönetmenlerin hazırladığı bu tür işler barındırdıkları değerlerle, kendine has insanların ilgisini çekiyordu. Bu dönem, İran'da sadece sinemanın değil diğer bazı sanat dallarının da açılım gösterdiği bir dönem olmuştur. İran'da petrole dayalı gelirlerin az da olsa toplumun gelişimi için kullanılmasyla doğrudan bağlantılı olduğu düşünülen bu gelişmeler sinemanın canlanmasına, yurt dışındaki İranlı sanatçıların ülkelerine geri dönmelerine ve dolayısıyla da bazı kültürel hareketliliklerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Yine bu dönemlerde İranlı yönetmenler tarafından çeşitli sanatsal topluluklar kurulmuştur. Dönemin öne çıkan yönetmenleri olarak Feridun Rahnûmâ, İbrahim Gülistan, Ferruh Gâffârî gibi isimlerden bahsedilebilir.¹² Bu dönemde bazı yönetmenlerin başarılı filmleri çeşitli alanlarda ödüllere de layık görülmüştür. Örneğin; İbrahim Gülistan'ın iki belgeseli Venedik Film Festivali'nde, Furûğ-i Ferruhzâd'ın yönetmenliğini üstlendiği Hâne Siyâh Est (Ev Karadır) filmi de Cannes Film Festivali'nde ödül alan filmler arasındadır.¹³

Yeni Akım Sineması

Bu akım, ticari sinemayla entelektüel sinemanın bir araya gelişini ifade etmektedir. Halk tarafından anlaşılan, aynı zamanda da entelektüel seviyesi yüksek filmlerin çekildiği İran sineması için parlak bir akım sayılır.¹⁴ Söz konusu zamanda sinemayla ilgili okullar, enstitüler gibi yeni kurumlar kurulmuştur. Bu ve benzeri yenilikler İran sinemasının kurumsallaşmasına ve sağlam şekilde ilerlemesine dayanak oluşturmuştur.

Kısaca konu özetlenecek olursa, 1979 devriminden önce İran sinemasının, siyasi, dinî ve edebî otoritelerin, değişik sosyokültürel gelişmelerin etkisi altında kaldığı ve toplumsal olaylardan nasibini aldığı bir gerçektir. 1990'lı yıllardaki değerlendirmelere göre İran'da sinema sektörünün yaklaşık altmış üç yıllık bir geçmişi olduğu ve zamanın birkaç dönemden oluştuğu söylenmektedir.¹⁵ Bahsedilen dönemin ayırt edici yönleri ana hatlarıyla şöyledir:

- o Başlangıç tarihi olarak 1928'den 1944'e, Musaddık'ın siyaset sahnesinde hâkim olduğu tarihe kadar olan dönem. Sinema için özgünlüğün neredeyse olmadığı, film piyasasının Batıya, Amerikan ve İngiliz şirketlerine bağımlı olduğu dönem.
- o 1960'a yakın yıllarda nispeten iyi filmlerin yapılmaya başlandığı dönem.
- o 1962 yılından itibaren entelektüel sinemanın ilk örneklerinin kendini gösterdiği, belki de çoğu sol görüşlü olan entelektüel sinemacıların toplumun sorunlarını yansıtan filmler yapmaya başladığı, yeni bir sinema arayışı içinde oldukları dönem.

1979 yılında İslam Cumhuriyetinin kurulmasıyla ortaya çıkan ABD karşıtı gösteriler neticesinde İran'da Amerikan filmleri yasaklanmış, birçok sinemaya devlet el koymuş ve sinemayla uğraşan insanlar yargılanmıştır. Filmler daha yapım aşamasındayken kontrol edilmek üzere komisyonlar kurulmuştur. Filmlerin içeriklerinin İslami şartlara göre inceleneceği

¹¹ Cihan Aktaş, *Şarkın Şiiri İran Sineması*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 20.

¹² Rıza Oylum, *İran Sineması*, s. 14, 15.

¹³ Fatma Berber, *Devrim Sonrası İran'da Sinema Endüstrisi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2011, s. 12.; Can Sever, "İran Sinema Tarihi", *Sinefil*, S. IV, s. 40.

¹⁴ Can Sever, "İran Sinema Tarihi", *Sinefil*, S. IV, s. 41.

¹⁵ Cihan Aktaş, *Şarkın Şiiri İran Sineması*, s. 19-43.

duyurulmuştur. Neticede sinemanın kontrol edilmesi için ortaya çıkan kurumlar sinemaya hizmet etmiş ve bu sanatın ilerlemesinde rol almışlardır.¹⁶

İbrahim Gülistan ve Sinema

İbrahim Gülistan, kızı Leyla Gülistan'ın aktardığına göre 1922 yılında Şîrâz'da dünyaya gelmiştir. Gülistan, hikâye yazarlığı, mütercimlik ve film yapımcılığı gibi işlerle ilgilenmiştir. Bu mesleklerin haricinde gazetecilik, fotoğrafçılık ve radyoculukla da meşgul olmuştur. Bir dönem, İran'da kurulmuş bir parti olan TUDEH'e üye olmuş ancak bazı ihtilaflar nedeniyle partiye yollarını ayırmıştır. Bu gelişmeleri takip eden zamanlarda bir petrol şirketinde çalışmak üzere Tahran'a atanmıştır. Ernest Hemingway (öl. 1961) ve William Faulkner (öl. 1962) gibi batılı yazarların eserlerini tercüme ederek edebiyata adım atan Gülistan, film yapımcılığı ve sinemayla da memuru olduğu petrol şirketi ve petrol konsorsiyumu sayesinde tanışmıştır. Konsorsiyum, Gülistan için kira ve onun gelecekte yapacağı işlerin gelirleri karşılığında Gülistan Stüdyosu kurulmasına yardımcı olmuştur.¹⁷

Gülistan'ın önemli belgesel filmlerinden bazıları petrol şirketi için hazırladığı filmleridir. Bu filmlerden bazıları ise uluslararası camialarca ödüllere layık görülmüştür. Furûğ-i Ferruhzâd yönetmenliğinde hazırlanan *Hâne Siyâh Est (Ev Karadır)* filmi Cannes Film Festivali'nde, *Yek Âteş (Bir Ateş)* ve *Teppehâ-yi Mârlîk (Mârlîk'in Tepeleri)* belgesel filmleri de Venedik Film Festivali'nde sanatçısına ödüller kazandırmış filmlerdir.¹⁸

İbrahim Gülistan, hikâye ve filmlerinde yaşadığı zamandan ve kendi hatıralarından beslenir. Hikâyelerinin sayısı her ne kadar az olsa da hikâyelerindeki temalar, olaylara bakış açısı ve yetkinliği bu alandaki başarısının delili sayılabilecek niteliktedir. Nitekim Gülistan'ın hayata bakış açısı, dünya görüşü ve yaşadığı dönemin toplumsal durumu ustaca ortaya koyduğu işlerinden kolayca fark edilebilir.¹⁹

İbrahim Gülistan'ın Filmleri

Hâstgârî (Görücülük)

Gülistan bu kısa filmi 1962 yılında Kanada Milli Film Dairesi'nin isteği üzerine hazırlamıştır. Filmin konusu, Kanada, Hindistan, İtalya ve İran'daki genç çiftlerin arkadaşlık biçimleri ve evlilik yaşamları hakkında incelemelerde bulunmak ve bu durumları izleyicilere göstermektir. Filmde rol alan oyuncular arasında Furûğ-i Ferruhzâd da yer almaktadır.²⁰

Deryâ (Deniz)

Gülistan 1962 yılında bu filmini çekmeye başlamıştır ancak bir takım aksaklıklar nedeniyle bu iş yarım kalmıştır. Film, Sâdık Çûbek'in *Çerâ Deryâ Tûfânî Şode Bud? (Deniz Neden Fırtınalıydı?)* adlı kısa hikâyesinden esinlenerek hazırlanmıştır.²¹

Hâne Siyâh Est (Ev Karadır)

Gülistan bu filmi 1962 yılında Furûğ-i Ferruhzâd ile birlikte hazırlamıştır. Film cüzamlıların yaşamını konu edinmektedir. Furûğ-i Ferruhzâd filmin çekim sorumluluğunu üstlenmiştir. *Hâne Siyâh Est (Ev Karadır)* filmi dönemin İranlı eleştirmenlerinin eleştirilerine çok mazhar olamamıştır ancak engellemelere rağmen Cannes Film Festivali'nde ödüle layık görülmüştür.²²

¹⁶ Fatma Berber, *Devrim Sonrası İran'da Sinema Endüstrisi*, s. 12.; <http://www.irankulturevi.com/turkce/tarih/sinema.htm>, erişim tarihi 26.09.2019.; Can Sever, "İran Sinema Tarihi", *Sinefil*, S. IV, s. 40, 41.

¹⁷ <https://www.isna.ir/news/92072213985/ا-براهيم-گلستان-و-91-سالگي>, erişim tarihi 19.09.2019.

¹⁸ Muhammed Şerîfî, *Ferheng-i Edebiyyât-i Farsî* (4. Bs.), İntişârât-i Muin, Tahran 2011, s. 1216.; Fatma Berber, *Devrim Sonrası İran'da Sinema Endüstrisi*, s. 40.

¹⁹ Serpil Yıldırım, "İbrahim Golestân'ın Ontolojisine Genel Bir Bakış", *İraniyat Dergisi*, Sayı: 1, No: 1, 2016, s. 8-17.

²⁰ <http://www.iraneda.net/a/media/1611>, erişim tarihi: 20.09.2019.

²¹ <http://egfilm.blogspot.com/>, erişim tarihi 26.09.2019.

²² Fatma Berber, *Devrim Sonrası İran'da Sinema Endüstrisi*, s. 40; Merziye Caferî, "Ez Rûzgâr-i Refte Hikâyet... Pervende-i İbrâhîm Gülîstân", 2013, anthropologyandculture.com/fa/-در-آمدی-بر-1029-ادبیات-1029-در-آمدی-بر-1029, 4-شنبه-آبان-هنر-و-ادبیات/1029-در-آمدی-بر-1029-ادبیات-1029-در-آمدی-بر-1029", 2013, anthropologyandculture.com/fa/-در-آمدی-بر-1029-ادبیات-1029-در-آمدی-بر-1029, erişim 20.09.2019.

Teppehâ-yi Mârlîk (Mârlîk'in Tepeleri)

Gülistan'ın 1963 yılında hazırladığı bu belgeseli İran'ın Mârlîk bölgesindeki arkeolojik bulgular hakkındadır. Bu film de 1964 yılında Venedik Film Festivali'nde San Marco Aslanı ödülünü almaya hak kazanmıştır. Ayrıca Gülistan yine 1966 yılında *Harâb Âbâd (Dünya)ve Harman û Bezr (Harman ve Tohum)* adlı filmleri de çekmiştir.²³

Hişt û Âyne (Tuğla ve Ayna)

Gülistan'ın 1965 yılında hazırladığı ilk uzun filmidir. Bu film çoğu kimseye göre İran sinemasının ilk entelektüel ve standart ötesi filmi olmaya layık görülmüştür.²⁴

Gencînehâyi Gevher (Kraliyet Hazinesi)

Bu belgesel filmi de İran Merkez Bankası'nın isteği üzerine 1966 yılında Gülistan tarafından hazırlanmıştır.²⁵

Sonuç

İran sineması zengin kültürel mirasını ve geleneklerini zorlu toplumsal olaylarla harmanlayıp ortaya takdire şayan, sanatsal niteliği yüksek filmler çıkarmayı başarmıştır. Berlin Film Festivali, Cannes Film Festivali ve Oscar Film Festivali gibi festivallerden ödüller alarak sinema alanında kendini kanıtlayıp, özgün tarzıyla dünya çapında tanınır hale gelmiştir. Öte yandan filmlerinde kendi hayatından kesitlere ve yaşadığı toplumsal şartlara yer veren İbrahim Gülistan ortaya koyduğu işlerle geçmişe ışık tutarken bir yandan da İran sinemasının gelişimine katkıda bulunmuştur. İran sinemasının 1900'lü yıllarda basit ve sıradan girişimlerle başlayan serüveni 1979 İran Devrimine kadar bir takım gelişme aşamaları geçirerek İran Devrimi sıralarında kurulan çeşitli sinema okulları ve devlet kurumlarının kontrollü yardımları ile yoluna devam etmiştir. Yukarıdakilere ek olarak, araştırmacılar tarafından şimdilik pek üzerinde durulmamış olsa da İran edebiyatının İran sinemasına katkısı göz ardı edilemeyecek kadar önemli bir unsurdur.

²³ Fatma Berber, *Devrim Sonrası İran'da Sinema Endüstrisi*, s. 40; Merziye Caferî, "Ez Rûzgâr-i Refte Hikâyet... Pervende-i İbrâhîm Gülistân", 2013, <https://anthropologyandculture.com/fa/-4840/ادبيات-هنر-و-ادبيات-4840>, erişim 26.09.2019.

²⁴PervîzCâhid, "İbrâhîm Gülistân der celese-i Numâyiş-i 'hişt û Âyne: Ez cesed ve Murkâd-ı Morde Peyâm Nehâhid.", 2013, http://www.bbc.co.uk/persian/arts/2013/01/130117_141_cinema_golestan_session.shtml, erişim tarihi 20.09.2019.

²⁵Merziye Caferî, "Ez Rûzgâr-i Refte Hikâyet... Pervende-i İbrâhîm Gülistân", 2013, <https://anthropologyandculture.com/fa/ادبيات-4840-ابراهيم-گلستان>, erişim 26.09.2019.

Kaynakça

- Aktaş, Cihan, *Şarkın Şiiri İran Sineması*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015.
- Batur, Sabire, *Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2007.
- Berber, Fatma, *Devrim Sonrası İran’da Sinema Endüstrisi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2011.
- Caferî, Merziye, “Ez Rûzgâr-i Refte Hikâyet... Pervende-i İbrâhîm Gülistân”, 2013, anthropologyandculture.com/fa/هنر-و-ادبیات/1029-درآمدی-بر-بازشناسی-وزن-ادبیات-در-گفتار-منن-فیلم-های-مستند-سه-شنبه-4-
- Câhid, Pervîz, “İbrâhîm Gülistân Der Celese-i Numâyiş-i Hîşt û Âyne: Ez Cesed ve Murkâd-ı Morde Peyâm Nehâhîd.”, 2013.
- Hamzevî, Pervîz, *Nigâhî be ketâb “Nivištenbâdûrbîn”*, Âzer 1384.
- <http://egfilm.blogspot.com/>
- http://www.bbc.co.uk/persian/arts/2013/01/130117_141_cinema_golestan_session.shtml
- <http://www.iraneda.net/a/media/1611>
- <http://www.irankulturevi.com/turkce/tarih/sinema.htm>
- <https://www.isna.ir/news/92072213985/ابراهیم-گلستان-و-91-سالگی>
- Issari, Mohammad Ali, *Cinema in Iran 1900-1979*, Scarecrow Press, Metuchen, 1989.
- Laleh, Abdolhossein, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, Dört Mevsim Yayınları, İstanbul, 2015.
- Oylum, Rıza *İran Sineması*, Seyyah Kitap, Ankara 2019.
- Parhami, Shahin, “Iranian Cinema: Before the Revolution”, *offscreen.com/view/iran2*, Volume 3, issue 6, November 1999.
- Sever, Can, “İran Sinema Tarihi”, *Sinefil*, S. IV, 27 Eylül-12 Kasım 2010.
- ShirinPour, Mahrokh, *Tarihsel Gelişimi İçerisinde İran Sinemasını Etkileyen Faktörler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2005.
- _____, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, Es Yayınları, İstanbul 2007.
- Soysal, _____ Faysal,
www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/iran/iransinemasininkisatarihi.html
- Tapper, Richard, *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik*, (çev. Kemal Sarısözen), Kapı Yayınları, İstanbul 2007.
- Yıldırım, Serpil, “İbrahim Golestân’ın Ontolojisine Genel Bir Bakış”, *İraniyat Dergisi*, Sayı: 1, No: 1, 2016.

قراءة حول التجربة الشعرية في النقد العربي الحديث

MODERN ARAP ELEŞTİRİSİNDEKİ ŞİİREL DENEYİM ÜZERİNE ÇALIŞMA

Ahmet İSMAİLOĞLU*

Öz

Bu çalışmanın amacı şiir deneyimi hakkında araştırma yapmaktır. Şiir deneyimi, modern eleştiriye göre eleştirel bir kavramdır. Ayrıca çağdaş şiir deneyimleri eleştiri çalışmalarına fazlaca önem vermiştir. Arap eleştirmenlerinin yaptığı çalışmalarda da şiir deneyimleri bu yönde devam etmiştir. Konunun önemini ortaya koymak için araştırma konusu olarak bu konuyu seçmiş bulunuyorum. Bu çalışma şiirsel deneyim kavramının önemini, türlerini, konularını ve öğelerini ele almaktadır.

Anahtar kelimeler: Şiir deneyimleri, Modern eleştiriler, İfadeler, Etkileşimler, Duygular.

A READING ABOUT THE POETIC EXPERIENCE IN MODERN ARABIC CRITICISM

Abstract

This study aims to research the concept of the poetry experience; and the poetic experience is a critical term known for modern criticism, and contemporary critical studies have been interested in. It began to take it the way in the studies of Arab critics. This study deals with the concept of poetic experience, its importance, types, topics and elements.

Keywords: Poetic Experience, Modern Criticism, Expression, Emotion, Passion.

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى البحث حول مفهوم (التجربة الشعرية)؛ من حيث كونها مصطلحاً نقدياً عرّفه النقد الحديث، وقد أولته الدراسات النقدية المعاصرة اهتماماً كبيراً، وبدأ يأخذ طريقه في دراسات النقاد العرب على نحو لافتٍ للانتباه؛ وهذا ما دفعني للبحث في هذه القضية؛ للكشف عن أهميتها على اعتبار أنها تعدّ من المحاور الرئيسية التي على أساسها يتمّ تقييم الشاعر؛ حيث إنها تؤرخ للحياة الوجدانية للشاعر، وتعبّر عن جدله الداخلي، ورؤيته للحياة والعالم؛ فلم تعدّ القصيدة الحديثة استجابةً لمناسبة طارئة أو حالة نفسية عارضة؛ بل صارت من أعماق الشاعر؛ إذ يتأثر بعامل معين فيستجيب له استجابةً انفعالية قد يكتنفها التفكير وقد لا يكتنفها، ولكن لا تتخلّى عنها العاطفة أبداً؛ فالعمل الأدبي؛ "هو التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية" (قطب، سيد، 1954م، 7) فهو وحدة مؤلفة من الشعور. والتعبير والانفعال بالتجربة الشعرية يسبق التعبير عنها.

وسوف تتناول هذه الدراسة مفهوم التجربة الشعرية في النقد الحديث، وأهميتها، وأنواعها، وموضوعاتها، وعناصرها.

الكلمات المفتاحية: التجربة الشعرية، النقد الحديث، التعبير، الانفعال، العاطفة.

* Dr. Öğr. Üyesi, Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, drahhm@yahoo.com

مدخل:

المقصود بـ (التجربة الشعرية) في اصطلاح النقد الحديث: "الصورة الكاملة النفسية، أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق، بل إنه ليغذي شاعريته ويشف عن جمال الطبيعة والنفس" (غنيمة هلال، 1987م، 383).

والشاعر الحق - كما يراه النقد الحديث - هو من تتضح في نفسه تجربته، ويقف على أجزائها بفكره، ويرتبها ترتيباً قبل أن يفكر في الكتابة، وهذا الترتيب يشتمل على ناحيتين: الأفكار والخواطر المجردة، ثم العملية الشعرية نفسها التي تقوم على وضع الأفكار في قالب خاصة معتمدة على تكرار الوزن والقافية والحركة الموسيقية، مع مزاجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف؛ فالشاعر تارة كالنساج الحاذق وتارة كالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وتارة هو كناظم الجوهر يؤلف بين النفيس الرائق ولا يشين عقده برص الجواهر المتفاوتة نظماً وتنسيقاً (إحسان عباس، 1983م، 138).

فالتجربة الشعرية، وهي الأحاسيس والأفكار التي تثور وتمور في نفس الإنسان أمر يشترك فيه الناس جميعاً، أما التجربة الشعرية والتي يتحول فيها الشعور والفكر والإحساس إلى صورة لفظية على نحو خاص، فهذه لا تكون إلا عند الشعراء.

والشعراء عندما يعبرون عن تجاربهم بصدق وإخلاص، يتأثر بها أكبر عدد من الناس؛ لأنهم يجدون في هذا التعبير تعبيراً عن شيء أحسوه، لكنهم لم يستطيعوا التعبير عنه، فهم يجدون تجاربهم الشعرية في هذه التجارب الشعرية الخاصة بالشعراء. والشاعر يستمد تجربته من نفسه وأحداث حياته، ومن بيئته المحيطة به ومجتمعه الذي يعيش فيه، ومن التاريخ - أحياناً - حينما يتمثل حدثاً مؤثراً في ماضي قبيلته أو شعبه أو أمته، وقد تُستمد التجربة من الخيال.

والكون والطبيعة مصدران ثريان لميدان الشعراء في كل عصر، وكل بيئة، ونجاح التجربة الشعرية مرهون بمدى اندماج الشاعر في أحاسيسه، وصدقته في تصويرها، وقدرته على الإبانة الصحيحة عما في نفسه بأدوات تعبيرية وتصويرية مناسبة؛ حتى يؤثر في نفوس المتلقين.

التجربة الشعرية في النقد القديم:

إذا كان النقد القديم لم يذكر (التجربة الشعرية) بهذا اللفظ، فإنه أشار إلى حقيقتها ومجالاتها، كما نجده في قول ابن طباطبا: "وليس تخلق الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقلبه فهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز فيه ما كان مكنوناً، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه، أو تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أنت به التجارب منها، أو تضمن أشياء يوجبها أحوال الزمان على اختلافه وحوادثه على تصرفها، فيكون فيها غرائب مستحسنة وعجائب بدعية مستطرفة، من صفات وحكايات ومخاطبات في كل فن، توجه الحال التي ينشأ قول الشعر من أجلها" (ابن طباطبا، 1984م، 167).

فالكون بكل ما فيه من شتاء وربيع، وصيف وخريف، ومن ماء وهواء، ونار وجبل، ونبات وحيوان وجماد، وناطق وصامت، ومتحرك وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه وفي حال نموه إلى حال انتهائه، والنفس بكل ما فيها من محمود الأخلاق ومذمومها، في رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرجها وغمها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها، والحالات المتصرفة في خلقها وحلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت، كل هذه موضوعات صالحة للتجربة الشعرية.

موضوع التجربة الشعرية:

ألا بُدَّ أن يكون موضوع التجربة جليلاً عظيماً أم يمكن أن يكون شيئاً عادياً أو تافهاً أو قبيحاً؟ ثم ألا بُدَّ أن تكون التجربة ذات دلالة اجتماعية أم أن ميدان الشعر هو الذات وما نشعر به من أمور خاصة بها أولاً، مهما تكن صلتها بالمجتمع أو بالطبيعة؟

موضوعات التجربة الشعرية لا يمكن حصرها، فهي تتسع لكل ما تتسع له الحياة، ولا يشترط أن يكون موضوعها شيئاً عظيماً، فقد يكون عادياً أو أمراً هيناً، والشاعر الأصيل هو الذي يستطيع أن يجد موضوعات تجاربه في كل ما حوله، ما دام يفعل به ويحس وقعه على وجدانه. والشعر فن جميل ولهذا يتجه - أو يجب أن يتجه - إلى المثل العليا ليحقق شرط جماله وقوام فنائه، والمقصود بالجمال هنا؛ هو الجمال المعنوي الذي يجده الإنسان في الخير والفضيلة والحق والشرف العدل. "وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها؛ لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه" (إحسان عباس، 1983م، 139).

وفي التجربة الشعرية؛ يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم. والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته ويقف على أجزائها بفكره ويرتبها ترتيباً قبل أن يفكر في الكتابة.

والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي فنتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس أو في الفرد إزاء الأحداث التي تحيط به. والشاعر يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي سواء كان تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو أم عن موقف إنساني عام تمثله.

والحق أننا لا نستطيع أن نُخرج من نطاق الشعر التجارب التي موضوعها هين قليل القيمة متى استطاع الشاعر أن يُضفي عليها من شعوره وتصويره وأخيلته القوية ما تتقد به إلى ما فيها من معانٍ جمالية أو إنسانية وبقوة الملكة الشعرية يستطيع الشاعر أن يجد موضوعات للتجارب الصادقة في كل ما حوله متى خلغ عليها من إحساسه وفاض عليها من خياله وفي هذه لا بد من قدرة شعرية تفوق المألوف لتنتقل هذه المشاهد اليومية إلى عالم الشعر بقوة الإحساس والتصوير الفني.

ولابن الرومي في المشاهد العادية أوصاف رائعة لحسن تصويره الفني لها مع أنها في نفسها قليلة الشأن وذلك كوصفه خباز الرقاق في هذه الأبيات (التلمساني، 1986م، 111/2):

يدحو الرقاقة وشك الملح بالبصر	ما أنس لا أنس خبازا مررت به
وبين رؤيتها سوراء كالقمر	ما بين رؤيتها في كفه كرة
في صفحة الماء يرمى فيه بالحجر	إلا بمقدار ما تنزاح دائره

وتندرج في هذا النوع التجارب الهذلية التي تصور مواطن السخرية الخلقية كوصف ابن الرومي (ابن الرومي، ج1، ص216) لمغنية قبيحة في قوله:

وَأَسْتَوْجِبْتُ مَنَا أَلِيمَ الضَّرْبِ	غَنَّتْ فَمَسَّ القَلْبَ كـرْبُ
وَقَفَّقَهُ مَشْقُوقَةً بِالضَّرْبِ	لَهَا فـمُّ مِثْلُ اتِّسَاعِ الدَّرْبِ
هَذَارَةٌ مِثْلُ هـدِيرِ النَّجْبِ	بُقَابِقَةٌ كِبَقِيقَاتِ الحَبِّ
وَتَدَعِيهِ مـنَّ شَجَى وَحُبِّ	وَهِيَ عَلَى مَا أَظْهَرْتَ مَن عُجْبِ
نَافِرَةُ الصَّوْتِ خَـرُوجِ الضَّرْبِ	وَتَشْتَكِيهِ مـنَّ رِيَّاحِ الجُنْبِ
قَدِ أَصْدَأْتُ سَمْعِي وَغَمَّتْ قَلْبِي	حَسْبِي مِـنْهَا يـمْنَا نَدِيمِي حَسْبِي

ومثل استهجان الشاعر المهجري رشيد سليم الخوري لشاربه ومما قاله في ذلك:

ين ويــــا ضياع الشاربين	قالوا: حـلقت الشارب
ن ولا رأته عــــينه دين	فأجبتهم بــــل بئس ذا
يــــن النازلين الطالعين	الشاغــــلن المزعج
أو يــــعدا التظما بعيني	إن ينزلا لــــجا فــــمي
مستــــعان كــــلا إسفنجتين	وإذا أردت الــــشرب بم

وقد يكون لهذا ناحية جدية فيما إذا أريد به السخرية من العادات والتقاليد وبيان خطأ المجتمعات وبعدها عن الصواب في اصطلاحها أحيانا على ما يدل على الجمال أو المظهر أو الجاه ولكن مثل هذه التجارب -عادة- دون التجارب الجدية الرصينة التي تبين عن جلال الفكر الإنساني وعمقه.

إن عرض الأمور القبيحة عرضاً فنياً - في الشعر أو غيره من الأجناس الأدبية- لا غبار عليه متى أجيد التصوير وقد جللو الشاعر في وصفه الأشياء القبيحة تجارب إنسانية نفسية عميقة توحى بأسمى المعاني الخيرة النبيلة وتتجلى فيها العواطف الإنسانية الكبيرة أو صورة المأساة الإنسانية كما هي مما يتطلب الجهد للإصطلاح أو شذذ العزائم لمواجهة الحقائق مهما تكن قاسية لعل ظلامها يسفر عن بارقة أمل أو يبعث على خوض غمارها في شجاعة وعزم، (الحوفي، 2001م، 324).

فلا يمكن إذن أن نحدد موضوعات لتكون شعرية بطبيعتها وأخرى لتكون خارجة عن نطاق الشعر فقد يتقد الشاعر ببصيرته ليرى خلال ما يبدو تافها في بادئ الأمر ما ينم عن مسألة نفسية أو مشكلة اجتماعية أو يرى فيها مجالا لتصوير فني رائع يبين عن مشاعره أو عواطفه. إذن لا تحكم على الموضوع إلا على حسب ما عالجه الشاعر من جهة قوة التصوير ثم من جهة قوة المعاني وجلالها. وقد يفصر الشاعر في موضوع عظيم لضعفه ويجلى آخر في موضوعات تبدو لأول نظرة ضعيفة في شاعر ينفذها.

ويفهم مما سبق ذكره في معنى التجربة أنه لا ينبغي أن تقصر على الموضوعات ذات الدلالة على المشكلات والمسائل الاجتماعية فلشاعر أن يستجيب للموضوعات الجمالية التي يراها: نفسية كانت أم طبيعية أم إنسانية ولا سبيل إذن إلى حصر موضوعات التجربة الشعرية على أن الفصل بين التجارب الذاتية ومعانيها الإنسانية الاجتماعية أمر متعذر فغالبا ما تكون الموضوعات الذاتية أو الكونية منافذ يطل منها الشاعر على مجالات إنسانية واجتماعية بالغة المدى، ثم إن المسلم به كما سبق أن أَوْضَحْنَا أن كل التجارب الأدبية ذات دلالات اجتماعية من نوع ما.

وحسبنا أن نورد هنا شواهد من بعض التجارب الصادقة في الشعر وما أكثرها في القديم والحديث فمن التجارب ذات الطابع الفكري وذات الدلالة الاجتماعية العميقة قول الأستاذ العقاد:

صغير يطلب الكبراً	وشيخ ود لــــو صغراً
وخــــال يشتهي عملاً	وذو عمل بــــه ضجراً
ورب المال في تــــعب	وفي تــــعب مــــن افتقراً
فهل حــــاروا على الأقدار	أم هــــل حــــيروا القدر
شكــــاة مالها حــــكم	ســــوى الخصمين إن حضراً

والشعر في هذه التجربة لا يستوعب نواحيها لأن الشاعر وضح حقيقة خالدة دل عليها دلالة خاطفة بصور متقابلة ثم ركز حكمه تركيزاً عليها فالثوب الشعري فيها يقصر عن عمق التجربة وإن كان يوحى بها إحياء قوياً أصيلاً.

ومن التجارب ذات الطابع الفلسفي قول إيليا أبي ماضي (ديوان إيليا أبو ماضي، 89) في قصيدته "الطلاسم"

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيت
وسأبقي سائراً إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت كيف أبصرت طريقي؟
لست أدري!!

على أنه إذا تغنى الشاعر بغرائز دنيا أو بعواطف مسفة فهل ينال ذلك من قدر التجربة؟

لا شك في ذلك عند النقاد المنصفين؛ إذ إن العناصر الشعرية وحدها من خيال وموسيقى وصور لا تكوّن الشعر، ولكن لا بد في الشعر من عناصر لا شعرية؛ وهي الأفكار التي هي جزء من عناصر الشعر ما دام يعتمد على اللغة والكلام.

إذاً يسمو الشعرُ بسمو الأفكار وتهوّن قيمته بانحطاطها حتى لدى من لا يُعنون بالمضمون من كبار دعاة الفن.

أمثلة للتجربة الشعرية:

من أمثلة التجربة الشعرية؛ عاد شاعر إلى دار أحبابه فوجدها قد تغيرت حالها فأثار ذلك أيام ذكرياته الحلوة بها وكيف خفق قلبه لهذه الذكرى وندم على رجوعه إليها ليراها على تلك الحال الموحشة؛ نسج فيها العنكبوت خيوطه على حين ظلت الذكريات في نفسه حية.

انظر كيف صاغ د. إبراهيم ناجي هذه الخواطر شعراً في قصيدته؛ (العودة)، (ديوان إبراهيم ناجي، 1980، 13).

هــــذه الكعبة كنا طائفها	والمصلين صباحاً ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها	كيف بالله رجعنا غــــرباء
رفرف القلب بجنبي كالذبيح	وأنا أهتف يــــا قلب انتد
فيجيب الدمع والماضي الجريح	لــــم عدنا؟ ليت أنا لــــم نعد
لــــم عدنا؟ أو لم نطو الغرام	وفــــرغنا من حنين وألم
ورضينا بسكــــون وسلام	وانتهينا لــــفــــراغ كــــالعدم

فكل شيء صورة حية تدل على انفجار عاطفي واستغراق في التجربة الشعرية.

والتجربة الشعرية أيضاً إفشاء بذات النفس بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره في إخلاص وصدق فلا يعد من التجارب الصادقة في شيء شعر المناسبات؛ لأنه لا يعتمد على صدق الشاعر ولأنه يجعل من الشعر مهنة أو دعابة.

ولم تصدر التجارب الشعرية العالمية الخالدة إلا عن تجارب عاش لها أصحابها وغاصوا في أعماق أنفسهم يتأملون ويستجلون المشاعر والحقائق فجاءت صوراً نفسية عميقة.

الصدق في التجربة الشعرية: المراد بالصدق هو الصدق الفني بمعنى أن يكون الشاعر صادق الشعور و الانفعال بتجربته و أن يعبر عما يجده فعلاً في نفسه و يؤمن به، فلا تزييف، ولا تقليد لغيره.

و إذا انعدم الصدق في الشعر فقد قيمته الأدبية والجمالية، كشعر المناسبات الذي يدفع إليه الشاعر دفعا لا عن إحساس صادق وإلهام، و لكن لمجرد إظهار البراعة في القول، وكشعر الشعراء المقلدين الذين ينظمون فيما لا يحسون فيأتي كلامهم فاترا جامدا هامدا لا حياة ولا روح فيه.

والصدق في التجربة لا يستلزم أن يعانيتها الشاعر بنفسه بل يكفي أن يتمثلها و يقوي شعوره بها و أن يتوافر له من الحس المرهف والمقدرة الفنية ما يمكنه من تصوير تجربته تصويرا حيا مؤثرا ورائعا يزرع فيها الروح والجمال وينقل القارئ إلى عوالم من الجمال و الإبداع والعبقرية الفنية.

الفكر في التجربة الشعرية : الشعر ليس مجردا من الفكر فالشاعر حين يصور تجربته و يعبر عن ذاته إنما يعبر في الوقت نفسه عن موقفه تجاه الحادث الذي أثر فيه و المشهد الذي انفع به و هو بهذا يقدم لنا آراءه وأفكاره حتى لو لم يقصد إلى ذلك عمدا.

وبقدر ما يتاح للشاعر من خصب الفكر و عمق النظرة إلى الكون يتجاوز شعره حدود مكانه وزمانه فيؤثر فيمن لا تربطهم به رابطة الإقليم أو العصر.

و الأفكار لا تساق في الشعر سوقا تقريريا بل تأتي عبر وجدان الشاعر كما هو الحال في قصائد الشعر السياسي و الاجتماعي التي نجد فيها خصوصا في الكتب المدرسية ، فقد عبرت عن موقف الشعراء من قضايا المجتمع بأسلوب فني لا يقوم على السرد و التقرير فإذا ساق الشاعر الأفكار في شعره سوقا مجردا صارت ذهنية جافة و تحول الشعر إلى نظم لا روح فيه، ومن هذا اللون بعض الحكم و الأمثال التي ترد لبعض الشعراء غير ممتزجة بشيء من تجاربهم النفسية، و لكن الحكمة إذا امتزجت تماما بتجربة الشاعر الذاتية ظلت في نطاق الشعر.

فمحور التجربة الشعرية الصدق ولكن ليس ضروريا أن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها بل يكفي أن يكون قد لاحظها وعرف بفكره عناصرها وأمن بها ودبت في نفسه حمايها، ولا بد أن تعينه دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير حتى يخلق هذه التجربة الشعرية التي تصورها عن قرب على حين لم يخض غمارها بنفسه، والشعراء مختلفون في ذلك فبعضهم يجيد فيما يلحظ ويتخيل وبعضهم لا يجيد إلا في وصف ما عاناه بنفسه. ويضرب الشاعر الإنجليزي سيندر مثلاً على ذلك وهذا المثل هو أن يصف شاعر الرحلة إلى القطب حين يكون رأى الثلوج المتركمة وشعر بالبرد وعانى الجوع دون حاجة إلى أن يصحب الرحلة بنفسه.

ولا ينافي الصدق أيضاً أن يخلق الشاعر بلاداً خيالية أو عصرا خياليا يحل فيه أحلامه. المهم أن يتوافر في التجربة صدق الوجدان فيعبر الشاعر عما يجده في نفسه ويؤمن به.

التجربة الشعرية وعلاقتها بالفنون الأخرى غير الشعر:

التجارب الشعرية متوافرة في سائر فنون الأدب لا في الشعر فقط.

عُرِفَ الأدبُ بأنه؛ التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية؛ وكلمة (تعبير) تصور لنا طبيعة العمل ونوعه، و(تجربة شعورية) تبين لنا مادته وموضوعه، فالتجربة الشعورية؛ هي مادة العمل الأدبي، و(صورة موحية) تحدد لنا شرطه وغايته.

فالتجربة الشعورية؛ هي العنصر الذي يدفع إلى التعبير، ولكنها بذاتها ليست العمل الأدبي؛ لأنها ما دامت مضمرة في النفس لم تظهر في صورة لفظية معينة فهي إحساس أو انفعال لا يتحقق به وجود العمل الأدبي.

ونضرب مثالا بــــ: **القصة والتمثيلية:** فالأدب لا يملك أن يعبر عنها تعبيراً موحياً يثير انفعالنا ما لم يستحضر هو نفسه التجارب الشعورية لأبطالها وحوادثها وجوها وينفعل بهما انفعالا معيناً. ومن أمثلة هذا النوع في الشعر المعاصر قصيدة بعنوان " قصة الدبور والخلية" عبر من خلالها عن حالة التشرذم التي أصابت الأمة الإسلامية، ودعا إلى التدبير واستنباط العبرة من القصة (جوهر مسعود 506 s. II 2014)، فيقول:

نصائح لكل ذي روية	في قصة الدبور والخلية
تؤمن الحياة للخلية	إذ كانت النحل في انتظام
صفات كل نحلة قوية	تعاون تفاهم محبة
يغازل الأعصاب والشهية	أحست الدبور أن الشهد
وقررت هجمة ضرية	فحلت وفكرت كثيراً

- **التراجم والتاريخ العام:** وحتى في كتابة التراجم والتاريخ العام لا بُدَّ من هذا الانفعال.

- **المقالة:** والمقالة هي كذلك عمل أدبي؛ لأنها تصور انفعال كاتب تجاه مؤثر ما، كالقصيدة وكذلك البحوث الأدبية أو ما يسمى الأدب الوصفي يتوافر فيها عنصر التجربة الشعورية.

كل ما هنالك أن درجة الانفعال تختلف في فنون الأدب المختلفة فهي في الشعر أعلى منها في سائر الفنون الأدبية؛ وفي القصة والترجمة والمقالة تتفاوت وقد تصل إلى درجة الشعر في بعض المواقف.

القيم الشعورية في العمل الأدبي:

ثلاث قيم: الخصوصية في الشعور، العمق والشمول في الاتصال بالكون، الصدق الفني.

- **الخصوصية في الشعور:** لا يوجد اثنان على ظهر هذه الأرض تتماثل مشاعرهما كل انسان هو نسخة فريدة لم يطبع منها نظير. إذن فليس المطلوب من الأديب أن يقول كلاماً كيفما اتفق ولكن المطلوب أن يكون له حسٌ ذاتي وطابع شخصي يدفع به كل عمل يخرج من بين يديه فيلمسه القارئ في كل أعماله لا في طريقة تعبيره ولكن أولاً في طريقة شعوره .

- **العمق والشمول في الاتصال بالكون والحياة:** الأديب الكبير رائد من رواد البشرية يسبق خطاها، ولكنه ينبير الطريق لها فلا تنقطع بينه وبينها الطريق وهو رسول من رسل الحياة إلى الآخرين الذين لم يمنحوا حق الاتصال كما منحه ذلك الرسول فهو يطلع من خفايا الحياة على ما لا يطلع عليه الآخرون، ووظيفته أن يفتح المنافذ بيننا وبين نبع الحياة والكون بقدر ما نطيق. وقيمة الأديب الكبرى إنما تُقاس بمقدار اتصاله بالنبع من وراء الحواجز والسدود.

- **صحة الشعور وصدق الاتصال:** لن يكون للشاعر طابع خاص ولن يستطيع أن يصلنا بالكون الكبير إلا إذا كان صادقاً. ولكن أي صدق لسنا نعني الصدق الواقعي فذلك مبحث يهم الأخلاق إنما نعني صدق الشعور بالحياة وصدق التأثر بالمشاعر أي الصدق الفني، ونحن لا نملك حق الاطلاع على ضمير الأديب ولكننا لا نعدم وسيلة لإدراك الصدق الفني في عمله من خلال تعبيره،(قطب، سيد، 2003م، 26، 32).

ونضرب على ذلك مثلاً في قول شوقي في قصر أنس الوجود:

قف بتلك القصور في اليم غرقي
ممسكاً بعضها من الزعر بعضاً
كعدارى أخفين في الماء بضاً
سباحات به وأبدین بضاً

كل بيت بمفرده يعرض صورة جميلة الرسم والايقاع ولكنهما مجتمعين يكشفان عن اضطراب في الشعور أو تزوير في هذا الشعور. فالتجربة الشعورية هنا مزورة كما تبدو من خلال هذا التعبير(سيد قطب، 2003م ، 38).

القيم الشعورية الثلاث: الخصوصية في الشعور ومدى العمق والشمول في الاتصال بالكون والحياة وصحة الشعور وصدق الاتصال هي أخص القيم الشعورية في العمل الأدبي.

ولكن التقويم الكامل لا يكون إلا حين تبحث القيم التعبيرية كذلك وهي التي تتبدى من خلالها تلك القيم الشعورية.

الخاتمة

- **يظهر لنا، في ضوء ما تقدم، أن:** التجربة الشعرية هي الخبرة النفسية للشاعر حين يقع تحت سيطرة مؤثر ما يستهويه، فيندمج فيه بوجدانه وفكره مستغرقاً متأملاً حتى يتفجر ينبوع الإبداع لديه فيصوغه في الإطار الشعري الملائم لهذه التجربة.

- موضوعات التجربة ليست محددة، فهي تتسع و تتنوع لتشمل كل ما في الحياة صغر أو كبير مما يؤثر في نفس الشاعر من النواحي الكونية أو النفسية أو الاجتماعية.

- التجربة الشعرية قد تكون عظيمة كما قد تكون تافهة في ظاهرها، ولكن الشاعر الكبير قادر بتأثره وتفاعله على إبداع الجليل من التافه؛ لأنه يراه بمرآة نفسه الكبيرة التي كيفتها عوامل شتى ممتازة، ويتمثل الإنسانية عامة لا شخصية فرد في شعره .

- التجربة الشعرية هي الدعامة الأولى للشعر، فإذا افتقدت لم تكن للموسيقى النظمية ولا لمتانة الديباجة ولا للتخيل المصطنع أية فائدة للفن، بل كانت جميعها مفردات أو تراكيب للافتعال وللتحايل على الشعر .

- الصدق في التجربة لا يستلزم أن يعانيتها الشاعر بنفسه بل يكفي أن يتمثلها و يقوي شعوره بها.

- أولى مقومات الشعر الصادق التجربة الشعرية ؛ أي تأثر الشاعر بعامل معين أو بأكثر واستجابته إليه أو إليها استجابة انفعالية قد يكتنفها التفكير وقد لا يكتنفها، ولكن لا تتخلى العاطفة أبداً عنها.

- الكلمة هي مادة التعبير عن التجربة الشعرية وهي الأداة السحرية في يد الشاعر بما يحملها خلال الصياغة من دلالات وإيحاءات و ليس هناك ألفاظ خاصة بالشعر فكل كلمة يمكن استخدامها بحيث تغني في موقعها ما لا تغني كلمة أخرى.

المراجع والمصادر

- أبو ماضي، إيليا (ديوان إيليا أبو ماضي)، بيروت، دار العودة، 1980م.
- ابن الرومي، (ديوان ابن الرومي)، ش: أحمد حسن بسج بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، 2002م.
- ابن طباطبا، (عيار الشعر) ق محم زغلول سلام، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1984م.
- التلمساني، المقرئ، (نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب) بيروت، دار صادر، 1968م.
- الحوفي، أحمد، (الفكاهة في الأدب: أصولها وأنواعها) ، دار نهضة مصر، 2001م.
- جوهري مسعود، دور القرآن في التعاون في منطقة الشرق الأوسط ،
- I. Uluslararası Ortadoğu Sempozyum Bildirileri, Ankara, 2014, II, s. 506.
- عباس، إحسان (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) بيروت، لبنان، دار الثقافة، 1983م.
- قطب، سيد، (النقد الأدبي؛ أصوله ومناهجه) الشروق، ط 5، 2003م.
- ناجي، إبراهيم (ديوان إبراهيم ناجي)، بيروت، دار العودة، 1980م.
- هلال، محمد غنيمي، (النقد الأدبي الحديث) بيروت، دار العودة، 19

SEYYİD YAHYÂ-Yİ ŞİRVÂNÎ VE KISSÂ-I MANSÛR*

Güngör LEVENT MENTEŞE**

Öz

XV. yüzyılın önemli Şeyhlerinden biri olan Seyyid Yahyâ-yi Şîrvânî Azerbaycan ve Anadolu sahasının etkin şahsiyetlerdendir. Halvetî tarikatının sistemli bir hale gelmesinde ve günümüze kadar halen işlevini devam ettirmesinde Seyyid Yahyâ'nın büyük etkisi olmuştur. Tasavvufa dair birçok eser meydana getiren Seyyid Yahyâ'nın çalışmalarında rumuzlar hâkimdir. Mutasavvıf bir şair olarak ün kazanan Yahyâ-yi Şîrvânî'nin şiirlerinde eğitici ve öğretici konular yer almaktadır. Arif, âlim ve şair olan Şeyh Seyyid Yahyâ-yi Şîrvânî'nin hayatı, tarikatı ve eserleri tanıtıldıktan sonra *Kıssâ-i Mansûr* adlı eserinin neşri ve çevirisine bu makalede yer verilmiştir.

