

DOĞU ARAŞTIRMALARI

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

A Journal of Oriental Studies

Derginin yer aldığı indeksler:

ASOS INDEX (Akademia Sosyal Bilimler İndeksi)

ICI (Index Copernicus International)

ANIJİ (Ani International Journal Index)

Sayı/Issue: 11, 2013/1

İstanbul–2014

DOĞU ARAŞTIRMALARI

A Journal of Oriental Studies

Sayı/Issue: 11, 2013/1

Yılda İki Kez Yayınlanan Uluslararası Hakemli Dergi

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. Mehmet Yavuz
Prof. Dr. Abdullah Kızılcık

Prof. Dr. Hüseyin Yazıcı
Prof. Dr. Halil Toker
Prof. Dr. Mustafa Çiçekler
Doç. Dr. Eyüp Sarıtaş

Bilimsel Danışma Kurulu (Advisory Board)

Prof. Dr. M. Fatih Andı (FSM Vakıf Ü.)	Prof. Dr. Mehmet Atalay (İstanbul Ü.)
Prof. Dr. Bedrettin Aytaç (Ankara Ü.)	Prof. Dr. Selami Bakırcı (Atatürk Ü.)
Prof. Dr. Mustafa Çiçekler (İ. Medeniyet Ü.)	Prof. Dr. Hasan Çiftçi (Atatürk Ü.)
Prof. Dr. Veyis Değirmençay (Atatürk Ü.)	Prof. Dr. Rahmi Er (Ankara Ü.)
Prof. Dr. Ali Güzelyüz (İstanbul Ü.)	Prof. Dr. Kavos Hasanlı (Shiraz Ü.)
Prof. Dr. Victor el-Kik (Univ. Libanaise)	Prof. Dr. Hicabi Kırlangıç (Ankara Ü.)
Prof. Dr. A.Yaşar Koçak (İstanbul Ü.)	Prof. Dr. R.Moshtagh Mehr (A.T.Moallem U.)
Prof. Dr. Charles Melville (U. of Cambridge)	Prof. Dr. Mehdi Nourıyan (Esfahan U.)
Prof. Dr. Derya Örs (Yıldırım Beyazıt Ü.)	Prof. Dr. Halil Toker (İstanbul Ü.)
Prof. Dr. A. Naci Tokmak (Yeditepe Ü.)	Prof. Dr. Faruk Toprak (Ankara Ü.)
Prof. Dr. Mehmet Yavuz (İstanbul Ü.)	Prof. Dr. Hüseyin Yazıcı (İstanbul Ü.)
Prof. Dr. Muhammet Yelten (İst. Arel Ü.)	Prof. Dr. Nımet Yıldırım (Atatürk Ü.)
Prof. Dr. Musa Yıldız (Gazi Ü.)	Prof. Dr. Asuman Belen Özcan (Ankara Ü.)
Prof. Dr. Yusuf Öz (Kırıkkale Ü.)	Prof. Dr. Abdullah Kızılcık (İstanbul Ü.)
Doç. Dr. Eyüp Sarıtaş (İstanbul Ü.)	Doç. Dr. Durmuş Bulgur (İstanbul Ü.)
Doç. Dr. Aysel Ergül Keskin (Atatürk Ü.)	Doç. Dr. Ali Temizel (Selçuk Ü.)

Her makale üç danışman tarafından incelenmektedir/ Each article is evaluated by three referees.

Yazışma Adresi (Correspondence)

Prof. Dr. Ali Güzelyüz

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü
34459 Beyazıt-İstanbul

E-posta Adresi (E-mail)

doguarastirmalari@doguedebiyati.com

İnternet Adresi (Web)

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

ISSN 1307-6256

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

MAKALE/ARTICLES

- ❖ ABDURRAHMAN CAMİ, ŞEYYAD HAMZA, ERZURUMLU DARİR, HAMDULLAH HAMDİ VE TAŞLICALI YAHYA YUSUF ve ZÜLEYHA MESNEVİLERİNDE YER ALAN TEMA VE MOTİFLERİN İNCELENMESİ, AHMET YEŞİL – NASIR NIKUBAHT, 5-24
- ❖ KEMALPAŞAZÂDE'NİN HÂFİZ'A AİT BİR BEYTİN ŞERHİNİ İÇEREN FARŞÇA RİSALESİ, KADİR TURGUT, 25-48
- ❖ FERİDUN BEY MÜNŞEÂTINDA YER ALAN FARŞÇA MEKTUPLAR, SONER İŞİMTEKİN, 49-70
- ❖ SELÂHADDİN EL-MÜNECCİD VE TAHKİK İLMİNDEKİ YERİ, ALİ BULUT, 71-86
- ❖ TEFSİR'DE İŞÂRET VE İSFAHANLI ALİ B. YAHYÂ ES-SEMERKANDÎ (Ö. 1456)'NİN BAHRU'L-ULÛM'UNDAKİ İŞÂRÎ YAKLAŞIMI, MUSTAFA ALTUNKAYA, 87-102
- ❖ THE THREE STAGES OF IRAN'S CHILDREN'S LİTERATURE, KAVOOS HASSANLİ, 103-116
- ❖ AN ANALYSIS OF 'SECOND LIFE' IN ADONİS'S POEMS REGARDİNG FOUR SYMBOLS (PHOENİX, HALLAJ, MAHYAR AND IMAM HOSSEİN), GHADAR YAZDİ - FİROUZ HARİRCHİ, 117-134
- ❖ (موسیقی معنوی در شعر ناظم حکمت و احمد شاملو (زبان در شعر)) YEŞİM İŞİK, 135-148
- ❖ HOLY FLOWERS AND PLANTS İN PEOPLE BELİEFS, PERVANEH ADİLZADEH - KAMRAN PASHAEİ FAKHRİ, 149-156

YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI

- Doğu Araştırmaları Dergisi; "Doğu Dilleri ve Edebiyatları" çerçevesinde çağın gereğini yerine getiren bir bilimsel etkinliğe zemin hazırlamak amacıyla yönelik olarak; öncelikle dil ve edebiyat, aynı zamanda tarih, sanat ve kültür alanlarında özgün makalelere ve nitelikli çevirilere yer veren hakemli bir dergidir.
- Derginin yayın dili Türkçedir. Ancak herhangi bir dilde de yazı gönderilebilir. 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 karşılığının kullanılmasına özen gösterilmelidir.
- Yazılar MS Word programında yazılmalıdır. Yazılarda "Times New Roman" yazı tipi kullanılmalı, yazı boyutu 11 punto ve girinti 1 cm olmalıdır. Farklı yazı tipi kullananların, kullandıkları yazı tiplerini de göndermeleri gerekmektedir.
- Yazar, kısa özgeçmiş bilgilerini göndermelidir.
- Makalelerin özetleri 250 kelimeyi aşmamalıdır. Yazı başlıkları, özet ve anahtar kelimeler Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır.
- Makalelerdeki dipnotlar, sayfa altı dipnot tekniğine uygun olmalıdır.
- Yazıların, elektronik posta ile doguarastirmalari@doguedebiyati.com ve guzelyuz@gmail.com adreslerine veya CD ile Prof. Dr. Ali Güzelyüz, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, 34459 Beyazıt-İSTANBUL adresine gönderilmelidir.
- 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, B5 sayfa boyutuna göre 40 sayfayı geçmemelidir. Ancak geniş kapsamlı yazılar, Yayın Kurulu'nun onayıyla seri halinde ya da derginin eki şeklinde de yayımlanabilir.

**ABDURRAHMAN CAMİ, ŞEYYAD HAMZA, ERZURUMLU DARİR,
HAMDULLAH HAMDİ VE TAŞLICALI YAHYA YUSUF ve ZÜLEYHA
MESNEVİLERİNDE YER ALAN TEMA ve MOTİFLERİN İNCELENMESİ**

AHMET YEŞİL*

NASIR NIKUBAHT*

ÖZET

Doğu edebiyatında bilinen en kadim hikâyelerden biri şüphesiz Yusuf ve Züleyha hikâyesidir. Ahsan-ul Kasas olarak vasıflandırılan bu hikâye esas olarak kutsal metin kaynaklı olup Tevrat'ın tekvin bölümünde ve Kur'anı kerimin Yusuf suresinde yer almaktadır. Söz konusu hikâye bir peygamberin hayat hikâyesini konu edinmesi ve dinsel bir metin olmasından dolayı İran ve Türk edebiyatında bir çok saire ilham kaynağı olmuştur. Birçok önemli şair Yusuf ile Züleyha konusunda mesnevi yazmışlardır. Bunların başında İran edebiyatında Abdurrahman Cami, Türk edebiyatında Hamdullah Hamdi, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir ve Taşlıcalı Yahya gelmektedir. İlk olarak Kur'an-ı Kerim'de yer alan Yusuf hikâyesini özetleyerek aktaracağımız bu çalışmada, daha sonra Cami, Şeyyad, Hamdi, Darir ve Yahya 'a ait Yusuf ve Züleyha mesnevilerinde işlenen tema ve motifler, kutsal kitaplardan ne ölçüde faydalanıldığıının daha iyi anlaşılması amacıyla karşılaştırılmalı olarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya

ABSTRACT

Yusuf and Zuleyha is undoubtedly one of the most ancient stories in the Eastern Literature. This story is characterized as Ahsan-ul-Qasas that is based on mainly in the sacred text is located Genesis Part of Torah and Surah Yusuf of Holy Qur'an. The story has inspired a lot of Iranian and Turkish poets because of acquisition of the subject's life story of a prophet and a religious text. Many important poets had written Masnavis on Yusuf and Zuleyha. Among the pioneers of the Masnavis are Abdurrahman Cami in Persian Literature and Hamdullah Hamdi, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir and Taşlıcalı Yahya in Turkish Literature. On first phase of this text we will make a brief of the story of Yusuf in the Holy Qur'an and the second phase of this we will work themes and motifs in Masnavis of Yusuf and Zuleyha belonging to Cami, Şeyyad, Hamdi, Darir ve Yahya with in comparison in order to better understand to see what extent profited from Holy Books process of writing their Masnavis.

Key Words : Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya

Giriş

Yusuf ve Züleyha kıssası, Ben-i İsrail peygamberlerinden biri olan Hz. Yusuf'un başından geçen olayları ve hayat hikâyesini konu alan en eski ve en meşhur

* Y. Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Email: a_yesil79@yahoo.com

* Prof. Dr., İran Terbiyat Modarres Üniversitesi, Fars Dili ve Edebiyatı.

hikâyelerden biridir. Tarihte ilk kez Tevrat'ın Tekvin¹ bölümünde yer alıp aktarılan bu hikâye, daha sonra Kur'an ı Kerim'in Yusuf suresinde konu edilmiş ve Ahsan'ul Kasas olarak vasıflandırılmıştır. Söz konusu hikâye, ana hatları ve asıl konusu itibariyle Kur'an ve Tevrat'ta fazla bir fark bulunmamasına rağmen, hikâyenin anlatım tekniği konusunda iki kutsal kitap arasında farklılıklar görülmekte ve farklı yöntemler izlenmektedir. Tevrat'ta daha çok tarihsel bir anlatım yönteminin kullanıldığı bu hikâyede, Hz. Yusuf'un çocukluğundan itibaren ölümüne kadar geçen süreç ayrıntılı bir şekilde ele alınarak anlatılmaktadır. Kur'an ı Kerim'de ise daha çok aktarılmak istenen konuya dikkat çekilerek Tevrat'ın aksine icaz sanatına uygun edebi bir anlatım tarzı benimsenmiş ve Hz. Yusuf'un hayat hikâyesi daha özet bir şekilde anlatılmıştır. Kur'an'da baştan sona kadar bir tek konuyu anlatan tek sûre budur. Mekke döneminde 111 ayet olarak nazil olan bu surede, Yusuf Peygamberin hayatta karşılaştığı sıkıntılar ve bunlara sabrederek nasıl başarıya ulaştığı anlatılmakta ve inananlar için faydalı öğütler, önemli mesajlar verilmektedir.

Yusuf ve Züleyha kıssasının kadın kahramanı olan Züleyha'nın ismi ve hikâyede işlenen bazı bölümler Kur'an ı Kerim'de yer almamaktadır. Kur'an müfessirleri bu hikâyeyi açıklarken İbrani kaynaklardan faydalanma ihtiyacı duymuş ve bu kaynaklara göre Yusuf suresini tefsir etmişlerdir². Taberi Tefsiri, Keşfü'l-Esrar ı Meybüdi ve Ruzet-ul Cinan gibi Kur'an tefsirlerinde geniş bir şekilde incelenip aktarılan bu hikâye hakkında, Tefsir i Sittin Al- Cami i Letaif'il-besatin gibi sadece bu konuyu ele alıp açıklayan tefsir kitapları da kaleme alınmıştır.³

İran edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da bu hikâye hakkında kaleme alınmış manzum eserler şairlerin kendi yetenek ve hayal dünyalarının ürünü olmasına rağmen, bu eserler asıl kaynağını Kur'an ı Kerim'den almaktadır. Şairler Kur'an eksenli kaleme almış oldukları eserlerinde, Kur'an ı Kerim'de yer almayan bazı tema, motif ve kahramanlarda kendi hayal dünyalarının yanı sıra Kur'an tefsirlerinden de faydalanmış ve mesnevilerini kaleme almışlardır⁴.

İran Edebiyatında Yusuf ve Züleyha Mesnevileri

İran edebiyatında şu ana kadar tespit edilen 57 Yusuf ve Züleyha mesnevisi bulunmaktadır.⁵ Tespit edilen bu mesnevilerin bazıları mevcut olmayıp sadece eserin tezkire ve kaynaklarda isimleri zikredilmiştir. İran edebiyatında birçok Yusuf ve Züleyha mesnevisi bulunmasına rağmen bunların içinde en meşhur ve bilinen Yusuf ve Züleyha mesnevisi Abdurrahman Cami'ye aittir.

Metinleri mevcut olan Yusuf ve Züleyha Mesnevileri⁶:

¹ Kitab-ı Mukaddes, Eski Ahit- Genesis, Yusuf'un Düşleri

² Abduresul Hayyapur, Yusuf ve Züleyha, Tebriz, 1379, s 6-9

³ Hayyampur, a.g.e., s 10-21; Hasan Zülfikari, Rivayet Şinas'i Kissa'i Yusuf ve Züleyha, 1388, s 38

⁴ Zülfikari, a.g.e., s 38

⁵ Zülfikari, a.g.e., s 44

⁶ Zülfikari, a.g.e., s 40-44; Hayyampur, Yusuf ve Züleyha, Tebriz 1337, s 431

- 1- Tuğanşahi (6. Y.y) Yusuf ve Züleyha Mesnevisi (Firdusi'ye ait olduğu iddia edilen Yusuf ve Züleyha mesenevisi)
- 2- Mesud i Dehlevi (836 h.k) Mesnevisi
- 3- Cemal Erdisstani (879 h.k) Mesnevisi
- 4- Hace Mesud Kumi (890 h.k) Mesnevisi
- 5- Abdurrahman Cami (898 h.k) Mesnevisi
- 6- Feyzi Feyyazi (963 h.k) Mesnevisi
- 7- Dovlet Rıza Bey Çengi (1041 h.k) Mesnevisi
- 8- Kasım Han Movc i Bedeğşi (979 h.k) Mesnevisi
- 9- Tezruyi Ebheri (975 h.k) Mesnevisi
- 10- Mir Masum Nami Behkeri Mesnevisi
- 11- Ehdi Savici Mesnevisi
- 12- Molla Şahi Bedeğşani (1070 h.k) Mesnevisi
- 13- Nazim i Hirevi (1081 h.k) Mesnevisi
- 14- Habibi (1089 h.k) Mesnevisi
- 15- Azerbigdili (1125 h.k) Mesnevisi
- 16- Haveri Şirazi (1190 h.k) Mesnevisi
- 17- Cunun (1190 h.k) Mesnevisi
- 18- Cuheri Tebrizi (1194) Mesnevisi
- 19- Cuneydullah Hazıg Hirevi (1259 h.k) Mesnevisi
- 20- Seyfi (Kameri 12. y.y) Mesnevisi
- 21- Şule i Guypeygani (Kameri 12. Y.y) Mesnevisi
- 22- Şovket i Kacar (k. 12. Y.y) Mesnevisi
- 23- Şahab Tebrizi (1215 h.k) Mesnevisi
- 24- Hişmet Kaçar (1273 h.k) Mesnevisi
- 25- Movlevi Muhammed Salih Kencahi (1221-1272 h.k) Mesnevisi
- 26- Muhammed Eşref Mesnevisi
- 27- Piri Mesnevisi
- 28- Rıfat Semnani (H.k 13 y.y) Mesnevisi
- 29- Umran (1340) Mesnevisi
- 30- Haşim Nuşahi Mesnevisi
- 31- Nizami Mesnevisi
- 32- Abbas Rustemzad Mesnevisi
- 33- Hadi Namdar Mesnevisi

Metinleri Mevcut Olmayan Yusuf ve Züleyha Mesnevileri

- 1- Ebul Muid i Belhi (h.k 4 .y.y) Mesnevisi
- 2- Bahtiyari Ahvazi (h.k 4 .y.y) Mesnevisi
- 3- Buharai (h.k 6 .y.y) Mesnevisi

- 4- Mesud Herevi (h.k 6 .y.y) Mesnevisi
- 5- Şahin (760 h.k) Mesnevisi
- 6- Azeri Tusi (866 h.k) Mesnevisi
- 7- Helali Coğtayı (936 h.k) Mesnevisi
- 8- Mahmud Bey Salim i Tebrizi (h.k 10 .y.y) Mesnevisi
- 9- Takiyiddini Ovhadı Belyani (1042 h.k) Mesnevisi
- 10- Mugim i Şirazi (h.k 11 .y.y) Mesnevisi
- 11- Halife İbrahim Bedeğşani (1160 h.k) Mesnevisi
- 12- Hasan bin Şekeroğlu Mugim i Tebrizi Mesnevisi
- 13- Bdkadir (h.k 12 .y.y) Mesnevisi
- 14- Katib i Belhi (h.k 13 .y.y) Mesnevisi
- 15- Emri Gahpayeyi Mesnevisi
- 16- Sami Mesnevisi
- 17- Şevket Buharai Mesnevisi
- 18- Şirin Mesnevisi
- 19- Mustafa Türkmen Mesnevisi
- 20- Mugım i Tahrani Mesnevisi
- 21- Mugım i Kazvini Mesnevisi
- 22- Nazım Gulpeygani Mesnevisi
- 23- Şule i İsfehani Mesnevisi
- 24- Şevketi Şirazi Mesnevisi

Türk Edebiyatında Yusuf ve Züleyha Mesnevileri

Türk edebiyatında, İran edebiyatında olduğu gibi Yusuf ve Züleyha kıssasını konu alan birçok mesnevi bulunmaktadır. Şu ana kadar belirlenmiş 42 Yusuf ve Züleyha mesnevisi bulunan Türk edebiyatında, ilk olarak Yusuf ve Züleyha mesnevisi 13.yüzyılda, yani Türk edebiyatında mesnevi nazım şeklinin kullanılmaya başlandığı dönemde, Ali (Kul Ali 13.y.y) tarafından kaleme alınmıştır⁷. 13. yüzyıla ait ilk Yusuf ve Züleyha örnekleri dörtlük ve hece vezniyle, Şeyyad Hamza'dan⁸ itibaren aruz vezni ve mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır⁹. 13. ve 14. yüzyılda kaleme alınan Yusuf ve Züleyha hikâyeleri, Cami'nin mesnevisinden önceki döneme ait olmaları sebebiyle, gerek dil ve üslup yönünden gerekse de sebep-i telif yönünden Cami etkisini taşıyan sonraki dönem mesnevilerinden daha farklıdır. Bu döneme ait mesneviler daha ziyade Kur'an, tefsir, hadis ve kısmen Tevrat kaynaklı olarak dini öğretmek, kıssadan bir ders çıkarmak gibi amaçlar esas alınarak yazılmışlardır. 15.

⁷ Melike Gökcan Türkdoğan, Klasik Türk Edebiyatında Yusuf ve Züleyha Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma, Erzurum, 2008, s 41-70

⁸ Şeyyad Hamza: XIII. ve XIV. yüzyıllar arası Anadolu'da yaşamış tasavvuf şiiirinin önemli temsilcilerinden biridir.

⁹ Emin Eminoğlu, Dastan-ı Yusuf Şeyyad Hamza, İstanbul, 2008, s 25; Türkdoğan, a.g.e., s 45

Yüzyıldan itibaren Türk edebiyatında Cami'nin etkisi başlamakta ve bu dönemde Hamdullah Hamdi¹⁰ tarafından yazılmış Yusuf ve Züleyha mesnevisi bu alanda bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir¹¹. Türk edebiyatında da şu ana kadar belirlenmiş olan Yusuf ve Züleyha mesnevilerinin bazıları çeşitli sebeplerden dolayı kaybolmuş ve sadece isimleri tezkirelerde zikredilmiştir.

Türk edebiyatında Yusuf ve Züleyha mesnevisi yazan şairler¹²:

- 1- Ali
- 2- Kırmımlı Mahmut ve Haliloğlu Ali
- 3- Şeyyat Hamza
- 4- Süle Fakih
- 5- Erzurumlu Darir
- 6- Rabguzi
- 7- Hamzevi
- 8- Aydınoğlu Mehmet Bey
- 9- Garib/ Karib
- 10- Ahmedî
- 11- Hamdullah Hamdi
- 12- Çakiri
- 13- Abdulvahab
- 14- Kırmımlı Abdül -Mecid
- 15- Hatayi
- 16- Nahifi
- 17- Dur Big
- 18- Hamidi
- 19- Bihişti Ahmed Sinan
- 20- Kemal Paşazade
- 21- Taşlıcalı Yahya (Dukaginze)
- 22- Gubari
- 23- Şerifi
- 24- Ziyai Yusuf Çelebi
- 25- Nimetullah
- 26- Celili
- 27- Likai
- 28- Manastırlı Celal
- 29- Halife
- 30- Karamanlı Kami Mehmed
- 31- Şikari
- 32- Manstırlı Kadı Sinan

¹⁰ Hamdullah Hamdi: H 853/1449 yılında Göynükte dünyaya gelen Hamdullah Hamdi H 909/1503'te vefat etmiştir.

¹¹Naci Onur, Yusuf u Züleyha Hamdi, Ankara, 1991, s 18; Türkdoğan, a.g.e, s50

¹² Türkdoğan, a.g.e, s 41-70

- 33- Nurmammed Andalip
- 34- Bağdatlı Zihni Abdüldelil
- 35- Bursalı Havai Mustafa
- 36- Rifati Abdulhay
- 37- Ahmed Mürşidi
- 38- Kerküklü Mehmed Nevruz
- 39- Köprülüzade Esat Paşa
- 40- Hevai Abdurrahman Efendi
- 41- Süleyman Tefvik Efendi
- 42- Kaynaklarda yazarı belli olmayan bir Yusuf ve Züleyha mesnevisi de bulunmaktadır

Kur'an-ı Kerim'de Yusuf Kıssası (Özet)

Yusuf bir rüya görüp babasına söyledi. "Gördüm ki, on bir yıldız, güneş ve ay, bana secde ettiler" dedi. Yakûb (A. S.) anladı ki; "on bir yıldız", Yusuf'un on bir kardeşine işaretidir ve Cenâb-ı Hak, onu kardeşlerine üstün kılacaktır. "Oğulcuğum! Bu rüyayı kardeşlerine söyleme. Çünkü şeytan insana düşmandır. Kardeşlerine vesvese verip kalplerine kıskançlık düşürebilir. Sonra sana bir hîle yaparlar. Cenâb-ı Hak sana peygamberlik ve büyük devlet verecek" dedi ve Yûsuf 'a sevgisi daha da arttı.

Yusuf'un büyük kardeşleri, onu kıskandılar ve hîle ile onu kıra götürüp bir kuyuya attılar. Babalarına ise "Onu bir kurt yedi." dediler. Kuyunun yanından geçmekte olan kervandaki kervancılar, kuyudan su almak için kuyu başına geldiğinde Yusuf'u kuyuda bulurlar ve Yusuf'u kendileriyle birlikte Mısır'a götürürler. Burada Mısır'ın azizi Yusuf'u görür ve satın alır ve eşine ilerde evladımız olabilir diyerek Yusuf'u ona teslim eder.

Yusuf'un yaşı ilerledikçe evin hanımı ona aşık olur ve gönlünü kaptırır. Bir gün evin hanımı, evin bütün kapılarını kapatarak Yusuf'a yaklaşmaya çalışır, Yusuf bu teklifi reddederek kaçar. Yûsuf ondan kaçarken gömleği yırtılır ve tam bu sırada Aziz çıka gelir ve Yusuf'u gömleği arkadan yırtılmış bir şekilde bulur. Aziz, eşinin akrabalarından birinin Yusuf'un günahsız olduğuna şahitlik etmesiyle Yusuf'un suçsuz olduğunu anlar ve olayı kapatır. Aziz'in eşi, hakkında dedikodu yapıp onu eleştiren Mısır kadınlarına bir ziyafet tertipler. Bu ziyafet sırasında Yusuf'u onların karşısına çıkarır ve Yusuf'u gören Mısır kadınları Yusuf'un güzelliği karşısında kendi ellerini keserler. Sonuç olarak Yusuf zindana atılır. Yusuf zindanda iki kişinin rüyasını yorumlar ve zindandan serbest kalacak olan arkadaşına padişahın yanında ondan da bahsetmesini söyler. Mısır padişahı değişik rüyalar görmeğe başlar ve bu sırada padişahın yanında çalışan Yusuf'un zindan arkadaşı Yusuf'u hatırlar ve Yusuf'tan bu rüyaları yorumlamasını ister. Padişahın rüyasını yorumlayan Yusuf, Mısır azizinin eşinin de, günahsız olduğunu itiraf etmesiyle zindandan çıkar ve ülkenin hazine sorumlusu olur. Kuraklık yıllarında Yusuf'un kardeşleri de Mısır'a erzak almaya gelirler. Yusuf, Mısır'a gelen kardeşlerinden ikinci gelişlerinde kardeşleri Bünyamin'i de getirmelerini ister. Yusuf'un isteğini yerine getiren kardeşleri ikinci ziyaretlerinde Bünyamin'i de kendileriyle Mısır'a getirirler ve Yusuf bir hîleyle Bünyamin'i yanında alıkoymaz. Bünyamin'i geri almayacaklarını anlayan kardeşler ümitsiz bir şekilde Hz. Yakup'un yanına geri dönerler. Hz. Yakup çocuklarına Mısır'a geri dönmeleri ve

Yusuf ve Bünyamin'i aramaları emrini verir. Mısır'a tekrar gelen Hz. Yakup'un çocukları, Hz. Yusuf'un huzuruna çıkarlar. Bu kez Hz. Yusuf kim olduğunu onlara açıklar, onları işledikleri suçtan dolayı affeder ve kendi gömleğini babalarına ulaştırmaları için onlara verir. Hz. Yakup oğlu Yusuf'un gömleğini aldıktan sonra ev halkıyla birlikte Mısır'a oğlu Yusuf'un yanına gelir. Hz. Yakup ve oğulları bu kavuşmadan dolayı Allah'a şükretmek amacıyla secdeye kapanırlar ve Hz. Yusuf'un rüyası gerçek olur.

Abdurrahman Cami Yusuf ve Züleyha Mesnevisi

Klasik dönem İran şiirinin son temsilcisi kabul edilen Cami, Türkler ile sıkı münasebette bulunmuş, özellikle Ali Şir Nevai'nin eserlerini okuyup takdir etmiştir. Fatih Sultan Mehmed ve II. Beyazıt gibi Osmanlı padişahlarından ilgi, takdir ve himaye gören Cami, Türkler arasında büyük ilgi görmüş, manzum ve mensur birçok eserinin Türkçe tercümelere ve şerhleri yapılmıştır.¹³

Cami'nin beşinci mesnevisi olan Yusuf ve Züleyha, âşıkane ve lirik bir mesnevidir. Hece bahrinin " mefa'ilün mefa'ilün fe'ulün" vezniyle yazılmıştır¹⁴. Eserde Hutbe, Na't, Miraciyye gibi manzumelerden ve Nakşibendiyye tarikatı Piri Ubeydullah-ı Ahrar bahsinden sonra Hüseyin Baykara'nın methiyesi yer alır. Cami, kitabın yazılış sebebi ve sözün faziletleri hakkında iki manzumelik bir bölümden sonra asıl destan kısmına geçerek Yusuf suresinden hareketle, Hz. Yusuf'un hayat hikâyesini anlatır. Cami, mesnevisinin sonuna, zamaneden şikâyet, oğlu Ziyaeddin Yusuf'a öğüt ve nefisle hesaplaşmasını konu alan üç manzume eklemiştir. Bunlardan sonra kitap hakkında belîğ bir methiye söyleyen Cami, kitabını hangi tarihte telif ettiğini ve eserinin kaç beyitten oluştuğunu açıklayarak eserini tamamlar.

Şeyyad Hamza Yusuf ve Züleyha Mesnevisi

Şeyyad Hamza, XIII. Ve XIV. Yüzyıllar arasında Anadolu'da etkin olan dinitasavvufi şiir akımının önemli temsilcilerindendir¹⁵. Hem aruz hem de hece vezniyle yazılmış manzumeleri bulunan Şeyyad Hamza, şiirlerinde dörtlük, mesnevi, gazel, kaside olmak üzere değişik nazım şekillerini kullanmıştır. Ancak, onun elde bulunan en ünlü eseri, XIII. yüzyılın sonları ile XIV. yüzyılın başlarında yazılıp günümüze kadar ulaşmış sınırlı sayıdaki önemli eser içerisinde yer alan ve " Dasitan-ı Yusuf Aleyhisselam Ahsen'ül-Kasas'ül-Mübarek" adını taşıyan mesnevisidir. Bu eser, Anadolu sahası Türk divan edebiyatının bilinen ilk Yusuf ve Züleyha'sı olması bakımından da önemlidir. Aruzun fa'ilatün/ fa'ilatün/ fa'ilün kalıbıyla yazılmış olan mesnevi 1529 beyittir. Şeyyad Hamza Yusuf ve Züleyha mesnevisi, meclislerde rahatlıkla okunabilmesi için sanatlı ve süslü söyleyişten uzak sade bir dille yazılmıştır¹⁶.

¹³ Recep Demir, Hatayi-i Tebrizi ve Molla Cami'nin Yusuf ve Züleyha Mesnevileri üzerine karşılaştırmalı bir inceleme doktora tezi, Van, 2006, s 9; T.C Anadolu Üniversitesi yayınları, VIII-XIII. Yüzyıl Türk Edebiyat Tarihi, Eskişehir, 2011, s52

¹⁴ Nasir Nikobaht, Yusuf u Züleyha, Tahran-1377

¹⁵ Türkdöğün, a.g.e., s45; Eminoğlu, a.g.e., s26-27, Ümit Özgür Demirci., Yusuf u Zeliha Şeyyad Hamza, İstanbul, 2008, s10

¹⁶ Türkdöğün, a.g.e., s46; Ahmet Atilla Şentürk, Eski Türk Edebiyatı Tarihi, İst.2004 s.120;

Erzurumlu Darir Yusuf ve Züleyha Mesnevisi

Daha ziyade " nasir" olarak şöhret kazanan Darir'in, yazılış tarihi bakımından bilinen ilk eseri Kıssa-i Yusuf mesnevisidir. Erzurumlu Darir¹⁷, Yusuf u Züleyha mesnevisi olarak da bilinen bu eserini Mısır'a gitmeden önce Erzurum'da 1366-1367'de yazmıştır. Kıssa- i Yusuf mesnevisinde sade ve samimi bir üslup kullanan Darir¹⁸, eserini meclislerde okunması amacıyla kaleme almış ve bu arzusunu eserinde de dile getirmiştir. 2125 beyitten ve sekiz meclisten oluşan bu eser, Eski Anadolu Türkçesi eserlerinde çok tercih edilen 11 heceli " fa'ilatün/ fa'ilatün/ fa'ilün vezniyle yazılmıştır¹⁹.

Hamdullah Hamdi Yusuf ve Züleyha Mesnevisi

XV. yüzyılın ikinci yarısında yazdığı mesnevilerle tanınan Hamdullah Hamdi'nin Hamsesinde yer alan en güzel mesnevi Yusuf ve Züleyha mesnevisidir. Hicri 897 (M 1492) yılında aruzun " fa'ilatün/ mefa'ilün/ fa'lün kalıbıyla 6241 beyit olarak kaleme alınan eser, Fuzulî'nin Leyla ve Mecnun'u yazılincaya kadar Türk edebiyatının en başarılı mesnevisi sayılmıştır²⁰. Mesnevisinin " sebab-i telif " bölümünde, Firdevsi ve Cami'nin mesnevisine denk Türkçe yazılmış bir Yusuf ve Züleyha mesnevisi bulunmadığını ve kendi eserinin bu boşluğu doldurduğunu dile getiren Hamdullah Hamdi, eserinde ayrıca mesnevisini yer yer Cami'nin Yusuf ve Züleyha'sından tercüme ettiğini ve ona nazire olarak kaleme aldığını belirtmektedir²¹. Ancak Hamdullah Hamdi'nin yazmış olduğu mesnevi, Cami'nin Yusuf ve Züleyha'sından birçok yönden farklıdır. Cami, eserinde sadece Hz. Yusuf ile Züleyha arasında yaşanan olayları ön plana çıkarmasına rağmen Hamdullah Hamdi, eserinde Hz. İbrahim'den başlayarak Hz. Yakup ve oğullarına kadar hikâyeyi geniş bir yelpazede ele almıştır.

Taşlıcalı Yahya (Dukanginzade) Yusuf ve Züleyha Mesnevisi

Türk edebiyatında XVI. yüzyılda divan ve hamse sahibi olan Taşlıcalı Yahya'nın²² yazmış olduğu Yusuf ve Züleyha mesnevisi, Mısır'da yazılmış olması sebebiyle bu alanda yazılmış olan mesneviler arasında ayrı bir öneme sahiptir²³. Taşlıcalı Yahya'nın son eseri olan bu mesnevi, aruzun " mefailün/ mefailün/ feulün vezniyle ve 15179 beyit olarak yazılmıştır. İlk olarak Münacat, tevhid, na't, miraciye,

Şeyyad Hamza, Dehri Dilçin, Yusuf u Züleyha, İst. 1946 s.9

¹⁷ Ömer'üd-Darir-el- Erzeni'r-Rumi, Darir-i Hakir Mustafa b. Yusuf b. Ömer'ül Mevlevi el- Erzeni'r Rumi- XIV yüzyıl.

¹⁸ Erzurumlu Darir Kıssa-i Yusuf u Züleyha, Leyla Karahan, Ankara 1994 s.18

¹⁹ Türkdoğan, a.g.e., s48; Karahan, a.g.e., s25

²⁰ Emine Dinçtürk, Yusuf ile Züleyha Mesnevilerinde Allah Korkusu Motifleri, doktora tezi, Konya, 2008, s22

²¹ Hamdullah Hamdi Yusuf u Züleyha Mesnevisi, Sebeb-i Telif bölümü s50

²² Divan ve Hamse sahibi olan Hamdullah Hamdi, XVI. asır Osmanlı şiirinin önemli temsilcilerinden biridir.

²³ Türkdoğan, a.g.e., s59

Kanuni Sultan Süleyman Han övgüsü ve sebep-i telif'in yer aldığı bu eserde daha sonra aşktan bahseden bir girişin ardından asıl hikâyeye geçilir.

Yusuf ve Züleyha Mesnevilerinde İşlenen Temalar ve Temel Epizotlar

1- Hz. Yakub'un Peygamberliği

- 1-1 Hz. Yakub'un peygamberliği kardeşinden alması. (Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)*
- 1-2 Hz. Yakub'un kardeşi İys'in öfkesi ve Hz. Yakub'un Şam'a dayısı Lani'nin yanına göç etmesi. (Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 1-3 Hz. Yakub'un Lani'nin iki kızı ve iki kızının kenizleriyle evlenmesi.(Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 1-4 Hz. Yakub'un on iki oğlunun dünyaya gelmesi ve Kenan diyarına geri dönüşü.(Cami, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 1-5 Hz. Yakub'un bahçesinde bulunan ağacın dallarından çocuklarına asa yapması ve Cennetten Hz. Yusuf için bir gömlek gelişi (Hamdullah Hamdi)

2- Hz. Yusuf'un Doğumu

- 2-1 Hz. Yusuf'un 2 yaşında annesini kaybetmesi (Cami,)
- 2-2 Hz. Yusuf'un bakım için halası İnas'a verilmesi.(Cami, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 2-3 İnsa'nın Hz. Yusuf'u geri vermemek için hileye başvurması.(Cami, Hamdullah hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 2-4 Hz. Yusuf'un halası İnas'ın vefatı üzerine Hz. Yusuf'un babasının yanına geri dönüşü (Cami, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

3- Züleyha'nın Yusuf'u rüyasında görüşü ve âşık oluşu

- 3-1 Züleyha'nın rüyada Yusuf'u görerek âşık oluşu (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 3-2 Züleyha'nın rüyasının tekrarlanması ve Yusuf'un rüyada Mısır ülkesini işaret etmesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 3-3 Züleyha'nın Mısır Azizi ile Yusuf olduğu düşüncesiyle evlenmesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

4- Kardeşlerin kıskançlığı

- 4-1 Yusuf'un rüyasında güneş ve yıldızların ona secde ettiğini görmesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 4-2 Hz. Yakub'un oğlu Yusuf'a rüyasını başkalarına anlatmasını yasaklaması (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

* Tema ve Epizotların yer aldığı mesneviler parantez içerisinde belirtilmiştir.

4-3 Yusuf'un kardeşlerinin Yusuf aracılığıyla (Cami) ya da bir yakınları tarafından Yusuf'un rüyasından haberdar olmaları (Şeyyad Hamza)

5- Yusuf'un kardeşlerinin onu babasından ayırmak için plan yapması

5-1 Kardeşlerin Yusuf'u öldürme kararı almaları (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Taşlıcalı Yahya) Kardeşlerin Yusuf'u kuyuya atmaya ve onu köle olarak satmaya karar kılmaları (Cami, Hamdullah Hamdi)

5-2 Kardeşlerin Yusuf'u kırlara götürerek ona kötü davranması(Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

5-3 Yusuf'un kuyuya atılması ve Cebrail'in onu koruması (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

5-4 Kuyuda Hud Peygamber/ bir Alim kişi Yusuf'un vasfını gaybdan öğrenir ve Yusuf'u görünceye kadar kuyuda kalmayı Allah'tan diler. (Şeyyad Hamza, Hamdullah Hamdi)

5-5 Yusuf'un göleğinin kana batırılarak Yusuf'u kurdun öldürdüğü yalanının uydurulması (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

5-6 Kurdun konuşması ve günahsız olduğunu itiraf etmesi (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

6- Yusuf'un esareti ve Mısır'a yolculuk

6-1 Kuyunun yakınından geçmekte olan kervanın kuyu başında konaklaması ve Yusuf'un kervandakiler tarafından kuyudan çıkarılışı (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

6-2 Kardeşlerin kuyu başına gelerek Yusuf'u kervancıya satmaları (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

6-3 Mısır yolculuğu sırasında çıkan fırtına (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

6-4 Nil nehrinde yıkanan Yusuf'a balığın perde oluşu (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

6-5 Mısır şahının Yusuf'u satın almak istemesi ve bu görevle Mısır Azizi'ni görevlendirmesi (Cami)

6-6 Züleyha'nın Yusuf'u tanınması ve kocasından Yusuf'u satın alması istemesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

6-7 Aziz tüm malvarlığıyla satışı katılır (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

6-8 Malik Yusuf'u dünya malına değiştirmesine pişman olur (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

6-9 Bazuga isimli bir kadının Yusuf'u görerek âşık oluşu, Yusuf'u satın almak için gelişi ve Yusuf aracılığıyla hakiki aşkı tanınması ve hidayete kavuşması (Cami, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

7- Yusuf'un üvey babası Mısır Azizi yanındaki yaşamı

7-1 Çocuğu olmayan Mısır Azizi'nin Yusuf'u evlat edinmek istemesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

7-2 Yusuf'un bir Arap'la babasına sağlıklı olduğu haberini yollaması (Şeyyad Hamza, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

7-3 Yusuf başından geçen olayları Züleyha'ya anlatması (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya) ve Züleyha'nın Yusuf kuyuya atıldığında kendisinin de huzursuz oluşunu hatırlaması (Cami,)

7-4 Yusuf'un çobanlık yapması (Cami) ya da bir bahçeye bahçıvan olması (Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

7-5 Züleyha'nın Yusuf'a sahip olmak istemesi ve Yusuf'un bu isteği reddetmesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

8- Züleyha'nın Yusuf'a olan aşkı

8-1 Züleyha'nın içinde güzel hizmetçilerin bulunduğu bir bahçe yaptırarak Yusuf'u bu bahçeye göndermesi ve bahçede bulunan hizmetçilere Yusuf'un doğru yolu göstermesi (Cami, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

8-2 Züleyha'nın Yusuf'u kandırma çabaları ve bu amaçla duvarlarına resimlerin işlenmiş olduğu yedi bölmeli saray yaptırması (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

8-3 Yusuf'un Züleyha'nın istekleri karşısında tereddüde kapılması ve Züleyha'nın kendi putundan utandığını gören Yusuf'un bu tereddüdünden kurtulması (Cami, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya) ya da duvarda Hz. Yakub'un yüzünü gördükten sonra bu şüphesinden kurtulması (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

8-4 Yusuf'un Züleyha'dan kaçışı, Züleyha'nın Yusuf'a iftirası, beşikteki çocuğun Yusuf'un günahsız olduğuna şahitlik etmesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi,) ya da gaipten gelen bir sesin Yusuf'un günahsız olduğunu söylemesi (Taşlıcalı Yahya)

8-5 Züleyha'nın aşkının duyulması ve Mısır kadınlarının kınaması (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

9- Yusuf'un Zindana atılması

9-1 Mısır kadınlarının Yusuf'u gördükten sonra ellerini kesmeleri (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

- 9-2 Mısır kadınlarının Yusuf'un Züleyha'yı kabul etmeleri için aracı olmaları ve Yusuf'un günah işlemeyi kabul etmemesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 9-3 Yusuf'un Mısır kadınlarının tahriki ve Züleyha'nın çabası sonucu zindana atılması (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 9-4 Züleyha'nın yaptığından pişmanlık duyarak ayrılığa dayanamaması ve gizlice zindana giderek Yusuf'u izlemesi (Cami, Cami, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 9-5 Yusuf'un zindandakilerin rüyalarını yorumlaması (Cami, Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

10- Yusuf'un Zindandan kurtularak makam ve mevki sahibi oluşu

- 10-1 Şahın yanında çalışan Yusuf'un zindan arkadaşı hizmetçinin Yusuf'u hatırlaması ve Yusuf'tan şahın rüyasını yorumlamasını istemek amacıyla zindana gitmesi (Cami, Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 10-2 Züleyha ve Mısır kadınlarının Yusuf'un günahsız olduğunu itiraf etmeleri ve Yusuf'un zindandan kurtulması (Cami, Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi)
- 10-3 Yusuf'un Mısır Azizliği makamına getirilmesi (Cami, Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 10-4 Mısır Azizi'nin ölümü ve Züleyha'nın yalnız kalışı (Cami, Cami, Şeyyad Hamza, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

11- Yusuf'un çocukluğunda görmüş olduğu rüyanın gerçek oluşu ve babasına kavuşması

- 11-1 Yusuf'un kardeşlerinin buğday almak için Mısır'a gelmesi (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 11-2 Bünyamin'in padişahın kadehini çaldığı bahanesiyle Mısır'da alıkonması (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 11-3 Hz. Yakub'un Yusuf'a kardeşini affetmesi için mektup yazması ve Yusuf'un mektuba cevabı (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 11-4 Hz. Yusuf'un kardeşlerini affetmesi,(Şeyyad Hamza) babaları Hz. Yakub ile birlikte Mısır'a gelmeleri ve Hz. Yusuf'un onları karşılaması (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

12- Hikâyenin Sonu

- 12-1 Züleyha'nın Yusuf'un yolunu beklemesi ve Yusuf'un Züleyha'nın halini görerek ona acıması (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir)

- 12-2 Züleyha'nın Yusuf'un duasıyla bağışlanması ve gençleşmesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 12-3 Yusuf ve Züleyha'nın, Züleyha'nın tövbesi sonrası evlenmesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 12-4 Yusuf'un babası Hz. Yakub'u rüyasında ona yanına gelmesini söylemesi ve bu olay sonrası Hz. Yusuf'un vefatı (Cami, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 12-5 Yusuf'un vefatından kısa bir süre sonra Züleyha'nın ölmesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
- 12-6 Züleyha'nın mezarının Yusuf'un mezarı yanına kazılması, Mısır'da kuraklık başlamasıyla Yusuf'un tabutunun Nil'e bırakılması (Cami, Şeyyad Hamza)

Yusuf ve Züleyha Mesnevilerinde Motifler

Bir edebi eserde, düşünce, fikir ve tema gibi sık sık kullanılan süsleyici ögeye motif denir. Edebi eserlerde işlenen konuya göre değişik motifler kullanılmaktadır. Aşk edebiyatında, Tasavvuf edebiyatında veya Halk edebiyatında kullanılan motifler bir diğerinden farklıdır. Aşk ve tasavvuf edebiyatının bir örneği olan Yusuf ve Züleyha hikâyesinde de kendine has motifler kullanılmaktadır. Yusuf ve Züleyha kıssasında kullanılan temel motifler şu şekilde sıralanmaktadır: Aşkın ilk olarak maşuk (sevilen kadın) tarafında başlaması, tek taraflı aşk, üvey annenin üvey oğluna duyduğu aşk, yolculuk, kıskançlık, uyku ve rüya, hile, kuyu, yakınların çare arayışı, zorluklar karşısında tahammül, imtihan, inziva ve yalnızlık, dadı, mucize ve olağanüstü olaylar, iftira, bekleyiş.

Bu motifler Abdurrahman Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi ve Taşlıcalı Yahya'nın mesnevilerinde ortak olarak kullanılmıştır.

1- İlk olarak kadının erkeğe aşk beslemesi: (Aşkın ilk olarak maşuk tarafında başlaması)

Aşk hikâyelerinde genellikle ilk olarak erkeğin âşık (seven) olduğu ve bayanın maşuk (sevilen) rolünde olduğu konu edilmektedir. Yusuf ve Züleyha kıssasında ise "alışkanlığı kırma" (defamiliarization) özelliği görülmekte ve normal olanın aksine aşk, maşuk konumunda olan kadın tarafında başlamakta ve gelişmektedir. Kur'an ı Kerim'de bu konuya değinilmediği halde Fars ve Türk edebiyatında yazılmış Yusuf ve Züleyha mesnevilerinde bu konu ayrıntılı bir şekilde işlenmiş ve mesnevilerin asıl motiflerinden biri haline almıştır. Yazılmış olan Yusuf ve Züleyha mesnevilerinde bu motif, Züleyha'nın Yusuf'a duyduğu aşk, aşkı uğruna çektiği acılar ve bu acılar sonrası aşkı Yusuf'a kavuşması şeklinde dile getirilmiştir. (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

2- Tek taraflı aşk:

Yusuf ve Züleyha mesnevilerinde yer alan en önemli ve asıl motiflerden biri tek taraflı aşk motifidir. Yusuf ve Züleyha mesnevilerinde olaylar bu motif etrafında yani

Züleyha'nın Yusuf'a beslediği tek taraflı aşk etrafında oluşmakta ve gelişmektedir. (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

3- Üvey annenin aşkı:

Kur'an ı Kerim'de anlatıldığı üzere Mısır Azizi Hz. Yusuf'u satın aldığında onu evlat edinme arzusunu taşımaktadır.(Cami) Kur'an ı Kerim'de ve mesnevilerde de anlatılan bu olaya göre Yusuf'un üvey annesi konumunda olan Züleyha, Yusuf büyüdükçe ona âşık olmuş ve gönlünü kaptırmıştır. (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

4- Yolculuk:

Kıssada kahramanların gerçekleştirmiş oldukları yolculuklar hikayenin gelişmesinde etken rol oynamaktadır.

1. Züleyha'nın Yusuf 'u görmek amacıyla Mısır'a yolculuğu (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
2. Yusuf'un köle olarak kervan ile Mısır'a yolculuğu (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
3. Bazıga'nın Yusuf'u görmek için Mısır'a gelişi (Cami, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
4. Kardeşlerin erzak almak amacıyla Mısır'a gerçekleştirmiş oldukları yolculuklar (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
5. Hz. Yakub ve ailesinin Yusuf'u görmek amacıyla Mısır'a yolculuğu (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

5- Kıskançlık:

Mesnevilerde olayların seyrine yön veren en önemli motiflerden biri Hz. Yusuf'un kardeşlerinin ona duymuş olduğu kıskançlıktır.(Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya) Kardeşlerin Yusuf'a duymuş oldukları kıskançlığın fazlalığı, kardeşlerin onu öldürme kararı almalarına sağlamış ve Yusuf'un rüyasını kardeşlerine anlatması da bu kıskançlığın daha fazla artmasını sebep olmuştur. Kardeşlerin, kıskançlıkları sonucu almış oldukları kararı yerine getirmeleri ise Yusuf'un kaderinde olan olayları yaşaması için gerekli ortamın hazırlayıcısı olmuş ve bu gelişmeler sonucu Yusuf saltana makamına ulaşmıştır.(Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

6- Uyku ve Rüya:

Edebiyatta en çok kullanılan ve en önemli motiflerden biri hiç şüphesiz Uyku ve Rüya motifidir. Bu motif, gerek Kutsal kitaplarda ve gerekse tüm Yusuf ve Züleyha mesnevilerinde kaderin tecellisi ve olayların seyrinin belirlenmesiyle doğrudan ilişkisi olan asıl bir motif (leit-motif)dir. Yusuf ve Züleyha kıssasında da görülen bütün rüyalar önceden gerçekleşecek olayları anlatan gerçek rüyalar olması sebebiyle hikayede önemli bir görev üstlenmektedir.

1. Hz Yusuf'un rüyasında ay ve yıldızların ona secde ettiklerini görmesi. (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
2. Züleyha Yusuf'u ilk rüyasında görmüş, ona âşık olmuş ve bu sebepten dolayı Mısır'a gitmiştir. (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
3. Zindandakilerin görmüş oldukları rüya ve Hz. Yusuf'un bu rüyaları yorumlamasıyla gerçekleştirmeleri. (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
4. Mısır Şahının Mısır'da kuraklık olacağına dair görmüş olduğu rüya ve bu rüyanın gerçekleşmesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
5. Hz. Yusuf'un ömrünün sonlarına doğru babası Hz. Yakub'u rüyasında onu yanına çağırması ve Hz. Yusuf'un vefatı (Cami, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

7- Hile:

Yusuf ve Züleyha mesnevisinde yer alan diğer bir motif ise hiledir. Hikâyenin kilit noktalarında yer alan açmazları kahramanlar hile yoluyla açmaya çalışmaktadır.

1. Hz. Yakub'un annesinin başvurduğu hile (Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
2. Hz. Yusuf'un halasının başvurduğu hile (Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
3. Hz. Yusuf'un kardeşlerinin hilesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
4. Züleyha'nın hilesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
5. Züleyha'nın dadısının hilesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
6. Hz. Yusuf'un kardeşi Bünyamin'i yanında tutabilmek amacıyla başvurduğu hile (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

8- Kuyu:

Kuyu, Yusuf ve Züleyha mesnevilerindeki temel motiflerden biri olmasıyla birlikte, edebiyatta da fazlaca kullanılan motiflerden biridir. (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

9- Yakınların çare arayışı ve yardım:

Yusuf ve Züleyha kıssası gibi aşk hikâyelerinde genellikle hikâye kahramanının yakınları, meydana gelen çıkmazlar karşısında yardımcı olmaya çalışmakta, kahramana nasihatte bulunmakta ve sorunların çözülmesi için çare aramaktadır.

1. Dadının Züleyha'ya nasihatte bulunması (Cami, Şeyyad Hamza, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

2. Dadının Züleyha'ya arzularına ulaşması için dua etmesini önermesi (Cami, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
3. Züleyha'yı zincire vurması (Cami, Şeyyad Hamza, Taşlıcalı Yahya)
4. Züleyha'nın babasının Mısır Azizi'ne elçi göndererek kızıyla evlenmesini istemesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
5. Dadının Yusuf'u kandırmak amacıyla duvarlarında resimlerin bulunduğu bir saray yaptırması (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

10- Zorluklar karşısında tahammül:

Hız. Yusuf babasından ayrıldıktan sonra sürekli kuyu, kölelik, esaret, baba hasreti, Mısır'a yolculuk, zindan gibi zorluklar ve sorunlarla karşı karşıya kalmış ve sahip olduğu güçlü kişilik sayesinde bu zorlukların üstesinden gelmiştir. Çekilen bu sıkıntılar bir taraftan Hız. Yusuf'un olgunlaşmasına ve gelişmesine sebep olurken bir diğer taraftan da, Hız. Yusuf'un yüksek makamlara ulaşmasını sağlamıştır. Yusuf ve Züleyha kıssasında Yusuf'un yanı sıra sıkıntı ve zorluklara tahammül edip sabreden bir diğer kahraman da Züleyha'dır. Aşkına karşılık bulamayan Züleyha hikâye sonuna kadar, aşk acısı, Mısır kadınlarının kınaması, haysiyet ve itibarını kaybedilmesi, fakirlik ve yalnızlık gibi zorluklara katlanmak zorunda kalmış ve çekmiş olduğu acılar sonrası arzusuna kavuşmuştur. (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

11- İmtihan:

Diğer aşk hikâyelerinden farklı olan Yusuf ve Züleyha hikâyesinde, kahramanların geçirmiş oldukları imtihanlar, sahip oldukları kişilik ve hedeflerden dolayı diğer hikâyelerindeki imtihanlardan farklıdır. Her iki kahraman da vermiş oldukları imtihanlar sonucu gelişmiş ve olgunluğa erişmiştir.

1. Hız. Yusuf'un kuyu ve zindan ile imtihan edilişi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
2. Hız. Yusuf'un Züleyha'nın yedi bölmeli sarayında imtihanı (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
3. Züleyha'nın Yusuf'un günahsız olduğunu itiraf etmesiyle itibarını kaybetmesiyle imtihan edilmesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi,)
4. Züleyha'nın kocası öldükten sonra Yusuf'a kavuşuncaya kadar çektiği sıkıntılarla imtihanı ve sabrı (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

12- İnziva ve yalnızlık:

Yusuf ve Züleyha hikâyesinde, Yusuf ve Züleyha birçok sebepten dolayı defalarca yalnız kalmış ve inzivaya çekilmiştir. Hikâyede Yusuf, anneden ayrılma, babadan ayrılma, kuyuya ve zindana atılma (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya) gibi olaylarla birçok kez yalnız kalmış, Züleyha

ise meydana gelen olaylar sonucu kimsesizliğe ve yalnızlığa sürüklenmiştir. (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

13- Dadı:

Züleyha'nın sırdaşı ve yol göstericisi olan dadı, Züleyha'nın yaşadığı olaylarda ve sorunlarda Züleyha'ya yol göstererek sorunları çözmeğe çalışmaktadır.

1. Züleyha'nın Yusuf'a duyduğu aşkı ilk anlayan dadı olmuştur ve bu durum karşısında ona ilk nasihatte bulunan da dadı olmuştur. (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
2. Züleyha'ya yedi bölmeli saray yapma önerisini dadı vermiştir. (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
3. Yusuf ile Züleyha arasında ilk olarak dadı aracılık etmiştir. (Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

14- Mucize ve Olağanüstü olaylar:

Peygamberlerin hayat hikâyelerini konu alan hikâyeler çoğunluğu konu itibariyle mucizelerle şekillenir ve gelişir. Yusuf ve Züleyha kıssasında da Hz. Yusuf'un hayat hikâyesini konu alması ve kutsal kitap kaynaklı olması sebebiyle mucizelere, olağanüstü karakterlere ve olaylara sık sık rastlanmaktadır.

Mesnevilerde yer alan başlıca mucize ve olağanüstü olaylar şunlardır:

1. Cebrail'in Yusuf'un atıldığı kuyuya gelerek onu tehlikelere karşı koruması (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
2. Mısır'a yolculuk sırasında çölde kervancının kölesinin Hz. Yusuf'a kötü muamelede bulunması sonucu fırtına çıkması (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
3. Cebrail'in cennetten getirdiği bir takım nesnelere (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
4. Züleyha'nın tövbesi sonrası gençleşmesi (Cami,)
5. Hz. Yusuf'un rüyaları yorumlaması (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
6. Züleyha'nın yaptırmış olduğu yedi bölmeli sarayın duvarının yarılması ve içerisinden önce ayet yazılı bir elin daha sonra, Hz. Yakub'un suretinin gözükmesi (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir)
7. Cebrail'in gelip Hz. Yusuf'un belini sıvazlaması (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir)
8. Kervancının yaşadıkları (Şeyyad Hamza, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
9. Kervanın Mısır yolculuğu sırasında yaşadıkları (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi)

10. Hz. Yakub'un Hz. Yusuf'un göleğini gözüne sürmesiyle şifa bulması (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

15- İftira:

Kıssada, sorunların halledilmesi ve çıkmazların aşılmasında kilit rol oynayan motiflerden biri de iftiradır.