Anahtar Kelime: Şîrvânî, hayatı, tarikatı, eserleri, *Kıssâ-i Mansûr*

SAYYID YAHYÂ-Yİ SHIRVANI AND HIS WORK KISSÂ-I MANSÛR

Abstract

Sayyid Yahyâ-yi Shirvani, who was one of the important sheikhs of the 15th century, is one of the most efficient characters in Azerbaijan and Anatolia. Sayyid Yahyâ had a crucial effect for the sect of Halvetî to become systematic and to maintain its function until today. Pseudonym dominates in the works of Sayyid Yahyâ, who creates many works related to Sufism. Yahyâ-yi Shirvani, who became famous as a Sufi poet, mentioned educational and didactic subjects in his poems. The life, the sect, the works of Sayyid Yahyâ-yi Shirvani, who was intellectual, wise man and poet, were introduced and the criticism and translation of his work called *Kıssâ-i Mansûr* were presented in this article.

Keywords: Shirvani, Shirvani's life, Shirvani's sect, Shirvani's works, *Kıssâ-i Mansûr*

* Bu çalışma, yazarın “Yahyâ-i Şîrvânî'nin Farsça Eserleri (beyânu'l-ilm, kıssa-i mansûr, gazeliyyât)” (Kırıkkale Ü., SBE, Kırıkkale, 2018) adlı yayınlanmamış yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Arş. Gör., Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, e-posta: gungorlevent49@windowslive.com

Giriş

Günümüze kadar isimleri süregelen tarikatların büyük bir bölümü, isimlerini kurucularının adlarından veya nisbelerinden almışlardır. Halvet, “Tasavvufta, günahlardan kaçınmak, ibadetle daha çok meşgul olmak için ıssız yerlerde yaşamayı tercih etmek”¹ anlamında kullanılmıştır. Halvetiyye'nin ilk şeyhi ve kurucusu Ebû Abdullâh Sirâceddîn Ömer b. Ekmeleddîn el-Halvetî (ö. 750/1350)'dir. Ebû Abdullâh Sirâceddîn, Lahcan'da doğmuş ve daha sonra Hâzrem'e giderek Şeyh Ahî Muhammed b. Nûru'l-Halvetî'ye intisab etmekle birlikte Şeyh Ahî Muhammed'in ölümünden sonra postnişinlik makamına geçmiştir.² Bütün tarikatlarda olduğu gibi “halvete çekilme”, Halvetî tarikatı içinde önem arz etmektedir. Ebû Abdullâh Sirâceddîn Ömer b. Ekmeleddîn, halvete kalmayı kendisine bir ilke edindiği için tarikatın adı “Halvetiyye” olarak zikredilmiştir.³ Halvetiyye tarikatının silsilesi; Ebû Abdullâh Sirâceddîn Ömer'in hayata gözlerini kapamasının ardından, Şeyh Ahî Mîrem el- Halvetî,⁴ Şeyh İzzeddîn Türkmânî,⁵ Şeyh Sadreddîn Hıyavî ve Seyyid Yahyâ-yi Şîrvânî olarak sıralanmaktadır. Yahyâ-yi Şîrvânî'nin Anadolu'ya öğrencilerini göndererek tarikatın yayılmasında büyük bir katkısı olmuştur. İncelediğimiz kaynaklarda Seyyid Yahyâ'nın on bine yakın öğrencisinin bulunduğunu ve bunlardan üç yüz altmışının halifelik elde ettiği nakledilmektedir.⁶ Seyyid Yahyâ-yi Şîrvânî'ye mürid olmak için Anadolu'dan Bakü'ye gelen Muhammed-i Erzincanî (ö. 879/1474), Mollâ Ali Halvetî (ö. 867/1463), Dede Ömer-i Rûşenî (ö. 892/1486) ve Habib-i Karamanî (ö. 902/1496)'dir. Yahyâ-yi Şîrvânî'nin isteği üzerine Anadolu'da Halvetiyye tarikatını yaymak için tekrar Anadolu'ya dönüp görevlerini icra etmişlerdir. Bu değerli şahısların yardımlarıyla az bir zamanda geniş kitlelere kadar ulaşılmış ve Halvetîlik Anadolu'daki en yaygın tarikatlardan biri olmuştur. Halvetî tarikatı İzmir, Afyon, Karaman, Erzincan, Amasya ve Kastamonu gibi birçok ilde etkin bir hale gelmiştir. Yahyâ-yi Şîrvânî'nin adı Azerbaycan sınırları dışında Anadolu, Tebriz, Hicaz, Yemen, Tunus, Cezayir, Fas, Balkanlar, Kudüs, Gazze, Bağdat, Kâbe, Suriye, Mısır, Kahire, Şam, Trablusgarp, Afrika, Habeşistan ve Güney Asya ülkelerine kadar ulaşmaktadır. Halvetiyye tarikatı XV. asrın sonlarına doğru çeşitli şubelere ve kollara ayrılmıştır.

1-Ruşeniyye Kolu (Dede Ömer-i Rûşenî - ö. 892/1486)

2- Cemaliyye Kolu (Şeyh Mehmet Çelebi Cemalî - ö. 899/1494)

3- Ahmediyye Kolu (Ahmed Şemseddîn-i Marmaravî - ö. 910/1504)

4- Şemsiyye Kolu (Şeyh Şemseddîn Ahmed-i Sivasî - ö. 1006/1597)

1. SEYYİD YAHYÂ-Yİ ŞİRVÂNÎ'NİN HAYATI VE ESERLERİ

1.1. Hayatı

Yahyâ-yi Şîrvânî'nin tam adı, Şeyh es-Seyyid Celâleddîn Yahyâ b. es-Seyyid Bahâuddîn eş-Şîrvânî el-Baküvî'dir.⁷ Şîrvan'a bağlı Şemahi'de doğup büyüdüğü için Şîrvânî ve Şemahi diye, daha sonra Bakü'ye göç etmesi ve kırk yıl bu şehirde yaşayıp yine bu şehirde vefat etmiş olmasından dolayı Baküvî diye anılmıştır. Yahyâ-yi Şîrvânî'nin eserlerinde Şîrvânî ve Baküvî nisbeleri bulunmamaktadır. Yahyâ-yi Şîrvânî'nin, Seyyid lakabını kullanmış olması ailesinin Peygamber soyundan geldiğine dayanmaktadır. Yahyâ-yi Şîrvânî, eserlerinde Peygamber soyundan geldiğini ve Seyyid olduğu ibaresini öne çıkarmaktadır. Gazellerinin tümünde ve *Menâkıb-i Emîru'l-Mü'minîn Âli* adlı eserlerinde “Seyyid” mahlasını kullanmış olduğu görülmektedir. *Keşfu'l kulûb*,⁸ *Esrâru'l vudû ve's salât*,⁹ *Rumûzu'l işârât*¹⁰ adlı nesir eserlerin sonunda Yahyâ-yi Şîrvânî, adını ayrıca “Yahyâ el-Hüseynî” olarak kaydetmiştir.

1 Süleyman Uludağ, “Halvet”, *DİA*, İstanbul, C XV, 1997, s. 386.

2 Cemaleddîn Mahmud el-Hulvî, *Lemezât-ı Hulviyye*, Haz. Mehmet Serhan Tayşi, Semerkand, İstanbul, 2013, s. 338.

3 Hulvî, *Lemezât*, s. 340

4 Hulvî, *Lemezât*, s. 349.

5 Hulvî, *Lemezât*, s. 359.

6 Abdurrahmân-i Câmâ, *Nefahâtu'l-Uns*, Haz. Lamî Çelebî, Emek Matbaası, İstanbul, 1980, s. 575, Taşköprüzâde, *eş-Şakâiku'n-Nu'mâniyye*, Haz. Mehmed Mecdî, Darü't- Tibaatü'l-amiye, İstanbul, 1853, s. 287; Mustafa Nazmî Efendi, *Osmanlılarda Tasavvufî Hayat*, Haz. Osman Türer, 2. Baskı, İnsan Yayınları, İstanbul, 2011, s. 83

7 Sadık Vicdanî, “Seyyid Yahyâ Şîrvânî”, *Tomâr-ı Turuk-ı Aliyye'den Tarikatlar ve Silsileleri*, Haz. İrfan Gündüz, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 176.

8 Yahyâ-yi Şîrvânî, Manisa Ktp, No 2906, *Keşfu'l kulûb*, yz., yp. 31b

Seyyid mahlasını kullanmış olduğu gazelinden bir örnek beyit ise şöyledir:

سرّ این راز کشفِ سید شد زان مکانش به لا مکان افتاد

*Bu sırrın sırrı Seyyid'e ifşa olunca Seyyid, o mekânından yokluk mekânına geçti.*¹¹

Yahyâ-yi Şîrvânî, *Kissâ-i Mansûr* adlı eserinde “Yahyâ” ismini zikretmiştir. Ancak var olan diğer eserlerinde “Yahyâ” adı yer almamaktadır.

خمش یحیی که تو اسرار مردان که نتوان گفت یکی را از هزاران

*Sus, Yahyâ Hak erlerinin sırlarının binde birini söyleyemez.*¹²

Yahyâ-yi Şîrvânî, *Fî salavâtü'n-Nebî* adlı eserinde yine “Yahyâ-yi Hâşimî” olarak kendisini anmıştır. Yahyâ-yi Şîrvânî, “Hâşimî” nisbesini eserinde kullanmış olmasının sebebi Hz. Peygamber ile aynı soydan olduğunu tekrar tekrar vurgulamaktadır.

یحیی هاشمی بی عمل و مفلس و پیر مانده در روز و شبان در بید غم هاش اسیر

*Yahyâ-yi Hâşimî, işsiz, çaresiz ve yersiz. Gece gündüz gamların esiri olmuşsun.*¹³

Seyyid Yahyâ-yi Şîrvânî, Azerbaycan sınırları içerisinde bulunan Şirvan vilayetinin Şemahlı¹⁴ (شماخی) nahiyesinde zengin bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Yahyâ-yi Şîrvânî'nin hangi tarihte doğduğuna dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak Yahyâ-yi Şîrvânî, *fî beyân'u-l ilm* başlıklı şiirinin yüz on üç no'lu beytinde “Yaşın seksene ulaştığı halde doğru söylemezsin. İçin tuzak ve hileyle doldu” yaşının 80 olduğuna dair bilgi vermektedir. I. Halilullah Han, Seyyid Yahyâ'dan Fatıha suresinin 6. ayetinde geçen “Bize doğruyu göster” manasını açıklamasını istemiştir.¹⁵ Yahyâ-yi Şîrvânî de *Rumûz'u-l işârât*¹⁶ adlı eserini bu istek üzerine kaleme almıştır ve bitiş kısmında da eseri 837/1434 tarihinde yazdığını kaydetmiştir. Son olarak da Nazmi Efendi Yahyâ-yi Şîrvânî'nin kırk yıldan fazla Bakü'de yaşadığını ve yine Bakü'de vefat ettiğini eserinde aktarmıştır.¹⁷ Adı geçen bu kaynaklardan faydalanarak Yahyâ-yi Şîrvânî'nin Bakü'ye 830/1426'lı yıllarda geldiğini ve yine 870/1466'de vefat ettiği açığa çıkmaktadır. Yahyâ-yi Şîrvânî'nin XIV. asrın sonlarında veya XV. asrın başlarında doğmuş olma ihtimalini desteklemektedir. Seyyid Yahyâ-yi Şîrvânî, ilim tahsilini doğup büyüdüğü şehir olan Şemahlı'deki tekke ve medreselerde çağının en değerli hocalarından dersler almıştır. Seyyid Yahyâ *Şifâ'ul-esrâr* adlı eserinde hocalarından bahsetmektedir. *Şeyhu'l-Ahsiketî, Mevlânâ el-Gerderî, Mevlânâ Tâceddîn, Mevlânâ Kutbeddîn es-Serâbî* adlı hocalarından hadis, tefsir, kelam ve fıkıh derslerinin yanı sıra Arapça, Farsça, mantık, edebiyat gibi kaynak dersleri de almıştır. Yahyâ-yi Şîrvânî'nin Farsça eserlerinde geçen Arapça kelimeler ve cümlelerin varlığının yanı sıra Arapça yazmış olduğu eserleri de şairimizin iyi bir eğitim aldığını yansıtmaktadır.

Yahyâ-yi Şîrvânî'nin çocukluğundan itibaren tasavvufa meylinin olması¹⁸ tarikata yönelmesine sebep olmuştur. Tarikata katılışının ilk dönemlerinde babası Yahyâ-yi Şîrvânî'yi engellemek istemişse de başarılı olamamıştır. Bununla ilgili bir menkıbe zikredilmektedir.¹⁹ Hatta babası da sonradan tasavvufa yönelmiştir.²⁰ Yahyâ-yi Şîrvânî'nin Şeyh Sadreddîn'e neden intisab etmiş olduğu ile ilgili bir menkıbe nakledilmektedir.²¹ Yahyâ-yi Şîrvânî, Şeyh Sadreddîn'in hem

9 Yahyâ-yi Şîrvânî, Manisa Ktp, No 2906, *Esrârü'l vudû ves salât*, yz., yp. 46b

10 Yahyâ-yi Şîrvânî, Manisa Ktp, No 2906, *Rumûzu'l işârât*, yz., yp. 53a

11 Yahyâ-yi Şîrvânî, Manisa Ktp, No 2906, *Gazelîyât*, yz., yp. 201a/9

12 Yahyâ-yi Şîrvânî, İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi (IÜMK) FY 954 (Halis Ef 8194), *Kissâ-i Mansur*, yz., yp. 100a/68

13 Yahyâ-yi Şîrvânî, Manisa Ktp, No 2906, *Fî salavâtü'n-Nebî*, yz., yp. 194a/1

14 Lamî Mahmud Çelebî, *Nefâhât Tercümesi*, 974, s. 574; Hulvî, *Lemezât*, s. 380; Taşköprüzâde Usameddîn Ahmed bin Mustafâ, *Şekâik-i numânîyye*, 1558, s. 287; Muhammed Ali Terbiyet, “*Seyyid Yahyâ Şîrvânî*”, *Danışmendân-i Azerbaycan*, Matbaa-i Meclis, Tahran, 1314, s. 400.

15 Yahyâ-yi Şîrvânî, Manisa Muradiye Ktp. 2906, *Rumûzu'l işârât*, yz., yp. 47b

16 İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi FY 954 (Halis Ef 8194), *Rumûzu'l işârât*, yz., yp. 19a.

17 Mustafâ Nazmî Efendi, “*Seyyid Yahyâ Şîrvânî*”, *Osmanlılarda Tasavvufî Hayat*, s. 258.

18 Hulvî, *Lemezât*, s. 380.

19 Hulvî, *Lemezât*, s. 380.

20 Lamî Çelebî, *Tercüme-i Nefâhâtü'l Uns*, s. 575; Taşköprüzâde, *eş-Şakâku'n-Nü'mânîyye*, s.287; Hulvî, *Lemezât*, s. 383-384; Mustafâyeva, “*Seyyid Yahyâ Bakuvî Ardıcılıarı ve Tatlıkatçıları*”, *Uluslararası Seyyid Yahyâ Şîrvânî ve Halvetilik Sempozyumu Bildiri Kitabı*, s.213.

21 Hulvî, *Lemezât*, s. 381.

şer'i hem de ilmi birikiminden faydalanmıştır ve şeyhinin kızıyla da evlenmiştir. Şeyh Sadreddîn dergâhta bulunan bütün dervişlere bu dünyadan ebedi istikamete göç ettikten sonra yerine Yahyâ-yi Şîrvânî'nin geçmesini istediğini söylemiştir. Ancak dervişler Şeyh Sadreddîn'in ölümü üzerine Pîrzâde'yi, şeyh olarak kabul etmişlerdir. Yaşanan bu olaylar neticesinde de Yahyâ-yi Şîrvânî otuzlu yaşlarında "sırr-ı esma" dua kitabı ile Şîrvan eyaletinin Şemahi nahiyesine oradan da Bakü'ye intikal etmiştir.²² O dönemde Şîrvanşahlar devletinin başında Halilullah İbrahim Han (820-869/1417-1465) bulunmaktaydı. Halilullah Han, tasavvufa ve din âlimlerine önem veren bir kişi olduğundan dolayı Yahyâ-yi Şîrvânî'nin, Şîrvan'a gelmesini istemiş ve yine onun için de sarayın bitişiğindeki Keykubad Mescidini inşa ettirip ona tahsis ettirmiştir. Kaynaklar ittifakla Yahyâ-yi Şîrvânî'nin güzel ahlakını, üstün niteliğini, tasavvufa olan meyli ve kanaatkâr bir âlim olduğu üzerinde durmaktadır.²³ Seyyid Yahyâ'nın göze çarpan bir fiziğe ve simaya sahip olduğu hatta hücrelerinde halvette kalıp da kırk gün sonra dışarı çıktığında nurani bir yüzünün olduğu zikredilmiştir. Yahyâ-yi Şîrvânî'ye biat eden Şeyh Mansûr Efendi: "Şeyhinin Halvetini her yirmi bir günde bir kere tekrarladığını ve hatta bir tarihte onunla birlikte erbaine girdiğini ve on iki günde bir bu erbaini tekrarladığını ve sadece üç defa iftar ettiğini"²⁴ belirtmiştir. Denilebilir ki Yahyâ-yi Şîrvânî bedeninin arzularından ve maddi tutkularından arınmış bir Hakk yolcusudur.

Yahyâ-yi Şîrvânî; arif, âlim ve âşık gibi vasıflara sahip olan bir şairdir. Yahyâ-yi Şîrvânî şiirlerini incelediğimizde sade ve sürükleyici bir üslup hâkim olmakla birlikte ilmi, felsefi, içiçe girmiş yapılar yer almaktadır. Şiirleri eğitici, öğretici, tasavvufi, etkileyici ve mana yüklü mısralardan oluşmaktadır. Nazım ve nesir eserler meydana getirmiştir. Şiirlerini okuyucuyu da içine alacak şekilde soru cevap şeklinde yazmıştır. Seyyid Yahyâ'nın eserlerindeki asıl tema ilahi aşk'tır. Yahyâ-yi Şîrvânî'ye ait olan bu değerli eserler, okuyan kişilerin iç dünyalarında yolculuk yaptırmakla birlikte Hakk'a ulaşma yolunda da rehberlik etmektedir. Türkçe, Arapça ve Farsça eserler kaleme almıştır. Yazmış olduğu nazım ve nesir eserlerinde tefsir, hadis, kelam, fıkıh ve diğer ilimlerden de faydalandığı aşikârdır. Eserlerinde Peygamber'i ve dört halifeyi sırayla yâd ettiği ve onlara nice güzel methiyelerde bulunduğu görülmektedir.

1.2. Ailesi

Kaynaklar ittifakla Seyyid Yahyâ'nın soyunun yedinci İmam Mûsa Kâzım'a²⁵ (ö. 183/800) kadar uzandığını vurgulamaktadır. Yahyâ-yi Şîrvânî'nin babası Seyyid Behâuddîn, Şîrvan Sultanı Halilullah Han'ın (ö. 870/1426) hükümdarlığı zamanında Nakîbü'l-eşrâf²⁶ vazifesini icra etmektedir.²⁷

Ailesi hakkında var olan malumatlarda da üç oğlu olduğu belirtilmektedir. Yahyâ-yi Şîrvânî'nin ebedi hayata göç etmesinden sonra yerine büyük oğlu Pîrzâde Fethullâh geçmiştir. Ancak Seyyid Yahyâ'nın halifesi olan Şeyh Pîr Şükrullâh (ö. 878/1473) ile oğlu arasında postnişinlik için tartışma yaşanmış ve Pîrzâde'nin ani ölümü sonucunda Pîr Şükrullâh şeyhlik makamına geçmiştir.²⁸ İkinci oğlunun isminin de Emîr Gülle olduğu zikredilen bir menkıbeden öğrenilmektedir.²⁹ Küçük oğlu Şeyh Nasrullâh, Kırım Han'ının davetine icap edip Kırım'a giderek Nakîbü'l-eşrâflık görevini kabul etmiştir. Şeyh Nasrullâh, Halvetîliğin Kırım da yayılmasında etkin bir rol üstlenmiştir.³⁰ Eldeki kaynaklarda Şeyh Nasrullâh'ın Kırım'a 16.yy'da gittiği ifade edilmektedir.

22 Hulvî, *Lemezât*, s. 384; Meryem Mustafâyeva, "Seyyid Yahyâ Bakuvî Ardıcıları ve Tatkiatçıları", *Uluslararası Seyyid Yahyâ Şîrvânî ve Halvetilik Sempozyumu Bildiri Kitabı*, s. 211.

23 Taşköprüzâde, *eş-Şakâku'n-Nu'mâniyye*, 1558, s. 287

24 Hulvî, *Lemezât*, s. 382.

25 Mustafa Öz, "Musa el- KAZIM" *DİA*, XXXI. Cilt, 2006, s. 219-220.

26 M. Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarihi Deyimleri Sözlüğü*, II. Cilt, Meb, İstanbul, s. 647.

27 Hulvî, *Lemezât*, s. 380; Sadık Vıodanî, *Tomâr-ı Turuk-ı Aliyye'den Tarikatlar ve Silsileleri*, s. 178; Meryem Mustafâyeva, "Seyyid Yahyâ Bakuvî Ardıcıları ve Tatkiatçıları", *Uluslararası Seyyid Yahyâ Şîrvânî ve Halvetilik Sempozyumu Bildiri Kitabı*, s. 211.

28 Lamî Çelebî, *Tercüme-İ Nefahâtu'l Uns*, s. 576; Hulvî, *Lemezât*, s. 388.

29 Hulvî, *Lemezât*, s. 386.

30 Mehmet Rıhtım, "Seyyid Yahyâ Şîrvânî", *DİA*, C 43, s. 265.

1.3. Vefatı

Kaynaklarda Yahyâ-yi Şîrvânî'nin vefat tarihi ile ilgili farklı malumatlar yer almaktadır. Seyyid Yahyâ'nın vefat tarihini, Lamî ve Taşköprüzâde 868–869/1463–1464³¹ buna karşın Sadık Vicdanî ve Bursalı Mehmet Tâhir 862/1457³², Hulvî ise 870/1466³³ eserlerinde yazmışlardır. Kaynaklarda geçen bu menkıbeye göre, “Seyyid Yahyâ-yi Şîrvânî'ye ömrünün uzun olması için dua edenlere, siz Halilullah İbrahim Han'a dua edin. Zira benim ömrüm onun ömrüne bağlıdır” diye söylemekte ve yine aynı menkıbede Yahyâ-yi Şîrvânî'nin vefat tarihi Halilullah İbrahim Han'ın vefatından dokuz ay sonra olduğu ilave edilmektedir.³⁴ Yahyâ-yi Şîrvânî'nin 870 Ramazan (1466 Nisan-Mayıs) ayında vefat ettiği açığa çıkmaktadır.³⁵ Hulvî, Çelebî Halife'nin Yahyâ-yi Şîrvânî'yi görmek için çıktığı yolda Erzincan'da Şey Pîr Muhammed ile karşılaştığını ve Şey Pîr Muhammed'in de Çelebî Halife'ye artık Seyyid Yahyâ-yi Şîrvânî'nin çok yaşlandığını ve yakın bir zamanda ömrünün tamam olabileceğini söylemiştir. Bu aldığı bilgi üzerine Çelebî, Şîrvân eyaletinin merkezi Bakü'ye hemen gitmişse görememiş ve onun vefat ettiği haberini almıştır.³⁶

نگویى راست عمرت شد به هشتاد درونت پرز مکر و حيله افتاد³⁷

“Yaşın seksene ulaştığı halde doğru söylemezsin. İçin tuzak ve hileyle doldu”.

Yahyâ-yi Şîrvânî, *fî beyân 'u-l ilm* adlı nazım eserinde yaşının artık seksen olduğunu beyan etmektedir. Bu bilgi Seyyid Yahyâ'nın 870/1466 tarihinde vefat etmiş olduğunu ispatlamaktadır. Şah Kara Halil'in Şîrvan iline, Sultan Hüseyin Baykara'nın Horasan'a ve Sultan II. Mehmed Han'ın Rum'a hâkim oldukları dönem bu Seyyid Yahyâ'nın vefat tarihine denk gelmektedir.³⁸

Şeyh Seyyid Yahyâ-yi Şîrvânî'nin kabri Bakü'de meclisin kible tarafındaki türbe içerisinde bulunmaktadır. Türbe günümüze kadar korunmuş ve hâlihazırda Şîrvânşâhlar Saray'ı müzesi içerisinde yer almaktadır.³⁹

1.4. Eserleri

Yahyâ-yi Şîrvânî'nin eserlerinde yer alan temalar: Saliğin hallerinin açıklanması, niyet, tövbe, irade, sabır, dua, nefis, tevekkül, ibadet, şevk, vahdet, keşif, ayne'l-yakin, fakr'ü-fena, kalbin tasavvuftaki yedi merhalesi. Allah'ı tanımak ve Allah'ın sıfatları anlatılmaktadır. Fatıha süresinin ilk dört ayetinin tefsiri; Hz. Muhammed'e salat ve selam'ın önemi, dört halifeye övgüler, ilahi aşk ve ilmin değeri gibi konular yer almaktadır. Şîrvânî, ilme âşık bir Hakk yolcusudur. Seyyid Yahyâ-yi Şîrvânî, 22 eser kaleme almıştır.

Türkçe Kaleme Almış Olduğu Eser

Şifâ'u'l-esrâr

Arapça Kaleme Almış Olduğu Eserler

Virdü's-settâr, Kitâbu'l-vudû, Esrâru't-tâlibîn, Meyâr-i tarikâ, Etvâr-i sebâ

Farsça Kaleme Almış Olduğu Eserler

Menâzilü'l-âşîkîn, Şerh-i merâtib-i esrâr-i kulûb, Risâle-i Etvârü'l-kalb, Fî beyânü'l ilm, Şerh-i esmâ'is semâniye umm'u-l-esma, Keşfu'l-kulûb, Rumûzu'l-işârât, Şerh-i Sualât-i Gulşen-i Esrâr, Gazeliyât, Risâle-i ma la budd-i batiniyye, Tasârrufât u mukaşafât, Acâyibu'l –kulûb, Fîs-salavatu'n-Nebi, Menâkibu'l-Müminin Ali Kerremallâhu Vechî, Mekârim-i ahlâk.

31 Taşköprüzâde, s. 288.

32 Sadık Vicdanî, *Tomâr-ı Turuk-ı Aliyye'den Tarikatlar ve Silsileleri*, s.179; Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, Matbaa-i Amire, Ankara, 2009, s. 224.

33 Hulvî, *Lemezât*, s. 388.

34 Taşköprüzâde, s. 288; Lamî Mahmud Çelebî, *Tercüme-i Nefahâtu'l Uns*, s.575; Rıhtım, Mehmet, *Seyyid Yahyâ-i Baküvi ve Halvetilik*, Kısmet Matbaası, Bakü, 2005, s. 24.

35 Lamî Mahmud Çelebî, *Tercüme-i Nefahâtu'l Uns*, s. 575; Hulvî, *Lemezât* s. 387–388

36 Hulvî, *Lemezât*, s. 411.

37 Yahyâ-yi Şîrvânî, ÇorumKtp, No 2101, *Risâle-i fî beyân 'u-l ilm*, yz., pp. 113b/10.

38 Hulvî, *Lemezât*, s. 387.

39 Tuğçe Tuna Kanar, “Köprülü Halveti Dergâhı”, *Bakü'den Balkanlar'a Halvetilik Sempozyum-1*, Tibyan yayıncılık, Manisa, 2015, s. 108.

Kıssâ-i Mansûr

Mutasavvıf bir şair olan Yahyâ-yi Şîrvânî'nin dilinden "ilahî aşk" unsurlarını içeren Kıssâ-i Mansûr adlı eser mesnevi tarzıyla kaleme alınmıştır. Yahyâ-yi Şîrvânî'nin Farsça eserleri arasında yer alan Kıssâ-i Mansûr başlıklı mesnevi 72 beyit olup, aruzun "mefailûn mefâilûn mefâilû" kalıbıyla yazılmıştır.

Yahyâ-yi Şîrvânî, Kıssâ-i Mansûr adlı eserinde güçlü bir anlatımın yanı sıra akıcı ve etkileyici bir dil kullanmıştır. Eser, şekil bakımından önemli bir özelliğe sahiptir. Durağan, gereksiz ve anlaşılması güç ifadeler metinde yer almaması sanat endişesi güdülmeyen halka yönelik kaleme alındığının göstergesidir. Ancak yine de klasik şiirimizin edebi sanat ve hususiyetlerinin başarıyla uygulandığı nadir beyitleri de eserde yer almaktadır.

Hallac-i Mansûr adlı kişinin başından geçen ibret dolu hikâyeye sürükleyici bir üslupla anlatılmıştır. Eser konusu itibariyle orijinal bir yapıya sahiptir. Mesnevîde adı geçen şahsın mutlak güzelliğe yani Allah'a ulaşmanın zorlukları ile bu zorlu yolda yaşadıkları anlatılmaktadır. Hudâperest ve Maddeperest arasında geçen Hallac-i Mansûr ve Cellâd olayı münazara şeklinde anlatılmıştır. Hallac-i Mansûr'un yaşadığı dönemdeki insanların akıllarının maddeye meylettığı bundan dolayı da haklı haksız kavramını yapamadıklarını ve sarhoş olarak adlandırılan divanenin ise gerçekleri gördüğü vurgulanmaktadır. Yahyâ-yi Şîrvânî, Kıssâ-i Mansûr adlı eserinin 68 nolu beytinde kendisini hakir görmekte ve Hallac-i Mansûr'un yüceliğini vurgulamaktadır. "Sus, Yahyâ! Sen yiğitlerin sırlarının binde birini söyleyemezsin" diye bir ifade kullanmıştır. Şairimiz Vâmîk u 'Azrâ (Unsurî ö. 431/1039-40) adlı esere de çağrışım yapmaktadır. Bütün ayrıntılarıyla gözler önüne serilen bu olay okuyucunun zihninde açık ve net bir şekilde belirlenmektedir. Dilin bilinen ve kabul edilen kurallarına sadık kalınarak aktarılmışsa da Farsça metin neşri hazırlanırken imla hataları ile karşılaşmış ve eserde düzeltilmiştir.

Bulunan tek nüshası: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Fy.954/HE. 8194/11'dir. Bu yazmanın hususiyetleri: Yeni tarzda, siyah sırtı meşin cilt içinde, söz başları kırmızı, metin siyah mürekkep, 105 yaprak, ebadı 130X195 (80X144) cm, 19 satırlı, açık nesih bir hatla kaleme alınmıştır. İstinsah kaydı yoktur. Büyük bir olasılıkla XV-XVI. yüzyıla ait bir nüshadır. Mecmuada 13 eser yer almaktadır.⁴⁰

Bu eserin yer aldığı tek nüshadan yola çıkılarak, Yahyâ-yi Şîrvânî'nin Kıssâ-i Mansûr adlı eseri ele alınan çalışmada tespit edilmiş ve okuyucunun dikkatine sunulmuştur. Ele almış olduğumuz eserin müellifi Yahyâ-yi Şîrvânî'nin ülkemizde bugüne kadar tanıtılmamış olması üzüntü vericidir.

Kıssâ-i Mansûr ve Çevirisi

قصه منصور

(هجج : مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن)

1a	خلایق بی مہابا می زدند سنگ	دران ساعت کہ بر منصور یک رنگ
	همی خندید بر منصور بسیار	یکی دیوانہ آمد زیر آن دار
	بر آمد از دل دیوانہ فریاد	چو خنجر دید اندر دست جالاد
	یکی دل می نیبم شاد از تو	همی زد آہ و می گفت داد از تو
	برای سر بریدن کار می ساخت	چو دست و پای از منصور انداخت
	همی خندید و می زد دست بر دست	یکی قہقہہ زد ⁴¹ آن دیوانہ مست

⁴⁰ Ahmed Ateş, *İstanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserler*, s. 373.

⁴¹ قہقہہ زدن : قہقہہ زدن - اصل

- پس آنکه گفت ای جَلَادِ کافر
 زبان بگشاد منصور از سردار
 چو اوّل آمدی در مجلس ما
 چه جای خنده باشد آن زمانی
 کنون قصدِ سرم کردست جَلَاد
 چو دست و پای من بپُرید و افکند
 کنون قصدِ سرم کردست جَلَاد
 خبر ده زین چهار احوالِ خویشم
 زبان بگشاد آن مجنون گفتا
 چو اوّل پای دار تو رسیدم
 بخندیدم که با چندین خلیق
 که دیدست این که قصدِ خواجه خویش
 چنان پنداشتتم کین مردمان را
 به خود گفتم چه ابلوکیست منصور
 به آخر گشت معلوم که این جمع
 زمانی صبر کردم تا ببینم
 چو جَلَاد آمد و بر داشت خنجر
 نظر کردم به سوی آسمان من
 همی گفتم چو دیدم بر تو بیداد
 یکی هاتف مرا گفتا که خاموش
 کسی را زهره و یارا نباشد
 تفرّج کن تصرف را رها کن
 چو دیدم دست و پای تو بریدند
 نمی پرسند ز تو قصدِ تو کردن
 دیگر باره بدیدم سوی عیّوق
 خدا از بی جهت دیدم که آمد
- تو بسم الله گو و الله اکبر
 که ای دیوانه سرمستِ غدار
 بسی خندیدی بر ما بی مهابا
 که بگشند بی گناهی ناتوانی
 همی گویی⁴² که بسم الله کن یاد
 شدی شادان و گشتی نیز خُرسند
 همی گویی دمی داری تو فریاد
 اگر مردی مزن زین پیش نیشم
 بگویم من جوابت یک به یک را
 بساطی بس به های و هوی دیدم
 چه خود را آشکارا کرد خالق
 کنند جمع غلامان کم اندیش
 تو گرد آورده ای منصور این جا
 که با گرمی هنگامست مغرور
 به زجرت از انالحق می کنند منع
 چگونه می شود احوالت این دم
 که بزد دست و پای تو سراسر
 مناجاتی بکردم در زمان من
 که از دستِ خدا فریاد فریاد
 زبان درکش بدین آتش مزن جوش
 مجالِ دم زدن اینجا نباشد
 تصرف را حوالت با خدا کن
 ز خون تو انالحق می شنیدند
 که با تیغت⁴³ زند جَلَاد گردن
 که حالت عرضه دارم نزد معشوق
 به گرد دار تو طَوّفی بر آمد

⁴² گویی : گوی - اصل
⁴³ تیغت : تیغیت - اصل

- 35 همی گفنت او به گوش هوش جالاد
نظاره می کنم تا پیش محبوب
از انم خنده می آمد که آن یار
چه حالست این که کردست او زبونت
زبان بگشاد آن منصور مقطول
ترا آگه کنم زین حال آن دم
از انچه سرّ عشق عاشقان را
پس آنکه روی بر جالاد آورد
- 40 جوابش داد آن جالاد مغرور
بدو گفتا که می خواهم که حالی
سرش از تن ببریید و بینداخت
بدو گفتا که هان دیوانه بشتاب
زبان تا بود این سر می بگفتم
- 45 بدان کین دارد این بازار بغداد
همه ماایم خود را جلوه داده
منم جالاد آن شمشیر بران
کسی بر خویشتن گر می زند زخم
گهی من بنده بودم گه خداوند
- 50 گهی بودم سما و گاه ارضین
گهی باران و گاهی ابر باشم
گهی مرهم شوم گاهی خراشم
گهی معشوق کردم گاهی عاشق
گهی دیوانه گه هشیار گه مست
- 55 گهی در کعبه و گاهی به دیرم
گه دارد زهره ای یار ای گفتار
اگر من دیگرم منصور دیگر
- 2a مزن بی یاد ما شمشیر پولاد
چگونه جان دهد منصور مطلوب
همی گردد به گردن بر سر دار
همی بیند که می ریزند خونت
کایا دیوانه سرمست مقبول
که سر برزد مرا جالاد بی غم
کسی گوید که گردد بی سر و پا
که زودم سر بئر ای مرد بی درد
بگشتن چیست تعجیل تو منصور
نمایم من صفات نوالجالی
سوی دیوانه سر چون گوی می تاخت
رموز عشق را اکنون تو دریاب
چو سر عشق خود را می نهفتم
یکایک مردم غمگین و دل شاد
به هر رنگی که بین ایستاده⁴⁴
منم جانا که می بودم تن و جان
دگر درش کند بر خود کند رحم
گهی آزاد بودم گاه در بند
سبک روحم گهی و گاه و زمین
گهی هشیار و گه مدهوش باشم
گهی گویا و گه خاموش باشم
گهی عنرا شوم⁴⁵ گاه وامق
گهی بحریم و گه ماهی و گه شست
گهی شر می نمایم گاه خیرم
- 2b که گوید غیر ما خود هست دیار
چرا دردم نبود از زخم خنجر

⁴⁴ ایستاده : استاده - اصل
⁴⁵ شوم : شویم - اصل

- وگر خاکسـترم دریا بجوشـاند
60 وگر سر فتنه من بودم درین کار
خلاق گوش ها بئهاده بودند
که ناگه بی جهت نوری عیان شد
ندایی می شنیدند خلق از آن نور
چون آن دیوانه آن آواز 46 بشنید
65 همی زد نعره که ای معبود مطلق
میان خاک و خون چو مرغِ بِسْمِل
که ناگاهش ازین زندان رها شدند
خمش یحیی که تو اسرار مردان
مگر وقتی که بُگُریزی ز مردم
70 ولی تا شیخ اسلامِ زمانی
رموزِ دوست هرگز را نیابی
خداوندا بده توفیقِ آنم
- به پیش خرقة من چون فروماند
چرا از جوش بُشـینم به یک بار
ز منصور آن سخن هامی شنودند
همو سر فتنه و فتنه نشان شد
که ماییم اصل و آب و خاکِ منصور
دمی بر خویشتن چون مار پیچید
مرا آگه کن از سرِ انالـحق
همی غلطید آن مجنون بی دل
به یک ساعت بدان دریا رساندند
که نَتوان گفت یکی را از هزاران
درین دریای بی پایان شوی گم
ز تو پیدا نگرده این نشانی
ز هر دو کون اگر تورو نتابی
که بار عشق با منزل رسانم

MANSÛR'UN HİKÂYESİ

- Halkın günahsız Mansûr 'a acımasızca taş attığı sırada
Darağacının altına bir divane geldi, Mansûr 'a çok güldü.
Cellâdın elindeki hançeri görünce divanenin gönlünden feryat yükseldi.
Aman senin elinden diyerek ah çekti. Senin elinden bir gönlü mutlu görmedim
5 Mansûr 'un elini, ayağımı kesip başımı kesmek için hazırlanırken
O sarhoş divane bir kahkaha attı; gülüyor ve alkışlıyordu.
(Divane)O halde ey kâfir cellat! Sen Bismillah ve Allah u Ekber de, dedi.
Mansûr, darağacının başında ey gaddar ve sarhoş divane diye söylendi.
Bizim meclisimize ilk geldiğinde alay edercesine bize çok güldün.
10 Güçsüz bir kişi günahsız yere öldürülürken gülmenin yeri midir?
Cellâdın başımı kesmeye kastettiği anda Bismillah'ı aklına getir, diyorsun.
(Cellâd) Elimi ve ayağımı kesip atınca neşelenip sevindin de!
Şimdi Cellâdın başımı kesmeye yeltendiği anda sen feryat et, diyorsun!

⁴⁶ آواز : اوز - اصل

Eğer adamsan o, beni kesmeden önce beni bu dört halden haberdar et.

15 O mecnun dile gelerek sana bir bir cevap vereyim, dedi.

Senin darağacının yanına ilk vardığımda bir kargaşadır almış yürümüş gördüm.

Böyle bir kalabalıkta Halık kendini nasıl belli eder diye güldüm.

Kıt düşünceli kölelerin efendilerine kastetmek için toplandığını kim görmüştür?

Bu halkı buraya Mansûr, sen toplamışsındır diye düşündüm.

20 Mansûr ne şaşkındır! diye kendi kendime söylendim. Zamanın şiddetine rağmen mağrurdur.

Bu kalabalığın seni Enelhaktan alıkoyarak incittiğini anladım sonunda.

Bu an ahvalinin nasıl olacağı aşikâr olana kadar bir vakit sabrettim.

Cellat gelip senin elini ve ayağını tamamen kesmek için hançeri alınca

Ben göğe doğru bakıp o an dua ettim.

25 Sana yapılan zulmü görünce Allah'ın elinden imdat imdat diyordum.

Bir hatif bana dedi ki: sus, ağzını kapat! Yangına körükle gitme!

Burada kimsenin yardıma cesareti, konuşmaya fırsatı olmaz.

Rahatla, mücadele etmeyi bırak. Mücadele etmeyi sen Allah'a bırak.

Senin elinin, ayağının kesildiğini gördüğümde senin kanından Enelhak nidası duyuluyordu.

30 Cellâdın kılıçla boynunu vurmaya neden kastettiğini sana sormadılar.

Bu kez maşuğun huzurunda halini ayyuka doğru arz ettiğini gördüm.

Allah'ın sebepsizce gelip senin darağacının etrafında tavaf ettiğini gördüm.

Cellâdın akıl kulağına diyordu. Bizi zikretmeden çelik kılıcını vurma.

Sevilen Mansûr'un nasıl can verdiğini mahubun yanında izledim.

35 O yar darağacının etrafında dolaşmaya başlayınca ondan dolayı gülmem geldi.

Bu ne haldir ki o seni tutsak ettirmiştir. Senin kanını döktüklerini de görüyor.

O katledilen Mansûr dilini açtı. "Ey sarhoş ve sevilen divane!"

Gamsız Cellâdın benim başımı neden kestiğini hemen sana anlatayım!

Çünkü âşıkların aşk sırrını başsız, ayaksız olan kişi söyleyebilir.

40 Sonra Cellâda döndü. Ey dertsiz adam hemen benim başımı vur!

O mağrur cellat "Ölmek için acelen nedir Mansûr" diye cevap verdi

Zülcelal'in sıfatlarını göreceğim bir hal istiyorum, diye ona cevap verdi.

- Onun başını bedeninden ayırıp attı. Başı divaneye doğru top gibi yuvarlanıyordu.
Ona dedi ki: Ey divane acele et. Aşkın sırlarını şimdi sen anla.
- 45 Bu başta bu dil oldukça kendi aşkımı sır gibi saklayacağım, dedi.
Bil ki bu Bağdat pazarında gönlü üzgünler de vardır, mutlu olanlar da.
Biz insanlar kendimizi sade gibi gösteririz ancak renkten renge gireriz.
O keskin kılıçlı cellat benim. Ten de can da benim ey sevgili!
Bir kimse kendini yaralarsa artık onun derdi kendine yardımcı olur.
- 50 Bazen kuldum, bazen efendi; bazen özgürdüm, bazen mahpus.
Bazen gök bazen yer oldum. Bazen ruhum yüksekte bazen yerde oldu.
Bazen yağmur bazen bulutum; bazen aklım başımda olur, bazen aklım başımdan gider.
Bazen merhem olurum bazen yara, bazen konuşurum, bazen susarım.
Bazen maşuk olurum, bazen âşık; bazen Azra bazen Vamık oluruz.
- 55 Bazen divane, bazen uyanık, bazen sarhoş; bazen deniz bazen balık bazen oltayım.
Bazen Kâbe'de olurum bazen kilisede; bazen şer bazen hayır görünürüm.
Bazen konuşmaya cesareti olur. Yoksa bizden başka kim o kimsenin varlığını söyler.
Ben başkasıysam Mansûr da başkasıysa neden hançer yarasından ağrım oldu?
Eğer benim külüm denizi coştursa da benim hırkamın önünde nasıl aciz kalır.
- 60 Eğer bu işte fitne başıysam bir an dahi nasıl coşmadan otururum.
Halk, kulak kabartınca Mansûr 'un o sözlerini duydu.
Birden nedensiz bir nur ortaya çıktı. Hem fitnenin başıydı hem de fitne alameti idi.
Halk o nurdan Mansûr 'un aslı, suyu ve toprağı biziz diye bir nida işitti.
Divanenin kendisi o nidayı işittiği an yılan gibi kıvrıldı.
- 65 Ey mutlak İlah! Beni Enalhak sırrından haberdar et, diye nara atıyordu.
Bismil kuşu gibi toprak ve kan içinde o aşık mecnun yuvarlanıyordu.
Birdenbire bu zindandan kurtuldular. Bir anda o denize ulaştılar.
Sus, Yahyâ! Sen yiğitlerin sırlarının binde birini söyleyemezsin.
Ancak halktan kaçtığın zaman bu sonsuz denizde kaybolursun.
- 70 Ancak zamanın Şeyhülislamı bu nişanı sende bulamaz.
Her iki dünyadan da yüz çevirmedikçe dostun sırlarını asla bulamazsın.
Ey Allah'ım, o zaferi ver ki aşkın yüküyle menzile ulaşayım.

Kaynakça

- Abdurrahmân-i Câmî, *Nefehâtu'l-Uns*, Haz. Lamî Çelebi, Emek Matbaası, İstanbul, 1980.
- Ateş, Ahmed, *İstanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserler*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1968.
- Bursalı Mehmed Tahir, Osmanlı Müellifleri, Matbaa-i Amire, Ankara, 2009.
- Cemaleddin Mahmud el-Hulvî, *Lemezât-ı Hulvîyye*, Haz. Mehmet Serhan Tayşi, Semarkand, İstanbul, 2013.
- Kanar, Tuğçe Tuna, *Bakü'den Balkanlar'a Halvetilik Sempozyum-1*, Tibyan yayıncılık, Manisa 2015, s. 108.
- Muhammed Ali Terbiyet, "Yahyâ-i Şîrvânî", *Danışmendân-i Azerbaycan*, Matbaa-i Meclis, Tahran, 1314.
- Mustafa Nazmî Efendi, *Osmanlılarda Tasavvufî Hayat*, Haz. Osman Türer, 2. Baskı, İnsan Yayınları, İstanbul, 2011.
- Mustafayeva, Meryem, "Seyyid Yahyâ-i Baküvî Ardıcıları ve Tatkatçıları", *Uluslararası Seyyid Yahyâ-i Şîrvânî ve Halvetilik Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Eskişehir, 2013.
- Öz, Mustafa, "Mûsa el-KÂZİM" *DİA*, XXXI. Cilt, 2006, s. 219-220.
- Pakalın, M. Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, II. Cilt, Meb, İstanbul, 1993.
- Rıhtım, Mehmet, *Seyyid Yahyâ-i Baküvi ve Halvetilik*, Kısmet Matbaası, Bakü, 2005.
- Rıhtım, Mehmet, "Seyyid Yahyâ-i Şîrvânî" *DİA*, XLIII. Cilt, s. 264-266.
- Sadık Vicdanî, *Tomâr-ı Turuk-ı Âliyye'den Tarikatlar ve Silsileleri*, Haz. İrfan Gündüz, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1995.
- Seyyid Yahyâ-yi Şîrvânî, *Külliyât*, Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi, 19 Hk No: 2101.
- Seyyid Yahyâ-yi Şîrvânî, *Külliyât*, İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi FY 954/HE. 8194
- Seyyid Yahyâ-yi Şîrvânî, *Külliyât*, Manisa Muradiye Kütüphanesi, No: 2906
- Taşköprüzâde Ahmed, *Şakâiku'n-Nu'mâniyye*, Haz. Edirneli Mehmed Mecdî, Daru't-Tibaatu'l-amire, İstanbul, 1853.
- Uludağ, Süleyman, "Halvet", *DİA*, XV. Cilt, 1997, s. 386-387.

SELAHADDİN EYYUBİ ADLI ROMANI BAĞLAMINDA CORCİ ZEYDÂN'IN ROMANCILIĞI*

Muammer SARIKAYA**

Ali Osman KIRALI***

Öz

Lübnan doğumlu Corcî Zeydân (1861-1914) gazeteci, tarihçi ve edebiyatçıdır. Her biri İslam tarihindeki meşhur bir olayı veya bir şahsiyeti konu edinen 22 tarihi roman yazan Zeydân'ın en önemli romanı Selahaddin Eyyubi adlı tarihi romanıdır. Tarihi gerçeklerin çarpıtılması, olayların akışından saptırılması ya da tarihi şahsiyetlerin değersizleştirilmesi romanda sık rastlanılan bir durumdur. Ona göre tarihi roman, tarihi olduğu gibi aktaran bir belgesel olmak zorunda değildir. Roman yazarı tarihten esinlenebilir, kahramanlarını tarihten seçebilir ancak kahramanlarına istediği rolü yükleme hakkına sahiptir. Bu bakış açısıyla onun tarihi romanları klasik tarihi roman anlayışının aksine, Batı'da ortaya çıkan yeni nesil tarihi roman formuna uygun düşmektedir. Romanlar teknik açıdan başarılı olsalar da hayalin gerçeğe baskın olması, tarihi olayların saptırılması, farklı yüzyıllarda yaşamış kişilerin aynı romanda bir araya getirilmesi, romanların başkarakterlerinin sönük, buna karşın önemsiz rollerdeki karakterlerin baskın olması, en ciddi konuların işlendiği romanların bile bir aşk romanına dönüştürülmesi, aşk ve kadın temalarının okuyucuyu romana çekmek ve romanda sürekliliği sağlamak için bir araç olarak kullanılması, romanlarda kopukluk ve tesadüflerin çokluğu gibi nedenlerle tarihi roman kapsamında değerlendirmek mümkün değildir. Corcî Zeydân'ın romanlarını, İslam tarihi romanları olarak nitelendirmek de mümkün değildir. Romanlarda konular İslam tarihinden alınsa da tarihe mal olmuş Hz. Ali gibi, Selahaddin Eyyubi gibi İslam kahramanları, Hristiyan din adamlarının gölgesinde kalmıştır. Zeydân, İslam'a batılı düşünürler penceresinden bakmış ve edebî türler aracılığıyla kültürel bir uyanış sağlamak için Batı kültürünü Araplara aktarmayı amaçlamıştır. İslam tarihi kahramanlarının romanını yazarken dini değer, düşünce ve ritüelleri görmezden gelerek İslam'a bakışı ve değerlendirmelerinde yanlışlara düşmüştür. Tarihe damga vuran büyük İslâmî şahsiyetlerin isimlerini romanlarına ad olarak seçmesine rağmen onlara romanlarında ikinci dereceden bile daha az yer vermiştir.

Anahtar kelimeler: Selahaddin Eyyubi, Corcî Zeydân, Tarihi Roman, Romancılık, Arap Edebiyatı.

NOVELISM OF JURJI ZAIDAN IN THE CONTEXT OF HIS NOVEL CALLED SALAHADDIN AYYUBI

Abstract

Lebanese-born Jurji Zaidan (1861-1914) is a journalist, historian and literary writer. The most important novel of Zeydân, who writes 22 historical novels, each of which is a famous event or a person in Islamic history, is the historical novel Salahaddin Ayyubi. Distortion of historical facts, distortion of events or devaluation of historical figures is a common situation in the novel. According to him, historical novel does not have to be a documentary that transfers history as it is. The novelist can be inspired from history, can choose heroes from history, but has the right to assign heroes the role he wants. In this perspective, his historical novels are in conformity with the new generation of historical novel forms that emerged in the West, contrary to his understanding of classical historical novels. Although the novels are technically successful, it is not possible to

* Bu makalede Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nde halen devam etmekte olan "Corcî Zeydan'ın Selahattin Eyyübî ve Haşhaşiler Adlı Romanının Türkçe Çeviri Metinlerinin Eşdeğerlik Kuramı Açısından İncelenmesi" adlı Doktora tez çalışmasından kısmen faydalanılmıştır.

** Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık (Arapça) Anabilim Dalı, muammer.sarikaya@hbv.edu.tr

*** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, osmankirali@gmail.com

evaluate these novels within the scope of historical novels. Because the dream is dominant in the novels, the historical events are distorted, the people who lived in different centuries are brought together in the same novel, the characters of the novels are dim, whereas the characters in the trivial roles are dominant, even the novels in which the most serious subjects are covered have been turned into a love novel. The themes of love and women have been used as a means to attract the reader to the novel and to ensure continuity, there are discontinuities in the plot of novels and coincidences have been given much space. It is not possible to describe the novels of Jurji Zaidan as novels of Islamic history. Although the subjects in Islamic novels are taken from the history of Islam, the Islamic heroes, such as Hz. Ali and Salahaddin Ayyubi, were overshadowed by Christian clergies. Zaidan looked at Islam from the window of western thinkers and aimed to transfer Western culture to the Arabs in order to provide a cultural awakening through literary genres. While writing the novel of the heroes of Islamic history, he ignored religious values, thoughts and rituals and made mistakes in his views and evaluations on Islam. Although he chose the names of the great Islamic figures who made their mark on history, he gave them even less than the second degree in his novels.

Keywords: *Salahaddin Ayyubi, Jurji Zaidan, Historical novel, Novelistic, Arabic Literature.*

Giriş

1. Tarihi roman nedir?

Corcî Zeydân her biri İslam tarihinde önemli izler bırakan meşhur bir olayı veya tarihi bir şahsiyeti konu edinen, kapağında meşhur olay veya şahsın ismini taşıyan 22 roman kaleme almıştır. Bu romanların türünü belirlemek üzere araştırmacılar tarafından tarihi roman, İslam tarihi romanları ve biyografik roman olmak üzere üç farklı isim kullanılmaktadır. Romanların kategorisini belirlemek için bu üç kavram üzerinde kısaca durarak, her birinin temel kriterlerini ortaya koymamız yerinde olacaktır.

Tarihi romanın farklı eleştirmenlerce birçok tanımı yapılmıştır. Argunşah'ın tanımına göre “tarihi roman, geçmiş zamanlarda gerçekleşmiş olan olayların, dönemlerin ve bu dönemlerde yaşamış olan insanların hikâyelerinin edebi ölçüler içerisinde yeniden ele alınarak işlenmesidir” (Argunşah, 2002: 445). Boynukara ise tarihi romanı “yazıldığı dönemle ilişkili olarak, geçmiş zaman kesiti içerisine yerleştirilmiş roman” şeklinde tanımlamaktadır (Boynukara 1993: 228).

Tarih ve edebiyat farklı iki bilim dalı olsalar da tarihi roman kavramıyla ortak bir noktada buluşmuşlardır. Bu sayede her iki bilim dalı ortaya koydukları verilerle, önemli bilgiler içeren başka bir tür olan tarihi romanı ortaya çıkarmıştır (Çiftçi, 2011: 22). “Belirli bir devri, tarihi gerçeklerine sadık kalarak anlatan romanlara tarihi roman adı verilir” (Tural, 1991: 231).

Tarih, tanımlanmış bir dünya; roman ise, kurgulanan dünyadır. Bunun için romanın tarihten faydalanması kadar doğal bir şey olamaz. “Milletlerin hafızası tarihtir. Milletlerin hafızasını ifade eden tarih de geçmişten gelen bir zenginliktir” (Tural, 1991: 192). Tarihi romanlar genellikle tarihi gerçeklerin özünü nakletmeye çalışırlar. Şahıslar gerçek ve kurgusal olarak görülebilir. Tarihi roman 19. ve 20. yüzyılın en popüler türüdür (Yalçın, 2000: 233-234).

Tarihi romanın ilk örneklerinin Avrupa’da yazıldığı görülmektedir. 1771–1832 yılları arasında yaşayan, romanlarda genellikle İskoçya’nın tarihine ait konuları ele alan, İskoçyalı Sir Walter Scott, *Vaverley* adlı eseriyle tarihi romanın kurucusu olarak kabul edilmektedir. Onu tarihi roman türünün kurucusu yapan şey zengin tarih kültürü ve romanlarındaki tarih konusudur. Bu sayede tüm Avrupa’ya ve dünyaya ünü yayılmıştır (Yalçın, 2000: 236).

Ayrıca, İngiltere’de Charles Dickens’in (1812-1870) yazdığı Fransız Devrimi’ni konu alan *İki Şehrin Hikâyesi* adlı romanı, William M. Thackeray’nin (1811-1863) yazdığı 18. yüzyıl İngiltere’sini konu edinen *Henry Esmond* adlı romanı, Almanya’da Goethe’nin (1749-1829) yazdığı, bir kahramanın yaşam hikâyesini anlatan *Wilhelm Meister* adlı romanı, Rusya’da Alexandre Puşkin (1799-1837)’in yazdığı *Yüzbaşının Kızı* adlı romanı, Nicola Gogol’un *Taras*

Bulba (1935) adlı romanı, tarihi romanın başarılı örnekleri arasında sayılmaktadır (Öztürk, 2002: 31).

Bir tarihi roman yazarı, eserini kaleme almadan önce iyi bir araştırma ve öğrenme sürecinden geçmek durumundadır. Çünkü geçmişte yaşamış insanlara ve yaşanmış olaylara sosyal bir içerik yükleyecektir. Yazar bu nedenle ele aldığı zamanın olayları, insanların günlük yaşantıları ve gelenekleri üzerinde derin bir araştırma yapmaya ihtiyaç duyar. Tarihi kayıtları, destanları inceler ve elde ettiği bulgular doğrultusunda yeni bir anlatım şekline ulaşır (Argunşah, 2016: 22). Tarihi romanda, konuyu oluşturan ve olayların etrafında döndüğü bir tarihsel dönem olmalıdır. Bu şekilde tarihin belirli döneminden alınmış bir olay ya da karakter de olsa, roman kurgusu içinde gelişen entrikalar tümüyle bu dönem çerçevesinde gelişir (Atalay, 2011: 37-38). Birçok yazarın da başvurduğu gibi dini, felsefi ve politik olayları konu alan İslam tarihi romanlarının ilk kaynağı İslam tarihidir. Yazarlar bu olayları okurlara doğru bir şekilde ve değişik hikâyelerle sunarlar.

Tarihî romanın Arap edebiyatçılarınca yapılan tanımları da Batılı ve Türk edebiyatçıların klasik tanımlarına çok yakındır. Örneğin Allûş tarihi romanı “Tarihsel olaylara yoğunlaşan, hakkında güncel yazılar yazılan, bilgi ve hayal boyutu olan, genellikle eğitim ve öğretim amacını taşıyan hikâyemsi anlatımdır.” şeklinde tarif eder (Allûş, 1985: 103). Bir diğer tarife göre tarihi roman “Tarihte gerçekten olmuş olaylar etrafında dönen, hakiki, hayali veya hem hakiki hem hayali karakterlerle tarihsel bir dönemi yeniden canlandırmaya çalışan hikâyemsi anlatım türüdür” (Vehbe ve el-Mühendis, 1984: 184). Çağdaş sanat anlayışına göre tarihsel İslami romanın, öncelikle İslam tarihindeki olaylara önem vermesi, daha sonra teknik açıdan bakarak roman yazarının olayları seçmesi, şahıslar arasındaki uyumu sağlayarak iyi bir sunum yapması gerekir (Aşmâvî, 1993: 5). Bu ve benzeri klasik tanımlarda tarihi romanın tarihsel olaylara odaklanması ve tarihi çarpıtmadan, güvenilir bir şekilde nakletmesi gerektiğine vurgu yapılır.

Buna karşılık çağdaş edebiyatçıların yeni tarihi roman tanımı ve romancının tarihi gerçekleri ele alış biçimi klasik tarihi roman tanımından farklıdır. Örneğin Alfred Sheppard’a göre tarihi roman “Geçmiş hayali bir biçimde ele alır, romancı tarihin sınırlarını aşan geniş imkânlarla tarihi kullanır. Tarihin yerleştirileceği yapının bir parçası olduğu sürece hayali kullanır ancak geçmişte sürekli kalmaz.” Buchan’a göre ise “Tarihin her hangi bir döneminde yaşamı yeniden oluşturmaya çalışan roman” tarihi romandır (eş-Şimâfî, 2006: 111-113). İki tanımdan da anlaşıldığına göre tarihi romanda romancı tarihin belirli bir dönemini ele alır; bu dönemi roman tekniklerini kullanarak, tarihten esinlenerek ve belgelerin egemenliğinden kurtularak sanatsal bir üslupla yeniden ortaya çıkarır. Bir anlamda tarihi roman gerçekten yaşanmış tarihi bir doku içinde belirli bir zamanı ele alan hayali bir yapıdır. Hayali tarih ile gerçek tarih arasında zaman bakımından farklılık olsa da hayali tarihin gerçek tarihten etkilenmesi, esinlenmesi, olay örgüsünü, kahramanlarını, zamanı, tarihe egemen olan kültürel ve sosyal öğelerini gerçek tarihten alması kaçınılmazdır. Gerçek tarih işlenmemiş bir ham maddedir ve romancı hayal gücünü ve tekniğini kullanarak bu maddeyi istediği gibi şekillendirme hakkına sahiptir.

Bu alanda üzerinde mutabık kalınan genel eleştiri standartları vardır. Burada tarihi olayların öneminin göz önünde bulundurulması, tarihi olayların romanda değiştirilmeden ve çarpıtılmadan ele alınması gerekir. Bu önemli bir eleştiri ölçüsüdür; çünkü roman, olaylar ve insanlar arasında bir dereceye kadar hayal gücünün sanatsal biçimde kullanılmasını gerektirir. Burada yazarlar tarihin gerçeklerini hesaba katma ve onları roman çalışmasının kurgusal yönü ile uzlaştırma becerilerinde çeşitlilik gösterir. Burada aranan sanatsal bir üstünlük değil tarihsel gerçekliktir (Aşmâvî, 1993: 2-5).

Tarihi roman ile normal romanın en önemli ortak noktası her ikisinin de kurmaca olgular kullanmasıdır. Zaten bir eserin roman diye tanımlanabilmesi için eserin kurmaca bir dünyada ve kurmaca olaylar içermesi gerekmektedir. Buna bağlı olarak bir eserin tarihsel roman niteliği kazanabilmesi için öncelikle romanın özelliklerini yansıtması gerekir. Çünkü içerdiği kurgusal dünya ile roman özelliği taşıyan eser, tarihsel konuları ve kurmaca öğeleri gerçeğe benzetebildiği oranda tarihsel olur. Yani tarihi roman, “yaşanmış bir gerçekliği, kurgulanmış gerçeklik süzgecinden geçirerek yeniden sunmak”tır (Tilbe ve Civelek, 2006: 84).

Tarihi romanla ilgili yapılan bu tanımlarda ve değerlendirmelerde ortak olan özellikler arasında şu noktalar dikkati çeker:

- Tarihi gerçeklik ile birlikte edebi havanın duygusunu taşır.
- Anlatılan dönemin sosyal- ekonomik- siyasi- sosyokültürel ve dini yapısına ilişkin bilgiler içerir.
- Geçmişteki olaylardan yola çıkarak geleceğe yönelik dersler verir.
- Yazıldığı dönemin karakterlerini tanıtır ve bu karakterlerle ilgili gerçekçi veya abartılı veriler sunar.
- Tarihi olay veya kişilerle ilgili bilinmeyen özellikleri anlatır (Özön, 1985: 24-26).

Corci Zeydân'ın *İslam Tarihi Romanları* serisini bu noktaları göz önünde bulundurarak değerlendirdiğimizde bu romanları tarihi bir roman olarak isimlendirmek mümkün değildir. Tarihi gerçeklerin saptırılması, hayal gücünün tarihi gerçeklere baskın olması, tarihte hiç olmamış olayların olmuş gibi gösterilmesi, yaşamamış insanların yaşamış gibi gösterilmesi, romanların adında ismi geçen tarihi şahsiyete yüklenen rolün, diğer tali karakterlerin rolleri karşısında silik ve sönük kalması, Hıristiyanlığa ait simge, figür, motif ve karakterlerin gereksiz yere neredeyse bütün romanlara dâhil edilmesi gibi tarihi romanın yapı ve üslubuna aykırı özellikler bütün romanlarında dikkati çeker.

Yazar, *Haccâc b. Yûsuf es-Sekafî* adlı romanının başına eklediği mukaddimede tarihi romana yönelmesinin sebebini şöyle açıklamaktadır: “Tecrübeyle gördük ki tarihi, roman üslubunda yaymak, insanları tarihi incelemeye ve tarihe daha fazla değer vermeye teşvik etmenin en iyi yoludur. Bizler tarihin romana hâkim olması için çalışıyoruz, yoksa kimi Fransız yazarların yaptığı gibi, romanın tarihe egemen olması için değil”. Yazar tarihi roman yazma konusunda Batılı yazarlardan esinlenmiştir; ancak romanlarının biçimini yaşadığı çevreye, tarihe ve halk kültürüne borçludur. Bu açıdan Zeydân'ın romanları kendine has bir türdür.

Corci Zeydân'ın romanlarını İslam tarihi romanları olarak isimlendirmek de mümkün değildir. Her ne kadar Zeydân romanlarını yazarken İslam tarihinden esinlese de asıl amacı yaşadığı dönemde Arap edebiyatına giren yeni bir edebi tür olan roman tekniğinin cazibesini kullanarak İslam tarihi kaynaklarındaki tarihi bilgileri saptırmak, romanların başkahramanı olan meşhur şahsiyetlerin imajını zedelemek, okuyucunun bilinçaltına bu şahsiyetlerle ilgili ithamları yerleştirmektir. Bu romanlardan birisinin başkahramanı olan Selahaddin Eyyubi'nin şahsı ve görüşleri hakkında okuyucuya vermek istediği izlenim bunun en güzel kanıtıdır. Zaten kendisi de İslam tarihi romanları yazmak iddiasında değildir; romanlarını bu kategoriye kendisi de koymamıştır. Örneğin *Gâdetü Kerbelâ* romanının Zeydân'ın sahibi olduğu Dârü'l-Hilâl tarafından 1901, 1914 ve 1931 yıllarında yapılan baskılarında ön kapakta İslam'la ilgili bir ifade bulunmayıp, “رواية تاريخية غرامية / Tarihsel bir aşk romanı” ifadesi yer almaktadır. Ancak aynı romanın sonraki yıllarda Dârü'l-Ceyl ve Hindâvî gibi yaynevleri tarafından yapılan baskılarında ön kapaktaki bu ifade çıkarılarak yerine “روايات تاريخ الإسلام / İslam tarihi romanları” ifadesi eklenmiştir.

Zeydân'ın tarihi romanlarını, konu alınan döneme ait İslam tarihinin aktarımını hedefleyen, belgelere dayalı bir tarih ya da biyografi kitabı olarak nitelemek, biyografik bir roman olarak adlandırmak da mümkün değildir. Hal tercümesi ya da biyografi teriminin ilk anlamı, biyografi sahibinin doğumundan ölümüne kadar bütün yaşantısını müdahale etmeden ana hatlarıyla aktaran, kurgu ve hayale başvurmadan, delillere dayalı olarak belgeleyen eserler anlaşılmaktadır. Oysa yazar, romanlarında hayal gücünü tarihi gerçekten daha büyük ve etkili bir güç haline getirmiştir. Ayrıca roman Selahaddin'in hayatının tamamını içine almamaktadır.

2. Arap Edebiyatı'nda Tarihi Roman

Avrupa ülkelerinde ortaya çıkarak daha sonra tüm dünyaya yayılan ve rağbet gören tarihi roman, Modern Arap Edebiyatı'nda XIX. yüzyılın ikinci yarısı ile XX. Yüzyılın başlarında kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemlerde özellikle Mısır, Suriye ve Lübnan'da tarihi roman alanında önemli eserler vermiş yazarlar ortaya çıkmıştır (Çakır, 2018: 134-136). Bunlar arasında, Selim el-Büstânî, Ferah Antûn gibi isimlerden bahsedebiliriz. Arap edebiyatında tarihi romanın öncüsü

olarak her ne kadar Corcî Zeydân gösterilse de, Zeydân'dan önce de bu alanda eserler veren yazarlar vardır. Zeydân'dan önce yaşamış olan Selim el-Büstânî (ö. 1884) tarihi roman alanında üç eser vermiş, bu eserlerini, babası Butrus el-Büstânî ile kurduğu *el-Cinân* dergisinde tefrika olarak yayınlamıştır. 1871-1874 yılları arasında yayımlanan romanların ilki Palmira Kraliçesi Zennubya ve kızı Julia'nın Roma imparatorluğuna karşı mücadelesini ele alan *Zennûbiye*'dir. Emevilerin yıkılışını ve Abbasilerin kuruluşunu anlatan *Budûr* ve Suriye'nin Müslümanlar tarafından fethini konu edinen *el-Hiyâm fî futûhi's-Şâm* adlı romanları da tarihi roman kapsamında değerlendirilebilecek romanlardır (Râbia ve el-Hemedânî, 2003: 115; Hindî, 2014: 32).

Çok yönlü bir yazar, edebiyat ve tarih araştırmacısı olan Zeydân İslam tarihiyle ilgili yazdığı romanlar ile Arap dünyasında İslam tarihi romanının öncüsü olarak kabul etmektedir. 1891-1914 yılları arasında İslam öncesi devirlerden modern zamana kadar olan Müslümanlar ve Arap tarihindeki olayları konu alan 22 roman yayımlayan Zeydân modern Arap edebiyatı tarihinde tarihi roman yazarlığıyla öne çıkmıştır (Lukacs, 2008: 188; Çakır, 2018: 136-137).

3. Corcî Zeydân'ın Hayatı

Lübnan Ayn Ânûb'lu olan Corcî b. Habîb Zeydân, 14 Kasım 1861'de Beyrut'ta doğdu. Beş yaşında iken babası onu Rahîp İlyas Şefîk'in yöneticisi olduğu bir okula gönderdi. Ardından Fransızca öğrenmesi için Şamlılar'ın (Şevâm) ve İngilizce öğrenmesi için Mes'ûd et-Tavîl'in okuluna gönderdi (Nâcî, 1981: 15). İlk ve orta öğrenimini çeşitli okullarda tamamladıktan sonra Amerikalı misyonerlerce 1866 yılında kurulan Amerikan Üniversitesi öğrencilerinin uğrak yeri olan küçük bir lokanta işleten babasının yanında çalışmaya başladı. On iki yaşında ayakkabıcılığı öğrenerek iki yıl ayakkabı tamirciliği yaptı. Babasının lokantasına gelen Amerikan Üniversitesi öğrencileriyle ve gazetecilerle tanıştı. İngiltere'deki "Hıristiyan Gençler" derneğinin bir kolu olarak, Mısır'da mason localarının ilk resmi yayın organı olan *el-Letâ'if* dergisini çıkaran ve 1874'de Lübnan mason locasında tekrisi yapılan güney Lübnanlı Şâhîn Makaryos'un Fâris Nimr'in yardımıyla Beyrut'ta açtığı Şemsü'l-birr/ İyilik güneşi derneğine sık sık gitmeye başladı (Abbâs, 1994: 30). Burada Ya'kûb Sarrûf, Fâris Nimr, Selîm el-Bustânî ve Butrus el-Bustânî gibi yazarlarla tanıştı (Nâcî, 1981: 15). 1881 yılında Beyrut'taki Amerikan Üniversitesinde tıp eğitimine başladı ancak bir yıl sonra ara verdi (Dâğır, 2000: 398). 1882 yılında Eczacılık Fakültesinde öğrenime başladı. Burada üniversitenin onaylamadığı, Darwin teorisini destekleyen öğrenci gruplarının gösterilerine katıldığı için üniversiteden uzaklaştırıldı. Daha sonra çıkan olaylar onu kaçmaya zorladı. Şam'ı bırakarak tıp eğitimini tamamlamak üzere Kahire'ye gitti. Kahire'deki Kasru'l-Aynî Tıp Medresesi'ne girdi. Fakat maddi imkânsızlıklar nedeniyle buraya devam edemedi ve kendisini edebiyat, dil, tarih, felsefe konularına verdi (es-Sekkût, 2007: 162-164).

1883 yılında Mısır'da masonluğa intisap ederek Ekim ayında İskenderiye'ye gitti (Nâcî, 1981: 16). 1884'te Kahire'de Aleksan Sarrafyan adlı bir Ermeni'nin çıkardığı *ez-Zemân* gazetesinde çalışmaya başladı. Arap devrimi sonrasında Mısır'ı işgal eden İngilizleri memnuniyetle karşılayan, bu doğrultuda yazılar yayımlayan ve sonrasında basın ve yayın faaliyetlerinin tümünü yasaklayan İngilizlerin, Mısır'da yayına devam etmesine izin verdiği tek gazete *ez-Zemân* gazetesiydi (Nâcî, 1981: 16). Bu dönemde İngiliz istihbaratı adına çalışmaya başlayan Corcî Zeydân, aynı yıl Sudan'a çıkarma yapan İngiliz kuvvetlerine tercüman olarak katıldı (Le Gassick, 1970: 91; Nâcî, 1981: 16).

1885 yılında Beyrut'a geri dönerek "Doğu Bilimler Akademisi"ne (el-Mecmau'l-İlmiyyü's-Şarkî) üye olarak seçildi. Daha önce öğrendiği İngilizce, Latince, Fransızca ve Almancanın yanı sıra burada İbranice ve Süryanice'yi de öğrendi (es-Sekkût, 2007: 161-163; Nâcî, 1981: 16).

1886 yılında İngiliz istihbaratına sağladığı katkılardan dolayı ödül olarak İngiltere'ye seyahate gönderildi. İngiltere'de Avrupa oryantalizmini yakından tanıma fırsatı buldu. Başta British Museum olmak üzere birçok yazma eser kütüphanesini inceleme imkânı buldu. Bu temaslarının ardından 1886 kışında Mısır'a dönen Zeydân, 1888 yılının başlarına kadar *el-Muktetaf* gazetesinde yöneticilik yaptı.

1889'da *el-Muktetaf*'tan istifa ederek kitap yazımıyla uğraştı. Bu esnada iki yıl süreyle Rufâil Ubeyd'in yöneticisi olduğu el-Ubeydiyye okulunda Arapça öğretmenliği yaptı (Nâcî, 1981: 16). 1891'de bir komşusundan altı Cüneyh borç alarak Kahire'ye geldi ve Dâru'l-Me'ârif

yaynevinin ilk kurucusu Necîb Metrî ile göstermelik bir ortaklıkla bir yaynevi kurdu. Bir yıl sonra 1892'de aralarındaki ortaklık bozulunca Zeydân yaynevinin tek sahibi oldu ve adını *el-Hilâl* olarak değiştirdi. (Dâğır, 2000: 397, es-Sekkût, 2007: 162-163; Nâcî, 1981: 16). Oğlu İmîl büyüyüp ona yardım edecek hale gelinceye kadar *el-Hilâl*'in yazı işleri müdürlüğü ve başyazarlığını kendisi yürüttü.

Zeydân 1912 yılında İngiltere, Fransa ve İsviçre'yi kapsayan uzun bir geziye çıktı. Bu gezi esnasında Marsilya, Lion, Paris, Londra, Cambridge, Manchester, Oxford, Cenova, Lozan ve Viyana gibi şehirleri gezdi. Müzeleri ziyaret etti, kütüphanelerinde araştırmalar yaptı (Nâcî, 1981: 17).

Zeydân 1881 yılından itibaren mektuplaşarak, ya da bizzat görüşerek dönemin ünlü oryantalistleri ile arasında sıkı bir bağ kurdu. Bu oryantalistler arasında Amerikalı Cornelius Allen Van Dyck, Theodor Nöldeke, J. Wellhausen, David Samuel Margoliouth, Ignaz Goldziher, Henry Frederick Amedroz, Edward Sachau, William Wright, Duncan Black MacDonald, Ignaty Krachkovsky isimleri ilk anda akla gelenlerdir (Nâcî, 1981: 17). Mısır'da Dâru'l-Hilâl müsteşriklerin ve yabancı ziyaretçilerin ziyaret mekânıydı. Bunun da ötesinde müsteşriklerin ziyaret programlarını organize eden kişi Corcî Zeydân idi.

Zeydân hayatta iken İngiliz madalyası, Mısır Yıldızı (en-Necmetü'l-Misriyye) ve 1885 yılında Sudan'da İngilizler ile Mehdî ordusu arasındaki Ebû Tuleyh savaşı anısına verilen nişan olmak üzere üç madalya ile ödüllendirilmiştir.

Romanlarının özellikle Alman Mısır bilimcisi George Ebers'in romanlarıyla büyük benzerlik taşıdığı düşünülmektedir. Eserlerinde İslam tarihini konu almış ancak çok geçmeden bir aşk romanına dönüşen romanlar mutlu bir aşk hikâyesiyle sona ermiştir. Ancak onun bu eserleri roman tekniği açısından ve estetik yönden biraz zayıf kalmıştır (el-Khadem, 1978: 26-27).

Zeydân, 19. yy'da Jön Türkleri desteklemiştir. Bir dönem Kahire Üniversitesi'nde öğretim görevliliği de yapan yazar buradaki görevinden alındıktan kısa bir süre sonra 21 Temmuz 1914'te Kahire'de ölmüştür. (es-Sekkût, 2007: 162-163).

4. Corcî Zeydân'ın Eserleri

Corcî Zeydân'ın eserlerini tarih, biyografi, coğrafya, dil ve edebiyatla ilgili eserler ve tarihi romanlar olmak üzere beş gruba ayırmak mümkündür ki yazar bu eserlerinin tamamını el-Hilâl dergisini kurduktan sonra kaleme almıştır (Çelebi, 1993: 69).

4.1. Corcî Zeydân'ın Tarih Kitapları

1889'da iki ciltlik modern Mısır tarihi olan *Târîhu Mısır el-hadîs mine 'l-fethi 'l-İslâmî ile 'l-ân* adlı eserini kaleme aldı.

1899 yılında İngiltere'nin kurulduğundan bu güne kadar olan tarihini anlatan *Târîhu İngiltere munzu neş'etiha ilâ hâzihi 'l-eyyâm* adlı kitabını yayınladı.

1889'da Avrupa ve özellikle Arap ülkelerinde genel masonluğun genel tarihini konu alan *Târîhu 'l-mâsûniyye munzu neş'etiha ilâ hâzihi 'l-eyyâm* adlı kitabını yayınladı.

1898 yılında Avrupa tarihinin bir parçası olarak *Târîhu 'l-Yûnân ve 'r-Rûmân* adlı kitabını yayınladı.

1902 yılında beş ciltlik İslam medeniyeti tarihi olan *Târîhu 't-temeddüni 'l-İslâmî* adlı kitabını yayınladı.

1906 yılında Arapların totemci ve ümmi olduklarını iddia edenlere reddiye olarak *Ensâbu 'l-Arabi 'l-kudemâ'* adlı 24 sayfalık bir kitapçığı yayınladı.

1908'de İslam öncesi Arap tarihini konu alan *el-Arab kable 'l-İslâm* adlı kitabının birinci cildini yayınladı. Diğer ciltler henüz yayımlanmamıştır.

1908 yılında Beyrut'ta yaradılıştan şimdiki zamana kadar tarihi konu alan *et-Târîhu 'l-âm munzu 'l-halîka ile 'l-ân* adlı kitabın birinci cildini yayınladı.

1912 yılında genel milletler ve soylarını ele aldığı *Tabakâtü'l-ümem evi's-selâ'ili'l-beşeriyye* adlı kitabını yayınladı.

1912 yılında el-Hilâl matbaasında *Acâ'ibu'l-halk* adlı kitabını yayınladı.

4. 2. Biyografi Kitapları

1902 yılında 19. yüzyıl meşhurlarını tanıttığı *Terâcimu meşâhîri's-şark fi'l-karni't-tâsi'a aşer* adlı 2 ciltli kitabını yayınladı.

el-Hilâl dergisinin 72. sayısında *Bunâtü'n-nehdati'l-Arabiyye* adıyla Arap kalkınma önderleriyle ilgili bir makale kaleme aldı.

1912'de kendisinin Avrupa'ya yaptığı seyahatleri konu edinen *Rihletu Corcî Zeydân ilâ Evrube* adlı eserini kaleme aldı. Bu eser daha sonra 1923 yılında el-Hilâl matbaasında basıldı.

4. 3. Coğrafya kitapları

1891'de *Muhtasar Coğrâfiyyeti Mısır* adlı eserini kaleme alarak Te'lif matbaasında yayınladı.

1912'de *Acâ'ibu'l-halk* adlı eserini yazarak el-Hilâl matbaasında yayınladı.

4. 4. Arap Dili ve Edebiyatı kitapları

1886'da *el-Felsefetü'l-lügaviyye ve'l-elfâzu'l-Arabiye* adlı kitabını kaleme aldı.

1904 yılında el-Hilâl dergisinde Arapçanın tarihiyle ilgili *Târîhu'l-lügati'l-Arabiyye bi'tibârihâ kâinen hayyen* adlı makalesini yayınladı.

1911'de 4 cilt halinde *Târîhu âdâbi'l-lügati'l-Arabiyye* adlı kitabını yayınladı.

Yazarın bu kitaplarından başka iki kitabı daha bulunmaktadır. İlki 1920'de el-Hilâl matbaasında basılan, felsefe, sosyoloji ve medeniyet konularındaki makale seçkisinden oluşan *Muhtârâtü Corcî Zeydân fî felsefeti'l-ictimâ' ve'l-umrân* adlı kitaptır. İkincisi Osmanlı dönemi Mısır'ını ele aldığı makalelerden oluşan bir kitap olup *Mısru'l-Osmâniyye* adını taşır. Ancak Osmanlı taraftarlarının tepkisinden çekindiği için yayımlayamadı. Dahası bu kitabında yer verdiği düşünceler sebebiyle üniversiteden uzaklaştırıldı. Kitabın bir nüshası Kahire Üniversitesi Kütüphanesi 75M, F3002 numarada bulunmaktadır (Nâcî, 1981: 18-22; Aşmâvî, 1993: 9-12; Çelebi, 1993: 70).

4. 5. Corcî Zeydân'ın Tarihi Romanları

Arap tarihi romanının öncülerinden kabul edilen Corcî Zeydân, tarih, dil ve edebiyat alanlarında Batı tarzında eserler vermiş, Hıristiyan olmasına rağmen, İslam tarihini konu edinen yirmi ki roman yazmıştır (Çelebi, 1993: 70; Dâğır, 2000: 397-398; Tâhâ Bedr, 1983: 98-100). Bu eserler şunlardır:

1. *el-Memlûku's-Şârid* (1891), (Firari Köle)
2. *Esîru'l-Mutemehdî* (1892), (Sahte Mehdinin Kölesi)
3. *İstibdâdu'l-Memâlik* (1893), (Kölelerin Baskı Yönetimi)
4. *Cihâdu'l-Muhibbîn* (1893), (Âşıkların Savaşı)
5. *Armânüsetu'l-Mısriyye* (1896), (Mısırlı Armonisa)
6. *Fetâtu Gassân* (1897-1898), (Gassanlı Genç Kız)
7. *Azrâ'u Kureyş* (1899), (Kureyş Bakiresi)
8. *17 Ramadân* (1900), (17 Ramazan)
9. *Gâdetu Kerbelâ* (1901), (Kerbela'nın Genç Kızı)
10. *el-Haccac b. Yûsuf* (1902), (Haccac b. Yusuf)
11. *Fethu'l-Endelus* (1903), (Endülüs'ün Fethi)

12. *Şarl ve Abdurrahman* (1904), (Şarl ve Abdurrahman)
13. *Ebû Müslim el-Horasânî* (1905), (Ebu Müslim Horasani)
14. *el-'Abbâse Uhtu'r-Reşîd* (1906), (Reşit'in Kız kardeşi Abbâse)
15. *el-Emîn ve'l-Me'mûn*, (Emin ve Memun)
16. *Arûsu Fergâne* (1908), (Fergana Gelini)
17. *Ahmed b. Tulûn* (1909), (Ahmed b. Tolun)
18. *Abdurrahman en-Nâsır* (1910), (Abdurrahman Nasır)
19. *el-İnkılâbu'l-Osmânî* (1911), (Osmanlı İnkılâbı)
20. *Fetâtu'l-Kayravân* (1912), (Kayravan'ın Genç Kızı)
21. *Salâhuddîn el-Eyyübî* (1913), (Selahaddin Eyyubi)
22. *Şeceretü'd-Dürr* (1914) (Şeceretu'd-Durr).

5. Selahaddin Eyyubi Romanı

Roman hicrî VI. asrın sonlarında Mısır'da kurulan Fatimî devletinin yıkılışını, Sultan Selahaddin Eyyubi tarafından Eyyubi devletine nasıl dönüştüğünü, Fatimî devletinin yıkılış nedenleri ve sonuçlarını, haçlılar ile Selahaddin Eyyubi arasındaki çatışmaları, o dönemde Hasan Sabbah'ın kurduğu, dehşet saçan Haşhaşiler örgütünün faaliyetlerini, Batnî diye adlandırılan bu örgütün teşkilat yapısını, işledikleri cinayetleri, tarihî süreçteki liderlerini, Selahaddin'in bu grupla mücadelesini, bütün bu olaylar arasında iki genç arasındaki tutkulu bir aşkı, kavuşabilmek için yaptıkları mücadeleleri ve sonunda da kavuşmalarını anlatan tarihi bir romandır.

Corcî Zeydân'ın *Selahaddin Eyyubi* adlı romanın Türkçeye Ahmet Cemil, Zeki Meğamiz ve Cuma Vural tarafından üç farklı çevirisi yapılmış ve yayımlanmıştır. Çevirmenlerin, romanın Arapça baskılarının kapağında yer almayan (*ve Haşhaşiler*) ibaresini Türkçe çevirilerin sonuna eklemelerinin romanın albenisini artırmaya yönelik bir strateji olduğunu düşünüyoruz.

Yazarın başta *Selahaddin Eyyubi* romanı olmak üzere, bütün tarihi romanlarının kurgusunda başvurduğu teknikleri ana hatlarıyla şöyle sıralayabiliriz:

Romanda okuyucunun anlayabileceği kolay ve anlaşılabilir bir dil kullanmıştır. Romanın başından sonuna kadar hikâyesel diyalog tekniği kullanılmıştır. Roman Selahaddin Eyyubi'nin hayatının tamamını kapsamayıp, sadece Kudüs'ün fethiyle ilgili olan sınırlı bir dönemi ele alır. Bu dönem Selahaddin Eyyubi'nin babası Necmeddin'in 565/1169 yılında oğlu Selahaddin'i ziyaret etmek için Mısır'a gelmesiyle başlar ve 569/1173 yılında İmâratü'l-Yemenî ve yandaşı yedi suikastçının Selahaddin Eyyubi'ye karşı düzenledikleri komplo olayıyla sona erer. Komplo sonunda hepsi yakalanmış ve idam cezasına çarptırılmıştır. Aslında komplonun planlayıcısı ve uygulayıcısı olan İmâratü'l-Yemenî'nin bu kalkışması hacimli bir tarihi roman için zengin bir malzeme olabileceken, bu olay Selahaddin Eyyubi romanında sadece hayali bir kahraman olan Ebu'l-Hasan'ın kimliği konusunda okuyucunun zihninde sorular uyandırmak için bir araç olarak kullanılır. Selahaddin Eyyubi'den kurtulmak için yapılan komplolar romanın son çeyreğine kadar sürer.

Tarihi bir şahsiyet ve kahramanlar üzerine kurgulanan romanın artalanını Selahaddin Eyyubi'nin sadık adamlarından biri olan İmâdüddîn ile Sittü'l-Melik¹ arasında geçen ve romanın sonuna kadar devam eden aşk hikâyesi oluşturmaktadır. Romanın başından sonuna kadar imkânsız gerçeğe dönüştüren birçok tesadüf ortaya çıkar. Yazar, birçok yerde hayal ürünü olan ilginç olayları yorumlayarak, açıklayarak veya gerekçelendirerek çıkarımlar yapar. Roman karakterlerinden birisinin şahit olduğu gizemli bir olay, yazar romanın sonunda onu ortaya çıkarıncaya kadar ilginç bir gizem şeklinde kalır.

¹ Selahaddin Eyyubi romanında Halife el-Âdid'in kız kardeşinin adı bazen Seyyidetü'l-Melik, bazen Sittü'l-Melik olarak geçmektedir.

Romanda, romana adını veren gerçek bir tarihi şahsiyet olan Selahaddin'in, hayali kahramanları tasvir ederek yüceltmek için nasıl bir araç olarak kullandığını görmek mümkündür. Bu üslup, roman sanatından yoksun, gerçekle bağdamayan ve romanın başından sonuna kadar devam eden bir yöntemdir (Aşmâvî, 1993: 56).

5. 1. Romandaki Karakterler

Selahaddin Eyyubi: Eyyubi Devletinin kurucusu

Âdîd (Âdîd lidîmillâh): 1151-1171 yılları arasında yaşamış son Fâtîmî halifesi.

Sittü'l-Melik (Seyyidetü'l-Melik): Halife Âdîd'in kız kardeşi.

Ebu'l-Hasan: Fatîmî Halifeliğini ele geçirmeye çalışan kurgusal karakter.

Îmâdüddîn: Selahaddin Eyyubi'nin koruması ve yakın adamı.

Necmeddin: Selahaddin Eyyubi'nin babası

İsa el Hekkari: Selahaddin Eyyubi'nin yakın adamı

Bahauddin Karakuş: Selahaddin Eyyubi'nin veziri

Râşidüddîn Sinân: Haşhaşilerin lideri

5. 2. Romanda Selahaddin Karakteri

Romanda Selahaddin'in belirgin rolü yoktur. Romanın başlığı Selahaddin ismiyle başlamakta ve girişte Mısır'daki Fatîmî devletiyle ilgili tarihsel öykülere yer verilmektedir. Romanın genelinde hayal ürünü kurgusal olayların anlatımına özen gösterilirken, nadiren de olsa olayın gerçekliğine dikkat çekici ifadelerle rastlanır. Örneğin romanın son satırlarında "Nureddin Zengi'nin Mısır'ın işlerine müdahale etmesinin sebebi haçlı seferleridir." sözleriyle işaret ettiği gibi, bir anda tarihsel anlatıma geri dönlür (Aşmâvî, 1993: 11).

Romanın büyük bir bölümünde Selahaddin'in adı geçmemektedir. Onun yerine kurgusal karakterler ve onların karışıkları olaylar uzun uzun anlatılmaktadır. Yazar, Fatîmî halifesinin Selahaddin'i karşılama merasiminde, Selahaddin'in Kürt asıllı oluşuna şu sözlerle dikkat çeker: "Sıradan insanlar halifenin bu Kürtü karşılamak için sarayından çıkmasına şaşırıyor. Ancak ileri gelenler Halifenin yaptığı bu işi garip karşılamıyor ve bir zayıflık olarak görmüyorlar" (Zeydân, 2002: 16). Hemen devamında yer alan ifadede de bir aşağılama söz konusudur. "Hasan Amca şöyle dedi: "Dostum durumlar değişti, halifenin halifeliği kalmadı; sadece ismi kaldı. Burada her şey bu Kürt'ten soruluyor. Yazık Âdîd'a." (Zeydân: 2002: 16).

Romanda Selahaddin Eyyubi'nin ilk görüldüğü anda rastladığımız "bu Kürt" ifadesinin, peş peşe üç cümlede aşağılamak amacıyla üç kez tekrarlanması, bize, yazarın Selahaddin'e karşı bir tutumunun olduğunu, romanda etnik ayrımcılık yaparak uzaklaştırıcı/kutuplaştırıcı bir amaç güttüğünü göstermektedir (Zeydân, 2012: 16; Aşmâvî, 1993: 13). Bu sözlerden sonra, Selahaddin ve babası arasında, her ikisinin hırsları ve isteklerinden bahsettikleri uzun bir konuşma geçmektedir. Bu konuşmada Necmeddin oğluna şöyle der: "İster kendi adına olsun, ister Nureddin'in adına olsun senin burada kalman gerekir. Eğer bunu uygularsan bunu hak etmiş olursun. Unutma oğlum hak kuvvetlidir. Bu her zaman böyledir. Fatihlerin kuralı budur." (Zeydân, 2012: 27). Necmeddin'in oğluna tavsiye mahiyetinde söylediği bu sözlerde hem güçlü olanın her şeyi yapmaya hakkı olduğuna vurgu yapılmakta, hem de Necmeddin karakteri Selahaddin'in seviyesinin üzerine çıkartılmaktadır. Ayrıca Halife Âdîd'in Ebu'l-Hasan'la yaptığı bir sohbet: "Ülkemizde müezzinlerin okuduğu (haydîn hayırlı işe) şeklindeki ezanı yasakladı. Ayrıca bizim Şiilerden olan Mısırlı hâkimleri azlederek onların yerine Şafii mezhebine mensup hâkimleri göreve getirdi. Ülkenin imkânlarını demir yumrukla ele geçirdi." (Zeydân, 2002: 37-38) gibi sıkça tekrarlanan ve adalet duygusuyla bağdamayan ibareler, sırf Selahaddin'in imajını zedelemeye yönelik sözlerdir. Benzer bir durumu Halife Âdîd'in Selahaddin'le ilgili düşüncelerinde ve kız kardeşi Sittü'l-Melik ile mürebbiyesi Yâkûte arasındaki diyalogda da görmemiz mümkündür. Âdîd'in nazarında Selahaddin, aşırı hırslı ve mutlaka ortadan kaldırılması

gereken despot bir şahsiyettir. Onun ortadan kaldırılması durumunda Fatımi halifeliği ve halk bütün kötülüklerden kurtulacaklarına inanmaktadır (Aşmâvî, 1993: 13-14).