1. Yusuf'un çocukluğunda halasının kemerini çaldı diye Yusuf'a iftira etmesi (Cami, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
2. Yusuf'un kardeşlerinin Yusuf'u öldürenin kurt olduğunu söyleyerek, kurda iftira etmeleri (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
3. Kardeşlerin, Yusuf'u kervancıya satacakları vakit onun köle olduğu ve iş yapmadığı iftirasında bulunmaları (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
4. Bünyamin'e Şahın kadehini çaldı iftirasında bulunulması (Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

16- Bekleyiş:

Hikâyenin tamamında belirgin bir şekilde hissedilen en önemli motiflerden biri "bekleyiş"dir.

1. Hz. Yakub'un oğlu Yusuf'tan haber almayı beklemesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
2. Züleyha'nın Mısır'da Yusuf'a kavuşma ümidiyle beklemesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
3. Yusuf'un kuyuda kurtarılmayı beklemesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
4. Yusuf'un zindanda günahsız olduğunun anlaşılmasını ve kurtuluşunu beklemesi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
5. Yusuf'un babası ve kardeşlerini yeniden görme ümidiyle bekleyişi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
6. Züleyha'nın Yusuf'un ona yönleneceği ümidiyle bekleyişi (Cami, Şeyyad Hamza, Erzurumlu Darir, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)
7. Züleyha'nın eşi öldükten sonraki bekleyişi (Cami, Şeyyad Hamza, Hamdullah Hamdi, Taşlıcalı Yahya)

Sonuç:

Yusuf ve Züleyha hikâyesini konu alan bu beş mesnevinin incelenmesinde, aslı İbranice olan ve az bir farklılıkla Kur'an-ı Kerim'de yer alan bu hikâyenin kaleme alınış ve anlatımında, şairlerin daha ziyade Kur'an-ı Kerim'e bağlı kaldıkları, hikâyenin açıklanması ve tamamlanması için Tefsir kitapları ve İbrani kaynaklardan

faýdalandıkları görülmektedir. Bu şairler arasında İranlı Abdurrahman Cami, diğer Türk şairlere nazaran eserinde bu kaynaklardan daha fazla faydalanmıştır. Kıssanın temel motifleri olan "ilk olarak kadının erkeğe aşk beslemesi (Aşkın ilk olarak maşuk tarafında başlanması), üvey annenin aşkı, yolculuk, kıskançlık, uyku ve rüya, hile, kuyu, yakınların çare arayışı ve yardım, zorluklar karşısında tahammül, imtihan, inziva ve yalnızlık, dadı, mucize ve olağanüstü olaylar, iftira, bekleyiş" bu beş şairin mesnevilerinde de aynı şekilde yer almaktadır. İncelemeye alınan bu 5 mesnevi, 16 ana bölüm ve 49 temaya ayrılarak, aşağıdaki verilen tabloda karşılaştırılmıştır. Tablodan da anlaşılacağı üzere, mesneviler arasında vaka zinciri bakımından fazla fark bulunmamasına rağmen, Hamdullah Hamdi ile Taşlıcalı Yahya'nın ve Şeyyad Hamza ile Erzurumlu Darir'in mesnevileri olay örgüsü bakımından birbirlerine daha yakındır. Abdurrahman Cami'ye ait Yusuf ve Züleyha mesnevisi ise, bu bakımdan diğer Türk şairlere ait mesnevilerle az bir farklılık göstermesine rağmen, Hamdullah Hamdi'nin mesnevisine daha yakındır.

<i>Vaka Zinciri</i>	<i>İlk Durum</i>	SERİM (Hikâyeye giriş)	DÜĞÜM	Hikâyede Doruk noktası	ÇÖZÜM	<i>Son Durum</i>
Abdurrahman Cami	1-4	3-1 4-1 4-3	3-3 5-1 5-2 5-3 6-2	6-6 7-5 8-2 8-3 8-4	7-4 10-1 10-2	10-3 10-4 12-2 12-3 12-4 12-5 12-6
Şeyyad Hamza	-----	3-1 4-1 4-3	3-3 5-1 5-2 5-3 6-2	6-6 7-5 8-2 8-3 8-4	10-1 10-2 11-1 11-2	10-3 10-4 11-4 12-2 12-3 12-5 12-6
Erzurumlu Darir	-----	3-1 4-1 4-3	3-3 5-1 5-2 5-3 6-2	6-6 7-5 8-2 8-3 8-4	10-1 10-2 11-1 11-2	10-3 10-4 11-4 12-2 12-3 12-5 12-6

Hamdullah Hamdi	1-1	3-1	3-3	6-6	7-4	10-3
	1-2	4-1	5-1	7-5	10-1	10-4
	1-3	4-3	5-2	8-2	10-2	11-4
	1-4		5-3	8-3	11-1	12-2
			6-2	8-4	11-2	12-3
						12-5
						12-6
Taşlıcah Yahya	1-1	3-1	3-3	6-6	7-4	10-3
	1-2	4-1	5-1	7-5	10-1	10-4
	1-3	4-3	5-2	8-2	11-1	11-4
	1-4		5-3	8-3	11-2	12-2
			6-2	8-4		12-3
						12-5
						12-6

KAYNAKÇA:

- 1- Çavuşoğlu Mehmet, Yahya Bey Yusuf ve Züleyha, İst.1979
- 2- Demir Recep, Hatay-i Tebrizi ve Molla Cami'nin Yusuf ve Züleyha Mesnevileri üzerine karşılaştırmalı bir çalışma, Doktora Tezi, Van, 2006
- 3- Demirci Ümit Özgür., Şeyyad Hamza Yusuf u Zeliha, Kaknüs,İst.2008
- 4- Dinçtürk Emine, Yusuf ile Züleyha mesnevilerinde Allah Korkusu Motifleri, Yüksek Lisans tezi, Konya-2008
- 5- Eminoğlu Emin, Şeyyad Hamza Dastan-ı Yusuf, IQ Kültür ve Sanat Yay. İst.2008
- 6- Hayyampur Abdurresul, Yusuf ve Züleyha, Tebriz Üni.Yay., Tebriz 1379
- 7- Karahan Leyla, Erzurumlu Darir Kıssa-i Yusuf, TDK yay. Ankara-1994
- 8- Nikobaht Nasir, Yusuf u Züleyha, Avayino Yay., Tahran-1377
- 9- Onur Naci, Hamdullah Hamdi Yusuf u Züleyha, Akçağ yay.Ankara-1991
- 10- Türkdöğün Melike Gökcan, Klasik Türk Edebiyatında Yusuf u Züleyha Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma, Doktora tezi, Erzurum 2008
- 11- Zülfikari, Hasan., Rivayet Şinasi-i Kıssa'i Yusuf u Züleyha, Feslname'i İlmi Pejuhaşi'i Kavaş,1388

KEMALPAŞAZÂDE’NİN HÂFİZ’A AİT BİR BEYTİN ŞERHİNİ İÇEREN FARŞÇA RİSALESİ

KADİR TURGUT*

ÖZET

Bu çalışmada, XVI. yüzyılın ünlü din ve edebiyat adamlarından Kemalpaşazâde Şemseddin Ahmed’in, Fars edebiyatının ünlü şairlerinden Hâfiz-ı Şîrâzî’nin “Şeyhimiz, ‘yaratılıştta hata yoktur’ dedi; bravo hata örten bakışına” anlamındaki beytini kelam ve felsefe açısından şerh ettiği “Şerh-i Yek Beyt-i Hâfiz” adlı Farsça risalesi konu edilmiştir. Kemalpaşazâde eserinde, yaratılıştta hata varmış gibi görülmesinin nedenini ve aslında bu durumun tam bir adalet ve düzen anlamına geldiğini anlatmaktadır.

Çalışmada Kemalpaşazâde ve bu eseri hakkında bilgi verildikten sonra eserin tenkitli metni ve Türkçe çevirisi yer almıştır.

Anahtar kelimeler: Kemalpaşazâde, Hâfiz, Fars edebiyatı, Kelam, Felsefe.

ABSTRACT

COMMENTARY OF HAFEZ’S A COUPLET BY KEMALPAŞAZÂDE

In this study, focused on work of Kemalpaşazâde Şemseddin Ahmed man of letters and religion during 16th century, that contains philosophical and religious commentary of a couplet of Hafiz the famous Persian poet that means “Our sheikh said that ‘There is no error in creation’ bravo to his view that covers on wrongs.” Kemalpaşazâde explains why somethings are looking wrong in existence even it is really justice and a flawless system. You find in this article firstly studies on Kemalpaşazâde and his work and then critique text and Turkish translation of this work.

Key words: Kemalpaşazâde, Hafiz, Persian Literature, Theology, Philosophy.

Kemalpaşazâde’nin Fars Dili ve Edebiyatıyla İlgisi

Osmanlı döneminde kadılık, müderrislik ve şeyhülislamlık da yapan XVI. yüzyılın önde gelen din, devlet ve edebiyat adamı Kemalpaşazâde’nin (ö. 940/1534)¹ Arapça, Türkçe ve Farsça üç yüz kadar eser yazdığı bilinmektedir. Nihal Atsız, hazırladığı makalesinde, Kemalpaşazâde’nin 206 eserinin adını saymıştır.² Çeşitli alanlarda eserler veren Kemalpaşazâde’nin, günümüze ulaşan bazıları Farsça olmak üzere Fars dili ve edebiyatıyla ilgili dokuz eseri vardır.

Kemalpaşazâde’nin Fars dili ve edebiyatıyla ilgili eserleri şunlardır:

* Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi.

¹ Şerafettin Turan, M. A. Yekta Saraç, ve İlyas Çelebi, «Kemalpaşazâde», *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c XXV (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, 2002), 238–247.

² [Nihal] Atsız, «Kemalpaşa-oğlu’nun Eserleri», *Şarkiyat Mecmuası* sayı 6 (1966): 71–112; [Nihal] Atsız, «Kemalpaşa-oğlu’nun Eserleri (Geçen Sayıdan Devam)», *Şarkiyat Mecmuası* sayı 7 (1972): 83–135.

1- Muhîtü’l-lugât

Arapça-Farsça bir sözlük olup 926/1519-20’da yazılmıştır. Başında Farsça bir mukaddime yer alan eserin bir nüshası Süleymaniye Kütüphanesi’nde bulunmaktadır.³

2- Nigâristân

Fars edebiyatının tanınmış yazar ve şairlerinden Sa’dî Şîrâzî’nin Gülîstan adlı eseri örnek alınarak 939/1532-33 yılında yazılmıştır. Dili Farsça bu eserin metni Mustafa Çiçekler tarafından tez olarak hazırlanmıştır.⁴

3- Risâle der Mantık

Kemalpaşazâde’nin bu eseri klasik mantığa dair verdiği bilgilerden oluşan bir eserdir. Bir yazma nüshası Süleymaniye Kütüphanesi’nde bulunmaktadır.⁵

4- Şerh-i Yek Rubâi-yi Ebû Said Ebu’l-Hayr

Adından anlaşılacağı üzere ünlü mutasavvıf şair Ebû Said Ebu’l-Hayr’ın (ö.) bir rubaisinin açıklamasından ibarettir. Nüshası İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi’nde bulunmaktadır.⁶

5- Şerh-i Yek Beyt-i Hâfız

Bu çalışmada ele alınıp tenkitli metni ve Türkçe çevirisi sunulacak olan eserdir.

6- Dakâyıku’l-hakâyık

XV. yüzyılın ikinci çeyreğinde yazılan bu eserde, birbirine benzer Farsça sözcüklerin yapı ve anlam farklılıkları açıklanmaktadır.⁷ Eserin metni tez olarak hazırlanmıştır.⁸

7- Risâle-i Yâiyye

³ Şemseddîn Ahmed Kemalpaşazâde, *Muhîtu’l-lugât* (Süleymaniye Kütüphanesi Şehid Ali Paşa Kitaplığı, nr. 2681, 1b-532a, y.y.).

⁴ Mustafa Çiçekler, «Kemal Paşa-zâde ve Nigâristân’ı» (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fars Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, 1994).

⁵ Şemseddîn Ahmed Kemalpaşazâde, *Risâle der Mantık* (Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Beşir Ağa Kitaplığı, nr. 656, 134a-134b, y.y.).

⁶ Şemseddîn Ahmed Kemalpaşazâde, *Şerh-i Yek Rubâi-yi Ebû Said Ebu’l-hayr* (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Arapça Bölümü, nr. 6409, 170b-173b, y.y.).

⁷ Yusuf Öz, *Tarih Boyunca Farsça-Türkçe Sözlükler* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2010), 148–153.

⁸ Abdullah Karaca, «Kemal Paşazâde’nin Dekâyıku’l-Hakâyık’ı: metin -indeks» (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996).

Eser, Farsça sözcüklerin sonuna eklenen “î” sesinin işlevleri ve kullanımı hakkında bilgi vermektedir. Atsız, bu eserin 33 yazma nüshasının kaydını vermektedir.⁹

8- Risâle fi kavâidi'l-fürs

Farsça dilbilgisi kuralları hakkında açıklamaların verildiği bir eserdir. Atsız, bu esere ait de sekiz nüshanın bulunduğu yeri belirtmektedir.¹⁰

9- Risâle fi meziyyeti'l-lisani'l-Fârisî 'alâ sa'iri'l-elsine mâ hale'l-'Arabîyye

Arapça olarak yazılan eserde, Farsçanın Arapça dışındaki dillerden üstün olduğu iddiası yer almaktadır. Bu eser bir kez İstanbul'da¹¹ ve iki kez Farsça çevirisi ile birlikte Tahran'da basılmıştır.¹² Atsız makalesinde bu eserin 33 nüshasını vermektedir.¹³

Kemalpaşazâde'nin yazdığı Fars dili ile ilgili eserler, onun Farsçaya ilgisinin ve bu konudaki bilgisinin ne düzeyde olduğunu gösterdiği gibi, çeşitli konularda yazdığı Farsça eserleri de Farsçayı rahatça ve başarıyla kullandığını göstermektedir. Ayrıca Fars edebiyatının ünlü iki şairinin -Hâfız ve Ebû Saîd Ebu'l-Hayr- şiirlerine yazdığı şerh de Fars edebiyatına ilgisini göstermektedir. Bu iki eser arasında da özellikle Hâfız'ın bir beytinin şerhini içeren eseri dikkate değerdir.

Hâfız'ın Bir Beytinin Şerhi

Çalışmamızın konusu olan eserin tam olarak hangi tarihte yazıldığını gösteren bir kayda rastlamadık. Eserin nüshalarında yazar tarafından yazılmış bir “mukaddime” veya “sebeb-i telif” bulunmamaktadır. Ancak Esad Efendi nüshasının başında yer alan kısa bir ibarede, bu eserin Kemalpaşazâde tarafından I. Selim'in (ö. 926/1520)¹⁴ emriyle yazıldığı belirtilmektedir. Bağdatlı Vehbi nüshasının başında, Fatih nüshasının da hem başında hem sonunda eserin Kemalpaşazâde'ye ait olduğu kaydedilmekte, ancak I. Selim'den söz edilmemektedir. Esad Efendi nüshasındaki kayıt doğruysa, eser

⁹ Atsız, «Kemalpaşa-oğlu'nun Eserleri», 79.

¹⁰ Atsız, «Kemalpaşa-oğlu'nun Eserleri (Geçen Sayıdan Devam)», 132.

¹¹ Şemseddîn Ahmed Kemalpaşazâde, *Resâil-i İbni Kemal*, ed. Ahmed Cevdet (İstanbul: İkdâm Matbaası, 1316), 210–216.

¹² Şemseddîn Ahmed Kemalpaşazâde, *Risâle-i Berteri-yi Zebân-i Pârsî ber Zebânâ-yi Dîger be-coz Arabî*, çev. Pervîz Ezkâyî (Tahran: Encümen-i İrânvic, 1332); Şemseddîn Ahmed Kemalpaşazâde, «Berteri-yi Zebân-i Pârsî ber Dîger Zebânâ (Risâle-i Berteri-yi Zebân-i Pârsî ber Zebânâ-yi Dîger be-coz Arabî)», çev. Pervîz Ezkâyî, *Edebiyyât ve Zebânâ* sayı 66 (1348): 494–502.

¹³ Atsız, «Kemalpaşa-oğlu'nun Eserleri (Geçen Sayıdan Devam)», 134.

¹⁴ Feridun Emecen, «Selim I», *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c 36 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, 2009), 407–414.

I. Selim’in padişahlığı döneminde yani 1512-1520 tarihleri arasında yazılmış olmalıdır.

Kemalpaşazâde bu eserinde Fars edebiyatının ünlü şairi Hâfız Şîrâzî’nin (ö. 792/1389/90)¹⁵,

پیر ما گفته خطا بر قلم صنع نرفت
آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد

“*Şeyhimiz yaratılıştta hata yoktur dedi, bravo ayıp örten güzel görüşüne*” beytini¹⁶ felsefe ve kelam açısından değerlendirerek şerh etmiştir.

Hâfız’ın bu beytinin anlamı Kemalpaşazâde’den önce de sonra da tartışılmalıdır. Bu beytin şerhi için Celâluddîn Devvânî (ö. 908/1502)¹⁷ müstakil bir eser yazmıştır.¹⁸

Hâfız’ın Dîvân’ını baştan sona şerheden Sûdî Bosnevî (ö. 1007/1599?)¹⁹, bu beytin şerhini yaparken, bazı kişilerin de beyit hakkındaki görüşlerini vermektedir. Sûdî, bu beytin ne anlama geldiğini Molla Halîmî-i Şîrvânî, Molla Muhammed Emîn ve Mevlana Sabûhî-i Bedahşî’ye sorduğunda, Abdurrezâk Yemenî kıssasına telmih olduğu cevabını, Molla Ahmed Kazvînî, Şeyh Hüseyin Harezmi ve Molla Muslihuddin Lârî’ye sorduğunda da Hz. Musa ve Hızır kıssasına telmih olduğu cevabını aldığını belirtmektedir. Sûdî aynı soruyu Mevlana Efdaluddin’e sorup yukarıdaki cevapları da aktardığında, bu kişinin önce bu beytin hakiki anlamını bilmediğini, Celâluddîn Devvânî’nin şerhini de pek yararlı bulmadığını ifade ettikten sonra, bir süre düşünüp bu ikisine de telmih olmasının mümkün olduğu yanıtını verdiğini kaydetmektedir. Buna göre Hz. Musa kıssasına telmih olduğu kabul edildiğinde beyitte geçen pir Hz. Musa olmakta, Hz. Musâ’nın yaptıkları Allah’ın emriyle olduğu için hata kabul edilmeyeceğini ifade etmiş olmaktadır. Diğer telmihte ise bu pir, uzun yıllar Hicaz’da şeyhlik yaptıktan sonra Anadolu’ya gelip Müslüman olmayan bir kıza âşık olarak yoldan çıkan Şeyh-i San’an olmaktadır. Onun yaptıkları da kaza ve kaderde takdir edilen şeyler olduğundan Allah’ın takdiridir ve hata kabul edilmemelidir.²⁰

¹⁵ Tahsin Yazıcı, «Hâfız-ı Şîrâzî», *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c 15 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, 1997), 103–106.

¹⁶ Şemsuddîn Muhammed Hâfız, *Dîvân-i Hâfız*, ed. Rızâ Kâkâyi Dihkerdi, 5. ed (Tahran: İntişârât-i Koknûs, 1387), 45.

¹⁷ Harun Anay, «Devvânî», *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c 9 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, 2004), 257–262.

¹⁸ Celâluddîn Devvânî, *Şerh-i Beyt-i Hâfız* (Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi nr. 3685/5, 120b-127b, y.y.).

¹⁹ Muhammed Aruçi, «Sûdî Bosnevî», *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c 37 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, 2009), 466.

²⁰ Seyyid Muhammed Vehbî Konevî ve Ahmed Sûdî Bosnevî, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, c 1 (İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1288), 654–55.

Sûdî, Hâfız'a ait beytin ilk mısraından, hatanın asla olmadığı anlamının çıkarıldığını, ikinci mısraındaki "hatâ-pûş" ibaresinin ise hatayı inkâr anlamına geldiğini ifade etmekte, fakat Kemalpaşazâde'nin dikkat çektiği bu iki ifade arasında görülebilecek çelişkiye değinmemektedir.

Sûdî, bu beytin anlamını bu kadar çok kişiye sorduğunu ifade ederek, beytin anlamı konusunda bir muğlâklık ve tartışma olduğuna işaret etmiştir. Ayrıca Mevlana Efdaluddin'den naklen Devvânî'nin şerhinin yeterli olmadığını da dile getirmiştir. Sûdî'nin, fikrini sorduğu Efdaluddin'in Devvânî'ye ait şerhe dair kanaatini onaylar tarzda ifadelerinden ve kendi eserinde Devvânî'nin hiçbir açıklamasına yer vermemesinden bu şerhe itibar etmediğini çıkarabiliriz. Ancak Sûdî, Kemalpaşazâde'nin bu beyte ilişkin şerhinden habersiz görünmektedir. Sûdî'nin, beytin anlamı için bu kadar araştırma-soruşturma yapmasına rağmen bir Türk yazarın aynı konudaki eserinden haberdar olmaması ilginçtir. Ayrıca Sûdî'nin, -Devvânî hakkında olduğu gibi- eserinde beğendiği ve beğenmediği görüşleri açıkça zikretmekten kaçınmadığı dikkate alınır, Kemalpaşazâde'nin eserini gördüğü halde bahsetmeye bile değer görmediği muhtemel görünmemektedir. Kemalpaşazâde eserinde, beyitteki "pir" kelimesi ile kimin kastedildiği konusuna hiç girmemekte, varlık ve yaratılışa dair açıklamalar yapmaktadır. Böylelikle Kemalpaşazâde ve Sûdî, şerhlerinde beytin farklı yönlerine odaklanmışlardır. Kanaatimizce Sûdî, Kemalpaşazâde'nin bu eserini görmüş olsaydı, kendi şerhinde bundan bahseder ve yaptığı açıklamalara Kemalpaşazâde'nin görüşlerini de katardı.

Celâluddin Devvânî de Hâfız'ın bu beytini şerh ettiği eserinde, din ve mezhep tartışmalarına girmiş, Allah'ın sıfatları konusuna değinmiş, başka konulara dair bazı şeyler de anlatmış, Ehl-i sünnet ve diğer mezheplerin yaratılış ve kader inançlarına dair görüşlerinden bahsetmiştir. Devvânî, çok çeşitli konulardan bahsetmiş olmasına karşın, bu beyitle doğrudan ilgili çok şey söylememiştir.²¹ Yukarıda bahsedildiği üzere Devvânî'nin eserini, Sûdî'nin ve görüşünü sorduğu Mevlana Efdaluddin'nin yetersiz buluşları bu nedenle olabilir. Devvânî'nin bakış açısı Kemalpaşazâde ile aynı, yani kelam ve felsefe açısından olmasına rağmen, Kemalpaşazâde daha muhtasar ve beyte odaklı bir şerh yapmıştır.

Kemalpaşazâde eserinde izahlarını alıntı ve örneklerle genişleterek renklendirmiştir. Eserine varlıklar arasında kötü veya çirkin bir şey olmadığını anlatarak başlamış, daha sonra söz konusu beyti zikrederek doğrudan beytin açıklamasına geçmiştir.

Eserin İçeriği

Kemalpaşazâde'nin açıklamasına göre bu beyit varlıkların, yerli yerinde ve olması gerektiği gibi yaratıldığını anlatmaktadır.

²¹ Celâluddin Devvânî, *Şerh-i Beyt-i Hâfız*.

Kemalpaşazâde Allah’a hamd ve duadan sonra eserine yaratılan her şeyin olması gerektiği gibi olduğunu ifade ederek başlamaktadır. Onun açıklamasıyla Türkistanlı güzel de Afrikalı zenci de, camideki zahit de kilisedeki rahip de gerektiği gibi yaratılmıştır. Yaratılan her şeyin bir işlevi ve yararı vardır; yararsız görünen dikenin de bir yararı, sineğin de işlevi vardır; sinek olmasaydı insanoğlu pislikten kurtulup rahat edemezdi. Yine aynı şekilde tamamen çirkin olan, hiçbir güzellik eseri taşımayan varlık da yoktur; kapkara zencinin inci gibi dişleri olduğu gibi. Ayrıca güzellik değişmez değildir; zira kaybolan eşeğin sesi sahibine müzik gibi gelir. Kısaca her varlığın bir anlamı ve işlevi vardır; gereksiz ve çirkin görünenlerin de yararları vardır. Varlıklar arasındaki kötü/çirkin şeyler genel ve asıl olmayıp arizi ve istisnaidir. Varlıklar arasındaki kötüler/çirkinler, bitkiler arasındaki çöpler gibidir. Bu yüzden cehennem de gereklidir; hatta lütuf ve rahmettir. Kemalpaşazâde, burada İbni Arabî’nin “batıl da tamamen inkâr edilmemelidir; zira içerisinde haktan bazı alametler bulunur” dediğini ve kaynağını belirtmeden Mevlana’nın Mesnevi’sinden, “yaptığı bir resmin çirkin oluşu, ressamın ve diğer resimlerinin de çirkin oluşu demek değildir; hatta ressamın hem çirkin hem güzel resim yapabilir oluşu yeteneğini gösterir” anlamındaki beyitlerini aktarmaktadır.

Kemalpaşazâde daha sonra sonra ‘hata’ sözcüğünü ‘bir şeyin hikmet ve maslahata uygun olmaması’ şeklinde tarif etmekte, bir tür çirkinlik olan bu durumun Allah’ın yaratışında bulunmadığını belirtmektedir. Zira yaratılanlar arasında yararı olmayan bir nokta dahi yoktur; fakat bazı yaratılanların yararı başkaları için olabilir, hatta bu yarar o yaratılan için zarar gibi de görünebilir. Aslında yaratılıştaki hikmet başkasına yarar sağlamak olan şeyler, yararsız gibi görülmektedir; oysa varlıklar âleminin toplu bir düzen ve uyum içinde olması bakımından her şey gerektiği gibidir. Kemalpaşazâde buna örnek olarak bir sultan sarayındaki tuvaleti göstermektedir. Aslında tuvalet çirkindir ve sultan sarayına yakışmamaktadır; ancak sarayda gereklidir.

Kemalpaşazâde, burada ‘gayb dilinin tercümanı’ olarak andığı Hâfız’ın tam bunu anlatmak istediğini belirterek, şerh edilen “Şeyhimiz, ‘yaratılış kalemi yanlış yapmamıştır’, dedi, bravo hataları örten güzel görüşüne!” anlamındaki beytini zikretmekte ve açıklamalarına bu yönde devam etmektedir. Yazar burada, şairin yaratılıştaki hata olmadığını ifade ettiği birinci mısra ile şeyhin hata örtüşünden bahsettiği ikinci mısra arasında çelişki görülebileceğini ifade etmektedir; zira hata örtmekten bahsetmek, hatanın varlığını kabul etmek anlamına gelmektedir. Ancak Kemalpaşazâde bu çelişkinin eksik bakış ve yanlış anlayış nedeniyle görüldüğünü belirterek bu dizeleri aşağıdaki şekilde izah etmektedir.

Kemalpaşazâde’nin açıklamasına göre âlemde kusur gibi görünenler, iki şeyden kaynaklanır:

- 1- Kusursuz olmaya kabiliyetin olmayışı

2- Kusursuz olmaya liyakatin olmayışı

Kemalpaşazâde ilk maddeyi, akla gelebilecek “yaratmanın yaratma kabiliyeti kusursuzken, yaratılanın kabiliyetine neden gerek olsun” sorusuna cevap vererek izah etmektedir. Kemalpaşazâde’nin açıklamasına göre kabiliyetin iki anlamı vardır: 1- Asıl kabiliyet ya da imkân: Bu anlamda kabiliyet zorunludur, varlığın imkânını ifade eder; kabiliyet yokluğuyla kastedilen bu anlamdır. 2- İstidat: Bu anlamda kabiliyet zorunlu değil, sıradan bir durumdur; bu kabiliyet yaratılanlarda bulunur ya da bulunmaz; zaten istidadı veren de Allah’tır.

Kemalpaşazâde, kusurlu görünmenin ikinci nedeni olan liyakat yokluğunu ise bir varlığın bir şeyi kendi kendine değil bütün varlık düzeni içerisinde hak etmemesi olarak kabul etmektedir. Bunu, Sa’dî’nin “kedinin kanadı olsaydı kuşların kökünü kazırdı” anlamındaki dizelerini aktararak örneklendirmektedir. Yani kedinin kanadı olsaydı daha iyi imkânlara kavuşmuş olacaktı; ancak diğer varlıklar bundan zarar göreceğinden varlık düzenine zarar verilmiş olacaktı. Bu bakımdan kedi kanada layık değildir.

Kemalpaşazâde eserinin sonunda bu konuda başka nüktelerin de olduğunu, ancak bunu anlatmaya dilin yetersiz kaldığını ifade etmektedir.

Özetle Kemalpaşazâde, Hâfız’ın beytinden yola çıkarak, bir varlığın başka bir varlıkla karşılaştırılıp daha iyi/güzel olabileceği düşüncesiyle kusurlu sanılmasının, o varlığı ve varlık düzenini eksik ele almaktan kaynaklandığını, bir varlığın bir başkasından farklı görünmesini de varlık düzeninin böylece mümkün ve böylesine layık olması ile açıklamaktadır.

Kemalpaşazâde, Hâfız’ın bu beytini edebi açıdan değil, kelam/felsefe açısından ele almış, şerh ettiği beytin diline ve estetik yapısına dair hiçbir açıklamada bulunmamıştır. Risalesini açıkladığı beyitle aynı dilde yani Farsça yazmış olması nedeniyle okuyucuları zaten Farsça biliyor olacaklarından dil açısından izahını gerekli görmediğini düşünebiliriz. Ancak risalede hiçbir sanat ve edebiyat bilgisine ve açıklamasına yer vermeyişi dikkat çekicidir. Kemalpaşazâde’nin açıklamaları ile Hâfız’ın beyti adeta bir kelam/felsefe metnine dönüşmektedir. Bununla birlikte Kemalpaşazâde’nin söz konusu beyti izahının oldukça dikkatli ve detaylı olduğunu zikretmeliyiz. Bu izahı yaparken o, varlık sorununa girmekte, felsefe ve kelamın en önemli meselelerine dalmaktadır. Bu nedenle eserde anlatılan meseleleri anlamak ilgi ve dikkat gerektirmektedir.

Kemalpaşazâde konuyu daha anlaşılır kılmak için yedi ayrı örnek ve benzetmeye yer vermiştir:

- 1- Sineğin varlığının pisliklerden kurtulmak için gerekli olduğu,
- 2- Zencinin inci gibi güzel dişlerinin olduğu,
- 3- Kaybolan eşeğin sesinin sahibine hoş geleceği,

4- Varlıklar arasındaki kötülerin/çirkinlerin bitkiler arasındaki çöplere benzediği,

5- Bir resmin çirkinliğinin, ressamının ve yaptığı bütün resimlerin kötü olduğu anlamına gelmediği,

6- Güzel olmasa bile bir sarayda tuvaletin de gerekli olduğu,

7- Kanadı olsaydı bütün kuşları yok edeceği için, kedinin kanatsız oluşunun yerinde olduğu.

Kemalpaşazâde eserinde bazı Arapça ve Farsça iktibaslara da yer vermiştir.

1-

هیچ زشتی نیست کاورا خوبی ای همراه نیست زنگی شب رنگ را دندان چو درازهر است

“Beraberinde güzellik olmayan hiçbir çirkinlik yoktur; kapkara zencinin de inci gibi dişleri vardır.”²²

2- Hz. İbrahim

الله هو المحمود فی جميع افعاله

“Allah her şeyiyle güzeldir.”

Kemalpaşazâde bu ifadenin Hz. İbrahim’e ait olduğunu kaydetmektedir; ancak kaynağına ulaşamadık.

3- Mevlana, Mesnevi,

ور یکی عیبی بود با صد حیات بر مثال چوب دان اندر نبات

“Yüzlerce varlık arasında bir kusur bulunca, bunu bitkiler arasındaki çerçöp say”²³

4-

إِنْ تَأَجَّجَ نَارُهُ كُدْحَانٍ نَدَّ لَيْسَ فِيهِ سَوَادٌ

“Onun ateşi tütsünün dumanı gibi tutuşsa da hiçbir siyahlığı yoktur.”

5- İbni Arabî,

لَا تُنْكِرُوا الْبَاطِلَ فِي طَوْرِهِ فَإِنَّهُ بَعْضُ ظُهُورَاتِهِ

“Batılı tamamen inkâr etmeyiniz, için de Hakk’ın bazı zuhuratı vardır”

6- Mevlana, Mesnevi

زشتی خط زشتی نقاش نیست بلکه از وی زشت هم نمود نیست

هم تواند زشت کردن هم نکو

قوت نقاش باشد آنکه او

²² İnternette yayınlanan bir makalede bu beyit Emîr Husrev’e ait gösterilmektedir: Şefika Yarkin, «Nevâyî Toğulgeni 572 Yıllığı Münâsebeti Bilen», *Bâbü'r Kültür Encümeni*, erişildi 29 Ekim 2013,

http://www.babur.org/babur/index.php?option=com_content&view=article&id=437:2013-02-08-22-39-56&catid=38:2010-10-02-14-22-50&Itemid=57.

Ancak Emîr Husrev Dîvânı’nda bu beyte rastlamadık. Emîr Husrev Dihlevî, *Dîvân-i Emîr Husrev*, ed. İkbâl Salâhuddîn (Tahran: Muessese-i İntişârât-i Nigâh, 1380).

²³ Celâleddîn Muhammed bin Muhammed Mevlevî [Mevlânâ], *Mesnevî-i Ma'nevî*, ed. Reynold A. Nicholson (Tahran: İntişârât-i Hermes, 1382), 91.

“Resmin çirkinliği ressamın çirkinliği demek değildir, bilakis ondan çirkinlik çıkmaz da değildir. Hem çirkin hem güzel eser yapabilmek ressamın yeteneğini gösterir.”²⁴

7- Hâfız, Dîvân,

آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد

پیر ما گفته خطا بر قلم صنع نرفت

“Şeyhimiz yaratılışta hata yoktur dedi, bravo ayıp örten güzel görüşüne”²⁵

8- Mütenebbi,

وَأَقْتَهُ مِنَ الْفَهْمِ السَّيِّئِ

وَكَمْ مِنْ عَائِبٍ قَوْلًا صَاحِبًا

“Nice kişiler doğru sözde kusur bulurlar, oysa onların düşünceleri kıttır”²⁶

9- Sa’dî,

جرم لجلاج نباشد که تو شطرنج ندانی

من سخن راست نوشتم تو گرش راست نخوانی

“Ben doğru yazdım, sen doğru okumazsan, sen satranç bilmiyorsan Leclâc’ın suçu ne”²⁷

10- Mevlana,

بلکه شرطِ قابلیت دادِ اوست

داد حق را قابلیت شرط نیست

“Allah vergisi için kabiliyet gerekmez, kabiliyet de onun vergisidir zaten”²⁸

11- Sa’dî,

هر یکی را آنچه لایق بود داد

آن که هفت اقلیم عالم را نهاد

تخم گنجشک از جهان برداشتی

گر به مسکین اگر پر داشتی

“Yedi iklimi yaratan her bir şeye layık olduğu hali vermiştir; Miskin kedinin kanadı olsaydı yeryüzünden kuşların kökünü kazırdı.”²⁹

12- Nizâmî, Mahzenü’l-esrâr

بکر معانیم که همتاش نیست

جامه به اندازهء بالاش نیست

“Dengi olmayan keşfedilmemiş manalar doluyum ben, ancak manalarımın boyuna uyacak elbise yok”³⁰

²⁴ A.g.e., 397.

²⁵ Hâfız, *Dîvân-i Hâfız*, 45.

²⁶ Ahmed bin Huseyin Mutenebbî, *Dîvânü’l-Mutenebbî*, ed. Alî el-Asîlî (Beirut: Muessesetu’l-a’lamî li’l-matbûât, 2005).

²⁷ Bu beyit Dihhudâ tarafından Sa’dî’ye ait gösterilmektedir. Ancak Elimizdeki Sâ’dî Külliyyât’ında bu beyte rastlamadık. Aliekber Dihhudâ, «Leclâc», ed. Muhammed Muîn ve Seyyid Ca’fer Şehîdî (Tahran: Danişgâh-i Tahran Muessesese-i Lugatnâme-i Dihhudâ, 1998), 19634.

²⁸ Mevlevî [Mevlânâ], *Mesnevî-i Ma’nevî*, 788.

²⁹ Sa’dî Şîrâzî, «Mesnevîyât der Pend u Ahlâk», *Kulliyât-i Sa’dî*, ed. Kemal İctimâî Cendekî, 4. ed (Tahran: İntişârât-i Sohen, 1385), 808.

³⁰ İlyas bin Yûsuf Nizâmî-i Gencevî, *Mahzenü’l-esrâr*, ed. Vahîd Destgirdî ve Sa’îd

Kemalpaşazâde bu alıntılardan 2, 3, 4, 7, 10 ve 11 numaralı olanların kaynağını zikretmiştir. 1, 5, 6, 8, 9 ve 12 numaralarıyla verilen alıntılarının kaynağı ise metinde zikredilmemiş, tarafımızdan tespit edilmiştir. Kemalpaşazâde’nin bu eserinde toplam on iki iktibas tespit ettik. Bunlardan dördü Arapça ve sekizi Farsçadır. Arapça iktibasların ikisi, Farsça olanlarınsa tamamı manzumdur.

Kemalpaşazâde’nin eserinde yukarıda bahsedilen iktibaslar dışında da manzum parçalar bulunmaktadır. Bu manzum parçaların başkasından iktibas edildiğine ilişkin herhangi bir bilgi olmadığından, yazar tarafından eserini renklendirmek amacıyla yazılmış olması muhtemeldir. Ancak yukarıda bahsedildiği üzere Kemalpaşazâde, yaptığı bazı iktibasların kaynağını belirtmediğinden bu ibarelerin kendisine mi ait yoksa başkasından alıntı mı olduğunun anlaşılması güçtür. Bunun için bu parçaların tamamı için alıntı olabileceği şüphesiyle bir araştırma yaptık, ancak yukarıda bahsedilen parçalardan kimlere ait olduğunu tespit edemedik. Bu durumda başkasına ait olduğunu tespit edemediğimiz bu parçaların Kemalpaşazâde’ye ait olabileceğini düşünüyoruz. Zira bu manzum kısımların Kemalpaşazâde’nin kaleminden çıkmış olmasını düşünmeye engel bir durum görünmemektedir.

Kemalpaşazâde’nin eserinde geçen diğer manzum ibareler şunlardır:

همه بر وجه کمال است گما لا یخفی

“Herşey gizlenemez mükemmelliktedir”

زشت هم خوب است کاواز حمار گم شده ارغنون آید به گوش صاحب ارچه انکر است

“Çirkin de güzeldir; zira her ne kadar en çirkin ses olsa da kaybolan eşeğin sesi sahibine çalgı gibi gelir.” Bu ifadede “En çirkin ses eşeklerin sesidir” anlamındaki ayete telmih vardır. (إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ), Lokman, 31/19).

حَاشَاكَ حَاشَاكَ يَا رُوحِي فِدَاكَ مِنْ فِعْلِ قَبِيحٍ يَا فِي وَجْهِكَ الْحَسَنَاءِ

“Senin o güzel yüzü suyu hürmetine kötü amellerden korusun, canım da sana feda olsun”

شر که سر زد از میان کائنات بر مثال چوب دان اندر نبات

“Kainatta şer ortaya çıkınca, bunu bitkiler arasındaki çerçöp kabul et.”

نقابیل است آن که به دولت نمی رسد ورنه زمانه در طلب مرد قابیلست

“Nimete ulaşamayan yetersizdir, yoksa kadar insanın muradını vermeye yeterlidir.”

هم عبارت قاصر است و هم اشارت عاجز است

“Hem ibare kusurlu, hem de işaret yetersizdir.”

Kemalpaşazâde’ye ait olduğunu kabul ettiğimiz manzum parçaların dördü Farsça, biri ise Arapçadır. Bu parçalar mensur metinde anlatılan konuya kısaca özetleyecek ve konunun akışını bozmayacak şekildedir.

Eserin Nüshaları

Kemalpaşazâde'nin eserlerini tanıtan Nihal Atsız, eserleri arasında bu çalışmada ele aldığımız eserini de saymış ve bazı yazma nüshalarının yerini göstermiştir. Atsız, aşağıda sıraladığımız nüshalardan Bağdatlı Vehbi, İstanbul Üniversitesi, Hacı Mahmud Efendi, Murad Molla ve Topkapı Sarayı Müzesi kitaplıklarında yer alan nüshalarını göstermiştir.³¹

Biz çalışmamızda Kemalpaşazâde'nin bu eserinin dokuz nüshasını tespit edebildik. Bu nüshalardan yedisini söz konusu eserin tenkitli metnini oluştururken kullandık. Aşağıda bu nüshaların bilgisini veriyoruz. Parantez içerisinde gösterilen işaret, bu nüsha için tenkitli metinde kullanılan kısaltmayı göstermektedir.

1. Bağdatlı Vehbi (B)

Süleymaniye Kütüphanesi'nde, Bağdatlı Vehbi kitaplığında, 2041/65 numaralı yazmanın 344a-346b yapraklar arasında yer almaktadır. Talik yazıyla tek sütun halinde 21 satıra yazılmıştır.

2. Fatih (F)

Süleymaniye Kütüphanesi'nde, Fatih kitaplığında, 3950/3 numaralı yazmanın 547a-548a yaprakları arasında yer almaktadır. Nesih hatla tek sütunda 29 satır olarak yazılmıştır. Bu nüshayı Atsız, "Risâla dar hubi u ziştî" adıyla ayrı bir eser olarak göstermiştir. Oysa bu nüsha ayrı bir eser olmayıp çalışmamızın konusu olan eserin bir başka nüshasıdır. Atsız, bu iki ayrı eserin baş kısmı olarak verdiği ifadelerin aynı olduğunu ve nüshaların ayrı eserler olmadığını fark etmemiş görünmektedir.³² Nüshanın başında yer alan kayıtta Kemalpaşazâde'den 'merhum' olarak bahsedilmesinden bu nüshanın Kemalpaşazâde hayattayken yazılmadığı anlaşılmaktadır.

3. İstanbul Üniversitesi (İÜ)

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde, Arapça bölümünde, 1459 numaralı yazmanın 90b-91a yaprakları arasındadır. Talik yazıyla, tek sütun halinde yazılmıştır.

4. Esad Efendi (E)

Süleymaniye Kütüphanesi'nde, Esad Efendi kitaplığında, 1694/11 numaralı yazmanın 78b-81a yaprakları arasında bulunmaktadır. Talik hatla, tek sütuna 21 satır halinde yazılmıştır.

5. Hacı Mahmud Efendi (H)

Süleymaniye Kütüphanesi'nde, Hacı Mahmud Efendi kitaplığında, 1366/4 numaralı yazmanın 83a-89a yaprakları arasında yer almaktadır. Nesih hatla, tek satır ve 15 satır olarak yazılmıştır.

6. Murad Molla (M)

Süleymaniye Kütüphanesi'nde, Murad Molla kitaplığında, 1834/84 numaralı yazmanın 336b-338a yaprakları arasında yer almaktadır. Talik hatla tek sütuna 25 satır olarak yazılmıştır.

7. Reşid Efendi (R)

³¹ Atsız, «Kemalpaşa-oğlu'nun Eserleri», 83.

³² A.g.e.

Süleymaniye Kütüphanesi’nde, Reşid Efendi kitaplığında, 1044/17 numaralı yazmanın 59a-60a yaprakları arasındadır. Nesih yazıyla 29 satır olarak sayfalarda değişen sütun düzeniyle yazılmıştır.

8. Topkapı Sarayı

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde, Revan kitaplığında, 2022 numaralı yazmanın 97a-98b yaprakları arasında yer almaktadır. Bu nüshayı kütüphanenin tadilatı olması nedeniyle göremedik. Atsız bu nüshanın varlığını bildirmekte,³³ ancak Fehmi Ethem Karatay’ın kataloğunda³⁴ ve internet üzerindeki yazma veri tabanlarında böyle bir eser kaydına rastlanmamaktadır.³⁵

9. Bratislava Üniversitesi

Slovakya’nın Bratislava Üniversitesi Kütüphanesi’nde, TF 583/16 numaralı kayıtlıdır. Bu nüshayı göremedik, ancak internet üzerinden yaptığımız araştırmada bir kütüphane kaydına rastladık.³⁶

Ayrıca Süleymaniye Kütüphanesi’nde, Atıf Efendi kitaplığında, 2790/5 numaralı yazmanın 23a-23b yaprakları arasında da Hâfız’ın beytinin Farsça açıklaması yer almaktadır. Kütüphane kayıtlarında Kemalpaşazâde’ye ait **Şerh-i Yek Beyt-i Hâfız** adlı eserin nüshası olduğu belirtilse de bu eser yukarıda nüshaları sayılan ve tarafımızdan tenkitli metni hazırlanan eserden başka bir eserdir.

Çalışmamızın konusu olan eserin tenkitli metnini oluşturmak için, esere ait yukarıda bahsedilen nüshaların ilk yedisinden yararlanılmıştır.

Bu nüshalardan hiç birinde müstensihî ve istinsah tarihi hakkında bilgi bulunmadığı gibi müellif nüshasıyla ilişkisine dair işaret de görünmemektedir. Ayrıca nüshalar birbirlerinden oldukça farklı görünmekte, tenkitli metindeki nüsha farklarının incelenmesinden de anlaşılacağı üzere ortak nüshadan çoğaltılmayıp ayrı ayrı kanallardan geldikleri izlenimi vermektedir. Yahut nüsha farklarının bu denli çokluğu ve çeşitliliği nüshaların yazılı bir metinden değil sözlü bir kaynaktan aktarılmış olabileceğini düşündürmektedir. Zira birbirine nispeten yakın gözükten nüshalarda bile bariz ifade farklılıklarına rastlanmaktadır. Bu farklılıklar bazen yalnızca imlaya ilişkin veya anlamda büyük bir değişiklik oluşturmayacak durumda olduğu gibi bazen nüshaların yalnızca birinde olan ibare metni tamamlamaktadır.

³³ A.g.e.

³⁴ Fehmi Edhem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu: 4680-7487: Akaid, Tasavvuf, Mecalis, Ediye, Tarih, Siyer, Teracim, Bilimler*, c 3 (İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, 1968).

³⁵ «Türkiye Yazmaları», erişildi 12 Kasım 2013, <http://yazmalar.gov.tr/>; «İSAM Kütüphanesi Yayın Arama», erişildi 12 Kasım 2013, <http://ktp.isam.org.tr/>.

³⁶ «لیست مدارک یافت شده», erişildi 12 Kasım 2013, http://opac.nlai.ir/opac-prod/search/briefListSearch.do?command=FULL_VIEW&id=1710825&pageStatus=0&sortKey=sortkey_title&sortKey=sortkey_author.

Bütün bu nedenler ve çalışmamızın konusu olan metnin kısa oluşu, mümkün olduğunca çok nüshayla çalışmayı gerekli ve mümkün kıldı. Böylece daha çalışma daha yorucu olsa bile sağlıklı bir metne ulaşabildiğimizi düşünüyoruz.

Aşağıda, **Şerh-i Yek Beyt-i Hâfız** adlı eserin Farsça tenkitli metni ile Türkçe çevirisini veriyoruz.

[شرح يك بيت حافظ شیرازی]

[E 78b] هَذِهِ رِسَالَةٌ فِي شَرْحِ بَيْتِ لِحَافِظِ الشَّيْرَازِيِّ أَلْفَهُ مَوْلَانَا الْعَلَمَاءُ وَأَوْلَانَا الْفَهَامَةُ الْمُوصُوفُ بِالْإِحَادَةِ وَالْمَعْرُوفُ بِكَمَالِ پَاشَا زَادَهُ بِالْأَمْرِ الْعَالِي مِنَ السُّلْطَانِ الْأَعْظَمِ وَالْخَاقَانِ الْمُعْظَمِ السُّلْطَانِ ابْنِ السُّلْطَانِ السُّلْطَانِ سَلِيمِ خَانَ ابْنِ السُّلْطَانِ بَايَزِيدِ خَانَ أَفَاضَ اللهُ سِجِلَ رَحْمَتِهِ عَلَي رَوْضَاتِهَا جِئِن تَوَجَّهُوا إِلَى فَتْحِ مَمَالِكِ الْعَرَبِ

از سخن حافظ رحمه الله بیت: پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت
پاک خطاپوشش باد

بیت: سر خدا که عارف سالک به کس نگفت
در حیرتم که باده فروش از کجا شنید^{۳۷}

[B 344a, F 547a] رِسَالَةٌ شَرِيفَةٌ فِي شَرْحِ بَيْتِ پِيرِ مَا كَفَتِ لِحَافِظِ الدِّينِ الشَّيْرَازِيِّ لِلْمَوْلَى الْفَاضِلِ الشَّهْرِيرِ بَابِنِ كَمَالِ الْوَزِيرِ^{۳۸}

[H 83a, M 336b] بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ^{۳۹}

[R 59a, IÜ 90b] حمد بی حد^{۴۰} مبدعی را که از کلک ابداع او هر نقطه وجود که بر صفحه هر^{۴۱} بدایع مصنوعات رسم تعیین گرفته است. [B 344b] مصراع^{۴۲}: همه بر وجه کمال است کما لا یخفی^{۴۳}

سپاس بی قیاس مقدری را که از^{۴۴} پرگار تقدیر او^{۴۵} هر^{۴۶} دایره تکوین^{۴۷} که بر لوح^{۴۸} کائنات سمت^{۴۹} ظهور یافته است، همه بر نهج صواب است. فامنا^{۵۰} بر^{۵۱} قلم صنع^{۵۲} خطایی نرفت.

37 E: هذه الرسالة ... شنید - B, F, H, R, M, IÜ

38 F: رساله کمال پاشا زاده المرحوم: B رساله ... الوزير - E

39 F, H, M: - B, E بسم الله الرحمن الرحيم

40 E: حد B, F, H, IÜ, R, M: - E

41 E: - B, F, M هر: IÜ, H, R: پر

42 B, E: - F, H, RE, M مصراع ع: IÜ

43 B, E, H, IÜ, RE, M: - F کما لا یخفی

44 IÜ: به B, F, E, R, H, M: از

45 B, F, E, IÜ, R, M: - H او

46 F, E, IÜ: - B, H, R, M هر

47 RE تکوینی: B, F, E, IÜ, H, M: تکوین

48 F اوج: B, E, IÜ, H, R, M: لوح

49 F بسمط: B, E, IÜ H, R, M: سمت

50 B, F, H, R, M: - E, IÜ فامنا

51 مصراع بر B, F, E, IÜ, H, R, M: بر

اگر ۵۳ خطایی خوب است و ۵۴ اگر ۵۵ زنگی ۵۶ زشت، اگر ۵۷ عابد مسجد [H 83b] است و اگر ۵۸ راهب ۵۹ کنشت ۶۰، هر یکی را آنچه لایق بود داده اند. در ۶۱ خار و خس که اخس نباتات ۶۲ است هزار گونه ۶۳ منفعت نهاده اند. ۶۴ اندرین ملک چو طوس به کار ۶۵ است مگس، اگر مگس در عالم ۶۶ نبود بنی آدم از تعفن فضالات یک دم ۶۷ نیاسودی. ازینجا ۶۸ معلوم شد که هیچ زشت از حالت خوبی خالی نیست. زشتی نیست که بر صورتی خلقت او از خوبی ۶۹ [E 79a] خالی نیست. ۷۰

بیت ۷۱: هیچ زشتی نیست که او را خوبی همراه نیست
دندان چو در ازهر است

بلکه فی الحقیقه در جهان زشتی نیست ۷۳. آن که در اعتبار [H 84a] تو زشت است ۷۴ در اختیار ۷۵ دیگری زشت ۷۶ نیست ۷۷

بیت ۷۸: زشت هم خوب است کاواز حمار گم شده
ارغنون آید به گوش صاحب ارچه
انکر است

52 صنع F, E, H, IÜ: - B, R, M

53 بیت اگر B, E, F, IÜ, H: R, M

54 و E, IÜ, R, H: - B, F, M

55 اگر که B, F: R: E, IÜ, H, M: اگر

56 زنجی F: B, E, IÜ, H, R, M: زنگی

57 اگر که B, F: E, H, R, M: اگر

58 اگر که B, F, M: E: اگر H, R: وگر

59 اهل B, F, M: E, H, R: راهب

60 کنشت B, F, E, H, R, M: - IÜ: اگر عابد ...

61 در B, F, E, R, H, M: - IÜ

62 نباتات H: نباتات IÜ: موجودات B, F, E, R, M:

63 گون H: B, F, E, IÜ, R, M: گونه

64 نهاده اند مصراع M: B, F, E, IÜ, R, H: نهاده اند

65 نگار E, F, M: B, IÜ, H, R: بکار

66 در عالم E: IÜ, H, R, M: در عالم مگس F, B: مگس در عالم

67 یک دم B, E, R, IÜ: - B, E, R, IÜ: F, H, M:

68 ازینجا B: F, E, H, R, M, IÜ: ازینجا

69 خوبی بی H: خوبی IÜ: B, F, R, M, IÜ: خوبی

70 نیست B, R: - B, R: F, E, H, M, IÜ: زشتی نیست که ...

71 بیت B, M, IÜ: - F, E, R, H

72 شبه انکر H: B, F, E, R, M, IÜ: شب رنگ

73 نیست B, E, H, R, M, IÜ: - F

74 است زیرا F: E, H, R, IÜ: است

75 اختیار E, F: اعتبار H, R, IÜ

76 زشت IÜ, R: زشتی F, E, H:

77 نیست B, M: - B, M: F, E, H, R, IÜ: آن که ...

78 بیت B, M, IÜ: - F, H, R: نظم E:

نثر ۷۹: اساطین حکمت گفته اند که شر در وجود واقع نیست. و آنچه ناقصان را شر ۸۰ نماید فی الحقیقه شر نیست. ادريس عليه السلام ۸۱ گفت ۸۲: *الله هُوَ الْمَحْمُودُ فِي جَمِيعِ أَعْمَالِهِ*.

بیت ۸۳: *حَاشَاكَ حَاشَاكَ يَا رُوحِي فِدَاكَ مِنْ فِعْلٍ قَبِيحٍ يَا فِي وَجْهِكَ الْحَسَنَاءِ*

نثر ۸۴: آنکه با لذات صادر است از حق خیر محض است و صدور شر ازو بالعرض است. علاقه خیر ۸۵ به شر همان علاقه [H 84a] جوهر به عرض است. ۸۶

بیت ۸۷: شر که سر زد از ۸۸ میان کائنات بر مثال چوب دان اندر نبات

مولانا گفته ۸۹ بیت: وریکی عیبی بود با صد حیات بر مثال چوب دان اندر نبات ۹۰

[B 345a] حق ۹۱ سبحانه و ۹۲ تعالی دوزخ را به کمال عاطفت و رحمت آفریده است [R 59b] تا ۹۳ جمال الرحمن الرحيم از تنق افق عزت رو نماید و سر غضب الکریم و اِنْ تَأَجَّجَ نَارُهُ كُدْحَانٍ نَدَّ ۹۴ لَيْسَ فِيهِ سَوَادٌ ۹۵. شیخ محی الدین ابن ۹۶ العربی قدس سره العزیز ۹۷ گفته است ۹۸:

بیت ۹۹: *لَا تُتَكَبَّرُ وَالْبَاطِلُ فِي طَوْرِهِ ۱۰۰ فَإِنَّهُ بَعْضُ ظُهُورَاتِهِ*

قصور صانع در بدی صنع است نه در ۱۰۱ صنع بدی.