Romanın adı *Selahaddin Eyyubi* olmasına karşın ana karakter Selahaddin'in adı romanda nadiren geçer. İsmi geçtiği yerler genellikle haksızlık, zulüm, intikam, iktidar hırsı ve başkasının aşkına tahammülsüzlük gibi olumsuz çağrışımlara sevk eden anlatımların olduğu yerlerdir. Örneğin Sittü'l-Melik ile mürebbiyesi Yâkûte arasında cereyan eden diyalogda Sittü'l-Melik kendisini ölümden kurtaran gencin Selahaddin'in yakın adamlarından birisi olan İmâdüddin olduğunun ortaya çıkması üzerine Yâkûte'nin ona söylediği "Evet, adı İmâdüddin. Onun kim olduğunu ve kardeşin, Müminlerin Emirinin zulmünden şikâyet ettiği amansız düşmanımız Selahaddin'le yakınlığını biliyor musun?" (Zeydân, 2002: 89) ifadeleriyle Zeydân, Selahaddin'e karşı beslediği düşmanlığı açığa vurmakta, "zulüm" ve "amansız düşman" kelimelerini Selahaddin ile aynı cümlede kullanmak suretiyle onun okuyucu üzerindeki tarihten gelen iyi imajını silmeyi amaçlamaktadır. Yine İsa el-Hekkârî'nin Selahaddin'e Âdîd'ın kız kardeşi olan Sittü'l-Melik ile nişanlanmasını tavsiye ettiği hayali hikâyesinde, Selahaddin'in babasıyla İmâdüddîn hakkındaki konuşmasında, babasıyla izledikleri bir at yarışı hakkındaki konuşmalarında ismi geçer.

Selahaddin'in Mısır'ı nasıl ele geçireceğini düşündüğü bir gece başucunda bir hançer ve bir mektup bulduğunu, bu mektupta İsmaililerin reisinin müritlerinden bir fedai tarafından Yusuf Selahaddin'e: "Ey Yusuf, kapıları ne kadar kilitlersen kilitle, önlerine ne kadar bekçi koyarsan koy cezalandırılmaktan kendini kurtaramayacaksın. Bunu kesin olarak bilmen gerekiyor. Hayasızlıkta çok ileri gittiğini, haddini aşan işlere kalkıştığını, zulümde ve istibdatta sınır tanımadığını, İsmaililerin reisi olan Şeyhu'l-Cebel'i unuttuğunu görüyorum." şeklindeki anlatımda Selahaddin ismi açıkça geçer. İmâdüddîn ile Sittü'l-Melik'in düğünü ve Selahaddin'in bu başarı karşısında sevinç duyduğu sahnede ismi geçer (Aşmâvî, 1993: 15). Bunların dışındaki anlatımlarda Selahaddin adı örtük olarak, ima yoluyla verilir. Bir İslam kahramanının adına yazılan romandan payına düşen bununla sınırlıdır. Romanda Selahaddin'e ait olması gereken değer, konum ve anlatı kurgusal karakterlere verilmiştir. Yazarın Selahaddin'e biçtiği rol onun tarihsel değeriyle, prestijiyile ve tarihi roman türüyle orantılı değildir. Bu tutum nedeniyle romanda teknik zaafılar ortaya çıkmış ve bu durum okuyucuda hayal kırıklığı yaratmıştır.

İslam tarihinde Selahaddin Eyyubi, haçlıları İslam ülkelerinden kovmak için savaşan bir kahramandır. Kudüs'ü haçlı işgalinden kurtararak semavi dinlerin müntesiplerinin rahatça yaşayabildiği, diledikleri gibi ibadet edebildikleri bir şehre dönüştüren komutan ve yöneticidir. Mısır ve Suriye'deki sosyal hayatı düzeltmek için çabalayan dirayetli bir yöneticidir. Bu bağlamda tarihteki gerçek Selahaddin ile romandaki kurgusal Selahaddin arasında çarpıtma derecesinde teknik bir çelişki olduğunu görmekteyiz. Tarihi roman yazarının sanatsal özgürlük adına tarihi olayları çarpıtma, değiştirme, kötüleme ve olduğundan farklı gösterme özgürlüğünün olmaması gerektiğini düşünüyoruz. Tarihi romanda gerçek ve hayal arasındaki denge korunmalıdır. Bu dengenin bozulması okuyucunun olaylar ve durumlar arasında, hatta romanın kahramanları arasında ilinti kurmakta zorlanması gibi teknik bir soruna yol açacağı aşikârdır (Aşmâvî, 1993: 16).

Bu durumu romanda Selahaddin Eyyubi ile Halife Âdîd arasındaki ilişkide açıkça görmekteyiz. Yazar, birçok yerde Âdîd'ın Selahaddin'e olan büyük nefretini ve ondan kurtulma arzusunu dile getirir:

Celis: "Efendim siz Bâtıniler veya İsmaililer grubunu bilmiyor musunuz?"

Âdîd bu ismi duyunca şaşırıp dedi ki: "Evet, onların bizim destekçilerimiz olduklarını duyuyorum. "

Celis: "Onların aslı bizim Şiilerden geliyor fakat onlar şimdilerde insanlara suikast yapmakla (öldürmekle) uğraşıyorlar" dedi.

Âdîd: " Onların şu andaki liderleri kim ve neredeler?"

Celis: "Efendim onlar dedeniz El-Hâkim Biemrillah zamanında Hasan Sabbah'a tabi idiler. Şimdiki liderlerine Râşidüddin Sinân diyorlar. Şerif Ebu'l-Hasan'ın Sinân'la şahsi bir dostluğu vardır. Aralarında iyi ilişkiler vardır. Birisini öldürmesi için bir adama emir verip göndermesi durumunda o adam da bunu yapar." (Zeydân, 2012: 34)

Buna rağmen Halife Âdid'in, kurgusal ölüm sahnesinde Selahaddin'i yanına çağırarak, ona yaklaşmaya çalıştığını ve ona "dostum" şeklinde hitap ettiğini görüyoruz. Bu söz, Âdid'in nazarında ancak böyle bir statüyü hak edenlere söylenir. Âdid daha da ileri giderek ölümünden sonra ailesini şu sözlerle Selahaddin'e emanet eder:

"Efendim bu benim kız kardeşim; onu nişanladım. Bunlar da benim çocuklarım. Bu büyük çocuğum Davud, benden sonra onların başına bir şey gelmemesi için onları sana bırakacağım. Onları korumaya alacağına dediklerimi yapacağına söz veriyor musun?" (Zeydân, 2012: 109).

Romandaki bu sahne kendi içinde çelişkilerle doludur. Selahaddin'e karşı kötü niyet besleyen, onu öldürmek için her fırsatı değerlendiren Âdid'in ona "dostum" diye hitap etmesi, ailesini ona emanet etmesi roman tekniği açısından bir çelişkidir.

Âdid'in Selahaddin'e karşı olan tavrı romanda başka metinlerle de desteklenir. Örneğin Âdid'in ailesini Selahaddin'e emanet ettikten sonra kız kardeşi Sittü'l-Melik'e söylediği sözlerde hâlâ ona güvenmediğini söyler ve Selahaddin'in başkalarının isteklerini yerine getirdiğini iddia eder:

"Sultan Selahaddin ile ilgili aklımda ne olduğumu biliyorsun (eliyle işaret ederek). Onun uygulamaları konusunda şikâyetçi oldum, ben dünyanın son saatlerinde, ahiretin ilk saatlerinde bunu itiraf ediyorum. Onun davranışlarından şikâyetçi olduğumu itiraf ediyorum. Fakat ben şimdi onun sözüne inanmıyorum ve başkalarının söylediklerini yaptığına inanıyorum." (Zeydân, 2012: 109).

Yazarın roman kahramanlarına yüklediği bu ikiye bölünmüş tutum, romanın olay örgüsünde ve sanatsal bir metin oluşturmada yetersizliğinin bir kanıtıdır. Zeydân'ın roman tekniğindeki en büyük açmazı romanın sanatsal yapısında hiçbir faydası olmayan duygusal nitelemelerde aşırıya kaçması, buna karşılık romanın başkahramanının veya başkahraman olmaya aday ikincil kahramanların betimlemesinde yetersiz kalmasıdır (Aşmâvî, 1993: 17). Yazarın örnek aldığı tarihsel roman modelleri Batı edebiyatındaki modellerdir. Her ne kadar anlatım yöntemlerinde bazı farklılıklar olsa da Zeydân, Baba Dumas ve Walter Scott'ın yolunu takip etmiştir.

Corcî Zeydân'ın romandaki anlatıları arasındaki çelişkiler, teknik zayıflıklar ve tarihsel tutarsızlıklar sadece Selahaddin'in kişiliğiyle sınırlı değildir. Selahaddin'in has adamı İmâdüddin'in romanda üstlendiği roller arasında büyük çelişkiler bulunmaktadır. İlk olarak İmâdüddin Şam'a giderek İsmaililerin liderini öldürmeye kararlı, bu görevi kendisi için bir şeref olarak kabul eden birisi olarak karşımıza çıkar (Zeydân, 2012: 72). Romanın ilerleyen sayfalarında tekrar karşımıza çıkan İmâdüddin, Kudüs hapishanede İsmaililerden birisi olan ve kendini Cercis olarak tanıtan Abdurrahim ile tanışır. Onun Râşidüddin hakkında anlattıklarını dinleyerek Râşidüddin'den etkilenen, onu İslam'ı savunan birisi kabul ederek ona dost olan, hatta onu keramet sahibi bir evliya olarak gören birisine dönüşür. (Zeydân, 2012: 143). Abdurrahim'in haşhaşilerin övgüsüyle dolu bu ifadelerinden sonra romanın ilerleyen sayfalarında Abdurrahim tekrar ortaya çıkar ve önceki övgü dolu ifadelerin aksine haşhaşileri vahşi, saldırgan, acımasız, masumların kanını akıtmaktan zevk alan ve ihaneti seven kişiler olarak tasvir eder (Zeydân, 2012: 155). Selahaddin'i öldürmek için komplolar düzenleyen Râşidüddin, huzuruna çıkan İmâdüddin'e Selahaddin hakkında sorular sorup, iyi olduğuna dair cevaplar aldıktan sonra "Allah'a şükürler olsun. Selahaddin selamette olduğu için Allah'a şükürler olsun" şeklinde hayır dua eden biri olarak karşımıza çıkar (Zeydân, 2012: 160). Son olarak Selahaddin'den kurtulmak isteyen Râşidüddin, adamı Abdurrahim'e eski dostu Selahaddin'i, güvenini kazanan İmâdüddin'in öldürmesi emrini verince, Abdurrahim durumu İmâdüddin'e açıklar. Onun konuşmalarını dinleyen İmâdüddin, eski bir arkadaşın ölüm emrini vermenin dostluğa ve insanlığa sığmayacağı düşüncesinden hareketle Râşidüddin hakkındaki iyi düşüncelerinden vaz geçer (Zeydân, 2012: 171-172). Bunun gibi çelişkiler roman boyunca kesintisiz devam etmektedir. Görüldüğü gibi romanda tarihi gerçekler açıkça çarpıtılmaktadır. Arap toplumlarında bu sanatın öncüsü olduğu için yazarın romanında yaptığı hataları görmezden gelmek mümkün değildir (Aşmâvî, 1993: 19).

Corcî Zeydân'ın tarihi romanlarındaki bu çelişkileri, yazarın yaşadığı dönem edebiyatındaki yeniliklerle ilgili olmayıp, yazarın İslam Tarihi hakkında yazdığı romanların genel çerçevesiyle ve

yazdığı romanların arkasında yatan gizli niyetleriyle ilgilidir. Bu yüzden tarihi olay ve şahsiyetleri ihmal etmekte, tarihi gerçeklerle çelişse bile, istediği rolleri yüklemek için hayali şahsiyetlere daha fazla özen göstermektedir. Oysa tarihi olay ve kişilere karşı adil bir yaklaşım, kaliteli bir kurgusal eser ortaya koymak isteyen dürüst bir yazarın en büyük yardımcısıdır. Ancak art niyetli bir yazarda bunun tam tersi olur. Romanları hakkında eleştirmenleri şu sözleri sarf etmeye iten sebep belki de budur: “Zeydân romanlarındaki karakterlere yeterli özeni göstermez. Karakterlerin, tıpkı gerçek hayatta hareket ettikleri gibi, kâğıt üzerinde hareket eden canlı varlıklar olduğunu hissedemeyiz” (Necm, 1966: 186).

Yazarın Selahaddin Eyyubi hakkında aktardığı bilgilerle tarihi gerçekler arasında büyük farklar vardır. Örneğin İbn Kesîr Selahaddin Eyyubi'nin mal varlığı hakkında şöyle söyler:

“Selahaddin'in hazinesinde sadece bir gram altın veya bir dinar vardı. Bir başkasına göre ise kırk yedi dirhem vardı. Bunun dışında, ev, mülk ya da çiftlik, bahçe gibi herhangi bir mülk bırakmadı.” der (İbn Kesîr, 1981, 13: 4).

Devamında İbn Kesîr şöyle der:

“Onun cömertliğine gelince, o çok çaba sarf ederdi; onu hiçbir şey durduramazdı. Öldüğünde hazinesinde sadece bir dinar ve kırk Nasîrî dirhem in kalması bile onun ne kadar cömert olduğuna kanıt olarak yeter. Dinin emirleri dışında herhangi bir şey yapmadı.” (İbn Kesîr, 2003, 10: 226).

ez-Zirikî ise Selahaddin hakkında şu bilgileri aktarır:

“Kahramanlığı yanında yumuşak kalpli ve güzel huylu, ileri görüşlü, ordusundaki asker ve emirlerine (komutanlarına) karşı mütevazı davranan bir siyaset ve savaş adamıydı, ona yaklaşan birisi onun heybeti ile karışık sevgisini hissederdi. Kendisi edebiyat, fıkıh, hadis ve Arapların soyu ve tarihleriyle ilgili birçok şey okumuş, el-Hamâse divanını ezberlemiş, kendisi için mal, mülk biriktirmemiştir.” (ez-Zirikî, 1976, 9: 296).

Onunla aynı dönemde yaşayan ve Gazi Bahaüddin diye bilinen İbn Şeddâd'ın Selahaddin hakkında derlediği bilgilerle kaleme aldığı “Sîretü Salâhiddîn/ Selahaddin'in Hayatı” adlı kitabında şöyle der: *“Selahaddin Allah'ı çokça zikreden inançlı birisiydi. Namaz konusunda aşırı titizdi. Hatta yıllar boyunca cemaatsiz namaz kılmadığı söylenir. Sünnetlere ve tadili erkâna riayet eder, gece uyandığında namaz kılardı. Allah rahmet eylesin hadis dinlemeyi çok severdi. Din adamlarına çok saygı duyar, ancak felsefecileri ve bozuk dini grupları pek sevmezdi.”* (Alvân, 1975: 141-143).

Corcî Zeydân'a gelince, Selahaddin'i şöyle tasvir eder: *“el-'Amm Hasan; Arkadaşım, işte vezir Selahaddin. Saltanat kaftanı olarak giydiği bu elbiseyi üç yıl önce ona Halife giydirdi. Gördüğün gibi bu elbisenin üzerinde bir tarafı altın işlemeli beyaz bir sarık, onun altında da altın işlemeli bir elbise durmaktadır. Boynuna bir bakar mısın? Boynundaki gerdanlık on bin dinar değerindedir. Yanındaki süslü kılıç ise beş bin dinar civarındadır. Altındaki at sekiz bin dinar değerindedir. Üzerinde altınla süslenmiş bir eyer var. Başında iki yüz parça mücevher var. Ayaklarına bak; ayaklarının etrafında dört mücevher kolye, sancakların beyazı gibi bembeyaz başında altın bir başlık var. İşte Selahaddin budur.”* (Zeydân, 2012: 19).

Yazar, bir döneme damga vuran bir İslam kahramanını mücevherler içinde, altın ve incilerle süslü, özellikle kadınların hayallerini süsleyen pahalı ve gösterişli kıyafetler içinde tasvir etmektedir. Bu ve benzeri ifadelerin sıklıkla tekrarlandığı romanda tarihi gerçeklikten, etik ilkelerden ve sanatsal dürüstlükten bahsetmek mümkün değildir. Bu tasvirleri okuyan Müslüman bir gencin Selahaddin Eyyubi konusunda nasıl bir şüpheye düşeceğini tahmin etmek hiç de çok zor değildir.

Yazarın tarihi gerçeklerle örtüşmeyen romanları birçok insaf sahibi eleştirmenin dikkatini çekmiş ve Müslüman nesillerin bu romanları okumamaları tavsiye edilmiştir. Örneğin Me'mûn Ferîz Cerrâr şöyle der: *“Corcî Zeydân'ın romanlarında tarihin İslami bir yorumunu bulamayız; çünkü bu yorum sadece bu yorumun doğruluğuna inanan bir yazar tarafından yapılabilir. Corcî Zeydân ise İslam inancından farklı bir inanca sahiptir.”* (Cerrâr, 1988: 179). Necîb el-Kilânî de bunu destekler mahiyette şöyle der: *“Corcî Zeydân İslam Tarihini bir dizi romanla sunmaya*

çalışmış, maalesef İslam tarihini, halifeleri, İslami düşünce ve özgürlükleri ölü bir ruh ve kuru bir anlatımla, kötü bir örnek olarak sunmuştur.” (Kılânî, 1987: 25).

6. Romanda Olay Örgüsünün Kurgusundaki Tutarsızlıklar

Tarihi bir roman yazımının en önemli aşamalarından birisi romanda yer verilecek olayları seçme sürecidir. Estetik açıdan başarılı bir roman ortaya koymanın temelini seçim oluşturmaktadır. Bu seçim ne kadar başarılı olursa tarihi farkındalık o oranda artar ve romanın dokusu sağlam olur (Aşmâvî, 1993: 54). Ali Ahmed Bâkesîr bu konuda şöyle demektedir: “Sanatın temeli seçimdir. Sanatçı nesnenin türetildiği malzemeden anlamlı olarak gördüğü bölümlerden neyin önemli neyin önemsiz olduğunu seçebilendir. Bu madde tarihten veya modern hayattan olabilir.” (Bâkesîr, 1984: 193). Corcî Zeydân’ın romanında yer verdiği olayların/temaların seçiminde başarılı olduğunu söylemek zordur. Hayal gücünden tamamen vaz geçerek bir eser ortaya koyması mümkün iken o sırf romanın cazibesini artırmak için, ikincil iki karakter arasındaki aşkın gölgesinde kalan bir roman yazmayı tercih etmiştir. Hatta sadece romanın yazıldığı dönemde yaşanan tarihi olaylar esere zenginlik katmak için yeterliydi. Ancak yazar, romanın ismiyle direkt ilgili olay ve olguları seçmek yerine çoğu zaman ana tema ile hiç ilgisi olmayan ayrıntılara yoğunlaşmıştır. Bu durum okuyucu tarafından romanın teknik yapı ve deseninde bir kusur olarak algılanmaktadır (Aşmâvî, 1993: 55).

Corcî Zeydân’ın romanlarında olay örgüsünün oluşturulmasında Selîm el-Bustânî, Nûmân el-Kasâtîlî, Fransîs Marrâş gibi kendinden önceki Arap romancılarından da yararlandığını söylemek mümkündür (Sheehi, 1998: 250-253).

Zeydân’ın romanlarında rastlantı neticesi gelişen önemli olaylara çokça yer verilmektedir (el-Aşmâvî, 1993: 51). Olay örgüsünün şekillenmesinde, romanlardaki olayların analizinde tesadüfen gerçekleşen olayların fazlaca etkin olduğu görülmektedir. Örneğin düzenlenen bir suikasttan kurtulma olayının anlatımında birçok yerde tesadüf unsuru bulunmaktadır. Okuyucu tarafından öngörülemeyen tesadüflerin çokça kullanılması gerçeklik duygusunu zedelemiş, romanları sanatsal açıdan zayıflatmıştır (Heykel, 1994: 196).

Zeydân’ın romanlarını inceleyen araştırmacıların da değindiği gibi romanlardaki bölüm başlıkları tarihî gerçeklik ve kurgusal gerçeklik arasında sürekli gidip gelmektedir. Kurgu ile gerçeğin bu şekilde bir araya gelişi konu bütünlüğünü bozan diğer bir faktördür (Starkey, 2001: 253- 254).

Corcî Zeydân, Arap İslam tarihindeki halifeleri, komutanları ve önde gelen Müslüman devlet adamlarını menfaatçi ve fırsatçı kimseler olarak göstermesi nedeniyle büyük şahsiyetlere iftira atmakla, onların saygınlıklarını zedelemekle itham edilmiştir. Müslüman şahsiyetler etrafında şüphe oluşturmaya çalışırken Hıristiyan din adamlarını iyilik timsali gibi göstermeye çalışmaktadır. Örneğin Selahaddin Eyyubi giydiği elbise, taktığı takı ve mücevherlerle ve atının üzerindeki süslerle lüks düşkünü, gösterişe önem veren bir kişi olarak tasvir edilmektedir. Ayrıca Fatîmi Halifesi el-‘Âdîd’ın ölmeden önce Selahaddin’e ailesini emanet ettiği, onun ise Halife’nin sarayını kuşatarak içerde ne var ne yok her şeyi yağmaladığını iddia etmektedir. Tarihî kaynaklarda böyle bir emanetle ilgili bir rivayet bulunmamaktadır. Zeydân burada İbnu’l-Esîr’in rivayetini kendi anlayışına göre çarpıtmıştır (Nâyif, 1988: 194; el-Cündî, 1985: 177).

Yazar İslam tarihini ve kahramanlarını olabildiğince kötülerken, Hıristiyanlığı yüceltir, rahip ve piskoposları över, kilise ve manastırları metheder. Romanlarının adı İslam tarihi romanları olsa da romanların asıl kahramanları rahip, rahibe, keşiş, hizmetçi, köle, dilenci gibi önemsiz roller üstlenen, ancak romanın asıl kahramanlarını yönlendiren Hıristiyan karakterlerdir. Örneğin *Azrâu Kureyş* romanında Hz. Ali’yi, erkek kıyafetleri giyerek Hz. Ali’nin huzuruna çıkan, peçesi biraz açılınca kadın olduğu ortaya çıkan Esmâ’ya kur yapan, kadın düşkünü birisi olarak tasvir eder (Zeydân, (t.y.) : 70). *Şarl ve Abdurrahman* adlı romanında Sâlîme ve kızına karşı Abdurrahman’ın tavrı farklı değildir. Romanlarında bu durumun çok tekrarlanması nedeniyle, başlık ve içeriğin uyum sağlaması için onun romanlarını “Ruhban sınıfının tarihi romanları” olarak isimlendirmek daha doğru olur (Aşmâvî, 1993: 86).

Romandaki çelişkilerden birisi de şudur: Corcî Zeydân, Habeşli köle Cevher'in Selahaddin'e karşı komplo düzenleyenlerin saklandığı hanı Vezir Karakuş'a göstermek için Fustat şehrine gittiğinden bahseder. Doğal olarak Cevher'in Karakuş'u istenilen yere götürebilmesi için Fustat sokaklarını çok iyi bilmesi gerekir. "Caddeleri iyi bilen Cevher olmasaydı Karakuş'un istenilen yere ulaşması mümkün olmazdı" sözleriyle Karakuş'un Fustat'ı bilmediğini ortaya koyar. Ne var ki Fustat caddelerinde ilerleyen Karakuş, yanındaki Cevher'e "Biraz yavaşla" der. Etrafa kısa bir süre göz gezdirince suikastçı askerlerin saklandığı hana çok yakın olduğunu anlar (Zeydân, 2012: 127).

Zeydân'ın Arap-İslam tarihinde Türkleri ötekileştirme yaklaşımı Selçuklular dönemine kadar uzanmaktadır. Selahaddin Eyyübî romanında geçen bir diyalogda kahramanlardan birisi şöyle demektedir: "Şimdiye kadar Kureyşliler dışında hiç kimsenin tamah etmediği halifelğe Tuğrul Bey'in tamah etmesine şaşırıyorum." (Zeydân, 1913: 50). Zeydân'ın dikkat çektiği ve tepki gösterdiği konulardan birisi de halifeliğin Araplardan Osmanlı'ya geçmesi olmuştur. Zeydân'ın Osmanlı Devletine karşı olan bu tutumunu dönemin Hıristiyan Arap yazar ve çevirmenlerinin neredeyse tamamında görmek mümkündür. 19. Yüzyıl başlarında Riyad'ı ele geçiren ve önce Osmanlı Devleti tarafından ayakta tutulan ehl-i sünnet inancına karşı dini bir hareket olarak ortaya çıkan, ancak kısa bir süre sonra Muhammed b. Abdülvehhâb liderliğinde siyasi bir harekete dönüşen ve Osmanlı idaresine karşı Arapları kıskırtarak bağımsızlık ülküsü etrafında toplayan Abdullah b. Suud liderliğindeki Arap milliyetçileri Mehmet Ali Paşa'nın oğlu İbrahim Paşa tarafından 9 Eylül 1818 tarihli Dir'iyye kuşatmasında acı bir şekilde cezalandırılıp, neredeyse tamamı kılıçtan geçirilince Arap milliyetçileri ağır bir darbe alıp gizli örgütler şeklinde yer altına çekilmişlerdi. 1850'li yıllarda petrolün keşfiyle bir anda Batılı devletlerin yoğun ilgisiyle karşılaşan Arap coğrafyasını Osmanlı egemenliğinden çıkartarak sömürü sistemine dâhil etmek isteyen Batılı devletler, çoğunlukla Suriye ve Lübnanlı Hıristiyan Araplardan destekledikleri çevirmen ve edebiyatçılar aracılığıyla Fransız ihtilalinin özgürlük, eşitlik ve kardeşlik ilkelerini Araplar arasında yaydılar (Sarıkaya, 2019: 136, 161). Bir taraftan Butrus el-Bustânî, Selîm el-Bustânî, Nâsîf el-Yâzîcî, Hıfînî Nasîf, Corcî Zeydân, Flîks Fâris, Yakûb Sarrûf, Fâris Nimr, İbrahim Abdulkâdir el-Mâzinî, Selâme Mûsâ gibi Arap milliyetçisi genç yazarlar Arap kamuoyunu Arap milliyetçiliği ortak paydası altında uyanışa ve direnişe davet ederken, diğer taraftan Muhammed Abduh, Reşîd Rıza, Cemaleddin el-Efgânî ve Abdurrahman el-Kevâkîbî gibi müceddit/reformistler genelde İslam dininin, özelde Osmanlı İmparatorluğunun ciddi reformlara muhtaç olduğunu, Arapçanın eğitim dili olarak kabul edilerek Arapça eğitime önem verilmesi ve Osmanlı hükümdarlarının Halife olmadığı, halifeliğin Kureyş soyundan gelen bir Arabın hakkı olduğu gibi konularda yaptıkları konuşmalarla ve yazdıkları yazılarla Arap halklarına isyan ve bağımsızlık çağrılarını yapıyorlardı (Sarıkaya, 2019: 134, 139).

Romandaki olaylar arasındaki bağlantının gerçekçi ve güçlü bir şekilde kurulamaması olay örgüsünü zayıflatmaktadır. Yazar bu türde olay örgüsünü istediği gibi kurgularken bir taraftan da okuru heyecanlandıracak küçük hikâyeler oluşturabilmektedir. Bu tarz ise bazı eleştirmenlerce romanın en basit ve ilkel türü olarak kabul edilmiştir. Zeydân'ın romanları da bu açıdan değerlendirildiğinde kahramanlardan daha çok olayların öne çıktığı, kahramanların kendilerine has bir kişiliklerinin oluşmadığı ve tesadüfen gerçekleşen çok sayıda olayın anlatılan hikâyenin gerçekliğine gölge düşürdüğü görülmektedir. Okuyucuyu romana bağlamak için merak uyandıran vakalar devreye sokulmakta, fakat romanın bölümleri arasındaki bütünlük korunamamaktadır (Ekşi, 2015: 109-111).

Okuyucu tarafından çok beğenilmesine ve pek çok yabancı dile çevrilmesine rağmen kimi eleştirmenler, bütün unsurlarında baskın didaktizm, kurgusal gerçekliği zorlayan tesadüfler ve sanatsal yapıdaki zayıflık nedeniyle Zeydân'ın romanlarının sanatsal yönden tam anlamıyla roman sayılamayacağını dile getirmiştir (Dayf, 1974: 211).

Zeydân, roman türünün ilk dönemlerinde sık rastlanan, macera türü romanlardaki inanılması güç tabiatüstü olaylara ve kahramanlık hikâyelerine yer vermese bile okuyucunun ilgisini canlı tutabilmek için fazlaca tesadüf içeren, dikkat çekici ve hayret verici olaylara ağırlık vermiştir. Bu durum olay örgüsünün gelişimi üzerinde olumsuz bir etki doğurmuş ve romanın gerçekliğini zedelemiştir. Gerçek tarihî hadiselerin yanında böyle inandırıcılığı düşük kurgusal olayların yer alması kurgusal gerçeklikle tarihsel gerçeklik arasındaki ilişkiyi zayıflatmıştır (Allen, 1997: 187).

Corcî Zeydân, İslam tarihi romanlarında genellikle İslam tarihinde meşhur olan kişilerin isimlerini başlık olarak seçmeye özen göstermiştir. Örneğin el-Haccâc, Abbâse Uhtü'r-Reşîd, el-Emîn ve'l Me'mûn, Abdurrahman el-Nâsır, Ahmed bin Tûlûn gibi meşhur kişiler yazarın romanlarında başlık olarak yer almaktadır. Bu durum bazı eleştirmenleri bu romanların biyografik bir kaynak mı yoksa sanatsal bir roman mı olduğunu sorgulamaya itmiştir.

Teknik olarak bir roman çalışmasında kurgusal karakterlerin ana karakterin rolünden daha büyük bir rol üstlenmesine izin verilmez. Selahaddin Eyyubi romanında yazarın Selahaddin'e ikinci rolden daha az rol verdiğini görmekteyiz. Okuyucu romanın kapağındaki adını okuduğunda doğal olarak Selahaddin Eyyubi'nin vezirliğinden önceki ve sonraki yaşamı, Mısır ve Şam'daki pozisyonu, Fatimiler, haçlılar ve destekçileri ile yaptığı uzun süren çatışmalarla ilgili bilgileri bulmayı ve bu bilgileri Selahaddin Eyyubi'nin ağzından duymayı beklerken, daha ilk sayfadan itibaren derin bir hayal kırıklığı yaşar. Çünkü yazar çoğu zaman Selahaddin'le alakası olmayan olayları tamamen kurguya dayalı ele alır ve okuyucu hedeften uzaklaştırır (Aşmâvî, 1993: 43).

Başlık, kişiler ve olaylar arasındaki uyumsuzluk bu romanda karşılaşılan ilk teknik hatadır. Yazar romana isim olarak Sittü'l-Melik, Ebu'l-Hasan veya İmâdüddîn isimlerinden birisini seçmiş olsaydı daha isabetli bir tercih yapmış ve okuyucunun beklentilerini karşılamış olurdu. Okuyucu ilk sayfadan itibaren bu çelişkiyi hisseder; çünkü roman el-Amr Hasan ve Ömer arasında Halife Âdid'm alayı hakkında kurgusal ve çok uzun bir diyalogla başlar. Bu diyalogdaki Halife ve adamlarının elbiselerinin renkleri, sarıklarının kalitesi, silahlarının, atlarının ve sahip oldukları malların tasviri haklı olarak okuyucuyu isim-içerik uyumunu sorgulamaya iter.

Zeydân, romanlarında tarihî gerçeklere bağlı kaldığını düşünse de romanlarındaki tarih aslında tarihî kaynaklardaki yorumun yorumudur. Kendi yorumunun gerçek tarih olduğunu iddia ederken, kimileri de onu tarihi tahrif etmekle itham etmiştir. Buradan hareketle romandaki tarihle tahrifin oldukça göreceli olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda Sittü'l-Melik ve Halife Âdid'm aynı zaman diliminde yaşatılması ve birbirlerine kardeş yapılması romanda tarihi tahrif etmenin en güzel örneği olarak karşımıza çıkar. Zira Sittü'l-Melik adında bir kahraman son Fatımi Halifesi Âdid'm kız kardeşi olarak şahıs kadrosunda yer almaktadır. Sittü'l-Melik bint el-Azîz billâh, 411/1020'de vefat eden Halife Hâkim bierrillah'm kız kardeşidir ve 415/1024 yılında vefat etmiştir; Âdid'm böyle bir kız kardeşi yoktur. Halife Âdid ise 555-567/1160-1171yılları arasında halifelik yapmış, sonrasında Mısır'da Eyyubi dönemi başlamış ve hutbelerde Abbâsî Halifesinin adı zikredilmiştir. (Ekşi, 2015: 248; Abu Halil, 1983: 251-252). Tarih kitaplarında Sittü'l-Melik hakkında yapılan araştırmada onun, kardeşi Halife Âdid ile herhangi bir bağlantısı bulunamamıştır. Ne var ki Zeydân tarihsel gerçekleri dikkate almadan tarihi bir şahsiyeti kendi döneminden bir buçuk asır sonrasına, başka bir döneme aktarmıştır. Romandaki bu durum kabul edilebilir bir durum değildir. Corcî Zeydân isteseydi bu büyük tarihî ve teknik hataya düşmeden de Sittü'l-Melik rolünü verebileceği gerçek veya hayali bir kadın figürü ortaya koyabilirdi. Tarihi roman yazarının eserini yazarken tarihi çerçeve içerisinde özgür olması beklenir; ancak bu tarih alanının alaya alınacak bir alan olduğu anlamına gelmez. Bu örnekten yola çıkarak Corcî Zeydân'm romanlarında tarihi öğretme arzusunda olduğunu söyleyen, bu eğilimi öven ve romanlarda görülen tarihsel eksiklikleri/hataları görmezden gelen eleştirmenlerin isabetli bir tutum takınmadıklarını söyleyebiliriz.

7. Romandaki Tesadüfler

Corcî Zeydân'm *Selahaddin Eyyubi* romanında beklenmedik bir anda ortaya çıkan tesadüflerin çokluğu dikkat çeker. Yazar, olayları evirip çevirerek imkânsız mümkün kılar (Aşmâvî, 1993: 51). Romanda Sittü'l-Melik, sevgi beslediği ancak tanımadığı İmâdüddîn'i görmeyi arzu etmektedir. Yazar birden İmâdüddîn'in evinin yakınından Sittü'l-Melik'in odasına kadar uzanan bir yer altı geçidi icat ederek komik bir duruma düşer (Zeydân, 2012: 90).

Kurgusal bir karakter olan Ebu'l-Hasan'm komplocularla toplantı yaptıkları ev Selahaddin'in askerleri tarafından kuşatılmış, evdeki tüm komplocular yakalanmış ancak Ebu'l-Hasan kaçmayı başarmıştır. Romanda kaçış yolunu ve nasıl kaçtığına ilişkin herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Yazar Ebu'l-Hasan'm buradan çıkışını ve kurtuluşunu tesadüflere bağlar. Daha sonra onun Haşhaşilerin şeyhi Râşîdüddîn ile arkadaş olduğunu İmâdüddîn'in öldürmekle, malına ve eşine el

koymakla görevlendirildiği kişinin o olduğunu öğreniyoruz. En büyük tesadüf ise Ebu'l-Hasan öldürüldüğünde ortaya çıkar. İmâdüddîn onu öldürdüğünde yanında bulunan kadının Mısır'da Selahaddin'in korumasından kaçırılan Sittü'l-Melik olduğu ortaya çıkar (Zeydân, 2012: 186; Aşmâvî, 1993: 51).

Romandaki bu ve benzeri tesadüfler onu sanat çerçevesinden uzaklaştırmakta, bu durum ise okuyucunun romanı beğenmemesine sebep olmaktadır. Ayrıca bu durum, romancılıktaki tarihe bağlılığı ve sanatsal dürüstlüğü ortadan kaldırmaktadır. Zeydân özellikle ilk romanlarında romanın bölümlerini birbirine bağlamada veya problemlerin çözümünde sıkça başvurduğu tesadüfler romanın mükemmelliğini yok ederek, yazarın sanatsal anlamdaki zayıflığını göstermektedir. Roman makul gerçeklikten uzaklaştığı gibi sıcaklığını da kaybederek sıradan bir çalışmaya dönmektedir (Necm, 1966: 182).

Romandaki bu garip tesadüfler sanatsal yönü zayıflattığı için okuyucuyu İslam tarihi kahramanlarının tarihteki gerçek rolleri ile romandaki rolleri arasında bir ikilemde bırakarak, İslam'ın kaza ve kader inancının tecelli etmediği hayali dünyalara götürür. Bu da "İslam tarihi romanları" ismini taşıyan roman serisinde büyük bir kusur sayılır (Aşmâvî, 1993: 52). Corcî Zeydân'ın tarihî değerlere bağlı olduğunu söyleyen en-Nessâc, ancak Corcî Zeydân'ın romanlarında uygun olayları seçme ve olay örgüsüne okuyucunun baktığı açıdan bakma konusunda iyi olmadığını, karakterleri oturtmadığını, gerçek insani hisleri harekete geçiremediğini ve tarihsel rolleri içselleştiremediğini ifade etmektedir (Nessâc, 2007: 94). Seçimini doğru yapamayan, tarihi figürleri içselleştiremeyen bir romancı tarihsel değerleri koruyan birisi olamaz (Aşmâvî, 1993: 53).

Romanda tesadüflerin en fazla ortaya çıktığı bölüm İmaretü'l Yemeni komplosunun anlatıldığı bölümdür. Diyalog şöyledir:

İki adamdan birisi dedi ki: "Şeyhin söylediği her şeyin doğru olduğunu düşünüyor musun?"

Diğeri: "Sadece bir kısmı bile doğruysa mutlu oluruz. İsmailî şeyhinin nazarında görevin gerçeklerini anlamadığın görüliyor."

Dedi ki: "Anladım. Nasıl anlamadım?"

Dedi ki: "Öyle anlayamadın. Velinimetimiz bu şeyh ile İsmailîlerin reisi Râşidüddîn Sinân şeyhin lider olmadan önce arkadaş olduklarını biliyorum. Başkan olmadan önce ona yardım etmiş, başkanlığın Râşidüddîn'in eline geçmesi için çok şey yapmıştır. Arkadaşıyla birlikte çalışmak isterken o Mısır'a gitti ve halifeliğe göz dikti."

Diğeri güldü ve dedi ki: "Halifeliğe göz dikti."

Dedi ki: "Evet halifelik hırsı için kendisine Ebu'l-Hasan ismini taktı ve Fatîmi soyundan olduğunu iddia etti, insanlar da ona inandı, Mısır'da Halife Âdid ölünce halk Selahaddin'i destekledi ve Selahaddin de onun ve yandaşlarının sırlarını öğrenince onları tutukladı, Ebu'l-Hasan buradan kurtularak Şam'a geldi. Bundan sonra neler olduğunu biliyorsun. İki dirhem karşılığında bir ölüyü bile öldürenler bu kadını Ebu'l-Hasan için evinden kaçırdılar. Kadın ondan nefret ediyor; Onu görmeye tahammül edemiyor" (Zeydân, 2012: 180).

Romanın yarım sayfalık bu diyaloguna Corcî Zeydân birçok tesadüfü sığdırır: İmâdüddîn'in Ebu'l-Hasan'ı öldürmesi için bu eve gelmesi ve neredeyse kapıya dokunacak kadar yaklaşması bir rastlantı sonucudur. Suikast ekibinin kaldığı eve düzenlenen baskından bilinmeyen bir şekilde kurtulan Ebu'l-Hasan'ın iki adamı arasında geçen konuşmaya İmâdüddîn tesadüfen tanık olur. İki adamın Ebu'l-Hasan hakkındaki gizli bilgileri nereden öğrendikleri bir muammadır. Böylesine önemli bilgileri kendi aralarında yüksek sesle konuşmaları kurgusal bir hatadır. Ebu'l-Hasan'ın Mısır'dan kaçırılan Sittü'l-Melik'in korunmasına yardımcı olduğunu, dahası Ebu'l-Hasan'ın ona âşık olduğunu da tesadüfen öğreniriz. Bu kadar tesadüfün bir diyaloga sığdırılması romanda kimi sahnelerde teknik anlamda kopukluklar olduğunun bir göstergesidir ve böyle bir anlatım tekniği okuyucuyu zorlamaktadır (Aşmâvî, 1993: 66). Sadece bu diyalog bile yazarın edebi görünümünden uzak, etki gücü düşük, alışılanın dışında bir dil kullandığına kanıt olarak yeterlidir. Fikirler, olaylar,

şahıslar ve durumlar değişse de onun dili ve anlatım tarzı değişmez. Yazarın sözdizimindeki zayıflığı anlamak için diyalogda geçen “sadece bir kısmı bile doğruysa mutlu oluruz” sözüne bakmak yeterlidir (Aşmâvî, 1993: 68).

8. Dil ve Anlatımdaki Teknik Sorunlar

Corcî Zeydân'ın amacı anlaşılır olmaktır; bu nedenle de dili kolay ve akıcıdır. Romanda kullandığı dil insanların günlük hayatlarında kendi aralarında konuştukları dilden farksızdır. Yalnız bir dil kullandığı için romanda parlak ve güzel kelimelere, üslubu süsleyen retorik sanatlara, tuntuşraklı ifadelere, anlaşılması problemlili kelimelere rastlanılmaz.

Romanlarında ağırlıklı olarak geçmiş zaman fiillerinin kullandığı görülmektedir. Uzun cümleler ve sıfatlar kullanarak renkli bir anlatım yerine olayları olduğu gibi anlatma anlayışını benimsemiştir. Bu durum yazarın ifade çeşitliliğine çok fazla önem vermediğinin bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Romanlarında kullandığı dil her ne kadar anlatılan hikâyenin, tasvir edilen kişi, zaman ve mekân gibi öğelerin okuyucunun zihninde yeterli şekilde canlanmasını sağlama, istenilen duygusal atmosferi oluşturma konusunda başarılı olsa da estetik açıdan zayıftır. Okuyucunun ruhunu okşayacak bir anlatımın varlığından bahsetmek mümkün değildir. Zeydân'ın romanlarını değerlendiren eleştirmenlerin de değindiği gibi üslupta sadeliği ve kolaylığı esas alan yazar, söz sanatlarından genel itibarıyla uzak durmuştur. Nadiren bazı teşbih ve istiarelere yer vermişse de bu ifadelerde bir özgünlük ve yaratıcılık olduğu, kendine ait bir üslup ve söylem geliştirdiği söylenemez (Heykel 1968: 217-218).

Yazarın *Selahaddin Eyyubi* romanında yolu kesişen iki arkadaşın konuştuğu gibi sıradan bir konuşma dili kullanması haklı olarak eleştirmenlerin tepkisini çekmiştir: “Karşılıksız ve özgürce, herhangi bir kısıtlama olmadan yazmaktadır. İstese de tarzını güzelleştiremez. Yazıları sıradandır ve söz ve anlam sanatlarıyla süslü değildir.” (Aşmâvî, 1993: 62)

Romanın bir bölümünde İmâdüddîn, Sittü'l-Melik'e şu şekilde hitap eder: “Senin halifenin kız kardeşi Sittü'l-Melik olduğunu ve onların seni istediğini bilmiyordum. Bunun için bir şey diyemedim. Ancak gözlerim altın gibi saçlarına yönelince senin o olduğunu anladım.” (Zeydân, 2012: 80) Buradaki dilsel kullanım cılız ve sönüktür. Özellikle de “bunun için bir şey diyemedim” sözü İmâdüddîn'in içinde bulunduğu ruh halini yansıtmaktan uzaktır. Bunun yerine “bu cesareti kendimde bulamadım” şeklinde bir ifade daha canlı ve etkili olurdu.

Romanda yazarın bağlama uygun ve etkili ifadeler seçmede yaşadığı sorunlara ek olarak, söylenen sözler ile söz sahibinin ve muhatabın statüsü arasında bir uyumsuzluk da söz konusudur. Bu durum kısaca “sözün fasih olmasının yanında zamana, zemine/makama ve muhatabın durumuna uygun olması” şeklinde tarif edilen belagat ilkesinin iptali anlamına gelmektedir. Birçok diyalogda seçilen cümleler ve terimler tarihi şahsiyetlerin konumuyla uyuşmamaktadır.

“Etkilendiği için dizleri titreyerek karşılama salonuna çıktı.” (Zeydân, 2012: 118)

“Hayır, bunu onaylamıyorum. Haremde iken şartlar bunu ona hatırlatmama engel oldu.” (Zeydân, 2012: 44).

“Eğer giderse bütün kötülüklerden kurtuluruz.” (Zeydân, 2012: 33).

“İstediyini elde etmek için her yolu denemek istiyordu.” (Zeydân, 2012: 37).

Bu ve benzeri ibareler yazarın romanın yazıldığı dönemde yaygın olarak kullandığını düşündüğümüz güncel konuşma tarzından uzaklaştığını, arkaik kalmış bir söylem biçimini sürdürdüğünü düşünmemize sebep olmaktadır. Yazar yazdığı dönemin dil ve kültürünü romanında okuyucunun entelektüel seviyesine uygun bir biçimde yansıtamamıştır. Romanda sanat algısı ve tarihi gerçeklerin gereklerini yapmak yerine, ideoloji gibi, din farklılığı gibi tamamen metin dışı öğelerin aktarımına, kimi zaman okuyucuya dikte ettirilmesine ağırlık vermiştir. Buna, yazarın yerine göre uygun cümle ve ifadelerden oluşturduğu edebi yazın oluşturmadaki yetersizliğini de ekleyebiliriz. Üslubu ya basit bir gazetecilik tarzıdır, ya da kimi kitap ve makalelerinde görülen bilimsel olmayan, sanatsal bir değeri veya orijinalitesi olmayan, kuru ve özensiz bir olaylar dizisi aktarımıdır. Bu nedenle edebi bir eserde estetik haz, eğlence ve eğitim unsurlarını bulmak isteyen

kültürlü okuyucuların kuru hikâyelerin birçoğunu okumaktan zevk alamadığını görüyoruz ki bu durum romanda önemli bir teknik sorundur (Aşmâvî, 1993: 64).

Romanda başvurulan diyaloglar gereğinden fazla uzundur. Diyalogu sürdürmek için zorlama bir dil kullanılması, kelime seçiminin özensizliği, sözdiziminin zayıflığı okuyucuda gerçek olmayan suni bir etki bırakmaktadır. Âdîd ile kardeşi Sittü'l-Melik arasında geçen uzun konuşmada bu zorlamayı açıkça görebiliriz.

Kardeşi ona cevap vermek istediğini sandı, ancak utanma duygusu onu engelledi. Dedi ki: “İsteğimi kabul edersen sana ne zararı dokunur? Bu adam senin için en uygun insandır. En hayırlısıdır. Onun seninle nişanlanmasına razı olduğunu söyle. Eğer sen onu kabul etmenin bir felaket olduğunu düşünüyorsan bu küçük bir felakettir.”

Gözleri sanki sakladığı bir sırrı ifşa etmiş gibi parlıyordu. Sittü'l-Melik bir an kardeşinin sözlerini dikkatlice düşündü ve “Kardeşim küçük felaketten neyi kastediyorsun? Bundan daha büyük bir felaket mi var?” dedi.

Âdîd: “Bundan daha büyüğü senin aileden olmayan ve isteğini geri çeviremeyeceğimiz bir yabancı olmasıdır. Anladın mı?”

Sittü'l-Melik: “Ne demek istiyorsun? Bunu istemeye kim cesaret edebilir?”

Âdîd: “Haklarımızı elimizden almaya cesaret eden, hareketlerini bin defa hesap eden ve cesaretinden korktuğumuz adamdan söz ediyorum. Onun bu konuda bir isteği olursa onu kim reddedebilir?”

Kardeşinin söylediğini anlamamış gibi davranarak “Biraz daha açık konuşur musun? Selahaddin’i mi kastediyorsun?” dedi.

Âdîd: “Evet onu kastediyorum. Sen ne diyorsun?”

Bunu duyunca dizleri titreyerek yere düştü, sedire oturamadı. Damarlarındaki kanı donmuştu ve sustu. Kardeşi oturarak onu yumuşatmak için ellerini omuzlarına koydu ve dedi ki: “Bu haberle seni sıktım, ama sen de beni zor durumda bıraktın. ” (Zeydân, 2022: 61-62).

Âdîd ile kız kardeşi Sittü'l-Melik arasında geçen uzun diyalogun bu bölümünde Selahaddin'den bahsedilirken üçüncü tekil şahıs anlatım/o'lu anlatım tercih edilmiş, olumsuz bir imaj oluşturmak için “yabancı adam”, “bizim hakkımızı aldı” ve “onun heybetinden korkuyoruz” gibi ifadeler peş peşe sıralanmıştır. Diyalogun etki gücünü arttırmak için “Bunu istemeye kim cesaret edebilir?”, “dizleri titreyerek yere düştü”, “sedire oturamadı”, “damarlarındaki kanı donmuştu ve sustu” gibi birbirinin anlamını tekit eden abartılı ifadeler aynı diyalogda kullanılarak Selahaddin Eyyubi bir harami gibi, acımasız bir katil gibi gösterilmeye çalışılmıştır.

Sonuç

Corcî Zeydân'ın tarihi romanlarından birisi olan *Selahaddin Eyyubi (ve Haşhaşiler)* birçok milletten ve dilden okuyucun dikkatini çeken en önemli romanıdır. Adeta Corcî Zeydân'ın adıyla özdeşleşen bu hacimli romanın birçok dile çevrilmesi, Türkçeye üç farklı çevirisinin yapılması okuyucunun romana verdiği değer bir göstergesidir. Ancak Corcî Zeydân'ın hayatı, edebi kişiliği, ideolojisi ve bu romanı yazmaktaki amacı konusunda bilgi sahibi olmayan okuyucunun bu romanı okuduktan sonra bir dezenformasyona maruz kalması uzak bir ihtimal değildir. Okuyucunun Selahaddin Eyyubi'nin kişiliği, düşüncesi, inancı ve faaliyetleri konusunda İslami ve tarihi kaynaklarda nakledilen bilgilerden habersiz olması halinde bu roman sayesinde bilgi kirliliği daha da artacaktır.

Arap edebiyatında tarihi roman yazma konusunda öncü kabul edilen, tarihçi, gazeteci ve edebiyatçı olarak sivrilmiş Corcî Zeydân, yaşadığı dönem itibarıyla tarihi birçok olaya şahit olmuş ve milliyetçilik akımlarının da etkisiyle Batı tarzında eserler vermiştir. Corcî Zeydân'ın roman türünü seçmesinde en önemli sebeplerden birisi yaşadığı dönemde Arap toplumunda yeni edebi

türlerden birisi olan romanın cazibesini kullanarak, ideolojik görüşlerini halka daha kolay ulaştırabilme düşüncesidir.

Corcî Zeydân'ın romanlarını, roman tekniği açısından başarılı olsalar da, hayalin gerçeğe baskın olması, tarihi olayların saptırılması, farklı yüzyıllarda yaşamış kişilerin aynı romanda bir araya getirilmesi, romanların başkarakterlerinin sönük, buna karşın önemsiz rollerdeki karakterlerin baskın olması, en ciddi konuların işlendiği romanların bile bir aşk romanına dönüştürülmesi, aşk ve kadın temalarının okuyucuyu romana çekmek ve romanda sürekliliği sağlamak için bir araç olarak kullanılması gibi nedenlerle tarihi roman kapsamında değerlendirmek mümkün değildir.

Corcî Zeydân'ın romanlarını, İslam tarihi romanları olarak nitelemek de mümkün değildir. Romanlarda konular İslam tarihinden alınsa da tarihe mal olmuş Hz. Ali gibi, Selahaddin Eyyubi gibi İslam kahramanları, papaz ve rahip gibi Hıristiyan din adamlarının gölgesinde kalmıştır. Hıristiyanlık yüceltilirken İslam eleştirilmiş, okuyucunun İslam'dan uzaklaştırılması hedeflenmiştir. Zeydân, İslam'a batılı düşünürler penceresinden bakmış ve edebî türler aracılığıyla kültürel bir uyanış sağlamak için Batı kültürünü Araplara aktarmayı amaçlamıştır. Savaşlar ve yapılan fetihlerin bir milletin tarihi kabul edilemeyeceği, asıl tarihin medeniyet ve kültür tarihi olduğu görüşündedir. Ona göre din bir milleti millet yapan unsurlardan birisi olarak kabul edilmemelidir. Bu nedenle de İslam tarihi kahramanlarının romanını yazarken dini değer, düşünce ve ritüelleri görmezden gelerek İslam'a bakışı ve değerlendirmelerinde yanlışlara düşmüştür. Tarihe damga vuran büyük İslâmî şahsiyetlerin isimlerini romanlarına ad olarak seçmesine rağmen onlara romanlarında ikinci dereceden bile daha az yer vermiştir. Corcî Zeydân daha da ileri giderek çoğu zaman kurgusal olgu ve olaylar üzerinden bu kahramanların tarihten gelen olumlu imajını zedeleyecek, hiçbir bilgi ve belgeye dayanmayan aktarımlarda bulunmuştur.

Corcî Zeydân'ın İslam Tarih romanları yazmadaki tek amacının yeni nesle sadece tarih öğretmek olmadığı açıktır. Tarihi gerçekleri çarpıtma, olayları akışından saptırma ya da değersizleştirme konusunda tarihi roman yazarına hoyratça kullanabileceği sınırsız bir yetki alanı tanımaktadır. Ona göre tarihi roman, tarihi olduğu gibi aktaran bir belgesel olmak zorunda değildir. Roman yazarı tarihten esinlenebilir, kahramanlarını tarihten seçebilir ancak kahramanlarına istediği rolü yükleyebilir. Bu bakış açısıyla onun tarihi romanları klasik tarihi roman anlayışının aksine, Batı'da ortaya çıkan yeni nesil tarihi roman formuna uygun düşmektedir.

Kaynakça

- Abu Halîl, Ş. (1983). *Corcî Zeydân fi'l mizan*. Dâru'l-Fikr: Şam.
- el-'Aşmâvî, A. (1993). *Vakfe me'a Corcî Zeydân*. Mektebetü'l-'abîkân: Riyad.
- el-Cündî, E. (1985). *Î'âdetu'n-nazar fî kitâbâtî'l-'asriyyîn fî dav'i'l-İslâm*. Dâru'l-i'tisâm: Kahire.
- Allen, R. (1997). "The Beginnings of the Arabic Novel" *Modern Arabic Literature*. edit. M. M. Badawi, Cambridge University Press: Cambridge.
- Allûş, S. (1985). *Mu'cemu'l-mustalahâtî'l-edebiyeti'l-mu'âsıra*. Dâru'l-Kitâbî'l-Lübânî: Beyrut.
- Alvân, A. N. (1975). *Salâhuddîn el-Eyyûbî batalu Hittîn ve muharriru'l-Kuds mine's-salîbiyyîn*. Darusselâm: Kahire.
- Argunşah, H. (2002). *Tarihi Romanın Yükselişi*. Hece [Roman özel sayısı]. (65/66/67) 440-449.
- Argunşah, H. (2016). *Tarih ve Roman*. Kesit Yayınları: İstanbul.
- Atalay, İ. (2011). Tarihsel Roman ve Âmin Maalouf'un Semerkant'ı, *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 35-52.
- Bâkesîr A. A. (1984). *Fennü'l mesrahiyye min hilali tecâribi'ş-şahsiyye*. Mektebetü'l Mısır: Kahire.
- Bedr, A. T. (1983). *Tatavvuru'r-rivayeti'l-'Arabiyye*. Dâru'l Me'ârif: Kahire.
- Boynukara, H. (1993). *Modern Eleştiri Terimleri*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları: Van.
- Cerrâr, M. F. (1988). *Hasaisü'l kıssatü'l İslamiye*. 1. Baskı. Dâru'l Menâra: Cidde.
- Çelebi, M. (1993). "Corcî b. Habib Zeydân", *TDV İslam Ansiklopedisi* (8) 69-71, TDV İslam Araştırmaları Merkezi: İstanbul.
- Çakır, M. Türken (2018). "Corcî Zeydân'ın Kureyş Bakiresi" adlı tarihi romanı üzerine bir inceleme", *Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dergisi* (Mart 2018) 135-137.
- Çiftçi, T. (2011). *Sosyal Bilgiler Öğretiminde Tarihi Romanların Kullanımının Öğrencilerin Akademik Başarısı Üzerine Etkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Dayf, Ş. (t.y.). *el-Edebu'l-'Arabiyyu'l-mu'âsır fî Mısır*. Dâru'l-me'ârif: Kâhire.
- Ekşi, F. (2015). *Arap Milliyetçiliği Bağlamında Corcî Zeydân'ın Romancılığı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- el-Khadem, S. (1978). *On the Rise of the Egyptian Novel*, *The International Fiction Review*, 5 (1), University of New Brunswick.
- es-Sekkût, H. (2007). *Kâmûsu'l-edebi'l-'arabiyyi'l-hadîs*. Daru's Şark: Ürdün.
- Heykel, A. (1994). *Tatavvuru'l-edebi'l-hadîs fî Mısır*. Dâru'l-me'ârif: Kahire.
- Heykel, M. H. (1968). *Evkâtu'l-ferâğ*. Mektebe li'n-nehdati'l-Mısriyye: Kahire.
- Hindî İ. ve Sâlim H. (2014). *er-Rivâyetu't-târîhiyye fî'l-edebi'l-'arabiyyi'l-hadis*, (y.y.): Ürdün.
- Karabela N. ve Ekşi F. (2015). Arap Edebiyatında Tarihi Romanın Ortaya Çıkışında Milliyetçilik Düşüncesinin Etkisi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (2015/2) 185-202.
- İbn Kesîr, Ebu'l-Fidâ İ. (1981). *el-Bidâye ve'n-nihâye*. Mektebetü'l-Me'ârif: Beyrut.
- İbn Kesîr, Ebu'l-Fidâ İ. (2003). *el-Kâmil fi't-târîh*. Dâru'l-kütübî'l-İlmiyye: Beyrut.
- Kılânî, N. (1987). *el-İslâmiyye ve'l-mezâhiru'l-edebiyeye*. Muessesetü'r-Risale: Beyrut.
- Le Gassick, T. (1970). *Modern Arabic Prose Literature: An Introduction*. Institute of International Studies: Michigan.

- Lukacs, G. (2008). *Tarihsel Roman*. çev. İ. Doğan. Epos Yayınları: Ankara.
- Nâyif, M. S. b. (1988). *Dirâse fi's-sîreti'n-Nebviyye*. Dâru'l-Erkâm: Beyrut.
- Necm M. Y. (1966). *el-Kıssa fi'l-edebi'l-Arabiyyi'l-hadîs*. 2. Baskı. Dâru's Sekâfe: Beyrut.
- Nessâc, S. H. (2007). *Panorama er-Rivayeti'l-arabiyyeti'l-hadîse*, 1. Baskı. Dâru Garîb: Beyrut.
- Özön, N. M. (1985). *Türkçede Roman*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Öztürk, A. (2002). *Tarih Öğretiminde Tarihi Romanların Kullanılması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Râbia, M. A. ve el Hemedânî, S. A. (2003). *Dirasât fi'l-edebi'l-'arabiyyi'l-hadîs (en-Nesr)*. Daru'l-Kindî: Ürdün.
- Sarıkaya, M. (2019). 20. Yüzyılın İlk Yarısında Lübnan'da Arap Milliyetçiliğinin Edebiyatçı ve Çevirmen Önderlerinden Birisi: Flîks Fâris. *Bilimname*, 38 (2019/2) 125-169.
- Sheehi, S. P. (1998). *A Genealogy of Modern Arab Subjectivity: Three Intellectuals of el-Nahdah el-'Arabiyyah*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Michigan: ABD.
- Starkey, P. (2001). *Egyptian History in the Modern Egyptian Novel, The Historiography of İslamic*. edit. Hugh Kennedy. Brill: Leiden.
- eş-Şimâfî, N. (2006), *er-Rivâye ve 't-târih*, 1. Bsk. , Âlemü'l-kütübi'l-hadîs, Ürdün.
- Tilbe, A. Civelek, K. (2006), “Nedim Gürsel'in Resimli Dünyasına tarihsel bir yaklaşım”, Nedim Gürsel'e Armağan Edebiyatı 40. yıl, Galatasaray Üniversitesi Yayınları: İstanbul,
- Tural, S. K. (1991). *Zamanın Elinden Tutmak*. Ecdad Yayınları: Ankara.
- Vehbe, M. ve el-Mühendis, K. (1984). *Mu'cemu 'l-mustalahâti'l-Arabiyye fi'l-lüga ve 'l-edeb*. 1. Baskı, Mektebetu Lübnân: Beyrut.
- Yalçın, A. (2000). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*. Günce Yayıncılık: Ankara.
- Zeydân, C. (2012). *Selahaddin Eyyubi*. Müessesetü'l-Hindavî: Kahire.
- Zeydân, C. (2002). *Selahaddin Eyyubi ve Haşhaşiler (İsmaililer)*. Çev: Ahmet Cemil. Milenyum Yayınları: İstanbul.
- Zeydân, C. (t.y.). *Azrâu Kureyş*. 2. Baskı. Dâru'l-Ceyl: Beyrut.
- ez-Zirikfî, H. (1976). *el-A'lâm Kâmûs Terâcim*. (y.y.): Beyrut.

SEYYİD HASAN-İ GAZNEVÎ: HAYATI, EDEBÎ ŞAHSİYETİ VE DÎVÂN'I*

Cengiz UYSAL**

Öz

“Eşref” lâkaplı Seyyid Hasan-i Gaznevî, (öl. 556/1161) V/XI. asrın sonlarından VI/XII. asrın ortalarına kadar yaşamış Gazneliler dönemi şairlerindedir. Uzun yıllar Gazne Sultanı Behrâmşâh'ın sarayında yaşamış, Irak Selçukluları ve Hârezmşâh saraylarına uğramıştır. Döneminin ileri gelen devlet adamları için kasideler yazmıştır. Onun hayatının, edebî kişiliğinin ve Dîvân'ının bilinmesinin Türk kültür hayatına katkı sunacağını düşünmekteyiz. Bu dönemin; Türk dili ve edebiyatının önemli bir aşamasını teşkil eden Dîvân edebiyatını, özellikle dil ve mazmunlar yönünden etkilediği düşünülmektedir. Bu amaçla bu dönemle ilgili yapılacak çalışmalar, Klâsik Türk edebiyatının anlaşılmasına da katkı sunacaktır.

Anahtar Kelimeler: Seyyid Hasan-i Gaznevî, İran Şiiri, Dîvan Tahlili, Gazneliler

SAYYED HASAN-E GHAZNAVI: HIS LIFE, LITERARY FIGURE AND DIWAN

Abstract

Sayyed Hasan-e Ghaznavi, also known as “Ashraf” (d. 556/1161) was one of the poets of Ghaznavids period who lived from the end of the 18th until the middle of the 19th century. While he was living in the palace of the Ghaznavid Sultan Behramshah for many years he was also in close contact with the Iraqi Seljuks as well as Khwarazmshah. He wrote scarves for prominent statesmen of his period. It is believed that knowing his life, literary personality and Diwan will contribute to Turkish cultural life. It is thought that this period influenced Diwan literature which constitutes as an important part of Turkish language and literature, especially in terms of language and senses. For this purpose, studies about this period will contribute to the understanding of Classical Turkish literature.

Keywords: Sayyed Hasan-e Ghaznavi, Persian Poetry, Analysis of Diwan, Ghaznavids

* Bu makalede Kırıkkale-Ankara Üniversiteleri, Sosyal Bilimler Enstitüleri'nde (Ortak Doktora Programı) halen devam etmekte olan “Seyyid Hasan-i Gaznevî Dîvânı'nın Tahlili” adlı doktora tez çalışmasından faydalanılmıştır.

** Türkçe Okutmanı, Tahran Üniversitesi, Yabancı Diller Fakültesi, e-posta: cengizuysal6172@yahoo.com

Giriş

İran Edebiyatı şairlerinden Seyyid Hasan-i Gaznevî, V/XI. asrın son çeyreğinden VI/XII. asrın ortalarına kadar yaşamış bir şahsiyettir. Başta uzun yıllar sarayında ikamet ettiği Gazne Devleti olmak üzere, kısmen Selçuklu ve Hârezmşâhlar dönemine yetişmiştir. V/XI. ve VI/XII. asırlar, Farsçanın özellikle şiir dili olarak geliştiği yıllardır. Sebk-i Horâsânî adı verilen methiye ağırlıklı bir şiir anlayışı, sade ve akıcı bir üslupla Farsça, başta İran'ın millî destâmı Şâhnâme'nin müellifi Firdevsî olmak üzere Emîr Mu'izzî, 'Unsûrî, Menûcihrî gibi şairler elinde yoğunlaşarak klâsik halini almaya başlamıştır. Farsça, bu dönemde, özellikle Türk devletlerinin hâkim olduğu geniş coğrafyalarda itibar bulmuş, sultanların saraylarında Farsça eser kaleme alan yüzlerce âlim ve şair yetişmiştir.

Hasan-i Gaznevî, âlim bir şair olarak Dîvân'ında değişik konulara yer vermiştir. İslâm Kültürü çerçevesinde dinî unsurlar, İran mitolojisi, döneminin olayları, içerisinde yaşadığı toplumun kültürel unsurları, tabiat ve kozmik âlem gibi konular, onun şiirini zenginleştiren unsurlardır.

Hasan-i Gaznevî, Dîvân'ında, yaşadığı birtakım olayları aksettirmiştir. Bu cümleden olarak, Dîvân'ından anlaşıldığına göre Gazne sultanı Behrâmşâh ile birlikte Hindistan seferlerine katılmış, Selçuklu ve Gazneli bazı sultanların tahta çıkış merasimlerinde bulunarak, bu merasimlerde kasideler söylemiştir. Bu itibarla Dîvân'ında döneminin bazı siyasi, sosyal ve kültürel özelliklerini, âdet ve geleneklerini yansıtan ifadelerle, bunların yanı sıra saray ve teşrifatla ilgili tabirlere de rastlamaktayız. Bu gibi tabirler, bize bu dönemin kültür dünyası, halkın yaşantısı, sosyal ortam gibi değişik alanlarda bilgiler vermektedir.

Üç büyük Türk devletinin saraylarında bulunan şairin, yaklaşık 5000 beyitten oluşan Dîvân'ının tahlil edilmesiyle şairin ve Dîvân'ının edebî değerinin ortaya konulması yanında, yaşadığı dönemin dinî, siyasî, tarihî ve kültürel ortamı hakkında da bilgi sahibi olunması hedeflenmiştir.

1. Seyyid Hasan-i Gaznevî'nin Hayatı

1.1. Adı, Mahlası, Nisbesi

Asıl adı Hasan olup tam adı, *Seyyid İmam Eşref-i Zu's-Şehâdeteyn Ebû Ali Hasan b. Muhammed-i Hüseyinî-i Gaznevî*'dir.¹ Muasırları ona saygıları gereği, "Seyyid Eşref" diye hitap etmişlerdir.² Bu yüzden tezkirelerde, tarih kitaplarında ve cönklerde daha çok "Seyyid Eşref" veya "Seyyid Hasan-i Gaznevî" şeklinde anılmıştır. Ayrıca "zu's-şehâdeteyn" lakabıyla da anılmaktadır.³ Ancak bu lakabı niçin kullandığı bilinmemektedir. Kaynaklar adının "Hasan" olduğunda ittifak etmişlerdir. Bizzat kendisi şiirlerinde Hasan ismini defalarca kullanmış ve Hz. Peygamberin soyundan geldiğini ifade etmiştir:

بر من آن داری که بر حسان ز احسانِ جدِّ من لا جرم گرچه حسن نام است حسانِ توام (ت. 7/4/15)

Ceddimin (Hz. Peygamber'in) Hassân'a yaptığı ihsanlar gibi sen de bana ihsanlarda bulunuyorsun, bu yüzden benim adım Hasan da olsa ister istemez senin Hassân'ınım."

من نور سلاله رسولم من بنده سایه خدایم (غ. 6/49)

Ben Resûl'ün sülâlesinin nuru, Tanrı'nın gölgesinin kölesiyim.

داند جهان که قُرهٔ عینِ پیمبرم شایسته میوهٔ دل زهرا و حیدرم (ق. 1/57)

Peygamberin gözünün nuru olduğumu dünya âlem bilir. Zehrâ ve Haydar'ın gönül meyvesine lâyığım.

¹ Zebîhullah Safâ, *Târîh-i Edebiyyât der İran*, İntişârât-i Kitâb-furûşî-i İbn-i Sînâ, Çâp-i Sevvom, Tahran 1339ş., C II, s. 586; Mürsel Öztürk, "Eşref-i Gaznevî", *TDVİA*, C XI, İstanbul, 1995, s. 474-475.

² 'Abbâs İkbâl-i Aştîyânî, "Zindegî-i Seyyid Hasan-i Gaznevî", *Mecelle-i Armağân*, XV. Yıl, Tahran 1313ş., s. 82.

³ M. Öztürk, *a.g.e.*, s. 474-475.

Künyesi tezkire ve tarih kitaplarında ihtilafli olarak “*Ebû Muhammed, Ebû Alî* veya *Ebû Hasan*” şeklinde gelmiştir.⁴ Lakabı değişik kaynaklarda “Eşrefeddîn ve Seyyid Eşref” şeklinde kayıtlıdır. Seyyid Eşref, daha çok kullanılmıştır. Hidâyet, *Mecme’u’l-Fusehâ*’da: “Adı *Eşrefu’d-dîn Hasan b. Nâsiru’l-‘Alevî* olup fazilet sahibi kimselerden ve arif büyüklerindedir...” şeklinde adını ve lakabını birlikte anmıştır.⁵ Seyyid Hasan’ın çağdaşlarından Muhammed b. Alî-i Râvendî, eseri *Râhetu’s-Sudûr*’da, babasının adını “Muhammed” olarak kaydeder: “*Seyyid İmam Eşref zu’ş-şehâdeteyn el-Hasan b. Muhammed el-Hüseynî.*”⁶ Ancak *Lubâbu’l-Elbâb*’ın müellifi Muhammed-i ‘Avfî, babasını: “*Adı Seyyid Muhammed-i ‘Alevî’dir. Nâsir oğludur ve kardeşlerin küçüğüdür.*” şeklinde zikretmektedir.⁷ Fakat bu bilgi doğru olmasa gerektir. Çünkü aynı dönemde Cemâle’-d-dîn Hasan b. Nâsir-i ‘Alevî adında bir şair daha vardır. ‘Avfî, bu kişiyle Seyyid Eşref’i karıştırmış olmalıdır. Aynı şekilde ‘Avfî’yi kaynak alan tezkire yazarlarından Emin Ahmed-i Râzî, *Tezkire-i Heft İklîm*’de; Azer-i Bigdilî, *Tezkire-i Âteşkede*’de ve Rıza Kulîhân-i Hidâyet, *Riyâzu’l-‘Arîfîn*’de ‘Avfî’nin bu kaydını esas alarak Seyyid’in babasının adını “Nâsir” şeklinde kaydetmişlerdir.⁸ Neticede Seyyid ile aynı dönemde yaşayan Râvendî ve Beyhakî’nin rivâyetleri, gerçeğe daha yakın gözükmektedir. Seyyid’in *Dîvân*’ını neşreden merhum Müderris-i Razavî de *Ebû’l-Hasan-i Beyhakî*’nin rivâyetini esas alarak babasının adını “Muhammed” şeklinde kaydetmiştir.⁹

Aynı şekilde Seyyid’in çağdaşlarından Senâî, *Kârânâme-i Belh* (veya *Mutâyibenâme*) adlı eserinde yer alan ve Gazne’nin büyüklerinden bahsettiği bir mesnevisinde, iki Hasan’dan bahsetmektedir. Her ikisi de seyyid ve şair olan bu kişiler, aynı dönemde yaşamışlardır.¹⁰

Bu karışıklık, Seyyid ile aynı dönemde yaşamış ve lâkabı tıpkı Seyyid gibi “Seyyid Eşref” olan, şii din büyüklerinden Hüseyin b. Muhammed el-Ca’fer b. Seyyid Eşref’tir.¹¹

Müderris-i Razavî’nin belirttiğine göre Seyyid Hasan hakkında bilgi veren en eski kitap, *Ebû’l-Hasan-i Beyhakî*’nin 555/1160 yılında, Seyyid’in yaşadığı dönemde kaleme aldığı, “*Kitâb-i Lubâbu’l-Ensâb*” adlı eseridir. Kitabında Gazne’nin seyyitlerinden bahsettiği bölümde, Seyyid’i Nişâbûr’da gördüğünü, sohbetinden yararlandığını, adının Hasan ve babasının Muhammed olduğunu kendisinden işittiğini belirtmektedir.¹²

Seyyid Hasan, adının başındaki “seyyid” lakabını da bizzat *Dîvân*’ında zikrettiği şekilde, nesebini Hz. Hüseyin yoluyla Hz. Alî’ye dayandırması hasebiyle kullanmıştır.¹³

از پی آنکه حسن نام و حسینی نسیم کار ناسازم چون کار حسین و حسن است (ق. 29/12)

Adımın Hasan olması ve Hüseyin’in soyundan gelmem sebebiyle, işim de Hasan ve Hüseyin’in işi gibi yolunda gitmedi.

به من سید حسن زین زمانه ز دل تحفه غذای جان فرستد (م. 1/10)

Ben Seyyid Hasan’a, bu zamanda, hediye olarak gönülden cân gıdası gönderir.

پیامی داد جدم مصطفی خوب به دستوری رسانیدم سفارت (ق. 18/3)

Ceddîm Mustafâ’nın verdiği mesajı, emir kabul ederek yerine ulaştırdım.

⁴ Muhammed b. ‘Alî b. Suleymân er-Râvendî, *Râhetu’s-Sudûr ve Âyetu’s-Surûr*, haz. Muhammed İkbâl, İntişârât-i Emîr Kebîr, Tahran 1364ş., s. 187; Muhammed-i ‘Avfî, *Lubâbu’l-Elbâb*, tsh. ‘Azîzullah ‘Alizâde, İntişârât-i Firdevs, Çâp-i Evvel, Tahran 1361ş., C II, s. 270.

⁵ Rıza Kulîhân-i Hidâyet, *Mecme’u’l-Fusehâ*, tsh. Mezâhir-i Musaffâ, İntişârât-i Emîr Kebîr, Çâp-i Evvel, Tahran 1336ş., s. 525.

⁶ er-Râvendî, *Râhetu’s-Sudûr*, s. 193.

⁷ ‘Avfî, *Lubâbu’l-Elbâb*, C II, s. 270.

⁸ *Mukaddime-i Dîvân-i Seyyid Hasan-i Gaznevî*, tsh. Müderris-i Razavî, İntişârât-i Dânişgâh-i Tehrân, Tahran 1328 ş., s. 358.

⁹ M. Öztürk, a.g.e., C XI, s. 474-475.

¹⁰ *Mukaddime-i Dîvân-i Seyyid Hasan-i Gaznevî*, tsh. Müderris-i Razavî, s. 359.

¹¹ Hidâyet, *Mecme’u’l-Fusehâ*, s. 527.

¹² Zâhreddîn el-Beyhakî, *Lubâbu’l-Ensâb ve’l-Elkâb ve’l-A’kâb*, tsh. Seyyid Mehdî-i Recâî, nşr. Menşûrât-i Mektebetu’l-Mar’aşî, Çâp-i Dovvom, 1386ş., C II, s. 618; Hidâyet, *Mecme’u’l-Fusehâ*, s. 527.

¹³ ‘Avfî, *Lubâbu’l-Elbâb*, C II, s. 438.

1.2. Doğum Tarihi ve Yeri

Doğum tarihi hakkında elimizde kesin bir bilgi mevcut değildir. Çağdaşları olan yazarların bildirdiğine ve onunla ilgili bilgi veren tezkirelere göre 470-480/1077-1087 yılları arasında dünyaya gelmiş olmalıdır. Doğum yeri konusunda kaynaklarda net bilgi yoktur. Nisbesine dayanarak Gazneli olduğu düşünülmektedir.

Çocukluğu ve gençliğiyle ilgili elimizde hiçbir bilgi yoktur. Onu ilk olarak aşağıda matla beytini verdiğimiz, Sultan Sencer'in Gazne'yi Arslan Şâh'm elinden alıp Behrâmşâh'ı tahta geçirme töreninde, okuduğu tebrik şiiriyle görüyoruz (511/1116-7).¹⁴

منادی بر آمد ز هفت آسمان که بهرام شاه است شاه جهان (ق. 1/51)

Yedi gökten haberci geldi de cihânın padişahı Behrâmşâh'tır (diye seslendi).

1.3. Eğitimi ve Mesleği

Seyyid'in eğitimi hakkında elimizde hiçbir bilgi olmamasına rağmen çok iyi bir tahsil gördüğü şiirlerinden anlaşılmaktadır. Arapça yazdığı kasidelerden Arapçaya hâkim olduğu görülmektedir. Döneminin saygıdeğer ilim adamlarından olduğu, onunla ilgili bilgi veren tüm kaynaklardan anlaşılmaktadır. Örneğin çağdaşlarından Senâ'î, *Kârnâme-i Belh* adlı eserinde onun döneminin saygıdeğer ve bilgili bir şairi olduğunu kaydetmektedir.¹⁵ O aynı zamanda VI/XII yüzyılın meşhur şair ve matematik bilgini Muhammed b. Mes'ûd-i Gaznevî'nin önde gelen talebelerindendi. Vaizliği yanında şairliği ile de kendisini kabul ettirmiş, bu sâyede, Gazne saraylarında yıllarca yaşama imkânı bulmuştur.¹⁶

1.4. Seyahatleri

Seyyid, Behrâmşâh'ın 512/1119'da Hindistan'a, Gûr Sultanı Muhammed-i Bâ Helîm üzerine yaptığı seferlere katılmıştır. Behrâmşâh, bu sefer sonucunda Bâ Helîm'i esir edip Gazne'ye götürmüştür. Bu yıllar, Behrâmşâh'ın saltanatının ilk yıllarıdır. Bâ Helîm, Lahor'da bulunan Gazne ordusuna saldırmaya niyet edince Behrâmşâh bu sefere çıkmak zorunda kalmıştır. Lahor'daki Gazne ordusunun başında Behrâmşâh'ın kardeşi Arslanşâh (hüküm yılları 509-511/1116-1118) bulunmaktaydı.¹⁷

Aşağıdaki kaside, Seyyid'in bu sefere katıldığını doğrulamaktadır:

از سپاه روم خیل زنگ می بستد جهان	چون ز غزنین کردم آهنگ ره هندوستان
رایتِ ظلمت همی افراخت سر بر آسمان	تاج نورانی همی افتاد در پای زمین
چون شب زنگی‌وش آخر اندر آمد ناگهان	روز رومی روی پشت از بیم در ساعت نمود
این گران کردی رکاب و آن سبک کردی عنان	در عزیمت در هر زمان زنگی و روم
دسته نرگس را به دستِ شب ز پروین در زمان	تهنیت را گنبد نیلوفری آورد و داد

Gazne'den Hindistan yoluna çıkmak istediğimde, Rum ordusunun çingiraklarının sesi dünyayı tuttu.

Parlak taç, yerin ayağına düşüyordu ki zulmet bayrağı, gökyüzünde dalgalandı.

Sonunda Zenci'ye benzeyen gece, ansızın gelince, Rum yüzü gündüz, anında korkudan arkasını çevirdi.

¹⁴ Minhâc-i Sirâc-i Cuzcânî, *Tabâkât-i Nâsirî*, haz. 'Abdulhay Habîbî-i Kandeârî, İntişârât-i Bunyâd-i Ferhengî, Kâbil 1391ş., C II, s. 23; A. İ. Aştîyânî, "Zindeği-i Seyyid Hasan-i Gaznevî", *Mecelle-i Armağân*, s. 82; Z. Safâ, *a.g.e.*, C II, s. 589.

¹⁵ Mecdûd b. Âdem Senâ'î, *Mesnevîhâ-yi Hakim Senâ'î*, tsh. Muhammed Takî Müderris-i Razavî, İntişârât-i Dânişgâh-i Tehrân, Tahran 1348ş., s. 195.

¹⁶ Devletşâh-i Semerkandî, *Tezkîretu's-Şu'arâ*, nşr. Edward Browne, tsh. Muhammed-i Ramazanî, Çâp-i Kelâle-i Hâver, Çâp-i Dovvom, Tahran 1366ş., s. 182.

¹⁷ Z. Safâ, *a.g.e.*, C II, s. 24.

Azîmette ve hezîmette her zaman Zengî ile Rumlu (vardı). Bu, üzengisini ağırlaştırıyor ve o, dizginini hafifletiyordu.

*Tebrîği, mavi gök getirdi ve zamanında Pervîn'den, nergis demetini gecenin eline verdi.*¹⁸

Behrâmşâh, Muhammed Bâ Helîm'i esir edip Gazne'ye getirince, sultanın zaferi üzerine iki kaside söyleyen Seyyid, sultandan Bâ Helîm'i affetmesini ister. Aynı şekilde Osmân-i Muhtârî de Bâ Helîm'in affi için kaside söylemiş, bunun üzerine sultan, Bâ Helîm'i affederek tekrar Hindistan valiliğine getirir. Ancak Bâ Helîm bir süre sonra tekrar isyan edince, Sultan ikinci defa Hint seferine çıkar, Muhammed Bâ Helîm, bu sefer sonucunda cânından olur.¹⁹

Seyyid Hasan'ın, Muhammed-i Bâ Helîm'in esir edildiği zaman ona arka çıkıp sultan Behrâmşâh'tan onun için af dilemesi ve Helîm'in ülkenin başına tekrar dert olması, birtakım şüphelerin Seyyid'in üzerine toplanmasına neden olur. Bunda Seyyid'i sevmeyip onun aleyhinde yalan yanlış sultana bilgi veren bâzı kimselerin olması da muhtemeldir. Cezalandırılacağı düşünülen Seyyid, bu korkuyla Nişâbûr'a kaçmıştır. Sultan Behrâmşâh'ın ikinci Hint zaferi üzerine Seyyid, Nişâbûr'da "Sevgendnâme" adıyla meşhur olan kasidesini kaleme almış, kasideyi Gazne'ye yollayarak sultandan kendisini affetmesini dilemiştir. Sultan da kendisini affederek tekrar Gazne'ye çağırmıştır.²⁰

Kasidenin ilk beş beyti şu şekildedir:

چو بست زیور اقبال بر عروس جهان	گشاد صورتِ دولت به شکرِ شاه دهان
علاء دولت و دین خسرو زمین و زمان	خدايگان سلاطين مشرق و مغرب
شهاب رمح و سُها ناوک و هلال کمان	ستاره جیش و زحل چاکر و سهیل نگین
خجسته رایت و رای و گزیده نام و نشان	بزرگ همت و قدر و بلند افسر و تخت
که هست نامش بر نامه ظفر عنوان	ابوالمظفر بهرامشاه بن مسعود

İkbâlin süsü, cihânın gelinini kuşatınca devletin yüzü, şâhın şükürü için ağzını açtı.

Doğu'nun ve Batı'nın sultanlarının sultanı, zeminin ve zamanın padişahı, devletin ve dinin önderi(dir o).

Yıldız, asker; Zühal, köle; Süheyl, yüzük; Şihâb, mızrak; Sühâ, ok ve Hilâl, yay(dır).

Büyük himmet ve kıymet, yüce taht ve taç, kutlu bayrak ve hüküm, seçilmiş ad ve san(sın).

*Ebu'l-muzaffer Behrâmşâh b. Mes'ûd ki onun adı zafer mektubunun başlığıdır.*²¹

Çağdaşı Senâ'î'nin şiirlerinden ve muasırlarının yazdıklarından anlaşıldığı kadarıyla Seyyid, Mes'ûd b. İbrâhîm-i Gaznevî (492-508/1099-1114) devrinde şiirle işgal etmekteydi. Kemâluddevle Şîrzâd (508-509/1114-1115) ve Sultânuddevle Arslan (509-511/1115-1117) şâhların saraylarında da şiir söylemiştir.²²

Rivâyete göre Behrâmşâh, Seyfeddîn-i Sûrî'yi mağlup ettikten sonra ele geçirdiği esirler arasında Seyyid Hasan da varmış. Seyyid Hasan, izin isteyip herkesin huzurunda Behrâmşâh için aşağıdaki rubaiyi okumuş, Behrâmşâh da onu bu vesileyle affetmiştir:

بخشش به جز از کف چو میغت ناید	آنسی که فلک به پیش تیغت ناید
بر پیشه همی زنی دریغت ناید	زخم تو که پیل کوه پیگر نکشد

Felek, kılıcının önüne çıkamaz; bahşış, ancak bulut gibi olan senin elinden gelir.

¹⁸ *Dîvân-i Seyyid Hasan-i Gaznevî*, tsh. Muderris-i Razavî, İntişârât-i Esâtîr, Çâp-i Dovvom, Tahran 1362ş., s. 126, (K. 62/1-5).

¹⁹ M. S. Cuzcânî, *a.g.e.*, C II, s. 23; Muhammed-i Kâsım-i Hinduşâhî, *Târîh-i Firişte*, haz. Muhammed Rıza Nasîrî, İntişârât-i Encümen-i Âsâr-i Mefâhîr-i Ferhengî, Tahran 1378ş., s. 179-180.

²⁰ Z. Safâ, *a.g.e.*, C II, s. 590.

²¹ *Dîvân-i Seyyid Hasan-i Gaznevî*, s. 211-212.

²² Z. Safâ, *a.g.e.*, C II, s. 586-598.

Dağ gibi filin kaldıramayacağı darbeni sineğe vurursun, sana yazık gelmez.

Seyyid Hasan, Behrâmsâh'ın tahta çıkışından Gazne'yi Seyfeddîn Sûrî'den aldığı tarihe kadar (509-542/1116-1149), çoğunlukla Behrâmsâh'ın sarayında yaşamıştır. Aynı yıl Kutbeddîn Muhammed-i Gûrî ile arası açılan Behrâmsâh'ın Kutbeddîn'i öldürmesi, bu sefer kardeşi Seyfeddîn-i Sûrî'nin intikam amacıyla Gazne'ye saldırması sonucu, sultan Kirmân'a kaçmak zorunda kalır. Behrâmsâh daha sonra, aradan bir yıl geçmeden şehri tekrar ele geçirmiştir.²³ Seyyid, bu kez de Seyfeddîn'in dostluğuyla itham edilince 544/1149'da tekrar Nişâbûr'a kaçmak zorunda kalır. Seyyid, Nişâbûr'dan sultana methiyeler dizmiş, kendisinin suçsuz olup olmadığını araştırmasını istemiştir.

سزد گر جبرئیل آید بر این پیروزه گون منبر کند آفاق را خطبه به نام شاه دین پرور (ق. 1/43)

Bu firûze renkli minbere Cebrâil oturup dine hizmet eden sultan adına dünyaya hutbe okusa, lâyiktir.

Ancak onun bu çabası sonuç vermeyince bu olaydan sonra Seyyid, bir daha Behrâmsâh'ın sarayına gidememiştir.²⁴ Seyfeddîn-i Sûrî'nin öldürülmesi, Gazne'ye huzur getirmemiş, bu defa kardeşi Alâeddîn, Gazne'yi alıp ateşe vermiştir. Alâeddîn, bu olaydan sonra *Cihânsûz* (cihanı yakan) lâkabıyla anılmıştır.

Bazı tezkire yazarları Seyyid Hasan'ın Gazne'den çıkmasıyla ilgili olarak başka bir olay anlatırlar. Rivâyete göre Seyyid'in vaazlarına havas takımından yetmiş binin üzerinde ve avam takımından da dört yüz binin üzerinde insan katılıyordu. Bunu gören Sultan Behrâmsâh, Seyyid'in bu nüfuzundan ürkmüş ve onu sürgüne göndermiştir. Bu rivayet doğru olmasa bile Seyyid'in meclislerinde hatırı sayılır bir sayıda cemaatin toplandığı ve sultanın da bu durumdan rahatsız olduğu söylenebilir. Seyyid Hasan da bu sebeple Gazne'den ayrılıp Nişâbûr'a kaçmış, oradan da hac yolculuğuna çıkmıştır. Seyyid'e atfedilen bu hikâyeye, muhtemelen Seyyid'in çağdaşı ve memduhu olan meşhur vaiz "Bûryanger" lâkaplı, Ebû Hasan 'Alî b. Nâsir hakkında olmalıdır. Dîvân'da bu bilgiyi teyit eden bir emare yaktır.²⁵

Zahîreddîn-i Beyhakî, *Lubâbu'l-Ensâb*'da Seyyid'i 544/1149 yılında Nişâbûr'da gördüğünü ve onunla sohbet ettiğini yazar. Bu tarih Behrâmsâh'ın Gazneyi, Sûrî'nin elinden kurtardığı tarihle örtüşmektedir.²⁶

Seyyid, Gazne'ye dönme umudunu yitirince önce Bağdat'a gitmiş, burada Bağdat ve Irak'ın büyüklerinden *Emîr Fahre'd-dîn Mes'ûd*'un himâyelerini görmüş, buradan da hac yolculuğuna çıkmıştır. Seyyid'in bu zatla ilgili Dîvân'da bir kasidesi yer almaktadır. Dîvân'da Seyyid'in hac yolculuğu ile ilgili bir yığın delil bulunmakla birlikte şu beyit bu yolculuğun başlangıcında söylenmiş olmalıdır:

چو عزم کردم سوی سفر به رای صواب بریده گشت امیدم ز دیدن احباب (ق. 1/2)

Doğru bir kararla yolculuğa niyet edince, ahbablarımı görmekten ümidim kesildi.

Seyyid, Medine'deyken de Behrâmsâh hakkında bir kaside yazarak Gazne'ye göndermiş, ona duacı olmuş ve tekrar saraya dönmek istediğini belirtmiştir:

هرگز بود که باز ببینم لقای شاه شکرانه در دو دیده کشم خاک پای شاه
هرگز بود که بر من سرگشته غریب چون روی شاه خوب شود باز رای شاه
هرگز بود که باز چو بلبل نوازم بر گلبن مدیح به بستان سرای شاه

²³ 'Abdullâh-i Râzî, *Târih-i Kâmil-i İrân*, İntişârât-i İkbâl, Tahran 1347ş., C II, s. 138-141; M. S. Cuzcânî, *a.g.e.*, C I, s. 241; Hamdullâh Mustevfi-i Kazvinî, *Târih-i Guzide*, haz. 'Abdülhuseyn-i Nevâî, İntişârât-i Emîr Kebîr, Tahran 1362ş., s. 401, 727, 728.

²⁴ 'Avfî, *a.g.e.*, C II, s. 276; Devletşâh, *a.g.e.*, s. 183.

²⁵ Devletşâh, *a.g.e.*, s. 104; Takiyeddîn Muhammed-i Evhadî-i Bulyânî, *'Urefâtu'l-Âşîkîn ve 'Arsâtu'l-Ârifîn*, İntişârât-i Mîrâs-i Mektûb, Tahran 1389ş., C II, s. 1094; E. A. Râzî, *a.g.e.*, C I, s. 344; Hidâyet, *a.g.e.*, s. 527; A. İ. Aştîyânî, *a.g.e.*, s. 82.

²⁶ Beyhakî, *a.g.e.*, s. 131-132.

هرگز بود که بر سر من سایه افکند
پَر کلاه بخت به فرّ همای شاه
هرگز بود که باز بخندد گلِ دلم
در نوبهار بزم ز ابرِ سخای شاه

Şâh ile yeniden görüşmem, şâhın ayağının toprağını şükür niyetiyle iki gözümde sürmek mümkün olacak mı?

Benim gibi zavallı bir âvâreye, şâhın hükmü bir daha kendi yüzü gibi hiç iyi olur mu?

Şâhın sarayının bahçesinde medih çiçeğinin üzerinde bülbül gibi bir daha ötemez miyim?

Baht külâhının tüyünün, şâhın Hü mâ 'sının ihtişamıyla acaba başıma gölge düşürmesi mümkün olacak mı?

Bahar meclisinde şâhın cömertlik bulutundan yüreğimin gülü bir daha gülecek mi?

Mekke'den Medîne'ye geçen Seyyid, burada Hazreti Peygamber'in kabri başında meşhur terciibendini kaleme alır.²⁷

یارب این ماییم و این صدر رفیع مصطفاست
یارب این ماییم و این فارق عزیز مجتباست
یارب این ماییم و این روی زمین یثرب است
کاسمان را هفت پشت از رشک یک رویش دو تاست
خوابگاه مصطفی و کعبمان پیش و پس
بارگاه و منبر حنّانه مان از چپ و راست
یارب این راحت که ما دیدیم در دوران که دید
یارب این دولت که ما داریم در عالم کراست
یارب این روضه است و این گل های رنگین زان اوست
یارب این ماییم و این دل های سنگین زان ماست

Ya Rab! Biz buyuz ve bu Mustafâ 'nın yüce makamıdır. Ya Rab! Biz buyuz ve bu da seçilmiş, yücelerin başıdır.

Ya Rab! Bu, biziz ve bu da Yesrib 'in yüzüdür. Gökyüzünün yedi katıyla kıskançlıktan, bir yüzü ikidir.