79 نثر B, M, İÜ: - F, E, H, R

80 شر B, F, E, H, M, İÜ: - R

81 B علی نبینا و علیه السلام F, E, H, M, İÜ: - F, E, H, R, M

82 گفت B, F, E, H, M, İÜ: - R

83 بیت E: - B, F, H, R, M

84 نثر İÜ: - B, F, E, H, R, M

85 خیر و H B, F, E, M, İÜ: - R

86 است B, F, E, H, M, İÜ: - R

87 بیت B, E, İÜ: - F, H, R

88 از B, M, F, E, İÜ, H, R: - R

89 گفتند E, R: - R

90 اندر نبات E, R, İÜ: - B, F, H, M

91 حق B, F, E, İÜ, H, R, M: - R

92 سبحانه و F, E, R, M: - B, H, İÜ

93 تا B, F, M: - E, H, R, İÜ

94 ند E, R, H, İÜ: - B, F, M

95 بر آید B, F, E, H, M, İÜ: - R

96 ابن E, R, İÜ: - B, F, H, M

97 العزیز B, E, İÜ, H, R, M: - F

98 İÜ گفته اند B, F, E, H, R, M: - R

99 بیت E, R: - B, F, H, M

100 طوره B, F, R, M, İÜ: - E, H

101 در F, H, R, İÜ: - B, E, M

مثنوی^{۱۰۲}: [E 79b] زشتی خط زشتی نقاش نیست
 بلکه از وی زشت هم بنمود^{۱۰۳} نیست

قوت^{۱۰۴} نقاش باشد^{۱۰۵} آنکه او [H 84a] هم تواند زشت کردن هم نکو

خطا در فعل که عبارت است از عدم مطابقت او^{۱۰۶} به حکمت^{۱۰۷} و مصلحت، نوعی از زشتی است^{۱۰۸} که جمال صنع^{۱۰۹} ذوالجلال از آن نقص و شین^{۱۱۰}، معرا و میرا است^{۱۱۱}. هر فعل که در اعتبار تو خالی^{۱۱۲} [M 337a] از منفعت و مصلحت است، فی الحقیقه منافع بسیار را محتمل و مصلح بی شمار را مشتمل است. خلاصه مقال^{۱۱۳} و حقیقت حال این^{۱۱۴} است که در کارگاه صنع الهی نقطه وجودی خالی از نقش^{۱۱۵} سودی نیست^{۱۱۶}؛ الا این قدر هست که آن سود گاه باشد که مترتب به غیر باشد نه^{۱۱۷} به او. بلکه در حق او آن سود [H 85b] عین غین باشد و محض زیان. پس نقطه وجود آن موجود که حکمت در ایجاد او نفع غیر است و مصلحت در نقصان او تکمیل دیگری، در دائرة خود خطا نماید. اما بدان اعتبار که در ضمن جمله عالم که بر احسن وجوه نظام ممکنات است، در موقع^{۱۱۸} مناسب و موضع^{۱۱۹} ملایم و بر وضع^{۱۲۰} منظم واقع است و متضمن فائدهای است [F 547b] که در تکمیل نظام عالم و تتمیم^{۱۲۱} وجه انتظام جمله مصنوعات^{۱۲۲} [B 345b] از او گزیر^{۱۲۳} نیست، عین^{۱۲۴} صواب است. مثال آن جای قدمگاه است که در^{۱۲۵} طرح سرای پادشاه افتاده است. مثلا بدان^{۱۲۶} اعتبار که در آن محل [H 86a]

102 - F, H, R: شعر E, M: بیت B, İÜ: مثنوی

103 E: بنمود B, F, H, R, M, İÜ: بنمود

104 R: قدرت B, F, E, H, M, İÜ: قوت

105 H: باشی B, F, E, H, M, İÜ: باشد

106 B, H, M: - İÜ, E, F, R: او

107 R: حکمت B, F, M: لحکمت H, İÜ: E, به حکمت

108 İÜ: زشت است B, E, F, R, H, M: زشتی است

109 صنع B, F, E, M, İÜ: H, R: - صنع

110 H: شیره B, F, E, M, İÜ: شین

111 R: مبراست و معراست B, F, E, H, M, İÜ: معرا و مبراست

112 M: خالی خالی B, F, E, İÜ, H, R: خالی

113 H: تعالی B, F, E, R, M, İÜ: مقال

114 - H: B, F, M: آن E, R, İÜ: این

115 H: نقشی B, F, E, R, M, İÜ: نقش

116 İÜ: نیست و حقیقت حال این است که B, F, E, R, H, M: نیست

117 H: به B, F, E, İÜ, R, M: نه

118 E, R: موقعی B, F, İÜ, H, M: موقع

119 E, R: موضعی B, F, İÜ, H, M: موضع

120 E: وضعی B, F, İÜ, H, R, M: وضع

121 R: تکمیل B, E, F, İÜ, H, M: تتمیم

122 B: مصنوعات مصنوعات B, F, E, İÜ, H, R, M: مصنوعات

123 İÜ, H, M: گزیر B, F, E, R: گزیر

124 H: غیر B, F, E, İÜ, R, M: عین

125 - İÜ: B, F, E, H, R, M: در

126 H: بر آن B, F, M: در آن E, İÜ: بدان

شهنشینی را قابلیت بود قدمگاه شدن خطاست در نفس خود. اما در ضمن طرح جمله سرای ۱۲۷ صواب است؛ زیرا سرای را قدمگاه لازم است و جای دیگر مناسبتر از ۱۲۸ [E 80a] نیست. چنانچه ۱۲۹ ترجمان لسان الغیب خواجه حافظ شیرازی بدین معنی در بیت خود اشارت فرموده است ۱۳۰ و ۱۳۱ وجه پوشیدگی قبح قدمگاه در ضمن جمله سرای پادشاه نموده است و بیت این است ۱۳۲.

بیت ۱۳۳: پیر ما گفته خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاکِ خطا پوشش باد

منافاتی که ۱۳۴ میان این دو مصراع در خاطرِ فاتر آید بنا ۱۳۵ بر آن که از مصراع اول ظاهر است ۱۳۶ که در عالم صنع هیچ خطایی ۱۳۷ نیست و از مصراع ثانی متبادر وجود خطاست در مصنوعات؛ [H 86b] زیرا قول پوشیدگی خطا ۱۳۸ اعتراف است به وجود ۱۳۹ [R 60a] او، ۱۴۰ اثر نظرِ قاصر است و نتیجه فهم سقیم و طبع غیر مستقیم.

بیت ۱۴۱: وکم من عائب قولاً صحیحاً وأفتنه من الفهم السقیم

بیت: ۱۴۲

من سخن راست نوشتم تو گرش راست نخوانی جرم لجاج ۱۴۳ نباشد که تو شطرنج ندانی

نثر ۱۴۴ در این مقام تفصیلی دیگرست که به تحصیل کلام ۱۴۵ افریست و در دفع او هام اظهار و اقوی تر. و تقریر او این است که در عالم صنع هر قصوری که مظنه ۱۴۶ خطاست، منشأ او از دو امر بیرون ۱۴۷ نیست: یکی از آن دو امر ۱۴۸ عدم قابلیت وجه مصنوع ۱۴۹ است بحلیه کمال. [H

127 R سرا B, F, E, İÜ, H, M:

128 E ازو ازو B, F, İÜ, H, R, M:

129 R: چنانچه - B, F, E, İÜ, H, M

130 B, F, M گفته است و خوبتر فرموده E, İÜ, R, H: در بیت خود اشارت فرموده است

131 R: - E, İÜ و

132 B, F, H, M بیت: E, İÜ, R: وجه ... این است

133 B, İÜ, R, M: - F, E, H بیت

134 F, E, İÜ, H, R, M: - B که

135 H منا B, F, E, İÜ, R, M: بنا

136 E, İÜ, H آن است B, F, R, M: است

137 E, İÜ, H, R خطا: B, F, M خطایی

138 F, E, İÜ, H, R: - B, M متبادر ... خطا

139 B, F, E, İÜ, R: - H به وجود

140 F, E, İÜ, H, R: - B او

141 E: - F, H شعر: B, İÜ, R, M: بیت

142 B, İÜ, R, M: - F, E, H بیت

143 F, H, M به لجاج: B, E, İÜ, R: لجاج

144 R, M: - E, B, F, İÜ, H نثر

145 B, F, İÜ, H, M: - E کلام

146 R مضنه: B, E, F, İÜ, H, M: مظنه

147 B امرین: F, M: امرین بیرون E, İÜ, H, R: دو امر بیرون

[87a] بیت ۱۵۰: ناقابل است آن که به دولت نمی رسد
ور نه زمانه در طلبِ مرد
قابلس

مثالی این عرض است که قابل نیست به کمال^{۱۵۱} [M 337b] بقا. چنانچه در محل^{۱۵۲} خود به برهان متبیین و بیان مبیین معین است و مبیین^{۱۵۳}. اگر قائلی گوید که چون در فاعلیت قصور نباشد به قابلیت حاجت^{۱۵۴} [B 346a] نیست. ناقابل را قابل کردن از جمله کمالات فاعلیت فاعل است. پس چون فاعل^{۱۵۵} در^{۱۵۶} غایت کمال [E 80b] باشد^{۱۵۷} فعل^{۱۵۸} او بر شرط قابلیت موقوف نباشد. چنانچه از کلام^{۱۵۹} مولانای روم^{۱۶۰} معلوم گردد^{۱۶۱} در آنجا که گفته است^{۱۶۲}،

بیت^{۱۶۳}: دادِ حق را قابلیت شرط [H 87b] نیست بلکه شرط قابلیت دادِ اوست

جوابش این^{۱۶۴} است که قابلیت دو معنی دارد: یکی را امکان ذاتی گویند که او^{۱۶۵} قابلیت اصلی ست و مراد ما در اینجا از قابلیت اوست^{۱۶۶} و توقّف^{۱۶۷} فعل بر قابلیت مفعول بدین معنی ظاهرتر است از آنکه^{۱۶۸} در حیّز^{۱۶۹} منع و معرض^{۱۷۰} مناقشه افتد. و دیگری را استعداد گویند که^{۱۷۱} قابلیت عارضی^{۱۷۲} ست و آن قابلیت در مذهب ما^{۱۷۳} شرط عادی^{۱۷۴} است نه شرط حقیقی. و

148 R امور: F: دو امران: H, IÜ, E, M: امرها B, M: دو امر

149 F, M مصنوعی: E, IÜ, H, R: مصنوع B, E

150 B, IÜ, R, M: - E, F, H بیت

151 M به کمال به کمال: H, R, IÜ, E, F, B: به کمال

152 B, F, E, IÜ, H, M: - R در محل

153 R معین و مبیین است: M, H, IÜ, E, F, B: معین است و مبیین

154 B حاجت حاجت: M, R, IÜ, H, E, F: حاجت

155 E, IÜ, H: - B, F, M فاعل

156 E در: M, H, IÜ, F, B: به

157 F نباشد: M, R, IÜ, H, E, B: باشد

158 F فطر: M, R, IÜ, H, E, B: فعل

159 IÜ - B, F, E, H, R, M: از کلام

160 M مولانای رومی: R: حضرت مولوی: H: مولانا روم: E, B, F, H: مولانای روم

161 IÜ کرد: R: می گردد: M, H, E, F, B: گردد

162 B, F, E, IÜ, H, M: - R است

163 M: - H: مثنوی: R: IÜ, E, F, B: بیت

164 R آن: M, R, IÜ, E, F, B: این

165 E, IÜ, H: - B, F, M آن: R: او

166 R این قابلیت است: M, H, IÜ, E, B, F: قابلیت اوست

167 F توجه: M, R, IÜ, H, E, B: توقّف

168 R از آنکه: H, IÜ, E, F, B: از آنکه

169 IÜ چیز: M, H, R, E, F, B: چیز

170 B, M تعرض: H, IÜ, E, F: معرض

171 M: - R: آن: H, IÜ, E, F, B: او که

172 F, H, M عارض: R: IÜ, E, B: عارضی

173 B, F, IÜ, H, R, M: - E ما

174 M عاری: R: IÜ, H, E, B: عادی

مراد مولانا قدس سره العزیز ۱۷۵ از ۱۷۶ قابلیت که نفی اشتراط آن کرده است در فعل این معنی است، نه معنی اول. ما نیز قائلیم ۱۷۷ بر آن ۱۷۸ که صنع حق را استعداد ۱۷۹ شرط [H 88a] نیست؛ بلکه استعداد هم ۱۸۰ از جمله مصنوعات اوست. اگر صنع را ازو [IÜ 91a] گزیر ۱۸۱ نبودى سلسله صنع به نهایت نینجامیدی. همان ۱۸۲ مولانا در مصراع ثانی آن ۱۸۳ بیت اشارت فرموده به تعلیل این مسئله. امر دیگر از آن دو امر ۱۸۴ عدم لیاقت مصنوع ۱۸۵ است به کمال. مراد از این لیاقت، نه لیاقت ذاتی اوست، بلکه لیاقتی است که ۱۸۶ در ضمن نظام عالم ملحوظ است و مراد ۱۸۷ حضرت شیخ ۱۸۸ سعدی این لیاقت است که در قطعه ای از مقطعات خود فرموده ۱۸۹ است ۱۹۰، و آن قطعه این است، ۱۹۱

قطعه ۱۹۲: آن که هفت اقلیم عالم را نهاد هر یکی را آنچه لایق بود داد

گربه مسکین [B 346b] اگر پر داشتی تخم گنجشک [H 88b] از جهان برداشتی

[E 81a] معلوم است که گربه را پر داشتن نظر به ذات گربه ۱۹۳ و ۱۹۴ منافع خویش لایق است. عدم لیاقتش بدان اعتبار است که در نظام کلی منشأ خلل ۱۹۵ جزئی ۱۹۶ است. چنان که ۱۹۷ از بیت ثانی که ۱۹۸ در مقام تعلیل کلام سابق است منفهم می شود. پس از این تحقیق معلوم شد که تفاوتی که در مصنوعات ظاهر است از اختلاف مظاهر است، منشأ قصور و باعث نقصان در جانب قابلیت

175 العزیز E, R, İÜ, H: - B, F, M

176 از E, İÜ, R: B, F, M: - H

177 قائلیم B, F, İÜ, R, H, M: E

178 بر آن E, İÜ, R: B, F, H: بدان

179 استعداد او: B, M: استعداد و E, İÜ, H: استعداد

180 هم E, İÜ, H: همه R: - B, F, M

181 گزیر R, M: E, İÜ, H: B, F, E: گزیر

182 همان E, İÜ, R: B, F, H, M: همانا

183 آن B, F, E, İÜ, H, M: - R

184 امرها E, M: B, F, İÜ, H, R: دو امر

185 مصلوع H: B, F, E, İÜ, R, M: مصنوع

186 که R: - M: که در این دو بیت که E, İÜ, H: B, F, E: که

187 İÜ: - R: مراد و B, F, H, E: مراد

188 حضرت شیخ E: B, F, İÜ, H, M: حضرت شیخ

189 R: که در این دو بیت اظهار نموده E, İÜ, H, M: B, F, E: که ... فرموده

190 B, E, İÜ, H, R, M: - F: است

191 İÜ: - E, R: قطعه این است: H, M: و این قطعه این است: B, F: و آن قطعه این است

192 R: - H: رباعی: B, F, E, İÜ, M: قطعه

193 B, M: - F: خود E, İÜ, H, R: گربه

194 F: کرم B, E, İÜ, H, R, M: و

195 H: خلک B, F, E, İÜ, R, M: خلل

196 İÜ: جزو E, H, R: جزوی B, F, M: جزئی

197 E, İÜ, H: چنانچه B, F, M: چنان که

198 F, E, İÜ, H, R: - B, M: که

قابل است نه در فاعلیتِ فاعل. در اینجا دقایق¹⁹⁹ [M 338a] دیگر است که ۲۰۰ در کشفِ حقائق^{۲۰۱} او عبارت کافی نیست و اشارت وافی نه^{۲۰۲}.

مصراع^{۲۰۳}: هم عبارت قاصر است و هم اشارت عاجز است

بیت^{۲۰۴}: بکر معانیم که همتاش نیست جامه به اندازهء بالاش نیست^{۲۰۵}

وَالْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى التَّمَامِ وَعَلَى رَسُولِهِ السَّلَامِ^{۲۰۶}

تَمَّتِ الرَّسَالَةُ بِعَوْنِ اللَّهِ تَعَالَى^{۲۰۷}

تَمَّتِ الرَّسَالَةُ الْمَرْغُوبَةَ^{۲۰۸}

تَمَّتِ الرَّسَالَةُ لِلْعَالِمِ الْفَاضِلِ وَالنَّحْرِيرِ الْكَامِلِ مَوْلَانَا شَمْسُ الدِّينِ أَحْمَدُ بْنُ كَمَالِ پاشا عَفَا عَنْهُمَا الْمَلِكُ الْمُنْتَعَلِ^{۲۰۹}

تَمَّتِ الرَّسَالَةُ لِلْعَالِمِ الْفَاضِلِ وَالنَّحْرِيرِ الْكَامِلِ الْكَرَامِ شَمْسُ السَّلَامِ شَيْخُ الْأَنَامِ مُقْتَبِي الْخَوَاصِّ وَالْعَوَامِ حَضَرَتْ مَوْلَانَا شَمْسُ الدِّينِ بْنُ كَمَالِ پاشا فِي تَحْقِيقِ بَيْتٍ مِنْ أَبْيَاتِ شَيْخِ حَافِظِ الشَّيْرَازِيِّ رَحْمَةً اللَّهِ وَسِيعَةً فِي الْجَنَّةِ الْعَالِيَةِ^{۲۱۰}

[Hâfız'ın Bir Beytinin Şerhi]

Hamd, varlığın her bir noktasının her yaratılış sayfasına kalemiyle işlendiği yaratıcıya olsun.

Mısra: *Her şey gizlenemez mükemmelliktedir*

Sonsuz şükür, yaratılışın her dairesinin kâinat levhasında takdir pergelinden ortaya çıkararak takdir ediciye olsun.

Her şey dosdoğrudur, biz de böyle inandık. Yaratılış kalemi hata etmiş değildir; ister Hitay'lı güzel olsun ister çirkin zenci, ister mescitteki zahit olsun, ister kilisedeki rahip, her birine layık olan verilmiştir. Bitkilerin en değersiz dikene, çerçöpe bile bin türlü yarar verilmiştir. Bu mülkte tavus gibi sinek de faydalıdır/güzeldir. Sinek olmasaydı dünyada, insanoğlu pisliklerin etkisinden rahat edemezdi. Böylece hiçbir çirkinin tamamen

199 M دقایق دقایق B, F, E, İÜ, H, R:

200 که F, E, İÜ, H, R, M: - B

201 F او R: أن B, E, İÜ, H, M:

202 F نی B, E, İÜ, H, R, M: نه

203 مصراع İÜ, R, M; - E, B, F, H

204 بیت B, R, M: - F, H, İÜ

205 نیست B, F, H, R, M: - E, İÜ

206 B: والحمد ... السلام B: - F, E, İÜ, R, H, M

207 E: تمت ... تعالی B, F, İÜ, H, M: - B, F, İÜ, H, M

208 M: تمت ... مرغوبه İÜ: تمت ... شریفه B, F, R, H: - E, B, F, R, H

209 F: تمت ... المتعال B, E, H, R, M: - B, E, H, R, M

210 H: تمت ... العالیه B, F, E, R, M: - B, F, E, R, M

güzellikten uzak olmadığı anlaşılıyor. Yaratılıştaki yüzünde güzellikten bir ben olmayan çirkin yoktur.

Beyit: *Berberinde güzellik olmayan hiçbir çirkinlik yoktur; kapkara zencinin de inci gibi dişleri vardır.*

Aslında dünyada çirkin yoktur. Sence çirkin olan bir başkasının nezdinde güzeldir.

Beyit: *Çirkin de güzeldir; en çirkin ses olsa da kaybolan eşeğin sesi sahibine çalgı gibi gelir.*

Hikmetli öykülerde varlıkta kötülük olmadığı söylenmiştir. Farkında olmayanlara kötü görünen aslında kötü değildir. İdris (as) *“Allah bütün işleriyle güzeldir”*, demiştir.

“Senin o güzel yüzü suyu hürmetine kötü amellerden korusun, canım da sana feda olsun”

Hak tarafından lezzetiyle birlikte ortaya konan şeyler iyidir, ondan kötülük çıkması arızidir. Hayır ve şerrin ilişkisi araz ve cevher ilişkisi gibidir.

Beyit:

Varlıklar arasında kötü zuhur edince bunu, bitkiler arasındaki çerçöp say

Mevlana,

Beyit: *“Yüzlerce şey içinde bir ayıp görülürse bunu bitkiler arasındaki çerçöp say”*, demiştir.

Hak Teâlâ, cehennemi rahman ve rahim sıfatlarının tecellisi ve *“Onun ateşi tütsünün dumanı gibi tutuşsa da hiçbir siyahlığı yoktur.”* sırrının keşfi için rahmet ve lütufla yaratmıştır. Şeyh Muhyiddin ibni Arabi (ks),

Beyit: *“Batılı tamamen inkâr etmeyin, çünkü onda Allah’ın bazı zuhurati vardır”* demiştir.

Yaratılanın kusuru yaratılışın kötülüğündendir, kötü yaratılıştan değil.

Mesnevi: *Resmin çirkinliği, ressamın çirkinliğinden değildir; aksine ressamdan çirkin çıkmaz da değildir.*

Nakkaşın hem güzel hem çirkin eser verebilmesi onun gücünün göstergesidir. [Mevlana]

Hata fiil olarak bir şeyin hikmet ve maslahata uygun olmaması demek olup, bir çeşit çirkinliktir. Allah’ın yaratışının cemali bundan beridir. Senin gözünde yararsız olan her işin gerçekte sayısız yararı vardır. Hülasa, ilahi yaratış tezgâhında yararlı bir rolü olmayan bir nokta bile yoktur; ancak bazen bu yarar, kendisi için değil başkaları için hazırlanmış olur. Hatta bu yarar kendi hakkında bir hata ve zarar görülebilir. Öyleyse yaratılıştaki hikmet başkasına yararı olmak olan bir varlık, varoluş dairesinde hata gibi görünmektedir. Ancak varlıkların tam bir düzen içinde olduğu âlemin tamamında çok uygun ve düzenli bir yeri olması, bütün âlemin ve varlıkların düzen ve uyumu için gerekli olması bakımından çok yerindedir. Buna, padişahın sarayı projesindeki ayakyolu örnektir. Padişahın oturacağı yerin ayakyolu olması uygun değilse de, bu, bütün saray projesi içerisinde yerindedir. Zira saraya ayakyolu gereklidir ve başka uygun bir yer yoktur.

Gayb dilinin tercümanı Hâfız Şîrâzî, bu beytinde buna işaret etmiş, bütün saraya dikkat çekerek eşîğinin ayak yolunun çirkinliğinin gizlenmesinden bahsetmiştir:

Beyt: *Şeyhimiz, “yaratılış kalemi yanlış yapmamıştır”, dedi; bravo hataları örten güzel görüşüne!*

Birinci mısradaki âlemde hiçbir hata olmadığına belirtilmesi, ikinci mısradaysa hatanın örtülmesinden bahsedilmesi hatayı itiraf demek olacağından hatanın varlığının belirtilmesinden ötürü iki mısra arasında akla gelen aykırılık eksik bakış ve yanlış anlayış sonucudur.

Şiir: *Nice kişiler doğru sözde kusur bulurlar, oysa onların düşünceleri kıttır.* [Mutenebbî]

Beyt: *Ben doğru söz yazdım, eğer doğru okumazsan; Leclâc'ın suçu ne, sen satranç bilmiyorsun.* [Sa'dî]

Bu konuda daha açıklayıcı ve şüpheleri giderici bir başka izah daha vardır. Âlemde hata sanısına neden olan her kusur iki şey yüzündendir: Biri yaratılanın kemale kabiliyetinin yokluğudur.

Beyt: *Nimete ulaşamayan kabiliyetsizdir, yoksa felek insanın isteğini vermeye kabildir.*

Bunun örneği bekaya kabiliyeti olmayan arazdır, kendi yerinde açık delil ve ifadeyle ortada olsa da. Bir kimse, “yapan da kusur yoksa kabiliyete de gerek; kabili olmayana kabil yapmak da failin failiyetinin kemalâtındandır; öyleyse Mevlana'nın ‘Hakkın vergisi için kabiliyet gerekmez, aksine kabiliyet de onun vergisidir.’ deyişinden de anlaşılacağı üzere fail kemalin zirvesindeyken fiilleri kabiliyete muhtaç değildir” derse, bunun cevabı şudur. Kabiliyetin iki anlamı vardır: Birine zati imkân denir; asıl kabiliyet budur; bizim de burada kastımız onun kabiliyetidir. Fiilin nesneyle ilişkisi bu anlamla tartışmaya yer vermeyecek kadar açık olmaktadır. Kabiliyetin diğer anlamına da istidat derler, bu arizi kabiliyettir; bu kabiliyet bizim görüşümüzde sıradan bir şarttır, gerçek şart değildir. Bunu gerekli saymayan Mevlana'nın kastı da bu anlamdır, birinci anlam değil. Biz de Hakk'ın yaratması için istidadın şart olmadığına, istidadın da onun yarattıklarından olduğuna inanıyoruz. Eğer yaratılışta Allah'ın eli olmasaydı, yaratım silsilesi tamamlanıp varlık ortaya çıkmazdı. İşte Mevlana bu beytin ikinci mısraında bu meselenin nedenine işaret buyurmuştur. İki konudan diğeri, yaratıkların kemale liyakatlerinin yokluğudur. Bu liyakatten kasıt kendi başına liyakat değil bütün bir varlık düzeni içerisinde düşünülecek liyakattir. Şeyh Sa'dî'nin şu kıtasında kastettiği de bu liyakattir:

Kıta: *Yedi kıtayı yaratan her birine layığını vermiştir. Zavallı kedinin kanadı olsaydı dünyada serçenin kökünü kaldırırdı.* [Sa'dî]

Kedi kendisi bakımından kanadının olması layıktır. Liyakatsizliği birinci beytin ispatı olan ikinci beyitten anlaşıldığı üzere toplam düzen içerisinde cüzi bir zararının olması bakımındandır. Öyleyle bu inceleme sonucu, varlıklar arasında görülen farklılıkların görünüşte ayrışma olduğu anlaşıldı. Kusur ve eksiklik kaynağı, failiyette değil kabiliyettedir. Burada

başka ince noktalar daha vardır ancak hakikatleri açmaya ne ibaretler de işaretler de yetmez.

Mısra: *Hem ibare kusurlu, hem işaret acizdir.*

Beyit: *Eşsiz manalarımın boyuna uyacak elbise yok.* [Nizâmî Gencevî]

Kaynakça

- Anay, Harun. «Devvânî». *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 9:257–262. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, 2004.
- Aruçi, Muhammed. «Sûdî Bosnevî». *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 37:466. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, 2009.
- Atsız, [Nihal]. «Kemalpaşa-oğlu'nun Eserleri». *Şarkiyat Mecmuası* sayı 6 (1966): 71–112.
- . «Kemalpaşa-oğlu'nun Eserleri (Geçen Sayıdan Devam)». *Şarkiyat Mecmuası* sayı 7 (1972): 83–135.
- Celâluddîn Devvânî. *Şerh-i Beyt-i Hâfiz*. Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi nr. 3685/5, 120b-127b, y.y.
- Çiçekler, Mustafa. «Kemâl Paşa-zâde ve Nigâristân'ı». Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fars Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, 1994.
- Dihhudâ, Aliekber. «Leclâc». Editör Muhammed Muîn ve Seyyid Ca'fer Şehîdî. Tahran: Danişgâh-i Tahran Muessese-i Lugatnâme-i Dihhudâ, 1998.
- Emecen, Feridun. «Selim I». *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 36:407–414. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, 2009.
- Emîr Husrev Dihlevî. *Dîvân-i Emîr Husrev*. Editör İkbâl Salâhuddîn. Tahran: Muessese-i İntişârât-i Nigâh, 1380.
- Hâfiz, Şemsuddîn Muhammed. *Dîvân-i Hâfiz*. Editör Rızâ Kâkâyî Dihkerdî. 5. ed. Tahran: İntişârât-i Koknûs, 1387.
- «İSAM Kütüphanesi Yayın Arama». Erişildi 12 Kasım 2013. <http://ktp.isam.org.tr/>.
- Karaca, Abdullah. «Kemal Paşazâde'nin Dekâyıku'l-Hakâyık'ı: metin - indeks». Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.
- Karatay, Fehmi Edhem. *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu: 4680-7487: Akaid, Tasavvuf, Mecalis, Ediye, Tarih, Siyer, Teracim, Bilimler*. C 3. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, 1968.
- Kemâlpaşazâde, Şemseddîn Ahmed. «Berteri-yi Zebân-i Pârsî ber Dîger Zebânâ (Risâle-i Berteri-yi Zebân-i Pârsî ber Zebânâ-yi Dîger be-

- coz Arabî)». Çeviren Pervîz Ezkâyî. *Edebiyyât ve Zebânâ* sayı 66 (1348): 494–502.
- . *Muhîtu'l-lugât*. Süleymaniye Kütüphanesi Şehid Ali Paşa Kitaplığı, nr. 2681, 1b-532a, y.y.
- . *Resâil-i İbni Kemâl*. Editör Ahmed Cevdet. İstanbul: İkdâm Matbaası, 1316.
- . *Risâle der Mantık*. Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Beşir Ağa Kitaplığı, nr. 656, 134a-134b, y.y.
- . *Risâle-i Berteri-yi Zebân-i Pârsî ber Zebânâ-yi Diğer be-coz Arabî*. Çeviren Pervîz Ezkâyî. Tahran: Encümen-i İrânvic, 1332.
- . *Şerh-i Yek Rubâi-yi Ebû Saîd Ebu'l-hayr*. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Arapça Bölümü, nr. 6409, 170b-173b, y.y.
- Mevlevî [Mevlânâ], Celâleddîn Muhammed bin Muhammed. *Mesnevî-i Ma'nevî*. Editör Reynold A. Nicholson. Tahran: İntişârât-i Hermes, 1382.
- Mutenebbî, Ahmed bin Huseyin. *Dîvânu'l-Mutenebbî*. Editör Alî el-Asîlî. Beyrut: Muessesetu'l-a'lamî li'l-matbûât, 2005.
- Nizâmî-i Gencevî, İlyas bin Yûsuf. *Mahzenü'l-esrâr*. Editör Vahîd Destgirdî ve Sa'îd Hamîdiyân. 12. ed. Tahran: Neşr-i Katre, 1388.
- Öz, Yusuf. *Tarih Boyunca Farsça-Türkçe Sözlükler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2010.
- Sa'dî Şîrâzî. «Mesnevîyât der Pend u Ahlâk». *Kulliyât-i Sa'dî*, editör Kemâl İctimâî Cendekî. 4. ed. Tahran: İntişârât-i Sohen, 1385.
- Turan, Şerafettin, M. A. Yekta Saraç, ve İlyas Çelebi. «Kemâlpaşazâde». *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, XXV:238–247. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, 2002.
- «Türkiye Yazmaları». Erişildi 12 Kasım 2013. <http://yazmalar.gov.tr/>.
- Vehbî Konevî, Seyyid Muhammed, ve Ahmed Sûdî Bosnevî. *Şerh-i Dîvân-ı Hâfiz*. C 1. İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1288.
- Yarkın, Şefika. «Nevâyî Toğulgeni 572 Yıllığı Münâsebeti Bilien». *Bâbü'r Kültür Encümeni*. Erişildi 29 Ekim 2013. http://www.babur.org/babur/index.php?option=com_content&view=article&id=437:2013-02-08-22-39-56&catid=38:2010-10-02-14-22-50&Itemid=57.
- Yazıcı, Tahsin. «Hâfiz-ı Şîrâzî». *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 15:103–106. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, 1997.
- «لیست مدارک یافت شده». Erişildi 12 Kasım 2013. http://opac.nlai.ir/opac-prod/search/briefListSearch.do?command=FULL_VIEW&id=1710825&pageStatus=0&sortKeyValue1=sortkey_title&sortKeyValue2=sortkey_author.

FERİDUN BEY MÜNŞEÂTINDA YER ALAN FARŞÇA MEKTUPLAR

SONER İŞİMTEKİN*

Özet: Çalışmamızda, Osmanlının kurulduğu en erken zamanlardan itibaren, Sultanların diğer ülke yöneticileri ile devlet meseleleri hakkında görüş alışverişinde bulunmak, bilgilendirmek veya kutlamada bulunmak gibi konulardan yazdırmış oldukları mektupların toplandığı ve münşeât olarak adlandırılan bu edebî türün en önemli örneklerinden sayılan Feridun Bey'in Münşeâtı's-Selâtin'i, yani "Sultanların Mektupları" adlı eserinin içerisinde yer alan Farsça mektuplar tespit edilerek, eser hakkında yapılan incelemelere değinilmiş, Osmanlı ve İran münşeât geleneği hakkında bilgi verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Münşeât, Münşeâtı's-Selâtin, Feridun Bey, Resmî Mektuplar.

Abstract: From the earliest time of Ottoman's foundation, the Sultans had letters written to inform, congratulate or discuss the state matters with the other sultans or rulers of foreign countries. Afterwards these letters been collected in books named "munshaat", that is to say "Letters of sultans". In this study it was aimed to determine the Persian letters in Farîdûn Bak's "Munshaat al-Salâtin" which is known one of the most marvelous example of this literature type. During this study, it is also given some opinions about this written work and munshaat tradition in both Otoman and Iran.

Keywords: Munshaat, Munshaat al-Salâtin, Farîdûn Bak, Formal Letters.

Arapça İnşâ' "Ortaya çıkarmak – İcat etmek" mastarının ism-i mef'ul çoğulu olan Münşeât, belirli bir amaç ile belirli konularda (güzel yazı ile) yazılmış olan düz yazı, nesir türündeki edebî eserlerdir.¹ Özellikle tarih araştırmalarına, bir tarihî olayın önemi ile alakalı her türlü protokol, resmî yazışma vesikaları, ferman, berat, mektup, kitabe, diğer resmî ve özel yazılar, defterler ve benzeri tarihî belge olarak kaynaklık etmektedirler.² Fars ve Türk edebiyatında "Mektubat" karşılığında da kullanılmıştır. Günümüzde tarih kadar edebiyat alanında çalışan araştırmacılar için de kaynak niteliği taşıyan münşeâtları altı grupta sıralayabiliriz. Bunlar: A) Feridun Bey'in Münşeâtı'nın da içinde yer aldığı sadece resmî yazışmalardan oluşan münşeâtlar, B) Resmî yazışma tekniklerini öğreten ve bunlara ait temsili örnekler veren münşeâtlar, C) Çoğunlukla şair ve edebiyatçıların kaleminden çıkmış sanatlı ve hususî örnekleri bir araya getiren münşeâtlar, D) Bazı edebiyatçıların kendi yazılarına da yer vererek derledikleri eski-yeni, resmî-

* Öğr.Gör.Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

¹ Mustafa Uzun, "Münşeât", DİA, XXXII, İstanbul, 2006, s.18.

² Daş, Abdurrahman, "Türkiye Selçukluları ve Osmanlı Dönemi Hakkında Tarihi Kaynak Olarak Münşeât Mecmualarının Değerlendirilmesi", AÜİFD XLV, Sayı II, Ankara 2004., s. 206.

hususî mektup ve yazışmaların olduğu münşeâtlar, E) Tanzimat'tan sonra mekteplerde okutulan, inşâ' dersi için hazırlanmış ders kitapları şeklinde olan münşeâtlar, F) Çoğu aynı kişinin divanı ile bir arada bulunan belirli sayıda mektuplardan ibaret olan münşeâtlardır.³

Agâh Sırrı Levend ise münşeâtları dört farklı grupta değerlendirmektedir: A) Resmî yazılardan toplanmış olabilir: Menâhicü'l-İnşâ, Münşe'âtü's-Selâtin, Düstûru'l-İnşâ, Mecmua-nâme-i Humâyûn, İnşâ-ı Hayret vb. B) Münşe'ât ya da mecmû'a adı altında "ümerâ, hükemâ, havâtîn, sâdât, şuarâ, ulemâ, guzât, kuzât, meşâyih, vüzerâ" için yazılacak yazıların başlıkları, hâtimeleri, bu yazılara uygun düşecek cümleler, ibareler, beyitler ve örnekler veren eserler: Nâbî adına kayıtlı Münşe'ât, Râşid, Râzî, Fasîh Ahmed Dede Münşe'âtlarının bulunduğu mecmuanın II. Bölümü vb. C) Yalnız bir şairin mektuplarından oluşabilen münşeâtlar: Şeyhülislam Ebussuûd Efendi, Gelibolulu Âlî Münşeâtları, Lâmiî Çelebi'nin Münşeât-ı Mekâtîb'i, Ali Şir Nevaî'nin Doğu Türkçesi ile yazmış olduğu Münşeâtı.vb. D) Başka şairlerin mektuplarından oluşabilen münşe'âtlar: Veysi, Ganî-zâde Nâdirî ve başkalarının gazel ve mektuplarından oluşan Mecmû'atü'l-Münşe'ât, Keçeci-zâde, Osman-zâde vb.⁴

Osmanlıda genel olarak münşeât geleneğine, Ahmed-i Dâî'nin Teressül, Mesîhî'nin Gül-i Sadberg, Tâcizâde Sâdî Çelebi ve Kınalızâde Ali Efendi'nin münşeâtları, Şeyh Mahmud bin Edhem'in Mecmuatü'l-Münşeât'ı, Ali Mustafa Efendi, Veysi, Nergisî, Nâbî, Nef'î, Çelebizâde Seyhülislâm Âsım Efendi, Râgıb Paşa, Kâni ve Âkif Paşa, Mihrî, Mahmud Celaleddin Paşa, Mehmed Fuad, Manastırlı Mehmed Rıfat ve Ziver Paşa'nın Münşeâtları, Sahaf el-Hâc Nuri Efendi'nin Münşeât-ı Aziziye fi Âsar-ı Osmaniyye, Şair Zaîfi Mehmed'in Münşeât-ı Mevlana, Trabzonlu Emin Hilmi Efendi'nin Divan ve Münşeât'ı örnek olarak verilebilir⁵. İran'da ise münşeât alanında Ebu'l-Kasım Nemekin-i Hüseyinî'nin yazdığı Münşeât-i Nemekin, Münşeât-i Neşat İsfahanî, Münşeât-i Mirzâ Ebu'l-Kasım Kaimmakam Ferahanî, Münşeât-i Emir Fahu'd-din Mahmud bin Yeminu'd-din, Münşeât-i Farsî-yi Ali Şir Nevaî, Münşeât-i Mirzâ Rızâ, Münşeât-i Ferhâd Mirzâ Mu'temedu'd-dovle, Münşeât-i Abdu'r-Rezzak Donbâli, Münşeât-i Hakanî-yi Şirvanî, Münşeât-i Emir Nizâm ve Münşeât-i Camiî, İdris-i Bidlisî'nin Kasâid ve Münşeât ve Mürâselât ile Mecmua-i Münşeât'larını örnek olarak verilebiliriz⁶.

³ Uzun, a.g.m., s.18–20.; Ayrıca bkz. Tâhirü'l-Mevlevî, Edebiyat Lûgati, Hz. Kemâl Edib Kürkçüoğlu, İstanbul, 1994, s.107, nkl. Refet Yinanç, Ömer Özkan "Osmanlı-Safevî İlişkilerine Dair Önemli Bir Kaynak: 16. Asra Ait Bir Münşeât Mecmuası" *Hacı Bektaş Velî Dergisi Yıl: 2011, Sayı: 60., s. 265-280.*; bkz. Şemseddin Sami, "Münşe'ât" *Kâmûs-i Türki* (Latin Harfleriyle) *Haz. Raşit Gündoğdu, Niyazi Adıgüzel, Ebul Faruk Önal, İstanbul, 2011, s.1090.*

⁴ Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, 5. bsm. TTK., Ankara, 2008, s. 113-116

⁵ Uzun, a.g.m. s.18.

⁶ Hicabi Kırılgaç, *İdris-i Bidlisi Selim Şah-name*, Ankara 2001, s.18.; "Sâzmân-i Esnâd u

Münşeâtü's-Selâtin'in müellifi Feridun Bey, Baş Defterdar Çivizâde Abdullah Çelebi'nin yanında yetişmiş, Nahcivan Seferine katılmıştır.⁷ Sokullu Mehmed Paşa'nın sadrazamlığında Divan-ı Hümayun kâtipliğine yükselmiştir. Zigetvar Seferinde üstün cesaret ve hizmetlerinden dolayı Kanuni Sultan Süleyman tarafından Dergâh-i Âli Müteferrikalığı ve Zeâmet Tevcihiyle mükâfatlandırılmıştır. 1570'te Reisülkütab, 1573'te Nişancı olmuş, 1576'da ise azledilerek Semendire Beyliğine gönderilmiş ve yeniden Nişancılık görevine getirilmiş, bu görevde iken 1581 senesinde vefat etmiştir. Feridun Bey'in, "Münşeâtü's-Selâtin"e ek olarak dinî, ahlakî bir eser olan "Miftâhu'l-Cenne" ve Zigetvar Seferinin anlatıldığı "Nüzhetü'l-Esrari'l-ahbâr der Sefer-i Sigetvar" gibi eserleri de kaleme almıştır. Yazarın ayrıca bir de şiir divan'ı vardır⁸.

Rüyasında II. Murad'dan II. Selim'e kadar Osmanlı padişahlarını toplu halde gördüğünü söyleyen müellif, özellikle Kanuni Sultan Süleyman'ın teveccühlerine mazhariyetinden bahseder ve rüyasını bu hayırlı hizmetine yorar. 2 ay sonra yani 3 Ramazan 981'de (27 Aralık 1573) nişancılık makamına terfi ettirilince mektup toplamayı sürdürür ve eserini tamamlayarak Sokulu Mehmet Paşa aracılığıyla III. Murad'a takdim eder.⁹ Üç yüz yıllık mektupların bir araya getirilmesiyle oluşan eser yukarıda da belirttiğimiz üzere uzun yıllar Osmanlı bürokrasisinde görev yapan ve önemli memuriyetlerde bulunan Feridun Ahmed Bey'in en dikkat çekici ve münşeât türünün alanındaki en büyük derlemesidir. Ünlü İngiliz Doğu Bilimcisi Edward Browne, Münşeâtü's-Selâtin'i miladi on altıncı ve on yedinci yüzyılın sayısız tarihi belgelerinin ve hatıratlarının yazıldığı en önemli eser olarak belirtmektedir¹⁰.

Münşeâtü's-Selâtin (2. bsm. İstanbul 1275/1858) iki cilttir. Birinci cilt 626, ikinci cilt ise 600 sayfadan oluşmaktadır. Birinci ciltte öncelikle mektupların başlıklarının bulunduğu 26 sayfalık fihrist gelmektedir. Sonrasındaki 12 sayfada İslam padişahlarının, Kırım Hakanlarının, Sultan çocuklarının, Acem Şahlarının, Divan-i Hümayun üyelerinin lakaplarının belirtildiği kısım vardır. Münşî daha sonra yaklaşık 10 sayfada Münşeât'ı tertip etmesinin sebebinin yazmıştır. Mektuplardan önce ise, Hazreti Muhammed ve Halifeler hakkında övgülerin yer aldığı 5 sayfalık "*Risâle-i miftâh-i cennet der ahlâk*" kısmı gelmektedir. İkinci ciltte ise, 18 sayfalık fihristten sonra mektuplar gelmektedir. Birinci cilt 474; ikinci cilt ise 417

Ketabòâne-i Millî-yi İrân" (<http://www.nlai.ir>).

⁷ Yazar hakkında bkz. Abdülkadir Özcan, "Feridun Bey", DİA, XII, İstanbul, 1995, s. 396-397.

⁸ Özcan, a.g.m., s.396-397.

⁹ Eser hakkında bkz. Abdülkadir Özcan, "Münşeât's-Selâtin", DİA, XXXII, İstanbul, 2006, s.20-22.

¹⁰ Hasan Enuşeh, *Danişnâme-i Edeb-i Fârsî – Edeb-i Fârsî der Anadolu ve Balkan*, Tahran 1383, VI., s. 824, 825.

mektubu yani toplamda 891 adet mektubu içermektedir¹¹. Bu sayı, Selânikî Mustafa Efendi tarafından 1880 olarak belirtilmiş¹² ise de, bunun bir zühul eseri olduğu anlaşılmaktadır. Ancak incelemesini yaptığımız Münşeât'ın İstanbul Hk.1275'teki (M.1858) basımında Feridun Bey tarafından derlenen mektup sayısı yukarıda da belirtildiği üzere 891 adettir.

Münşeât'ta yer alan Farsça mektuplar sadece İran'dan¹³ gelen mektuplar ve bu mektuplara verilen cevaplardan ibaret değildir. Genellikle hicri sekizinci ve dokuzuncu yüzyılda İran ve Hind Padişahlarına yazılmış mektuplar, Osmanlının yönetimi altındaki emirler ve hâkimler için resmî bir dille yazılmış olan fetih-nameler ve genel fermanlar da Farsça olarak kaleme alınmıştır. Diğer taraftan Mekke ve Mısır yöneticilerine hitaben yazılmış mektuplar Osmanlı himayesine girmeden önce Arapça yazılmış; fakat I.Selim döneminden sonra ise Türkçe yazılmışlardır. İngiliz istilasına kadar Hindistan'dan gelen mektuplar da yine Farsça yazılmıştır. Osmanlı padişahları kendi yönetimi altındaki şahıslara ve divan üyelerine genellikle Türkçe mektuplar yazmışlardır¹⁴. Bununla beraber İran şahı Şah Abbas tarafından gelen ve bunlara cevaben giden, Münşeâtın ikinci cildinin 249. sayfasından başlayıp 350. sayfasına kadar devam eden kısımdaki 30 kadar mektup ise Türkçe olarak yazılmıştır. Bazı Farsça mektupların yanında ise Türkçe tercümeleri mevcuttur. Bunlara örnek olarak “(C.I,s. 48) *Sultan 'Alâu'd-din Selcukî tarafından Cennet-mekân Osman Hân Gâzi -tâbe serâh-Hazretlerine Hitta-i Sekû'dan temliki babında gelmiş olan menşurun suretidir*”, “(C.I, s.90) *Cennet-mekân Sultan Murâd Hân Gâzi Hazretleri tarafından Karamanoğluna yazılmış olan nâme-i hümayûn suretidir*” başlıklı mektupları verebiliriz.

Yine Münşeât'ta yer alan bazı mektuplar ise Osmanlıdan Farsça ya da Türkçe olarak gönderilmiş, bunlara cevaben gelen mektuplar ise Türkçe veya Farsça olmuştur. Örnek olarak, “(C.I, s.367) *Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Kâsım Bek İsfendiyârî'den gelen...*” Türkçe mektuba verilen cevap Farsçadır; yine “(C.I, s.393) *Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Sevindik Hân'a gönderilen*” Türkçe yazılan Çaldıran fetih-namesine gelen cevap Farsçadır. “(C.I,s.445) *Şirvân Şâh tarafından gelen mektuba gönderilen cevâb-nâme-i hümayûn suretidir*” başlıklı Türkçe mektubun cevabı Farsçadır, “(C.I, s.278) *Fatih Sultan Mehmed'e Akkoyunlu Uzun Hasan tarafından yazılan...*” Farsça mektuba Fatih Sultan Mehmet Türkçe ve “(C.II, s.87) *Cülûs-i hümayûn-i müş'ir İran*

¹¹ Bu sayı Selânikî Tarih'inde yanlışlıkla 1880 olarak gösterilmiş, İ.A. ve Danişnâme-i Edeb-i Farsî ise bu bilgiyi tasrih etmeksizin kullanmıştır.

¹² Özcan (2006), a.g.m. s.21.

¹³ Feridun Bey eserinde “İran” kelimesi ile birlikte sık sık “Acem” ibaresini de bu anlamda kullanmaktadır.

¹⁴ Hasan Enuşeh, a.g.e., s. 825.

Şâhu tarafına ısdâr buyrulan nâme-i hümayûn suretidir” başlıklı Türkçe mektubun cevabı Farsçadır.

Bazı Farsça mektuplarda ise Türkçe ve Farsça nerdeyse eşit düzeyde kullanılmıştır. Örneğin, “(C.I,s.366) *Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına İsmâ‘il Bek İsfendiyâri’nin tehniyet-i ‘iyd zımında gönderdiği nâmenin suretidir*” ve “(C.II, s.153) *Hind Pâdişâhu Şâh Cihân’ın baş veziri tarafına ‘Abdullah Efendi inşasıyla Sadrazam Mustafa Paşa tarafından yazılan fahiye ve cülûsiyenin suretidir*” başlıklı mektuplar bu şekilde yazılmışlardır.

Ayrıca Farsça olarak yazılan mektuplarda Arapça terkipler ve ayetler de yer almıştır. Yine Türkçe olarak yazılan mektupların çoğu Farsça beyit, mesnevi, rubai tarzında şiirlerle süslenmiştir. Padişahların arasındaki Farsça yazışmalarda, anlaşılması zor ağıdalı bir üslup kullanılmış; çeşitli edebî sanatlar ve süslemeler, ayetler, hadisler, atasözleri, Farsça ve Arapça şiirler eklenmiştir. Genel olarak mektubun başında gönderenin ve alanın unvanları ve lakapları secili bir ifade ile belirtilmiştir.

Münşeât’ın sonunda yer alan ketebe kaydında ise, “*Münşeâtü’s-Selâtin nâm işbu Feridun Bek mecmu‘asının hâvi olduğu suver-i muherrerât û evâmir û mekâtib-i matbu‘anın mütâla’sı tezyid-i ma‘lumâtı mucib olacağından ve mukaddemen tab‘ olunan üç yüz nüshası emr û fermân buyrulan zevât taraflarından ahz u iştirâ buyurularak nusha-i mevcudesi kalmadığından saye-i ma‘ârif-vâye-i hazret-i pâdişâhîde erbâb-ı ma‘ârifin ziyade-i istifadesi zımında bâ irâde-i seniyye takvim-hâne‘de tab‘ û temsiline şurû‘ olunmuş olan altı yüz nüsha abd-i kadim-i hazret-i padişahî Mehmed Lebib’in nezâret-i ‘âcizânesiyle reside-i itmâm olmuştur.*

Fi evâil-i rebîü’l-âhir sene 1275”¹⁵ yazmaktadır.

Son olarak, Münşeâtta bazı mektupların sahte olduğunu yani aslında başlıkta belirtilen kişilere, belirtilen zamanlarda gönderilmediği hususu batılı ve doğulu çeşitli araştırmacılar tarafından ileri sürülmüştür. Ancak bazı araştırmacılar ise Feridun Bey’in çeşitli defterhanelerden topladığı evrakı, eski diliyle yazmayıp, kendi zamanının dil üslubuna göre tekrar yazdığını belirtmektedirler. Çünkü Feridun Bey’in zamanı Türkçenin hakim görüldüğü, Farsça ve Arapça yazışmaların rayiç olduğu bir dönemdir. Daha sonra Mükrimin Halil Yinanç bu yıllara ait yazışmaların on ikinci yüzyılda Harzemşah Sultanı Alaaddin Tekiş zamanında divanda kâtiplik yapan Muhammed b. Müeyyed Bağdâdi’nin 1315’te Tahran’da yazılan *Et-Te vessül ile t-Teressül* adlı Münşeât mecmuasındaki mektupların başlıklarının ve kişi, yer adlarının değiştirilerek on altıncı yüzyıl üslup ve ifadesiyle yazıldığına dair güçlü deliller ileri sürmüştür¹⁶. Bunlar arasında Mükrimin Halil Yinanç¹⁷

¹⁵ Ahmed Feridun Bey, *Münşeâtü’s-Selâtin*, İstanbul 1275. II. s.600.

¹⁶ Abdülkadir Özcan, “Münşeât’s-Selâtin”, DİA, XXXII., İstanbul 2006. s.21.

¹⁷ Geniş Bilgi için bkz. Mükrimin Halil, “Ferîdûn Bek Münşeâtı”, Türk Tarih Encümeni

ve Adnan Sadık Erzi'nin¹⁸ makalelerinde zikredilen Farsça mektuplar şunlardır¹⁹:

“(C.I, s.275) *Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Uzun Hasan İnan Şâhı Cihân Şâh Mirzâ'yı ve oğlu Ali'yi idam ettiği ifadesiyle iftihâren takdim eylediği nâmenin suretidir*”. Bu mektubun da Fatih Sultan Mehmed'e değil de Amasya valiliği sırasında Şehzade Bâyezid'e gönderildiği belirtilmektedir.

“(C.I, s.276) *Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Uzun Hasan, Yedigâr Mehmed'i Herât'a gönderip kendisi Loristân'da Hürrem Âbâd Kalesini feth eylediği ifadesiyle takdim eylediği nâmenin suretidir.*” Bu mektubun Uzun Hasan tarafından Karamanoğlu Nizamü'd-din Pir Ahmed Bey'e gönderildiği belirtilmektedir.

“(C.I, s.278) *Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Uzun Hasan tarafından mubâhat-güne takdim olunmuş olan nâmenin suretidir.*” Bu mektubun ise aslında Niksar Emîri Hikmet Bey'e gönderildiği belirtilmektedir.

“(C.I, s.447) *Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Hind Padişahı Muzaffer Hân'dan varid olan tebrik-nâme-i feth-i Hitta-i Irak suretidir.*” Buradaki Muzaffer Hân'ın 917/932 arasında hüküm süren Gucerat Hükümdarı Muzaffer Şâh olduğu belirtilmektedir.²⁰

MÜNŞEÂT'TA YER ALAN FARŞA MEKTUPLAR:

I.Cilt

- 1- (C.I, s.48) Sultan 'Alâu'd-din Selcukî tarafından Cennet-mekân Osman Hân Gâzi -tâbe serâh- Hazretlerine Hitta-i Sekû'dan temlikî babında gelmiş olan menşurun suretidir. Mektup 7,5 sayfadır; yanında Türkçe tercümesi verilmiştir.
- 2- (C.I, s.55) Cevabı yaklaşık 1 sayfadır.
- 3- (C.I, s.61) Sultan 'Alâu'd-din Ferâmerz-i Selcukî'den Cennet-mekân Osman Hân Gâzi Hazretlerine Bek iken gelmiş olan menşurun suretidir. 3,5 sayfadır.

Mecmuası, Sayı: 1 (78), İstanbul, Hk. 1340 (Mart), s. 37-46.

¹⁸ İhtilaflar hakkında geniş bilgi için bkz. Adnan Sadık Erzi, “XVI. Asra Ait Bir Münşeât Mecmuası”, Belleten, Sayı:82, C.XXI, Nisan 1957, s. 228-252. ;Erzi, “ Türkiye Kütüphanelerinden Notlar ve Vesikalar II”, Belleten, Sayı:56, C.XI, Ekim 1950, s. 614, 632, 647.

¹⁹ Geniş bilgi için bkz. bkz. Kemal Edib Kürkçüoğlu “Münşeâtı's-Salatin'e dair kısa bir not”, Ank.Ünv.D.T.C.F. Dergisi C.VIII, Sayı 3., Ankara 1950. s. 327.

²⁰ M.Halil Yinanç, “Akkoyunlular” İ.A. I., Eskişehir Anadolu Ünv. G.S.F. 1997, s.268.

- 4- (C.I, s.64) Cevabı yarım sayfadır.
- 5- (C.I, s.66) Cennet-mekân Sultan Orhan Gâzi Hazretlerinin Hâkim-i Karaman tarafına gönderdiği nâme-i hümâyûn suretidir. Mektup yarım sayfa olup yanında Türkçe tercümesi bulunmaktadır.
- 6- (C.I, s.66) Cevabı yarım sayfadır.
- 7- (C.I,s.67) Cennet-mekân Sultan Orhan Gâzi Hazretleri tarafından Cânîk Hân'a yazılan İznîk fetih-nâmesinin suretidir. Mektup 11 satırdır.
- 8- (C.I, s.67) Cevabı 1,5 sayfadır.
- 9- (C.I,s.72) Cennet-mekân Sultan Orhan Gâzi Hazretleri tarafından Germiyanoğluna gönderilmiş olan nâme-i hümâyûn suretidir. Mektup 1 sayfadır.
- 10- (C.I, s.72) Cevabı yarım sayfadır.
- 11- (C.I, s.73) Acem Şahı Hasan Celâyirî, Şeyh Hasan Çobân'ı bozduğu ifadesini hâvî muhabbet yüzünden Cennet-mekân Sultan Orhan Gâzi Hazretlerine göndermiş olduğu namenin suretidir. 2 sayfadır.
- 12- (C.I, s.75) Cevabı 1,5 sayfadır.
- 13- (C.I,s.76) Cennet-mekân Sultan Orhan Gâzi Hazretleri tarafından Ulubâd fethi ifadesiyle Cânîk Hân'a yazılmış olan nâme-i hümâyûn suretidir. 2 sayfadır.
- 14- (C.I, s.78) Cevabı 1,5 sayfadır.
- 15- (C.I, s.80) Cennet-mekân Sultan Orhan Gâzi Hazretleri dergâhına Karamanoğlu tarafından gelmiş olan tazarru'-nâmenin suretidir. Mektup 1 sayfadır.
- 16- (C.I, s.80) Cevabı yaklaşık 2 sayfadır.
- 17- (C.I, s.82) Cennet-mekân Sultan Orhan Gâzi Hazretleri dergâhına Karamanoğlundan dostluğu mü'ekkid eymen-i mugalleze ile gelen nâme-i sâbıkın cevaben suretidir. 2,5 sayfadır.
- 18- (C.I, s.85) Cennet-mekân Sultan Orhan Gâzi Hazretleri tarafından Karamanoğlundan gelen 'ahid-nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 19- (C.I, s.85) Cennet-mekân Sultan Orhan Gâzi Hazretleri dergâhına Germiyanoğlundan gelmiş olan nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 20- (C.I, s.86) Cennet-mekân Sultan Orhan Gâzi Hazretleri tarafından Germiyanoğlundan ba'de's-su'al Karamanoğluna yazılmış olan nâme-i hümâyân suretidir. 1 sayfadır.
- 21- (C.I, s.89) Cennet-mekân Sultan Murad Hân Gâzi Hazretleri tarafından Hâkim-i Germiyân'a Şehzade Yıldırım Bâyezid Hân'ın nişanının irsali ifadesiyle yazılmış olan nâme-i hümâyân suretidir. 9 satırdır. Yanında Türkçe tercümesi vardır.
- 22- (C.I, s.89) Cevabı yarım sayfadır.
- 23- (C.I,s.90) Cennet-mekân Sultan Murad Hân Gâzi Hazretleri tarafından Karamanoğluna yazılmış olan nâme-i hümâyân suretidir. Yanında Türkçe tercümesi vardır. Yaklaşık 1 sayfadır.

- 24- (C.I, s.91) Cevabı yaklaşık 1 sayfadır. Yanında Türkçe tercümesi vardır.
- 25- (C.I, s.91) Cennet-mekân Sultan Murad Hân Gâzi Hazretleri tarafından Acem Şahı Üveys Şâh'a gönderilmiş olan nâme-i hümayân suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 26- (C.I, s.92) Cevabı yaklaşık 1 sayfadır.
- 27- (C.I, s.93) Cennet-mekân Sultan Murad Hân Gâzi Hazretleri tarafından Edirne fethinin ifadesiyle Acem Şahı Üveys Şâh tarafına gönderilmiş olan nâme-i hümayân suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 28- (C.I, s.94) Cevabı yarım sayfadır.
- 29- (C.I, s.96) Cennet-mekân Sultan Murad Hân Gâzi Hazretleri tarafından Edirne şehri payitaht ittihâz olunduktan sonra Cânik Hân'dan gelmiş olan nâmenin suretidir. 1 sayfadır.
- 30- (C.I, s.97) Cevabı yarım sayfadır.
- 31- (C.I, s.97) Cennet-mekân Sultan Murad Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Kastamonu Hâkimi İsfendiyâr Bek tarafından gelmiş olan nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 32- (C.I, s.98) Cevabı yarım sayfadır.
- 33- (C.I, s.98) Cennet-mekân Sultan Murad Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Erzene'r-Rum Hâkimi tarafından gelmiş olan nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 34- (C.I, s.99) Cevabı yarım sayfadır.
- 35- (C.I, s.99) Cennet-mekân Sultan Murad Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Hamid ili Hâkimi Hüseyin Bek tarafından gelmiş olan 'ahid-nâmenin suretidir. 1,5 sayfadır.
- 36- (C.I, s.101) Cevabı yarım sayfadır.
- 37- (C.I, s.101) Cennet-mekân Sultan Murad Hân Gâzi Hazretleri tarafından Niş Kalesinin fethi iş'ârıyla Karamanoğlu Ali Bek'e yazılmış olan nâme-i hümayûn suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 38- (C.I, s.102) Cevabı yarım sayfadır.
- 39- (C.I, s.103) Cennet-mekân Sultan Murad Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Niş Kalesinin fethi tehniyeti ile Hamid ili Hâkimi Hüseyin Bey tarafından gelmiş olan nâmenin suretidir. Yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 40- (C.I, s.104) Cevabı yarım sayfadır.
- 41- (C.I, s.104) Cennet-mekân Sultan Murad Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Karaman Hâkimi Ali Bek tarafından müsâheret istidasıyla gelmiş olan niyâz-nâmenin suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 42- (C.I, s.110) Cennet-mekân Sultan Murad Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Karaman Hâkimi Ali Bek tarafından takdim olunmuş ma'zeret-nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 43- (C.I, s.110) Cennet-mekân Sultan Murad Hân Gâzi Hazretleri tarafından Karaman Hâkimi Ali Bek'in inhizâmında Bağdat ve Azerbaycan Hâkimi Sultan Ahmed Celâyir'e yazılmış olan nâme-i hümayûn suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.

- 44- (C.I, s.112) Cevabı 1,5 sayfadır.
- 45- (C.I, s.118) Cennet-mekân Sultan Yıldırım Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Acem Şahı Kara Yusuf tarafından Timurleng'in Azerbaycan tarafına tahattî eylediğinden bahisle merasim-i tebessur-i şî'ârîye himmet buyrulması ihtarını hâvi gelmiş olan nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 46- (C.I, s.119) Cevabı 1 sayfadır.
- 47- (C.I, s.119) Cennet-mekân Sultan Yıldırım Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri tarafından bazı husus ifadesiyle Germiyânoğluna yazılmış olan nâme-i hümâyûn suretidir. Yarım sayfadır.
- 48- (C.I, s.120) Cevabı yarım sayfadır.
- 49- (C.I, s.124) Cennet-mekân Sultan Yıldırım Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Bağdat padişahı Sultan Ahmed Celâyirî tarafından takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 50- (C.I, s.125) Cevabı yarım sayfadır.
- 51- (C.I, s.125) Cennet-mekân Sultan Yıldırım Bayezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Emir Timur tarafından defa-i sâniyede takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. 1,5 sayfadır.
- 52- (C.I, s.127) Cevabı yarım sayfadır.
- 53- (C.I, s.128) Cennet-mekân Sultan Yıldırım Bayezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına üçüncü defa Emir Timur tarafından takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. 3,5 sayfadır.
- 54- (C.I, s.131) Cevabı 1 sayfadır.
- 55- (C.I, s.132) Timur tarafından Cennet-mekân Sultan Yıldırım Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına dördüncü defa gönderilen mektubun suretidir. 2 sayfadır.
- 56- (C.I, s.134) Cevabı yaklaşık 1 sayfadır.
- 57- (C.I, s.135) Cennet-mekân Sultan Yıldırım Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Şirâz padişahı Şâh Şucâ'nın berâderzâdesi Şâh Mansûr tarafından takdim olunan nâmenin suretidir. Yaklaşık 4 sayfadır.
- 58- (C.I, s.139) Cevabı yaklaşık 1 sayfadır.
- 59- (C.I, s.140) Yıldırım Hân Gâzi Hazretlerine Timur tarafından sulh talebi için gelen nâmenin suretidir. 2,5 sayfadır.
- 60- (C.I, s.146) Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına İzmiroğlu Hamza Bek'in Şehzade Musa Çelebi tarafından rû-gerdân oldukça eylediği 'ubûdet-nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 61- (C.I, s.147) Cevabı yarım sayfadır.
- 62- (C.I, s.147) Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri tarafından İzmiroğlu Hamza Bek'e gönderilmiş olan Akşehir ahalisinin Karamanoğlu Mehmed Bek zulmünden Anadolu Beylerbeyi Mehmed Paşa'ya verdikleri arzuhâllerinin suretidir. 1,5 sayfadır.

- 63- (C.I, s.149) Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Karamanoğlu Mehmed Bek tarafından takdim olunmuş olan zarâ'at-nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 64- (C.I, s.150) Cevabı yarım sayfadır.
- 65- (C.I, s.150) Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Şâhruh tarafından takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 66- (C.I, s.151) Cevabı yaklaşık bir sayfadır.
- 67- (C.I, s.151) Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Şâhruh nizâ'ında Kara Yusuf tarafından takdim olunmuş olan muhabbet-nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 68- (C.I, s.152) Cevabı yarım sayfadan azdır.
- 69- (C.I, s.152) Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Kara Yusuf oğlu Kara İskender'den gelen sadâkat-nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 70- (C.I, s.153) Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Kara Yusuf'un Sultâniye'de tutup oğlu Kara İskender vasıtasıyla Bursa'ya irsal etmiş olduğu Osman Kara Yülük'ün mektubunun suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 71- (C.I, s.153) Bu hususa dair Kara İskender'e yazılan cevap. Yaklaşık yarım sayfadır.
- 72- (C.I, s.153) Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Kara Osman Yülük'ün takdim etmiş olduğu zarâ'at-nâmenin suretidir. Yarım sayfadan biraz fazladır.
- 73- (C.I, s.154) Cevabı yarım sayfadır.
- 74- (C.I, s.155) Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Şîrvân Hâkimi Sultan Halil tarafından gelen muhabbet-nâmenin suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 75- (C.I, s.156) Cevabı yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 76- (C.I, s.157) Karamanoğlu Mehmed Bey tutulduktaki tekrar mazhar-i 'afv olarak Karaman Hâkimi nasb olunduğunu mübeyyin Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri taraflarından Kara Yusuf'a irsâl buyrulan fetih-nâmenin suretidir. 1 sayfadır.
- 77- (C.I, s.158) Cevabı yaklaşık 1 sayfadır.
- 78- (C.I, s.159) İkinci cevap yaklaşık yarım sayfadır.
- 79- (C.I, s.159) Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Kara Yusuf'un vefatında Şâhruh Mirzâ tarafından takdim kılınan fetih-nâme suretidir. Yaklaşık 2 sayfadır.
- 80- (C.I, s.161) Cevabı yarım sayfadır.
- 81- (C.I, s.161) Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Kara Yülük bozduktaki Kara Yusuf oğlu Kara İskender'den gelen feth-i müş'ir mektubunun suretidir. 1,5 sayfadır.
- 82- (C.I, s.163) Cevabı yarım sayfadır.

- 83- (C.I, s.163) Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri Eflâk gazasında mensûr olarak Engürüs üzerine varıp meşgul-i cihâd iken attan düşerek tahtırevan ile Bursa'ya geldikte Zulkadiroğlu Süleyman Bek'den gelen taziyet-namenin suretidir. Yaklaşık yarım sayfadır.
- 84- (C.I, s.164) Cevabı yarım sayfadır.
- 85- (C.I, s.166) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Hân-ı Sâni Hazretleri dergâhına Cihân Şâh Mirzâ tarafından gelen tehniyet-nâme-i cülûs-i hümâyânun suretidir. 1 sayfadır.
- 86- (C.I, s.168) Cevabı 1 sayfadır.
- 87- (C.I, s.168) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Hân-ı Sâni Hazretleri dergâhından saltanat davası eden yalancı Mustafa'nın gailisi def'i ifadesini müş'ir Karamanoğlu'na yazılmış olan nâme-i hümâyân suretidir. 1 sayfadır.
- 88- (C.I, s.169) Cevabı yaklaşık yarım sayfadır.
- 89- (C.I, s.170) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Hân-ı Sâni Hazretleri dergâhından üçüncü kere Engürüs bozulduğu vakitte feth ü nusretin hikâyesiyle Cihân Şâh Mirzâ tarafına yazılmış olan nâme-i hümâyân suretidir. 3,5 sayfadır. Yanında Türkçe tercümesi vardır.
- 90- (C.I, s.173) Cevabı 2,5 sayfadır.
- 91- (C.I, s.176) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Hân-ı Sâni Hazretleri dergâhına Hâkim-i Şirvân'dan gelen nâmenin suretidir. 1 sayfadır. Yanında Türkçe tercümesi vardır.
- 92- (C.I, s.177) Cevabı yarım sayfadır.
- 93- (C.I, s.177) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Hân-ı Sâni Hazretleri dergâhına Şâhruh Mirzâ b. Timur'dan gelen nâmenin suretidir. 1 sayfadır. Yanında tercümesi vardır.
- 94- (C.I, s.178) Engürüs fethi iş'ârıyla yazılmış olan cevâb-nâme-i hümâyân suretidir. Yaklaşık 4 sayfadır.
- 95- (C.I, s.182) Cevabı yaklaşık 1 sayfadır.
- 96- (C.I, s.183) Kasd-i mûmâ-ileyh'in evdetinde yazılan cevap. 2 sayfadır.
- 97- (C.I, s.185) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Hân-ı Sâni Hazretleri dergâhına Osman Kara Yülük tarafından takdim olunan mektubun suretidir. 1 sayfadır.
- 98- (C.I, s.186) Cevabı yarım sayfadır.
- 99- (C.I,s.186) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Hân-ı Sâni Hazretleri dergâhına Karamanoğlu İbrahim Bek tarafından takdim kılınan mektubun suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır. Yanında Türkçe tercümesi vardır.
- 100- (C.I, s.187) Cevabı yarım sayfadır.
- 101- (C.I, s.187) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Hân-ı Sâni Hazretleri dergâhına Karamanzâde İbrahim Bek'den gelen mektubun suretidir. Yarım sayfadır.
- 102- (C.I, s.188) Cevabı yarım sayfadır.

- 103- (C.I, s.188) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Hân-ı Sâni Hazretleri dergâhına Osman Kara Yülükzâde Ali Bek tarafından takdim olunmuş olan mektubun suretidir. 1 sayfadan biraz fazladır.
- 104- (C.I, s.189) Cevabı yarım sayfadan azdır.
- 105- (C.I, s.190) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Hân-ı Sâni Hazretleri dergâhına Osman Kara Yülük oğlu Hamza Bek'den takdim olunmuş olan mektubun suretidir. 2 sayfadır.
- 106- (C.I, s.191) Cevabı yarım sayfadır.
- 107- (C.I, s.192) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Hân-ı Sâni Hazretleri dergâhına Osman Kara Yülük ve Karamanoğlu'nun siparişi zımında Şâhruh Mirzâ tarafından gelmiş olan nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 108- (C.I, s.193) Cevabı 2,5 sayfadır.
- 109- (C.I, s.214) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Han Hazretleri dergâhına Akkoyunlu Cihângîr bin Osman Kara Yülük tarafından takdim olunan zarâ'at-nâmenin suretidir. 1 sayfadır.
- 110- (C.I, s.216) Cevabı yaklaşık yarım sayfadır.
- 111- (C.I, s.216) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Hân Hazretleri dergâhına Mardin hâkimi Nasru'd-dîn tarafından gönderilen zarâ'at-nâmenin suretidir. Bir sayfadan biraz fazladır.
- 112- (C.I, s.217) Cevabı yarım sayfadır.
- 113- (C.I, s.217) Cennet-mekân Gâzi Sultan Murad Hân Hazretleri dergâhına Bitlis Hâkimi tarafından gönderilen 'arızanın suretidir. Yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 114- (C.I, s.219) Cevabı yaklaşık yarım sayfadır.
- 115- (C.I, s.220) Kastamonu Hâkimi İskendiyâr tarafından bi't-tahrir Şâhruh Mirzâ'ya gönderilmek üzere esna-i râhda tutulup Sultan Murad Hân Hazretlerine getirilen mektubun suretidir. 1 sayfadır.
- 116- (C.I, s.221) Sultan Murad Hân Hazretleri umûr-i saltanatı kendi ihtiyarlarıyla mahdûm-i me'âli-mevsûmları Ebu'l-feth ve'l-Megâzi Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretlerine teslim buyrulup kendileri gaza ile hin-i işti'âllerinde Engürüs fethine dair Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri tarafından Şâhruh Mirzâ'ya gönderilen nâme-i hümâyûn suretidir. Yaklaşık 2 sayfadır.
- 117- (C.I, s.222) Cevabı yarım sayfadır.
- 118- (C.I, s.223) Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhından İran Şahı Cihân Şâh tarafına gönderilen nâme-i hümâyûn suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 119- (C.I, s.224) Cevabı yarım sayfadan fazladır.
- 120- (C.I, s.224) Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhından zikr olunan cevaba gönderilen cevâb-nâme-i hümâyûn suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 121- (C.I, s.225) Cevabı yarım sayfadan fazladır.

- 122- (C.I, s.226) Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Şîrvân Şâh tarafından gönderilen mektubdur. Yarım sayfadan fazladır.
- 123- (C.I, s.227) Cevabı yarım sayfadır.
- 124- (C.I, s.227) Fatih Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Erzincan Hâkimi Kılıç Arslan Bek'e gönderilen mektubdur. Yarım sayfadır.
- 125- (C.I, s.228) Cevabı yarım sayfadır.
- 126- (C.I, s.228) Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına saltanat-ı ûlûlarında Ulug Beyzâde 'Abdu'l-latif Mirzâ tarafından gönderilen 'arizanın suretidir. 1 sayfadır.
- 127- (C.I, s.229) Cevabı yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 128- (C.I, s.231) Cennet-mekân Fatih Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına saltanat-ı ûlûlarında tebrik-i cûlûsa dair Baysungur Mirzâ'dan gelen 'arizanın suretidir. 1 sayfadır.
- 129- (C.I, s.232) Cevabı 1,5 sayfadır.
- 130- (C.I, s.233) Cennet-mekân Fatih Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Karamanoğlu İbrahim Bek'e isdâr olunmuş olan nâme-i hümâyûn suretidir. 1,5 sayfadır.
- 131- (C.I, s.235) Cevabı yarım sayfadır.
- 132- (C.I, s.244) Cennet-mekân Ebu'l-feth Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Hâce Kerimî inşasıyla İran Şahı Cihân Şâh Mirzâ'ya İstanbul'un fethi tebşîri ile gönderilmiş olan nâme-i hümâyûn suretidir. 3 sayfadır. Yanında Türkçesi vardır.
- 133- (C.I, s.248) Cevabı 2,5 sayfadır.
- 134- (C.I, s.250) Cennet-mekân Ebu'l-feth Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Şehzâdegânın sünnetleri sûruna davet zımında Kastamonu Hâkimi İsmâ'il Bek tarafına yazılmış olan nâme-i hümâyûn suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 135- (C.I, s.251) Cevabı yarım sayfadır.
- 136- (C.I, s.251) Cennet-mekân Ebu'l-feth Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhında İran Şahı Cihân Şâh Mirzâ'nın Bağdad'ı zabt ve istilasında takdim etmiş olduğu namenin suretidir. Yaklaşık 3,5 sayfadır.
- 137- (C.I, s.255) Cevabı yaklaşık 2,5 sayfadır.
- 138- (C.I, s.257) Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Çekirge Suyu talebi zımında Selâtin-i Â'câm'a yazılan nâme-i hümâyûn suretidir. 1 sayfadır.
- 139- (C.I, s.258) Cevabı yarım sayfadan azdır.
- 140- (C.I, s.258) Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Hâce-i Cihân inşasıyla Hind Padişahı Behmen Şâh tarafından takdim edilmiş olan nâmenin suretidir. 2 sayfadır.
- 141- (C.I, s.260) Cevabı yaklaşık 2 sayfadır.

- 142- (C.I, s.262) Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Mora fethinde İran Şahı Cihân Şâh Mirzâ'ya gönderilen nâme-i hümâyûn suretidir. 1,5 sayfadır.
- 143- (C.I, s.264) Cevabı yarım sayfadır.
- 144-(C.I, s.264) Cennet-mekân Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Alanya Hâkimi Karaman Beyi Lutfî varub katl edildiğinde Karamanoğluna keyfinin sualini hâvî ısdâr olunan hükmi-i şerifin suretidir. Yarım sayfadır.
- 145- (C.I, s.265) Cevabı yarım sayfadır.
- 146- (C.I, s.273) Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına İran Şahı Cihân Şâh Mirzâ'nın Uzun Hasan ile husumet ettiği vakit takdim eylediği nâmenin suretidir. 1 sayfadır.
- 147-(C.I, s.274) Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Uzun Hasan Şâh-i İran Cihân Şâh Mirzâ'yı bozdukta takdim eylediği nâmenin suretidir. 1 sayfadır.
- 148-(C.I, s.275) Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Uzun Hasan İran Şahı Cihân Şâh Mirzâ'yı ve oğlu Ali'yi idam ettiği ifadesiyle iftihâren takdim eylediği nâmenin suretidir. Yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 149-(C.I, s.276) Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Uzun Hasan Yedigâr Mehmed'i Herat'a gönderip kendisi Loristân'da Hürremâbâd Kalesini feth eylediği ifadesiyle takdim eylediği nâmenin suretidir. Yaklaşık 2 sayfadır.
- 150- (C.I, s.278) Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Uzun Hasan tarafından mübâhat-güne takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 151- (C.I, s.278) Cevabı (Türkçe olarak) yarım sayfadır.
- 152- (C.I, s.283) Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Horasan Şahı Hüseyin Baykarâ tarafına Uzun Hasan'ın inhimamı ifadesiyle gönderilmiş olan nâme-i hümâyûn suretidir. 1,5 sayfadır.
- 153-(C.I, s.285) Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri Uzun Hasan'ın gâilesini bitirdikten sonra Memâlik-i Mahrusa'ya gönderdiği fetih-nâme-i hümâyûnun suretidir. 1,5 sayfadır.
- 154- (C.I, s.286) Anadolu Beklerbeyinden vezir olan Gedik Ahmet Paşaya Akkoyunlu Rukiye Hâtûn'un oğullarını tahlis için gönderdiği 'arızasının suretidir. Yaklaşık yarım sayfadır.
- 155- (C.I, s.287) Mûmâ-ileyh'in tazarru'-nâmesine cevaba ısdâr buyrulmuş olan nâme-i hümâyûn suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.

- 156-(C.I, s.288) Ebu'l-Feth ve'l-Megazi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhından mûmâ-ileyh'in Rukiye Hâtûn'a ikinci defa sâdır olunan nâme-i hümâyûn suretidir. Yarım sayfadır.
- 157- (C.I, s.288) Mûmâ-ileyh'in Rukiye Hâtûn tarafından diğ̈er bar takdim olunmuş olan tazarru'-nâmenin suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 158-(C.I, s.289) Ebu'l-Feth ve'l-Megâzi Cennet-mekân Sultan Mehmed Hân Gâzi Hazretleri dergâhından vilayet-i Kefe'nin fethi tebşiri ile Kırım Hanı olan Ahmet Hân tarafına ısdâr buyrulan nâme-i hümâyûn suretidir. Yarım sayfadan biraz fazladır.
- 159- (C.I, s.291) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Şehzade Cem Sultan tarafından takdim olunan zarâ'at-nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 160- (C.I, s.292) Cevabı yarım sayfadan fazladır. Türkçedir.
- 161- (C.I, s.292) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Şehzade Cem Sultan'ın Rodos'tan takdim eylediği zarâ'at-nâmesinin suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 162- (C.I, s.293) Cevabı yaklaşık 1 sayfadır.
- 163-(C.I, s.294) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Akkirmân fethinde Sultan Yakûb tarafına yazılmış olan nâme-i hümâyân suretidir. 2,5 sayfadır.
- 164- (C.I, s.297) Cevabı 2,5 sayfadır.
- 165-(C.I, s.299) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Hint Padişahı Sultan Halîl tarafına gönderilen nâme-i hümâyûn suretidir. 1 sayfadır.
- 166- (C.I, s.300) Cevabı 1 sayfadır.
- 167- (C.I, s.301) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretlerinin tevkîî Fâik Bek'e ihsan buyurdıkları berât-i şerifin suretidir. Yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 168- (C.I, s.302) Cennet-mekân Sultan Bayezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Tâî Kasım'a gönderilen nâme-i hümâyûn suretidir. 1,5 sayfadır.
- 169- (C.I, s.304) Cevabı yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 170- (C.I, s.305) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Horasan Padişahı Hüseyin Baykarâ tarafına hulûsu hâvî ısdâr buyrulan nâme-i hümâyûn suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 171- (C.I, s.306) Cevabı 1 sayfadır.
- 172- (C.I, s.307) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Yakûb Şâh tarafından takdim olunan nâmenin suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 173- (C.I, s.308) Cevabı yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 174-(C.I, s.309) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına müşârünileyh Yakûb Padişah tarafından Şeyh Haydar'ın

- maktul olduğu ifadesiyle takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. 2 sayfadır.
- 175- (C.I, s.311) Cevabı 1,5 sayfadır.
- 176- (C.I, s.312) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Yakûb Padişah'a şahin ile gönderilen nâme-i hümâyûn suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 177- (C.I, s.313) Cevabı yarım sayfadır.
- 178- (C.I, s.314) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Yakûb'a gönderilen nâme-i hümâyûn suretidir. 1 sayfadır.
- 179- (C.I, s.315) Cevabı yarım sayfadan biraz fazladır.
- 180- (C.I, s.315) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Tokat'tan Bayındır Akkoyunlu'nun katli ifadesine dair Sultan Yakûb tarafından takdim olunan nâmenin suretidir. 2 sayfadır.
- 181- (C.I, s.317) Cevabı 1,5 sayfadır.
- 182- (C.I, s.319) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Yakûb Şâh tarafından Gürcü vilayetinin fethi ifadesiyle takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. 1,5 sayfadır.
- 183- (C.I, s.321) Cevabı 1,5 sayfadır.
- 184- (C.I, s.323) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Yakûb Şahın taziyesi ve Baysungur Mirzâ'nın cülûsu tehniyesi zımında yazılmış olan nâme-i hümâyûn suretidir. Yaklaşık 2 sayfadır.
- 185- (C.I, s.325) Cevabı yaklaşık 2,5 sayfadır.
- 186- (C.I, s.327) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Baysungur Mirzâ'nın validesi tarafından takdim olunan arizanın suretidir. 1 sayfadır.
- 187- (C.I, s.328) Cevabı yarım sayfadır.
- 188- (C.I, s.329) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Rüstem Padişah'a gönderilen nâme-i hümâyûn suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 189- (C.I, s.329) Cevabı 1 sayfadır.
- 190- (C.I, s.330) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Akkoyunlu Beyleri tarafından Uğurlu Ahmed Bey'in irsâli istidâsıyla takdim olunmuş olan tazarru'-nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 191-(C.I, s.331) Akkoyunlu Bekleri tarafından uğurlu Ahmed Bey'e gelen tazarru'-nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 192-(C.I, s.332) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Akkoyunlu Beki olan Ali Bek ve sair ümeraya hitaba ısdâr olunan cevâb-nâme-i hümâyûn suretidir. 1 sayfadır.
- 193- (C.I, s.333) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına uğurlu Ahmed Şâh tarafından Rüstem Padişah'ı mağlup

- eylediği ifadesiyle İdris-i Bidlisî inşasıyla gelen nâmenin suretidir. 2,5 sayfadır.
- 194- (C.I, s.335) Cevabı 1 sayfadır.
- 195- (C.I, s.340) Motun Kalesinin fethi tebşirine dair Şeyhzâde Efendi inşasıyla Memâlik-i Mahrusa'ya gönderilen fetih-nâme-i hümâyûn suretidir. 4,5 sayfadır.
- 196- (C.I, s.345) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Erdebil ziyaretinden sufilerin men olunması niyâzı ile İran Şahı Şâh İsmâ'îl tarafından takdim olunan nâmenin suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 197- (C.I, s.345) Cevabı yarım sayfadır.
- 198- (C.I, s.346) Husus-i mezkureye dair Şâh İsmâ'îl tarafından tekrar takdim olunan nâmenin suretidir. 1 sayfadır
- 199- (C.I, s.347) Cevabı yarım sayfadır.
- 200- (C.I, s.351) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Acem Padişahı Sultan Elvend tarafından cevaba takdim olunan nâmenin suretidir. Yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 201- (C.I, s.352) Cevabı yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 202- (C.I, s.353) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretlerinin dergâhından Ümerâ-i Ekrad'dan Hacı Rüstem Bek'e irdâr olunan nâme-i hümâyûn suretidir. Yarım sayfadır.
- 203- (C.I, s.353) Cevabı yarım sayfadır.
- 204- (C.I, s.359) Cennet-mekân Sultan Bayezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Horasan Hâkimi Sultan Hüseyin Baykarâ Hazretlerinin gönderdiği mektubun suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır
- 205- (C.I, s.360) Cevabı yaklaşık 1 sayfadır.
- 206- (C.I, s.361) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretlerinin dergâhından Mevlanâ Abdu'r-Rahman Câmî -kuddise sırruhu's-sâmî- Hazretlerine irsâl olunan nâme-i hümâyûn suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 207- (C.I, s.362) Cevabı yarım sayfadır.
- 208- (C.I, s.362) Mevlanâ-i müşârünileyhe defa-i sâniyede irsâl olunan nâme-i hümâyûn suretidir. Yarım sayfadan biraz fazladır.
- 209- (C.I, s.363) Cevabı yarım sayfadır.
- 210- (C.I, s.364) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Celalu'd-dîn-i Devvânî -kuddise sırruhu'l-a'lâ- Hazretlerine irsâl buyrulan nâme-i hümâyûn suretidir. Yarım sayfadır.
- 211- (C.I, s.364) Cevabı yarım sayfadır.
- 212- (C.I, s.364) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Herat Şeyhu'l-İslâm'ı Mevlanâ Ahmed et-Taftazânî Hazretlerinin gönderdiği nâmenin suretidir. 1 sayfadır.
- 213- (C.I, s.365) Cevabı yarım sayfadan fazladır.

- 214- (C.I, s.366) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına İsmâ'îl Bek İsfendiyârî'nin tehniyet-i 'iyd zımında gönderdiği nâmenin suretidir. (Farsça-Türkçe karışıktır) yarım sayfadır.
- 215- (C.I, s.367) Cevabı yarım sayfadan biraz fazladır.
- 216- (C.I, s.368) Cennet-mekân Sultan Bâyezid Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Kasım Bek İsfendiyârî'den tehniyet-i 'iyd zımında gelen Türkçe mektubun cevabıdır. Yarım sayfadır.
- 217-(C.I, s.368) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretlerinin Şehzadelik zamanlarında Sultan Yakûb'dan gelen nâmenin suretidir. Yarım sayfadır.
- 218- (C.I, s.369) Cevabı yarım sayfadır.
- 219- (C.I, s.369) Yine Sultan Yakûb tarafından Şehzâde-i müşârünileyhe gönderilen nâmenin suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 220- (C.I, s.370) Cevabı yarım sayfadır.
- 221-(C.I, s.370) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri şehzadeliklerinde Trabzon'da iken Elvend Şâhî'nin takdim ettiği nâmenin suretidir. Bir sayfadan fazladır.
- 222- (C.I, s.372) Cevabı 1 sayfadır.
- 223- (C.I,s.374) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Semerkand Hanı Sultan Âbid'e irsâl eylediği nâme-i hümâyûn suretidir. 3 sayfadır.
- 224- (C.I, s.377) Cevabı 2 sayfadır.
- 225- (C.I, s.379) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından defa-i evvelde Şâh İsmâ'îl tarafına Tâcîzâde inşasıyla gönderilen nâme-i hümâyûn suretidir. Yaklaşık 2 sayfadır.
- 226- (C.I, s.381) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Ferruḡşâd Beyoğlu Akkoyunlu Mehmet Bek'e gönderilen emr-i hümâyûn suretidir. 1 sayfadır.
- 227- (C.I, s.382) Cevabı yarım sayfadır.
- 228- (C.I, s.382) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından ikinci defa olarak Şâh İsmâ'îl'e Mevlanâ Mürşid-i Acem inşasıyla gönderilen nâme-i hümâyûn suretidir. Yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 229- (C.I, s.384) Zikr olunan üç kıta nâmelere cevap olarak Şâh İsmâ'îl tarafından gelen nâmenin suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 230- (C.I, s.390) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Tebriz ayânına yazılan Çaldıran fetih-nâmesidir. Yarım sayfadır.
- 231- (C.I, s.391) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından vilayet-i şark re'âyasına istimâlat için ısdâr buyrulmuştur. 4 satırdır.

- 232- (C.I,s.392) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Akkoyunlu Mirzâ Murad'a gönderilen Çaldıran fetih-nâmesidir. 6 satırdır.
- 233- (C.I, s.392) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Loristân Hâkimi Şâh Rüstem'e yazılan Çaldıran fetih-nâmesidir. Yarım sayfadır.
- 234- (C.I, s.392) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Kürt Beylerinden Hizvân Hâkimine ısdâr buyrulan fetih-nâme-i hümayûnun suretidir. Yarım sayfadır.
- 235- (C.I, s.393) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Şark hükkamından olup nihai dostluk eden Beye yazılan Çaldıran fetih-nâmesidir. Yarım sayfadır.
- 236- (C.I, s.394) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Sevindik Hân'a gönderilen (Türkçe olan) Çaldıran fetih-nâmesinin Farsça cevabıdır. Yarım sayfadır.
- 237- (C.I, s.413) Çaldıran Kalesinden sonra Şâh İsmâ'îl tarafından Âstân-i bolend-eyvân-ı Hazret-i Sultan Selim Hânî'ye takdim olunan tazarru'-nâmedir. 1,5 sayfadır.
- 238- (C.I, s.416) Çaldıran Kalesinden sonra Hâce-i İsfehanî tarafından dergâh-i âli-yi Hazret-i Sultan Selim Hânî'ye takdim olunan manzume-i tazarru'-merkumedir. 1 sayfadır.
- 239- (C.I, s.435) Mazenderân Hâkimine irsâl buyrulan Mısır fetih-nâme-i hümayûn suretidir. 1 sayfadır.
- 240- (C.I, s.436) Kezâlik Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Gilân Hâkimine gönderilen Mısır fetih-nâmesi suretidir. 2 sayfadır.
- 241- (C.I, s.437) Mevlanâ İdris inşasıyla Şîrvân Şâh'a gönderilen Mısır fetih-nâme-i hümayûnu suretidir. 6,5 sayfadır.
- 242- (C.I, s.444) Cevabı yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 243- (C.I, s.446) Şîrvân Şâh tarafından gelen mektuba gönderilen cevap-name-i hümayun suretidir (Türkçe mektubun Farsça) cevabıdır. Yarım sayfadır.
- 244- (C.I, s.447) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhından Şîrvân Şâh'a tekrar gönderilen nâme-i hümayûn suretidir. Yarım sayfadır.
- 245- (C.I, s.447) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretleri dergâhına Hind Padişahı Muzaffer Hân'dan vârid olan tebrik-nâme-i feth-i Hıttâ-i Irak suretidir. Yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 246- (C.I, s.525) Cennet-mekân Sultan Selim Hân Gâzi Hazretlerinin vefatlarına taziye ve Rodos Kalesinin fethi için tehniyeyi şâmil Şâh İsmâ'îl tarafından takdim kılınan nâmenin suretidir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 247-(C.I, s.526) Reisü'l-Küttâb Cevrî Çelebi inşasıyla yazılan cevaptır. Yaklaşık 1 sayfadır.

- 248- (C.I, s.527) Cennet-mekân Sultan Süleyman Hân Gâzi Hazretleri dergâhına tebrik-i cülûs-i hümayûn ve taziye-yi şâmil-i Şîrvân Şâh tarafından takdim kılınan nâmedir. Yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 249- (C.I, s.528) Cevabı yarın sayfadır.
- 250- (C.I, s.540) Şâh İsmâ'îl'in fevtine dair işitilen haberin sıhhat ve adem-i sıhhat-i isti'lâmını hâvî Gilân Hâkimine gönderilen nâmedir. Yaklaşık 1,5 sayfadır.
- 251- (C.I, s.620) Amasya'da müsâlha istidasıyla Şâh Tahmâsb'dan gelen tazarru'-nâmenin suretidir. 3 sayfadır.

II. Cilt

- 252- (C.II, s.14) Süleymaniye Cami şerifinin hitamında Tahmâsb Şâh'tan gelen tebrik-nâmenin suretidir. Yaklaşık 4 sayfadır.
- 253- (C.II, s.43) Şah Tahmâsb'dan Erivân'da Şehzade Bâyezid'a gelen nâmenin suretidir. 1,5 sayfadır.
- 254- (C.II, s.46) Şâh Tahmâsb Şehzade Bâyezid'ı girift eylediği zamanda Sultan Süleyman Hân Gâzi Hazretleri dergâhına takdim eylediği nâmedir. 2 sayfadır.
- 255- (C.II, s.58) Vuzerâ-i azâm câniblerine şahın vükelasından gelen nâmenin suretidir. 2,5 sayfadır.
- 256- (C.II, s.63) Merhume Hâseki Sultan'a Şah'ın hemşiresinden gelen nâmenin suretidir. Yaklaşık 2,5 sayfadır.
- 257- (C.II, s.66) Şah Tahmâsb'in oğlu Hodabende Han'dan Rüstem Paşa'ya gelen nâmenin suretidir. Yaklaşık 3 sayfadır.
- 258- (C.II, s.69) Mehmet Hodâbende Lâlâsından Rüstem Paşa'ya tehniye-i vezâret için gelen nâmedir. 2 sayfadır.
- 259- (C.II, s.71) Şah Tahmâsb'dan Seyyid Ali Kaptan ile gelen nâmenin suretidir. 1 sayfadır.
- 260- (C.II, s.72) Şah Tahmâsb'dan Zeynu'd-dîn Seyyid Ali Çelebi ile gelen nâmenin suretidir. 1,5 sayfadır.
- 261- (C.II, s.80) Sabıkan Şeyh Abdu'l-Latif ile Semerkand'a gönderilen nâme-i hümayûn mukabelesinde Burâk Hân'ın gönderdiği cevaptır. 1,5 sayfadır.
- 262- (C.II, s.81) Bu nameyi dahi Buhara Hâkimi Seyyid Burhân Burâk Hân'ın elçisiyle dergâh-i muallâya göndermiştir. 2 sayfadır.
- 263- (C.II, s.83) Mektub-i mezburun haşiyesinde tarz-ı Acem üzere yazılmıştır. 5 satırdır.
- 264- (C.II, s.83) Burâk Hân'dan Mevlanâ Mustafa Rumî'nin akrabası sipareşine gelen nâmedir. Yaklaşık 1 sayfadır.
- 265- (C.II, s.90) Cülûs-i Hümayûnu müş'ir İran Şahı tarafına ısdâr buyrulan nâme-i hümayûn suretidir, (Türkçe mektubun Farsça) cevabıdır. Yaklaşık 6 sayfadır.

- 266- (C.II, s.150) Oğluyla aralarında hâsıl olan ihtilâlin ifadesiyle Özbek Hâkimi tarafından takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. Yaklaşık 3 sayfadır.
- 267- (C.II, s.153) Hind Padişahı Şâh Cihân'ın baş veziri tarafına Abdullah Efendi inşasıyla Sadrazam Mustafa Paşa tarafından yazılan fahriye ve cülûsiyenin suretidir. Yaklaşık 2,5 sayfadır (Türkçe- Farsça karışıktır).
- 268- (C.II, s.156) Hind Padişahı'nın veziri tarafından Sultan İbrahim Hân Hazretleri cülûsunda Sadrazam tarafına takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. 2,5 sayfadır.
- 269- (C.II, s.159) Hindistan Padişahı tarafından tariz-güne takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. Yaklaşık 2,5 sayfadır.
- 270- (C.II, s.161) Teshir-i Memâlik-i İrân'a dair bazı husus ifadesiyle Hindistan Padişahı tarafından Sultan Murad Hân Hazretlerine takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. 2 sayfadan biraz fazladır.
- 271- (C.II, s.296) Bağdad fethinden sonra sulh ricasıyla sınır ve hudut tayinine dair İran Şahı tarafından takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. Sene 1049. Yaklaşık 2,5 sayfadır.
- 272- (C.II, s.299) İran Şahı Şâh Sâfi tarafından hudud ve sugûra dair takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. Yaklaşık 2 sayfadır.
- 273- (C.II, s.301) Şâh Sâfi tarafından Sultan İbrahim Hân Hazretlerine gelen hedeyadır ki zikr olunur. Sene 1051. 1,5 sayfadır.
- 274- (C.II, s.317) İran Şahı tarafından Musa Sultan sefaretiyle Cennetmekân Sultan Murad Hân ibn Sultan Selim Hân Hazretlerine takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. 3 sayfadır.
- 275- (C.II, s.565) Buhârâ Hân'ı Abdullah Hân tarafından takdim olunmuş olan nâmenin suretidir. 1,5 sayfadır.

Sonuç olarak, yaptığımız çalışmada Feridun Bey'e ait Münşeâtü's-Selâtin'de yer alan Farsça mektupların başlıkları, cilt ve eserde yer aldığı sayfa numaralarına göre verilmiş, her başlıktan sonra mektubun kaç sayfa olduğu belirtilmiştir. Birinci ciltte 251 adet; ikinci ciltte ise 24 adet mektup bulunmaktadır; yani eserde toplam olarak 275 adet Farsça mektup bulunmaktadır. Farsça mektupların padişahların saltanat dönemlerine göre dağılımı ise aşağıdaki gibidir:

- Sultan Osman Gazi zamanı: 4
 Sultan Orhan Gazi zamanı: 16
 Sultan I.Murad zamanı: 24
 Sultan Yıldırım Bayezid zamanı: 15
 Sultan Çelebi Mehmet zamanı: 25
 Sultan II. Murad zamanı: 33
 Fatih Sultan Mehmet zamanı: 41
 Sultan II. Bayezid zamanı: 58

Yavuz Sultan Selim zamanı: 31

Kanuni Sultan Süleyman zamanı: 22 (ilk 4'ü I. cilttedir)

Sultan III. Murad zamanı: 6 (II. cilt).

Bibliografya

- Daş, Abdurrahman, “Türkiye Selçukluları ve Osmanlı Dönemi Hakkında Tarihi Kaynak Olarak Münşeât Mecmualarının Değerlendirilmesi”, AÜİFD XLV, Sayı II, Ankara 2004., s.205-218.
- Enuşeh, Hasan, *Danışname-i Edeb-i Farsi – Edebi Farsi der Anadolu ve Balkan*, C.VI., Tahran 1383. s. 824 - 825.
- Erzi, Adnan Sadık, İlaydın Hikmet, “XVI. Asra Aid Bir Münşeât Mecmuası”, Belleten – Türk Tarih Kurumu, C. XXI Sayı:82, Nisan 1957. s. 228–252.
- Erzi, Adnan Sadık, “Türkiye Kütüphanelerinden Notlar ve Vesikalar”, Belleten –Türk Tarih Kurumu- C.XIV Sayı:56, Ekim 1950. s. 614 – 647.
- Feridun Beg, Ahmed, *Münşeâtı's-Selâtin*, C.I., İstanbul 1275.
- Feridun Beg, Ahmed, *Münşeâtı's-Selâtin*, C.II., İstanbul 1275.
- Kırılgaç, Hicabi, *İdris-i Bidlisi Selim Şah-name*, Ankara 2001.
- Kürkçüoğlu, Kemal Edib “Münşeâtı's-Salatin'e dair kısa bir not”, Ank.Ünv.D.T.C.F. Dergisi C.VIII, Sayı 3, s. 327. Ankara 1950.
- Levend, Âgâh Sırrı, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, 2008 (5.bsm) s. 113–116
- Özcan, Abdülkadir, “Feridun Bey”, DİA, XII, İstanbul, 1995, s. 396–397.
- Özcan, Abdülkadir, “Münşeât's-Selâtin”, DİA, XXXII, İstanbul, 2006, s.20–22.
- Sami, Şemseddin, “Münşe'ât” *Kâmûs-i Türki (Latin Harfleriyle)* Haz. Raşit Gündoğdu, Niyazi Adıgüzel, Ebul Faruk Önal, İstanbul, 2011, s. 1090.
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA) İstanbul 2006.
- Uzun, Mustafa, “Münşeât”, DİA, XXXII, İstanbul, 2006, s.18–20.
- Yinanç, M.Halil, “Akkoyunlular” İ.A. I., Eskişehir Anadolu Üniv. G.S.F., Eskişehir, 1997.
- Yinanç, M.Halil, “Ferîdûn Bek Münşeâtı”, Türk Tarih Encümeni Mecmuası, Sayı: 1 (78), İstanbul, Hk. 1340 (Mart), s. 37–46.
- Yinanç, Refet; Özkan Ömer “Osmanlı-Safevî İlişkilerine Dair Önemli Bir Kaynak: 16. Asra Ait Bir Münşeât Mecmuası” Hacı Bektaş Velî Dergisi Yıl: 2011, Sayı: 60., s. 265-280.
- Tahiru'l-Mevlevi, Edebiyat Lügati, “Münşeât”, Haz. Kemal Edip Kürkçüoğlu, İstanbul 1994, s. 107.
- <http://www.nlai.ir>

SELÂHADDİN EL-MÜNECCİD VE TAHKİK İLMİNDEKİ YERİ

ALİ BULUT*

ÖZET

Bu makalenin amacı Selâhaddin el-Müneccid'in hayatı ve eserlerinin incelenmesi, onun tahkik ilmindeki yerinin ortaya konmasıdır. Buna binâen çalışma tahkik ilminin doğuşu ve gelişimiyle ilgili bir girişten sonra, iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Selâhaddin el-Müneccid'in hayatı ve eserleri ele alınmış, ikinci bölümde ise Müneccid'in tahkik ilmindeki yeri zikredilmiştir. Burada ayrıca bu asırda İslam dünyasında Müneccid'e kadar tahkik ilmiyle ilgili yapılan çalışmalara da yer verilmiştir.

Anahtar kelimeler: Selâhaddin el-Müneccid, tahkik ilmi, el yazmalar.

Salah al-din al-Munajjed and his position in science of the critical edition

ABSTRACT

The purpose of this article is to present the role of Salah al-din al-Munajjed and his position in the science of critical edition. The article consists of two sections: While the first section deals with the life and works of Salah al-din al-Munajjed, the second section examines the position of Munajjed in Arabic science of critical edition. In this section studied the period of works concerned with science of critical edition in this century in the Islamic world until the time of Salah al-din al-Munajjed.

Key Words : Salah al-din al-Munajjed, science of critical edition, manuscripts.

Giriş

Tahkik ilminin doğuşu ve gelişimi

Kütüphanelerimiz, İslâm âlimlerinin yaklaşık 13 asır boyunca telif ettikleri binlerce kıymetli el yazması eserlerle doludur. Ancak bazen el yazılarının okunmasındaki zorluklar, bazen içindekiler kısmının olmaması gibi özelliklerle, günümüzde yazılan eserlerde kullanılan dizin, kaynakça ve dipnot unsurlarının bulunmaması gibi hususlar bu eserlerden gereğince faydalanmamızı zorlaştırmaktadır. Çünkü el yazması eserlerde, bir kısmı hattatlardan kaynaklanan harf, hareke ve nokta hataları görülebilmekte, mânâsı herkes tarafından bilinmeyen kelime ve terimler bulunabilmekte, şahid olarak kullanılan ayet-i kerime, hadis-i şerif, şiir ve atasözlerinin asıl yerleri zikredilmemekte, kaynak olarak kullanılan eserlerin asıl sayfalarına işaret usulü vb. özellikler bulunmamaktadır. Bu nedenle binlerce el yazması eser tahkik edilip yayımlanarak gün yüzüne çıkmayı ve okuyucuların istifadesine sunulmayı beklemektedir.

* Doç. Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi Arap Dili ve Belâgatı Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, abulut@fsm.edu.tr , alibulut55@gmail.com

Türkçede “tenkitli neşir, tenkitli basım, ilmî neşir, edisyon kritik” gibi terimlerle de ifade edilen tahkikli neşir, bir eserden tam olarak istifade edilmesi için, onun el yazması nüshaları üzerine, belirli kurallar dahilinde yapılan çalışmaları ifade eden bir terimdir. Tahkikli eser ise, adı ve müellifinin ismi doğru tespit edilmiş, metni de müellifin yazdığına en yakın şekilde hazırlanmış çalışma mânâsına gelmektedir.¹ Bir ilim dalı olarak tahkik ilmi ise, bir yazma eserin, lafız ve mânâ yönünde, müellifinin telif ettiği şekilde nasıl ortaya çıkarılacağına dâir kuralları inceleyen ilim dalı olarak tarif edilmektedir.²

Tahkik çalışmalarının ilk nüveleri Hz. Peygamber (sav) dönemine kadar gitmektedir.³ Vahiy kâtiplerinden Zeyd b. Sâbit’ten gelen şu rivâyet vahyin sağlam bir şekilde yazıya geçirilmesinde Hz. Peygamber (sav)’in büyük bir hassasiyet gösterdiğinin delilidir. O şöyle rivâyet eder:

“Ben, Rasûlullah (sav)’a gelen vahiyleri yazardım. O (sav)’na vahiy geldiğinde onu farklı bir durum kaplar, ondan inci gibi şiddetli bir ter boşanırdı. Onun bu hali geçtiğinde elimde kürek kemiği vb. bir yazı malzemesi ile onun huzuruna girer, onun söylediklerini yazardım. Bitirdiğimde vahyin ağırlığından dolayı dizlerim kırılacak gibi olurdu. Bundan dolayı ayaklarımın üzerinde bir daha hiç yürüyemeyeceğimi bile düşünürdüm. Ben yazmayı bitirdiğimde Rasûlullah (sav) 'oku' derdi. Ben de okurdum. Şayet bir noksanlık varsa Rasûlullah (sav) onu düzeltir, sonra da bu metinleri halka verirdi.”⁴

Yine sahâbe döneminde Kur’ân-ı Kerîm’in mushaf haline getirilip çoğaltılması, ardından hadis-i şeriflerin tedvini ve yazıya geçirilmesi çalışmalarında gösterilen titizlik ve hassasiyet tahkik ilminin ilk basamakları sayılabilir. Özellikle de hadis âlimlerinin, h. 4. yüzyıldan itibaren bu ilmin usulüne ait ortaya koydukları kuralları burada zikretmek gerekir. Bu çerçevede, hadis âlimleri tarafından tespit edilen, metinlerin karşılaştırılması ve tashihi, noksan kelime veya ifadenin sayfa kenarındaki hâşiyede tamamlanması, fazla kelime veya ifade varsa çıkarılması, karışıklığı gidermek için gereken yerlerde harflere nokta ve hareke konması, noktalı ve noktasız harflere işaret edilmesi, bazı kitap isimleri için simge kullanılıp bunların eserin başında zikredilmesi, tarih düşülmesi vb. faaliyetler, tahkik ilminin ilk adımları olarak kabul edilebilir.⁵

¹ Abdüsselam Muhammed Harun, *Tahkîku'n-nusûs ve neşruhâ*, Mektebetü'l-Hancî, Kahire 1418/1998, s. 42; Mahmûd Mısırî, “Te’sîlü kavâidi tahkîki'n-nusûs inde'l-ulemâi'l-Arabî'l-müslimîn, cuhûdü'l-muhaddisîn fi usûli tedvîni'n-nusûs”, *Mecelletü ma'hedi'l-mahtûtâti'l-Arabiyye*, cilt 49, sayı 1-2, Kahire Rebülâhir-Şevval 1426 / Mâyû-November 2005, s. 36.

² Fahreddin Kabâve, *İlmü't-tahkîk li'l-mahtûtâti'l-Arabiyye*, Dâru'l-mültekâ, Halep 2004, s. 43.

³ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Kabâve, *a.g.e.*, s. 83-102.

⁴ Heysemî, *Mecmau'z-Zevaid ve menbeu'l-fevâid*, Dâru'l-fîkr, Beyrut 1412, I, 381, hadis no. 684; Ziya Şen, “Kur’ân-ı Kerîm’in Yazılması”, *Diyânet İlmî Dergi*, Cilt 46, Sayı 1, Ocak – Şubat – Mart 2010, s. 43.

⁵ Kabâve, *a.g.e.*, s. 84-103; Mısırî, *a.g.m.*, s. 36-64.

Meselâ, Halife Mustansir billah (ö. 366/1094), bir komisyon kurarak, el-Halîl b. Ahmed'in *el-Ayn* isimli sözlüğüne ait nüshaları toplatır ve komisyondan Ebû Ali el-Kâlî ile birlikte ondaki nüshayla bu nüshaların karşılaştırılmasını talep eder.⁶

Bunların yanında, birçok el yazma eserin kenarlarında bulunan kayıtlarda bazen anlaşılmayan bir kelime, bazen bir cümle, bazen de terimler izah edilmektedir. Bu izahlarda bazen kaynak da zikredilmektedir. Yine herhangi bir eser üzerine yapılan hâşiye ve şerh çalışmaları da âlimler tarafından yapılan ilk tahkik nüveleri olarak sayılabilir.

Diğer taraftan Avrupa'da ise bu yöndeki çalışmaların çok geç bir zamanda başladığı görülmektedir. Avrupa'da 15. yüzyıldan itibaren Yunan ve Latin edebiyatlarını canlandırma çalışmalarına başlayan edebiyatçılar, herhangi bir eski metin bulduklarında, bunun diğer nüshalarını araştırmadan veya varsa da nüsha karşılaştırmasına gitmeksizin neşrederler, basit hataların dışında, kitabın tashihiyle de ilgilenmezlerdi. Ayrıca bu gibi neşirlerde belirlenmiş ve takip edilen herhangi bir ilmî usul de mevcut değildi. Yazma eserlerin neşrine dair kurallar Avrupa'da ancak 19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkmaya başlamıştı.⁷

Matbaanın icadından sonra, önce Avrupa'da daha sonra da İslâm dünyasında Müslüman âlimlere ait eserlerin neşri hız kazanmıştır. Avrupa'da İslâm âlimlerine ait ilk matbu eserler XVI. yüzyıl sonlarında Avrupada ortaya çıkmaya başlamıştır. 1593 yılında Roma'da basılan İbn Sînâ'nın *el-Kânûn fi't-tıb* ve *Kitâbü'n-necât* adlı eserleri, bu tür matbû eserlerin ilk örneklerindedir.⁸

İslâm dünyasında ise yazma eserlerin matbaada neşri, 18. yüzyılın başlarından itibaren görülmeye başlamıştır. İbrahim Müteferrika'nın kurduğu matbaada basılan ilk Arapça eser, Cevherî (ö. 400/1009)'nin *es-Shâh* (İstanbul 1728) isimli sözlüğüdür.⁹

Bu türden yapılan neşirler bazı kesintilerle birlikte 1800 yılından itibaren devam etmiş, 19. yüzyıl sonlarında İstanbul'da kurulan Matbbaatü'l-Cevâib ve el-Matbaatü'l-Âmire'de birçok değerli eser basılarak gün yüzüne çıkarılmıştır. Radî el-Esterâbâdî (ö. 686/1287)'ye ait *Şerhu Kâfiyeti İbni'l-Hâcib* 1275'te, Ebül-Bekâ el-Kefevî (ö. 1095/1684)'ye ait *el-Külliyât* ise 1287'de el-Matbaatü'l-Âmire'de basılmış ilk eserlerdendir. Ayrıca Sultan II. Abdülhamid'in emriyle, *Sahîh-i Buhârî* Mısır Bulak'taki el-Matbaatü'l-Emîriyye'de, İstanbul nüshasıyla diğer sağlam nüshalar karşılaştırılarak

⁶ Kabâve, *a.g.e.*, s. 112.

⁷ Bergsträsser, Gotthelf, *Usûlü nakdi'n-nusûs ve neşri'l-kütüb*, nşr. Muhammed Hamdî el-Bekrî, Matbaatü Dârü'l-Kütübî'l-Mısıriyye, Kahire 1995, s. 11-12.

⁸ Johannes Pedersen, *İslam dünyasında kitabın tarihi*, Çev. Mustafa Macit Karagözoğlu, Klasik Yayınları, İstanbul 2012, s. 139-140; Ömer Mahir Alper, "İbn Sina / Eserleri", *DİA*, XX, 338.

⁹ Pedersen, *a.g.e.*, s. 141.

basılmıştır (1311/1892). Yine Muhammed Emin el-Hancî, Ebû Hilâl el-Askerî'nin *Kitâbu's-sinâateyn* adlı eserini, farklı nüshaları karşılaştırarak neşretmiştir (İstanbul 1320). Her ne kadar Hancî, nüsha karşılaştırması yaparak *es-Sinâateyn*'i neşretmiş olsa da, bu döneme ait eserlerin neşrinde takip edilen usûl, eski bir yazmanın çoğaltılma süreciyle aynıydı. El yazmasının işlevini kitap üstlenirken, varrâk veya müstensihin yerini dizgici, musahhihin yerini de yayıncı almıştır.¹⁰ Yazma eserlerin matbû hale getirildiği bu ilk çalışmaları, tahkik ilminin doğuşuna ait ilk ışıltılar olarak nitelendirmek mümkündür.

Zaman içerisinde bu tür neşirler gelişmiş, tahkikli eserler ortaya çıkmaya başlamıştır. Fakat yapılan tahkikli neşir, bazen okuyucu ve araştırmacıların ihtiyacına cevap vermediği için İbn Sellâm (ö. 231/846)'ın *Tabakâtu fuhûli's-şuarâ*'sı, İbn Hallikân (ö. 681/1282)'ın *Vefeyâtü'l-a'yân*'ı ve *Dîvânü Zi'r-rumme* gibi bazı eserler, birkaç âlim tarafından tahkik edilerek neşredilmiştir.¹¹ Bu durum, tahkik işinin belli kurallara bağlanması zarureti doğurmuş, neticede *ilmü't-tahkik* adı altında belirli kuralları olan bir ilim dalı ortaya çıkmıştır. Ahmed Muhammed Şâkir, Mahmud Muhammed Şâkir, Abdüsselam Muhammed Harun, Muhammed Muhyiddin Abdülhamid, Ahmed Sakr, Ahmed Râtib en-Neffâh, İhsan Abbas gibi âlimler tahkik ilmi alanında meşhur olmuş başlıca âlimlerdir.¹² İşte bu kıymetli ilim ehlerinden birisi de, onlarca eserin neşrine imza atan ve tahkik ilminin kurallarına dair ilk eserlerden birisini kaleme alan Suriyeli muhakkik ve edip Selâhaddin el-Müneccid (ö. 2010)'dir.