Mustafâ 'nın kabri ve Kâbe 'miz, önde ve arkada... Hannâne 'mizin minberi ve sarayı sağda ve solda...

Ya Rab! Bizim gördüğümüz rahatlığı bu devranda kim gördü? Ya Rab! Sahip olduğumuz devlete, âlemde kim sahiptir?

Ya Rab! Bu bahçedir ve bu rengârenk çiçekler ona aittir. Ya Rab! Bu biziz ve bu da bizim kederli gönlümüzdür.

Seyyid, aşağıda matla beytini verdiğimiz bir kasidesini Musul hâkimi Kutbe'd-dîn Mevdûd b. Zengî'nin vezirliğini yapmış olan Muhammed b. 'Alî b. Ebû Mansûr adına yazmıştır. İhtimaldir ki hac dönüşü sonrası Musul'a uğramıştır. Bazı tezkire yazarları ise kasidenin Bağdat'ta yazılıp Musul'a gönderildiğini yazarlar.²⁸

جان می برد به عشرت حوران گلشنم
تن می کشد به خدمت دیوان گلختم (ق. 1/60)

Cân, beni gül bahçesi hurilerinin şölenine götürüyor. Beden, beni külhan şeytanlarının hizmetine çekiyor.

²⁷ Z. Safâ, a.g.e., C II, s. 591.

²⁸ Dîvân-i Seyyid Hasan-i Gaznevî, s. 121.

Hac farızasını tamamlayan Seyyid, Bağdat'a halife el-Muktefâ li-Emrillâh'ın (hüküm yılları 530-555/1136-1160) sarayına uğrar, oradan da 546/1151 yılında Selçuklu Sultanı Gıyâseddîn Mes'ûd'u (hüküm yılları 527-547/1133-1153) ziyaret eder, ondan saygı ve yardım görür.²⁹

Bir müddet Hemedân, Irak ve Horâsân'da Selçuklu saraylarında hayatını geçiren Seyyid, bu müddet zarfında Selçuklu sultanları Sencer b. Melikşâh'ı (hüküm yılları 511-552/1118-1157) ve Melikşâh b. Mahmud'u (hüküm yılları 547-548/1153-1154) metheden kasideler yazmıştır.³⁰

Seyyid, Irak Selçukluları sultanlarından Mes'ûd'un 545/1150 yılında hastalığından dolayı Bağdat'ı terk edip Hemedân'a gitmesi üzerine, kendisi de sultanla beraber Hemedân'a gitmiş olmalıdır, çünkü Seyyid, Sultan Mes'ûd'un 547/1152 yılında vefatı üzerine, terkibent şeklinde bir mersiye kaleme alır. Mersiyeden bazı beyitler şu şekildedir:

کو صد هزار نعره و کو صد هزار جوش	شاه جهان گذشته و ما همچنان خموش
وی کوس بهر رایت بوالفتح بر خروش	ای تیغ بهر قبضه مسعود خون ببار
وی مملکت چو شام بیز موی تا به گوش	ای سلطنت چو صبح بیز جامه تا به ناف
وی خطبه از خطاب فتادی در آن مکوش	ای سکه بی عیار بماندی در آن میبچ
وان ترکش مکو کب شه باز کن ز دوش	ای تیر آسمان کمر چرخ بر گشای
وی تخت جام شاه چو بشکست زهر نوش	ای تاج عقده ملک چو بگست خاک خور
چون تیغ شه تو نیز کیودی طلب بیوش	ای چتر کسوت سیه اکنون سپید گشت
همچو فرشته از سر افلاک بر گذشت	شاه فرشته سیرت مسعود در گذشت

Cihânın şâhi göçüp gitmiş ve biz öylece suskunuz. Nerede yüz bin feryat, nerede yüz bin ağıt?

Ey kılıç! Mes'ûd'un hükümeti için kan yağdır. Ey davul! Ebu'l-Feth'in bayrağı için haykır.

Ey saltanat! Sabah gibi elbiseni göbeğine kadar yırt. Ey memleket! Gece gibi saçlarını kulağına kadar indir.

Ey sikke! Değersiz oldun, inat etme! Ve ey hutbe! Hitaptan düştün, daha uğraşma.

Ey gökyüzünün oku! Feleğin kemerini çözdün. O yıldızlı padişah sadağını omuzundan çıkar.

Ey taç! Mülkün düğümü çözüldüyse, toprak ye. Ve ey taht! Şâhın kadehi kırıldıysa zehir iç.

Ey gölgelik! Siyah elbise şimdi beyazlaştı. Şâhının kılıcı gibi, sen de siyah iste ve giy.

Melek huylu Mes'ûd Şâh, vefat etti. Melekler gibi felekleri aştı.

Seyyid, bir süre sonra Nişâbûr'a giderek Sultan Sencer'in huzuruna çıkar, Sultan Mes'ûd için başsağlığı diler.³¹ Seyyid, Sultan Sencer'in Oğuzların eline esir düştüğü 549/1154 yılına kadar, Sencer'in sarayında kalır. O, Sultan Sencer'in sarayında dahi kabul görmüş ve sultan için methiyeler yazmıştır.

Sâ'dî'nin *Gülistân*'ının en eski taklitçilerinden olan Mecd-i Hâfî, hicrî 732/1332 yılında tamamladığı, *Ravza-i Huld* adlı kitabında Seyyid'le ilgili şöyle bir hikâye anlatır: Sultan Sencer, kışın sarayda otururken bir leğene kırmızı yakut doldurup salonun ortasına koyarmış. Görenler onu ateş sanarmış. Bir gün Seyyid Hasan gelmiş, leğeni görünce ısınmak için eteğini leğenin üzerine koymuş. Sultan Sencer, Seyyid Hasan'ın bu durumuna çok gülmüş. Seyyid Hasan, utanarak oradan uzaklaşmış. Ertesi gün devletin ileri gelenleri aynı salonda padişahla toplantı halindeyken Seyyid Hasan, temkinlice içeri girmiş. Sultan, Seyyid'in niçin temkinli olduğunu sorunca Seyyid, ateş almaya geldiğini söylemiş. Seyyid'in bu sözü sultanın çok hoşuna gitmiş ve ona bir yakut hediye etmiş. Seyyid bunun üzerine şu rubaiyi söylemiştir:³²

²⁹ Devletşâh, *a.g.e.*, s. 105; Z. Safâ, *a.g.e.*, C II, s. 591.

³⁰ E. A. Râzî, *a.g.e.*, C I, s. 159.

³¹ er-Râvendî, *a.g.e.*, s. 193.

³² Mecd-i Hâfî, *Ravza-i Huld*, haz. Hüseyin-i Hadîvecm, Çâphâne-i Musavver, Tahran 1345ş., s. 275.

پیروزه و لعل کورد در عمر دراز
کز همچو منی چنین سزد سنگ انداز

هر سنگی را که آفتاب از تک و تاز
در بزم انداخت خسرو بنده نواز

Güneş her bir taşta uzun ömrü boyunca vurarak (bu taşları) firuze ve lâl yaptı.

Kullarına hoş davranan padişah, eğlenceye çağırırdı. Benim gibi birisinin taş atması yaraşır mı?

Sultan Sencer'in veziri Tâhir b. Fahru'l-mulk, Nişâbûr'da bulunan sultanın kardeşi Süleymân'ı sultanlığa getirir, ancak kısa bir süre sonra vefat etmesi üzerine Oğuzlarla mücadelede ve devlet işlerinde çok yeteneksiz olan Süleymân Şâh, Hârezm şâhı Atsız'a sığınmak zorunda kalır. Atsız kardeşinin kızını sultanla evlendirmesine rağmen bir süre sonra bazı sebeplerden dolayı onu yanından uzaklaştırır. Seyyid de bu esnada Hârezm'e, sultan Atsız b. Muhammed b. Enuştekîn'in (öl. 551/1156) sarayına uğrar ve onun için iki kaside yazar. Seyyid'in yazdığı bu iki kaside Seyyid'in Atsız'ın sarayına uğradığının bir delilidir.³³ Kasidelerin matla beyitleri şöyledir:

بار داده است سلیمان نبی باز مگر (ق. 1/45)

اندر این عید مبارک پی فرخنده اثر

Bu mübârek, bereketli ve eseri kutlu bayramda, Süleymân peygamber yoksa yine huzura müsaade mi verdi?

میدانش نی ولیکن جولانش بیکران (ق. 1/65)

دیدم به خواب دوش براقی ز نور جان

Dün gece rüyamda meydana olmayan fakat sonsuz manevra yapan, cânın nurundan olan bir ışık gördüm.

Seyyid, 551/1156 yılında Atsız'ın sarayından ve Hârezm'den ayrılmıştır. er-Râvendî'nin yazdığına göre Seyyid, 555/1160'ta Hemedân'da Selçuklu sultanı Süleymân Şâh b. Mahmud b. Melikşâh'ın (öl. 555/1160) tahta çıkış töreninde devlet ricâlinin huzurunda bir kaside irad etmiştir. Buna göre Seyyid'in vefatı, bu olaydan sonra vuku bulmalıdır.³⁴

مردم چشم سلاطین در جهانبانی نشست

شاه شاهان جهان بر تخت سلطانی نشست

بر طراز جامه رفت و بر زر کانی نشست

منت ایزد را که از نامش نشان خسروی

در مبارک مسند اسکندر ثانی نشست

منت ایزد را که باری هم شهنشاهی به حق

هم خداوندی عراقی و خراسانی نشست

منت ایزد را که در صدر خراسان و عراق

وین ملک قدر فلک قدرت به رضوانی نشست

منت ایزد را جهان چون روضه فردوس ساخت

Dünya şâhlarının şâhi, sultanlığın tahtına oturdu. Sultanların göz bebeği, cihânın koruyuculuğuna oturdu.

Tanrı'ya şükür ki onun adından dolayı padişahlık nişanı, elbisenin rengine uydu ve altın madenin üzerine oturdu.

Tanrı'ya şükür ki bir kez daha bir hükümdar hak ederek, II. İskender'in mübarek tahtına oturdu.

Tanrıya şükür ki Horasan ve Irak'ın önderi, hem Irak'ın hem Horâsân'ın yönetimine oturdu.

Tanrı'ya şükür olsun ki dünyayı cennet gibi yaptı ve bu felek gibi ihtişamlı mülk, cennete büründü

1.5. Vefâtı

Seyyid'in vefât yeri hakkındaki bilgiler de ihtilâfıdır. Zahîreddîn-i Beyhakî, *Lubâbu'l-Ensâb*'da Seyyid'in hac ziyareti dönüşünde 548/1153 yılında Serahs'ta vefat ettiğini yazar.³⁵ Devletşâh, Esferâyîn'e bağlı Cuveyn vilâyetinin Âzâdvâr kasabasını, Seyyid'in vefat ve defin yeri olarak kaydeder.³⁶ Bu görüşe Hidâyet ve Âzer Bigdîlî de katılır.³⁷ Seyyid'in kabri, günümüzde Horâsân eyaletinin Sebzevâr kasabasıdır. Kasabanın dışında bir türbe bulunmaktadır. Yöre

³³ E. A. Râzî, *a.g.e.*, C I, s. 176-183; er-Râvendî, *a.g.e.*, s. 274.

³⁴ er-Râvendî, *a.g.e.*, s. 275.

³⁵ Beyhakî, *a.g.e.*, s. 132.

³⁶ Devletşâh, *a.g.e.*, s. 105; E. A. Râzî, *a.g.e.*, C I, s. 345.

³⁷ Hidâyet, *a.g.e.*, s. 528.

halkı bu türbeyi, Seyyid Hasan'ın kabri olarak kabul etmektedir. Anlaşıyor ki Süleymân Şâh'ın saltanata oturduğundan bir süre sonra Hemedân'dan Horâsân'a giden Seyyid, dönüş yolunda vefat etmiştir.³⁸

Sultan Süleymân Şâh'ın azli üzerine, Horâsân'a dönmeye karar verip yolda Cûveyn'e bağlı Âzâdvâr kasabasında hastalanıp vefat etmiş olması, daha doğru bir görüş olarak kabul edilebilir. Seyyid Hasan-i Gaznevî'nin çeşitli kaynaklarda vefat tarihi olarak 525/1131³⁹, 527/1133⁴⁰, 548/1155⁴¹ ve 565/1170⁴² yılları kaydedilmiştir ki muhtemelen hiçbiri doğru değildir. Çünkü muasır er-Râvendî'ye göre Seyyid 555/1160 yılında Hemedân'da bulunmuş ve Süleymân Şâh'ın cülûsunda herkesin huzurunda onun için bir methiye okumuştur.⁴³ Devletşâh, Seyyid'in vefât tarihini 565/1170 şeklinde kaydeder.⁴⁴ Seyyid'in şiirlerini derleyip divân haline getiren kişi, Divân'a yazdığı Câmî-i Eş'âr Mukaddime'sinde Seyyid'in ölümünü Bugra Hân'ın hüküm sürdüğü 551-556/1157-1162 yılları şeklinde kaydeder. Bu padişah İbn-i Eşîr'in belirttiğine göre 557/1162'de Mueyyed Ay Abe tarafından öldürülmüştür.⁴⁵ Böylece Seyyid'in vefat tarihi 555-557/1160 ile 1162 yılları arasında olsa gerektir. Aynı şekilde Diyanet İslâm Ansiklopedisi'nde Mürsel Öztürk'ün yazmış olduğu "Eşref-i Gaznevî" maddesinde ve Seyyid Hasan-i Gaznevî Divânı üzerinde doktora çalışması yapan 'Abbâs-i Begcânî de Seyyid Hasan-i Gaznevî'nin vefat tarihini 556/1161 olarak kaydetmişlerdir.⁴⁶ Ancak Ahmet Ateş, Seyyid Hasan'ın vefat tarihini 565/1169-1170 olduğunu belirttikten sonra, şair ile ilgili gösterilen diğer tarihlerin gerçeğe örtüşmediğini belirtir.⁴⁷

2. Seyyid Hasan-i Gaznevî'nin Edebî Şahsiyeti

Seyyid Hasan'ın yaşadığı dönem Gazneliler ve Selçukluların güçlü devirleridir. Her ne kadar Gaznelilerin sonları yaklaşmakta ise de Behrâmşâh dönemi, Gazneliler için son parlak devir sayılır. Her iki devlet de ilim ve sanata son derece önem veren devletlerdir. Bu dönem İslâm kültür ve medeniyetinin altın çağlarından biridir. Fars şiiri de en önemli ve verimli dönemlerinden birini yaşamaktadır. Seyyid Hasan da bu kültür ortamından nasibini almıştır. Her iki devletin, özellikle Gazne Devleti'nin saraylarına rahatça girip çıkabilen; başta dönemin hükümdarları olmak üzere devlet erkânından itibar gören bir kişilik olarak hem câmilerdeki vaazları, hem de saray ortamlarındaki şiirleriyle kendisine saygın bir yer edinmiştir. Aynı şekilde Kemâleddîn-i Abdurrezzâk, onu Reşîdüddîn-i Vatvât ve Enverî gibi büyük şairler arasında sayar ve kendi şiirine de tesir ettiğini belirtir:

اشرف و وطواط و انورى سه حكيم اند كز سخن هر سه شد شكفته بهارم

*Eşref, Vatvât ve Enverî üç bilge kişidir, çünkü onların her üçünün sözünden baharım çiçek açtı.*⁴⁸

Döneminin önemli şairlerinden Mes'ûd-i Sâ'd-i Selmân, Seyyid'in vefâtı üzerine Divân'ında ona atfen bir kaside yazarak üzüntüsünü dile getirir:

بر تو سيد حسن دلم سوزد كه چو تو هيچ غمگسار نداشت
تن من زار بر تو مى نالدم كه تنم هيچ چون تو يار نداشت
زان ترا خاک در كنار گرفت كه چو تو شاه در كنار نداشت

³⁸ Z. Safâ, *a.g.e.*, C II, s. 591.

³⁹ A. İ. Aştıyânî, *a.g.e.*, s. 81-90.

⁴⁰ Bulyânî, *a.g.e.*, C II, s. 1094.

⁴¹ Beyhakî, *a.g.e.*, s. 618.

⁴² Muhammed b. Muhammed-i Dârâbî, *Tezkîre-i Letâiyû'l-Hiyâl*, tsh. Yûsuf Beg Babapûr, İntişârât-i Mecme'-i Zehâyir-i İslâmî ve Kitâbhâne-i Meclis, Kum 1391 ş., C II, s. 517.

⁴³ er-Râvendî, *a.g.e.*, s. 275.

⁴⁴ Devletşâh, *a.g.e.*, s. 53.

⁴⁵ E. A. Râzî, *a.g.e.*, C II, s. 183, 222.

⁴⁶ M. Öztürk, *a.g.e.*, C XI, s. 474-475.

⁴⁷ Ahmed Ateş, *Istanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserler*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1968, C I, s. 39.

⁴⁸ *Divân-i Cemâleddîn 'Abdurrezzâk-i İsfahânî*, haz. Seyyid Hasan Vahîd-i Destgerdî, İntişârât-i Kitâbhâne-i Senâ'î, Tahran 1361 ş., s. 270.

زان اجل اختیاری جان تو کرد که به از جانت اختیار نداشت

Gönlüm sen Seyyid Hasan için yanmada; çünkü senin gibi dostum hiç olmadı.

Vücutum senin için inim inim inlemede; çünkü tenimin senin gibi yâri hiç olmadı.

Şâhın senin gibi bir dayanağı olmadığı için toprak senin kucağını doldurdu.

*Ecelin cânından daha iyi bir seçimi olmadığı için, senin cânını seçti.*⁴⁹

Yine dönemin bir başka şairi Kemâle'd-dîn İsmâ'il-i İsfehânî Dîvân'ında Seyyid'in adını şu şekilde zikreder:

در لطفِ طبع و خوش سخنی در ثنات اگر چون انوری و اشرف و بندار نیستم

در شیوه گرانگی از جمع شاعران باری کم از مذهب دهدار نیستم

Tabiatımın letafeti ve tatlı dille seni methetmede eğer Enverî, Eşref ve Bundâr gibi değilsem de;

*Tüm şairler içerisinde üslup bakımından Dehdâr'dan geri değildir.*⁵⁰

Seyyid Hasan, Emir Mu'izzî, Senâ-i Gaznevî, Mes'ûd-i Sa'd-i Selmân, Reşîdüddîn-i Vatvat, 'Îmâdî-i Gaznevî gibi döneminin ya da kendisinden evvel yaşayan adı geçen şairlerin takipçisiydi. Kemâleddîn-i İsmâ'il, Mucîre'd-dîn-i Beylekânî, Feleke-i Şîrvânî ve Irâkî gibi şairler, onun takipçileri arasındadır.

Arapçanın etkisinin hissedilmeye başlandığı İran şiirinde, bir âlim olarak Seyyid Hasan, Dîvân'ından anlaşıldığı kadarıyla Arapçaya son derece hâkimdir. Yaşadığı dönem *Sebk-i Horâsânî* denilen Horâsân tarzının hâkim olduğu; ancak yavaş yavaş *Sebk-i Irâkî* tarzının da etkisini göstermeye başladığı bir dönemdir. Seyyid Hasan, genel olarak Horâsân ekolündendir ve bu ekolün tüm özelliklerini şiirinde görmek mümkündür. Az da olsa Irak tarzının etkisi -örneğin gazel sayısının artması, Arapça kelimelerin çoğalması ve bazı şiirlerinde kullandığı karmaşık tamlamalar- görülmektedir. Bu durum kimi beyitlerinin anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Arapçanın yanında çeşitli ilimlerle ilgili istihlâhlar, yeni kelime, tabir ve terkipleri kullanması, bazı şiirlerinde dilinin ağırlaşmasına yol açmıştır.

Çokluk (gazâret), zorluk, meşakkat (merâret), ikamet etme (hazâret), ortaya çıkma (irtisâm), kılıç (âb-i zafer-nigâr), at (bâd-i tâzî), inci (âb-i mu'akkad), altın (hâk-i mulevven), şarap (ergevân-i tebessum), at (âteş-i aslî), şarap (za'ferân-i fereh), yansıyan ('aks-pezîr), cesur (Bijen-dil, kefil (tâvân-dâr, meclis erbabı ('işret-pezîr), saki ('işret-âbâd), âşık (gam-perest), sevgili (câdû-tab'), müslümanlığı yayan (mescîd âbâd-kon), kötü günün gelip çatması (be-rûz-i bed nişesten) gibi yaşadığı döneme göre yeni sayılabilecek bazı ifâdeler kullanmıştır.

Seyyid, hâkim olduğu çeşitli ilim ve sanat alanlarındaki bilgisini her vesileyle şiirine yansıtmıştır. Başta Arapça olmak üzere, Kur'ân-ı Kerîm, İslâmî kavramlar, İslâm tarihi, peygamber kıssaları, İran tarihinin efsanevi olay ve kişilikleri, tarih, coğrafya, tıp, felsefe, burçlar ve yıldızlar ilmi gibi çok çeşitli sahalardaki kültürünü şiirine yansıtmıştır. Örneğin gök cisimleri ve yıldızlar ilminden *fâl, sa'd-i ekber, usturlâb, tedvîr, debîr-i 'Utârid, Du peyker, mehâk, Mirrîh, Muhterak, Pervîn, Benâtu'-n-na'ş, Seretân*; musikiden *berbet, tabl, ney, perde*; coğrafyadan *bahr-i kulzûm, çarh-i a'zâm, heft iklim, derya-yı a'zâm*; kimyadan *sîm, sîm-âb, zer*; İslâm tarihinden *dört halife, Hz. Peygamber, Hannâne, Safâ ve Merve*; peygamberler tarihinden *Hızır, Mûsa, 'Îsâ, Meryem* kıssaları; İran tarihinden *Nüşirevân, Ferîdûn, Nûzer*; döneminin tarihinden *Behrâmşâh'in Seyfe'd-dîn-i Sûrî* ile mücadelesi, *Husrev Şâh*'in fetihleri örnek olarak verilebilir.

Seyyid'in en büyük özelliklerinden biri de methiyeciliğidir. Methiyecilik, V/XI. ve VI/XII. asırlarda özellikle saray şairleri arasında zirveye ulaşmıştı. Dönemin padişahları ve devletin ileri gelenleri arasında saray ve konaklarda kendilerini metheden şairler bulundurmamak bir gelenek halini

⁴⁹ *Dîvân-i Cemâleddîn 'Abdurrezzâk-i İsfahânî*, s. 270.

⁵⁰ *Dîvân-i Kemâleddîn-i İsmâ'il-i İsfahânî*, haz. Huseyn-i Bahru'l-'ulûmî, İntişârât-i Dihhudâ, Tahran 1348ş., s. 70.

almıştı. Özellikle padişahların şöhretleri bu şairler aracılığıyla her tarafa yayılmaktaydı. Sultanlar arasında saraylarında bulundukları şair ve ilim adamlarının fazlalığı âdeta bir güç gösterisi sayılırdı. Padişahlarda olduğu gibi şairler arasında da rekabet vardı. Bir devlet büyüğünü ustaca övmek, aynı zamanda kendi sanatının gücünü göstermek bakımından önemliydi. Elbette bu durum zaman zaman şairlerin hayatlarını tehlikeye atabiliyordu. Methedilen şahsiyetler saf dışı kalıp onların yerini başkaları aldığımda ihanetle suçlanıp zindanlara atılabiliyor hatta katledilebiliyorlardı. Her şeye rağmen methiye şairliği; şairlerin geçimlerini devlet büyüklerine yazdıkları methiyelerden aldıkları bahşiş, sanatını icra etme ve eserlerini çoğaltarak korunmasını sağlama, kötülüklerden ve devlet büyüklerinin gazabından emin olma, güvenilir ve rahat bir ortamda yaşama arzusu ve elbette dönemin sultanının ya da bir devlet büyüğünün âdil ve merhametli olmasına duyulan minneti samimi bir şekilde dile getirme arzusu gibi birçok sebepten dolayı cazip bir meslekti. Sadece Behrâmşâh adına yazılan methiyelerin sayısı Dîvân'ın üçte birine yakındır. Dîvân'ın üçte ikisinden fazlası övgü içeriklidir.

O, her şeyden önce sarayında yıllarca yaşadığı Gazne Sultanı Behrâmşâh'ın övgücüsüydü. Dîvân'da otuz dört kaside, tek başına Behrâmşâh için yazılmıştır. Hatta sultanın şerrinden korunmak için Gazne'den göçmek zorunda kaldığında bile hacdayken Behrâmşâh'ı övmekten geri durmamıştır. Dönemin iki büyük sultanı; Sultan Sencer ve Behrâmşâh'ı överken onların kendine göre öne çıkan özelliklerini terennüm etmeye çalışır. Sultan Sencer'i överken onun cesaretini, büyüklüğünü, insaf ve merhametini; Behrâmşâh'ı överken ise bunlara ilâve olarak adaleti gözetmesi, cömertliği ve sözünün güzelliğini gözler önüne serer. Övgülerinde vaiz olmasının da verdiği özellikle nasihat ve yol gösterici vasfı gözlenir. Methiyelerinde kullandığı teşbih ve telmihler, kendinden önceki şairlerde kullanılan imajlarla büyük oranda benzerlik göstermesine rağmen, zaman zaman orijinal söyleyişlere ve yeni buluşlara rastlanır. Bu tür ifadeleri, çoğunlukla mübalağalarında görmek mümkündür.

Şiirlerinin bir diğer özelliği de döneminin büyüklerini methederken İslâm ve İslâmiyet öncesi tarihten, efsanevi kişilik ve olaylardan yararlanmasıdır. Özellikle sultanları ve devlet ricâlini överken onların özelliklerini sayıp döktükten sonra, tarihî ve hayali kişiliklerle karşılaştırır ve memduhlarının onlardan üstün olduklarını iddia eder. Örneğin aşağıdaki beyitte *Behrâmşâh*'ı İran'ın efsanevi kahramanlarıyla mukayese etmekte; ordusunda Ferîdûn gibi onlarcasının olduğunu söyleyerek, onu Cemşîd gibi ihtişamlı sultanlar arasında saymaktadır:

خسرو جمشیدفر بهرام شه کز یک نظر که بخواد از غلامان صد فریدون پرورد (ق. 2/23)

Cemşîd'in ihtişamında olan hükümdar Behrâmşâh, bir bakışla isterse askerlerinden yüz Ferîdûn yetiştirir.

Şair aşağıdaki beyitte ise bu kez *Hâlid-i Mâlikî*'yi Cemşîd'e benzeterek, hem ilmini hem de savaş alanındaki maharetini övmektedir:

آن خردمند که بر تخت سخن جمشید است وان سخنور که به میدان هنر تهمتن است (ق. 8/12)

O bilge kişi, söz tahtında Cemşîd gibidir. O söz ustası, hüner meydanında ise Tehemten'dir.

Ömrünün sıkıntılı dönemlerinde ise şiirlerinde daha çok dünyayı boş vermek, dünyanın gelip geçici olması, vefasızlık, kanaatkârlık gibi konular ağırlık kazanır:

حسن بگذار دنیا را همان گیر که این کژدم در این طاس نگون نیست (غ. 4/14)

Hasan dünyayı boşver; farzet ki bu akrep bu tersine dönmüş tasta değildir.

میران چو باد ملک سلیمان که هر که هست چون هدهد است یکسره بگسسته تاج را (ت. 6/5/14)

Emirler, Süleymân'ın mülkündeki rüzgâr gibidirler; kim olursa olsun hepsi tâcı yolunmuş Hüthüt kuşu gibidirler.

Çevresinde aynı zamanda dinî bir kişilik olarak kabul edilen Seyyid Hasan, özellikle kasidelerinde dinî-ahlakî konuları işlemeyi ihmal etmez. Övdüğü padişahlar başta olmak üzere her fırsatta adaletli olmanın önemini, iyiliği ve ahlaklı olmayı teşvik eder.

Şair, *Behrâmşâh*'ı ilmî yönüyle Hz. Ali'ye benzetirken, adaleti yönüyle de Hz. Ömer'e teşbih etmiştir:

علم علی تو داری و آیین خوبِ تو آییندار صورتِ عدلِ عمر شده است (ق. 3/9)

Sende Ali'nin ilmi var ve senin iyi davranışın, Ömer'in adâletinin yüzüne ayna tutandır.

ای سر تا پا به تازگی سرو سهی از جمله نیکوان به خوبی تو بهی (ر. 1/197)

Ey baştan ayağa tazelikte dik servi gibi olan, cümle iyilerin içinde iyilikte sen üstünsün.

Onun sanatını cazip kılan bir diğer özelliği de betimlemelerdeki başarısıdır. Gerçekten bazı beyitlerinde, zihnimize canlandırmak istediği dünyayı çok az kelimeyle ortaya koyar. Bu da onun güçlü bir sanatçı olduğunun en açık delillerinden birisidir. Örneğin aşağıdaki birinci beyitte Hârezmşâh sultanı *Sa'îd*'in ordusunun bir tören esnasındaki görünümünü tasvir edilirken, diğer iki beyitte savaş sahnesi canlandırılmaktadır:

بندگان چست چو گلبن به قبا و به کلاه حاجبان راست چو خامه به دو شاخ و به کمر (ق. 16/45)

Kullar, abâları ve külâhlarıyla çiçek filizi gibi serpildiler. Muhafızların endamları kamış gibi, iki boynuzlu miğfer ve kemerleriyle kalem gibi...

Kim adına yazıldığı anlaşılmayan aşağıdaki beyitte, bir savaş ortamı olduğu açıkça anlaşılmakta, bundan dolayı *Behrâmşâh* için söylenmiş olabileceği tahmin edilmektedir:

ز عکس سلاح و ز آواز مرکب زمین و زمان برق و تندر گرفته (ق. 10/84)

Silahın aksinden ve binitin sesinden, yeri ve zamanı gök gürültüsü kapladı.

چون نره اگر چه بی حسابند همه در تیغ زدن چو آفتابند همه (ر. 2/194)

Zerreler gibi hepsi sayısız olsalar da, kılıç çalmakta hepsi güneş gibidirler.

Teşbih, mübalağa ve telmih en sık kullandığı söz sanatlarıdır. Bunun yanında cinas, tezat, tenâsüp ve tekrar sanatları da azımsanmayacak derecededir. Mübalağalarında zaman zaman aşırıya kaçarak memduhlarını peygamberler ile mukayese eder. Şair, *Behrâmşâh*'ın tıpkı Hz. Peygamber gibi seçilmiş olduğunu belirtmektedir:

تویی ز عالم چون عالم از صدفِ مقصور تویی ز شاهان چون مصطفی ز خلقِ گزین (ق. 23/80)

Âlemde, âlem gibi çevrelenmiş sedef sensin. Şâhlardan Mustafâ gibi seçilmiş yaratılmışlardansın.

Şair, *Sultan Mahmûd b. Muhammed*'i de Hz. Peygamber'e benzeterek üstün bir pâyeye vermektedir:

شاهِ شاهان جهان محمود آن که ندارد چو محمد ثانی (ق. 20/94)

Cihân şâhlarının şâhı o Mahmûd, İkinci Muhammed gibidir ve benzeri de yoktur.

Döneminin ekolüne uygun olarak sade söyleyiş, akıcı üslup, uyak ve rediflerine de yansımış; *lütuf (kerem), rüzgâr (bâd), ateş (âteş), sultanlar (mulûk), vardurlar (hestend), buldu (yâft), öğretti (perverd), tuttu (girift), oturdu (îsted)* gibi kolayca okunup söylenebilen uyak ve redifleri tercih etmiştir.

Dîvân'daki bazı beyitlerde darbimesel ya da özlü sözler ustalıklı bir biçimde kullanılarak, verilmek istenen mesaj okuyucunun zihninde canlandırılmaktadır:

چشمِ حسن چه داند قدرِ خیالِ او آیینه خود ز صورتِ خوبان چه آگه است (غ. 7/4)

Hasan'ın gözü, onun hayalinin kadrini ne bilirsin? Aynanın kendisi güzellerin yüzünden nasıl haberdar olur?

سگِ نر بود دستورش ز تری میش را آفت به تری خشک آن دارش و خشکی مرگ را رهبر (ق. ۳۷/۴۳)

Erkek köpeğin emri ıslak yerde koyun için felâkettir. Onu yaşlıkta kuru tut; kuruluk, ölümün rehberidir.

Seyyid Hasan'ın sünnî anlayışa sahip bir şahsiyet olduğu, hayatını geçirdiği muhitin genelde sünnî bir çevre olduğu ve şiirlerine de, bu özelliğini yansıttığını söyleyebiliriz. Bir beytinde Gazne ricâlinin sünnî anlayışta olduğunu açık açık söyler. Allah inancı, peygamber sevgisi, kaza ve kader anlayışı, namaz ve ibadet, peygamber ve ehlibeyt sevgisi vb. konular sünnî anlayışa uygun bir tarzda işlenir. Nesebini Hz. Hüseyin'e dayandırmakla beraber Hz. Ebû Bekir'i, Hz. Ömer'i, Hz. Osman ve Hz. Ali'yi beraber anar.

Şair, *Sultan Mes'ûd Şâh* için söylediği mersiyede onun doğruluğunu Hz. Ebû Bekir'e, adaletini Hz. Ömer'e, hayâsını Hz. Osman'a ve ilmini de Hz. Ali'ye benzeterek çok az sultan için söylediği özel hasletleri Mes'ûd Şâh için söylemiştir:

صدق بو بکریت بر عدل عمر دارد همی شرم عثمانیت سوی علم حیدر می کشد (ق. 25/26)

Sendeki Ebû Bekir sadakati, seni hep Ömer'in adaleti üzere tutar; sendeki Osman hayâsı, seni hep Haydar'ın ilmine yöneltir.

Seyyid Hasan'ın hac yolculuğunda uğrayıp yardımını gördüğü *Bağdat Emîri Fahre'd-dîn* için söylediği kasidede, Gazne Devleti'nin sünnî anlayışta olduğunu ve günde beş kez namaza durduğunu söylemektedir:

خواجهگان حضرت غزنی که اهل سنت است چون فریضه این دعا گویند روزی پنج بار (ق. 35/44)

Ehl-i sünnet olan kıymetli Gazne'nin devlet ricâli, günde beş kez, bu duayı farz olduğu için okurlar.

Tarihî bazı olayları dışarıda tutarsak siyasi ve toplumsal konular Seyyid'in şiirlerinde pek görülmez. Bunda onun her şeyden önce bir methiye şairi olmasının rolü olsa gerektir.

Seyyid Hasan, yaşadığı dönemin bazı tarihî olaylarına ışık tutmaktadır. Behrâmşâh'ın cülusunda devlet ricâlinin huzurunda okuduğu kaside, Mes'ûd Şâh'ın vefâtı üzerine söylediği mersiye, hac ziyareti esnasında kaleme aldığı mersiye bunlardan birkaçıdır. Ayrıca kendi hayatının bazı dönemlerini, şiirlerine aksettirdiği bazı tarihî olaylardan anlıyoruz. Örneğin kendisini ilk olarak Behrâmşâh'ın tahta çıkış töreninde irâd ettiği kaside sâyesinde görebiliyoruz. Yukarıda değinilen Behrâmşâh'la ilgili olarak Seyyid, birçok olaylara tanık olmuş, Behrâmşâh'ı methederken dolaylı da olsa bu olaylara değinmiştir. Behrâmşâh'ın Muhammed-i Bâ Helîm'e galebe çalması, Seyfe'd-dîn-i Sûrî'yi bertaraf etmesi, Selçuklu sultanı Mes'ûd'un vefâtı, Selçuklu sultanı Muhammed'in tahta çıkışı, bu tarihî olaylardan birkaçına örnek olarak gösterilebilir.

Ömrünün çoğunu saraylarda geçirmesi, maddî olarak bir sıkıntısının olmaması ve kanaat sahibi bir kişi olmasının bir sonucu olarak şiirlerinde fakirlik, yoksulluk gibi kavramlar, neredeyse hiç görülmez.

Döneminde saygın ilim ve irfan sahibi bir kişi olmasına rağmen Seyyid'in gazellerinde tasavvufî öğelere çok az rastlanmaktadır. Şiirlerinin derûnî âlemden çok dış dünyayla ilgili olduğu söylenebilir.

Çevresinde saygın bir kişi olduğunun farkında olan Seyyid Hasan, zaman zaman kendini övmekten geri durmamıştır:

شعرم چو گشت معجزه و سحر از او بکاست گفتند همگان تو کلیمی و این عصاست (م. 1/5)

Şiirim, mucizeye dönünce, sihir ondan azaldı, bundan dolayı herkes: Sen Mûsâ'sın ve bu da asâdır, dediler.

هر که شعر بلند من خواند کان یکی از فلک سواریهاست (م. 1/2)

Benim yüce şiirimi okuyan herkes; o, feleğe binenlerden biridir (demıştır).

گفت های حسن جهان بگرفت فر مدح شه جهان نگرید (ق. 14/36)

Hasan'ın sözleri dünyayı kapladı. Cihânın şâhının övgüsünün ihtişamına bakınız.

Bir kaside şairi olmakla birlikte Seyyid'in en başarılı olduğu alanlardan biri de gazeldir. Gazellerinin kasidelerine nazaran edebî açıdan daha üstün olduğu söylenebilir. Aynı kanaati

terkibibent ve terciibentleri hakkında da söylemek mümkündür. Onun sanat yönünü öne çıkaran bu nazım şekilleridir. Ancak bu nazım şekillerinde bile, methiyenin ağırlıkta olduğu görülmektedir.

Seyyid'in *Tercüme-i Vasiyyet-i 'Alî ilâ İbnihi el-Hüseyn* adlı küçük çapta bir eseri daha vardır. Bu eser Hz. Ali'nin oğlu Hüseyin'e verdiği bir öğüdün Farsçaya tercümesi şeklindedir. Seyyid eserin ön sözünde eseri Mes'ûd adlı bir sultana ithaf ettiğini söyler. Bu sultan, Seyyid'in hac dönüşünde yanına uğrayıp bir müddet kaldığı Irak Selçuklu sultanı Mes'ûd b. Muhammed b. Melikşah'tır (hüküm yılları 526/1132 ve 529-547/1135-1152).⁵¹

3. Seyyid Hasan-i Gaznevî'nin Dîvân'ı ve Muhteviyatı

Hasan-i Gaznevî Dîvânı'nın müellif ya da müellifin tashihinden geçmiş bir nüshası bugüne kadar tespit edilememiştir. Ancak Dîvân, çeşitli müstensihler tarafından, farklı yıllarda ve yerlerde defalarca istinsah edilmiştir. Bugün çeşitli kütüphanelerde bulunan bu nüshaların bir kısmının okunması oldukça zordur. Seyyid Hasan, Nuruosmaniye Kütüphanesi, 3810 numarada yer alan Dîvân'ın mensur önsözünde eseri, *Ebu'l-Kâsım Mahmûd b. Muhammed b. Bugrâ Hân* adına telif ettiğini belirtir. Bu şahsiyet Karahanlılardan Horâsân meliki Mahmûd II. b. Muhammed olmalıdır (öl. 558/1163).⁵²

Mevcut nüshaların bir kısmında çeşitli noksanlıklar yer almaktadır. Seyyid Hasan'ın şiirlerine, dîvân şeklinde, bir bütün olarak rastladığımız gibi, çeşitli cönk ve sefinelerde de şiirlerinden parçalar yer almaktadır. Seyyid'in Dîvân'ı ilk olarak Tahran Üniversitesi Edebiyat Fakültesi hocalarından Seyyid Muhammed Takî Müderris-i Razavî tarafından 1328/1951 yılında neşredilmiştir. (İntişârât-i Dânişgâh-i Tahrân, no: 73). Yayımlanan bu nüsha India Office Kütüphanesi, numara 931'de bulunan nüsha ile aynıdır.⁵³ Ancak yayımlanan bu Dîvân'da birtakım eksiklik ve yanlışlıklar olduğu bizzat Razavî tarafından Dîvân'ın sonundaki açıklama bölümünde ifade edilmiştir. Ayrıca bu Dîvân ile ilgili bazı tashihler de Dîvân'ın sonuna eklenmiştir. Razavî, Dîvân'ı bu şekilde yayımlamasının gerekçesini, Seyyid Hasan-i Gaznevî'nin Dîvânı'nı ortaya çıkarıp edebiyat âlemine tanıtmak ve daha sonra çalışacaklara bir imkan oluşturmak, şeklinde açıklamıştır.⁵⁴ Hârezmî Üniversitesi öğrencilerinden 'Abbâs-i Begcânî, 2013 yılında Razavî'nin dikkate almadığı bazı nüshaları da dikkate alarak Dîvân üzerinde, doktora tezi olarak yeni bir edisyon kritik çalışması yapmıştır. Begcânî, tarafından hazırlanan bu yeni Dîvân, basılmamış doktora tezi olarak üniversite bünyesinde bulunmaktadır. Abbâs-i Begcânî, Razavî'nin haberdar olmadığı bazı yazma ve cönklerde yer alan Seyyid'e ait 1 kaside, 10 gazel, 3 kıta ve bir rubai tespit ederek bu manzumeleri Dîvân'a eklemiştir.

Seyyid Hasan, Horâsân ekolünün etkisinde genel olarak sade bir dil kullanmakla beraber, zaman zaman Arapça kelimelerin fazlaştığı, kullandığı tamlamaların karmaşıklaştığı görülmektedir. Seyyid Hasan, başta döneminin Türk sultanları olmak üzere, vezirler, komutanlar, yöneticiler ve toplumun değişik tabakalarından kişilere methiye yazmıştır. Dîvân'ının üçte birinden fazlasını, uzun yıllar sarayında yaşadığı Gazne sultanı Behrâmşâh adına söylemiştir. Dinî terminolojinin yanında, mitolojik ve efsanevi unsurlardan, tabiat ve kozmik âlemden, döneminin siyasi ve kültür ortamından yoğun bir biçimde yararlandığı görülmektedir.

Dîvân'da kaside, gazel, terkibibent, terciibent, kıta ve rubai olmak üzere 6 farklı nazım şekli kullanmıştır. Dîvân; 99 kaside, 89 gazel, 16 terciibent, 2 terkibibent, 42 kıta ve 247 rubaiden meydana gelmiştir. Dîvân'da 4850 civarında beyit bulunmaktadır. Bu rakam Müderris-i Razavî tarafından yayımlanan ve bizim de çalışma metni olarak kullandığımız esere göredir. Dîvân'ın sonunda ise bir adet Arapça kaside yer almaktadır.

Bir kaside şairi olmasına rağmen şairin asıl edebî gücünün gazellerinde olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanında rubai, terkibibent ve terciibentleri de sanatsal açıdan kasidelerinden ileridedir. Gazellerinde aşk konusunu daha çok işlediğini, mazmunları ve hayal gücünü daha ustalıkla kullandığını söylemek mümkündür.

⁵¹ A. Ateş, *a.g.e.*, C I, s. 39.

⁵² A. Ateş, *a.g.e.*, C I, s. 40.

⁵³ A. Ateş, *a.g.e.*, C I, s. 39.

⁵⁴ *Dîvân-i Seyyid Hasan-i Gaznevî*, s. 417.

Dîvân'da kimi tasavvufî ve felsefî kelimelere rastlanırsa da genelde döneminin sanat anlayışına uygun olarak tasavvufî şiirinin olmadığı söylenebilir.

Şiirinde felsefe, din, dinler tarihi, İslâm tarihi, mitoloji, kozmik âlem gibi çeşitli ilim dallarından terimler kullanmış, bu durum Dîvân'ın kelime hazinesinin zenginleşmesine ama aynı zamanda dilinin ağırlaşmasına sebep olmuştur.

Dîvân'ında, dönemindeki şâhit olduğu tarihî olaylara yer vermiş, içinde yaşadığı toplumun kültürel hayatını, inanç ve anlayışlarını da yansıtmıştır.

4. Seyyid Hasan-i Gaznevî Dîvânı'nın Nüshaları ve Şiirlerinin Bulunduğu Tezkire, Mecmua ve Cönkler

4.1. Nüshalar

1. İran, Tahran, Milli Kütüphane, Yazmalar Bölümü, 1519/1 numarada kayıtlı nüsha. Seyyid Hasan'a ait kasidelerin ve iki adet terciinin yer aldığı bir eserdir. VII/XIII. yüzyıla ait olup nestâlık yazıyla yazılmıştır. Kâğıdı frengî, cildi ise tîmâc kırmızısıdır. Eser 72 sayfadan müteşekkil olup her sayfa 19 satırdan ibarettir. Kâğıdın ölçüleri 17x26 cm'dir.

2. İran, Tahran, Milli Kütüphane, Yazmalar Bölümü, 2227 numarada kayıtlı nüsha. Hicrî 1252 yılında, müstensihî bilinmeyen biri tarafından istinsah edilmiştir. 154 yapraktan ve her yaprak 17 satırdan müteşekkildir. Bu mecmuada, iki dîvân bulunmaktadır. Nüshanın baştan 212. yaprağı, Seyyid Hasan-i Gaznevî Dîvânı'na aittir. Bu nüshada Seyyid Hasan'a ait 3500 civarında beyit bulunmaktadır.

3. İran, Tahran, Milli Kütüphane, Yazmalar Bölümü, 2982/3 numarada kayıtlı nüsha. Seyyid'in çeşitli şiirlerinin toplandığı bir nüshadır. Alfabetik tertibe riayet edilmemiştir. Nestâlık yazıyla yazılmıştır. Kâğıdı frengî, cildi mukavvayî ve tîmâcdır. Her sayfa 19 satırlı olup kâğıdın boyutu 21x13 cm'dir.

4. İran, Tahran, Meclis Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 272 numarada kayıtlı nüsha. Eserin adı *Hulâsatu'l-Eş'âr ve Zubde-i Efkâr*'dır. Müellifi, Takî-i Kâşî adında bir zattır. Yazılış tarihi 1599'dur. Cilt ebadı 33x19 cm'dir. Cildi tîmâc kırmızısıdır. Nakışları ise altın renklidir. 982 sayfa, her sayfa 30 satır ve 4 sütun şeklinde yazılmıştır. Eserde Seyyid Hasan'a ait 2300 civarında beyit bulunmaktadır.

5. İran, Tahran, Meclis Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 7886 numarada kayıtlı nüsha. Ezrakî-i Herevî, Hasan-i Gaznevî, Esîr-i Umanî, Muhtarî-i Gaznevî gibi şairlerin şiirlerini ihtiva etmektedir. 371 yapraktan oluşmuştur. Kitabın özelliklerine bakarak XI/XVII. asırda yazıldığı tahmin edilebilir. Her bölümün başında şairin adı lacivert renklerle yazılmıştır. Nestâlık yazıyla yazılmış olan eserin cildi tîmâc yeşili olup 18x29 cm ebadındadır.

6. İran, Tahran, Meclis Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 2676/1 numarada kayıtlı nüsha. Seyyid Hasan-i Gaznevî'ye ait 18 kaside ve 1 terkibibendin bulunduğu bir eserdir. Muhammed Sâdik-i Serhoş adlı bir zat tarafından 1848 yılında tedvin edilmiştir. Kâğıdı frengî, cildi ise tîmâc kırmızısıdır. Eser, 15x5/23 cm. ebadındadır.

7. İran, Tahran, Melik Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 4963/1 numarada kayıtlı nüsha. Seyyid Hasan'ın şiirlerinden seçilmiş 770 beyti ihtiva eden bir eserdir. Kâğıdı tirme ve cildi kırmızı renkte ve meşin kaplıdır. Her sayfa 33 satır olup 13x8/24 cm ebadındadır.

8. İran, Tahran, Melik Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 5307/6 numarada kayıtlı nüsha. Nestâlık yazıyla yazılmış olan eser, hicrî XI. yüzyıla aittir. Kâğıdı tirme ve cildi tîmâcdır. Ölçüsü 17x6/25 cm'dir.

9. İran, Tahran, Âyetullah Mar'aşî Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 6947 numarada kayıtlı nüsha. Eserin iki müstensihî vardır. Birinci bölüm Kâşânî adlı bir kimse tarafından yazılmıştır. Seyyid'in şiirlerinin bulunduğu ikinci bölüm ise Refî'eddîn b. 'Alî tarafından yazılmıştır. Seyyid Hasan'a ait 1500 civarında beyit bulunmaktadır.

10. İran, Tahran, Dâiretu'l-Ma'ârif Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 167/13 numarada kayıtlı nüsha. Eser, Seyyid Hasan'a ait 1108 beyit içermektedir. Nestâlik yazıyla yazılmıştır. Eser mikro film şeklindedir. Nüshanın aslı Genc-bahş kütüphanesindedir. Nestâlik yazıyla yazılmış olup XI/XVII. asra aittir.

11. İran, Tahran, Sipehsâlâr Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 185 numarada kayıtlı nüsha. Seyyid Hasan'a ait gazel, kaside ve terciibentlerden oluşan 1280 civarında beyit ihtiva etmektedir. Kâğıdı tirme, cildi tîmâc, yazısı nestâliktir. Her sayfadaki satır sayısı 19'dur. 17x26 cm ebatlarındadır.

12. İran, Tahran, Sultanatî Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 574/2 numarada kayıtlı nüsha. Kaside, terciibent, terkibent ve gazellerden oluşan bir nüshadır. Nestâlik yazı ile yazılmış olup kâğıdı tirmedir. Cildi, mukavva ve üzeri siyah deri kaplıdır. Eser 14x23,5 cm boyutlarındadır.

13. İran, Tahran, Mehdî-i Beyânî Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 56/8 numarada kayıtlı nüsha. Mecduddîn 'Alî-i Kavsi-i Şuşterî adlı bir kimse tarafından, nestâlik yazıyla 995/1606 yılında kaleme alınmıştır.

14. İran, Tahran, Mehdevî Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 464/2 numarada kayıtlı nüsha. 576/1811 yılına ait olan eser nestâlik yazıyla yazılmıştır.

15. İran, Tahran, Tahran Üniversitesi Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 6138/3 numarada kayıtlı nüsha. Seyyid'in şiirlerinden seçilmiş örneklerin bulunduğu eser, nestâlik yazıyla kaleme alınmış olup kâğıdı frengî, cildi tîmâcdır. Kâğıdın dış boyutu 20x15 santimetredir. İç boyutu ise 8x14 cm olup 16 satırdan müteşekkildir.

16. İran, Tahran, Tahran Üniversitesi Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 4480/2 numarada kayıtlı nüsha. Nestâlik yazıyla kaleme alınmış olan eserin kâğıdı sepâhânî, cildi tîmâc sarısıdır. Kâğıdın dış boyutu 9x19 cm, iç boyutu ise 5x14 santimetredir.

17. İran, Meşhed, Âsitân-i Kuds-i Razavî Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 4673 numarada kayıtlı nüsha. Muhammed Huseyn-i Cunâbedî adlı bir kimse tarafından 1604 yılında nestâlik yazıyla kaleme alınmıştır. 58 yapaktır. Cildi yağlı ve çiçeklerle bezeli, kâğıdı ise nohut renklidir. Eser 15x5/24 santimetredir. Seyyid'e ait 4500 civarında beyit ihtiva etmesine rağmen hatalarla dolu ve harf, kelime, mısra ve beyit eksiklikleri vardır.

18. İran, Meşhed, Âsitân-i Kuds-i Razavî Kütüphanesi, Yazmalar Bölümü, 4493/2 numarada kayıtlı nüsha. Eser, Seyyid Hasan'a ait bir terciibent ve 260 beyit civarında kaside içermektedir. Müstensih Muhammed Ca'fer-i Şîrâzî adlı bir kimsedir. Elvan kâğıt ve deri ciltlidir. 14,5x23,5 cm boyutlarındadır.

19. İran, Tebriz, Millî Kütüphane, Yazmalar Bölümü, 2997, 3 numarada kayıtlı nüsha. 1889 yılına ait olan eser, nestâlik yazıyla yazılmış olup deri ciltle kaplıdır. Eser, 5/12x5/20 cm ebadındadır.

20. Türkiye, İstanbul, Nuruosmâniye Kütüphanesi, 3810 numarada kayıtlı nüsha. X/XVI. asırda tedvin edilen nüshanın müstensih kaydı yoktur. İçerisinde çiçek şekilleri bulunan şemse ve kenar bentli, zincirekli, içi aynı şekilde meşin bir cilt içinde 104 yapaktan oluşmuştur. Sondan noksan ve yaprak 103^b'den sonra ne kadar olduğu anlaşılamayan bir atlama var. Görünüşe göre diğer kısımlar tamamdır. 16,6x26,7 (8,3x16) cm ebadında mavi, kırmızı ve yıldız cetvel içinde, 13 satırlı hattat tâlikî yazı ile yazılmıştır. Yazılı kısımlar altın serpmeli ve daha koyu renkte bir kâğıttadır. Yaprak 1^b'de bir serlevha vardır.⁵⁵

21. Türkiye, İstanbul, Üniversitesi Kütüphanesi, Farsça Yazmalar Bölümü, 1355 numarada kayıtlı nüsha. Açık kahverengi meşin bir cilt içinde 9 yaprak 10,8x16,5 (6,6x13) cm ebadında 15 satırlı nestâlik yazı ile Arapça metin kırmızı ile yazılmıştır. İstinsah kaydı yoktur. X/XVI. asra aittir.⁵⁶

4.2. Mecmualar

⁵⁵ A. Ateş, *a.g.e.*, C I, s. 39-40.

⁵⁶ A. Ateş, *a.g.e.*, C I, s. 41.

1. İran, Tahran, Melik Kütüphanesi, 5307 numarada kayıtlı mecmua. Yaklaşık 30 şairin şiirlerini ihtiva eden bir mecmuadır. V/XI. asırda yazılmıştır. 387 sayfa ve her sayfa 31 satırdır. 25x17 ebatlarındadır. Hasan-i Gaznevî'ye ait 3.800 civarında beyit ihtiva etmektedir.

2. İran, Tahran, Melik Kütüphanesi, 4963 numarada kayıtlı mecmua. Eser, 209 yaprak, 33 satırdan müteşekkildir. Sayfa boyutu 13x24,8 cm'dir. Seyyid Hasan'a ait yaklaşık 770 seçilmiş beyit ihtiva etmektedir. Kâğıdın çeşidi tirme ve cildi kırmızı meşindir. Seyyid'in kaside ve terciibentlerinden örnekler ihtiva etmektedir.

3. İran, Tahran, Meclis Kütüphanesi, Yazmalar bölümü, 2326 numarada kayıtlı mecmua. 36 şairin şiirlerini ihtiva etmektedir. Seyyid'e ait 1700 civarında beyit bulunmaktadır.

4. İran, Tahran, Tahran Üniversitesi Kütüphanesi, 4480 numarada kayıtlı mecmua. Nüsha, *Mecme'u'l-Kasâid* adıyla kayıtlıdır. Takî-i Kâşânî tarafından 1616'da tamamlanmıştır. Seyyid Hasan'a ait 2300 civarında beyit ihtiva etmektedir.

5. İngiltere, Londra, Britanya Müzesi, 4110 numarada kayıtlı mecmua. Eserin adı, *Mecmû 'a-i Sâyf ve Sefîne-i Tarâyif* tir. 1401'de kaleme alınmıştır.

6. Türkiye, İstanbul, Bayezit, Veliyeddîn Kütüphanesi, 1819 numarada kayıtlı mecmua. 45 risâle ve cönk ihtiva etmektedir. IX/XV. asırda tedvin edilmiştir.

4.3. Cönk ve Sefineler⁵⁷

1. Türkiye, İstanbul, Yahya Tevfik Kütüphanesi, 1741 numarada kayıtlı cönk.

2. Pakistan, İslâmabad, Genc-i Bahş Kütüphanesi, 14456 numarada kayıtlı cönk. Eser 1345 yılında kaleme alınmıştır.

3. İran, Tahran, Meclis Kütüphanesi, 534 numarada kayıtlı cönk.

4. Türkiye, İstanbul, Lâlâ İsmail Paşa Kütüphanesi, 487 numarada kayıtlı cönk. Eser 1354 yılında yazılmıştır.

5. Türkiye, İstanbul, Süleymâniye Kütüphanesi, 280 numarada kayıtlı cönk. 1943 yılında tedvin edilen derlemenin müellifi Mes'ûd b. Ahmed-i Kutb'dur.

6. İran, Tahran, Tahran Üniversitesi, 2449 numarada kayıtlı cönk. Habîb-i Yagmâî adlı bir müellif tarafından kaleme alınmıştır.

7. Türkiye, İstanbul, Ayasofya Kütüphanesi, 1670 numarada kayıtlı cönk. Eserin adı *Enîsu 'l-Hulûh ve Celîsu 's-Sulûh*'tur. Müellifi Musâfir b. Nâsiru'l-Multevî adlı bir kimsedir.

8. İran, Tahran, Meclis Kütüphanesi 537 numarada kayıtlı cönk. Eserin adı *Enîsu 'l-Vahde ve Celîsu 'l-Hulûh*'tur. Seyyid Mahmûd Huseynî-i Gülistânî tarafından 1920 yılında yazılmıştır.

9. İran, Tahran, Melik Kütüphanesi, 5319 Numarada kayıtlı cönk. Eser X/XVI. asırda yazılmıştır.

10. İran, Tahran, Meclis Kütüphanesi, Senâ bölümü, 651 numarada kayıtlı cönk. Eser XII/XVII. asırda kaleme alınmıştır.

Sonuç

XI. asrın sonlarından XII. asrın ortalarına kadar çoğunlukla Gazne'de yaşayan ve ömrünün büyük bir kısmını Gazne Sultanı Behrâmşâh'ın sarayında geçiren Seyyid Hasan-i Gaznevî, döneminin tanınmış vaizleri arasındadır. 5000 beyit civarındaki divanı, İran edebiyatının geldiği noktayı göstermesi açısından önemlidir. Hayatının ve özellikle edebî şahsiyetinin ortaya konulmasıyla edebiyat âleminde daha fazla tanınması amaçlanmıştır. Dîvân'ının yer aldığı tezkire, cönk ve sefinelerin bir arada verilmesiyle, onun hakkında daha sonra yapılacak çalışmalara

⁵⁷ Mustafâ Dirâyetî, *Fihristigân-i Nushahâ-yi Hattî-i İran*, İntişârât-i Sâzmân-i Esnâd u Kitâbhâne-i Millî, Tahran, 1390 ş., c. 15, s. 179-180.

kolaylık sağlanması hedeflenmiştir. Bütün bu çalışmalar onun İran şiirindeki hak ettiği yeri almasına katkı sağlayacaktır.

Seyyid Hasan, vaizlik özelliğini zaman zaman şiirine yansıtmış, dinî terminolojiyi kullanırken devrin ileri gelenlerine nasihat verir tarzda hitap etmeyi ihmal etmemiştir. Methiye ağırlıklı bir Dîvânı olan Seyyid Hasan, başta döneminin Türk sultanları olmak üzere vezirler, komutanlar, yöneticiler ve toplumun değişik tabakalarından kişilere methiyeler yazmıştır. Dîvân'ının üçte birinden fazlasını, uzun yıllar sarayında yaşadığı Gazne sultanı Behrâmşâh adına kaleme almıştır. Ayrıca Behrâmşah ile birlikte katıldığı Hint seferlerine de şiirinde değinmiştir. Dîvânda tarihî ve efsanevî kişiler, milletler, ülkeler, şehirler, coğrafi unsurlar, sosyal hayat, inançlar, gelenek ve görenekler gibi birçok kültürel unsurlarla ilgili bilgiler de yer almaktadır. Ayrıca Müderris-i Razavî tarafından yayımlanmış olan Dîvân'ın birçok eksiklikler ve yazım yanlışları barındırması sebebiyle, Dîvân üzerinde çalışma yapmak isteyen araştırmacıların 'Abbâs-i Begcânî tarafından doktora tezi olarak hazırlanan ve 2019 yılında Mîrâs-ı Mektûb yayınları tarafından basılan yeni tenkitli metne de müracaat etmeleri önem arz etmektedir.

Kaynakça

Aştîyânî, ‘Abbâs İkbâl, “Zindegî-i Seyyid Hasan-i Gaznevî”, *Mecelle-i Armagân*, XV. Yıl, Tahran 1313ş., s. 81-90.

Ateş, Ahmed, *İstanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserler*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1968.

Devletsâh-i Semerkandî, *Tezkîretu’s-Şu‘arâ*, nşr. Edward Browne, tsh. Muhammed-i Ramazanî, Çâp-i Kelâle-i Hâver, Çâp-i Dovvom, Tahran 1366ş.

Dirâyetî, Mustafâ, *Fihristigân-i Nushahâ-yi Hattî-i İrân*, İntişârât-i Sâzmân-i Esnâd u Kitâbhâne-i Millî, C XV, Tahran 1390ş.

Dîvân-i Cemâleddîn Muhammed b. ‘Abdurrezzâk-i İsfehânî, haz. Seyyid Hasan Vahîd-i Destgerdî, İntişârât-i Kitâbhâne-i Senâ’î, Tahran 1361ş.

Dîvân-i Kemâleddîn-i İsmâ‘il-i İsfehânî, haz. Huseyn-i Bahru’l-‘ulûmî, İntişârât-i Dihhudâ, Tahran 1348ş.

Dîvân-i Seyyid Hasan-i Gaznevî, tsh. Muderris-i Razavî, İntişârât-i Esâtîr, Çâp-i Dovvom, Tahran 1362ş.

Ebu’l-Hasan-i Beyhakî, *Lubâbu’l-Ensâb ve’l-Elkâb ve’l-A‘kâb*, tsh. Seyyid Mehdî-i Recâî, nşr. Menşûrât-i Mektebetu’l-Mar‘aşî, Çâp-i Dovvom, 1386ş.

Emîn Ahmed Râzî, *Heft İklîm*, haz. Seyyid Muhammed Rızâ Tâhirî, İntişârât-i Sadâ ve Sîmâ, Tahran 1378ş.

Kazvinî, Hamdullâh Mustevfî, *Târîh-i Guzîde*, haz. ‘Abdu’l-Huseyn-i Nevâî, İntişârât-i Emîr Kebîr, Tahran 1362ş.

Mecd-i Hâfî, *Ravza-i Huld*, haz. Huseyn-i Hadîvecm, Çâphâne-i Musavver, Tahran 1345ş.

Mecdûd b. Âdem Senâ’î, *Mesnevîhâ-yi Hakim Senâ’î*, tsh. Muhammed Takî Müderris-i Razavî, İntişârât-i Dânişgâh-i Tehrân, Tahran 1348ş.

Mînhâc-i Sirâc-i Cuzcânî, *Tabâkât-i Nâsirî*, haz. ‘Abdulhay Habîbî-i Kandeherî, İntişârât-i Bunyâd-i Ferhengî, Kâbil 1391ş.

Muhammed b. ‘Alî b. Suleymân er-Râvendî, *Râhetu’s-Sudûr ve Âyetu’s-Surûr*, haz. Muhammed İkbâl, İntişârât-i Emîr Kebîr, Tahran 1364ş.

Muhammed-i ‘Avfî, *Lubâbu’l-Elbâb*, tsh. ‘Azîzullah ‘Alizâde, İntişârât-i Firdevs, Çâp-i Evvel, Tahran 1361ş.

Muhammed b. Muhammed-i Dârâbî, *Tezkîre-i Letâyifu’l-Hiyâl*, tsh. Yûsuf Beg Babapûr, İntişârât-i Mecme‘-i Zehâyîr-i İslâmî ve Kitâbhâne-i Meclis, Kum 1391ş.

Muhammed-i Kâsım-i Hinduşâhî, *Târîh-i Firişte*, haz. Muhammed Rıza Nasîrî, İntişârât-i Encümen-i Âşâr-i Mefâhîr-i Ferhengî, Tahran 1378ş.

Mukaddime-i Dîvân-i Seyyid Hasan-i Gaznevî, tsh. Müderris-i Razavî, İntişârât-i Dânişgâh-i Tehrân, Tahran 1328 ş.

Öztürk, Mürsel, “Eşref-i Gaznevî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C XI, İstanbul 1995, s. 474-475.

Râzî, ‘Abdullâh, *Târîh-i Kâmil-i İrân*, İntişârât-i İkbâl, C II, Tahran 1347ş.

Rıza Kulîhân-i Hidâyet, *Mecme‘u’l-Fusehâ*, tsh. Mezâhir-i Musaffâ, İntişârât-i Emîr Kebîr, Çâp-i Evvel, Tahran 1336ş.

Safa, Zebihullah, *Târîh-i Edebiyât Der İrân*, II, 589; Razavî, İntişârât-i Dânişgâh-i Tehrân, Tahran 1348 ş., C II, s. 24, 195, 586, 588-591.

Takiyeddin Muhammed-i Evhadî-i Bulyânî, *'Urefâtu'l-Âşikîn ve 'Arsâtu'l-Ârifîn*, İntişârât-i Mîrâs-i Mektûb, Tahran 1389ş.

Zahîreddin el-Beyhakî, *Lubâbu'l-Ensâb ve'l-Elkâb ve'l-A'kâb*, tsh. Seyyid Mehdî-i Recâî, nşr. Menşûrât-i Mektebetu'l-Mar'aşî, Çâp-i Dovvom, 1386ş.

أثر الصورة الفنية في إعلامية الخطاب شعر مسكين الدارمي نموذجاً

HİTABETİN BİLGİLENDİRİCİLİĞİNDE SANATSAL İMAJIN ETKİSİ: MİSKİN AL DAREMİ’NİN ŞİİRİ ÖRNEĞİ

Mustafa ALMAWAS*

Öz

Edebi metin dünyası, dinleyenler ya da muhataplar üzerinde derin bir etkiye sahip olan estetik bir metin haline getirilmiş, hayal, hazf, zikr, takdim-tehir, tarif-tenkir, iltifat ve fasl-vasl gibi farklı sanatsal özellikler açısından zengin bir dünyadır. Sanatsal imge, metne edebi güzellik niteliği kazandıran en önemli özelliklerden biridir ve muhatabın, ülfet, zevk, etki ve iletişim hakkında hissetmesini sağlamak için izleyicileri edebi metnin iç dünyalarına çekebilen diğer özelliklerdir. Edebi metin, yazılı olduğu sürece metindir. Konuşma esnasında hitab’a dönüşür. Bu nedenle pek çok özellik taşır ve metin ile hitap kavramları arasında bir fark yoktur. Her iki terim de metni oluşturanın, okuyucuya ilettiği sanatsal mesaja işaret etmekte ve amacı etkilemek ve zevk almaktır. Metin bilimciler, metnin, gerçek bir metin olmasını sağlamak için şu yedi kriteri içerdiğini belirtmişlerdir: Sebki, iltiham, kast, kabul, riayetü’l-mevkif, tanas ve İ’lâmiyye. Tüm bu kriterler edebi süreçte önemli bir rol oynamaktadır ve bu çalışmada odak noktası, alıcının beklenmedik yeni gerçekleri anlamına gelen ve metnin veya konuşmanın ele alınabilmesine katkıda bulunan medyatiklik özelliği olacaktır. Edebi metni okuma, metni oluşturanın, metinden gizli hedefleri okuyucunun eleştirel bir şekilde keşfetmesine yardımcı olan bilinçli ve dikkatli bir okumadır. Sanatsal imge yoluyla söylemdeki medyatikliğin nedenlerini üzerine olan bu makale, edebi metni anlamaya yardımcı olmakta, okuyucuya, diğer şairlerin metinleri üzerine düşünmek için geniş ufuklar açmakta ve bu makalenin sunduğu görüşlerin ötesinde anlayış kazandırmaktadır. Bu araştırma, görsel, kinetik, renkli, işitsel ve imgeleri ile karakterize edilen edebi söylemin medyatikliğindeki beş duyuya dayanan sanatsal imgenin etkilerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Araştırma, temel kavramlardan bahsederek başlamakta; sanatsal imge, hitap ve basın kavramlarını açıklamakta, Emevi Dönemi şairi Miskin al Dârimî’nin hayatından bahsetmekte ve bu simgelerin etkilerini ve katkılarını ortaya koymak amacıyla Miskin al Dârimî’nin şiirlerinden örnekler vermek üzere sanatsal imgeler konusunu işlemektedir.

Anahtar Kelimeler: Etki, İmge, Sanat, Hitap, Metin, Medyatiklik.

THE EFFECT OF ARTISTIC IMAGE ON INFORMATIVE ORATORY: THE POEM OF MİSKİN AL DAREMİ

Abstract

The world of textual text is a world privileged in a diverse artistic prominent feature that makes it aesthetic text. That has a profound impact on those who are addressed to them. However, these artistic realms are many, including images and imagination, deletion and remembrance, Submission and delay, definition and denial, pay attention, separation, and receipt, and so forth. The artistic image is one of the most distinct features that accord the text the character of literature beauty and awards it other features capable of attracting the recipients of the pulp to the worlds of the textual text of the interior, so as to rubric the human address and enjoyment, influence and communication. A literature text is a drawing out, therefore, it is written and turn into a speech in the case of speech and address, and then has an assortment of features, and no difference in the terms of the purview and speech, both terms refer to the technical message that the maker communicates to the reader, and the purpose of impact and enjoyment.

* Öğr. Gör., Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Mütercim-Tercümanlık (Arapça) Anabilim Dalı, mustafamawas101@gmail.com

The scientists have required that the text should be containing seven criteria to ensure that it is a real test. And these criteria are: casting, docking, intent, and acceptance, nurturing attitude, eavesdropping, and media. Reading the literature text in consciously and purposeful reading helps the reader to explore the realms of the text critically and scrutinizing the hidden aims that the maker wants from his speech. Therefore, the search for the causes of media in the discourse through the artistic image contributes to the comprehended of the literary text and opens the reader wide horizons to think about texts Poets, and a new understanding according to what this research offers. this research endeavours to detection the impact of the artistic image based on the five senses in the media discourse literature distinct visual, kinetic, colour, auditory, and colour. The research beginning by talking about the fundamental's connotations, he explained the concept of artistic image, discourse, and media. Then, presented vita about the Umayyad poet Miskeen al-Darm and transition to talking about the types of artistic image, to be illustrated by models of the poetry of the poor Mkarmi Drama in order to lay a hand on the impact of these images and contribution in the informational discourse and acceptance of the recipients.

Keywords: Impact, Image, Art, Speech, Text, Media.

الملخص

إنَّ عالم النَّصِّ الأدبي هو عالمٌ ثرِّيُّ بالمعالم الفنِّية المتنوّعة التي تجعله نصًّا جماليًّا ذا تأثيرٍ بالغٍ فيمن يُلقى على مسامعهم أو يخاطبهم، وهذه العوالم الفنِّية كثيرة، ومنها الصُّورُ والأخيلة، والحذف والتَّكْرُرُ، والتَّقديم والتَّأخير، والتعريف والتَّنكير، والالتفات، والفصل والوصل، وغير ذلك.

والصُّورة الفنِّية إحدى أبرز المعالم التي تمنح النصَّ سمة الجمال الأدبي، وتعطيه سماتٍ أخرى قادرة على جذب ألباب المتلقين إلى عوالم النَّصِّ الأدبي الداخليَّة، بغية شعور المُخاطبِ بالأنس والإمتاع، والتأثير والتواصل.

والنصَّ الأدبي يكون نصًّا ما دام مكتوبًا ويتحوَّل إلى خطاب في حالة الإلقاء والمُخاطبة به، ولذلك يحمل سمات متنوّعة، ولا اختلاف في مصطلحي النَّصِّ والخطاب، فكلَّ المصطلحين يشير إلى الرِّسالة الفنِّية التي يقوم المُبدع بإبصالها إلى القارئ، وغابته منها التأثير والإمتاع.

وقد اشترط علماء النَّصِّ أن يحتوي النَّصُّ على سبعة معايير تضمن له أن يكون نصًّا حقيقيًّا، وهذه المعايير هي: السبك والالتحام والقصد والقبول ورعاية الموقف والتناسل والإعلامية.

وكلَّ هذه المعايير تؤدي وظيفة مهمّة في النَّصِّ الأدبي، وفي هذا البحث سيتم التركيز على سمة الإعلامية التي تعني الوقائع الجديدة غير المتوقعة للمتلقّي، والتي تساهم في مقبولية النَّصِّ أو الخطاب عند المخاطبين.

إنَّ قراءة النَّصِّ الأدبي قراءة واعية ومثابرة تساعد القارئ على استكشاف عوالم النَّصِّ استكشافًا ناقداً ومُتفحِّصًا عن المرامي الخفِّية التي يريدها المُبدع من خطابه، ولذلك فإنَّ البحث عن أسباب الإعلامية في الخطاب من خلال الصُّورة الفنِّية يساهم في فهم النَّصِّ الأدبي، ويفتح للقارئ أفقًا واسعًا للتفكير في نصوص شعراء آخرين، وفهمها فهمًا جديدًا وفق ما يقمّه هذا البحث.

ويسعى هذا البحث إلى كشف أثر الصُّورة الفنِّية المعتمدة على الحواس الخمس في إعلامية الخطاب الأدبي المتميز بصوره البصرية والحركية واللونية والسمعية واللونية.

وقد ابتدأ البحث بالحديث عن المفاهيم الأساسية، فشرح مفهوم الصورة الفنِّية، والخطاب، والإعلامية، ثم عرض نبذة بيسيرة عن حياة الشاعر الأموي مسكين الدارمي، وانتقل للحديث عن أنواع الصورة الفنِّية، لئيمثل لها بنماذج من شعر مسكين الدارمي بغية وضع اليد على أثر هذه الصور وإسهامها في إعلامية الخطاب ومقبوليته عند المتلقين.

الكلمات المفتاحية: أثر - صورة - فنِّية - خطاب - نص - إعلامية.

مدخل:

يُعدُّ التّصوير الشعري أحد المكوّنات الرّئيسة لفنّ الشّعر، فالفنّ نوع من التفكير المؤسس على الصور والأخيلة، ولذلك قيل إنّ الشاعر يرسم بالكلمات.

ويمكن القول باطمئنان إنّ النّفس الإنسانيّة مجبولة على حبّ التّصوير، وتميل كلّ الميل إلى رؤية التصوير الحسن، فالنفس التي تُدرك الأشياء التي حولها من خلال الحواس الخمس، توافقة إلى البهجة والسرور والانفعال مع الجمال المحيط بها⁽¹⁾.

ولمّا كان إدراك الإنسان للمحسوسات التي حولها عن طريق حواسه الخمس، لجأ الشاعر إلى تضمين شعره صوراً فنيّة قوامها اللون والصوت والحركة، فاللون يُدرك بحاسة البصر، والصوت يُدرك بحاسة السمع، أمّا الحركة فقد تتطلب ثلاث حواس لإدراكها، وهي: البصر والسمع واللمس، ومثالا على ذلك قول ابن حزم الأندلسي:

كأنّها حين تخطو في تأوّدها قضيب نرجسة في الرّوض مياؤس
كأنّ مشيها مشي الحمامة لا كدُّ يُعاب ولا بطء به باؤس

حيث شبه – في البيت الأول – هذه المرأة حين تمشي بـ (نبات النرجس حين يتمايل وسط البستان) ووجه الشبه (في تأوّدها) أي: رقة القوام والتمايل في رقة ورشاقة، وهو تشبيه صورة بصورة، أو محسوس بمحسوس.

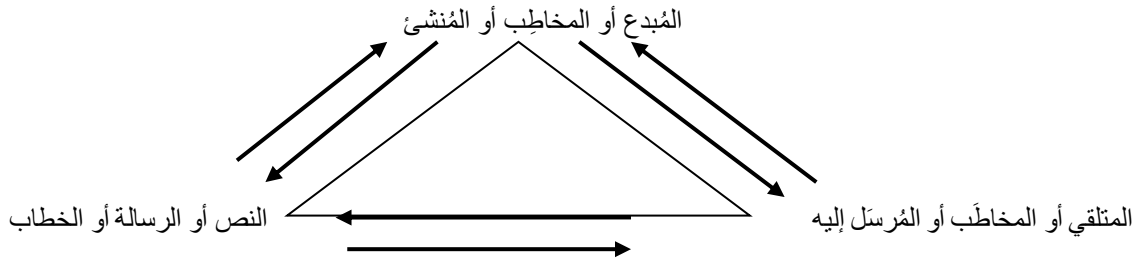
وفي البيت الثاني شبه مشيتها بمشي الحمامة في عدم الاجتهاد في السير مع عدم البطء فيه، فهي ليست بالمتعجلة في السير فيُعاب عليها ذلك، وليست بالمبطئة فيُظن بها مرض، وإنما مشيتها متوسطة بين البطء والإسراع، وهنا نجد أن الصّور قد تضافرت في إظهار مفاتن هذه المرأة ورشاقة عودها حين تتمايل فتأخذ القلوب وتسحر العقول⁽²⁾.

وأما حاستنا الشّمّ والذّوق فاستعمالهما في الشعر قليلٌ مقارنةً مع بقية الحواس، إلا أنّهما مستعملتان في الشعر بشكل ملحوظ، فقد كتب الشاعر الموصلي السّري الرّفاء (362هـ) كتاباً بعنوان: (المحب والمحبوب والمشموم والمشروب)، مما يوحي إلى أنّ الشعراء قد تنبّهوا إلى أهميّة الصورة الفنيّة المُدرّكة من خلال الشّمّ والذّوق.

والشعر أحد الفنون الجميلة، أدائه اللغويّ التي يعمد لها الشاعر فيشكل منها عوالمه الخاصّة⁽³⁾.

"إن اللغة العربية لغة شعريّة لانفرادها بفنّ العروض المحكم أو جمال وقعها في الأسماع، فإنها لغة شاعرة ولا يكفي أن يقال عنها إنها لغة شعر، أو لغة شعريّة." (4)، وهذه اللغة كثيرًا ما تُعبّر عن دواخل الشاعر وانفعالاته وأحاسيسه ولواعجه الداخليّة، فيتخيّر من اللغة المفردات والتراكيب والجمال الأنسب التي تتشاكل وتجربته الشعورية، وتتبلور في قالب صورة شعريّة بصرية أو حركية أو سمعية... يتلقاها المخاطب فينفع بها ويتفاعل معها، لأنها تلامس روحه، فهي قريبة من تكوينه الحسيّ، ولاسيما حواسه الخمس، وعندئذ يحدث ذلك التأثير بالنص الإبداعي، إذ كلّ عملية فنيّة إبداعية لا بُدّ أن يتوافر فيها أقطاب ثلاثة، هم المبدع والنصّ أو الرسالة والمتلقي، تحدث بينهم علاقة تآثر وتأثير، فيمنح النصّ المتلقي الأنا واللفظ والرّاحة النفسيّة، ويمنح المتلقي النصّ الخلود، فالمتلقي يحفظه وينشده ويتمثّل به، فيبقى النصّ خالدًا محفوظًا في الذاكرة الجمعيّة.

ويمكن تمثيل هذا التفاعل بين أقطاب العملية الفنيّة الإبداعية في المثلث الآتي:



ولا يُمكن للعملية الفنيّة الإبداعية أن يُكتب لها الخلود إلا عندما تتصف بصفة تُعرف باسم الإعلاميّة (Informativity)، أي ما تحمله الرسالة من أخبار جديدة من المُبدع إلى المتلقي تتصف بعدم توقّع المتلقي لها، وكلما كان الخبر جديدًا وغير متوقّع

(1) - ينظر: العاكوب، عيسى علي: سبع سنبلات وسنبلة، ثمانية بحوث في الدرس القرآني والبلاغة والنقد، بحث: لماذا يكون الشعراء مُصوّرين بالضرورة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2018م، ص155-162.

(2) - أحمد إسماعيل ISMAİLOĞLU - Ahmet İSMAİLOĞLU : قراءة بلاغية في شعر ابن حزم الأندلسي، Diyanet İlmî Dergî،

Cilt 50, Sayı 04, s. 113

(3) - ينظر: العاكوب، عيسى علي: سبع سنبلات وسنبلة، ثمانية بحوث في الدرس القرآني والبلاغة والنقد، ص160.

(4) Recep Çinkılıç, Abbâs Mahmûd el-Akkâd (1889-1964)'ın Hayatı ve Eserleri, Nûsha Şarkiyat Araştırmaları (46), s. 20, Dergisi, Ocak-Haziran 2018;

كانت الإعلامية فعالة ومؤثرة في المتلقي⁽⁵⁾. وهذا ما سنراه في نماذج من شعر مسكين الدارمي الذي تضمن صورة فنية حملت إعلامية فعالة فأثرت تأثيرًا بالغًا في المتلقي، وحازت على قبوله، وأدت مقصديتها على أكمل وجه.

أولاً: مفهومات أساسية:

أ- الصورة الفنية:

يدل الجذر (ص، و، ر) على معنى التمثيل أو التشبيه أو المحاكاة، فقد جاء في مختار الصحاح: "صَوَّرَهُ تَصْوِيرًا (فَتَصَوَّرَ) وَ (تَصَوَّرْتُ) الشَّيْءَ تَوَهَّمْتُ (صُورَتُهُ فَتَصَوَّرَ) لِي. وَ (النَّصَاوِيرُ) التَّمَاثِيلُ"⁽⁶⁾، وجاء في موضع آخر منه: "وَ (مَثَلٌ) لَهُ كَذَا (تَمَثِيلًا) إِذَا صَوَّرَ لَهُ مِثْلَهُ بِالْكِتَابَةِ أَوْ غَيْرِهَا. وَ (التَّمَثَالُ) الصُّورَةُ وَالْجَمْعُ (التَّمَاثِيلُ)"⁽⁷⁾.

وقد أضاف الزبيدي في تاج العروس معنى النوع أو الصفة للصورة فقد جاء فيه: الصُّورَةُ، بِالضَّمِّ الشَّكْلُ، وَالْهَيْئَةُ، وَالْحَقِيقَةُ، وَالصِّفَةُ، (ج: صَوْرٌ)، وَ (تُسْتَعْمَلُ الصُّورَةُ بِمَعْنَى النَّوْعِ وَالصِّفَةِ)، وَمِنْهُ الْحَدِيثُ: {أَتَانِي اللَّيْلَةُ رَبِّي فِي أَحْسَنِ صُورَةٍ}⁽⁸⁾. قَالَ ابْنُ الْأَثِيرِ: الصُّورَةُ تَرُدُّ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ عَلَى ظَاهِرِهَا، وَعَلَى مَعْنَى حَقِيقَةِ الشَّيْءِ وَهَيْئَتِهِ، وَعَلَى مَعْنَى صِفَتِهِ، يُقَالُ: صُورَةُ الْفِعْلِ كَذَا وَكَذَا، أَيْ هَيْئَتُهُ، وَصُورَةُ الْأَمْرِ كَذَا، أَيْ صِفَتُهُ فَيَكُونُ الْمُرَادُ بِمَا جَاءَ فِي الْحَدِيثِ أَنَّهُ أَتَاهُ فِي أَحْسَنِ صِفَةٍ⁽⁹⁾.

فالصورة ترد على معانٍ متعددة في اللغة، فهي الشكل أو المثال أو الهيئة أو النوع أو الصفة، وكلها معانٍ متقاربة.

أما الفنّ في اللغة فإنّ مادة (فنن) تدلّ على معانٍ متعددة ومختلفة، فقد جاء في تاج العروس: "الفنّ: الحال. والفنّ: الضرب من الشّيء؛ كالأفنون، بالصمّ، ج أفنان وفنون. يقال: رَعَيْنَا فُنُونَ النَّبَاتِ، وَأَصْبْنَا فُنُونَ الْأُمُورِ... والفنّ: المَطْلُ. والفنّ: (العناء)؛... وَفَتِنَ النَّاسَ: جَعَلَهُمْ فُنُونًا، أَيْ أَنْوَاعًا... والتفنن في الثوب: طرائق ليست من جنسه. يقال: ثوب ذو تفنن. والتفنن: بلى الثوب بلا تشقق. وفي المحكم: تفرز الثوب إذا بلى من غير تشقق شديد. أو هو اختلاف نسجه برقة في مكان وكثافة في مكان آخر؛... والفنّ: الأمر العجيب... وأفانين الكلام: أساليبه وطرقه"⁽¹⁰⁾.

والملاحظ أنّ معاني كلمة الفنّ مختلفة، فمنها: الحال، والنوع، والمطل، والعناء، والأمر العجب، والأسلوب، والطريقة. ولكنّ الغالب فيها؛ معنى النوع.

والفنية هي مصدر صناعي من (الفنّ)، أما إذا أضفنا هذا المصدر الصناعي إلى كلمة (الصورة)، أصبح اسمًا منسويًا، لأنّه تحوّل إلى صفة أو نعت، لأنّ ما يوصف به هو الاسم المنسوب، أما المصدر الصناعي فلا يوصف به.

وللصورة الفنية تعريفات كثيرة ومتعددة، لعلنا نقف عند ثلاثة من هذه التعريفات هي الأقرب إلى مدار بحثنا.

عرّف جابر عصفور الصور فقال: هي "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه"⁽¹¹⁾.

وعرّف مرشد أحمد الصورة الفنية فقال: هي "أداة اشتغال شعري، يشكّل المادة الشعرية تشكيلاً جمالياً ناهضاً على لغة شعرية، تستحضر الهيئة الحسية للمعاني، والأشياء، كي يصوغها صياغة جديدة بآليات اشتغال، تدل على براعة الشاعر الأسلوبية، وتتمكّن من التأثير في المتلقي، ومن هنا تتجلى أهميتها في النص الأدبي"⁽¹²⁾.

كما أنّ "الصورة الفنية نتاج الوعي التخيلي عند الشاعر، قوة المخيلة هي المنهل الأساس الذي تصدر عنه الصورة الفنية النابعة من الوجدان والمعبرة عنه، والمشكلة في واقع جمالي دال على نضج الخيال الشعري"⁽¹³⁾.

ورأى أحمد بسام ساعي أنّ تعريف الصورة الفنية واسع الحدود، فقال: "وفي الدراسات الأدبية الحديثة يتغير مفهوم الصورة، فلا يقف تعريفها عند الحدود التي رسمتها القواعد البلاغية، بل تتسع هذه الحدود لتضع الصورة البلاغية الجزئية ضمن

(5) - جاسم، جاسم علي: أبحاث في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب، مراجعة: زيد علي جاسم، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2018م، ص17.

(6) - الرازي، أبو بكر: تحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية- الدار النموذجية، بيروت- صيدا، ط5، 1420هـ/1999م، مادة (صور)، ص180.

(7) - المصدر السابق: مادة (مثل)، ص290.

(8) - ابن حنبل، أحمد: مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق: شعيب الأرنؤوط- عادل مرشد، وآخرين، إشراف: د عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، ط1، 1421 هـ- 2001م، الحديث رقم (3484)، 437/5.

(9) - الزبيدي، مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية، مادة (صور)، 358-357/12.

(10) - المصدر السابق: مادة (فنن)، 520-515/25.

(11) - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط(3)، 1992م، ص 392 .

(12) - أحمد، مرشد: مبادئ التحليل الأدبي، الأصيل للطباعة، حلب، ط3، 2014م، ص120.

(13) - المرجع السابق: ص121.

(المشهد الكامل) الذي قد يمتد في القصيدة فيستغرق أكثر من بيت واحد، ثم لتضع هذا المشهد الكامل من بعد في اللوحة العامة التي تتألف منها القصيدة أو المقطع⁽¹⁴⁾.

وهكذا فإن الصورة الفنية هي جزء مهم من الخطاب الشعري، وهي نتاج خيال الشاعر، وتحمل معنى مُرادًا عند الشاعر غايته التأثير في المتلقي، للفت انتباهه إلى عوالم الخطاب الشعري.

ب- الإعلامية:

يُعدّ النص الشعري عالمًا فنيًا متميزًا يخلقه المُبدع ليلقيه على مسامع المخاطبين لغاية الإمتاع والتأثير، والتفاعل والانفعال، وهذا النصّ يسمّى نصًّا ما دام مكتوبًا، فإذا شاع وانتشر بين الناس، وتناقلته الألسن، وحفظه الرواة وأنشده في المحافل أصبح خطابًا شعريًا.

والنص لكي يكون نصًّا حقيقيًّا اشترط له العلماء الغربيون سبعة معايير يُطلق عليه صفة النص، ومن هؤلاء العلماء، اللغوي (روبرت دي بوجراند) الذي اقترح سبعة معايير لجعل النصية أساسًا لإيجاد النصوص واستعمالها، وهذه المعايير هي:

1- **السبك:** والمقصود به تتابع الألفاظ على سطح النص، وارتباط بعضها مع بعض من خلال عدد من الروابط، مثل: الضمائر، وتكرار الكلمات، والحذف، وغير ذلك.

2- **الالتحام:** وهو ترابط المفاهيم في عمق النص، من خلال عناصر منطقية كالسببية والعموم والخصوص، وتلتحم هذه العناصر وتتربط مع المعلومات الموجودة داخل النص لتشكل معرفة جديدة بالإضافة إلى المعرفة السابقة بعالم النص الأدبي.

3- **القصد:** وهو غاية مُبدع النص من لغة نصّه الأدبي، فيعد أن يتأكد المبدع أنّ نصه قد امتاز بالسبك والحيك، يجعل نصّه وسيلة لغوية للوصول إلى غاية محددة مطلوبة من المتلقي، وغالبًا ما يكون القصد للإمتاع والتأثير.

4- **القبول:** وهذا الأمر يتعلق بالمتلقي للنص، فإذا كان النص الذي أنشأه المبدع مسيوغًا سيكًا صحيحًا، ومحبوبًا حيكًا سليمًا، وله غاية محددة، فإن النص سيكون مقبولًا عند المتلقي، وإن انتفت هذه الشروط الثلاثة منه فلن يكون مقبولًا عندئذٍ.

5- **رعاية الموقف:** والمقصود بها العوامل التي تجعل النص مرتبطًا بموقف يمكن استعادته، وهذا الأمر شبيهه جدًا بما يُعرف باسم مناسبة القصيدة.

6- **التناسق:** وهو العلاقة بين النص الذي يؤلفه المبدع مع نصوص أخرى مرتبطة به، وتحمل المعنى نفسه، فإذا تداعت هذه المعاني بعضها مع بعض، فنحن أمام تناسق بين النصّين.

7- **الإعلامية:** وهي العامل المؤثر بالنسبة لعدم القطع بالأحكام على الوقائع والأخبار الموجودة في النص، فالإعلامية تكون عالية الدرجة إذا كانت عند وجود بدائل متعددة للوقائع المذكورة داخل النص، وتنخفض درجة الإعلامية عندما تقلّ هذه البدائل، وتقترب الأخبار من الواقع ولا تعطي معلومات جديدة⁽¹⁵⁾.

ويسلط هذا البحث الضوء على معيار الإعلامية، وهو معيار يتعلق بالنص نفسه، ويرتبط به ارتباطًا وثيقًا ومتينًا.

وبما أنّ الإعلامية مرتبطة بالوقائع الموجودة داخل النص الأدبي، أردنا ربط الصورة الفنية بمعيار الإعلامية، لنؤكد أنّه كلما كان الخبر في النص الأدبي المنشأ بوساطة صورة فنية جديدة كانت الإعلامية عالية الدرجة، وحققت الغاية المنشودة للمُبدع في التأثير والإمتاع.

ج- الخطاب:

يرتبط النص الأدبي بسمّة الكتابة، فإن كان النص مُدوّنًا في ورقة أو صحيفة أو كتاب أو أي مكان يمكن التدوين عليه سُمّي نصًّا، وعندما يقوم المُبدع أو المُنشئ بإلقاء هذا النص على المخاطبين يصبح اسمه خطابًا.

فالنص والخطاب مصطلحان شائعان يطلقان على الأعمال الأدبية، وما يُميّز بينهما هو سمة الشفهية والكتابية.

فالخطاب هو فعل الإنتاج اللفظي، ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموعة البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه⁽¹⁶⁾.

ولكن كثيرًا ما يتداخل مصطلح الخطاب بمصطلح النص فيطلق الخطاب على النص المكتوب والشفاهي، ويُطلق النص على النص الشفاهي والمكتوب أيضًا، وهذا التداخل لا يعني فوضى المصطلح، ولكن يوحى باشتراك المصطلحين بخصائص وسمات عديدة، ولعلّ أهم هذه السمات سمة الإعلامية، فأيّ نصّ أو خطاب جدير به أن يحتوي على هذه السمة التي تؤثر في المتلقي وتجعله مقبولًا عنده.

ثانيًا: نبذة عن حياة مسكين الدارمي وشعره:

هو ربيعة بن عامر بن أنيف الدارمي، يمتد نسبه إلى (دارم)، وهي بطن كبير من قبيلة تميم. وهو شاعر عراقي مُجدد شجاع، شارك في حروب الأمويين على الخوارج، وثار على المختار الثقفي في الكوفة وحاربه.

(14) - ساعي، أحمد بسام: الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، ط1، 1404 هـ-1984م، ص37.

(15) - يُنظر: دي بوجراند، روبرت: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م، ص103-105.

(16) - يُنظر: يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط2، 2001م، ص16.

ومسكين لقبه، لقوله في شعره: أنا مسكين لمن أنكرني.

حدثت بينه وبين الفرزدق مهاجاة، ولكنهما تكافأ عن بعضهما، إذ اتقاه الفرزدق خشية من أن يستعين عليه بجريه، واتقى مسكين الفرزدق خشية أن يستعين عليه بعبد الرحمن بن حسان بن ثابت.