1. Selâhaddin el-Müneccid'in Hayatı



¹⁰ Pedersen, *a.g.e.*, s. 141, 146; Mahmûd Muhammed et-Tanâhî, *Medhal ilâ târihi neşri't-türâsi'l-Arabî maa muhâdara ani't-tashif ve't-tahrîf*, Mektebetü'l-Hancî, Kahire 1405/1984, s. 155; Kabâve, *a.g.e.*, s. 136.

¹¹ Tanâhî, *a.g.e.*, s. 7-8.

¹² Âsım Hamdân, kendisini Arapça tahkik çalışmalarına adanmış daha başka âlimlerin isimlerini de zikretmektedir. Bkz. "Selâhaddin el-Müneccid ve rahîlü âlim ve muhakkik ve edîb", el-Medîne, sahîfe yevmiyye tasduru an müessesetü'l-Medîne li's-sihâfe ve'n-neşr, 25 Safer 1431 el-Erbîâ / 10 Febrâyir 2010.

1920'de Şam'ın Kaymeriyye mahallesinde doğan Müneccid'in babası Şam'da reisülkurrâ olan Abdullah el-Müneccid'dir. İlkokulu Medresetü Bahsa'da okuduktan sonra, liseye Mektebü Anber'de başladı, el-Külliyetü'l-ilmiiyyetü'l-vataniyye'de tamamladı. Burada Muhammed Behcet el-Baytâr ve meşhur şair Halil Merdum Bey gibi âlimlerden ders aldı. Daha sonra Dâru'l-muallimin el-ulyâ'ya girdi. Burada ise Kâmil Nasrî ve Hâlid Şâtîlâ başta gelen hocalarından idi. Müneccid, buradan mezun olunca Eğitim Bakanlığı'nda yüksek öğretim sekreteri olarak tayin edildi. Bir taraftan da Hukuk Fakültesi'ne devam etti ve üç sene sonra bu fakülteyi bitirdi. Bu fakültedeki başlıca hocaları ise Ebu'l-yüsr Âbidîn, Abdülkâdir Azm, Fâyiz el-Hürî, Sâmî el-Meydânî ve Saîd el-Muhâsinî'dir.¹³

Hukuk Fakültesi'nden mezun olan Müneccid, İâşe Dîvânı Başkanlığı, Eski Eserler Müdürlüğü Dîvân Başkanlığı, Eski Eserler Müdürlüğü, Eğitim Bakanlığı'nda Kültürel İlişkiler ve Heyetler Müdürlüğü gibi görevlerde çalıştı.¹⁴

Daha sonra doktora yapmak üzere Fransız Sorbon Üniversitesi'ne giden Müneccid, uluslararası genel hukuk ve tarih alanında "en-Nuzumü'd-diblûmâsiyye fi'l-İslâm" isimli doktorasını tamamladı.¹⁵ Doktora öğrenimini esnasında, bir taraftan da kütüphanecilik ve paleografi derslerine devam etti. Müneccid, Fransa'dan dönünce ilk olarak Kahire'de bulunan Arap Birliği teşkilatına bağlı Arapça Yazma Eserler Enstitüsü'ne (Ma'hedü'l-mahtûtâtî'l-Arabiyye) müdür tayin edildi (1955), daha sonra da bu enstitüye müsteşar (danışman) oldu. 1961'e kadar burada çalıştı. Burada 1955'te, yılda iki defa (Mayıs-Kasım) neşredilen Mecelletü Ma'hedî'l-mahtûtâtî'l-Arabiyye isimli dergiyi çıkardı. Bu dergi, yazma eserlerle ilgili olarak hem İslam dünyası hem de batıda yayımlanan ilk dergidir. Ayrıca Arapça yazma eserleri incelemek üzere, değişik ülkelerdeki birçok kütüphaneyi ziyaret etti, binlerce yazma eserin kopyalarını aldı.¹⁶

Müneccid, telif çalışmalarına 19 yaşında gazete ve dergi yazılarıyla başladı. Makaleleri Mecelletü'r-risâle, Mecelletü's-sekâfe, Mecelletü'l-

¹³ Abdülkerîm el-Yâfi, "Selâhaddin el-Müneccid el-bâhis ve'l-muhakkik", Makâlât ve dirâsât mühdât ile'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid, Müessesetü'l-furkân li't-türâsi'l-İslâmî, London, 1423/2002, s. 1-2.

¹⁴ Yâfi, *a.g.e.*, s. 2; Hafîü tekrîmi'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid fi İsneyniyyeti Abdülmaksûd Hüca fi Cidde, Dâru's-sekâfe li't-tübâa, Mekketü'l-Mükerrreme, 1410/1989, s. 4.

¹⁵ Müneccid bu çalışmasını daha sonra yayımlamıştır: Dâru'l-kitâbi'l-cedid, Beyrut 1983.

¹⁶ Yâfi, *a.g.e.*, s. 3; Hafîü tekrîmi'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid, s. 15; Vedî' Filistîn, "Selâhaddin el-Müneccid fi Mısır", Makâlât ve dirâsât mühdât ile'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid, Müessesetü'l-furkân li't-türâsi'l-İslâmî, London, 1423/2002, s. 39-40; Abdüssettâr el-Halvecî, "İshâmâtü Selâhaddin el-Müneccid fi te'sîli ulûmi'l-mahtûtî'l-Arabi", Makâlât ve dirâsât mühdât ile'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid, Müessesetü'l-furkân li't-türâsi'l-İslâmî, London, 1423/2002, s. 48-49.

mecmai'l-ilmî'l-Arabî bi-Dimaşk başta olmak üzere birçok dergi ve gazetede neşredildi. Eski Arap edebiyatına ait üç tiyatrodan oluşan "İblîs yugannî" isimli ilk kitabını ise 23 yaşında telif etti (Dimaşk 1943).¹⁷

Müneccid'in, yazma eserlerin tahkikine yönelmesinde 1940'da tanıştığı Muhammed Kürd Ali (ö. 1953)'nin büyük etkisi oldu. Onun tavsiyesiyle çalışmalarına, Şam Zâhiriyye Kütüphanesi'ndeki yazma eserleri inceleyerek başladı ve zamanla yazma eserleri tahkik konusunda en yetkin şahsiyetlerden oldu. 1956'da Şam'da düzenlenen Arap Dil Enstitüleri Kongre'sinde sunduğu yazma eserlerin tahkikinde uyulması gereken kurallarla ilgili bildirisi¹⁸ Arap Kültür Komisyonu (Lecnetü't-türâsi'l-Arabî)'na havale edildi. Münecid'in yanında Hayreddin ez-Ziriklî, Halil Merdum Bek gibi önemli şahsiyetlerin de bulunduğu komisyon, bildiriye inceledikten sonra, tahkik yapacak araştırmacılara yol gösteren bir rehber olmak üzere onayladı.¹⁹

Müneccid, birçok ulusal ve uluslararası kuruluşta da üye olarak görev yaptı. Bunlar da Kahire Arap Dil Akademisi, Irak Bilim Akademisi, Haydarabad Osmanlı Meârif Derneği İstişâre Heyeti, Hint Bilim Akademisi, Uluslararası Şarkiyat Araştırmaları Derneği ve Alman Arkeoloji Enstitüsü gibi kuruluşlardır. Bunların yanında Berlin Şeybânî Uluslararası Hukuk Derneği'nde başkan yardımcısı olarak çalıştı.²⁰

Yine Münecid, Amerikan Brinston Üniversitesi, Alman Frankfurt Üniversitesi, Kahire'deki Ma'hedü'd-dirâsâti'l-arabiyyeti'l-ulyâ; Tahran Üniversitesi, Riyad Melik Suud ve İmam Muhammed b. Suud Üniversiteleri, Cidde Melik Abdülaziz Üniversitesi ve Beyrut Amerikan Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalıştı.²¹

Müneccid ayrıca 25 kadar ulusal ve uluslararası kongre ve sempozyuma da katıldı. Bu amaçla İstanbul, Riyad, Bağdat, Tunus, Amman, Lübnan, Kuveyt, Karaçi, Tahran, Şiraz, Meşhed, Yeni Delhi, Paris, Moskova, Münih , Tübingen, Kembriç vb. birçok şehri ziyaret etti.²²

¹⁷ Yâfi, *a.g.e.*, s. 5; İrfan Nizameddin, "Selahaddin el-Müneccid kemâ araftüh", Makâlât ve dirâsât mühdât ile'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid, Müessesetü'l-furkân li't-türâsi'l-İslâmî, London, 1423/2002, s. 29.

¹⁸ Bu bildiri daha önce Mecelletü Ma'hedi'l-Mahtûtâti'l-Arabiyye'de yayımlanmıştı (Cilt I, Sayı 2, Kasım 1955, s. 317-337).

¹⁹ el-Müneccid, Selahaddin, *Kavâidü tahkiki'l-mahtûtât*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1987, s. 3; Yâfi, *a.g.e.*, s. 3; Haflü tekrîmi'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid, s. 10-12.

²⁰ Haflü tekrîmi'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid, s. 4; Yâfi, *a.g.e.*, s. 4.

²¹ Haflü tekrîmi'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid, s. 4.

²² İsâm Muhammed eş-Şentî, "Selâhaddin el-Müneccid ve'l-mahtûtât ve't-tağrîb" *Mecelletü ma'hedi'l-mahtûtâti'l-Arabiyye*, 35/1-2, Kahire, Cemâziye'l-âhir-Zülhicce 1412/ Yenâyir-Yulyû 1991, s. 200-201.

İbnü'l-Ferrâ (ö. 458)'nin *Rusülü'l-mülûk ve men yesluhu li'r-risâle ve's-sefâra* (Lecnetü't-te'lîf ve't-terceme ve'n-neşr, Kahire 1947) isimli eserini tahkik etmesinden dolayı kendisine Şam Arap Bilim Akademisi ödülü verildi.²³

Müneccid, yakalandığı alzheimer hastalığı sonucu 90 yaşında, 19 Ocak 2010'da Riyad'da vefat etti.

2. Eserleri

Özel kütüphanesinde yaklaşık otuz bin kitap bulunan Müneccid'in, telif ve tahkik olarak basılmış kitaplarının sayısı 150'yi bulmaktadır.²⁴ Bunların yanında o, yüzlerce makalesi de ulusal ve uluslararası birçok dergide neşredilmiştir. Eserlerini neşretmek amacıyla Beyrut'ta "Dâru'l-kitâbi'l-cedîd" isimli bir yayınevi kurmuştur. Dil, edebiyat, tarih, paleografî, biyografi, yazma eserler tahkiki ve kataloğu, uluslararası hukuk, fıkıh, fetva, İslam diplomasisi ve çağdaş Arap siyaseti gibi farklı alanlarda eser telif etmiştir. Bu da onun, - kendisinin de ifade ettiği gibi²⁵ - Arap-İslam kültürünün hemen hemen her alanında bir eser ortaya koyma gayreti içerisinde olduğunu göstermektedir. Kitaplarından bazıları Türkçe, Fransızca, İngilizce, İspanyolca, İtalyanca, Flemenkçe, Farsça gibi dillere de çevrilmiştir.²⁶

Müneccid'in telif ettiği bazı eserleri şunlardır: ²⁷

1. *Fî kusûri'l-hulefâ*, Dâru'l-mekşûf, Beyrut 1944.
2. *Vülâtü Dimaşk fi'l-ahdi's-Selcûkî, nusûs müstahrace min Târihi Dimaşk el-kebîr li'l-Hâfiz İbn Asâkir*, Dimaşk 1949.
3. *Vülâtü Dimaşk fi'l-ahdi'l-Usmâni*, Dimaşk 1949.
4. *Eşheru'l-hattâtîn fi'l-İslâm: Yâkût el-Müsta'simî, eş-Şeyh Hamdullah el-Âmâsî, İbn Mukle*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1950.
5. *Cemâlü'l-mer'e inde'l-Arab*, Dâru'l-kütüb, Beyrut 1957.
6. *A'lâmü't-târîh ve'l-cugrâfyâ inde'l-Arab: el-Belâzürî – Yâkût – İbn Hallikân*, Müessesetü't-türâsi'l-Arabî, Beyrut 1959.

²³ Şentî, *a.g.e.*, s. 199.

²⁴ Halvecî, *a.g.e.*, s. 46.

²⁵ Hafî tekrîmi'd-ductûr Selâhaddin el-Müneccid, s. 36.

²⁶ Hafî tekrîmi'd-ductûr Selâhaddin el-Müneccid, s. 5.

²⁷ Müneccid'in telif ettiği bütün eserler için bkz. "Mesradü buhûsi'd-ductûr Selâhaddin el-Müneccid el-menşûra mürattebeten hasebe sinî neşrihâ", Makâlât ve dirâsât mühdât ile'd-ductûr Selâhaddin el-Müneccid, Müessesetü'l-furkân li't-türâsi'l-İslâmî, London, 1423/2002, s. 471-498.

7. *el-Kitâbü'l-Arabiyyü'l-mahtût ile'l-karni'l-âşiri'l-hicrî: en-nemâzic*, Ma'hedü'l-mahtûtâtî'l-Arabiyye, Kahire 1960.
8. *Kavâidü tahkiki'l-mahtûtât*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1964. Bu eser "Arapça yazmaların neşir kâideleri" adıyla Mehmed Hatiboğlu tarafından Türkçe'ye tercüme edilmiştir (AÜİFD, c. XIV, y. 1966, s. 245-262).
9. *Fihrisü'l-mahtûtati'l-Arabiyye fî mektebeti Ferrûc Selâtiyân*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1965.
10. *et-Tazlîlü'l-iştirâki*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1965.
11. *Dimaşk inde'r-rahhâlîn ve'l-cugrâfiyyîne'l-müslimîn*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1967.
12. *el-Muhtâr mine'l-mahtûtâtî'l-Arabiyye fî'l-Âsitâne*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1968.
13. *Dirâsât fî târihi'l-hattî'l-Arabî münzü bidâyetih ilâ nihâyeti'l-asri'l-Ümevî*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1969.
14. *Fihrisü'l-mahtûtati'l-Arabiyye fî mektebeti'l-kungres bi-Washington*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1969.
15. *Mu'cemü Benî Ümeyye müstahrec min târih-i İbn Kesîr*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1970.
16. *Emsâlü'l-mer'e inde'l-Arab*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1973.
17. *Kavâidü fehreseti'l-mahtûtati'l-Arabiyye*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1973.
18. *el-Müntekâ min dirâsâti'l-müsteşrikîn: Dirâse muhtelifi fî's-sekâfeti'l-Arabiyye*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, II. Baskı, Beyrut 1976.
19. *el-Müsteşriküne'l-Almân: Terâcimühüm vemâ eshemû bih fî'd-dirâsâti'l-Arabiyye*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1978.
20. *Mu'cemü'l-müerrihîne'd-Dimeşkiyyîn ve âsâruhümü'l-mahtûta ve'l-matbûa*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1398/1978.
21. *Mu'cemü mâ üllife an Rasûlillah (sav) mine'l-matbûât ve'l-mahtûtât ve emâkinü vücûdihâ*, Dâru'l-Kitâbi'l-Cedid, Beyrut 1980.

3. Tahkik İlmindeki Yeri

Müneccid'in tahkik ilmindeki yerini gösteren iki önemli unsur bulunmaktadır. Bunlardan birincisi tahkik ilminin kurallarını ele aldığı *Kavâidü tahkiki'l-mahtûtât* isimli eseri, ikincisi ise yapmış olduğu tahkik çalışmalarıdır. El yazması eserleri tahkik konusundaki mahareti ve

hizmetlerinden dolayı kendisine, “Yazma eserlerin pîri ve üstâdı” anlamında Sindibâdü'l-mahtûtât ve Ebu'l-mahtûtâti'l-Arabiyye lakapları verilmiştir.²⁸ El yazması eserleri incelemek amacıyla Arapça el yazmaların bulunduğu hemen hemen her ülke ve kütüphaneyi ziyaret etmiş, birçok eserin nüshalarını almıştır.

Arapça yazma eserlerin neşrine dair kuralları ihtivâ eden ilk çalışma Alman şarkiyatçı Gotthelf Bergsträsser'e aittir. Onun 1931'de Kahire Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde verdiği konferanslar bir kitapta birleştirilerek *Usûlü nakdi'n-nusûs ve neşri'l-kütüb* adıyla basılmıştır (Kahire 1969).

Diğer bir çalışma ise Muhammed Mendûr'a aittir. İbn Memâtî'nin *Kitâbü Kavânîni'd-devâvîn* adlı eserini tenkit ettiği iki makalede tahkik kurallarına temas etmiştir.²⁹

Yine yazma eser neşrine dair kuralları özet bir şekilde ihtiva eden diğer bir eserse Fransız şarkiyatçılar R. Blachère ve J. Souvaget'in telif ettikleri *Regles pour edition et traductions de textes Arabs* adlı eserdir (Paris 1945).

Bu alanda, diğer bir girişim ise Şam Arap Akademisi'ne (el-Mecmeu'l-ilmî el-Arabî) aittir. Akademi, İbn Asâkir (ö. 571/1176)'in, *Târîhu medîneti Dimaşk* adlı eserini yayımlamayı kararlaştırınca önce bir komisyon kurmuş, Selâhaddin el-Müneccid'in de üyesi olduğu bu komisyondan neşir için birtakım kurallar belirlemesini istemiştir. Yazmaları 80 cilt olan bu eserin ilk cildiyle ikinci cildin birinci kısmı, bu komisyonun belirlediği kurallar çerçevesinde Müneccid tarafından tahkik edilerek yayımlanmıştır. 1951'de yayımlanan ilk cildin giriş kısmında komisyonun belirlediği yazma eser neşir kuralları zikredilmiştir.³⁰

Başka bir çalışma İbn Sînâ'nın *Kitâbü'ş-Şifâ: el-Mantuk* isimli eserini neşreden komisyona aittir. Komisyon başkanı İbrahim Medkûr neşirde takip edilen yöntemi eserin giriş kısmında aktarmıştır (Kahire 1953, s. 38-42).³¹

Abdüsselam Muhammed Harun'a ait *Tahkîku'n-nusûs ve neşruhâ* (Kahire 1954) isimli çalışma öncekilere göre daha hacimli bir eserdir. Abdüsselam Harun bu eserinde, el yazması eserlerin neşrine dair kuralların yanında Kur'ân-ı Kerîm ve hadis-i şeriflerin yazılması, ilk telif edilen dînî

²⁸ Hafîu tekrîmi'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid, s. 4.

²⁹ Mecelletü's-sekâfe, sayı 277, 278, Kahire 1944. Bu iki makaleyi aynı yıl neşredilen *fi'l-mizâni'l-cedîd* isimli eserine almıştır.

³⁰ Müneccid, *a.g.e.*, s. 9; İbn Asâkir, *Târîhu medîneti Dimaşk*, el-Mecmau'l-ilmîyyü'l-Arabî, Dimaşk 1951, 1954. Eser son beş cildi fihrist olmak üzere 80 cilt halinde yayımlanmıştır. (Daru'l-fikr, ty)

³¹ Müneccid, *a.g.e.*, s. 10.

eserler, kâğıt ve kâğıt yerine kullanılan ilk malzemeler, kitap yazan ve çoğaltan varraklar, yazı türleri, müellif nüshası ve diğer nüsha türleri, nüshaların birleştirilmesi ve incelenmesi gibi konuların ardından tahkik konusuna geçer. Burada tahkik ve tahkikli eserin tarifini yaptıktan sonra tahkik ilmin kurallarını başlık altında ele alır:

1. Kitabın isminin incelenmesi
2. Müellifinin tespiti
3. Eserin müellife nisbetinin araştırılması
4. Metnin, müellifin yazdığına en yakın olacak şekilde tesis edilmesi için gayret gösterilmesi

Abdüselam Harun, bundan sonra tahkikte ilmî kaynaklardan nasıl yararlanılması gerektiğini açıklar. Ardından da tashîf ve tahrif başlığı altında el yazması eserlerde dâl-râ, dâl-lâm vb. harflerle ve be-te-se gibi benzer harflerin noktalarının yanlış yazılmasından doğan hatalara dikkat çeker.³²

Abdüselam Harun'un bu eseri telif etmesinden bir sene sonra da Müneccid, *Kavâidü tahkiki'l-mahtûtat* isimli eserini kaleme almıştır.³³ Müneccid eserin girişinde, tahkikli neşir konusunda müsteşriklerin, Araplardan yaklaşık bir asır önceliği bulunduğunu ve bu ilmin ilk kurallarını da onların koyduğunu söyler. Müneccid'e göre Araplardan pek azı müsteşriklerin ortaya koyduğu bu kurallardan istifade etmiştir. Neticede tahkikli neşirde belli bir yönteme tabi olan Araplar başarılı olmuş, yöntemsiz hareket edenler ise hüsrana uğramışlardır. Ayrıca yapılan her tahkikli neşirde, her muhakkikin kendine göre bir yöntem kullandığı görülmüştür.³⁴

Müneccid, bu girişten sonra Arapça tahkik kurallarının ortaya konması yönündeki ilk teşebbüslerden bahseder. Bundan sonra yazma eser nüshalarının nasıl tespit edilip derleneceği, bunların ne şekilde tertip edileceği ve nüsha grupları konularından bahseder.³⁵

Müneccid daha sonra "Metin Tahkiki" başlığı altında tahkik çalışmasında takip edilecek usulleri alt başlıklar altında açıklamaya başlar. Bu alt başlıklar ve muhtevâsı şöyledir:

Metin tahkikinin gayesi ve yöntemi:

Müneccid, burada ilk olarak metin tahkikinin gayesinden bahseder. Metin etrafında dönen ilâve ve izahların, okuyucunun dikkatini asıl metinden

³² Abdüselam Harun, *a.g.e.*, s. 11-142.

³³ Bu eser Mecelletü Ma'hedi'l-Mahtûtâti'l-Arabiyye, Cilt I, Sayı 2, Rebiülevvel 1375 – Kasım 1955, s. 317-337'da yayımlanmıştır.

³⁴ Müneccid, *a.g.e.*, s. 7.

³⁵ Müneccid, *a.g.e.*, s. 12-14.

uzaklaştıracak bir hal almaması gerektiğini ifade eder. Ardından metin tahkikinde takip edilecek yöntemi 17 madde halinde sıralar.³⁶

Hat:

Burada metnin yazımında, hemze, elif ve elif-i maksûrenin yazılışı konularında bugünkü imlâ kurallarının dikkate alınmasını, şedde bulunan her yere mutlaka şeddenin konulması gerektiğini söyler.³⁷

Kısaltmalar:

Müneccid, sıkça kullanılan kitap isimlerinde kısaltma yoluna gidilebileceğini ifade eder.³⁸

Harekeler:

Eğer asıl metin harekeliyse bunun korunması gerekir. Bunun yanında âyet-i kerîmeler, hadis-i şerifler, okunuşu zor şiirler, atasözleri ve özel isimler de harekelenmelidir.³⁹

Başlıklar:

Bâb ve fasıl isimlerinin metinden daha büyük puntuyla yazılmalıdır.⁴⁰

Metnin taksim ve numaralanması:

Müellifin yaptığı taksim aynen korunacaktır. Gerekli görülen metinler ayrıca bölümlere ayrılabilir. Hadis mecmualarındaki hadislerle, kaside ve şiir parçaları numaralanacaktır.⁴¹

Hadis-i şerifler

Hadis-i şeriflerdeki tahdis lafızları kısaltılır, sened metinden daha küçük puntuyla yazılır.⁴²

Nokta, virgül ve diğer noktalama işaretleri:

Gerekli görülen yerlerde nokta, virgül, noktalı virgül, soru ve ünlem işareti, üç nokta, üst üste iki nokta gibi işaretler kullanılmalıdır.⁴³

Parantez, çizgi ve simgeler:

³⁶ Müneccid, *a.g.e.*, s. 15-18.

³⁷ Müneccid, *a.g.e.*, s. 19-20.

³⁸ Müneccid, *a.g.e.*, s. 20-21.

³⁹ Müneccid, *a.g.e.*, s. 21-22.

⁴⁰ Müneccid, *a.g.e.*, s. 22.

⁴¹ Müneccid, *a.g.e.*, s. 22.

⁴² Müneccid, *a.g.e.*, s. 23.

⁴³ Müneccid, *a.g.e.*, s. 23.

Âyetler çiçekli parantez, kitap isimleri turnak işareti, itirazî cümleler iki çizgi içine alınmalıdır.⁴⁴

Dipnotlar:

Nüşalar arasındaki farklar, ayetlerin sûre ve numarası, hadislerin asıl kaynağı, şiiirlerin mümkünse dîvanlardaki yeri, alıntı yapılan eserlerin sayfaları dipnotlarda gösterilmelidir.⁴⁵

İcâzet ve sema kayıtları:

Bir metinde icâzet varsa metin olarak olduğu gibi nakledilmelidir.⁴⁶

Fihristler:

Fihristler okuyucunun eserden kolayca istifade etmesinin sağlayan en önemli hususlardan birisidir. Şahıs isimleri, eser, yer, kabile, ayet, hadis, şiir, atasözü vb. fihristler önemlidir. Kitabın konusuna göre fihristler birbirinden farklılık gösterebilir. Ancak bir sözlük için kelime fihristi yapılmaz. Çünkü sözlüğün kendisi zaten bir fihristtir.⁴⁷

Önsöz:

Muhakkik metni neşre hazır hale getirince bir önsöz yazar. Bu kısımda eserin konusu, bu konuda yazılmış diğer eserleri zikreder. Müellifin biyografisini verir ve peşinden de kullandığı el yazması nüshaları tavsif eder. Bu nüshalarla ilgili bir simgeler tablosu hazırlar. Yazma nüshanın ilk ve son sayfalarının resmini buraya koyar.⁴⁸

Bibliyografya:

Tahkikte kullanılan kaynaklar bibliyografyada gösterilmelidir. Eğer çalışmada bazı eserler için kısaltma kullanılmışsa bunlar da ayrıca zikredilmelidir.⁴⁹

Müneccid, bu son başlıkla birlikte el yazması bir eserin tahkikinde izlenecek yolları, ayrıntılı bir şekilde, sırasıyla zikretmiştir. Tahkik ilmin kurallarıyla ilgili bu makaleyi telif eden müellif, 70'ten fazla eserin de tahkikini gerçekleştirmiştir. Müellifin telif ettiği Kavâidü fehreseti'l-mahtûtati'l-Arabiyye, (Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1973) isimli eseri de yazma eserlerin kataloglanması konusunda başvurulan temel kaynaklardan birisi olmuştur. Yaptığı bu tahkik çalışmalarının çoğu, kurallarla ilgili telif

⁴⁴ Müneccid, *a.g.e.*, s. 23-24.

⁴⁵ Müneccid, *a.g.e.*, s. 24-26.

⁴⁶ Müneccid, *a.g.e.*, s. 26-27.

⁴⁷ Müneccid, *a.g.e.*, s. 27-28.

⁴⁸ Müneccid, *a.g.e.*, s. 29-30.

⁴⁹ Müneccid, *a.g.e.*, s. 30-31.

ettiği makalesinden sonradır. Yani Müneccid için hem teorisini yazmış, hem de bunu pratiğe dökmüştür.

Müneccid'in tahkik ettiği başlıca eserler ise şunlardır:⁵⁰

1. İbn Abbâs, *el-Lugât fi'l-Kur'ân*, Matbaatü'r-risâle, Kahire 1946.
2. İbn Cinnî, *el-Elfâzu'l-mehmûze*, Dimaşk 1948.
3. İbn Asâkir, *Târîhu medîneti Dimaşk*, I. cilt ve II. cildin birinci kısmı, el-Mecmau'l-ilmîyyü'l-Arabî, Dimaşk 1951, 1554.
4. Azmzâde Esad Paşa, *Kitâbü'l-vakf*, Matbaatü't-terakkî, Dimaşk 1953.
5. Belâzürî, *Fütühü'l-büldân*, Mektebetü'n-nahdati'l-Mısriyye, I-II, Kahire 1956-57.
6. Zehebî, *Siyeru a'lâmi'n-nübelâ*, (Dâru'l-meârif, Kahire 1956-1963.)
7. Muhammed b. Hasen eş-Şeybânî, *Şerhu's-siyeri'l-kebîr*, İmlâ: Muhammed b. Ahmed es-Serahsî, I-V, Matbaatü Mısır, Kahire 1957.
8. Zehebî, *el-İber fî haberi men gaber*, (Fuâd Seyyid'le birlikte), Matbaatü'l-hukûme, I-V, Kuveyt 1960-66.
9. Müerric es-Sedüsî, *Kitâbü hazf min nesebi Kureyş*, Mektebetü dâri'l-urûbe, Kuveyt 1960.
10. İbn Kesîr, *Mevlidü Rasûlillah (sav)*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1961.
11. Suyûtî, *el-Mustazraf min ahhâri'l-cevâri*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1963.
12. İbn Hazm – İbn Saîd – Şekundî, *Fezâilü'l-Endelüs ve ehlihâ*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1968.
13. *Dîvânü Ebî Mihcen es-Sekafî*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1970.
14. *el-Kasîdetü'l-yetîme li-Dukle el-Menbicî bi-rivâyeti Ali b. el-Muhsin et-Tenûhî*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1970.
15. Ebu'l-Ferec el-İsfehânî, *Kitâbü edebi'l-gurabâ*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1972.
16. İbnü'l-Enbârî, *Şerhu hutbeti Âişe Ümmi'l-mü'minîn fî ebihâ*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, II. Baskı, Beyrut 1980.

⁵⁰ Müneccid'in tahkik ettiği bütün eserler için bkz. Haflü tekrîmi'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid, s. 41-45; "Mesradü buhûsi'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid ...", s. 471-498.

17. İz b. Abdüsselam, *Münyetü's-sûl fî tafzîli'r-resûl (sav)*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1981.

18. *Şi'ru Yezîd b. Muâviye*, Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, Beyrut 1982.

Sonuç

Kütüphanelerimizin raflarında bulunan binlerce el yazması eserlerden hakkıyla istifâde etmenin yolu, gerektiği gibi tahkik edilerek yayımlanmasından geçmektedir. Tahkik işleminin kurallarına uygun bir şekilde, işin ehli kimseler tarafından yapılması gerekmektedir. Böyle olmadığı durumlarda – piyasada mevcut bazı tahkiklerde görüldüğü gibi – yapılan çalışmanın okuyucuya çok da faydası olmamakta, hatta bazı hatalı okuma ve tercihler, yanlışlara sebep vermektedir.

19. yy. sonlarından itibaren ilk nüveleri görülen Arapça tahkik çalışmalarında takip edilmesi gereken kuralların yazılı olarak tespiti ancak 1950'li yıllardan itibaren mümkün olabilmıştır. Bu alanda ilk müstakil eseri önce Abdüsselam Muhammed Harun 1954'te, ondan bir sene sonra da Selâhaddin el-Müneccid 1955'te neşretmiştir. Müneccid, bu kısa çalışmasında tahkik kurallarını ayrıntılı bir şekilde ele almış, âdetâ muhakkikler için önemli bir el kitabı hazırlamıştır.

Bu eseriyle tahkik ilminin kurallarını kaleme alan Müneccid, tahkik ettiği birçok esere de yazdıklarını pratiğe dökmüştür. Yani sadece söylemde kalmamış, işin uygulamasını da göstermiştir. Bütün bunlara binâen kendisine haklı olarak “Yazma eserlerin pîri ve üstâdi” anlamında “Sindibâdü'l-mahtûtât” ve “Ebu'l-mahtûtâtî'l-Arabiyye” ünvanları verilmiştir. Neticede, Selâhaddin el-Müneccid'in, el yazması eserlerin, okuyucunun istifâde edebileceği bir şekilde, gün yüzüne çıkmasında önemli bir yerinin olduğu görülmektedir.

Kaynakça

1. Bergsträsser, Gotthelf, *Usûlü nakdi'n-nusûs ve neşri'l-kütüb*, nşr. Muhammed Hamdî el-Bekrî, Matbaatü Dâru'l-Kütübî'l-Mısriyye, Kahire 1995.
2. “İbn Sina / Eserleri”, Ömer Mahir Alper, DİA, XX, 337-345.
3. Filistîn, Vedî', “Selâhaddin el-Müneccid fî Mısır”, *Makâlât ve dirâsât mühdât ile'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid*, Müessesetü'l-furkân li't-türâsi'l-İslâmî, London, 1423/2002, s. 37-43.
4. Haflü tekrîmi'd-duktûr Selâhaddin el-Müneccid fî İsneyniyeti Abdülmaksûd Hücâ fî Cidde, Dâru's-sekâfe li't-tıbâa, Mekketü'l-Mükerrema, 1410/1989.

5. el-Halvecî, Abdüssettâr, “İshâmâtü Selâhaddin el-Müneccid fî te’sîli ulûmi’l-mahtûti’l-Arabî”, *Makâlât ve dirâsât mühdât ile’ d- duktûr Selâhaddin el-Müneccid, Müessesetü’l-furkân li’t-türâsi’l-İslâmî*, London, 1423/2002, s. 45-57.
6. Hamdân, Âsım, “Selâhaddin el-Müneccid ve rahîlü âlim ve muhakkik ve edîb”, el-Medîne, sahîfe yevmiyye tasduru an müessesetü’l-Medîne li’s-sihâfe ve’n-neşr, 25 Safer 1431 el-Erbiâ / 10 Febrâyir 2010.
7. Harun, Abdüsselam Muhammed, *Tahkîku’n-nusûs ve neşruhâ*, Mektebetü’l-Hancî, Kahire 1418/1998.
8. Heysemî, *Mecmau’z-Zevaid ve menbeu’l-fevâid*, I-X, Dâru’l-fikr, Beyrut 1412.
9. Fahreddin Kabâve, *İlmü’t-tahkîk li’l-mahtûtâti’l-Arabiyye*, Dâru’l-mültekâ, Halep 2004.
10. “Mesradü buhûsi’d- duktûr Selâhaddin el-Müneccid el-menşûra mürattebeten hasebe sinî neşrihâ”, *Makâlât ve dirâsât mühdât ile’ d- duktûr Selâhaddin el-Müneccid, Müessesetü’l-furkân li’t-türâsi’l-İslâmî*, London, 1423/2002, s. 471-498.
11. Mısrî, Mahmûd, “Te’sîlü kavâidi tahkîki’n-nusûs inde’l- ulemâi’l-Arabî’l-müslimîn, cuhûdü’l-muhaddisîn fî usûli tedvîni’n-nusûs”, *Mecelletü ma’hedi’l-mahtûtâti’l-Arabiyye*, cilt 49, sayı 1-2, Kahire Rebûlâhir-Şevval 1426 / Mâyû- November 2005, s. 35-66.
12. el-Müneccid, Selâhaddin, *Kavâidü tahkîki’l-mahtûtât*, Dâru’l- kitâbi’l-cedîd, Beyrut 1987.
13. Nizâmeddîn, İrfân, “Selâhaddin el-Müneccid kemâ araftüh” *Makâlât ve dirâsât mühdât ile’ d- duktûr Selâhaddin el-Müneccid, Müessesetü’l-furkân li’t-türâsi’l-İslâmî*, London, 1423/2002, s. 21-36.
14. Pedersen, Johannes, *İslam dünyasında kitabın tarihi*, Çev. Mustafa Macit Karagözoğlu, Klasik Yayınları, İstanbul 2012.
15. Şen, Ziya, “Kur’ân-ı Kerîm’in Yazılması”, *Diyânet İlmî Dergi*, Cilt 46, Sayı 1, Ocak – Şubat – Mart 2010, s. 33-56.
16. eş-Şentî, İsmâ Muhammed, “Selâhaddin el-Müneccid ve’l- mahtûtât ve’t-tağrîb” *Mecelletü ma’hedi’l-mahtûtâti’l-Arabiyye*, 35/1-2, Kahire, Cemâziye’l-âhir-Zülhicce 1412/ Yenâyir-Yulyû 1991, s. 197-212.

17. et-Tanâhî, Mahmûd Muhammed, *Medhal ilâ târihi neşri't-türâsi'l-Arabî maa muhâdara ani't-tashîf ve't-tahrîf*, Mektebetü'l-Hancî, Kahire 1405/1984.
18. el-Yâfi, Abdülkerîm, “Selâhaddin el-Müneccid el-bâhis ve'l-muhakkik”, Makâlât ve dirâsât mühdât ile'd-ductûr Selâhaddin el-Müneccid, Müessesetü'l-furkân li't-türâsi'l-İslâmî, London, 1423/2002, s. 1-19.

**TEFSİR'DE İŞÂRET VE İSFAHANLI ALİ B. YAHYÂ ES-
SEMERKANDÎ (Ö. 1456)'NİN
BAHRU'L-ULÛM'UNDAKİ İŞÂRÎ YAKLAŞIMI
MUSTAFA ALTUNKAYA***

ÖZET

Bu makalede, Seyyid Alâeddîn Ali b. Yahyâ es-Semerkandî'ye ait Bahru'l-Ulûm adlı tefsîrin Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki Kılıç Ali Paşa Bölümü 106-109 numaralarda ve Laleli Bölümü 98 numarada kayıtlı el yazma varaklar esas alınmıştır. Bazı sûfî metinlerde yeralan şaz ifadeler bir yana tasavvuf, kültür dünyamızda temel bir yere sahiptir ve önemsiz addedilemez. Tasavvuf araştırmaları olmadan İslâm kültürünün derinlerine nüfuz etmek mümkün değildir. Bu nedenle Ankara'nın kültürel köklerini tanımak için tasavvuf araştırmalarına bilhassa Ankara'da medfun İsfahanlı Ali Semerkandî (ö. 1456)'nin eserleri üzerindeki araştırmalara ihtiyaç vardır.

Anahtar Sözcükler:

İşâret, Te'vîl, İşârî/Tasavvufî Tefsîr, Sembolizm, Bahru'l-Ulûm, Ali Semerkandî.

ABSTRACT

This study has been done from the recorded pages (106-109) of the Bahru'l-Ulûm in Süleymaniye Library, Kılıç Ali Paşa and Laleli section. There are different copies of the book in the libraries of the world. The work has not been transcribed, except verses. Some pages have been deformed and there are errors of mustansih. The book is written in the scientific and mystic language. The author probably wrote the Bahru'l-Ulûm for his students. Despite so many centuries have passed since the full translation into the Ottoman or Turkish language have been performed. One input and four-part work, buried in the Turkish capital is known of the work will contribute to a valuable Sûffis brought by the body. I hope that carries the values at the heart of geography as it unfolds, fertile lands of Anatolia to the field of Islâmic sciences with the fact that what is revealed valuable treasures.

Giriş

Allah'ın sözü; peygamberler ve evliyâ eliyle insanlığın vicdânına emanet edildi.¹ " *size iki değer emanet ediyorum*"² şeklinde iki vecihle gelen emânet, aydınlanma (enlightenment) ürünü *ideoloji çağı*³ pozitivizminin hedefi olurken, emanetin iman dili⁴ de uzun zaman aynı akımın hedefi oldu.

* Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, Malatya Bölge Müdürlüğü, Vakıf Uzmanı, Dr.

¹ Ahzab 72, Haşr 22; *فأبين ان يحملنها فحملها الانسان / size iki değer emanet ediyorum*"² şeklinde iki vecihle gelen emânet, aydınlanma (enlightenment) ürünü *ideoloji çağı*³ pozitivizminin hedefi olurken, emanetin iman dili⁴ de uzun zaman aynı akımın hedefi oldu.

² bkz. M.Nasiruddin el-Albânî, **Sahihu't-Terğîb ve't-Terhîb**, Maarif Yay, Riyad, h. 1412, C.1, no. 40
Bu Kur'ân, bir tarafı Allah'ın diğer tarafı insanlığın elindedir *قال إن هذا القرآن طرفه بيد الله وطرفه بأيديكم*

³ Frederic Watkins, **The Age of Ideology The Political Thought**, Cornell Univ. Press., 2000, s.3.

⁴ Seyyid Hüseyin Seyyidî, **Mevlânâ ve Kurân, Tefsir veya Te'vîl**, Edebiyat ve SBF Yay, 1384/2005 S. 196.

İlahî metinler, hem bilgi verir hem iman dikte ederler. İşârî/Tasavvufî metinlerde de bu özellik göze çarpar. İşârî/tasavvufî tefsir, zühd ve fakr ile başlayan⁵ takarrub ile tekâmül eden tasavvuf hareketinin, zühd felsefesine alışık olmayan Roma-Sasanî kültür havzâsında hızla yayılmasının sırrını da ortaya koymuştur. Muhtemelen bu sır, Roma ve Sâsânî gibi, kuvvet-servet-şehvet eksenindeki iki küresel gücü sonlandıran rûh idi, söylemi ise *şâh-gedâ* betimlemesindeki adalet, özgürlük⁶ hitabında saklıdır.

Tefsîr yöntemleri arasında Bahru'l-Ulûm'un içinde mütalaa edilebileceği İşârî/Tasavvufî Tefsîr hem rivaî-diraî hem fikrî-amelî, hem de edebî vs. bir çok yönden insanın sorunlarına eğilme imkânı vermiş, hatta insanın ğafil olduğu kişisel ğayb alanında farkındalık meydana getirmiş, perdeleri kaldırarak Gaybın Anahtarları (Mefâtihu'l-Gayb), Sırların Keşfi (Keşfu'l-Esrâr), Kur'ân'ın Sırları (Esraru't-Tenzil), Yorumun Ruhu (Ruhu'l-Beyân) gibi isimler altında anlama sorununa çözümler getirmeyi denemiştir.

Bahru'l-Ulûm müellifi Alâeddîn Ali b. Yahyâ es-Semerkindî (ö. 1456) bir mutasavvıftır ve tefsîrini genel anlamda tasavvufî-irfânî dille yazmıştır. Ancak eser, müstakil bir tasavvufî tefsîr olma saikiyle kaleme alınmamıştır. Bahru'l-Ulûm tasavvufî bir tefsîr olmakla birlikte edebî, rivaî, lügavî yorumları da hâvî multi-disipliner özelliğiyle dikkat çekmektedir.

İnsan, eşya ve olayları müşahedeyle idrak etmeye, sûfî şâirin deyişi ile *ikra* düşmeye⁷ çalışırken bilimsel bir faaliyetin içindedir⁸ bu da salt aklı/zihnî bir süreç olmayıp, Crombie'nin "*gerçeğe ulaşma amacını kovalayarak ilerleyen*"⁹ tecessüsle iç içe aksiyoner bir rûh hâlini ifade eder. Mütecessis ruh, sistemin işleyişine hayranlık içinde dikkatle deverân edip¹⁰ yitiğini ararken *metluv vahye* (Kur'ân'a) ve *kendine* müracaat etmek zorundadır¹¹ zira hem Kur'ân'ı hem de kendini anlamaya yönelik (çift yönlü) ilimlere muhtaçtır.

Zâhir-Bâtın ikilemi de esasen bir kategorik yaklaşımdan ibarettir. Bâtın ehli olmak zâhiri terki gerektirmediği gibi zâhir ehli olmak da bâtını terki gerektirmez. Dolayısıyla tasavvufta her iki hassasiyetin yer aldığı zühd-ü bârid'den uzak bir "mutlaklıktan"¹² söz edilir.

⁵ M.Abdulmünim Hafacî, **El-Edebu fi't-Turâsi's-Sûfî**, Mektebetü Ğarîb, Kahire, s. 7.

⁶ Sufî yazarların özgürlük çağrısı için bkz. **Evlîyalar Ansiklopedisi**, Türkiye Gaz. Yay. İst, 1996; Azizüddin Nesefî, **İnsan-ı Kâmil**, Dergâh Yay., İst, 1990, s.68; Abdullah b. Es'âd-İmam Yâfî, **Ed-Dürri'n-Nazîm**, Çev.H. Erin, Pamuk Yay, İstanbul 1989, s. 19.

⁷ Ethem Cebecioğlu, **Seheriyât**, Erkam Matbaası, İstanbul, 2010, s. 128.

⁸ Muhammed b. Abdullah Hânî, **Behcetü's-Seniyye**, Çev. A.Akçiçek, Gonca Yay., İst. 1976, s. 196.

⁹ Cihangir Gener, **Ezoterik/Batnî Doktrinler Tarihi**, Beyaz Yay, Ank. 2012, Giriş.

¹⁰ Mülk 3, 4.

¹¹ Hacı Bektaş Velî'nin "Her ne arar isen kendinde ara" deyişi arayışın içe dönük olmasına vurgu yapar.

¹² Annemarie Schimmel, **İslâm'ın Mistik Boyutları**, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2001, s. 20.

Mamafih çalışmamızda Kur'ân'daki bâtın kavramı ve ilmi ile tarihte çeşitli adlarla karşımıza çıkan ve bâtın ilmi iddialarıyla Kur'ân'ın gerçek bağlamından uzaklaşan ve zamanla İslâm'ın özüne yabancılaşan *Ubeydiyye, Nusayriyye, Dürziler, Teyâmine, Behâiyye, Bühre, Yâmiler, Bâbiler*¹³ gibi zümreleri karıştırmamak gerekir. Bâtın ulemâsı nezdinde zâhirin de ayrı bir önemi vardır. Buna karşılık zâhir ulemâsı da zâhiri, lafzî ve lügavî mânâdan ayrı bir takım bâtını/gizli derûnî/içsel ve sırrî/ince manâların varlığı anlayışına tamamen karşı değildir.¹⁴

Tasavvufî hareketler ve sûfî tarikatler, İslâm tarihinde inanç ve ibadet yönüyle şeriata mültezim oldukları sürece makbul ve saygın karşılanmış, desteklenmiş, teveccüh görmüştür. Bu kısa makalede, Tefsir'de İşâret bahsi ile Ankara'nın bağrında medfun bir âlim sîmânın Bahru'l-Ulûm'da işârî yaklaşımına değineceğiz.

Tasavvuf-Tefsiri Münâsebeti ve İşârî Tefsir

Tefsîr ilmi ile tasavvuf arasındaki en önemli münasebet kuşkusuz, Kur'ân tefsirinin tasavvufa referans olmasıdır. Zira tefsir ilmi, Kur'ân-ı Kerîm'in mânâlarını ortaya çıkarmakta, işâret ve müteşabihlerini açmaktadır.

Şeyh Semerkandî tasavvufu sübliminal yöntemle (işâret) tefsirinin satır aralarına yaymaktadır.¹⁵ Uzunca *zikir* ayetlerini ele alır ve zikri dinamik bir kavram olarak yorumlar.¹⁶ Ona göre zikir, hayatın her ânını kuşatan dil, kalp ve azâlar ile gerçekleşen bir kuşanmışlık hâlidir. Dolayısıyla zikre mef'ûl olan zât-ı akdesten başkasının zâhiren ve bâtinen unutulması gerekir. Şeyh, kalbin meyletmesi olarak *muhabbet* kavramı¹⁷ ile velâyet ve kerâmet bahsine vurgu yapar.¹⁸ Misâlleri bu şekilde çoğaltmak mümkün.

Kimileri, tasavvuf-tefsir münasebetini gözardı edip tasavvuf ile tefsirin arasını ayırmaya, *tasavvuf ayrı bir dindir* diye onu yabancı bir unsur olarak göstermeye çalışırlar. Oysa terminolojisiyle bir bağımsız disiplinden söz ediyoruz. Elbette bir çok kavram ve disiplin adlarında olduğu gibi (kelam, tefsir, usul vb.) gerçekte *tasavvuf* da fazlalık bir isim. Ama tasavvuf ıstılahı oluştuğundan sonra, sûfî-

¹³ M.Hammâdî, *Bâtınîlerin ve Karmâtîlerin İçyüzü*, Çev.İ.H.Erzen, DİB Yay, Ank 1948, s. 32-33.

¹⁴ Süleyman Uludağ, *Tasavvuf'ta Usûl Meselesi, İslâmî İlimlerde Metodoloji, Tartışmalı İlmî İhtisas Toplantı Notları*, Ensar Neşriyat, İstanbul, 2005, C. II, s. 1045-1048.

¹⁵ bkz. Eflâkî, *Âriflerin Menkabeleri I (Menâkıbu'l-Ârifin)*, s. 295; Fürûzanfer, *Mevlânâ Celâleddin*, İst. 1986, s. 90.

¹⁶ Semerkandî, *Bahru'l-Ulûm*, C. I, s. 141a, 141b.

¹⁷ Semerkandî, *age*, C. I, s. 147a, 147b.

¹⁸ Semerkandî, *age*, C. I, s. 239a, 239b.

tasavvuf kelimeleri kullanılır olmuştur. İşin özü, tasavvuf Kur'ân'ı Peygamberce yaşamının adıdır.¹⁹ Yani takvâ ve zühd hayatı.

Dolayısıyla tasavvuf, özü itibariyle Kur'ân Vahyi'nin nasıl yaşanacağını anlatır. Bu yaşantının hangi ahlakî ilke ve pratiklere dayandığını, iman-İslâm-ihsan tanımlamasındaki yükseliş sürecinin, olgunluk safhası "ihsan" a karşılık gelen bir kalbî ve ruhî kemâlî ortaya koyar. **Tefsîr ilmi de, Allah kelâmının açıklaması, Kur'ân lâfızlarının ve mefhumlarının, toplumun anlayacağı dile aktarılması anlamında alındığı taktirde tasavvuf ile bir bütünlük oluşturmaktadır. Böylece alemlere yol gösterici bir rahmet²⁰ olarak indirilen Kur'ân-ı Kerîm özü, hakikati, ruhuyla insanlığa yol gösteren bir klavuz olacak, yaşanarak, hissedilerek yazılan bir *canlı tasavvufî-işârî tefsîr* halinde taayyun edecektir.**

Kur'ân'ın anlaşılması konusunda farklı yaklaşımlardan bir kısmı, Kur'ân'ın tefsîrinde rivâyetlerden yararlanmakta, -me'sur tefsîr-²¹ eldeki verilerin rivaî boyutuna odaklanmaktadır. Bir kısmı dirâî boyutu ile ilgilenmekte -tefsîr-i bi'r-re'y/te'vil²² bir kısmı ise ilmî, edebî, fennî, bir kısmı kelâmî-felsefî, bir kısmı da fikhî-ilmî boyutuna yönelmekte -mevzûî tefsîr- dir. Tasavvuf ehli ise Kur'ân'ın özü, manevî yönleriyle ilgilenir, tasavvufî/işârî tefsîr- onun sır, işârât ve ruhunu keşfe çalışır.²³

Başlangıçta sahâbe ve tabiunun açıklamalarından ibaret naklî tefsire, akfî ve re'y tefsiri de eklenince firkaların görüşlerini yansıtan tefsir ekolleri doğmuş oldu. Bu oluşma safhasında mutasavvıflar da kendi görüşlerine uygun düşen tefsirleri topladılar. Yaşadıkları zevk haline göre ayetlerden ma'nâlar çıkardılar.²⁴

Sülûk ve tasavvuf erbabına zâhir olan gizli bir işâretle, Kur'ân'ı zâhirinin gayrına te'vil etmek olarak tarif edilen²⁵ bu ekol (tasavvufî/işârî tefsir), ayetlerin şeriâta ters düşmeyen derûnî (ezoterik) yorumlarıyla ekser ulemânın kabûlüne mazhar olurken ayetin zâhirî anlamı ve Arubet selikası ile (Arap dili ve kültürünün yapısıyla) bağdaşmayan bâtnî yorumlar da yapılagelmiştir. Dolayısıyla işârî tefsirin şeriata uygun olma makbul, olmayanı ise mezmum addedilirken, işârî tefsir tartışmaları devam etmiştir.

Tefsîr, Kur'ân'ı Kerîm'in mânâlarını ortaya çıkarıp izah etmeyi konu edindiği için bu ilim, bir anlamda tasavvufa referans hizmeti verir. Zira tasavvufun

¹⁹ Cebecioğlu, **agr.**

²⁰ En'am 157.

²¹ Halil el-Kübeysî, **İlmu't-Tefsîr Usûlulu ve Kavâiduhu**, Mektebetu's-Sahâbe, el-İmarat eş-Şarika, 2007, s.7-8.

²² A.Mahmud Mustafa Ca'fer, **Et-Tefsîr ve'l-Müfessirun fi Sevbihî'l-Cedid**, Selâm Yay, Kahire, 2007, s.515.

²³ Abdulğafur Mahmud Mustafa Ca'fer, **age.**, s. 61.

²⁴ Süleyman Ateş, **İşari Tefsir Okulu**, Ankara Üniv. İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1974, s. 19.

²⁵ Mehmed Sofuoğlu, **Tefsire Giriş**, Çağrı Yayınları, İstanbul 1981, s.346-7.

Kur'ân-ı Kerim'in bazı âyetlerini tefsîr etmek ihtiyacını gerektirdi.³⁹ Genel mânâda Araplar bir yana, sahâbe arasında bile algı ve anlayış farklılıkları⁴⁰ olduğu için Kur'ân'ın tefsîri, başta Hz. Peygamber olmak üzere, derin ilme sahip sahâbe tarafından hep yapılagelmiştir.

Ashab-ı Kiram, Kur'ân'ı en iyi anlayan kimseler olduğu halde aralarındaki bu anlama ve kavrama farkları, sahabeden bazı ileri gelenlerinin dahi anlayamadıkları âyetlerin bulunması, Kur'ân-ı Kerîm'in açıklanması ihtiyacını her zaman hissettirmiştir.⁴¹ Sahâbe nesli veya ilk Kur'ân nesli diye tabir ettiğimiz es-sabikûne'l-evvelûn için durum böyle iken, ahlâf için tefsîr ilminin lüzumu ve zarureti, elbette tartışılmaz olacaktır.

Kaldı ki İslâm, yalnız bir zamânâ değil bütün zamanlara, toplumlara şâmidir. Binaenaleyh, her Müslüman toplumun farklı açıları, eksikleri vardır. Kimi toplumlar ahlâkî, rûhî ve amelî yönden kimileri ise aklî, teorik desteğe ihtiyaç duyarlar. Dolayısıyla tasavvuf ile tefsir disiplinlerinin böyle bir ayrılmazlığından da söz etmek gerekir.

Tasavvufun amacı, ilâhî kelâmın tefsîrinde, mümkün olabilecek en yüksek bilgi, tecrübe, sezgi ve arınmışlık haliyle yine mümkün olabilecek en yüksek anlama seviyesine ulaşmaktır. Böylece tefsîrde mutasavvıf, bilginin ötesindeki araçlara da başvurur, *akl-ı selim* yanında *kalb-i selim*'i, ilham, rüya-yı sadıka, murâkabe, cehd, vecd gibi halleri de gerekli görür. Kalb âleminde terakkî kaydedilmediği takdirde, Kur'ân, kâinât ve insanın esrârından hisse alabilmek mümkün değildir.⁴² Arınmışlık içinde yaklaşmayanlara ayetlerin sırrı açılmamaktadır.⁴³ Mamafih mutasavvıfımızın belirttiği gibi tasavvuf ahlâkî (takvâ), tefsir ilminde lügat gibi gereklidir. Çünkü bir mevzuyu anlamının yarısı, o mevzuyu hissetmek, yaşamaktır. Hisli bir yürek ancak, Kur'ân'ın sırlarına vakıf olabileceğinden Tasavvuf ile Tefsirin bu sıkı münasebeti ve ayrılmazlığını daima gözönünde bulundurmamak gerekmektedir.

Muhkem Ayetlerin Kitabın Anası Olmasının Anlamı

"ام الكتاب / *Kitabın anası...*" burada analık kavramının ifade ettiği anlam, fazladan bir özeni ifade eder. Meâl ve tefsirlerde karşılaşılan "ام الكتاب / kitabın anası" yerine kullanılan "temeli" sözcüğünden daha özel bir anlam. Çünkü 'ana' kelimesinde, özel bir şekilde, dönüşe vurgu yapılmaktadır. Türeyiş ve üreme anadan kaynaklanan bir durumdur. Bu, ananın bir parçasıdır. Dolayısıyla, bu ifadeden müteşabihlerin muhkemlere dönüp dayanan, onlardan bir dal gibi uzanan anlamlar, medlullar içerdiği mesajı

³⁹ M. Tayyip Okıç, *Tefsîr ve Hadis Usulünün Bazı Meseleleri*, İstanbul 1995, s. 144-145

⁴⁰ Semerkandî, *Bahru'l-Ulûm*, C. II, s. 124b.

⁴¹ Suat Yıldırım, *Peygamberimizin Kur'ân'ı Tefsîri*, İstanbul 1983, s. 17-20

⁴² Osman Nûrî Topbaş, *İman'dan İhsan'a Tasavvuf*, Erkam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 71.

⁴³ Semerkandî, *age*, C. II, s. 103b.

verilmektedir. Bu da muhkemlerin müteşabihleri açıklayıcı oldukları sonucunu getirmektedir.