عاش مسكين في بدايات العصر الأموي في الكوفة، فأتصل بالي البصرة زياد بن أبيه، فأقطعته أرضاً في منطقة اسمها (العذيب)، وله أخبار مع معاوية بن أبي سفيان، حيث مدحه لينال عطائه، وقد نال مسكين العطاء.

أحب فتاة من قومه، فكرهته لسواد لونه وقلة ماله، فافتخر بلون سمرته بعد أن تزوجت من رجل ميسور، ثم تزوج بامرأة كثيرة الخصومة والمنازعة، نعتته بالبخل وهتك ستر الجار، لأنه افتخر في شعره بكرمه وصونه لستر جاره.

تنتسك مسكين في أواخر حياته، فلازم المسجد، وتوفي سنة (89هـ/708م).

له ديوان شعر مطبوع، ولكنه مقل في شعره الذي يمتاز بسهولة الألفاظ، ورقتها، ووضوحها. وشعره متوزع في الحماسة والحكمة والمدح والهجاء والفخر بنفسه، ولكنه أوجد غرضاً نادراً هو الغيرة وأجاد به⁽⁴⁷⁾.

ثالثاً: أنواع الصورة، ونماذجها في شعر الدارمي:

اهتم النقاد والبلاغيين بالصورة الفنية الموجودة في النص الأدبي، ونظر الباحثون إليها من وجهات نظر مختلفة كلها تصب في إطار واحد، وهو إبراز مقصدية الصورة وجمالها في النص الأدبي.

وللصورة الفنية أنواع متعددة، فمن الباحثين من درس الصورة الفنية على أنها جزء من البلاغة، فراح يبحث في الاستعارات والتشابه والكنايات والمجازات، ومنهم من راح ينظر إليها من ناحية وضوحها أو غموضها، أو صدقها وكذبها، أو واقعيتها وخيالها، وليس هذا مدار بحثنا، وإنما سنخصص هذا البحث للنظر إلى الصورة من حيث الحواس الخمس، أي الصورة البصرية، واللونية، والحركية، والسمعية، والشمية، لأننا أسلفنا أن الإنسان مجبول على حب التصوير، وحب ما يتشاكل مع نفسه الإنسانية، ولأنه يُدرك الصورة من خلال حواسه الخمس، أما الصورة اللمسية والنوقية فلم نجد لهما مثلاً واضحاً في شعره.

ولهذا سندرس الصورة الفنية عند مسكين الدارمي، وسنختار لكل صورة أبياتاً معينة احتوت على صورة حركية أو لونية أو سمعية وغير ذلك، لنتلمس في هذه الأبيات تلك الصورة الفنية، ولنرى كيف صاغ الشاعر صورته الفنية هذه، وماذا أراد أن يقول من خلالها؟ وما مدى إعلامية هذه الصورة أو تلك؟

أولاً: الصورة الفنية البصرية:

لعل الصورة الفنية البصرية -أي التي يكون التركيز فيها على حاسة البصر- هي الأكثر دوراً في الشعر عمومًا، فكلمة (صورة) بحد ذاتها توحي إلى هذه الحاسة المهمة عند الإنسان.

وكثيرة هي الشواهد على الصورة البصرية في شعر مسكين الدارمي، ولذلك سنختار نموذجاً من قصائده برزت فيه هذه الصورة بشكل ملحوظ لمناقشته وتحليله.

تذكر الرواية أن مسكين الدارمي⁽⁴⁸⁾ قد قدم على معاوية سائلاً إياه أن يفرض له، فأبى، فخرج من عنده مسكين وهو ينشد من البحر الطويل⁽⁴⁹⁾:

أَخَاكَ أَخَاكَ إِنَّ مَنْ لَا أَخَا لَهُ	كَسَاكَ إِلَى الْهَيْجَا بَغِيرِ سَلَاحٍ
وَأَنَّ ابْنَ عَمِّ الْمَرْءِ فَعَالِمٌ جَنَاحُهُ	وَهَلْ يَنْهَضُ الْبَازِي بَغِيرِ جَنَاحٍ؟
وَمَا طَالِبُ الْحَاجَاتِ إِلَّا مَعْدَبٌ	وَمَا نَالَ شَيْئًا طَالِبٌ لِنَجَاحٍ
لِحَا اللَّهِ مَنْ بَاعَ الصَّدِيقَ بَغِيرِهِ	وَمَا كَلَّ بَيْعَ بَعْثُهُ بِرَبَاحٍ
كَمْ فُسِدَ أَدْنَاهُ وَمُصْلِحٌ غَيْرُهُ	وَلَمْ يَأْتُمْ فِي ذَاكَ غَيْرُ صِلَاحٍ
لَنَا مَعْقَلٌ بَغِيرِ خُصْنٍ بِنَاوِهِ	كَتَائِبُ خُورِسِ نَطَقَتْ بِرِمَاحٍ

(47) يُنظر: ياقوت الحموي: معجم الأديباء= إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1414 هـ- 1993م، 1300/3. ويُنظر: الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، - أيار/ مايو 2002م، 16/3. ويُنظر: مسكين الدارمي، ديوان شعره، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م، ص5-15.

(48) وهناك اختلاف في نسبة هذه الأبيات لمسكين، فقيل هي لابن هرمة، وقيل لقيس بن عاصم.

(49) مسكين الدارمي، ديوان شعره، تحقيق: كارين صادر، ص33-34.

إنّ رفض معاوية أن يفرض لمسكين شيئاً جعل مسكيناً يتألم، فذكّره بأن المرء كثير بأخيه، وشبهه من يرفض مساعدة أخيه بمن يسعى إلى الحرب بدون سلاح يفديه الموت، وهذه صورة بصرية، تكمن غايتها الإعلامية في أنّ الشاعر يريد أن يوبّخ سامعه على عدم مساعدته، فمن المؤلم أن يدخل المحارب الحرب من غير أن يحمل السلاح، لأنّ الموت سيترصد به، وكذلك الأخ إذا لم يساعد أخيه سيكون كهذه الصورة البصرية المؤلمة التي تُشعر بالخسران والهزيمة.

ولم يكتف مسكين بهذه الصورة البصرية، بل أعطى المتلقي صورة بصرية أخرى تدلّ على الانكسار والضعف، وهي صورة لصقر لا جناح له، وراح يتساءل: هل يقوم الصقر ويحلّق بغير جناح؟

والمفهوم من هذه الصورة البصرية أنّ الأخ كالجناح للأخ، فيه يستعين، وبه يحلّق، وبه يشدّ أزره، وعليه فإنّ غاية هذه الصورة إعلام المخاطب بأهمية التعاون، ومدّ يد العون للناس، لكيلا يكون المستعين كالصقر بلا جناح.

ثم نرى الشاعر يلوم كلّ من يترك صديقه ولا يساعده، ويأتي بصورة بصرية ثالثة هي صورة البيع والشراء، فيشبهه الصديق بشيء يُباع، ويُستبدل بصديق آخر، وفي هذه الصورة تفرّغ واضح لكلّ من يبيع صديقه، ولا يأخذ بيده.

وأخيراً يؤكد الشاعر أنّه ظنّ أنّ له معقلاً يلجأ إليه في وقت الشدّة، إلّا أنّ هذا المعقل بناؤه كتائب خرس، فإن نطقت نطقاً بالمعاداة، وهي صورة بصرية رابعة توحى بالألم والحسرة على ترك الصديق لصديقه، ومعاداته وعدم مساعدته.

وهكذا نرى أنّ الشاعر في هذه القصيدة استطاع بصوره البصرية الفنية المتتابعة والمدرسة والمنقاة بعناية أن يُعلم مخاطبه بالتفريع واللوم والحزن والحسرة التي يعاني منها كلّ شخص تركه صديقه، وبذلك تظهر إعلامية هذا الخطاب، وأثر الصورة الفنية البصرية في إيصال هذا المعنى.

ثانياً: الصّورة الفنّية اللونية:

إنّ الناظر في شعر مسكين الدارمي الضئيل الحجم، يرى أنّ للون أهمية إعلامية كبيرة في معاني شعره.

ويمكن أن تُعدّ الصورة اللونية صورة بصرية أيضاً، لذلك تثير خيال المتلقي الذي يتلقى النص الأدبي، ويحاول تخيّل ذلك اللون الذي يركّز عليه الشاعر لنقل رسالة ما إلى المتلقي، وهنا تظهر جمالية هذا النص الأدبي وفاعلية الصورة، وذلك في أمرين اثنين: نقل المشاعر الذاتية الخاصة بالشاعر إلى المتلقي، وفاعلية الصورة وإعلاميتها.

واللافت للانتباه أنّ مسكين الدارمي قد ركّز تركيزاً واضحاً على لونين متباينين في شعره، وهما: الأبيض والأسود، حيث نجد لهذين اللونين وجوداً ملحوظاً في أكثر من قطعة من أشعاره، ولا نجد ألواناً أخرى سوى اللون الأخضر في بيت وحيد من شعره كلّهُ.

أ- اللون الأسود:

للون الأسود أو الأسمر حضورٌ قويٌّ في شعر مسكين الدارمي، وقد أثر في فاعلية الصورة وإعلاميتها بوضوح في غير موضع، وسنعرض لعدد من تلك الأشعار لبيان ما أومينا إليه.

يروى الرواة أنّ مسكيناً خطب "فتاة من قومه، فكرهته لسواد لونه، وقلّة ماله، وتزوجت آخر من قومه ذا يسار وليس له مثل نسب مسكين فمرّ بها ذات يوم وقال⁽²⁰⁾: [من الرمل]

- | | |
|----------------------------|--------------------------|
| 1-أنا مسكينٌ لمن يعرفني | لوني السمره ألوان العرّب |
| 2-من رأى ظبيّاً عليه لؤلؤ | واضح الخدين مقروئاً بضرب |
| 3-أكسبته الورق الأبيض أباً | ولقد كان وما يُدعى لأب |
| 4-اصحب الأخيّار وارغب فيهم | ربّ من صحبته مثل الجرب |
| 5-واصدق الناس إذا دثتهم | ودع الكذب لمن شاء كذب |
| 6-ربّ مهزول سمين بيئته | وسمين البيت مهزول النسب |
| 7-أصبحت عاذلتني معتلّة | قرماً أم هي وحمى للصخب |
| 8-أصبحت تنقل في شحم النّرى | وتظنّ اللوم ذراً يئنّه |

(20) - مسكين الدارمي، ديوان شعره، تحقيق: كارين صادر، ص 19-21.

9- لا تَلْمُهَا إِنَّهَا مَن نَسْوَةٍ "ملخها موضوعة فوق الركب"

10- كَتَبْتُ مِيسِرًا يَبِيدُ شِغْبَهَا كَلَّمَا قِيلَ لَهَا: هَالِ وَهَابُ

نُطَالِعُنَا هَذِهِ الْقَصِيدَةَ الْبَائِيَةَ مِنْ بَحْرِ الرَّمْلِ فِي أَوَّلِ دِيْوَانِ شَعْرِ مَسْكِينِ الدَّارِمِيِّ، وَيَحْضُرُ فِيهِ اللَّوْنُ الْأَسْوَدُ عَلَى أَنَّهُ السُّمْرَةُ، إِذْ يُمَكِّنُ عُدْلُونَ السُّمْرَةَ عَلَى أَنَّهُ مِنْ مَشْتَقَاتِ اللَّوْنِ الْأَسْوَدِ، أَوْ اللَّوْنِ الْمَقَابِلِ لِلْوْنِ الْأَبْيَضِ.

وَمُنَاسِبَةٌ هَذِهِ الْأَبْيَاتُ هِيَ رَدُّ مَسْكِينِ الدَّارِمِيِّ عَلَى فِتْنَةِ خَطْبِهَا فَرَفَضَتْهُ لِلْوْنِ الْأَسْمَرِ، وَقِيلَ لِبَلْخَلِهِ أَيْضًا، وَلِأَنَّهَا اخْتَارَتْ شَخْصًا مِيسِرًا وَلَكِنَّ نَسْبَهُ أَقَلُّ مِنْ نَسْبِ مَسْكِينِ.

وَيَبْدُو أَنَّ مَسْكِينًا قَدْ أَلَمَهُ أَنْ يُرْفُضَ بِسَبَبِ سَمَرَتِهِ، أَوْ لَوْنِ بَشَرَتِهِ، فَأَرَادَ أَنْ يُظْهِرَ لِلْفِتْنَةِ وَلِكُلِّ مَنْ يَسْمَعُ شَعْرَهُ أَنَّ لَوْنَ السُّمْرَةِ هِيَ اللَّوْنُ الْعَرَبِيُّ الْمُمَيِّزُ، فَقَالَ فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلِ:

1- أَنَا مَسْكِينٌ لِمَنْ يَعْرِفُنِي لَوْنِي السُّمْرَةُ أَلْوَانُ الْعَرَبِ

وَالشُّعْرَاءُ عَادَةً يَدَّابُونَ عَلَى تَحْسِينِ الْقَبِيحِ -إِنْ صَحَّ التَّعْبِيرُ- وَيَحَاوِلُونَ لَفْتَ أَنْظَارِ الْعَائِيَيْنِ إِلَى بِيَاضِ أَعْيَالِهِمْ، أَوْ إِظْهَارِ جَمَالِ اللَّوْنِ مَقَارَنَةً مَعَ نَقِيضِهِ، وَلِذَلِكَ رَاحَ مَسْكِينٌ يُبْرِزُ جَمَالَ اللَّوْنِ الْأَسْوَدِ إِذْ وَجَدَ مَعَ ظَبْيِ أَبْيَضِ اللَّوْنِ، فَيَقُولُ:

2- مَنْ رَأَى ظَبْيًا عَلَيْهِ لَوْلُو وَاضِحُ الْخَيْدِينَ مَقْرُوءًا بَضْبُ

3- أَكْسَبَتْهُ السُّورِقُ الْبَيْضُ أَبَا وَأَقْدَكَ كَانُ وَمَا يُدْعَى لِأَبِ

فَالَّذِي يَشْغَلُ بِالْمَسْكِينِ هُوَ الْإِنْتِصَارُ لِلْوْنِ السُّمْرَةِ أَوْ اللَّوْنِ الْأَسْوَدِ، بِدَلِيلِ هَذَيْنِ الْبَيْتَيْنِ، فَقَدْ أوردَهُمَا لِيَقُولَ: إِنَّ جَمَالَ بِيَاضِ الظَّبْيِ لَا يَظْهَرُ إِلَّا بِاللَّوْنِ الْأَسْوَدِ الْمَقْرُونِ بِهِ، وَلِذَلِكَ مَنْ كَانَ لَوْنُهُ أَسْوَدًا يَبْدُو كَالشَّامَةِ الَّتِي تُجَمَّلُ الْجَسَدُ، أَمَّا مَنْ كَانَ لَوْنُهُ أَبْيَضًا فَقَدْ يَكُونُ كَالجَرَبِ الَّذِي يَعْطِي لِلْجَسَدِ لَوْنًا قَبِيحًا مَقَارَنَةً مَعَ لَوْنِ بَقِيَّةِ الْجَسَدِ.

وَتَظْهَرُ فَاعِلِيَّةُ الصُّورَةِ الْفَنِيَّةِ فِي إِعْلَامِيَّةِ الْخَطَابِ بِوُضُوحٍ فِي قَوْلِهِ:

9- لا تَلْمُهَا إِنَّهَا مَن نَسْوَةٍ "ملخها موضوعة فوق الركب"

فَالضَّمِيرُ (هَا) فِي (تَلْمُهَا) عَائِدٌ إِلَى الشَّاعِرِ نَفْسِهِ، وَهَذَا فَنٌّ بِلَاغِي يُدْعَى (التَّجْرِيدُ)، أَوْ عَائِدٌ إِلَى الْمُتَلَقِّي الَّذِي يَسْمَعُ خَطَابَهُ، وَيُعَلَّلُ عَدَمَ لَوْمِهَا بِكِنَايَةِ هِيَ قَوْلُ الْعَرَبِ (مَلَخَهَا مَوْضُوعَةٌ عَلَى رَكْبِهَا) أَي هِيَ سَيِّئَةُ الْخُلُقِ، تَغْضَبُ مِنْ أَيِّ شَيْءٍ، وَلَا تُحَافِظُ عَلَى حُرْمَةِ شَيْءٍ، وَلِأَنَّ الشَّاعِرَ بَدَأَ الْأَبْيَاتَ بِأَنَّ لَوْنَ سَمَرَتِهِ هِيَ لَوْنُ الْوَالِدِ الْعَرَبِ، وَجَدَ أَنَّ هَذِهِ الْمَرْأَةَ لَمْ تَسْتَطِعْ الْمَحَافِظَةَ عَلَى هَذَا اللَّوْنِ الْمُمَيِّزِ لِلْعَرَبِ، بَلْ اخْتَارَتْ اللَّوْنَ الْأَبْيَضَ الَّذِي وَصَفَهُ بِ(الجَرَبِ)، وَهَذَا تَبْدُو فَاعِلِيَّةُ الصُّورَةِ الْلَوْنِيَّةِ فِي تَحْسِينِ الشَّاعِرِ لِلْوْنِ الْأَسْمَرِ الَّذِي فَيَحْتَهُ الْمَرْأَةَ، فَانْتَصَرَ لِلسُّمْرَةِ بِأَنَّهَا لَوْنُ الْعَرَبِ، وَذَمَّ اللَّوْنَ الْأَبْيَضَ الَّذِي يُذَكِّرُ بِلَوْنِ الْأَعْجَمِ مَغْمُوطِي النَّسَبِ، وَهَذَا مَا يُفَسِّرُ لَنَا أَيْضًا تَرْكِيضَهُ عَلَى النَّسَبِ عِنْدَمَا قَالَ:

6- رَبِّ مَهْزُولٍ سَمِينٍ بِيئُهُ وَسَمِينِ الْبَيْتِ مَهْزُولِ النَّسَبِ

فَالشَّاعِرُ يَذَمُّ اللَّوْنَ الْأَبْيَضَ بِشَكْلِ غَيْرِ مُبَاشِرٍ فِي هَذَا الْبَيْتِ، وَلَكِنَّ الشَّاعِرَ يَعْتَمِدُ عَلَى إِعْلَامِيَّةِ الْخَطَابِ هُنَا، فَالْمُتَلَقِّي يَعْرِفُ تَمَازُجًا أَنَّ الْفِتْنَةَ رَفَضَتْهُ بِسَبَبِ لَوْنِ الْأَسْمَرِ، وَهَذَا يَشِيءُ بِأَنَّهَا اخْتَارَتْ رَجُلًا أَبْيَضَ اللَّوْنِ، وَبِيَاضِ اللَّوْنِ مَعْرُوفٍ عِنْدَ الْعَرَبِ بِأَنَّهُ لَوْنُ الْأَعْجَمِ، وَالْأَعْجَمُ لَا نَسَبَ لَهُمْ فِي الْغَالِبِ الْأَعَمِّ، وَبِذَلِكَ اسْتَطَاعَ الشَّاعِرُ مِنْ خِلَالِ الصُّورَةِ الْفَنِيَّةِ الَّتِي اعْتَمَدَتْ عَلَى اللَّوْنِ، التَّأثيرَ فِي الْمُتَلَقِّيِّ مِنْ خِلَالِ الْإِعْلَامِيَّةِ الَّتِي ضَمَّنَهَا فِي خَطَابِهِ.

وَظَهَرَ اللَّوْنُ الْأَسْوَدُ فِي قِطْعَةٍ شَهِيرَةٍ لِمَسْكِينِ الدَّارِمِيِّ ذَاتِ صَيْتِهِ بِهَا، وَطَارَتْ شَهْرَتُهُ أَصْقَاعَ الْأَرْضِ بِسَبَبِهَا، إِذْ يَقُولُ مِنَ الْبَحْرِ الْكَامِلِ⁽²¹⁾:

1- قَلَّ لِلْمَلِيحَةِ فِي الْخِمَارِ الْأَسْوَدِ مَا إِذَا أَرَدْتَ بِنَاسِكٍ مُتَعَبٍ

2- قَدْ كَانَ شَمْرًا لِلصَّلَاةِ ثِيَابَهُ حَتَّى قَعَدْتُ لَهُ بِبَابِ الْمَسْجِدِ

3- رُدِّي عَلَيْهِ صِلَاتَهُ وَصِيَامَهُ لَا تَفْتِنِيهِ بِحَقِّ جَاهِ مُحَمَّدِ

تَعَدَّ هَذِهِ الْأَبْيَاتُ أَفْضَلَ مِثَالًا عَلَى إِعْلَامِيَّةِ الْخَطَابِ وَفَاعِلِيَّةِ الصُّورَةِ الْفَنِيَّةِ، فَمُنَاسِبَةٌ الْقَصِيدَةُ تَقُولُ: إِنَّ تَاجِرًا عِرَاقِيًّا مِنْ أَهْلِ الْكُوفَةِ قَدِمَ بِأَعْدَادٍ "مِنْ حُمْرِ الْعِرَاقِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَبَاعَهَا كُلَّهَا إِلَّا السُّودَ. فَشَكَا ذَلِكَ إِلَى الدَّارِمِيِّ، وَكَانَ قَدْ تَنَسَّكَ وَتَرَكَ الشَّعْرَ

(21) - مسكين الدارمي، ديوان شعره، تحقيق: كارين صادر، ص41.

ولزم المسجد. فقال: ما تجعل لي على أن احتال لك بحيلة حتى تتبعها كلها على حكمك؟ قال: ما شئت، قال: فعمد الدارمي إلى ثياب نسكه، فألقاها عنه وعاد إلى مثل شأنه الأول، وقال: شعراً ورفعه إلى صديق له من المغنين فغنى به،... فشاع هذا الغناء في المدينة وقالوا: قد رجع الدارمي وتعشق صاحبه الخمار الأسود. فلم تبق مليحة بالمدينة إلا اشترت خماراً أسود، وباع التاجر جميع ما كان معه. فجعل إخوان الدارمي من النسائك يلقون الدارمي فيقولون: ماذا صنعت؟ فيقول: ستعلمون نياها بعد حين. فلما أنفذ العراقي ما كان معه رجع الدارمي إلى نسكه ولبس ثيابه⁽²²⁾.

إن مناسبة الأبيات ترتبط ارتباطاً وثيقاً باللون الأسود، ولذلك كان هذا اللون مدار الصور الفنية المبثوثة في الأبيات.

ولا تخفى إعلامية الصورة وجدارتها في التأثير في النساء بدليل بيع التاجر للأخمرة السود بعد انتشار هذه الأبيات انتشار النار في الهشيم بينهن، إذ سارت النسوة إلى شراء الأخمرة بسبب فاعلية هذه الصورة الفنية، إذ وجه الشاعر الخطاب للنساء المليحات، وهذا يوحي بأن كل امرأة ستلبس الخمار الأسود ستكون مليحة، فقال:

1- قـل للمـليحة في الخـمار الأـسودِ ما إذا أردت بناسكٍ مُتَعَبِـدِ

أما قوله: ماذا أردت بناسكٍ متعبّد، فأراد به نفسه، لأنه احتال أيضاً على النساء فخلع ثياب تنسكه ومشى في الأسواق بدونها، مما أسهم في صدق الصورة الفنية، وساعد على قبولها. ثم قال:

2- قـد كان شـمراً للصـلاة ثيابه حتّى فَعَدْتُ له بـبابِ المَسْجِدِ

وهذا يعني أن الخمار الأسود يستطيع إشغال صاحب الدين عن صلاته، وهذا يشي فاعلية هذا اللون وأخذه بالألباب.

3- رُدِّيَ عليه صـلاته وصـيامه لا تفتنني به بحـقِّ جـاهِ مُحَمَّـدِ

إن هذا الخمار هو سبب في فتنة المتعبّد الطائع لله، فإن لبسته المرأة فتنت صاحب الدين، وسلبت منه صلاته وصيامه. وهذا البيت يوحي بأن المرأة قد لبست هذا الخمار الأسود وازدهت به في الأسواق، وأكثرت من ذلك.

وهكذا استطاع الشاعر من خلال الصورة الفنية اللونية إعلام النسوة بنجاعة هذه الخمر فأبلغ الرسالة لهنّ عن طريقها، وأنفق بسببها التاجر جميع ما لديه من خمر، وهذا دليل على إعلامية هذا الخطاب المتضمن للصورة الفنية.

ب- اللون الأبيض:

ورد اللون الأبيض في شعر مسكين الدارمي في ثلاثة مواضع صراحةً، وورد ما يوحي به من مثل: الضوء، والهلال، والشيب في أربعة مواضع أخرى، وكان له تأثير بارز في الصورة التي يتحدث عنها، وسنعرض مثلاً من هذه الأمثلة لتبيين فاعلية هذا اللون في خطابه الشعري.

وقد أشرنا سابقاً أنّ مسكين الدارمي قد ذمّ اللون الأبيض في مقابل اللون الأسود الذي ذمّ به، ولذلك سنورد مثلاً يمدح فيه هذا اللون في سياق آخر يختلف عن السياق السابق.

وأورد مسكين هذا اللون في بيت له يقول فيه⁽²³⁾:

بـيضُ مفارقُنَا تغلبي مرآجَانَا نأسو بأموالِنَا أثـارَ أيـدينا

إن الشاعر في هذا البيت يؤكد أنّ بياض مفارق الشعر يعني أنّه عاش مع قومه عمراً طويلاً، وهم يقدّمون الأموال ويدافعون عن الديار، وهذا يوحي بفاعلية الصورة الفنية أمام المتلقي، لأنها مقرونة بخصال حميدة، فيغدو اللون الأبيض فيها محموداً لا مذموماً، وكأنّ الشاعر يريد أن يقول: إنّ اقتتان اللون بالخصال الحميدة يجعله محموداً لا محالة، لأنّ لون الشيب عادة ما يكون مذموماً، لأنه يوحي بتقدم السن وعجز الإنسان، أما الشاعر في هذا البيت فجعله فاعلاً ومحموداً عندما قرنه بطول مدة الكرم، فجعل الصورة الفنية ذات فاعلية وتأثير أمام المتلقي.

وقال مسكين في وصف المشيب من بحر مجزوء الكامل⁽²⁴⁾:

فـانظر إلـى شـعري تـبـيّن كيف قـد فعلت دياره

بـيضُ كالـونِ الفُطـونِ لا يخفي عـلى أحـدٍ خـمـازُه

الملاحظ أنّه يصف لون شعره بأنّه أبيض كلون القطن، وهذا التشبيه تشبيه جميل، يُعلم فيه الشاعر أنّه متصالح مع شيب شعره وغير كاره له، وتبدو الإعلامية لهذا الخطاب في أنّ الصورة الفنية اللونية قد أظهرت للمتلقين خبر قبول الشاعر للشيب،

(22) - ابن عبد ربه: العقد الفريد، دار الكتب العلمية- بيروت، ط1، 1404هـ، 17/7.

(23) - مسكين الدارمي، ديوان شعره، تحقيق: كارين صادر، ص91.

(24) - المصدر نفسه: ص46.

وكانه يريد أن يقول: اقبلوا لون شعركم، فهو لون جميل صافٍ، يوحي بالحكمة والخبرة في الحياة، ولا يعني العجز والضعف، إنّه لون الصفاء، لأنّه يشبه لون القطن.

ثالثاً: الصورة الفنيّة الحركية:

كثيرة هي الأشعار التي تحمل الصّور الحركية في شعر مسكين الدارمي، ولذلك سنورد قصيدة وردت فيها هذه الصور الحركية بكثرة، لمقصّد أراده الشاعر، وهو إعلام المخاطب بفاعلية صفاته الإيجابية من كرم وحزم ومروءة وغير ذلك، يقول في قصيدته الثانية من البحر الطويل⁽²⁵⁾:

وَرُبُّ أُمُورٍ قَدِ بَرِيئٌ لِحَاءِهَا	وَقَوْمٌ مِّنْ أَصْلَابِهَا ثُمَّ رُعْتُهَا
أَقِيمُ بَدَارِ الْحَرْبِ مَا لَمْ أَهْنُ بِهَا	فَإِنْ جُفْتُ مِنْ دَارٍ هَوَانًا تَرَكَتُهَا
وَأَصْلِحْ جُلَّ الْمَالِ حَتَّى تَخَالِنِي	شَدِيحًا وَإِنْ حَقُّ عَرَانِي أَهْنَتْهَا
وَلَسْتُ بِوَلَّاحِ الْبُيُوتِ لِفَاقَةِ	وَلَكِنْ إِذَا اسْتَعْنَيْتُ عَنْهَا وَلَجْتُهَا
أَبِيئُ عَنِ الْإِدْلَاجِ فِي الْحَيِّ نَائِمًا	وَأَرْضُ بِلْدَانِ الْإِدْلَاجِ وَهَمِّ قَطَعْتُهَا
أَلَا أَيُّهَا الْجَارِي سَنِيحًا وَبَارِحًا	يُعْرِضُ نَفْسًا لَوْ أَشَاءَ فَتَلْتُهَا
تُعَارِضُ فَخْرَ الْفَاخِرِينَ بِغَضَبَةٍ	وَلَوْ وُضِعَتْ لِي فِي إِنْءٍ أَكَلْتُهَا
وَإِنْ لَنَا رَبِيعِيَّةُ الْمَجْدِ كُلُّهَا	مَوَارِثُ آبَاءِ كِرَامٍ وَرَثْتُهَا
إِذَا قَصَّرَتْ أَيْدِي الرِّجَالِ عَنِ الْعُلَى	مَدَدْتُ يَدِي بَاعًا عَلَيْهِمْ فَيَلْتُهَا
وَدَاعِ دَعَايَ لِي لِلْعُلَى فَأَجَبْتُهُ	وَدَعَاوَةَ دَاعٍ فِي الصَّدِيقِ خَدَّيْهَا
وَمُكْرَمَةٍ كَانَتْ رَعَايَهُ وَالسُّدِي	فَعَلَمَيْهِمَا وَالسُّدِي فَعَلْتُهَا
وَعَوْرَاءَ مَنْ قَبِلَ امْرِيَّ ذِي قَرَابَةٍ	تَصَامَمْتُ عَنْهَا بَعْدَ مَا قَدِ سَمِعْتُهَا
رَجَاءَ غَدٍ أَنْ يَعْطِفَ الرَّحْمَ بَيْنَنَا	وَمَظْلَمَةٍ مِنْهُ بِجَبَابِي عَرَكْتُهَا
إِذَا مَا أُمُورُ النَّاسِ رَتَّتْ وَضِيغَتْ	وَجَدْتُ أُمُورِي كُلُّهَا قَدِ رَمَيْتُهَا
وَإِنِّي سَأَلْتِي اللَّهَ أَلَمْ أَرَمْ خُورَةً	وَأَلَمْ تَتَمَنَّ يَوْمَ سِيرٍ فَخَدْتُهَا
وَلَا قَانِزْتُ نَفْسِي وَنَفْسِي بَرِيئَةً	وَكَيفَ اعْتَدَارِي بَعْدَ مَا قَدِ قَدَّقْتُهَا

نلاحظ أنّ القصيدة السابقة بُنيت بناءً تاماً على الأفعال، إذ ختم الشاعر قافية هذه القصيدة بالأفعال، وهذا أدعى لأن تكون الصّور الحركية فيها ظاهرة للمتلقى، ولأنّ الشاعر لديه غاية هي إعلام المخاطبين بصفاته الأخلاقية التي يتمتع بها، فهي متجددة منه وفعالة، فهو الذي دُلَّ أموراً رآها صعبةً، فانقادت له. وكان شجاعاً فأقام بدار الحرب، فإن شعر بالهوان تركها. واقتصد في ماله فظنّ الناس أنه بخيل، ولكنه مُقتصد، وهو يُنفق المال في الأمور التي تستحق الإنفاق. ولا يدخل البيوت لفقرٍ اعتراه ولكن يدخلها لأنه مستغنٍ عنها، ولا يمشي في الحيّ يميناً ويساراً بين تفلؤل وتشاؤم وإنما من كثرة الهموم. ويكمل فيقول: ورثتُ المجد عن أجدادي وراثته، ولذلك أمدُّ يديّ بالخير للناس، فأجيب دعوة من دعاني للمكارم، وهذا ممّا علّمه والدي، وأصمّ سمعي عن عورات الناس وإن سمعتها عسى أن يكون بيننا صلة رحم في قابل الأيام.

وأخيراً يفتخر بأنه لا ينتهك الحرمات ولا يقذف المرأة الحرة، ولا يقذف نفسه البريئة، لأنه إن فعل ذلك فكيف عساه الاعتذار عما بدر منه.

(25) - مسكين الدارمي، ديوان شعره، تحقيق: كارين صادر، ص 27-29.

إن حديث الشاعر عن هذه الأفعال كلها التي بلغت (44) فعلاً، هي حديث عن صور حركية متتالية توحى بأن الشاعر يريد بهذه الصور أن يُخبر المُخاطَبين بهذه الأخبار الجديدة لتصبح مألوفة لديهم، ومعروفة عندهم، وبذلك يضمن إعلامية خطابيه ويوصل رسالة مفادها فخرٌ بنفسه، وقد حقق الشاعر غايته في ذلك، لأنَّ النقاد وصفوا هذه القصيدة بأنها مما يُستحسن له، ومن أجود ما مدح به الرجل نفسه⁽⁶⁶⁾.

رابعاً: الصورة الفنية السمعية:

وردت الصورة السمعية في شعر مسكين الدارمي وروداً قليلاً، وذلك من خلال ألفاظ توحى أنها تُستقبل من خلال حاسة السمع.

"والصورة السمعية... تقوم على توظيف ما يتعلّق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخرى، مع توظيف الإيقاع الشعري الخارجي والداخلي، لإبلاغ المتلقي، ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه"⁽⁶⁷⁾.

ومن ذلك قول مسكين من البحر الوافر⁽⁶⁸⁾:

وإنّي لا أقومُ على قناتي
وإنّي أحملُ بطنٍ وادٍ
وإنّي لا أحاولُ عقْدَ نارٍ
ولستُ بقائلٍ للعبد أوقدُ
أسبُ النَّاسِ كالكلب العُثور
ولا أوي إليّ البيوت الفصير
ولا أدعو دُعائي بالصَّفير
إذا أوقدتُ بالعود الصَّغير

يُرَكِّزُ الشَّاعر في هذه الأبيات على حاسة السَّمع في تلقي المُخاطَبين لهذه القطعة الشعرية، فهو يقول مُفخراً بأخلاقه أنه لا يقوم بسبب الناس بصوتٍ يشبه صوت الكلب العفور أي الذي يجرح أو يعضن، ولا يدعو للكرم بصوت عالٍ كالصَّفير، ولا يقول للعبد أن يوقد النار بعود صغير.

والملاحظ أن كل هذه الصور تحتوي على ما يُسمع، وهذا إلحاح من الشاعر على تلقي الصورة من خلال سمعه، لأنَّ الحديث حديث عن أخلاق الشاعر، ولأنَّ الشاعر يريد لأخلاقه أن تملأ طبق الأرض ركز اهتمامه في هذا النص على الصورة السمعية، وعندئذٍ لا يخفى أثر الصورة الفنية السمعية في إعلامية خطاب الشاعر عن أخلاقه التي أراد لها أن تملأ الأفق، فوظف لها الصورة الفنية السمعية لهذا الغرض.

ومسكين كثيراً ما كان يمدح نفسه بأنه يصمّ سمعه عن عورات الناس، وبذلك يُفهم من شعره أن الصورة السمعية ذات منحي إيجابي إن كانت تخصّه وتتحدث عنه، يقول مادحاً نفسه بأنه يصمّ السمع عن مناقص الناس⁽⁶⁹⁾:

ويصم عمّا كان بينهما
سَمعي وما بي غيرهِ وقسُرُ

ويقول في موضع آخر بأنه إن سمع منقصة لم يُحدّث بها وأصمّ السمع عنها⁽⁶⁰⁾:

وعوراء من قبل امرئ ذي قرابة
تصاممتُ عنها بعد ما قد سمعُها

هكذا نجد ديوان مسكين في الحديث عن الصورة السمعية في جُلِّ شعره، وذلك في أنها صورة إيجابية له أينما وردت. ورأينا كيف "تتجلى فنية الصورة السمعية على وفق براعة الشاعر وقدرته الإبداعية في تشكيل الصور المتسلسلة مع الفكرة والتجربة، وامتلاكه لأدوات الفنية"⁽⁶¹⁾.

خامساً: الصورة الفنية الشمية:

تُعَدُّ الصورة الفنيّة الشّميّة أقلّ الصّور دوراً في ديوان مسكين، مقارنة باللونية والحركية والسمعية، وهي صورة تعتمد على حاسة السَّم، من خلال الألفاظ التي تحتوي عليها، ومنها قول مسكين من البحر الطويل⁽⁶²⁾:

(66) - يُنظر: الشريف المرتضى: أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي وشركاه)، ط1، 1373 هـ- 1954م، ص471. وينظر: العسكري، أبو هلال: ديوان المعاني، دار الجيل- بيروت، دت، ص79.

(67) - إبراهيم، صاحب خليل: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص21.

(68) - مسكين الدارمي، ديوان شعره، تحقيق: كارين صادر، ص62.

(69) - مسكين الدارمي، ديوان شعره، تحقيق: كارين صادر، ص61.

(60) - مسكين الدارمي، ديوان شعره، تحقيق: كارين صادر، ص29.

(61) - إبراهيم، صاحب خليل: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص304.

ولا ذنوب للغُودِ الفُماريِّ أَنَّهُ يُحْرِقُ إِنْ نَمَّتْ⁽⁶³⁾ عَلَيْهِ رَوَائِحُهُ

يتحدث الشاعر عن أَنَّ عودَ الطيب المنسوب إلى بلدة هندية اسمها (فُمار) الذي يُتبخَّر به لا ذنوب له في الاحتراق إن دلت عليه روائحه، فرائحة العود الطيبة مدعاة لأن يحرقه الناس، ولا ذنوب عندئذ للعود عند حرق الناس له.

هذه الصورة توجي للمتلقى حكمة مفادها: "قد تكون الفضيلة سبباً للهلاك"⁽⁶⁴⁾، ولما كان انتشار الفضيلة سبباً للهلاك تخيل الشاعر أَنَّ انتشار رائحة الطيب مدعاة لحرقه، وهنا يبرز أثر هذه الصورة في إعلام خطاب الشاعر بأنَّ الهلاك قد يكون بسبب الفضيلة، وهكذا يؤثر في المتلقى ويحصل على قبوله للخطاب الشعري.

وقال أيضاً في قصيدة أخرى من بحر الوافر⁽⁶⁵⁾:

دَرِينِي أَمْ مَسْكِينِ دَرِينِي
فَإِنَّ الْحَقَّ يُودِي بِالْبَعِيرِ
وَنَاجِيَةٍ نَحَرْتُ لَشَرْبِ صِدْقِ
وَلَمْ أَعْبَأْ بِتَصْرِيفِ الدُّهُورِ
كَأَنَّ جَبِينَهَا كُرْكُيٌّ مَاءٍ
فَلَيْلُ الرِّيشِ مَقْتُولٌ كَسِيرٌ⁽⁶⁶⁾
وَلَا وَاللَّهِ رَبِّكَ مَا أَبَالِي
لِمَنْ كَانَ العَشِيرُ مِنْ الجَزُورِ
إِذَا كَانَ القُتَارُ أَحَبَّ رِيحًا
إِلَى الفَتَيَاتِ مِنْ رِيحِ العَبِيرِ

تصف هذه الأبيات مديح مسكين لنفسه في أنه ذبح ناقة سريعة، جبينها كجبين عصفور يشبه الأوز يأوي إلى الماء أحياناً، وأنه لا يُبالي بأن يذبح الناقة أو الإبل التي أتمت عشرة أشهر، أو الشاة المُقدَّمة للذبح، لأنَّ ريح دُخان الشواء أحب إلى الفتيات من ريح العبير.

ففي آخر بيت في الأبيات صورة شميمة واضحة، والمتمعن في الأبيات يرى أَنَّ النَّصَّ قد بُني عليها، لأنه في مطلع الأبيات يخاطب أمه التي تلومه على ذبح الإبل وتقديمها للمحتاجين، فأكد لها أنها يجب أن يذبح الإبل إذا كانت رائحة شوائها بعد ذبحها تُسعد الفتيات، وعلى أمه ألا تلومه على ذبح الإبل عندئذ.

وغيرُ خاف أَنَّ الصورة الشميمة في هذه الأبيات تُعلي من شأن مديح الشاعر لنفسه، وهذا ما جعلها تُحدث أثراً إيجابياً في إعلامية خطابه الشعري.

(62) - مسكين الدارمي، ديوان شعره، تحقيق: كارين صادر، ص32.

(63) - وردت في الديوان: إنه يُحرق إن نَمَّتْ، ولعلَّ الصواب ما أثبتناه في المتن، لأنَّ وزن البيت الشعري مكسور في رواية البيت المذكورة.

(64) - ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر، بتحقيق: الدكتور أحمد أحمد بدوي، الدكتور حامد عبد المجيد، مراجعة: الأستاذ إبراهيم مصطفى، الجمهورية العربية المتحدة - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإقليم الجنوبي - الإدارة العامة للثقافة، دت، ص244.

(65) - مسكين الدارمي، ديوان شعره، تحقيق: كارين صادر، ص65.

(66) - هذا البيت فيه إقواء، أي أَنَّ الروي حركته الكسر، وهذا البيت حركته الضم، وهذا من عيوب الشعر.

رابعاً: خاتمة ونتائج:

- في نهاية المطاف يمكننا أن نخلص إلى أهمّ النتائج التي توصل إليها هذا البحث، في نقاط متعددة ومختلفة، ومن أهمّها:
- 1- أنّ الصّورة الفنّية معلم مهمّ من معالم النّصّ الأدبي، غايتها لفت أنظار المخاطبين إلى فاعلية النّصّ وإعلاميته، من خلال التركيز على إحدى حواسّه الخمس.
 - 2- أنّ التفاعل الحاصل بين المتلقي والصورة الفنية يكون أشدّ وأوثق عندما يرتبط بألية موجودة في أصل خلقه وتكوينه الإنساني، ولأنّ الإنسان مجبول على حبّ التصوير، خلقت الصورة الفنية في نفس المتلقي ذلك الأثر البالغ الذي به ينشدُ إلى عالم النصّ الأدبي، ويشعر بالراحة النفسية والإمتاع الداخلي.
 - 3- أنّ للنصّ سبعة معايير تمنحه صفة النصّ الأدبي، وأبرز هذه المعايير ما يُعرف باسم الإعلامية، وتعني أن يتضمن النصّ عناصر جديدة غير متوقعة عند المتلقي، لتحقيق غايات محددة، مثل إثارة الانتباه، والإحساس بالجمال الأدبي، ولفت الأنظار إليه والتعلّق به.
 - 4- النصّ والخطاب مصطلحان متداخلان، وهذا التداخل يمكن في ارتباطهما بسمّة الشفاهية والكتابية، ويغلب على النصّ صفة الكتابية، وعلى الخطاب صفة الشفاهية، ولا مشاحة في أن يُطلق اسم النصّ على الخطاب أو العكس ما دام الغرض منهما واحداً وهو الإعلامية.
 - 5- أنّ للصورة الفنية أنواعاً متعددة، اختار البحث منها ارتباط الصورة بالحواس الخمس، لأنّها أقرب إلى طبيعة تكون النفس الإنسانية.
 - 6- أنّ شعر مسكين الدارمي كان ميداناً واسعاً تجلّت فيه الصّورة الفنّية، البصرية والحركية واللونية والسمعية والشمّية، أمّا الصورة النوقية واللمسية فلم تردا في شعره، ويبدو أنّ ذلك عائد إلى ضالة حجم ديوان مسكين الدارمي، ومع ذلك ليس الشاعر مطالباً باستيفاء جميع أنواع الصورة الفنية، فالمهم أن تتصف الصورة التي يتحدّث عنها بالصفات التي تجعلها فاعلة ومؤثرة في المتلقي.
 - 7- أنّ الصور الفنية في شعر مسكين الدارمي امتازت بإعلاميتها الخطابية، ولكنّ أشهر الصّور التي ذاع صيته بها هي الصورة اللونية في الأبيات التي تحدّث بها عن لون الخُمُر السود، والتي أثبتت أثر الصورة الفنية في إعلامية الخطاب بامتياز.

المصادر والمراجع:

- 1- إبراهيم، صاحب خليل: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
- 2- أحمد، مرشد: مبادئ التحليل الأدبي، الأصيل للطباعة، حلب، ط3، 2014م.
- 3- أحمد إسماعيل Ahmet İSMAİLOĞLU - : قراءة بلاغية في شعر ابن حزم الأندلسي،
Diyanet İlmî Dergi, C 50 Sayı 04, Sy 113
- 4- جاسم، جاسم علي: أبحاث في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب، مراجعة: زيد علي جاسم، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2018م.
- 5- الحموي، ياقوت: معجم الأدياء= إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1414 هـ- 1993م.
- 6- ابن حنبل، أحمد: مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق: شعيب الأرنؤوط- عادل مرشد، وآخرين، إشراف: د عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، ط1، 1421 هـ- 2001م.
- 7- الدارمي، مسكين: ديوان شعره، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م.
- 8- دي بوجراند، روبرت: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م.
- 9- الرازي، أبو بكر: التحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية- الدار النموذجية، بيروت- صيدا، ط5، 1420هـ/1999م.
- 10- الزبيدي، مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية، د.ت.
- 11- Recep Çinkılıç, Abbâs Mahmûd el-Akkâd (1889-1964)'ın Hayatı ve Eserleri, Nûsha - Şarkiyat Araştırmaları Dergisi, Ocak-Haziran 2018; (46), s.15-32.
- 12- الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، - أيار/ مايو 2002م.
- 13- ساعي، أحمد بسام: الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، ط1، 1404 هـ- 1984م.
- 14- الشريف المرتضى: أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي وشركاه)، ط1، 1373 هـ- 1954م.
- 15- العاكوب، عيسى علي: سبع سنبلات وسنبلة، ثمانية بحوث في الدرس القرآني والبلاغة والنقد، بحث: لماذا يكون الشعراء مُصَوِّرين بالضرورة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2018م.
- 16- ابن عبد ربه: العقد الفريد، دار الكتب العلمية- بيروت، ط1، 1404 هـ.
- 17- العسكري، أبو هلال: ديوان المعاني، دار الجيل- بيروت، د.ت.
- 18- عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط (3)، 1992م.
- 19- ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر، بتحقيق: الدكتور أحمد بنوي، الدكتور حامد عبد المجيد، مراجعة: الأستاذ إبراهيم مصطفى، الجمهورية العربية المتحدة - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإقليم الجنوبي - الإدارة العامة للثقافة، د.ت.
- 20- يقطين، سعيد: افتتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط2، 2001م.