Nitekim işârî ayet yorumlarında da bu dönüşlülük sözkonusudur. Sözgelimi İbn Arabî yaratılış ile ilgili ayetleri yorumlarken ayetlerden شجرة الكون/*Kâinât ağacı* adını verdiği bir ağaç tasvir eder ve tohumdan meyveye ağacın tüm safhalarına bu ayetleri uyarlar.⁴⁴

Diğer taraftan Kur'ân'ın batını (müteşabihler), maksatlarındaki benzeşmeden dolayı müteşabih olarak nitelendirilmişlerdir. Zira tevîl olgusu, hem muhkem/zâhir, hem de müteşâbih/bâtın için geçerlidir. Kur'an'ın bir kısmı, bir kısmını tefsir eder. Dolayısıyla müteşabihlerin de bazı ayetler tarafından tefsir edilmeleri gerekir. Bu da muhkem ayetlerden başkası değildir. Sözgelimi Allah: "الى ربها ناظرة" /*Rabbine bakıp durur*."⁴⁵ ayeti müteşabih bir ayettir. Bu ayet: "ليس كمثل شيء" /*O'nun benzeri olan hiç bir şey yoktur*."⁴⁶ ayetine ve "لا تدرکه الابصار" /*Gözler O'nu idrak edemez*."⁴⁷ ayetine döndürülmek suretiyle anlamının şöyle olduğu anlaşılır: Buradaki bakma ve görmeden kasıt, fiziki bakış ve görüş değildir. Yüce Allah bir ayette şöyle buyurmuştur: "ما كذب الفئاد ما راي" /*Onun gördüğünü gönül yalanlamadı*."⁴⁸ Burada, kalbe özgü bir görme eyleminin varlığı ifade ediliyor. Buradan hareketle anlıyoruz ki, bu bakıştan maksat, kalbin yönelişidir ve bu, zahir, maddi veya akılla ilgili zihinsel bir yöneliş değildir. Diğer müteşabihler için de aynı durum geçerlidir.

İşârî-Tasavvufî tefsîrde müfessir, kalbine doğan bilgiyi kapalı bir üslûp ile, remiz ve işâret yoluyla ifade eder. Bu tefsîr, ilk anda akla gelmiyen, fakat tefekkürle, âyetin işâretinden kalbe doğan mânâları ihtiva eder.⁴⁹ Etki bakımından bir değerlendirme yapılacak olursa, tefsîr çeşitleri içerisinde halk kitlelerini yönlendirme, İslam'ın temel ilke ve mesajlarını global ölçekte farklı memleketlere, hikmetle ulaştırma bakımından, tasavvufî tefsîrler kadar sürdürülebilir bir etkiye sahip başka bir tefsîr çeşidi olmadığı söylenebilir.

“ وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ ” / *İnsanlara açıklamaları için sana zikri indirdik*”⁵⁰ âyetinde Hz. Peygamberin görevi bu zikri açıklamaktır. İnsanlar, Kur'ân'ı biliyor olsalar da ayetlerin açıklamaya ihtiyacı vardı. Vahyin o günkü muhatapları Kur'ân'ın dilini gayet iyi biliyorlardı ve lafızlarından Kur'ân'ın *ne dediğini* anlıyorlardı, fakat *ne demek istediğini* anlayabilmeleri

⁴⁴ Muhyiddin İbn Arabî, **Şeceretü'l-Kevn**, Bahar Yayınları, Çev.A.Akçiçek, İstanbul 1996, s.32-42.

⁴⁵ Kıyamet 23.

⁴⁶ Şurâ 11.

⁴⁷ En'âm 103.

⁴⁸ Necm, 11-18.

⁴⁹ Zerkânî, **Menâhilü'l-İrfân fî Ulûmi'l-Kur'ân**, Beyrut, tsz. C.1 s.546-556.

⁵⁰ Nahl 44.

için âyetin belirttiği gibi Nebevî, ledünnî, işârî açıklamaya ihtiyaç vardı. Bunun için bizzat Peygamber görevlendirilmişti. İnsanların, anlayış seviyeleri (yakîn kuvveti)⁵¹ farklı olduğu gibi âyetlerin sembolik anlamları, açıklamayı zorunlu kılmaktaydı. Çünkü kitap, ancak tek ve genel seviyeye hitap edebilecektir. Nitekim sahâbe de anlayamadığı hususları bizzat Allah Resûlüne soruyor, O da onlara izah ediyordu. İbn Mesûd (ra) der ki; “*الَّذِينَ آمَنُوا وَلَمْ يَلْبِسُوا إِيمَانَهُمْ بِظُلْمٍ* / İmanlarına zulmü karıştırmayanlar”⁵² âyeti nâzil olduğunda, bu ifade ağır geldi ve “*hangimiz nefesine zulmetmez ki*” diyerek, buradaki mânânın hakikatini sordular. Resûlullah (sav) ise bu zulmün, Lokman’ın oğullarına nasihatindeki şirk olduğunu söyledi.⁵³

Mevzubahis dönemde Kur’ân tefsîrinin, bağımsız bir ilim hüviyeti yoktur. Sahabe, hadislerle bu ihtiyacı gideriyordu. Dolayısıyla buradan hareketle, tefsîr ilminin hadis temelinde tedvin edildiği söylenebilir. Hz. Peygamber’in vefatından sonra, sahâbe Arapçayı, hadisleri bilmelerine ve olayları yaşamalarına rağmen, Kur’ân’ı anlamaya ihtiyaç duydular. Kur’ân’ın yorumunu hakkıyla bilen sahâbe sayısı sınırlıydı. Râşid halifeler, İbn Mesud (ö. 35/657), İbn Abbas (ö. 68/690) ve ancak bir kaç fakih sahâbi tefsir ilmine vâkıf idi.⁵⁴ Hz. Osman’ın h.35/657 yılında şehid edilmesiyle alevlenen siyasî ihtilaflardan sonra terğib ve terhib hadîsleri ve Kur’ân kıssaları ile vaaz⁵⁵ verenler ve başkaca hadiseler tasavvufî tefsirin gelişmesinde etkili olmuştur.

Şüphesiz sahâbe ve tabiin devrinde Kur’ân’ın tasavvufî yorumları yapılıyor, işârî mânâları açıklanıyordu. Ancak Kur’ân’ın tamamının sûfî yorumla ele alınıp, işârî anlamların çıkarılarak müstakil tasavvufî/işârî tefsîrlerin vücuda getirilmesi bu dönemin sonlarına rastlar. İslam âlimleri sûfî tefsirleri müstakil bir yöntem olarak zikretmiş, Kur’ân mucizesinin salt maddi olmadığını, rûhî yönünün merkez olduğunu belirtmişlerdir.⁵⁶

İşârî/Tasavvufî Tefsirin Geçerliliği

Sûfî Kur’ân yorumunun, Kur’ân’ın anlaşılması ile ilgili bir probleme dönüşmesi, beraberinde Tasavvufî/İşârî tefsirin, İslâm bilim sahasında tartışılmasına neden olmuştur. Esasen ilk dönemde telif edilmiş işârî tefsirleri, günümüz tefsirleri arasında görenler olmakla birlikte⁵⁷ sonraki dönemlerde

⁵¹ Semerkandî (ks), bu anlayış seviyeleri için yakîn kuvveti der ve yıldızların ışığı farklı olduğu gibi müminlerin yakîn kuvvetleri de farklıdır der. bkz. Semerkandî, **Bahru’l-Ulûm**, C. II, s. 124.

⁵² En’âm 82.

⁵³ Zehebî, **age**, s.60.

⁵⁴ Suyutî, **el-İtkan fi Ulûmî’l-Kur’ân**, Buğa Yayınları, trz. C. 2, s. 1227.

⁵⁵ Muhammed Abdulazim Zerkânî, **Menâhilu’l-İrfan**, Daru’l-Fikr Yayınları, Şam 1996.

⁵⁶ Hüseyin Salih Hamade, **Mebahis fi Fehmi’l-Kurân**, Daru’ul-Hücceti’l-Beydâ, Beyrut, 2008, C.1, s. Mukaddime, ب .

⁵⁷ Bkz, M. Sait. Şimşek, **Günümüz Tefsir Problemleri**, Esra Yay., İst., 1997, s. 207.

menfî anlamda bâtinîliğe varan yorumlar sebebiyle işârî tefsirleri reddedenler de olmuştur.

Mutasavvıflar, zâhir mânâyı aşıp lâfızların ötesinde bir anlam arayışına yönelirler.⁵⁸ Bu arayışta sûfinin derecesine göre tebelvür eden bu iç (bâtın) mânâlara ulaşmak için birikim, keşf ve tefekkürün yanısıra, ahlâkî olgunluğun da bulunması gerekir.⁵⁹

Tasavvufun amelî-nazarî iki kısmı vardır. Bundan nazarî olanı araştırma, bilgi ve öğrenime dayanırken amelî olanı ise, zühd ve fenâ ahlâkına dayanır. Biri teorik, ideolojik diğeri pratik, eylemci ve inkılapçıdır.

Bir anlamı üstü kapalı bir şekilde anlatmak (işâret), tasavvufta mükâşefe ile elde edilmiş manâyı ifade ederken, Kur'ân'ın bu yöntemle yorumlandığı tefsirler de işârî tefsir adını alırlar. Öyle ki, bu gizli anlamları kavramanın yolu olarak görüldüğü için Tasavvuf'a *işaret ilmi* de denilir.⁶⁰ Literatürde işârî tefsir, yalnız sülûk erbabına açılan, zâhir manâsının dışında ama zâhirle birleştirilmesi mümkün olan gizli anlam ve işaretlere göre Kur'ân'ı tefsir etmek⁶¹ şeklinde bilinir.

Ancak işârî yorumun geçerliliği; zahiri anlama uzak ve aykırı olmamak, bu anlamı kabule engel bir aklî veya şerî mania bulunmamak ve sözkonusu anlamın yegâne yorum olduğunu iddia etmemek⁶² gibi zamanla bir takım kriterlere de bağlanmıştır.

Bakara sûresindeki “فلا تجعلوا لله اندادا و انتم تعلمون / *Bildiğiniz halde Allah'a ortaklar koşmayın!*” âyetinde⁶³ bir çok mutasavvıf müfessir انداد / endad (ortak koşulan), kötülüğü emreden nefis-i emmâre olarak yorumlamışlardır.⁶⁴ Oysa nefis put mudur ki Allah'a ortak koşulsun? sorusu gelebilir. Ancak “ارأيت من اتخذ الله هواء / *Hevâsını/nefsini kendisine tanrı edinen kimseyi gördün mü?*”⁶⁵ ayeti sözkonusu sûfi/işârî tefsirin ne kadar yerinde ve derinlikli bir kalbî okumanın ürünü olduğunu ispat etmektedir.

“وعهدنا الى ابراهيم و اسماعيل ان طهرا بيتي للطائفين ... / *İbrahim ve İsmail'e, evimi temiz tutun diye emir verdik*”⁶⁶ âyetinde zâhiren gelen emir, Kâbe'yi

⁵⁸ Bkz. İsmail Cerrahoğlu, **Tefsir Tarihi**, Fecr Yay., Ank., 96, II, 8; Said Şimşek, age, s. 207.

⁵⁹ Süleyman Uludağ, “İşârî Tefsir”, DİA, İst., 2001, XXIII, 425.

⁶⁰ Kelâbâzî, et-**Tearruf**, Beyrut, 1986, s. 87; Süleyman Uludağ, “İşârî Tefsir”, DİA, XXIII, 424.

⁶¹ Zerkânî, **Menâhilü'l-İrfân fi Ulûmi'l-Kur'ân**, C. II, s. 86.

⁶² Zerkânî, age, C. II, s. 89.

⁶³ Bakara 22.

⁶⁴ Şâtübî, Ebû İshak, **el-Muvâfakât fi Usûli's-Şerîa**, Beyrut, 1997, C. III, s.361.

⁶⁵ Furkan 43.

⁶⁶ Bakara 125.

temizleme emridir. Ancak burada kalbin temizlenmesine de işaret vardır. Görüldüğü gibi lafzın asıl anlamı (zahir) vurgulanmış, ancak genellikle kalbin masivadan temizlenmesi işareti çıkartılmıştır. Ali Semerkandî (ks), ise bu ayette başka bir işârî anlama, daha sosyolojik, daha nesnel bir manâya dikkat çeker. Ona göre, evin yani Ka'be'nin temizlenmesi putlardan, necis şeylerden, murdar düşüncelerden arındırılmasıdır.

Bugüne kadar yüzlerce örneği yazılmış İşârî Tefsir'in, karşılaştırmalı üstünlüklerinin yanında problemleri de bulunmaktadır. Sözelimi bu tefsir yöntemi, kişisel sezgi alanına dayalı olduğundan işârî çıkarımların üzerinde ittifak edilen belli bir sistematiği bulunmamaktadır. Bu nedenle sayıları az da olsa Vâhidî (ö .486), İbn Salâh (ö. 643) gibi müfessirler arasında, Kur'ân tefsirine dair mutasavvıfların görüşlerini tefsir olarak değil Kur'ân tilaveti sırasında hissettikleri duygu ve anlamlar olarak değerlendirenler⁶⁷ vardır. Bu nedenle işârî tefsirle ilgili en büyük problemin, sınırların dışına çıkma tehlikesi olduğunu söyleyebiliriz.

Bir diğer problem, sûfi müfessirlerin sıklıkla naklettikleri rivâyetlerdir. İçlerinde zayıf, hatta mevzuların da bulunduğu ve hurûf-i mukattaa ve zâhir-bâtın ile ilgili kimi rivâyetler, tasavvufî tefsirlerin en çok eleştiri alan yönüdür.

Sonuç olarak tasavvufî düşüncenin ürünü işârî tefsir, Kur'ân'ın batınî düşünce, yorum ve yaşanan haller doğrultusunda izahı çabasıdır. Lafzen anlaşılması güç bazı âyetler, işârî tefsirin oluşmasını sağlamıştır. Kur'ân okumalarında zâhire, akla ve vahyin ruhuna aykırı olmamak kaydıyla keşf, ilham ve işrâkât kabilinden husûle gelen yorumlara değer vermek gerekir. Kur'ân, kendi hazinelerini ancak kalb-i selim ile ona yaklaşanlara açmaktadır.⁶⁸ Bu nedenle Kur'ân okumaları yapan herkesin onun hazinelerinden alacağı miktar ve kalite aynı olmayacaktır.

İşârî tefsir daha çok tevhid, vahdet, ruh ve nefis, velâyet, antropomorfizm, sembolizm gibi tasavvufun yoğunlaştığı konulara yönelmiştir. Şeyh Semerkandî de, tefsirinde sıkça zat ve sıfât tevhidine değinir. Bu açıdan bakıldığında Bahru'l-Ulûm, bir Kelâmî tefsir gibi zannedilebilir. Oysa tasavvufî tefsirlerin tamamında tevhid ve vahdet bahisleri, en temel konulardan sayılmıştır.

Sûfi/İşârî tefsirlerde en önemli mesele, Allah (cc) ve O'nun esması ile tevhid edilmesidir. Mutezile Allah'ın akıl yolu ile bilineceğini savunurken, mutasavvıflar tevhidin akıl yoluyla değil, vahiy ve ilham yoluyla, duygu ve sezgi gücüyle kalple bulunacağına inanıyorlardı. Tevhid'in ilk tasavvufî

⁶⁷ Bedrüdîn Muhammed Zerkeşî, *el-Burhân fi Ulûmi'l-Kur'ân*, Beyrut, 1415/1994, C. II, s. 311.

⁶⁸ “الا من اتى الله بقلب سليم” / Ancak Allah'a selim (arınmış) bir kalb ile gelenler müstesna...” Şuara 89.

tanımını yapan Cüneyd-i Bağdâdî (ö. 298/909)'ye göre tevhid, " *افراد القديم عن المحدث / Kadîm'i muhdesten ayırmak*" tır. Bu cümle Allah'tan başka her şeyi yok bilip kaldırmak ve yalnız Allah'ı bırakmak demektir ki fena fillah'ın bir ifadesidir.⁶⁹ Vahdet-i vücud düşüncesi, Gazâlî'de sistemleşmemiş haliyle mevcut iken İbn Arabî bu telakkiyi sistemleştirmiş ve bunu bütün İslâm tasavvufuna yaymıştır. Ona göre varlık bir tek hakikatten ibarettir. Çeşitlenme ve çoğalma duyuların meydana getirdiği zahirî bir şeydir. Fakat varlık Allah ile aynı mahiyette değildir.⁷⁰

Tasavvufî tefsirlerin üzerinde durduğu diğer bir önemli mesele Kur'ân'ın " *الروح من امر ربي قل / De ki; ruh Rabbimin işindedir*"⁷¹ dediği ruh ve nefis konusudur. Kelime anlamı yol gitmek, yürümek, rahatlamak, nefes almak⁷² demek olan ruh, tasavvufta, Allah'ın yarattığı latif bir varlıktır. Bedenden sonra yaşar, kıyamette tekrar bedenlere girerek haşrolur. Sonra ruhun şeriat, tarikat, marifet ve hakikat'a dair 10'ar makamdan oluşan 40 makamlık mertebeleri (tekamül aşamaları) vardır.⁷³ Hakikatte nefis de ruh demektir. Sülemi nefsi/ruhu Kur'ân'da geçtiği şekliyle emmare, mülhime ve mutmainne olarak üçe ayırır.⁷⁴ Nefsin sekiz manası vardır. Bunlardan bir tanesi sadece ruh manasına gelir. Nefs kelimesi lügatlerde hayat, asıl, öz, cevher, nefret⁷⁵, karından havanın çıkması, bir şeyin nefis olması onun üzerinde insanların yarışmasındandır, nefis ruhtur, ruhun kendisidir.⁷⁶

Sûfîlerin işârî tefsir yaklaşımında anahtar kavramlardan biri de velâyettir. Zâhirî-bâtınî şeklinde iki kısma ayırdıkları⁷⁷ velâyet, velâ, velî, mevlâ kelimeleri v-l-y kökünden türemiştir ve bir şeyin diğer bir şeyin yanında maddi-manevî kurb/yakınlık şeklinde olmasıdır. Hem maddi hem de manevî yakınlığı ifade için kullanılır.⁷⁸ Halk içinde hak ile tasarruf etmek anlamında velâyettir, nebevî bir miras olarak peygamberlerden sonra velilere intikal eder. Dolayısıyla tefsir çalışmalarında, Kur'ân ve Sünnet'ten sonra velâyettir makâmındaki zatların işârî/tasavvufî/dirâî tevilleri önemli bir referans olarak görülür. Peygamberler mal miras bırakmazlar. Onların mirasını,

⁶⁹ Süleyman Ateş, *age.*, s. 258.

⁷⁰ Hüsamettin Erdem, **Vahdet-i Vücutla Panteizm Arasındaki Farklar**,

⁷¹ İsrâ 85.

⁷² Komisyon, **Mu'cemu'l-Vasît**, Daru'ş-Şurûk, Mecmau'l-Lüga'l-Arabiyye, 2004, Kahire, ruh md. s. 380.

⁷³ Heyet, **33 Risâle**, C. 3, Fazilet Yayınevi, Ankara, bilatarîh, s. 3-19.

⁷⁴ Vasîfî, **Hakaik**, varak 116a, Bkz. Süleyman Ateş, *age.*, s. 279.

⁷⁵ İbn Manzûr, **Lisanu'l-Arab**, C.6, s. 233.

⁷⁶ İbn Faris, **Mücmelü'l-Lüğa**, Müessesese Risale, Irak, 1989, s. 879.

⁷⁷ Mehmed b. Abdullah Tantavî, **Feth-i Rabbânî**, Ankara 1990, s. 22.

⁷⁸ Murtaza Mutahharî, **Velâ ve Velâyet Üzerine**, Çev. S.S.Hüseynî, Kevser Yay, İstanbul 1993, s.8-9.

yolunun en iyi takipçileri arasından ehliyet ve liyakat ölçülerine uyan kimse omuzlar. Bazı kimseler evliyanın peygamberden üstün olduğunu iddia etmişlerse de tasavvuf ehli, bu gibi iddiaları kabul etmemiştir.⁷⁹

Bunlardan başka başta haller ve makamlar, güzel ahlâk olmak üzere ru'yet, kaza ve kader, meâd, zâhir ve bâtın, kalb, uyub-ı nefis, usûl-i aşere gibi konu ve kavramlar tasavvufi tefsirlerin en çok üzerinde durduğu meselelerdir. Ancak son bölümde detaylarıyla ele aldığımız ve Bahru'l-Ulûm'da konuyu ve şeyhin kavramları ele alışını incelediğimiz için burada bu kadarla iktifa edeceğiz.

Neden Zâhir-Bâtın Şeklinde İki Cihetten Söz Edilir?

Allah kendini " *هو الظاهر والباطن* / *O zâhirdir ve bâtıdır*"⁸⁰ şeklinde tarif etmiş ve kitabını bu formatta göndermiştir. İşârî tefsirde de bu ikilem belirgindir. Bilindiği gibi genel kabul gören bilgi edinme yolları sağlam duyular, doğru haber ve akıl⁸¹ şeklinde üç çeşittir. Tasavvuf düşüncesi buna bir dördüncüsü olarak "marifet"i ekler. Hikmet, sezgi, iç doğuşu, ilham, sadık rüya gibi farklı kavramlarla buna vurgu yapar. Elde edilme yolu itibariyle ilmi; biri istidlal ve istinbat yoluyla, diğeri keşf ve ilham yoluyla olmak üzere ikiye ayıranlar da vardır. Bunlardan birincisinin mahalli akıl, ikincisinin mahalli ise kalptir.⁸² Şair Kur'ân'ın zâhir-bâtın yönüne şöyle değinir.

حرف قرآن را مدان که ظاهر است زیر ظاهر باطنی هم قاهر است
توز قرآن ای پسر ظاهر مبین دیو آدم را نبیند غیر طین

*Kurân'ın sözünü zahir zannetme,
öz/bâtın vardır*

Zahirin altında baskın bir

*Çocuk! Sen Kurân'da zâhire bakma
görmez ki*⁸³

Dev, insanı çamurdan başka

Allah Resûlü: *ان للقرآن ظهرا و بطنا و حدا و مطالعا* / *Allah'ın indirdiği her ayetin bir zâhiri, bir bâtını vardır...*⁸⁴ der. Çünkü Allah (cc): " *فما لهؤلاء القوم لا يكادون يفقهون حديثا* *Bu topluma ne oluyor ki hiç söz anlamıyorlar*"⁸⁵ buyurmaktadır. Bunun manası sözden Allah'ın ne murâd ettiğini anlamıyorlar demektir. Yoksa söz anlamıyorlar demek değildir. Çünkü Kur'ân onların

⁷⁹ Süleyman Ateş, *age.*, s. 289.

⁸⁰ Hadid, 3.

⁸¹ bkz. Sabûnî, *el-Bidâye fi Usulî'd-Din*, s. 17, A.Yüce, *Râzî'nin Tefsirinde Tasavvuf*'tan nakil.

⁸² İmam Gazalî, *İhyay-ı Ulûmi'd-Din*, C.III, s. 15.

⁸³ Mevlânâ, *Mesnev-yi Manevî*, 3. Defter

⁸⁴ Suyûtî, *İtkân*, C. II, s. 236.

⁸⁵ Nisa 78.

dilinde nazil oldu. Fakat sözden Allah'ın muradını anlamaya nasipleri yok demektir.

Nitekim " اليوم اكملت لكم دينكم و اتممت نعمتي عليكم و رضيت لكم الاسلام دينا / Bugün dininizi kemale erdirdim, üzerinizdeki nimetimi tamamladım ve din olarak size İslam'ı seçtim"⁸⁶ ayeti inince sahâbe sevindi, Hz. Ömer (ö. 22/644) ise ağladı ve şöyle dedi: Kemalden sonra noksanlık gelir".⁸⁷ Bununla Hz. Peygamber'in vefat edeceğini anlatmak istedi. Vakıa öyle de oldu. Ayetin inişinden kısa bir süre sonra Allah Resûlü (sav) vefat etti.

Şaire göre varlıktaki her şey sûret-mânâ sarmalı üzerine yaratıldığından, insan da bu ilkeden nasibini alır. Kevnî zevciyet diyebileceğimiz yaratılıştaki bu sünnetullah⁸⁸ gibi Kur'an'ın yorumunda da zâhir-bâtın zevciyetinden söz edilir.

Kur'an, topyekün insanlığın anlayış seviyesine hitap ettiği için basit sözcükler kullanmaktadır. Fakat bazı âyetler vardır ki, (müteşabihât) onların hakikatine ulaşmak, bir süreç ve yeti işidir. Nefsî ve kalbî bir arınma ile bu ayetlerin gerçek anlamlarına ulaşılabilir. Nitekim Gazâlî (ö. 505/1111)'ye göre Kur'an'ın anlaşılması kalb(î düşünce) yolu ile olduğundan, âyetlerin ruhuna vakıf olmak için kalp aynasından tozların ve siyahlıkların temizlenmesi gerekir.⁸⁹

Yine yüksek bir idraki gerektiren bu manevîyat mesajları perdesiz, filtresiz veya sembolizm olmadan insanlığın geneline yüklenirse, mesajın amacı ile uyuşmayan sonuçlar doğabilir.⁹⁰ Sözelimi Budizm, Manizm gibi öğretilere bakıldığında esasen tevhîdî bir öz taşıdıkları görülür. Ancak bu öğretilerde hakikatler perdesiz, yalın ve düz olarak ortaya konulduğu için, kamuoyu nezdinde bu gerçekler çarpıtılmaya, tersine çevrilmeye, istismara müsait hale gelmektedir. Örneğin İmam-ı Rabbânî, bu tarz istismarla vahdet-i vücud felsefesini panteizmle karıştıranlara karşı mücadele etmiştir.⁹¹ Dolayısıyla insanlar, tevhîdî bir özden yola çıkıp, şirk ile âlûde bir vesenî (putçu) anlayışa sapabilmektedirler. Bu durum, önceki kitaplarda ilâhî bir koruma olmadığına veya başka bir hikmete hamledilebileceği hususunu ise sadece zikretmekle yetinelim.

Ez cümle tasavvuf ehline göre Allah'ın kitabını anlayıp idrak edebilmek için âyetlerin ruhuna bakmak gerekir. Çünkü âyetlerin ve lafızların

⁸⁶ Maide 3.

⁸⁷ Cemâleddin el-Kasimî, *age.*, s. 53-54.

⁸⁸ Osman Nuri Küçük, *Mevlânâ'ya Göre Manevî Gelişim*, İnsan Yayınları, İstanbul 2006, s.

⁸⁹ İmam Gazâlî, *İhyay-ı Ulumi'd-Din*, C.1, s. 332.

⁹⁰ Tasavvuf ehline yönelik eleştirilerin önemli bir kısmı, bir nevî sembolik anlatımları taşıyamamaktan kaynaklanır. Hz. Musa'nın "Hızır"'ın fiillerini taşıyamaması gibi.

⁹¹ İmam-ı Rabbânî, *Mektubat*, C.1, Mektup 266.

sadece zâhirine bakmak, bizi Kur'ân'ın illî gâyesine ve nihaî amacına götürmez.⁹² Kur'ân'ın sözcükleri kimi zaman birer kinâyeye ve işâret barındırırlar ve bu işâretleri hakikat (tedebbür) ehli olanlar kavrayabilir. Rûzbehân-ı Baklî (ö. 1209)'ye göre hakikat ilmi zarf-mazruf, şekil-sır, elbise-ten gibi ilmin özüdür ve işâretler halindedir".⁹³ Bu tabirler mutasavvıf şâirlerin eserlerinde de görülür:

حرف ظرف آمد در او معنی چو آب

بحر معنی عنده ام الكتاب⁹⁴

Harf (söz, lafız) kap gibidir, anlam kaptaki su

Mânâ denizi ise onun yanında ümmü'l-kitaptır

Sembolik dil kullanan mutasavvıf şâirlere göre de, lafızlara takılıp aslı, özü iskalamamak âyetleri, derûnuna, batnına ve rûhuna nüfûz ederek yorumlamak gerekir.

Sonuç

Sonuç olarak tasavvufî düşüncenin ürünü işârî tefsir, Kur'ân'ın batnî düşünce, yorum ve yaşanılan haller doğrultusunda izahı çabasıdır. Lafzen anlaşılması güç bazı âyetler, işârî tefsirin oluşmasını sağlamıştır. Kur'ân okumalarında zâhire, akla ve vahyin ruhuna aykırı olmamak kaydıyla keşf, ilham ve işrâkât kabilinden husûle gelen yorumlara değer vermek gerekir. Kur'ân, kendi hazinelerini ancak kalb-i selim ile ona yaklaşanlara açmaktadır. Bu nedenle Kur'ân okumaları yapan herkesin onun hazinelerinden alacağı miktar ve kalite aynı olmayacaktır.

Mevlânâ da âyetlerin özüne/batnına dikkati çeker, fakat bunu meşru ölçülerde ve bid'atçilere fırsat vermeyecek şekilde yapar. Kur'ân'ın işârî tefsirini sahâbeye dayandırırken sahabenin Kur'ân'ın tecvidi, güzel sesle zahir okunuşu, hıfzedilmesi, meharic-i hurufu gibi zahir hususlara değil Kur'ân'ın kendisine neyi emredip neden nehyettiğine odaklandığını anlatır.

Kurân'ın tabiatötesine ilişkin anlatımları sembolik kavramlara dayanır. Bu nedenle sembolizmi anlayıp çıkarmak ve zamana uyarlamak belli bir anlayış düzeyini (kalb-i selim) gerektirir. İlimde rûsûh derecesi ise akl-ı selim ve kalb-i selim ile elde edilebilecek bir mevhibe-i ilâhîyedir ve bu, seçkincilik olarak algılanmamalıdır. Zira potansiyel olarak her insanda akıl, kalb ve muhakeme gibi değerler mevcuttur. Bütün insanlar da ilâhî hitap

⁹² Beman Ali Dehkan, **Berresi-yi Mebâni-yi Sûffıyye der Fehm u Te'vîl-i Kur'ân**, http://www.seraj.ir/engine/View_article.asp?LangStr=f_&ID=A89765

⁹³ Ruzbihan Baklî, **Şerh-i Şathiyyât**, Tahurî Yayınları, Tehran 1374, s.

⁹⁴ Mevlânâ Celaleddin-i Rûmî, **Mesnevî-yi Mânevî**, Çev. Ve Şerh. Tahiru'l-Mevlevî, Selam Yayınları, İstanbul 1963, C.1, s. 218, (293. beyit).

karşısında eşit olduklarına göre insana düşen irade ve takva ile bu değerleri harekete geçirmektir.

Ayrıca her insan, " *قل كل يعمل على شاكلته / De ki herkes kapasitesine göre iş görür*".⁹⁵ Bu ilâhî hitap karşısında seviyesine göre nasiplenmektedir: " *انزل من السماء ماء فسالت اودية بقدرها / Gökten su indirdi, kapasitesi ölçüsünde her vadiden o su akıp gitti*"⁹⁶. Burada Semerkandî'ye göre *vadiler* kalplerdir. Her kalp kendi kapasitesi ölçüsünde yağmurdan –ki bu da marifetullahtır, Allah'ın rahmetidir- nasip alır. Yine hadis-i şerifte Peygamberler insanlara kaldıracabilecekleri ölçüde, akıl ve algı kapasitelerince hitap ettikleri bildirilmektedir. " *انا معاشر الانبياء نكلم الناس على قدر عقولهم / Biz peygamberler topluluğu, insanlara akılları ölçüsünde konuşuruz*"⁹⁷

KAYNAKÇA

- Albânî, Nasiruddin; **Sahihu't-Terğib ve't-Terhîb**, Maarif Yay, Riyad, h. 1412
- Cebecioğlu, Ethem; **Seheriyât**, Erkam Matbaası, İstanbul, 2010.
- Cerrahoğlu, İsmail; **Tefsir Tarihi**, Fecr Yayınları, Ankara, 1996.
- Gener, Cihangir; **Ezoterik/Batunî Doktrinler Tarihi**, Beyaz Yayınları, Ankara, 2012.
- Hânî, Muhammed b. Abdullah; **Behcetü's-Seniyye**, Çev. A.Akçiçek, Gonca Yayınları, İstanbul. 1976.
- Hafacî, M.Abdulmünim; **El-Edebu fi't-Turâsi's-Süffî**, Mektebetü Ğarîb, Kahire, trz.
- Hammâdî, Muhammed; **Bâtunîlerin ve Karmâtîlerin İyüzü**, Çev.İ.H.Erzen, DİB Yayınları, Ankara, 1948.
- Hamade, Hüseyin Salih; **Mebahis fi Fehmi'l-Kurân**, Daru'ul-Hücceti'l-Beydâ, Beyrut, 2008.
- İbn Faris, **Mücmelü'l-Lüğa**, Müesseses Risale, Irak, 1989.
- İmam Gazalî, **İhyay-ı Ulûmî'd-Din**, Çile Yayınları, İstanbul, 1987.
- İbn Arabî, Muhyiddin; **Şeceretu'l-Kevn**, Bahar Yayınları, Çev. A. Akçiçek, İstanbul 1996.
- Karamânî, Cemal Halife; **Menakub-ı Ali Semerkandî**, Yazma Nüsha, DİB Merkez Kütüphanesi.
- Küçük, Osman Nuri; **Mevlânâ'ya Göre Manevî Gelişim**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2006.
- Mevlânâ Celaleddin-i Rûmî, **Mesnevî-yi Mânevî**, Çev. Tahiru'l-Mevlevî, Selam Yayınları, İstanbul, 1963.
- Schimmel, Annemarie; **İslâm'ın Mistik Boyutları**, Kabcacı Yayınları, İstanbul 2001.
- Semerkandî, Ali b. Yahya; **Bahru'l-Ulûm**, Süleymaniye Kütüphanesi, KAP Böl. 106-109 No Envanterli Yazma Nüsha.
- Suyutî, Celâleddin; **el-İtkan fi Ulûmî'l-Kur'ân**, Buğa Yayınları, trz.

⁹⁵ İsra 84.

⁹⁶ Ra'd 17.

⁹⁷ bkz. Meclisî, **Biharu'l-Envar**, İslâmiye Yay., 1384, C.1, s. 37.

- Şâtübî; Ebu İshak İbrahim b. Mûsâ, **el-Muvafakât**, Daru İbni'l-Kayyim, 2003.
- Şimşek, M. Saîd; **Günümüz Tefsir Problemleri**, Esra Yayınları, İstanbul, 1997.
- Topbaş, Osman Nuri; **İman'dan İhsan'a Tasavvuf**, Erkam Yay., İstanbul, 2002.
- Uludağ, Süleyman; **Tasavvuf'ta Usûl Meselesi, Metodoloji, Toplantı Notları**, Ensar Neşriyat, İstanbul, 2005.
- Zehebî, M. Hüseyin; **et-Tefsîr ve'l-Müfessirûn**, Vehbe Yayınları, Kahire, 1992.
- Zerkânî, M. Abdülazim; **Menâhilü'l-İrfân fî Ulûmi'l-Kur'ân**, Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut, 1988.
- Zerkeşî, Bedrüddîn Muhammed; **el-Burhân fî Ulûmi'l-Kur'ân**, Beyrut, 1415/1994.

THE THREE STAGES OF IRAN'S CHILDREN'S LITERATURE

KAVOOS HASSANLI*

ABSTRACT

Persian literature has a brilliant record. However, in the old Persian poetry, children's and young adult poetry has no significant status. In fact, there is not much which can be attributed to children and young adults from the old Persian poetry. Likewise, in other countries children's literature does not have a long history and is commonly regarded to have emerged around 17th century.

Among Iran's literature, books such as Qaboos Nameh written by Qaboos Ebn Voshmgir for his son Gilan Shah, some of the stories of Kelile and Dimne, some of the Nizami's poetry, and Mouse and Cat by Ubayd Zakani can be counted as some of the early instances of children's literature. However, no writer or poet is introduced particularly as a children's writer or poet.

During the constitutional era, under the influence of European literature, there have been poets in Iran such as Iraj Mirza, Eshqi, and Bahar who have released poetry in line with children's and young adults' interests and perhaps it is Iraj Mirza who has had the greatest concern in his works. Actually, children's and young adult poetry has been increasingly growing ever since the emergence of new schools, the popularization of literacy, the advent of printing press, new educational methods and novel psychological knowledge, and contact with Europe.

Literary devices are considered as an artistic feature of poem. This research has aimed to investigate the literary devices present in the children's and young adult poetry of Iran. It studies seventy collections of poems of thirteen Iranian poets all of whom have been categorized in three stages and have been studied based on their literary devices. The results indicate that the presence of literary devices in the children's poetry of Iran has had an upward trend.

Key Words: Children's and Young Adult Poetry, Literary Devices, Contemporary Poetry

دوره‌های سه‌گانه شعر کودک ایران

کاووس حسن‌لی (دانشگاه شیراز/دانشگاه استانبول)

چکیده

ادبیات فارسی پیشینه‌ای درخشان دارد؛ اما در شعر گذشته‌ی فارسی، شعر کودک و نوجوان جایگاه مهمی ندارد. و آن چه را که از سروده‌های گذشته‌ی فارسی، بتوان به کودک و نوجوان نسبت داد، بسیار اندک است. البته ادبیات کودکان در کشورهای دیگر هم سابقه‌ای چندان طولانی ندارد و از حدود سده‌ی ۱۷ میلادی عقب‌تر نمی‌رود.

در ادبیات ایران، کتاب‌هایی چون قابوس‌نامه که قابوس بن وشمگیر برای پسرش گیلان شاه نوشته یا برخی از حکایت‌های کللیله و دمنه، برخی از سروده‌های نظامی (ای چارده ساله قره‌العین...)، موش و گریه‌ی عبید زاکانی و مانند این‌ها می‌توانند به عنوان نمونه‌هایی از پیشینه‌ی ادبیات کودکان به شمار آیند. اما این آثار و مانند آن‌ها هیچ نویسنده یا شاعری را به عنوان نویسنده و شاعر کودک معرفی نمی‌کنند.

* Prof. Dr., Shiraz University.

در دوره‌ی مشروطه، تحت تأثیر ادبیات اروپا، در ایران هم به ادبیات کودک و نوجوان توجهی شده و کسانی مثل ایرج میرزا، عشقی، بهار و مانند آن‌ها سروده‌هایی را مطابق میل کودکان و نوجوانان آفرینند. و شاید ایرج میرزا، بیشتر از دیگران این توجه را در آثارش نشان داد. با پیدا شدن مدارس جدید، عمومی شدن سواد، ایجاد صنعت چاپ، فراگیر شدن آموزش‌های نو، ارتباط با اروپا، گسترش دانش‌های تازه‌ی روان‌شناسی و مانند این‌ها، شعر کودک و نوجوان نیز از فراموشی به درآمد و روزبه‌روز گسترده‌تر و هنری‌تر شد.

صورت‌های خیال یکی از جنبه‌های هنری شعر است. این تحقیق به منظور بازشناسی دقیق‌تر چند و چون این عنصر ادبی در شعر کودک و نوجوان ایران صورت گرفته است. در این مقاله حدود هفتاد مجموعه شعر (متعلق به حوزه‌ی شعر کودک و نوجوان) از سیزده شاعر ایرانی، در سه دوره دسته‌بندی و از نظر عنصر خیال بررسی شده است. نتیجه نشان می‌دهد که در مجموع، این عنصر شاعرانه در شعر کودک و نوجوان ایران از دیدگاه هنری سیری صعودی داشته است.

کلیدواژه:

شعر کودک و نوجوان، صور خیال، شعر معاصر ایران

در فرهنگ و ادب گذشته‌ی جهان، «ادبیات کودکان» در سنجش با «ادبیات رسمی» نه پیشینه‌ای دارد که دور و دراز باشد و نه جایگاهی که چشمگیر بنماید. اما با این همه، در کشورهای غربی بسیار زودتر از ایران به ادبیات ویژه‌ی کودکان پرداخته شد و آثار مهمی پدید آمد.

۱. درآمد

در شعر پرافتخار گذشته‌ی فارسی، شعر کودک و نوجوان جایگاه مهمی ندارد. انگار در يك توافق «نانوشته‌ی» دسته جمعی کودکان در شعر گذشته‌ی ایران به فراموشی سپرده شده‌اند و آن چه را که از سروده‌های گذشته‌ی فارسی، بتوان به کودک و نوجوان نسبت داد، بسیار اندک است. شعر گذشته‌ی ایران بیشتر با گروه اندک باسواد و فاخر و دربارها پیوستگی داشت.

شعر کودک «در ایران پیش از آن که از دیوان شاعران رسمی سر برآورد، از دل ترانه‌های عامیانه برخاسته است» (محمدی و قایینی، ۱۳۸۰، ج ۴، ص ۵۳۳) در دوره‌ی بیداری با نگاه‌های تازه‌ای که در حوزه‌های مختلف فرهنگ و ادبیات ایران پدید آمد، شعر فارسی نیز پذیرای تغییرات تازه شد و بیش از پیش، مخاطبان رسمی خود را که در دربارها و خانقاه‌ها بودند رها کرد و به کوچه و بازار پانهاد. از این دوره، آرام آرام، نشانه‌هایی از درنگ در ادبیات کودک و توجه به شعر کودک دیده می‌شود.

با پیدا شدن مدارس جدید، عمومی شدن سواد، ایجاد صنعت چاپ، فراگیر شدن آموزش‌های نو، ارتباط با اروپا، گسترش دانش‌های تازه‌ی روان‌شناسی و مانند این‌ها، شعر کودک و نوجوان نیز از فراموشی به درآمد و چونان ضرورتی ناگزیر بدان پرداخته شد:

۲. دوره‌های سه گانه‌ی شعر کودک

۱،۲. دوره‌ی نخست (دوره‌ی تشکیل)

اگر چه پیش از جبار باغچه‌بان (۱۲۶۴-۱۳۴۵ ش) کسانی همچون ایرج میرزا، محمدتقی بهار، نیما یوشیج، یحیی دولت آبادی و ... شعرهای مستقلی برای کودکان گفته‌اند، اما میرزا جبار عسکرزاده (جبار باغچه‌بان) را «به دلیل تداوم کارش و پیوستگی کار و زندگی‌اش» که بلندترین و پرثمرترین شعرها بود- به حق می‌توان نخستین شاعر کودکان ایرانی دانست» (طاهباز، ۱۳۵۸، ص ۱۰۶)

باغچه‌بان، نخستین کسی است که به گونه‌ای پی‌گیر و پربار زندگی خود را وقف آموزش کودکان کرد و شیوه‌های جدید آموزش را در کودکان‌های خود پایهریزی نمود. او با بهره‌گیری از

عنصر وزن و موسیقی آموزه‌های مورد نظر خود را به قالب نظم درمی‌آورد و با آهنگ کودکانه برای بچه‌ها می‌خواند و آن‌ها تکرار می‌کردند اما همین نگاه آموزشی به شعر کودک باعث می‌شد که سروده‌های او تنها نظم‌هایی ساده و موزون باشند و از دیدگاه زیبایی‌شناسی سروده‌هایی کم‌مایه به شمار آیند و گاهی نیز از صمیمیت کودکانه فاصله بگیرند:

بلبل نکن از من فرار به نزد من تشریف بیار
تا بشنود آموزگار درس تو را درس مرا

«بلبل»

یکی دیگر از پیشگامان شعر کودک عباس یمینی شریف (۱۲۹۸-۱۳۶۸) است. که سروده‌های او از دیدگاه زبانی و ادبی همانند شعرهای باغچه‌بان است.

باغچه‌بان و یمینی شریف را می‌توان نمایندگان اصلی دوره‌ی اول شعر کودک به شمار آورد. دوره‌ای که در شعر کودک بیشتر از هر چیز به مفهوم آموزشی و تربیتی آن توجه می‌شود. به زبانی دیگر، شعر وسیله‌ای است برای آموزش برخی از مفاهیم؛ با این تفاوت که رویکرد باغچه‌بان بیشتر به آموزش زبان و برخی نکات علمی متمرکز است و یمینی شریف به آموزش مفاهیم اخلاقی و مسائل زندگی توجه بیشتری نشان می‌دهد.

تصویرهای خیال در این دوره بسیار ساده و بویژه در شعر یمینی شریف اغلب تکراری‌اند و سهم «تشخیص» از گونه‌های دیگر خیال بیشتر است. شاعر این دوره به سخن گفتن از زبان پدیده‌های طبیعی یا گفت و گوی با آن‌ها علاقه دارد و بسیار کم اتفاق می‌افتد که استعاره و تشبیه‌های این دوره از حوزه‌ی محسوسات بیرون بروند. باغچه‌بان بیشتر با پدیده‌های طبیعی و بویژه جانوران گفت و گو می‌کند و آن‌ها را مورد خطاب قرار می‌دهد، درحالی‌که یمینی شریف بیشتر از زبان آن‌ها سخن می‌گوید:

جوجه جوجه طلایی نوکت سحرخ و حناایی
تخم خود را شکستی چگونه بیرون جستی

(باغچه‌بان: «مرغک خانگی»)

کلاغ ک قار قار ای مرغک هوش بیار
ما چشممون به راهه یک خبر خوش بیار

(باغچه‌بان: «کلاغ خوش خیر»)

من پشمام وز وز یک نیش درام گز گز
خودم را شب لوس می‌کنم روی تو را بوس می‌کنم

(یمینی شریف: «پشه»)

قدقد قدقد قدقد احمد بی احمد بی
این تخم را من کرده‌ام این را خودم پرورده‌ام

(یمینی شریف: «مرغ خانه»)

شعر «کتاب» در مجموعه‌ی «آواز فرشتگان» از سروده‌های زیبای یمینی شریف است که به دلیل راه یافتن به کتاب‌های درسی، به شایستگی در ذهن و زبان مردم ایران جاری شده است. در این شعر یمینی شریف از زبان کتاب سخن می‌گوید:

مَن یَـمَـر مَـهـر بَـمَـنِـم دَـنَـا و خَـوِش بَـیـمَـنِـم
گَـوِیـم سَـخـن فـرَـا وِـا وِـا بَـا اَن کَـه بَـیـز بَـمَـنِـم ...

(کتاب)

در کتاب «آواز فرشتگان» سروده‌هایی از زبان قطار، خروس، گاو، سگ، مورچه و ... دیده می‌شود که هر کدام از آن‌ها با شمردن ویژگی‌هایی، به معرفی خود می‌پردازند.

برای آن که بتوان سهم گونه‌های خیال را در شعر دوره‌ی اول مشخص کرد ۱۳۲ سروده از ۸ مجموعه شعر باغچه‌بان و یمینی شریف بررسی شده است* که نتیجه‌ی کوتاه آن در جدول زیر گزارش می‌شود:

چهار کتاب شعر از باغچه‌بان: «شب به سر رسید»، «کبوتر من کبوتر من»، «جوجه‌ی من»، «من هم در دنیا آرزو دارم»

چهار کتاب شعر از یمینی شریف: «آواز فرشتگان»، «آوای نوگلان»، «قصه‌های شیرین»، «فرفری به آسمان می‌رود».

فراوانی صورت‌های خیال						تعداد سروده	نام شاعر
تشخیص	تشبیه	استعاره غیر تشخیص	کنایه	مجاز	حس آمیزی		
۲۱	۱۰	۱	-	۲	-	۲۴	جبار باغچه‌بان
۹۲	۷۷	۷	۲۱	۷	۸	۱۰۸	عباس یمینی شریف
۱۱۳	۸۷	۸	۲۱	۹	۸	۱۳۲	جمع

۲.۲. دوره‌ی دوم (دوره‌ی تکوین)

پس از باغچه‌بان و یمینی شریف، شعر کودک و نوجوان با ظهور دو شاعر ارجمند دیگر؛ یعنی: پروین دولت آبادی و محمود کیانوش وارد مرحله‌ی دیگر می‌شود. اگر دوره‌ی نخست دوره‌ی تشخیص گرایان ساده‌ی آموزشی بود، این دوره، دوره‌ی تشبیه‌گرایان شاعرانه است.

کیانوش که اشعار کودکی‌اش پیش از خود (دوره‌ی اول) را با نگاهی انتقادی می‌نگریست درباره‌ی آن‌ها آشکارا گفته است:

^۱ آمار استفاده شده در جدول‌های این مقاله از رساله‌ی کارشناسی ارشد آقای علی ارمغان برگرفته شده که در سال ۱۳۸۲ در دانشگاه شیراز به راهنمایی این‌جانب انجام گرفته است.

«این شعرها، از بهترین آن‌ها گرفته تا بدترین آن‌ها، شعر کودک نیست؛ تا بتواند در ساختن شعر برای کودکان مرا راهبر شود» (کیانوش، ۱۳۷۳، ص ۱۱۶)

این گفته، به خوبی نشان می‌دهد که شعر کودک مرحله‌ی پیشین را رها کرده تا وارد مرحله‌ی دیگری شود.

پروین دولت‌آبادی نخستین بانوی ایرانی است که به گونه‌ای گسترده به سرودن شعر کودک پرداخته و نقشی مؤثر در تاریخچه‌ی شعر کودک یافته است. بسیاری از تصویرهای خیالی دولت‌آبادی ابتکاری‌اند و از عناصر طبیعی و محسوس زندگی ساخته شده‌اند، حضور گسترده‌ی واژه‌هایی چون: آینه، عطر، شکوفه، بلور، سوزن، هفت سین و ... که از پدیده‌های ملموس زندگی شاعرند، نشان دهنده‌ی پیوند صمیمی شاعر و زندگی او با شعر خویش است.

البته این سخنان هرگز بدان معنا نیست که در سروده‌های دولت‌آبادی تصویرهای کهنه کم دیده می‌شود. مقصود آن است که شعر دولت‌آبادی در سنجش با شعرهای یمینی شریف و باغچه‌بان از دیدگاه زبانی و هنری در جایگاهی بسیار والاتر ایستاده‌اند.

ترکیب‌هایی همچون: «سیمگون»، «قطره‌آسا» در شعرهای زیر و مانند آن‌ها در بسیاری دیگر از سروده‌های دولت‌آبادی صمیمیت آن‌ها را کاهش داده است:

شب‌ها چراغ مهتاب با نور سیمگونش می‌ریخت نقره‌ی ناب

(بر قایق ابرها، ص ۲۵)

قطره آسا پای تا سر مست داده از دست خود سورا پارا

(همان، ص ۲۳۴)

دولت‌آبادی علاقه‌ی زیاد به ترکیبات تشبیهی دارد. ترکیب‌هایی مانند موارد زیر: (شماره‌ی صفحه‌ها از کتاب «بر قایق ابرها» است)

فانوس ماه (ص ۲۰۰)، سکه‌ی ماه (ص ۲۱۴)، مروارید برف (ص ۲۴۳)، نقره‌ی برف (ص ۲۲)، آینه‌ی آب (ص ۸۱)، آتش خزان، ساز باد (ص ۸۷)، گل ستاره (ص ۲۱۹)، حریر برگ (ص ۱۸۶) و ...

از نظر فراوانی صورت‌های خیال در شعر دولت‌آبادی آرایه‌ی تشخیص پس از تشبیه قرار می‌گیرد. بسیاری از موجودات و پدیده‌های طبیعی در شعرهای دولت‌آبادی به سخن درآمده‌اند؛ از جمله: آتشگاه (ص ۵۳)، بادبادک (ص ۶۱)، نارون (ص ۷۷)، گنجشک (ص ۱۳۱)، ماه (ص ۲۲۲)، دیوارخانه (ص ۲۳۰)، قطار (ص ۲۳۳)، کلاغ (ص ۲۴۰) و ... و در بسیاری از سروده‌ها با آن‌ها گفت و گو شده است. همچون:

با اسب چوبی (ص ۲۶) با مرغ عشق (ص ۳۲۷) با رود (ص ۳۲۶) با گل نرگس (ص ۳۴۰)، با ماه (ص ۴۲)، با گل یاس (ص ۲۴) و ...

محمود کیانوش (متولد ۱۳۱۳ ش) از شاعران نوگرای شعر کودک است، آن چنان که برخی او را «نیمای شعر کودک» شمرده‌اند. کیانوش در تصویرسازی‌های شاعرانه‌ی خود، بیش از آن که بخواهد از سنت‌های شعری گذشته بهره‌بردار کند بر تجربه‌های زندگی خویش تکیه دارد و او در جایی آشکارا گفته است: پس از شصت سال که از عمرش گذشته، هنوز یک شعر کامل را آن گونه که نظامی سمرقندی توصیه کرده، از شاعران متقدم یا متأخر، پیش چشم نکرده و از این جهت سپاس‌گزار حافظه‌ی خود است.

(رجب‌زاده و ... ۱۳۷۴، ص ۶۵)

در شعر کیانوش نیز همانند شعر پروین دولت‌آبادی تشبیه برجسته‌ترین عنصر خیال است و برخی از این تشبیهات بسیار زیبا و تازه هستند: برای نمونه در دو سطر زیر کیوتری که در غروب آفتاب به پرواز درآمده است با زبانی ساده، وزنی کوتاه و بیانی کودکانه این گونه تصویر شده است:

در غروب آفتاب	مثلاً ماه می‌شوم
با ستاره‌های شب	اشتباه می‌شوم

(بچه‌های جهان- کیوتر یا ستاره)

همچنان که دیده می‌شود واژه‌های «غروب»، «آفتاب»، «ماه»، «ستاره» و «شب» در تناسب با یکدیگر، بر قدرت عاطفی تصویر افزوده‌اند و آن را برکشیده‌اند.

در دو بیت زیر نیز برگ ریزان پاییزی درخت در وزنی کوتاه، به زیبایی، تصویر شده است:

پی‌راهن او	شد تک‌تک
بر خاک افتاد	مانند سوسکه

(طوطی سبز هندی- گلپوته)

در شعر «کشتزار من سلام»، جویبار همچون انسانی گویا، با کشتزار در گفت و گوست و از دیر آمدن خود عذر خواهی می‌کند:

خواب خوش مرا گرفته بود

توی کوه، ناگهان صدا زد آفتاب،

گفت: «زود باش!

کشتزار تشنه است، وای!

گوش کن، صدای اوست:

آب، آب، آب».

(بچه‌های جهان- کشتزار من سلام)

در سروده‌های کیانوش هم مانند شعرهای باغچه‌بان و یمینی شریف مطالب آموزشی دیده می‌شود اما زبان شعرهای کیانوش و تصویرهای خیالی او پرورده‌تر و صمیمی‌تر از اشعار پیشین است:

۱ روی شاخه	تنها نشسته
غمگین و خسته	با چشم بسته
۱ در هوا بود	می‌کرد پرواز
می‌خواند آواز	با شادی و ناز
آمد به سویش	با مهر خندید

بر شاخه رقصید	احوال پرسید
دیگر ۲ هستند	حالا ۱ و ۱
غم را شکستند	با هم نشستند

(بچه‌های جهان $2 = 1 + 1$)

صورت‌های گوناگون خیال در شعر کیانوش، در مقایسه با سروده‌های پیش از خود، به گونه‌ای چشمگیر افزایش یافته و هنری‌تر شده است. برای نمونه «حسامیزی» که در اشعار دیگران یا دیده نمی‌شود یا بسیار کم رنگ است، در شعر کیانوش حضوری چشمگیر دارد: حسامیزه‌هایی چون: زبانِ عطر، نگاه رنگ، صدای گرم، خنده‌ی روشن، نورِ عطر، گرمای رنگ، نغمه‌ی شیرین، دیدار شیرین، قصه‌ی سیاه، نغمه‌ی طلایی و ...

وابسته‌های ویژه‌ی عددی نیز در شعر کیانوش نسبت به شعر دیگران، ویژگی پیش گفته را دارد؛ نمونه: یک جهان حرف، صد آسمان خورشید، صد چشمه امید، صد آسمان مهر، یک آسمان شکوفه و ...

در سروده‌های کیانوش- هم کودکانه‌ها و هم اشعاری که برای نوجوانان سروده شده‌اند- مواردی دیده می‌شود که هماهنگ با زبان سروده‌های او نیستند و به همین دلیل از عاطفه‌ی بیت کاسته‌اند:

گل‌ی در باغچه دیدم که رویش	فروزان چون چراغ آرزو بود
چنان لبخنده‌ای می‌زد که گویی	بهار و آفتاب و آب از او بود

(آفتاب‌خانه‌ی ما- گل خوش‌بوی و خار دل‌آزار)

در دو بیت بالا واژه‌های «چون»، «چنان» و «لبخنده» که متناسب با بافت زبانی این شعر نیستند به سادگی و صمیمیت آن ضربه زده‌اند و ترکیب خیالی «چراغ آرزو» نیز ترکیبی نیست که متناسب با مخاطب این شعر باشد. ترکیب «بی‌مر» در سروده‌ی زیر نیز همین ویژگی را دارد:

خواندم تو را خورشید اما	با تو برابر نیست خورشید
زیرا که در ایشار نورش	بی‌حد و بی‌مر نیست خورشید

(آفتاب‌خانه‌ی مادر و خورشید)

دوره‌ی دوم شعر کودک در مقایسه با دوره‌ی نخست از دو نظر شایسته‌ی توجه است: یکی افزایش میزان سروده‌ها و دیگری افزایش کیفیت زبانی و ادبی شعرها.

کیانوش افزون بر آفرینش تصویرهای تازه، می‌کوشد تا پدیده‌های پیرامون خود را از چشم کودکان ببیند. اما ساده‌سرای‌های کیانوش به ابتدال نمی‌گراید و گاهی برای تقویت قوه‌ی تخیل خوانندگان خردسال و نوجوان خود به تصویرهای انتزاعی نیز روی می‌آورد و تشبیهات فشرده‌ای چون: درخت شب، چمن‌زار افق، غنچه‌ی صبح، چاه مغرب و مانند آن‌ها از همین رهگذر ساخته شده‌اند.

عنصر غالب در صورت‌های خیال دوره‌ی دوم «طبیعت‌گرایی» است. در سروده‌های کیانوش و دولت‌آبادی پدیده‌های طبیعی مانند موارد زیر به فراوانی حضور دارند: باد، باران، برف، بهار، خزان، خورشید، آتش، آب، آفتاب، مهتاب، خاک، دریا، کوه، قاصدک، ابر، باغ، ستاره،

جویبار، رود، درخت، رنگین‌کمان، چشمه، آسمان و ... و جانورانی چون: کبوتر، پروانه، زنبور، خروس، گنجشک، کلاغ، مرغ عشق، قناری، بلبل، طوطی، خرگوش، عنکبوت، مور، موش، قورباغه، گریه، بره و و پدیده‌های جدید؛ چون: جغجه، فریره، عروسک، بادبادک، تاب، قطار، لامپ و ...

دوره‌ی دوم شعر کودک و نوجوان دوره‌ی مهمی است زیرا در این دوره زمینه‌های کمال شعر فراهم شد و برای ظهور شاعران ارجمندی در دوره‌ی سوم شعر کودک و نوجوان بستری مناسب پدید آمد.

برای آن که بتوان سهم گونه‌های خیال را در شعر دوره‌ی دوم مشخص کرد، ۴۱۹ سروده از ۷ مجموعه شعر دولت‌آبادی و کیانوش بررسی شده است که نتیجه‌ی کوتاه آن در جدول زیر دیده می‌شود.

دو کتاب شعر از پروین دولت‌آبادی: «برقایق ابرها» و «گل‌گندم» و پنج کتاب شعر از کیانوش: «آفتاب‌خانه‌ی ما»، «بچه‌های جهان»، «طاق هفت رنگ»، «زبان چیزها»، «طوطی سبز هندی».

فراوانی صورت‌های خیال						تعداد سروده	نام شاعر
تشخیص	تشبیه	استعاره غیر تشخیص	کنایه	مجاز	حسن آمیزی		
۲۸۸	۳۴۹	۷۷	۱۲	۱۸	۱۵	۲۸۱	پروین دولت‌آبادی
۲۰۸	۲۴۳	۵۷	۳۰	۱۴	۲۹	۱۳۸	محمود کیانوش
۴۹۶	۵۹۲	۱۳۴	۴۲	۳۲	۴۴	۴۱۹	جمع

۳،۲. دوره‌ی سوم (دوره‌ی کمال)

پس از تشکیل نهادهایی چون «شورای کتاب کودک» و «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» در دهه‌ی چهل^۱ و بویژه از دهه‌ی پنجاه به بعد، در ایران دوره‌ای تازه در شعر کودک و نوجوان آغاز شد. اگر دوره‌ی نخست را دوره‌ی تشکیل شعر کودک و نوجوان بشماریم که در آن گام‌های اولیه برای ایجاد ادبیاتی مستقل برداشته شد و دوره‌ی دوم را دوره‌ی تکوین شعر بدانیم که در آن به صور شایسته‌ی خیال همراه با زبان پرورده و متناسب با مخاطب توجه شد. دوره‌ی سوم را باید دوره‌ی کمال شعر کودک بنامیم. دوره‌ای که در آن چندین شاعر حرفه‌ای با زبان ساده و تصویرهای متناسب، مفاهیم ارزشمندی را به شعر درآوردند و در آثار فراوان خود منتشر کردند؛ کسانی چون: مصطفی رحمان‌دوست، جعفر ابراهیمی، شکوه قاسم‌نیا، اسدالله شعبانی، قیصر امین‌پور، بیوک ملکی، ناصر کشاورز، محمد کاظم مزینانی، افسانه شعبان‌نژاد و دیگران.

^۲ شورای کتاب کودک در سال ۱۳۴۱ و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در سال ۱۳۴۵ بنیاد نهاده شدند.

در این دوره هم تعداد شاعران ناگهان رو به افزایش نهادند و هم بر تنوع شیوه‌های شاعرانگی افزوده شد. شاعران این دوره نیز بیش از پیش، دلبستگی پیوسته‌ای به ساختن تصویرهای دیداری و محسوس دارند.

فراوانی آثار این شاعران به گونه‌ای است که شایسته است، سروده‌های هر کدام از آنان را در پژوهشی مستقل واکاوی کرد. اما در این مجال اندک ناگزیر باید به ویژگی‌های کلی این دوره پرداخت و بررسی آثار تک‌تک شاعران یادشده را به مجالی دیگر واگذاشت.

رحمان دوست را می‌توان آغازگر دوره‌ی سوم شعر کودک به شمار آورد. زیرا او پس از کیانوش و دولت‌آبادی، نخستین سراینده‌ی نام آور شعر کودک و نوجوان ایران است. رحمان دوست به گفته‌ی خودش، سرودن را برای بچه‌ها از سال ۱۳۵۱ آغاز کرده و در سال ۱۳۵۶ متوجه شده که کسی به نام «محمود کیانوش» نیز پیش از او برای این گروه سنی شعر سروده است؛ پس از آن، از طریق مجله‌های پیک، با شعرهای کیانوش آشنا شده و این شعرها درهای تازه‌ای را به روی او گشوده است.[‡]

در این دوره شاعران دو گرایش عمده در تصویرهای خیالی دارند؛ بیشتر آنان شاعرانی تشخیص‌گرا هستند؛ کسانی چون: رحمان‌دوست، شعبانی، قاسم نیا، ملکی و کشاورز و برخی از آنان به تشبیه بیش از تشخیص علاقه نشان داده‌اند؛ کسانی چون: جعفر ابراهیمی و محمدکازم مزینانی.

عنصر قالب برای تصویرسازی در این دوره، طبیعت محسوس است و گرایش به مفاهیم انتزاعی و نیز عناصر اسطوره‌ای و موجودات وهمی نسبت به دوره‌ی دوم کمتر شده است و این خود نشان می‌دهد که گرایش شاعران دوره‌ی سوم به پدیده‌های طبیعی، محسوس و دست‌یافتنی بیشتر از شاعران گذشته است.

شاعران دوره‌ی سوم، پس از تشخیص و تشبیه به تصویرهای استعاری (بجز تشخیص) علاقه‌ی بیشتری نشان داده‌اند و در حوزه تصویرهای استعاری شاعرانی چون کشاورز، مزینانی، ملکی، شعبانی، قاسم نیا و ابراهیمی به استعاره‌ی مکنیه و کسانی چون: رحمان‌دوست، امین‌پور و شعبان نژاد به نوع مصرحه‌ی استعاره گرایش بیشتر دارند.

همچنین محور عمودی تصویرها در دوره‌ی سوم استوارتر و سروده‌های این دوره از دیدگاه ساختاری منسجم‌ترند.

برای آن که بتوان سهم گونه‌های خیال را در شعر دوره‌ی سوم مشخص کرد ۵۴۲ سروده از ۴۹ مجموعه شعر مربوط به ۹ شاعر از دوره‌ی سوم بررسی شده است که نتیجه‌ی کوتاه آن در جدول پس از آن، زیر دیده می‌شود.

از جعفر ابراهیمی ۸۱ شعر در شش مجموعه: پروانه در باران، قالی رنگین‌کمان، آواز پوپک، آب مثل سلام، باغ سبب، خورشیدی این‌جا خورشیدی آن‌جا

از قیصر امین‌پور ۳۶ شعر در سه مجموعه: به قول پرستو، مثل چشمه مثل رود، ظهر روز دهم

از مصطفی رحمان‌دوست ۸۳ شعر در شش مجموعه: کوچه‌های آبی، پشت این پنجره، زیباتر از بهار، بهار این‌جاست، فصل بهار، بابا آمد نان آورد

از افسانه شعبان‌نژاد ۶۸ شعر در شش مجموعه: پروانه‌ها و ویرانه‌ها، چتری از گلبرگ‌ها، ابر اومد باد اومد، زنبور و سیب قرمز، بابا و باران، کی بود؟ چي بود؟

از اسداله شعبانی ۶۵ شعر در شش مجموعه: گل آفتاب‌گردان، زمین کوچک من، جشن جوانه‌ها،

[‡] سروش نوجوان، بهمن ۱۳۷۱، ص ۳۵

شیشه‌های آسمان، آخرین پرنده‌ی آزاد، علی کوچولو کلاغ شد
 از شکوه قاسم‌نیا ۵۶ شعر در شش مجموعه: بوی گل نارنج، کلاغه به خنده افتاد، خاله ریزه و صندوق جادویی، به خاطر خروسه، خاله ریزه و گنج بزرگ، خاله سوسکه و آقا موشه
 از ناصر کشاورز ۵۷ شعر در شش مجموعه: چکه‌ای آواز تکه‌ای مهتاب، آدم و پروانه، پاییز خانم، مرا يك دایناسور درسته قورت داده، باغ رنگارنگ آواز قشنگ، سیب جان سلام
 از محمدکاظم مزینانی ۴۲ شعر در شش مجموعه: شعرهای ناتمام، کلاغ‌های کاغذی، تنها انار خندید، خدای جیر جیرک‌ها، حسنگ و چراغ جادو، حسنگ کجایی
 از بیوک ملکی ۵۲ شعر در چهار مجموعه: از هوای صبح، کوچی در بچه‌ها، بربال رنگین کمان، در پیاده‌رو
 به طور کلی در شعرهای بررسی شده، هر چه مخاطب کم سن و سال‌تر می‌شود، فضای شعر جان‌دارانگارانگتر و تشخیص محسوس‌تر می‌شود. این ویژگی در آثار شاعران تشبیه‌گرا نیز دیده می‌شود:

فراوانی صورت‌های خیال						تعداد سروده	نام شاعر
تشخیص	تشبیه	استعاره غیر تشخیص	کنایه	مجاز	حس آمیزی		
۱۴۱	۱۵۵	۴۳	۵	۱۱	۲۶	۸۱	جعفر ابراهیمی
۸۴	۸۲	۵۲	۱۵	۱۰	۱۰	۳۶	قیصر امین‌پور
۹۲	۸۷	۳۱	۱۰	۵	۱۳	۸۳	مصطفی رحمان دوست
۹۵	۶۰	۲۱	۵	۱۱	۱	۶۸	افسانه شعبان نژاد
۱۲۴	۸۹	۴۲	۶	۷	۳	۶۵	اسدالله شعبانی
۶۳	۴۶	۱۱	۱۸	-	۱	۵۶	شکوه قاسم نیا
۶۵	۵۵	۱۸	۳	۴	۴	۵۷	ناصر کشاورز
۷۹	۷۶	۲۸	۱۳	۶	۱۲	۴۴	محمدکاظم مزینانی
۸۸	۶۷	۴۳	۳	۳	۷	۵۲	بیوک ملکی
۸۳۱	۷۱۷	۲۸۹	۷۸	۵۷	۷۷	۵۴۲	جمع

در سروده‌های دوره‌ی سوم، افزون بر تصویرهای تازه‌ای که در پیوند با مفاهیم گوناگون ساخته شده برای مفاهیم تازه‌ی اجتماعی که در فضای انقلاب، جنگ و جمهوری اسلامی مورد توجه بوده‌اند، تصویرهای فراوان آفریده شده است:

چون عمر شهیدان است
 در مرگ تو پنهان است

عمر تو گل خوش‌بو
 صد زنگی تازه

رحمان دوست: «پشت این پنجره‌ها»، (عمر گل کوتاه است)

غنچه‌های کوه روییده	مثلاً غنچه بود آن روز
بدر درخت خشکیده	در هوای بهمن ماه
آب چشم‌های شیرین	مثلاً آب بود آن روز
مرد تشنه‌های غمگین	چشم‌های که می‌بیند
چون بهار بود آن روز	گرچه در زمستان بود
لاله‌زار بود آن روز	سرزمین ما ایران

رحمان دوست: «بابا آمد نان آورد»، (روز خوب پیروزی)

بوی جوانی دارد	گلدسته‌های مسجد
گل آتش‌پایانه دارد	گویی درون آن‌ها

رحمان دوست: «کوچه‌های آبی»، (اولین افطار)

سیراب شد از آشکم	باغ سبزه ساجده
از سینه‌ی من کم کم	گل‌های دعا رویید

قاسم نیا: «بوی گل نارنج»، (گل‌های دعا)

روی چه رهی غمناک ...	انقلاب لبخندی است
در نگماه ماهی‌ها	انقلاب چون آب است
در دل سوسن‌های	انقلاب خورشیدی است
باغ پرگل و زیبا	انقلاب چون باغ است
باغ انقلاب ما	باغ سبزه آزادی

شعبانی: «شیشه‌های آسمان»، (انقلاب)

مثلاً یسک جانم‌از	غنچه‌های باز باز
مثلاً بوی اذان	شند نسیمی وزان
زیور چادر نماز	سروها در نماز
مثلاً آدم شند	بی‌دها خم شند

مزینانی: «صدای جیرجیرک‌ها»، (غنچه‌ها، جانماز)

برای آن‌که سیر کمالی شعر کودک آشکارتر شود چند سروده از شاعران سه دوره‌ی یاد شده را که با موضوع زمان و فصل‌های سال سروده شده، باز می‌نگریم همان‌گونه که دیده می‌شود سروده‌ی باغچه‌بان، نظمی ساده و معمولی است که به گونه‌ای، تکرار همان تصویرهای شاعران گذشته است و رویداد تازه‌ای در خیال شاعرانه‌ی او دیده نمی‌شود. اما در سروده‌ی کیانوش که مربوط به دوره‌ی دوم است، نگاهی تازه به پدیده‌ای همیشگی دیده می‌شود و هم‌هی عناصر طبیعی در گفت و شنود با همند در شعر شعبان نژاد (از سروده‌های دوره‌ی سوم) برف زمستانی با نگاهی کودکانه، زبانی ساده و تصویری تازه، به نظم کشیده شده است. در شعر کشاورز نیز که از سروده‌های دوره‌ی سوم

است پیوند پرتقال و نارنج در اسفندماه با تصویری زیبا، زبانی شایسته و خیالی کودکانه به تصویر کشیده شده است.

سید نوروز خوش است	سردی دی بشکست
مرغ بر شاخه نشست	گل سرفراز شده
سبز شد دشت و دمن	بلبل آمد به چمن
باز کرد غنچه دهن	خنده آغاز شده
بچه ام چشم گشود	به رخم خنده نمود
این که خود خنده نبود	گل من باز شده

باغچهبان: «من هم در دنیا آرزو دارم»، (عید نوروز)

باد پاییز به باغ/ آمد و داد کشید: «های! هو! گنج کو؟ گنج کجاست؟/ های! پنهان نکنید! زیر پاهای شماست». هر درختی که شنید/ تنش از وحشت باد/ لرز گرفت/ زود از بیم هلاک/ دستها رفت هوا/ سکهها ریخت به خاک

کیانوش: «طاق هفت رنگ»، (گنج کجاست)

ننه سه سر ما آن روز	کیسه‌های داشت به دست
خسته از راه رسید	روی یک ابر نشست
ناگهان کیسه‌های او	پاره شد توی هوا
پر شد از پنبه‌های برف	همه چیز و همه جا
بچه‌ها خندیدند	کوچه‌ها زیبا شدند
باز آمد برف‌های	همه جا پیدا شدند

شعبان نژاد: «چتری از گلبرگ‌ها» (ننه سرما)

امین پور در شعر «به قول پرستو»، گفت و گوی پدیده‌های طبیعی را در پیوند با آمدن بهار این گونه به تصویر کشیده است:

چنین گفت در گوش گل غنچه ای	نسیمی مرا غلغلک می‌دهد
زمین زیر پایم نفس می‌کشد	هوا بوی باد خنک می‌دهد

امین پور: «به قول پرستو»، (به قول پرستو)

من عروسی کرده‌ام	گرچه همه سال
خانم نارنج شد	همسرم از پارس سال
توی باغ دیگری	خانم من خانه داشت
دست او را باغبان	توی دست من گذاشت
چشمن عقد ما دوتا	سبز بود و باشکوه

داشتت مي آمد بهار	نم نمك از پشتت كوه
راستتي تاريخ عقد	نيمسهي اسفند بسود
چون درست آن روزها	موقع بيوندد بسود

کشاورز: «پیوند» (سیبجان سلام)

منابع:

الف: پژوهش‌ها:

رجب‌زاده، شهرام و وحید نیکخواه، توازن فن و هنر در شعر کودک و نوجوان، پژوهشنامه، ش یک. طاهباز، سیروس، قدیمی‌ترین شعر برای کودکان، کتاب جمعه، شماره‌ی ۲۳، دی ۱۳۵۸. کیانوش، محمود، شعر کودک راهی که نام داشت، اما نشان نداشت، رویش غنچه، ۱۳۷۳. محمدی، محمد و زهرا قانینی، تاریخ ادبیات کودکان ایران، ج ۴، شرکت نشر چیستا و مؤسسه‌ی پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان، ۱۳۸۰.

ب: کتاب‌های شعر:

- ابراهیمی، جعفر، شش کتاب شعر: «پروانه‌در باران»، «قالی رنگین‌کمان»، «آواز پوپک»، «آب مثل سلام»، «باغ سیب»، «خورشیدی این‌جا خورشیدی آن‌جا».
- امین‌پور، قیصر، سه کتاب شعر: «به قول پرستو»، «مثل چشمه مثل رود»، «ظهر روز دهم».
- باغچه‌بان، جبار، چهار کتاب شعر: «شب به سر رسید»، «کبوتر من کبوتر من»، «جوجه‌ی من»، «من هم در دنیا آرزو دارم».
- دولت‌آبادی، پروین: دو کتاب شعر: «برقایق ابرها» و «گل گندم»
- کیانوش، محمود، پنج کتاب شعر: «آفتاب‌خانه‌ی ما»، «بچه‌های جهان»، «طاق هفت رنگ»، «زبان چیزها»، «طوطی سبز هندی».
- رحمان‌دوست، مصطفی، شش کتاب شعر: «کوچه‌های آبی»، «پشت این پنجره»، «زیباتر از بهار»، «بهار این‌جاست»، «فصل بهار، بابا آمد نان آورد».
- شعبان‌نژاد، افسانه، شش کتاب شعر: «پروانه‌ها و ویرانه‌ها»، «چتری از گلبرگ‌ها»، «ابر اومد باد اومد»، «زنیور و سیب قرمز»، «بابا و باران»، «کی بود؟ چي بود؟».
- شعبانی، اسدالله، شش کتاب شعر: «گل آفتاب‌گردان»، «زمین کوچک من»، «جشن جوانه‌ها»، «شیشه‌های آسمان»، «آخرین پرندۀ آزادی»، «علی کوچولو کلاغ شد».
- قاسم‌نیا، شکوه، شش کتاب شعر: «بوی گل نارنج»، «کلاغه به خنده افتاد»، «خاله ریزه و صندوق جادویی»، «به خاطر خروسه»، «خاله ریزه و گنج بزرگ»، «خاله سوسکه و آقا موش».
- کشاورز، ناصر، شش کتاب شعر: «چکه‌ای آواز تکه‌ای مهتاب»، «آدم و پروانه»، «پاییز خانم»، «مرا یک دایناسور درسته قورت داده»، «باغ رنگارنگ آواز قشنگ»، «سیب جان سلام».

- مزینانی، محمدکاظم، شش کتاب شعر: «شعرهای ناتمام»، «کلاغ‌های کاغذی»، «تنها انار خندید»، «خدای جیرجیرک‌ها»، «حسنک و چراغ جادو»، «حسنک کجایی».
- ملکی، بیوک، چهار کتاب شعر: «از هوای صبح»، «کوچه‌ی دریچه‌ها»، «بربال رنگین کمان»، «در پیاده‌رو».
- پیمینی شریف، عباس، چهار کتاب شعر: «آواز فرشتگان»، «آوای نوگلان»، «قصه‌های شیرین»، «فري به آسمان مي‌رود».

**AN ANALYSIS OF ' SECOND LIFE' IN ADONIS'S POEMS
REGARDING FOUR SYMBOLS (PHOENIX, HALLAJ, MAHYAR
AND IMAM HOSSEIN)**

GHADAR YAZDI¹ - DR FIROUZ HARIRCHI²

ABSTRACT

The evident characteristic of symbol is its ambiguity, lack of precision and its being implicit and indirect. This means that in symbolic language, a concept higher and deeper than its appearance is taken into account. Adonis, a contemporary Arab poet, has often taken advantage of symbol in his poems and this is one of the mysteries of the complexity and ambiguity of his poems. There is no doubt that his poems are derived from his mystic, philosophical and social ideas and thoughts.

In Adonis's poems, symbolic language has a deep relationship with myths. Therefore, his symbols are different from other contemporary poets whose symbols are based on political and social aspects. His poems, besides having political themes, demonstrate the dominant increasing strangulation in the Arab world. Through a comprehensive analysis of Adonis's poems and a deep study of his poetic symbols, a pervasive concept is understood which indicates that his poetry is decorated with a special thought which is belief in a second life. Of course, this 'second life' does not mean belief in resurrection. Rather, it reflects a social and mythological and sometimes philosophical concept. Restatement of symbols such as 'Phoenix, Hallaj, Mahyar and Imam Hossein' which reflect a kind of second life indicates Adonis's great interest in such a concept.

Key Words: Adonis, Symbol, Second life, Mystic, Contemporary Literature

بررسی اندیشه‌ی «حیات دوباره» در شعر ادونیس با تکیه بر

سمبل‌های چهارگانه‌ی (ققنوس، حلاج، مهیار و امام حسین)

قدر یزدی - دکتر فیروز حریرچی

1. Phd Student, Department of Arabic Language and Literature, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran; Author of the article (mail: ghadar.yazdi@yahoo.com)
2. Professor in the Department of Arabic Language and Literature, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

چکیده

ویژگی بارز سمبل، ابهام، عدم صراحت، غیرمشروح و غیرمستقیم بودن آن است، به این معنا که در زبان سمبولیک مفهومی ورای ظاهر و فراتر و عمیق‌تر از آن در کانون توجه قرار می‌گیرد. ادونیس از شاعران معاصر عرب در شعر خود بارها از نماد و سمبل سود جسته است و همین امر یکی از رازهای پیچیدگی و ابهام شعر اوست. بی‌گمان سمبل‌های شعرهای ادونیس، برگرفته از عقاید و اندیشه‌های عرفانی، فلسفی و اجتماعی اوست. در شعر ادونیس، زبان نمادین پیوندی عمیق با اساطیر دارد. از این‌رو سمبل‌هایش با سمبل‌های شاعران دیگر معاصر که عمدتاً جنبه‌های سیاسی و اجتماعی دارد متفاوت است. و شعر او علاوه بر مضمون سیاسی، بیش از پیش اختناق حاکم بر جامعه‌ی عرب را به تصویر می‌کشد. در بررسی جامع شعر ادونیس، و با ژرف‌نگری در نمادهای شعر او مفهومی فراگیر دیده می‌شود که نشان می‌دهد شعر او به اندیشه‌ای ویژه آراسته است و آن باور به حیاتی دوباره است. البته این باور داشت حیات دوباره، به معنی اعتقاد قطعی به معاد نیست. بلکه بیشتر مفهومی اجتماعی و اسطوره‌ای و گاه فلسفی را بازتاب می‌دهد. بازپردازی سمبل‌هایی چون «قنوس، حلاج، مهیار و امام حسین (ع)» که هر کدام نوعی از حیات دوباره را بازتاب می‌دهند نشان دهنده‌ی علاقه‌ی وافر ادونیس به چنین مفهومی است.

واژگان کلیدی: ادونیس، سمبل، حیات دوباره، عرفان، ادبیات معاصر عرب.

۱- مقدمه

مسئله اصلی این مقاله که نگارندگان در صدد کشف و تبیین آن هستند، بررسی سمبل‌های چهارگانه اشعار ادونیس است که هر کدام نوعی از حیات و زندگی دوباره را بازتاب می‌دهند.

حوزه‌ی ادبیات معاصر سرشار از سمبل‌ها و نمادهای شاعرانه است. بی‌تردید، فهم نمادها و سمبل‌ها در التذات هنری مخاطب اثر بسزایی دارد و بدون دقت در کشف ابهام ناشی از نمادها، شعر معاصر عربی، قابل فهم و تحلیل نیست. در ادبیات کلاسیک عربی، نظیر آثار صوفیان و برخی از آثار حماسی و غنایی در ادبیات عرب، از سمبل و نماد به فراوانی و زیبایی استفاده شده است.

شعر برآمده از احساسات لطیف شاعر است که به صورت واژه ظهور می‌یابد. عواطف و احساسات شاعر با توجه به موقعیت و شرایط بیرونی شکل می‌گیرد. معمولاً آنگاه که شرایط اظهار احساسات دشوار باشد شاعر خود را در تنگنا زمانه یابد، ناگزیر زبان شعر، نمادین می‌گردد. شاعران معاصر عرب گاه خود را در شرایط دشوار سیاسی- اجتماعی، و گاه در فضایی می‌یافتند که مخاطبان آنان از درک مرادشان عاجز بودند و بدین رو به رمزگویی روی می‌آوردند.

یک ایده‌ی سطحی یا صریح یا جامد و بی‌تحرك و ایستا، با کاربرد رمز و نماد می‌تواند به ایده‌ای پویا و بانشاط تبدیل شود و به ابعاد و ژرفنمایی دست یابد که حصول آن‌ها بدون استفاده از نماد امکان‌پذیر نیست. (عزالدین، ۱۹۹۶م، ص ۱۹۶).

ادونیس به عنوان یکی از شاعران معاصر که از وضعیت و چهره‌ی کنونی جامعه‌ی عربی- یعنی از روزگاری که مشحون از شکست، ناکامی، ذلت و خواری است- ناراضی است و ساکت نمی‌نشیند. او مانند برخی شاعران رمانتیک به فرار از واقعیت‌ها نمی‌اندیشد بلکه به دنبال تغییر آن وضعیت و نجات مردم از شرایط اسفباری است که در آن، روزگار می‌گذرانند. او در برخی شعرها برای ایجاد تغییری مثبت در جامعه‌ی عربی، از گذشته‌ی درخشان و افتخارآمیز آنان برایشان سخن می‌گوید و با نشان دادن تضادی که میان حال و گذشته است، همت‌ها را برای ایجاد فضایی مطلوب و جبران آن چه از دست رفته است، تحریک و تقویت می‌کند.

این نوشتار بر آن است تا با توجه به چهار سمبل مشخص که مخاطب را به حیات دوباره ارجاع می‌دهد اندیشه‌ی زندگی دوباره را در شعر ادونیس بازنمایی کند.

پژوهش حاضر، کتابخانه‌ای و به شیوه‌ی تحلیل محتوی انجام گرفته، بدین صورت که مجموعه اشعار ادونیس مطالعه و بررسی شده است و این سمبل‌های چهار گانه از متن اشعار استخراج و شیوه‌ی نمادپردازی ادونیس در آنها بررسی شده است.

۲- معرفی کوتاه ادونیس

علی احمد اسیر لقب ادونیس را بر خویشتن نهاد، در سال ۱۹۳۰ در روستای قصابین از توابع شهر لاذقیه کشور سوریه زاده شد. دوره‌ی ابتدایی را در همان روستا نزد پدر گذراند و از ۱۴ سالگی برای ادامه‌ی تحصیل به شهر ساحلی لاذقیه رفت. پس از اخذ دیپلم، در سال ۱۹۵۴ موفق به اخذ مدرک لیسانس در رشته‌ی فلسفه از دانشگاه دمشق شد. (نسیب، ۱۹۸۰، ص ۵۰۰).

در سال ۱۹۵۶ به سبب فعالیت‌های سیاسی و به مدت یکسال بی‌محاکمه زندانی شد. پس از آن با خالده سعید که بعدها از ادباء و نویسندگان و ناقدان مشهور سوریه شد، ازدواج کرد. و در همان سال از سوریه به لبنان مهاجرت کرد. این مهاجرت گرچه از لحاظ عاطفی برای وی غم‌انگیز بود اما در زندگی ادبی و شعری‌اش تأثیر عمیق و البته بسیار مثبت بر جای نهاد. او بعدها به فرانسه رفت و در همین ایام راه کسب شهرت بین‌المللی او هموار شد. در سال ۱۹۷۳ از دانشگاه قدیس یوسف بیروت دکتری گرفت. (عباس، ۱۳۸۳، ص ۱۱ و ۱۲).

۳- سمبولیسم در شعر معاصر عرب

در دهه‌ی سی بویژه در لبنان گرایش سمبولیک و رمزی ظهور کرد. این جریان مستقیماً تحت تأثیر سمبولیسم فرانسه در قرن نوزدهم بوده است. اوج این جریان زمانی بوده است که سعید عقل بزرگترین و نام‌آورترین شاعر سمبولیست عرب قصیده‌ی المجدلیه را در سال ۱۹۳۷ سرود که دیدار مسیح(ع) با مریم مجدلیه را به تصویر کشید. (احمد عرفات، ۱۳۸۴، ص ۷).

اسطوره در شعر معاصر دارای جایگاه والایی است و همین بس که جهان افسانه‌ها و اسطوره‌ها، جهانی رویایی و خیال‌انگیز است و شاعران در سرودن اشعار خود از این جهان رویایی بهره‌های فراوانی برده‌اند، از سویی دیگر، حقایق نهفته در حوادث تاریخی و اهمیت آن در شکل‌گیری جامعه سبب شده است تا شاعران در سرودن اشعار خود به وقایع مهم و شخصیت‌های بزرگ تاریخی توجه داشته باشند و همین توجه شاعران موجب شده است که اسطوره‌ها و حتی رویدادهای تاریخی با تخیل شاعرانه به نظم درآیند و علاوه بر آن، روایات اساطیری و تاریخی از عناصر مهم پشتوانه فکری و فرهنگی هر شاعری است و شاعران از این عناصر آماده و پرداخته شده، در شعر خود بهره می‌گیرند و شاعر توانمند باید ترکیب آن‌را به خوبی بدانند. بی‌شک هدف شاعران معاصر علاوه بر مفهومی که در اشاره و شرح اسطوره‌ها و سمبل‌ها نهفته است، بیشتر انگیزه‌ی سیاسی و اجتماعی است و مقصود شاعران که در آن‌ها به شخصیت‌ها و وقایع تاریخی و مذهبی اشاره می‌شود، علاوه بر ثبت لحظه‌های تاریخی و مذهبی و گوشه‌هایی از این وقایع مهم، برداشتی شاعرانه از آن رویداد با شخصیت تاریخی و دینی نیز هست.

۴- سمبل و جنبه‌های آن

سمبل هر شیوه‌ی بیانی است که به جای اشاره‌ی مستقیم به موضوعی، آن‌را غیرمستقیم به واسطه‌ی موضوع دیگری بیان کند، استفان مالارمه در تعریف سمبولیسم می‌گوید: «هنر یاد کردن از چیزی به صورت خرده خرده تا آن‌که وصف حالی برملا شود، یا برعکس، هنر انتخاب کردن چیزی و وصف حالی را از آن بیرون کشیدن.» (چارلز، ۱۳۷۸، ص ۹ و ۱۰).

ادونیس خود «سمبل یا نماد» را اینگونه تعریف کرده است: نماد به ما این فرصت را می‌دهد که با تأمل در ورای متن چیزی (مفهومی) دیگر را در می‌یابیم. چه، رمز، قبل از هر چیز معنا و مفهومی پوشیده و نوعی الهام است؛ زبانی است که وقتی زبان عادی قصیده به پایان می‌رسد تازه شروع می‌شود یا قصیده‌ای است که پس از قرائت هر قصیده در ذهن تو شکل می‌گیرد؛ جرقه‌ای است که ذهن و احساس تو می‌داند در پرتو درخشش آن جهانی بی‌انتهای را به طور شفاف ببیند. از این رو نماد در واقع نوعی پرتوافشانی بر تاریکی و جذب شدن به جوهر و گوهر معناست. (ادونیس، ۱۹۷۸م، ص ۱۶۰).

۵- سمبل در شعر ادونیس

ادونیس با توجه به شرایط کنونی که سرشار از استبداد سیاسی و نابسامانی اوضاع اجتماعی و اقتصادی است، در خود احساس غربت می‌کند و خود را از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، بیگانه می‌داند. ادونیس در نتیجه‌ی غربتی که سراسر وجودش را فرا گرفته است، راه ترمز در پیش می‌گیرد. این احساس غربت از دوران کودکی ادونیس که همراه با فقر، رنج و حرمان بوده و بعد از حادثه‌ی مرگ پدر که تأثیر عمیقی بر روحیه‌ی شاعر گذاشته، در وجود او ریشه دوانده است.

او با استفاده از سمبل و نماد در شعر، واقعیات پس پرده را آشکار می‌سازد. شاعر با در نظر گرفتن یکی از جنبه‌های نماد، از آتن در شعرش بهره می‌گیرد و در برخی موارد ویژگی‌هایی به او نسبت می‌دهد و در قالب او و در پس نقاب چنین شخصیتی به بیان مقصود می‌پردازد.

سمبولیسم ادونیس متأثر از تصوف و عرفان اسلامی و عارفان بزرگ به خصوص نوری است و در علاقه‌ی وافر ادونیس به استفاده از واژه‌های پیچیده، مبهم و چند پهلو متبلور می‌شود. (عباس، ۱۳۸۳، ص ۱۴).

به همین منظور برای بازشناسی مفهوم حیات دوباره در شعر ادونیس چهار عنصر از عناصر سمبلیک شعر او انتخاب و در ادامه‌ی مقاله بررسی شده است. که به ترتیب عبارتند از: ققنوس، حلّاج، مهیار و امام حسین.

۵-۱- ققنوس

افسانه‌ی ققنوس حجم قابل توجهی از شعرهای ادونیس را به خود اختصاص داده است. افسانه‌ی ققنوس، افسانه‌ی پرنده‌ای است که عاشق سوختن است؛ او می‌سوزد و خاکستر می‌شود و از میان خاکسترش جوجه‌ای سر بر می‌آورد و زندگی را آغاز می‌کند. این اسطوره نماد زندگی پس از مرگ است. شاعر از یک سو با به کارگیری این اسطوره دنبال بیداری ملت عربی از خواب غفلت است تا از قافله‌ی تمدن بشری عقب نمانند؛ و از دیگر سو رهایی و خلاص خویش را از رنج‌ها و دردها و سرکوب اختناق موجود، در وجود ققنوس و سر برآوردنش از میان خاکستر پس از سوختن دوباره می‌بیند:

«فینیقُ خَلَّ بصری علیک، خَلَّ بصری:

ألمح خلال نارک الغیب الذی

یختبی

الذی یلفُ جُرُحنا،

والمح الرُکام و الرّمال و الدّجی..

فینیقُ مُت فدی لنا

فینیقُ، وَ لَتبدأ بک الحرائقُ

لَتَبْدَأُ الشَّقَائِقُ

لَتَبْدَأُ الْحَيَاةُ» (ادونیس، ب ۱۹۷۱م، ص ۷۵-۷۶).

ترجمه: ای ققنوس، بگذار چشمانم تو را بنگرد؛ بگذار با چشمانم از لابه لای آتش تو، دنیای پوشیده و غیبی ات را که زخممان را در بر می گیرد، بنگرم؛ نیز توده‌ی انباشته خاکستر و ریگ و تاریکی را .. ای ققنوس، بمیر و خود را فدای ما کن؛ ای ققنوس! سوختن باید از تو آغاز شود، و شقایق و زندگی.

ادونیس معتقد است که تمدن غربی در آخرین مرحله‌ی پیری و فروپاشی قرار گرفته است و منتظر خیزش و رستاخیزی است تا جانی تازه گیرد و فعالیتی جدید را آغاز کند. به همین منظور ققنوس را که در حقیقت، خود شاعر است، در فدا شدن برای ملتش بی تاب می بیند. (موریه، ۲۰۰۲م، ص ۳۷۴-۳۷۵).

ققنوس نمادی است برای کسی که با مرگش به انسان‌ها حیاتی دوباره می بخشد. شاعر در مقطع «تَرْتِيلَةُ الْبِعْثِ» (نغمه رستاخیز) از همان قصیده، خود و ققنوس را یکی می پندارد که با سوختن و فداکاری، مردم را نجات می دهد؛ او آتش را در سینه نهان کرده و افسانه‌ی ققنوس را وسیله‌ی افشای رازی می داند که در اعماق سینه نهفته داشته است. شاعر با این امید و آرزو در انتظار رسیدن به فردایی است که براساس اراده‌ی او بنا شده است؛ او فردا و تغییر و تحولاتی را که ممکن است در آن رخ دهد، در وجود خود می یابد:

«سَيَدْتِي أَنَا اسْمِي التَّجَدُّدُ

أَنَا اسْمِي الْغُدُّ

الْغُدُّ الَّذِي يَقْتَرِبُ-الْغُدُّ الَّذِي يَبْتَعُدُ.

فِي مُهْجَتِي حَرِيفَةٌ ذَبِيحَةٌ

فَيْنِقُ سُرُّ مُهْجَتِي» (همان، ص ۸۹).

ترجمه: سرورم! نام من نو شدن است؛ نام من فردا است، فردایی که نزدیک می شود- فردایی که دور می شود. در قلبم آتشی ذبح شده است؛ ققنوس راز قلب من است.

ادونیس با احیای عظمت فنیقیه، غربت و رنج خود را در وضعیت کنونی بیان می کند و با نشان دادن شور و اشتیاق و افش نسیب به قرطاجه و بعلبک، این دو شهر را نشانه‌ی تمدن دیرین اعلام می کند. او معتقد است اگر آدمی برای بازگشت به عظمتی چون عظمت تاریخ گذشته خود تلاشی نماید، دستیابی به آن، امر محالی خواهد بود. چرا که آدمی موجودی تغییرپذیر است. ققنوس در این قصیده برابر نهاده‌ی شاعر است و آتشی که ققنوس را می سوزاند و آنرا زنده می کند، برابر است با آتش غربت شاعر و رنج‌های وی که به آن مژده‌ی تولدی دوباره می دهد. غربت شاعر در جامعه، همان غربت مظلومی است که در سینه، احساس عدم وابستگی به امت عربی دارد. (احمد عرفات، ۱۳۸۴، ص ۹۹).

شاعر در این مرحله از زندگی ملیت عربی را نمی پذیرد و سعی می کند خود را وابسته به قومیت محلی سوریه و گذشته‌ی پرافتخار آن بداند.

ادونیس در مقطع سوم قصیده‌ی «البعث و الرماد» با عنوان «رماد عائشه»، عایشه را نماد نیرنگ و ریا و زاهد دروغینی توصیف می کند تا مردم دور و نزدیک دوستش داشته باشند:

«عَائِشَةُ جَارَتُنَا نَقِيَّةٌ

يُحِبُّهَا الْقَرِيبُ وَالْبَعِيدُ

وَ الْمُدُنُ الْكَثِيرَةُ وَ الشَّوَارِعُ الْمُرَبَّاتُ بِالطَّرَرِ

... حَيَاتُهَا جُلُودٌ صُوفٍ وَ خُرَافٍ وَرَعٍ

وَ حِكْمَةٌ تَعُودُ بِالْأَرْضِ إِلَى سَدِيمِهَا

تَحْنَجُزُ الْحَيَاةُ فِي تَكْيِئَةٍ

مِنْ وَرَقِ اللَّيَالِي

وَ طُحْلِبُ اللَّيَالِي...» (ادونیس، ب ۱۹۷۱م، ص ۷۲).

ترجمه: عایشه، همسایه‌ی پرهیزگار ماست/ که دور و نزدیک / شهرهای زیاد و خیابان‌های آذین بسته به گیسوان، او را دوست دارند/ ... زندگی‌اش پشمینه‌پوشی و به دروغ؛ پرهیزگاری ورزیدن است/ و حکمتی که زمین را به تیرگی‌اش باز می‌گرداند/ زندگی او را در خانقاهی زندانی می‌کند/ از برگ شب‌ها / و خزه شب‌ها.

ادونیس از طریق حمله‌ی وحشیانه به نماد محترم عرب‌ها، به لجن مال کردن آن‌ها و تمدنشان می‌پردازد. عایشه در نظر ادونیس نماد قحطی و فقر است، چون به تیرگی و بیهودگی، زیبایی و قضا و قدر اعتقاد دارد. او با این شیوه‌ی بیان، نارضایتی خود را از وضعیت خود و از وضعیت فعلی عرب اعلام می‌کند و راهکاری را که ارائه می‌دهد، برترین راهکار می‌داند. او ققنوس را فرا می‌خواند تا با از بین بردن عایشه از خاکستر آن برخیزد و خود را از وابستگی به چنین ننگ و عاری خلاص کند.

شاعر در مقطع آخر این شعر از اسلوب تکرار استفاده می‌کند. برخی کلمات و به ویژه کلمه‌ی «فینیق» همواره در ابتدای کلام تکرار می‌شود. وی با این کار از الهه‌ی یونان یا الهه‌ی مشرق زمین مانند ققنوس، عشتار و تموز یا ادونیس که رمز زندگی بعد از مرگ به شمار می‌آیند، به منظور رستاخیز روحی عرب بهره می‌گیرد. (موریه، ۲۰۰۲م، ص ۳۴۴). او می‌خواهد عربان را به قبول و پذیرش این رستاخیز در عمق روحشان وادار کند.

اسطوره‌ی ققنوس در شعر ادونیس با اسطوره‌ی تموز پیوند یافته و از آن‌جا با دیگر اسطوره‌های رستاخیز و رهایی و فدا درآمخته است. حضرت مسیح یکی از این اسطوره‌های رهایی و فدا است که ادونیس این شخصیت را با ققنوس درآمخته و آن دو را در ساختار هویتی واحد در یکجا در کنار هم قرار داده است تا در ادای مقصود محکم‌تر سخن گوید، می‌توان گفت او با افزودن شخصیت مسیح، غنای مضمونی خود را می‌افزاید یعنی ادونیس ماندن و مردن بر صلیب را مرحله‌ای از رستاخیز می‌داند. مردنی که پیش درآمد زیستی دوباره است:

«لِلْمَوْتِ، يَا فِينِيقُ، فِي شَبَابِنَا لِلْمَوْتِ فِي حَيَاتِنَا،

بِيَادِرْ مَنَابِعُ

لَيْسَ رِيَا حِ وَحْدَهُ،

وَ لِاصْدَى الْقُبُورِ فِي خُطُورِهِ.

وَ أَمْسِ مَاتَ وَاحِدٌ

مَاتَ عَلَى صَلِيبِهِ

خَبَأَ وَ عَادَ وَهَجَهُ

مِنْ الرَّمَادِ وَ الدُّجَى

تأججا

كان بُرَى بُحَيْرَةً مِنْ كَرَزٍ

حَرِيقَةً مِنَ الصَّبَاِ مَوْعِدًا». (ادونیس، ب ۱۹۷۱م، ص ۴۲).

ترجمه: ای ققنوس، مرگ در میان جوانان ما، و زندگی ما، خرمن‌هایی دارد و سرچشمه‌هایی؛ در مسیر گذر مرگ نه باد وحدتی می‌وزد و نه پژواک گورها شنیده می‌شود. دیروز یکی مرد؛ بر صلیبش جان داد؛ او پنهان شد اما دوباره از میان خاکستر و ظلمت، برافروخته و درخشان بازگشت. او همچون دریاچه‌ای از گیلان به نظر می‌آمد؛ جرقه‌ای از نور، یک میعاد.

مقطع اول از قصیده‌ی «البعث و الرماد» با عنوان «الحلم»، نخستین قصیده‌ای است که اسطوره‌ی ققنوس را در ذهن ادونیس تبلور و شخصیت و هویت بخشید؛ زیرا در این قصیده، مرگ ققنوس به صورت نوعی امید و آرزو جلوه‌گر می‌شود؛ چرا که همراه مرگ، زندگی رخ می‌نماید و حیات دوباره‌ی ققنوس، افق روشن و خورشید را به ارمغان می‌آورد.

« اَلْهَلُمَّ اَنْ رِئْتِي جَمْرَةً

يَخْطُفْنِي بَخُورِهَا يَطِيرُ بِي لِیَعْلِبُكَ،

یَعْلِبُكَ مَذْبَحٌ،

يُقَالُ فِيهِ طَائِرٌ مَوْلَةٌ بِمَوْتِهِ

و قِيلَ بِاسْمِ عَدَةِ الْجَدِيدِ بِاسْمِ بَعْتِهِ

يَحْتَرِقُ

وَ الشَّمْسُ مِنْ حَصَايِهِ وَ الْاَفْقُ». (ادونیس، آ ۱۹۸۸م، ص ۱۸۷-۱۹۲).

ترجمه: در خواب می‌بینم که شش‌هیم اخگر آتش است/ و بخور آن مرا در می‌رباید و به سوی بعلبک پرواز می‌دهد/ بعلبک قربانگاهی است/ گفته می‌شود در آن پرنده‌ای است که شیفته‌ی مرگ است/ و به نام فردای تازه و به امید زندگی دوباره/ می‌سوزد/ و خورشید و افق از دستاوردهای اوست.

در تصویر شعری فوق واژه‌های آتش یا اخگر آتش و بخور و قربانگاه، تصویر قربانی کردن را در ذهنمان مجسم می‌کند زیرا در اساطیر باستان برای الهه‌ای که فکر می‌کردند مرده است قربانی می‌کردند تا دوباره زنده شود.

در این قصیده نیز تصویر دیگری از ققنوس را شاهدیم؛ شاعر خود را در لباس ققنوس می‌بیند که خواهد سوخت تا از خاکسترش ققنوسی با همان هویت یا هویتی دیگر سر برآورد. او تنها راه نجات خود و مردم رنج دیده را فداکاری و سوختن می‌داند و در این راه توان و نیرو و روحیه و ایده‌هایی سرشار از نشاط و پویایی به کار می‌گیرد.

قربانی در این تصویر، ققنوس، همان مرغ عاشق سوختن است که می‌سوزد تا دوباره از میان خاکستر سر برآورد، ادونیس بر آمدن خورشید و افق را بر اصل این اسطوره می‌افزاید تا خورشید رمز پیشرفت و نماد بیداری و اندیشه‌ورزی باشد. زیرا با این تفسیر می‌توان گفت که شاعر از ملت خود می‌خواهد تا خورشید عقل خود را از خواب عمیق بیدار کنند و از قافله‌ی تمدن بشری عقب نمانند. اما ققنوس ادونیس، غربت و فداکاری و ایثار را در ژرفای خویش حس می‌کند و این احساسی است که ادونیس هنگام مشاهده‌ی سوختن پدر، در آتش، با تمام وجود حس کرد و اکنون ققنوس، پدر معنوی اوست.

و او خطاب به ققنوس چنین می‌گوید:

«عُرْبُكَ الَّتِي تُمِيتُ، عُرْبِي
 عُرْبُكَ الَّتِي تُحِبُّ، تَنْتَشِي
 عُرْبُكَ الَّتِي تَمُوتُ هَلْعاً بَعِيرِهَا
 عُرْبُكَ الَّتِي تُمِيتُ، عُرْبِي
 عُرْبُكَ، الْوَحِيدِ فِيهَا، عُرْبِي
 عُرْبِي كُلِّ خَالِقٍ يَحْتَرِقُ
 يُؤَلِّدُ فِيهِ الْأَفُقُ». (ادونیس، ب ۹۸۸م، ص ۶۸-۶۹).

ترجمه: غربت تو که غربت مرا می‌میراند،/ غربت تو که عاشق است و سرمست عشق،/ غربت تو از شدت عشق به دیگران می‌میرد،/ غربت تو که غربت مرا می‌میراند./ غربت تو که غربت من در آن تنه‌است./ غربت تو، هر الهی آفرینشگری است که می‌سوزد/ و در خاکسترش افق زاده می‌شود.

چنان‌که مشاهده کردیم غربت، ادونیس و ققنوس را یکی و متحد می‌کند تا بسوزند و از خاکسترش افق زاده شود. آری، از دیدگاه ادونیس به دست آوردن مجدد قدرت واقعی میسر نمی‌شود مگر با مرگ واقعی که طبیعتاً رستاخیز یا زندگی دوباره را در پی دارد. و اینک ادونیس از ققنوس می‌خواهد که بمیرد تا با قلبش، به این ملتی که در گرداب نابودی غرق شده است رستاخیز و زندگی دوباره ببخشد و پرده‌ی ظلمت و عقب ماندگی را ببرد انسان که شاعر حرکت دوباره‌ی ملت خود را ببیند:

« فِينِيقُ، أَلَيْسَ مَنْ يَرَى سَوَادَنَا
 يُحْسُ كَيْفَ نَمَجِي
 فِينِيقُ، أَنْتَ مَنْ يَرَى ظَلَامَنَا
 يُحْسُ كَيْفَ نَمَجِي
 فِينِيقُ، مَتَ فِدَى لَنَا
 فِينِيقُ، وَ لِنَبْدَأُ بِكَ الْحَرَائِقُ
 لِنَبْدَأُ الشَّقَائِقُ
 لِنَبْدَأُ الْحَيَاءُ

یا أنت، یا رَماذُ، یا صَلاهُ. « (ادونیس، ب ۹۸۸م، ص ۷۰).

ترجمه: ای ققنوس، آیا کسی که ظلمت و تاریکی ما را می‌بیند/ احساس نمی‌کند که ما چگونه در حال محو شدن هستیم./ ای ققنوس، تو کسی هستی که تاریکی ما را می‌بینی/ چگونه نابودیمان را احساس می‌کنی./ ای ققنوس، بمیر و فدای ما شو./ ای ققنوس، سوختن‌ها باید از تو آغاز شود/ و شقایق‌ها و زندگی؛/ ای تو، ای خاکستر، ای نماز.

بنابراین ققنوس باید بمیرد تا زندگی ملتش آغاز شود. البته ادونیس در یک مورد دعا می‌کند که ققنوس پس از سوختن همچنان در خاکستر خود بماند و از آن سر بر نیاورد و این شاید به دلیل ناامیدی شاعر از بهبود اوضاع و خشم او از گرفتاریهای ملتش در برهه‌ای خاص باشد که شعر در آن برهه سروده شد.

گاهی عدم تحقق رستاخیز مورد آرزوی ادونیس او را به مرگ ابدی و بی‌رستاخیز مشتاق می‌کند:

«صَلَّيْتُ أَنْ تَنْظَلَ فِي الرَّمَادِ
 صَلَّيْتُ أَلَا تَلْمَحَ النَّهَارَ أَوْ تُفِيقَ-
 لَمْ نَخْتَبِرْ لِبَيْكَ، لَمْ نُبْحَرْ مَعَ السَّوَادِ،
 صَلَّيْتُ يَا فِينِيقُ
 أَنْ يَهْدَا السَّحَرُ وَ أَنْ يَكُونَ
 مَوْعِدُنَا فِي النَّارِ فِي الرَّمَادِ،
 صَلَّيْتُ أَنْ يَقُودَنَا الْجَنُونَ». (ادونیس، آ ۱۹۸۸م، ص ۲۲۳).

ترجمه: ای ققنوس، دعا کردم که تو همچنان در خاکستر بمانی،/ دعا کردم که روز را نبینی، یا به هوش نیایی./ شبت را نیاز موده‌ایم و در دریای تاریکی غوطه‌ور نشده‌ایم./ دعا کردم/ که موج جادو آرام گیرد/ و ميعاد ما در آتش باشد؛ در خاکستر./ ای ققنوس، دعا کردم که جنون را هنمایمان باشد.

البته با توجه به مجموعه آثار ادونیس، این یک جوشش احساسی و عاطفی گذراست و ادونیس به رستاخیز و زندگی دوباره اعتقاد دارد و مرگ ابدی را رد می‌کند.

او در قطعه‌ی «عوده الشمس» قصیده «الزمان الصغیر» ققنوس و خورشید را به یکدیگر تشبیه و مقایسه می‌کند و زنده شدن دوباره‌ی ققنوس را پس از سوختن، حقیقتی انکار نشدنی می‌داند که همگان از آن آگاهند؛ زیرا هر روز آن را در غروب و طلوع خورشید مشاهده می‌کنند:

« وَ حِينَمَا تَنْتَجِبُ الْأَجْرَاسُ وَ الطَّرِيقُ

فِي هَجْرَةِ الشَّمْسِ عَنِ الْمَدِينَةِ

أَيْقِظُنَا، يَا لَهَبِ الرَّعْدِ عَلَى التَّلَالِ

أَيْقِظُنَا لَنَا فِينِيقُ- تَهْتَفُ لِرُؤْيَا نَارِهِ الْحَزِينَةِ

قَبْلَ الضُّحَى وَ قَبْلَ أَنْ تُقَالَ

نَحْمِلُ عَيْنِيهِ مَعَ الطَّرِيقِ

فِي عَوْدَةِ الشَّمْسِ إِلَى الْمَدِينَةِ». (ادونیس، آ ۱۹۸۸م، ص ۲۸۲).

ترجمه: آن‌گاه که زنگ‌ها و راه می‌نالند/ در هجرت خورشید از شهر،/ ققنوس را برای ما بیدار کن، ای زبانه‌ی تندر بر روی تپه‌ها/ ققنوس را بیدار کن تا رویای آتش محزون خود را فریاد کند،/ پیش از چاشتگاه و پیش از آن‌که در خواب قیلوله رود/ و چشمانش را همسفر با راه سازد/ در انتظار بازگشت خورشید به شهر.

نماد آتش از نمادهای پرکاربرد در سراسر دیوان ادونیس است. یکی از ناقدان دلیل کاربرد فراوان نماد آتش توسط ادونیس را علاوه بر تقدیس آتش و زایشگری آن در اسطوره‌ی ققنوس، مرگ پدر او در حادثه‌ی تصادف اتومبیل و سوختن وی در آتش می‌داند که این حادثه در برابر چشمان معصوم کودک آن روز و شاعر امروز رخ داد، و نیز آتش حادثه‌ی کربلا و سوختن خیمه‌های حسین(ع) را در این کاربرد بی‌تأثیر نمی‌داند؛ چرا که شاعر در محیطی رشد کرد که هر ساله به مناسبت‌های مختلف، مصائب حسین(ع) در کربلا بازگو می‌شود و این امر در تصویرگری‌های شعری ادونیس تأثیر گذاشته و در دیوانهای شعرش منعکس شده است. (محمد سعد، ۱۹۹۶م، ص ۱۲۸).

«يَضْرِبُنَا مَهْيَارِ

يَحْرِقُ فِينَا قِشْرَةَ الْحَيَاةِ
وَ الصَّبْرَ الْمَلَامِحَ الْوَدِيعَةَ، ...

و استسلمی للَنَارِ». (ادونیس، ۱۹۸۸م، ص ۱۵۰).

ترجمه: مهیار ما را می‌زند/ پوسته‌ی زندگی ما را، می‌سوزاند/ و نیز صبر و نشانه‌های آرامش را، .../ و تسلیم آتش شو.

در اینجا آتش نماد شورش و انقلابی ابدی بر ضدّ وضع موجود است. از این رو ادونیس گاه خود با آتش متحد می‌شود و گاه آتش را با قصاید خود متحد می‌کند. زیرا شاعر به آنچه هست قناعت نمی‌کند بلکه به معجزه‌ای می‌نگرد که هنوز تکمیل نگردیده است.

«إِلَى مُعْجَزَةٍ لَمْ تَكْتَمِلِ،

أَتَخْطَى عَالَمًا نُحْرِقُهُ أُغْنِيَاتِي». (ادونیس، ۱۹۸۸م، ص ۱۵۰).

ترجمه: من به سوی معجزه‌ای که هنوز تکمیل نشده است/ از دنیایی که ترانه‌هایم آن را می‌سوزاند گام برمی‌دارم.

«تَقْتَعِي بِالْخَشَبِ الْمَحْرُوقِ

يَا بَابِلَ الْحَرِيقِ وَالْأَسْرَارِ،

أَنْتَظِرُ اللَّهَ الَّذِي يَجِيءُ

مُكْتَسِبًا بِالنَّارِ

مُزَيَّنًا بِاللُّوْلُو الْمَسْرُوقِ

مِنْ رِيئِهِ الْبَحْرِ مِنَ الْمَحَارِ». (ادونیس، ۱۹۸۸م، ص ۱۸۹).

ترجمه: چوب سوخته را نقاب کن/ ای بابل حریق و اسرار/ من منتظر خدایی هستم که می‌آید/ ردای آتشی را در بر کرده/ آراسته به مروارید دزدیده شده/ از عمق دریا، از صدف.

۲-۵- حلاج

حلاج نیز یکی دیگر از نمادهایی است که ادونیس آن را به عنوان نماد مرگ و زندگی دوباره برمی‌گزیند. به عقیده‌ی او حلاج نیز ققنوسی دیگر است که باید بقای دیگران متحمل رنج شود و سرانجام قربانی گردد. ادونیس در قصیده‌ی «مرثیه‌ الحلاج» با بر چهره نهادن نقاب حلاج با واقعیت‌های حاکم بر جامعه، از نماد مرگ و رنج سود می‌جوید. (عباس، ۱۳۸۳، ص ۷۷-۷۸).

به عقیده‌ی ادونیس حلاج از کسانی است که بر سنت‌گرایی شورید. (ادونیس، ب ۱۹۸۶م، ص ۱۵۱)، پس می‌تواند مصداق یکی از عناصر پراکنده انقلابی در جهان عرب باشد. رستاخیزی که حلاج برای آن تلاش می‌کند، همان رهایی مردم از رنج و گرفتاری است. به نظر ادونیس، حلاج در تمام روزگاران وجود دارد تا انقلاب را شعله‌ور کند و به داد ستمدیدگان برسد.

حلاج از دیدگاه ادونیس الگوی برتری برای روشنفکری و هنرمندی در تمام دوران به شمار می‌رود که برای رهایی و تغییر و انقلاب تلاش می‌کند. ادونیس در واقع حلاج را که حکام وقت ابتدا مردم را در بغداد علیه او شورانیدند و سپس او را به‌دار آویختند چونان سمبلی ماندگار برمی‌گزیند زیرا در حلاج نیز شاخصه‌های فکری ادونیس چون میل به قربانی شدن، جاودانگی، رنج و روشنگری، آماج تهمت قرار گرفتن دیده می‌شود.

ادونیس در مورد این ستاره‌ی بغداد می‌گوید:

«رِيشْتُكَ الْمَسْمُومَةُ الْخَضْرَاءُ
رِيشْتُكَ الْمَنْفُوحَةُ الْأُودَاجِ بِاللَّهْيَبِ
بِالْكَوْكَبِ الطَّالِعِ مِنْ بَغْدَادَ،
تَارِيحُنَا وَ بَعْتُنَا الْقَرِيبُ
فِي أَرْضِنَا- فِي مَوْتِنَا الْمُعَادَ». (ادونیس، ۹۸۸۸م، ص ۳۱۰).

ترجمه: قلمموی مسموم و سبز تو، / قلمموی تو که رگ‌هایش با زبانه‌ی آتش ورم کرده است / با ستاره‌ی طلوع کرده از بغداد، / تاریخ ما و رستاخیز ما نزدیک است / در سرزمینمان، در مرگ تکراری‌مان.

ادونیس خود در نقش اسطوره‌هایش ظاهر می‌شود. چرا که در جستجوی رستاخیز پس از مرگ است چه در تجربه‌ی شعری و چه در زندگی فردی و اجتماعی. او به دنبال آزادی انسان و رهایی است. ادونیس شهادت را لازمه‌ی تحول می‌داند.

به باور ادونیس حلاج خود ققنوسی دیگر است که در چشم‌هایش آتش شعله می‌کشد و راهش را روشن می‌کند این شعله تا آسمان فرا می‌رود و حلاج را یا خود تا آن بالاها می‌برد و ما او را همچون ستاره‌ای می‌بینیم که از بغداد طلوع کرده و شعر و زایش را با خود همراه دارد.

حلاج که زمانی به دلیل کج‌فهمی هم عصرانش از کلام و اندیشه‌ی او، بی‌گناه در بغداد بر دار رفت، اکنون نمادی برای زایش در عصر پرتلاطم است؛ همان‌گونه که مسیح (ع) در سرزمین الجلیل، بی‌گناه مصلوب شد، به این دلیل که درک صحیحی از پیام او صورت نگرفت. حال وقت آن فرا رسیده است که حلاج یا مسیح با حضور خویش، پوسته‌ی منجمد و یخ زده‌ی این سرزمین و مردمان آن را گرمای حیات عطا فرماید و سبزی‌نگی را جایگزین جمود و اختناق کند.

«یا كَوْكَبًا يَطْلُعُ مِنْ بَغْدَادَ

مُحَمَّلًا بِالشَّعْرِ وَ الْمِيلَادِ،

يَارِيشَةَ مَسْمُومَةً خَضْرَاءَ.

لَمْ يَبْقَ لِالْأَتِينِ مِنْ بَعِيدِ

مَعَ الصَّدَى وَ الْمَوْتِ وَ الْجَلِيدِ

فِي هَذِهِ الْأَرْضِ النُّشُورِيَّةِ

لَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْتَ وَ الْخُضُورِ

بِالْغَةِ الرَّعْدِ الْجَلِيدِيَّةِ

فِي هَذِهِ الْأَرْضِ النُّشُورِيَّةِ، يَاشَاعِرَ الْأَسْرَارِ وَالْجُدُورِ». (ادونیس، ۹۸۸۸م، ص ۳۱۱-۳۱۰).

ترجمه: ای ستاره‌ی طلوع کرده از بغداد / که بار شعر و زایش با خود حمل می‌کنی؛ / ای قلمموی مسموم سبز، / چیزی باقی نمانده است برای کسانی که از دور می‌آیند / همراه پژواک و مرگ و یخ / در این سرزمین رستاخیزی، / چیزی باقی نمانده است جز تو و حضور تو. / ای زبان یخی تندر / در این سرزمین پوسته‌ای، ای شاعر رازها و ریشه‌ها.

در این قصیده، ادونیس هویت تازه‌ای در حلاج می‌بیند که برگرفته از هویت حضرت مسیح (ع) می‌باشد چرا که پایان زندگی ظاهری هر دو، چوبه‌ی دار است. اما صلیب پایان زندگی واقعی نیست بلکه آغاز زندگی است.

در جهان‌بینی اساطیری اگر رشته‌ی عمر کسی را ظالمانه پاره کنند، بی‌گمان به شکلی دیگر باز می‌آید و زندگی را از سر می‌گیرد. این اندیشه در شعر معاصر در خاطره‌ی تاریخی مرگ حسین‌بن‌منصور حلاج، مسیح، سیاوش و ... تصویر شده است. از مرگ چیزی برتر و فراتر به جهان می‌آید که مردن سرچشمه زیستن است. (محمد جعفر، ۱۳۵۵، ۷۸۹ و ۷۹۰).

رستاخیزی که حلاج به اعتقاد ادونیس برای آن تلاش می‌کند، همان رهایی مردم از رنج و گرفتاری است؛ حلاج انقلابی، زندگی بخش در تمام روزگاران است که در این روزگار هم حضور می‌یابد و موانع زمان را از سر راه بر می‌دارد تا انقلاب را شعله‌ور گرداند و به داد ستمدیدگان برسد.

« الزَّمَنُ اسْتَلْقَى عَلَيَّ يَدَيْكَ

وَ النَّارُ فِي عَيْنَيْكَ

مُجْتَاةٌ تَمْتَدُّ لِلسَّمَاءِ

یا گوگباً يَطْلُعُ مِنْ بَغْدَادٍ...» (ادونیس، ۱۹۸۸م، ص ۳۱۱).

ترجمه: زمان در دستان تو افتاده است/ و آتش در دو چشمت؛ / و سرکشانه سر به آسمان می‌کشد؛ / ای ستاره‌ای که از بغداد طلوع می‌کند ...

در این قصیده، زمان تسلیم اراده‌ی حلاج است چرا که شاعر، آتش و حلول ذات عارفانه را به یکدیگر پیوند داده است. پَر آتش گرفته، نشان عرفان اوج گرفته و «فناء فی‌الله» حلاج است. و خاکستر حلاج در شعر ادونیس نشانه‌ی مرگ او نیست، بلکه بارانی است که برای تغذیه‌ی رگهای آدمیان می‌بارد. ادونیس در استفاده‌اش از نماد حلاج از اسطوره‌ی قفتوس که رمز تولید و زایش از درون خود است، بهره جسته است. به روایت برخی از اساطیر ادونیس (اسطوری) فرزند این پرنده است، لذا ادونیس شاعر، خود را بازمانده‌ی حلاج سوخته و خاکستر بر باد داده شده است که می‌خواهد راه او را ادامه دهد و چیزی که او را به حلاج پیوند می‌دهد شعر و میلاد یا همان زایش است. (عباس، ۱۳۸۳، ص ۷۷).

در قصیده‌ی فوق حلاج با واقعیت‌های موجود و سنت‌های حاکم قطع رابطه می‌کند لذا برای نمایان کردن جمود و تعصب و اختناق فکری حاکم بر جامعه، از نماد مرگ و رنج سود می‌جوید و سرمای مرگ درست نقطه‌ی مقابل گرمای آتشی است که حلاج را به آسمان می‌فرستد.

۳-۵- مهیار دمشقی

مهیار دمشقی شخصیتی تاریخی است. اما ادونیس با بازپروری شخصیت مهیار او را همچون آینه‌ای برای بازنگری تصویر خویش برگزیده است. ولی ادونیس برای برقراری ارتباط بین خود و نماد مورد نظرش یعنی مهیار وجهی اسطوره‌ای به او می‌دهد. این چهره‌ی مهیار نمادی برای تمرد بر طاغیان و سلطه‌طلبان است که در برابر مهره‌های اصلی ظلم و ستم مانند تیمور لنگ قد علم کرده است.

مهیار یک شاعر متهم به شعوبی‌گری در عصر عباسی است که احتمالاً ادونیس با توجه به شخصیت او و گرایش شعوبی‌اش، این شخصیت را مناسب دیده است تا از زبان او به نقد واقعیت موجود و برپایی انقلابی بی‌سابقه همت گمارد. شاعر میان خود و مهیار شباهت‌هایی می‌بیند و خود را مهیار دمشقی می‌خواند. شاعر و مهیار هر دو سرزمین خود را ترک کرده و برای تحقق آرمان‌های خود به سرزمین دیگری رفته‌اند. مهیار در روزگار آل بویه به بغداد رفته بود، ادونیس نیز به بیروت مهاجرت کرد.

آن‌طور که مطرح شده گرایش شعوبی مهیار و این که مدتی بر دین زردتشت بوده و بعد از آن مسلمان و شیعه گشته است، با پریشانی و سرگردانی ادونیس در میان باورهای فکری و دینی تطابق دارد، همان باورهایی که به انکار واقعیت تمدنی عرب، و احیای قومیت فینیقی در سرزمین شام، و رویارویی با ملیت عربی موسوم بود. این خود نوعی شعوبی‌گری است که در اعماق وجود مهیار دیلمی وجود دارد. با این‌که مهیار هیچ‌گاه بر قدرت نشورید، اما ادونیس می‌کوشد تا این ویژگی را به‌وی نسبت دهد؛ سروده‌ی زیر به آرمان‌های سیاسی دینی ادونیس اشاره دارد که در قالب و نقاب مهیار ترسیم گشته است. (احمد عرفات، ۱۳۸۴، ص ۸۵-۸۶).

« وَجَهٌ مَّهْيَارٌ نَارٌ

تَحْرِقُ أَرْضَ النُّجُومِ الْأَلْيَفَةِ،

هُوَ ذَا يَتَّخِطُّ نُحُومَ الْخَلِيفَةِ

رَافِعاً بَيْرِقَ الْأَفُولِ،

هَادِماً كُلَّ دَارِ،

هُوَ ذَا يَرْفُضُ الْإِمَامَةَ». (ادونیس، ۱۹۷۱م، ص ۲۹).

ترجمه: چهره‌ی مهیار آتشی در گرفته در زمین اختران آشناست. اینک مرزهای خلیفه را پس پشت می‌نهد. برافرازنده‌ی پرچم سقوط، ویران‌کننده‌ی هر خانه‌ای است، او کسی است که امامت را انکار می‌کند.

ادونیس مردم زمانش را به انقلاب، تمرد و قیام فرا می‌خواند. آنها را به تحول و دگرگونی، به تازه شدن و دوباره متولد شدن رهنمون می‌شود. مهیار در قصیده‌ی تیمور و مهیار، تجسم آشکار اندیشه‌ی رستاخیز از طریق مرگ است با آنکه تیمور او را بارها و بارها به قتل می‌رساند اما باز هر بار مهیار زنده ظاهر می‌شود.

(نجمه، ۱۳۸۱، ص ۲۶)

ادونیس بعد از خیال‌پردازی در آینه‌ی مهیار و بیان افکار و عقاید خود از زبان او ناگهان به خود می‌آید و متوجه می‌شود که خواب دیده، و مهیار هم شکست خورده و از راه منحرف گشته است اما در حقیقت، گمراه اصلی خود ادونیس است:

«أَيْنَ صَارَتْ رِيَاكُ مَهْيَارُ أَيْنَ؟

لَا تَقُلْ خَانِي مَدَارِي

لَا تَقُلْ ضَلَلْتَنِي دَرُوبِي، وَ أَمْ تَهْدِنِي خُطَوَاتِي

أَيْنَ صَارَتْ أَغَانِيكَ، مَهْيَارُ، أَيْنَ؟». (ادونیس، ۱۹۸۸م، ص ۴۶۰).

ترجمه: قدرت و سروریت کجاست مهیار؟ کجاست؟ مگو مدارم بر من خیانت کرد؛ مگو راه‌هایم مرا گمراه ساخته و گام‌هایم مرا هدایت نکرده‌اند، کجا شد ترانه‌های تو مهیار؟ کجاست؟

ادونیس به این نابودی و شکست که مهیار دچار آن گشته است، تسلیم نمی‌شود. بنابراین نماد را رها کرده و از درد خود و رسالتی که بر دوشش است، سخن می‌گوید. او بعد از این‌که جایگاه و نقش خود را برای ایجاد تغییری اساسی در دستگاه سیاسی می‌شناسد و آن‌را در قالب مهیار به همگان معرفی می‌کند، برای جنگ اعلان آمادگی می‌دهد و به رویارویی با واقعیت موجود می‌پردازد؛

« أَعْلَنُ الْآنَ، أختَارُ هَذَا الْمَكَانَ

کلماتی فووس

و لُصَوْتَى شَكْلِ الْبِدِينِ

أَعْلُنْ، الْآنَ، أَنِّي حَطَابُ هَذَا الزَّمَانِ». (ادونیس، ۱۹۸۸م، ص ۴۶).

ترجمه: اکنون اعلام می‌کنم، این مکان را برمی‌گزینم؛ واژگانم تیرهایی است، صدایم شکل دو دست را دارند؛ اکنون اعلام می‌کنم که من هیزم‌شکن این روزگارم.

و «این مکانی» که وی انتخاب نموده، چه بسا بیروت باشد که به جای دمشق برگزیده و در پی شهرت و عظمتی که در آغاز زندگی ادبی‌اش در تحقق آن شکست خورده است.

مهیار با ویژگی‌های قهرمان انقلابی و شورشی، در شعر ادونیس حضوری فراوان دارد؛ زیرا که بین شاعر و نمادش رابطه‌ای وجود دارد و آن اینکه هر دو سرزمین خود را ترک کرده و برای تحقق بخشیدن آرمان‌های شعری‌شان به سرزمین دیگری رفته‌اند. مهیار در روزگار آل بویه به بغداد رفت و ادونیس به بیروت؛ هر دو در باورهای فکری و دینی دچار نوعی سرگردانی هستند؛ چون معروف است که مهیار دین زرتشتی را فرو نهاد و مسلمان و شیعه گشت و ادونیس نیز در میان باورهای فکری و دینی سرگردان بوده و به انکار واقعیت تمدنی عرب و رویارویی با قومیت عربی برای احیای قومیت فینیقی می‌پردازد. مهیار در پیشگاه ادونیس جایگاهی رفیع دارد که یکی از مجموعه‌های شعری‌اش را «آغانی مهیار دمشقی» می‌نامد. (احمد عرفات، ۱۳۸۴، ص ۸۴-۸۵).

« مَلِكٌ مَهْيَارٌ

مَلِكٌ وَ الْحِكْمُ لَهُ قَصْرٌ وَ حَدَائِقُ نَارٍ

مَلِكٌ مَهْيَارٌ

يَحْيَا فِي مَلَكُوتِ الرِّيحِ

وَ يَمَلِكُ فِي أَرْضِ الْأَسْرَارِ». (ادونیس، ۱۹۸۸م، ص ۲۵۴).

ترجمه: مهیار پادشاه است؛ / پادشاهی که حکومت، کاخ و باغ‌های آتش دارد؛ / مهیار پادشاه است، / در ملکوت باد زندگی می‌کند / و مالک سرزمین رازهاست.

و اینجاست که ادونیس از تباهی و سقوطی که دچارش شد، سخت شیکوه می‌کند؛ چون حتی آنان که به او عشق می‌ورزیدند، به وی خیانت کردند:

« مَهْيَارُ، وَجَّةُ خَاتَمِ عَاشِقُوهُ

مَهْيَارُ، أَجْرَاسٌ بِلَارِنِينَ». (ادونیس، ۱۹۸۸م، ص ۲۵۵).

ترجمه: مهیار چهره‌ای است که عاشقانش به او خیانت ورزیدند؛ / مهیار زنگ‌هایی بدون صداست.

و در دیوان مهیار دمشقی، اساساً خود مهیار نماد و سمبل ذات و درون سرگردان شاعر در وطنش است که شهر آینده و ایده‌آل خود را می‌جوید.

« الْحَيْرَةُ وَطَنُهُ لَكِنَّهُ مَلِيٌّ بِالْعَيُونِ

يِرْعَبُ وَ يَنْعَشُ

يِرْشَحُ فَاجِعُهُ وَ يَفِيضُ سَخْرِيَهُ

يَقْشِرُ الْإِنْسَانَ كَالْبَصْلَةِ». (ادونیس، ۱۹۸۸م، ص ۱۴۳).

ترجمه: و سرگردانی میهنش است اما پر از چشم. / هم می‌ترساند و هم شاداب می‌کند. / از چشمانش فاجعه و درد می‌ریزد و سیلاب تمسخر جاری می‌شود / و انسان را مثل پیاز پوست می‌کند.

اما مهیار که الگوی ادونیس است به ستاره نیست، نیزه‌ای است که به سرزمین حروف می‌تازد و خونش را تا خورشید بالا می‌برد و علی رغم خیانت مریدانش در ملکوت باد زندگی می‌کند. می‌بینیم که مهیار دمشقی ادونیس در واقع نماد شخصیتی است که اندیشه‌های فلسفی و دل‌مشغولیهای نفسانی را بیان می‌کند، اندیشه‌هایی که قرار است آینده‌ی بهتر را برای بشر به ارمغان آورد. در این جاست که تصویر مهیار از طریق ترسیم فداکاری و زندگی دوباره یا رستاخیز نمایان می‌شود، چه این خون ریخته شده که راه را در برابر حقیقت و تازه شدن و زندگی دوباره باز می‌کند. این در حالی است که زبان مستقیم و غیر سمبولیک در بیان این اندیشه‌ها ناتوان است.

۵-۴- امام حسین(ع)

امام حسین (ع) در شعر ادونیس، یکی دیگر از شخصیت‌هایی است که پیروزی را در شهادت می‌بیند. او با این که می‌داند جنگش با نیروهای باطل به شهادت او و یارانش می‌انجامد ولی این اقدام را تنها راه برای دستیابی به مقصود می‌داند.

شاعران معاصر، امام حسین را به عنوان نماد به کار می‌گیرند تا اثبات کنند که شکست قیام‌ها و انقلاب‌های بزرگ در عصر حاضر و شهادت قهرمانانش، با گذشت زمان به پیروزی‌های بزرگ منجر خواهد شد. (علی عسری، ۲۰۰۶ م، ص ۱۲۲).

شاعران ضمناً به تنهایی و بی‌یاور ماندن کسانی که قیام‌هایی بزرگ را برپا می‌کنند، اشاره دارند؛ قیام‌هایی که سایرین با آن‌ها همراه نمی‌شوند و ندای دعوت آنان را لبیک نمی‌گویند. تنها کسانی می‌توانند چنین وقایعی را به پا کنند که مجاهدانی بزرگ باشند.

در شعر ادونیس اسطوره‌ی حسین(ع) به عنوان نماد مرگ و شهادت به اوج تعبیر و تصویرگری می‌رسد. جلوه‌ی این نمادپردازی عارفانه که اسطوره‌ی اندوه و قیام است، انقلابی بنیان برانداز است که ریشه در جان شاعر دارد و حکایتی است که از کودکی بر ناخودآگاه او نقش بسته است؛ انقلابی درونی و بیرونی که از خونی پاک می‌جوشد و همه‌ی مظاهر وجود را رو به یک قبله می‌بیند. (نجمه، ۱۳۸۱، ص ۱۴۸).

ادونیس در «مرآة الشاهد» تصویر عمیق دیگری از شرایط و اوضاع روز عاشورا را نشان داده است که بیان‌گر شرایط مبارزه می‌باشد تا بدین وسیله مردم را تحریک نماید و تابلوی انسانی و غم-انگیزی را ترسیم نماید که در آن تمام هستی متأثر از غم حسین است، سنگ‌ها بر او می‌گرید و گل‌ها از کنار شانه‌ی حسین می‌روید و رودخانه‌ها به دنبال جنازه‌ی حسین روان و جاری است.

« وَ حَيْنَمَا اسْتَقَرَّتِ الرَّمَاحُ فِي حَسَائِثِهِ الْحُسَيْنِ

وَ اَزَيَّتْ بِجَسَدِ الْحُسَيْنِ

وَ دَاسَتْ الْخُيُولُ كُلُّ نَقْطَةٍ

فِي جَسَدِ الْحُسَيْنِ

وَ اسْتَلَيْتِ وَ قُسِمَتْ مَلَاسِ الْحُسَيْنِ،

رَأَيْتُ كُلَّ حَجْرٍ يَحْنُو عَلَى الْحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ زَهْرَةٍ تَنَامُ عِنْدَ كَتِفِ الْحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ نَهْرٍ

يَسِيرُ فِي جَنَازَةِ الْحُسَيْنِ». (ادونیس، ۱۹۶۸م، ص ۳۹۴).

ترجمه: آنگاه که نیزه‌ها بر جان حسین (ع) نشست / و با پیکر حسین آراسته شد/ و اسبان هر نقطه در بدن حسین را زیر سم آوردند/ و جامه‌های حسین ربوده و تقسیم شد/ من دیدم که سنگها در برابر حسین سر خم کردند./ من دیدم که همه‌ی گلها بر روی شانه‌ی حسین می‌خوابند/ من دیدم که هر رودی برای تشییع جنازه‌ی حسین همراهی می‌کند.

در شعر ادونیس نیز امام حسین (ع) مانند تموز و مسیح، زندگی‌بخش است. او معتقد است امام حسین (ع) با شهادت خویش، حیاتی سرسبز و آزاد به مردمش هدیه داد و مرگ او باعث رستاخیز و حیات دوباره می‌شود.

در شعری دیگر که در مورد «کلمات» است، ادونیس به زیبایی اسطوره‌ی همیشه جاوید حسین را به کار گرفته است.

« كَلِمَاتُ

شَهَدَتْ جُنَّتَهُ الْحُسَيْنِ

وَ هِيَ تَبْكِي وَ تَجْرِي مَعَ الرَّافِدِينَ

مُتُّ فِي حُضْنِهَا وَ عِشْتُ

وَ طَمَرْتُ شَرَايِبَهَا وَ نَبَيْتُ». (ادونیس، ۱۹۶۸م، ص ۲۳۵).

ترجمه: کلماتی/ شاهد جنازه حسین(ع) بودند/ گریان و اشک ریزان همراه دجله و فرات / و من در آغوش آنها مُردم و زنده شدم (زیستم)/ رگهایش(کلمات) را دفن کردم و نبش کردم.

ادونیس در قصیده‌ی «الرأس و النهر» (سر و رود) نیز میان اسطوره‌ی حسین (ع) و اسطوره‌ی مسیح (ع) پیوند برقرار می‌کند. شهادت حسین (ع) در کربلا معادلی برای مصلوب شدن مسیح در جلجتا است. شاید تولد ادونیس در خانه‌ای شیعی مهم‌ترین عامل رویکرد او به چنین اسطوره‌ای باشد؛ اسطوره‌ای که الگوی بی‌نظیری از مرگ و زندگی است. چوپانی می‌آید و خبر از رویایی می‌دهد که در خواب دیده است: « حَلَمْتُ أَنْ رَأَسًا / فِي النَّهْرِ... (محمد جعفر، ۱۳۵۵، ص ۹۷). » در رویا دیدم که سری/ در رود روان بود»

چوپان اولین کسی است که آمدن سر (که اشاره به سر حسین دارد) را خبر می‌دهد و میان او و رود که نمادی از باروری و مرگ و خیزش است، ارتباط برقرار می‌کند. حسین (ع) شکل دیگری از مسیح (ع) است که چوپانان اولین بشارت داده‌شدگان به آمدنش بودند. آنان در صحرا به سر می‌بردند که فرشته‌ای برایشان نازل شده و گفت: اینک بشارت خوشی عظیم به شما می‌دهم و آن این است که امروز برای شما در شهر داوود، نجات‌دهنده‌ای که مسیح خداوند باشد، متولد شده است. چوپانان به بیت اللحم رفتند، بشارت را دیدند و سپس خبر آن را در همه جا منتشر کردند. (لوقا ۲: ص ۸-۱۸).

چوپان در رویا می‌شنود که سر حسین (ع) سخن می‌گوید؛ همان‌گونه که سوره‌ی کهف از سر مبارک حسین (ع) شنیده شد؛ سوره‌ای که خود تأکیدی بر رستاخیز پس از مرگ و زندگی جاویدان است. رویای چوپان محقق می‌شود و سیل آنجا می‌رسد و سر نیز همراه با جریان آن می‌آید:

« صَوْتُ مِنَ الْمَاءِ، يَقُولُ الصَّوْتُ

مَاتَ لِغِي يُنْهَى عَهْدَ الْمَوْتِ. » (همان، ص ۱۱۰).

ترجمه: آوایی از رود می‌آمد، می‌گفت: او جان سپرد تا روزگار مردن را فیصله دهد.

امام حسین (ع) همان مسیح (ع) است که با مرگ و فداشدنش برای انسان‌ها، پایانی برای تباهی‌ها و آغازی برای زندگی و میلاد آن‌ها ارزانی داشت. «حسین (ع) رفت که گناهان همه‌ی مومنان را بخرد به تنهایی، جان خود را فدیة داد» (سوسن، ۱۳۸۴، ص ۱۲).

بدین ترتیب امام حسین رمز حق و عدالت است و شاعر ضمن بهره‌گیری از جنبه‌های عاطفی و تاریخی قیام امام حسین تجربه‌ی آن‌را برای همیشه قابل تکرار می‌داند و با مقایسه شرایط کنونی با زمان امام حسین ملت‌های عرب را به استفاده از این تجربه‌های تاریخی فرا خوانده تا رستگار گردند.

آنچه در این مقاله شرح و تحلیل گردید، این است که سمبل‌های چهارگانه در اشعار ادونیس به حیات دوباره و رستاخیز تأکید دارد. و نمای کلی از شعر سیاسی، اجتماعی و فلسفی ادونیس است. آتشفشانی دم کرده که هر لحظه آماده انفجاری هولناک است، و وسیله‌ای است برای انتشار اندیشه‌هایی که رنگ عصیان و تمرّد دارد.

۶- نتیجه‌گیری

نمادپردازی و سمبل‌گرایی از علاقه‌های شاعری ادونیس است. این سمبل‌ها در سروده‌های مختلف او کارکردهای گوناگون دارند. و معمولاً به شعر او وسعت می‌بخشند و مفاهیم مورد نظر او را عمیق می‌کنند. اگرچه سمبل در شعر ادونیس دارای بسامد بالایی است اما کاملاً با معیارهای سمبولیست‌ها مطابق نیست. آنچه مسلم است، بسیاری از واژه‌های کلیدی اشعار ادونیس دارای بافت سمبلیک است و بدون در نظر گرفتن معنای نمادین آن‌ها، شعرهای او قابل فهم نیست. قفتوس، حلاج، مهیار، و امام حسین، نمادهای معروف‌تری هستند که بر حیات دوباره تکیه دارند. گویی ادونیس به این سمبل‌ها توجه بیشتری کرده است.

گزینش زبانی نمادین و سمبولیک از سوی ادونیس، افزون بر عوامل سیاسی و اجتماعی و استبداد حاکم بر فضای جامعه‌ای که او گزارش می‌کند، ناشی از آشنایی او با مکتب‌ها و جریان‌های شعری غرب نیز هست، این سمبل‌ها باعث می‌شوند که در شعر نوعی ابهام هنری پدید آید و شعر به سوی چند معنایی حرکت کند و درنگ و تأمل خواننده را برانگیزد. او برای بیان دیدگاه‌های سیاسی، اجتماعی و فلسفی خود از نمادهایی استفاده کرده است که هر یک به نوعی، نمایانگر بخشی از نگرش‌های اوست.

عمده‌ترین و شاید تنها هدف ادونیس در استفاده از نمادهای اسطوره‌ای، مطرح کردن فرهنگ ایثار و قربانی شدن و فداکاری است، فداکاری برای ایجاد زندگی دوباره و تحرک و نشاط در مردمی که به دلایل مختلف از همه چیز حتی از زندگی مأیوس شدند. او برای ایجاد این انگیزه نه تنها از قهرمانان نمادین اسطوره‌ای بهره گرفته بلکه گاه از قهرمانان واقعی و حقیقی نیز سود جسته است. شخصیت‌هایی چون مهیار، ماجرای شهادت امام حسین (ع)، حتی ماجرای به دار آویخته شدن حلاج و ... تا روح ایستادگی و مقاومت و امید به زندگی را در کالبد ملتش بدمد.

بازپردازی سمبل‌هایی چون «قفتوس، حلاج، مهیار و امام حسین (ع)» که هر کدام نوعی از حیات دوباره را بازتاب می‌دهند نشان دهنده‌ی علاقه‌ی وافر ادونیس به چنین مفهومی است. که در این مقاله به شکل مشروح بررسی شده است.

منابع و مآخذ

- قرآن کریم

- کتاب مقدس (یوحنا، متی، انجیل مرقس، انجیل لوقا)

- ۱- ادونیس، علی احمد سعید، (آ ۱۹۸۸م). الأعمال الشعرية الكاملة (ج ۱)، بیروت، دارالعودة.
- ۲- (ب ۱۹۸۸م). الأعمال الشعرية الكاملة (ج ۲)، بیروت، دارالعودة.
- ۳- (آ ۱۹۸۶م). الثابت و المتحول، بحث فی الاتباع عند العرب (ط ۵)، (ج ۳)، بیروت، دارالفکر.
- ۴- (آ ۱۹۷۱م). دیوان أغانی مهیار دمشقی (ط ۳)، بیروت، دارالعودة.
- ۵- (ب ۱۹۷۱م). دیوان أوراق فی الريح، بیروت، دارالعودة.
- ۶- (م ۱۹۶۸م). دیوان المسرح و المرایا، بیروت، دارالآداب.
- ۷- (ب ۱۹۸۶م). زمن الشعر، بیروت، دارالفکر.
- ۸- (م ۱۹۷۸م). زمن الشعر، دارالعودة، بیروت، لبنان، چاپ دوم.
- ۹- (م ۱۹۷۲م). کتاب التحولات و الهجرة فی أقالیم الليل و النهار، بیروت، دارالعودة.
- ۱۰- چدویک، چارلز، سمبولیسم، ترجمه مهدی سبحانی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵.
- ۱۱- رجایی، نجمه، اسطوره‌های رهایی: تحلیل روانشناسانه اسطوره در شعر عربی معاصر، مشهد، دانشگاه فردوسی، ۱۳۸۱.
- ۱۲- شریعتی، سوسن، از کریلا تا جلجتا، روزنامه شرق، ۲۳ بهمن ماه، ۱۳۸۴.
- ۱۳- عرب، عباس، ادونیس در عرصه شعر و نقد معاصر عرب، مشهد، دانشگاه فردوسی، ۱۳۸۳.
- ۱۴- الضاوی، احمد عرفات، کارکرد سنت در شعر معاصر عرب، مترجم: سید حسن سیدی، مشهد، دانشگاه فردوسی، ۱۳۸۴.
- ۱۵- اسماعیل، عزالدین، الشعر العربي المعاصر، دارالثقافة، بیروت، لبنان، ۱۹۹۶م.
- ۱۶- زائد، علی عشری، استدعاء الشخصیات التراثیه فی الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دارالقريب، ۲۰۰۶م.
- ۱۷- برغل، محمد سعد، لغة الشعر العربي المعاصر من خلال اغانی مهیار دمشقی، چ اول، ۱۹۹۶م.
- ۱۸- موریه، الشعر العربي الحديث؛ ۱۸۰۰-۱۹۸۰ تطور أشكاله و موضوعاته بتأثیر الأدب الغربي، ترجمه، شفیع السید، و سعد المصلوح، القاهرة، دارالغريب، ۲۰۰۲م.
- ۱۹- نشاوی، نسیب، مدخل إلى دراسة المدارس الادبية فی الشعر العربي المعاصر، ناشر مولف، دمشق، ۱۹۸۰م.
- ۲۰- یاحقی، محمد جعفر، اسطوره در شعر امروز ایران، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد، س ۱۲، ش ۱۳۵۵، ۴ش.

موسیقی معنوی در شعر ناظم حکمت و احمد شاملو (زبان در شعر)

YEŞİM IŞIK*

ABSTRACT

In this article, the author has tried to investigate the musical impact of Nazem Hekmat's poetry on Ahmad Shamloo's poetry style. In his poems, Nazem Hekmat is in search of a cadence full of excitation that like a symphony seems to be generated from a set of musical instruments. Apart from music, sound is very conspicuous in his poems. In place of prosodic rhythms and syllables, the poet using sound similarities, repetitions and the words which phonetically are close to each other produces short, long and broken hemistiches. Ahmad Shamloo too, by his innovations further expands musical domain of the verse. He, unlike the classical poets who had no connection to Persian prose, disarrays the boundaries between verse and prose, while paying attention to the element of language and its roots. On this path, he utilizes a prosaic music which is closer to language's natural music.

Key words: Nazem Hekmat, Ahmad Shamloo, poem music, poem language

چکیده

نگارنده این مقاله تلاش کرده است تا تأثیر موسیقایی اشعار ناظم حکمت بر اشعار شاملو را بررسی کند. ناظم حکمت، شاعر ترک، در اشعار خویش در جستجوی آهنگی مملو از جوش و خروش است که گویی به‌سان یک سمفونی، برآمده از مجموعه‌ای از آلات موسیقی است. به جز موسیقی، صدا نیز در شعر وی بسیار چشمگیر است. شاعر به جای استفاده از اوزان عروضی و هجاها، با کمک تشابهات صدایی، تکرارها و واژه‌هایی که از نظر آوایی به هم نزدیک‌اند، مصرع‌های کوتاه، بلند و شکسته را به منصفه ظهور می‌نشانند. شاملو نیز شاعری است که به واسطه ابداعات خویش حوزه‌ی موسیقایی شعر را وسیع‌تر ساخت. وی برخلاف شاعران کلاسیک که هیچ ارتباطی با نثر فارسی نداشتند، تمام مرزهای میان نظم و نثر را به هم می‌ریزد و البته در این راه به عنصر زبان و ریشه‌های آن توجه می‌کند. وی در این مسیر از موسیقی نثر، که تا حد زیادی به موسیقی طبیعی زبان نزدیک است، بهره می‌گیرد.

کلید واژگان

ناظم حکمت، احمد شاملو، موسیقی شعر، زبان شعر.

مقدمه

محتوای اولین اشعار ناظم، از ادبیات ترکیه دور و بیگانه است، اما تجربیات حاصل از مسافرت‌های گوناگون و اسارت در زندان او را با فرهنگ و ادبیات بومی ترکیه بیشتر آشنا ساخت. این آشنایی کم‌کم منجر به گرایش وی به ادبیات شفاهی و رمانتیک ترکی شد؛ از اینرو با کمی تأمل در اشعار

* Y. Doç. Dr., Gümüşhane Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
yeshimisk_29@hotmail.com.

ناظم حکمت می‌بینیم که زبان شعری وی متأثر از ادبیات سنتی ترکیه در زمان امپراتوری عثمانی است. حکمت بعدها در شوروی سابق (روسیه کنونی) ادبیات جدید را فراگرفت و پس از آن با تلفیق آموخته‌های پیشینش با آنچه در این کشور درباره‌ی ادبیات معاصر جهان فراگرفته بود، ادبیات نوینی را در ترکیه پایه‌گذاری نمود.

ناظم حکمت به‌خوبی توانست علم و فلسفه را در شعر به‌کار گرفته و تأثیر انسان بر طبیعت را در زبان شعری خویش به‌منصه ظهور بنشاند. در این خصوص به جرئت می‌توان گفت که هیچ‌یک از شاعران نتوانسته‌اند این چنین، دیدگاه‌های دنیای علم و فلسفه را در شعر وارد سازند. وی در اشعارش تأثیر انسان آگاه را بر طبیعت نشان می‌دهد؛ انسانی که طبیعت را متناسب با اهداف اجتماعی خود به‌کار می‌گیرد و با انتقاد از وضعیت کنونی در راستای تغییر خود و اجتماعش می‌کوشد.

در واپسین اشعار حکمت می‌بینیم که قهرمان عاشق هیچ‌گاه به خاطر نرسیدن به معشوق نمی‌میرد، بلکه نهایتاً در راه اهداف انقلابی خویش جان می‌بازد و این‌گونه است که شاعر محتوایی سنتی را در شکلی مدرن مطرح می‌سازد؛ به این معنا که عنصر عشق را از ادبیات سنتی گرفته و آن را با ادبیات قرن بیستم تلفیق می‌کند. بنابراین می‌توان گفت شعر وی از یک‌سو به ادبیات عامه و از سوی دیگر به ادبیات دیوانی (کلاسیک) تکیه دارد. اما آنچه شعر ناظم را از سایرین متمایز می‌سازد حاصل ترکیب دو فرهنگ متفاوت و حتی متضاد با یکدیگر نیست، بلکه برآیند ترکیب ماهرانه‌ای است که توانسته است موضوع مورد بحث را در واقعیت قرن بیستمی‌اش بگنجانند (Gürsel, 1992,81)

حکمت در شعرش در جستجوی آهنگی منحصر به فرد است. آهنگی پرطنین که گویی از مجموعه‌ای از آلات موسیقی به وجود آمده باشد و تنها از نواختن یکی از آنها. پس از عنصر موسیقی، صدا نیز در شعر وی بسیار برجسته و مشهود است. شاعر به جای استفاده از اوزان عروضی سنتی و موسیقی مبتنی بر هجاها، با کمک تشابهات صداها، تکرارها و واژه‌هایی که از نظر آوایی به هم نزدیک‌اند، مصرع‌ها را کوتاه، بلند و شکسته می‌کند و بدین‌سان یک شعر نوین را تشکیل می‌دهد. البته ناظم حکمت در داستان‌های منظوم خویش تلاش کرده است تا میان شکل و محتوا هماهنگی خاصی را به وجود آورد.

شاملو نیز شاعری است که به واسطه ابداعات خویش حوزه‌ی موسیقایی شعر را وسیع‌تر ساخت. وی برخلاف شاعران کلاسیک که کمتر به نثر فارسی توجه داشتند، تمام مرزهای میان نظم و نثر را به هم می‌ریزد و البته در این راه به عنصر زبان و ریشه‌های آن توجه می‌کند. وی در این مسیر از موسیقی نثر، که تا حد زیادی به موسیقی طبیعی زبان نزدیک است، بهره می‌گیرد. حتی در شعر منظوم، وی باز هم به موسیقی عروضی بی‌توجه است. از همین رو به هنگام تقطیع هجاها برای دریافتن وزن شعر و ادای درست آن، فراوان می‌بینیم کلماتی را که در هم ادغام می‌شوند، فشرده می‌شوند، مخفف و حتی حذف می‌شوند. کاربرد طیف وسیعی از این گونه اختیارات زبانی و شعری، همچون بی‌توجهی به ضرب‌آهنگ و وزن و ارزش موسیقی واژه به طور مستقل، ظرفیت موسیقایی کلمات و نمای بیرونی و صوری آن‌ها را از بین می‌برد.

اما برخلاف ویژگی‌های اشعار منظوم شاملو، در نثر وی می‌بینیم که به موسیقی واژه و آهنگ خاص آن، توجه بیشتری شده است. می‌دانیم که نثر نیز خود مستقلاً از یک موسیقی درونی برخوردار است، موسیقی‌ای که از تکرار صرفی حاصل نمی‌شود تا نوعی یکنواختی و ملالت را به خواننده القاء کند، بلکه برخاسته از تغییر و تنوع ارکان جمله است و همانطور که می‌دانیم، تنوع در موسیقی منجر به ایجاد شگفتی در خواننده می‌شود، از این‌رو شاید بتوان وزن را در نثر به موسیقی یک سمفونی تشبیه کرد که هارمونی آن می‌تواند تغییر و دگرگونی داشته‌باشد. اما در نظم، تکرار هارمونی‌ها یکنواخت بوده و از این‌رو به راحتی قابل تشخیص است. از سوی دیگر، در نثر می‌توان

از موسیقی متنوعی که حاصل اصوات گوناگون، لحن‌ها و گونه‌های زبانی متفاوت است، همزمان استفاده کرده و به این ترتیب به موسیقی دگرگونی و تنوع بیشتری بخشید، کاری که در نظم کمتر می‌توان به آن دست یافت. نثر آهنگ خود را از معنا می‌گیرد و به آن حرکت و روح می‌بخشد، لذا هرگاه معنا تغییر کند لحن نیز تغییر پذیرد و بالطبع آن آهنگ و موسیقی هم تغییر می‌کنند. (روشان، ۱۳۸۴: ۱۶۲-۱۶۳) با این توضیح باید گفت که برخی از اشعار احمد شاملو، خواه از لحاظ فضا سازی و خواه از لحاظ واژ میایی‌ها، اشعار ناظم حکمت را در ذهن تداعی می‌کنند.

نگاهی کوتاه به محتوای شعر ناظم حکمت و احمد شاملو

ناظم حکمت ران، در بیستم نوامبر ۱۹۰۱ در شهر سلاتینک به دنیا آمد. در دوره جوانی با احساس و علاقه‌ای که نسبت به وطن خود داشت، سرایش شعر را آغاز کرد و قبل از هیجده سالگی با اشعاری که در مجله‌های ادبی مختلف به چاپ رسانده بود و نیز با شرکت در انجمن شب‌های شعر، در جامعه‌ی شاعران زمان خود معروف گشت. (Fuat, 2002, 337-340). در سال ۱۹۲۱ برای تدریس به شوروی سابق رفت و در مسکو تجربه‌های متفاوت و مفیدی به دست آورد که از آن جمله، آشنایی با ساختارگرایی (کنستروکتیویسم) و فوتوریسم بود (Akyıldız, 2005, 645). استفاده از این تجربه‌ها نهایتاً منجر به نوآوری‌های بسیار او در شعر مدرن ترکیه شد چنانکه از آن پس به طور کل قالب سنتی ترکیه را شکست و به شعر آزاد پرداخت.

در ۲۱ سالگی در صنعت شعری‌اش از استنیسم (زیبایی‌شناسی) آوانگارد و مارکسیسم تأثیر پذیرفت و با تفکر در سنتز ساختارگرایی و کمونیسم و نیز با الهام از مایاکوفسکی، شاعر روس، به ستایش صنعتی‌شدن پرداخت. در سالهای ۱۹۲۸-۱۹۳۸، در اوج دوران کشمکش‌ها و تنش‌های سیاسی، فعالیت‌های سیاسی ناظم هم بیشتر از فعالیت‌های ادبی‌اش گشت. در سال ۱۹۲۹ سی نفر از اعضای حزب کمونیست از سوی حکومت دستگیر شدند که خوش‌بختانه ناظم حکمت جزء آنها نبود، لیکن وی در همان ایام با زندانیان فقیر نشست و برخاست می‌کرد. پس از آن سال‌ها بود که سرایش شعر به شیوه‌ی مایاکوفسکی را ترک نمود و کوشید در شعرش بیشتر از شخصیت‌های زنده استفاده کند و برای تأثیرگذاری بیشتر، از نمادهای جدیدتری بهره‌مگیرد. (Göksu&Tims, 2002, 37-38)

ساختار اجتماعی ایران نیز متقابلاً پس از انقلاب مشروطه این کشور تحت تأثیر بسیاری از عوامل داخلی و خارجی تغییر یافت و اندیشه‌ها و ارزش‌های نویی به تدریج در میان توده‌های مردم رواج یافت. همزمان با این تحولات، انتشار روزنامه‌های فارسی زبان در داخل و خارج ایران سبب بیداری روزافزون مردم گشت، همچنین تأسیس مدرسه‌ی دارالفنون به همت امیرکبیر موجب سوادآموزی و دانش‌اندوزی بسیاری از ایرانیان شد که در تحولات اجتماعی سیاسی ایران اقدامی بسیار موثر بود. پس از این سال‌هاست که برخی شاعران از جمله احمد شاملو به مضامین سیاسی اجتماعی روی آورده و جهت‌گیری آثارشان را در همین سمت و سو سوق دادند. (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۵)

شاملو اگرچه به گفته‌ی خود، متخصص انقلاب نیست و شعرش اجتماعی است نه سیاسی، اما می‌بینیم که به ضرورت، گاهی شعر را تا مرز انقلاب و سرنگونی استبداد پیش برده و تمام کوشش خود را معطوف به راهی برای آزادی انسان در بند می‌سازد که نمونه بارز آن را در شعر لوح می‌توان مشاهده کرد. در این شعر طغیان شاعر علیه وضعیت اسفبار، خمود و ساکن تحمیل‌شده بر جامعه به‌خوبی نمایان است؛ مفاهیم، به شکلی نمادین و در قالب استعاره و کنایه و اشاره و ایهام به‌کار رفته و واژه‌ها همگی دلالتی نمادین دارند؛ در اینجا اشاره به این نکته ضروری است که همه‌ی این ویژگی‌ها به اقتضای وضعیت سیاسی آن دوران پدیدار می‌گشت چرا که هرگونه انتقاد، جنایت محسوب شده و حاصل چنین فشارهایی از سوی رژیم دیکتاتور و مستبد در عرصه فرهنگ و هنر نیز چیزی جز سانسور و حبس واژه‌ها در سینه نبود (بنی اسدی، ۱۳۸۴: ۴۴).

مبارزه و انتقاد از حاکمان مستبد در دوره پهلوی دوم واقعیتی عینی و ملموس است؛ بخصوص پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که نوعی سرخوردگی در میان احزاب سیاسی و اجتماعی به وجود آمد و استبداد چنان خفقانی در جامعه ایجاد کرد که یأس و ناامیدی در سرتاسر آن موج می‌زد. در همین دوران است که شعر تنها زبان گویا و گزنده نسل جوان سیاسی می‌شود و شاملو که اتکای اشعار سیاسی‌اش سراسر مبتنی بر واقعیت‌های زندگی روزمره است، پرچمدار شعر اعتراضی در میان شاعران زمان خود می‌گردد. (علی مردانی، ۱۳۹۰: ۸۶). وی برای نخستین بار که شعری از ناظم حکمت را از ثمین باغچه‌بان شنید، قبل از آن که معنای آن را دریابد، بیشتر تحت تاثیر موسیقی درونی آن قرار گرفت، و هنگامی که ثمین معنای شعر را برای او ترجمه کرد، توانست سرنخ‌های بسیاری از سبک شعر ناظم به دست آورد. (مجابی، ۱۳۸۱: ۸۱-۸۸)

در این مقاله تلاش خواهیم کرد تا زبان شعر ناظم حکمت و احمد شاملو را بررسی و مقایسه کنیم چرا که هر دو شاعر تقریباً با یکدیگر معاصر بوده‌اند و تحولات سیاسی و اجتماعی جهان را تقریباً هم‌زمان با یکدیگر مشاهده کرده‌اند. این هم‌زمانی سبب گشته است تا زندگی سیاسی هر دو شاعر (خصوصاً ناظم حکمت) با اشعارشان ارتباط نزدیکی بیابد.

هماهنگی شکل و محتوا

در میان داستان‌های منظوم حکمت، هماهنگی خاصی میان شکل و محتوا دیده می‌شود. مثلاً در مقدمه شعر «شوکوندوسی یا او» بخش آغازین شعر با عنوان «یک ادعا»، تماماً با مصرع‌های کوتاه و قالب پنج‌هجایی نوشته شده است و یا قبل از آن که شاعر داستان مداح را تعریف کند، در مقدمه شعر به‌مانند یک اعلامیه، از ادبیات شفاهی ترکیه سود جسته و برای ایجاد یک ساختار شعری جدید، تغییرات مختلفی را در شکل حروف، خطوط و حتی نقطه‌های شعر به‌کار می‌برد. وی علاوه بر همه‌ی این تکنیک‌ها، از واژه‌ها نیز - که نشانه‌ی انسجام شکل شعر می‌باشد - به نحو خاصی استفاده می‌کند.

اثار شعری ناظم را می‌توان به دو بخش داستان‌های منظوم و غیر منظوم تقسیم کرد. در یکی از داستان‌های منظوم وی به نام «چرا بنر جی خودکشی کرد؟» می‌بینیم که عناصر تصویری و شفاهی زیادی در جای‌جای داستان به‌کار گرفته می‌شوند. همچنین در بخش‌هایی از شعر که به شکل نثر نوشته شده‌اند، تشابه در صداها و گفت‌وگوها بسیار می‌شود و حتی در جایی برای نمایاندن استعمار انگلیس گاه‌گاه از واژه‌های انگلیسی استفاده می‌شود. یکی از زیباترین بخش‌های این شعر که در آن هماهنگی شکل و محتوا به وضوح به چشم می‌خورد، خطابه‌ی سومادوا، دوست بنر جی در هندوستان در شهر کالکولاتا به مردم است که به سبب تجمع و شلوغی و غوغای آن‌ها در کوچه‌ها گاهی بسیار ضعیف شنیده می‌شود و گاهی اصلاً شنیده نمی‌شود.

ناظم در داستان منظومش «نامه‌هایی برای تارانتابابو» متناسب با موضوع، توضیحاتی منثور در حاشیه داده و زندگی روزمره و وضعیت اقتصادی مردم را با استفاده از ریاضیات به‌خوبی به تصویر می‌کشد. جالب‌تر آنکه استفاده از این‌گونه تجارب غیر شعری هیچ صدمه‌ای به ساختار شعری داستان‌وار وی وارد نمی‌سازد و درحالی‌که محتوا سرشار از تنوع است باز هم شاعر را از امتحان فرم جدیدی از شعر باز نمی‌دارد.

ناظم حکمت در «حماسه‌ی قوای ملی» و «مناظر انسانی سرزمین من» از تمام تجاربتش در تنوع شکل شعر استفاده می‌کند. از همین رو می‌توان گفت این داستان‌ها - که از لحاظ شکل کاملاً متفاوت از داستان‌های دیگر وی هستند - نوعی رمان منظوم و سینمایی به‌شمار می‌روند که در آن موضوع داستان بر نحوه‌ی بیان شاعر نیز تاثیر گذاشته. در این خصوص «مناظر انسانی سرزمین من» - که بعد از سال ۱۹۵۰ نوشته شده است و متشکل از ۵ دفتر و ۱۷۰۰۰ مصرع است - ویژگی‌های فوق را بیشتر تداعی می‌کند. (Canberk, 1994, 56-58)

ناظم حکمت در اشعار خود برای مقابله با شعر سنتی، وزن و آهنگی جدید و بیان و محتوایی تازه را وارد شعر ساخت. به عنوان نمونه باید گفت که این شاعر ترک برای نخستین بار اشعاری در شکل گفتگو و دیالوگ سرود و نیز موضوعاتی را وارد شعر کرد که مسبوق به سابقه نبود. حکمت

زبان، وزن و ساختاری متناسب با دوره‌ی زمانی خود را در شعر ایجاد نمود و در این راستا گاهی از ادبیات دیوانی و گاهی از ادبیات ملی استفاده کرد. نمونه‌ی بارز این رویکرد در داستان «شیخ بدرالدین» دیده می‌شود؛ داستانی که در آن قالب‌های ادبیات دیوانی و ملی به‌کلی در هم آمیخته شده‌اند. در همین دوره بود که حکمت با اطلاع از ممنوع‌شدن اشعارش، برای گریز از این وضعیت، دست به تغییر تاریخ و مکان‌ها در شعر زد. باید گفت داستان شیخ بدرالدین اثری کاملاً متفاوت از آثار پیشین اوست چراکه هم از نظر شکل و هم بیان، متناسب با موضوع این داستان، شاعر از ویژگی‌های نثر عثمانی یا کهن بهره‌می‌گیرد و وزن، هجا، شکل و نوع شعر را تماماً در یک قالب دیوانی به‌کار می‌گیرد. (Doğan, 2007, 178-179)

موسیقی معنوی شعر شاملو نیز، مملو از اسطوره‌آفرینی، بازآفرینی اسطوره‌ها، تلمیحاتی از زندگی پیامبران و اشاراتی از داستان‌های اروپایی و گاه ملی است. اما آنچه که بیشتر در اشعار او نمود می‌یابد، افسانه‌ها و اسطوره‌های غربی‌اند که در نگاه جهان‌شمول وی در هم می‌آمیزند. سرگذشت عیسی، هابیل و قابیل، اسفندیار، هملت و اشخاص و مکان‌های مرتبط با آنها از این جمله‌اند. جالب‌تر آنکه در کنار استفاده از این شخصیت‌های افسانه‌ای، شاملو خود دست به اسطوره‌سازی می‌زند و برای مثال شخصیت‌هایی چون مرتضی، وارتان، آبیانی، آماجان و نازلی را می‌سازد که همه بیانگر فضا و ساختار تصویری شعر وی هستند. در این میان آیدا، معشوق شاعر، از حد یک عشق زمینی فراتر رفته و خود تبدیل به یک اسطوره می‌شود. می‌بینیم که استفاده از این افسانه‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای که در ادبیات فارسی کمتر به‌کار می‌روند - نوعی آشنایی‌زدایی را به شعر شاملو می‌بخشند.

از داستان‌های منظوم شاملو می‌توان «پریا»، «به‌شب مهتاب»، «بارون» و «قصه‌ی دخترهای ننه‌ریا» را نام برد که ویژگی مشترک و برجسته در تمام آنها، گشت و گذار و شلنگ‌اندازی در عرصه‌ی زبان و فرهنگ عامه است؛ علاوه بر این، آنچه ارزش هنری اشعار وی را بیشتر می‌سازد، بیان آرزوها، دردها و نقصان‌های زندگی اجتماعی به زبانی نمادین است که شعر او را بیشتر به فرهنگ قومی سرزمینش پیوند می‌دهد. در این میان، نخستین شعر بلندش که به سرعت در میان عوام و خواص شهرت یافت، «پریا» است. این شعر - که تفکر اسطوره‌ای شاعر را به تقدیر دردناک زندگی انسان معاصر پیوند می‌زند - نمونه‌ی کاملی از یک شعر اجتماعی - سیاسی ایدئولوژیک است. (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۲۷۷)

زبان در شعر

پرواضح است که زبان به عنوان ابزاری بنیادین برای هرگونه بیانی، وابسته به عوامل گوناگون اجتماعی است، لذا هر یک از گروه‌های مختلف اجتماعی، سبکی ویژه و سطحی خاص از زبان را برای بیان مقاصد خود به کار می‌گیرند و به‌اصطلاح، زبان ویژه‌ی خود را دارند. به‌همین ترتیب در جامعه‌ی معاصر ایران نیز که زبان رسمی آن فارسی است، گروه‌ها و اقشار مختلف اجتماعی هر کدام با واژه‌ها، ترکیب‌ها، کنایه‌ها، ضرب‌المثل‌ها و لهجه‌های خاص خود سخن می‌گویند و از این حوزه‌ی زبانی تحصیل کرده‌گان، سیاست‌مداران، بازاریان، کارگران و ... هر کدام به گونه‌ای از دیگری قابل تشخیص و تفکیک است.

شاعران معاصر نیز هر کدام بنا بر گرایش‌های فکری، باورهای شخصی و ویژگی‌های شخصیتی خود، گونه‌ای از زبان را برای مقاصد خود به‌کار می‌گیرند برای مثال می‌بینیم که زبان شاعران انقلابی، اجتماعی و حماسی و متفاوت از زبان سرشار از احساس شاعران رمانتیک است، و نیز برخی از شاعران امروزی - با پیروی از همان سبک سیاسی - اجتماعی اشعار دهه‌های چهل و پنجاه - عمدتاً بر معنا، محتوا و پیام شعر تمرکز و تأکید دارند.

شعر مفهوم‌گرا و اندیشه‌مدار شعری است که توجه خود را تماماً بر محتوا و معنای شعر معطوف می‌کند و زبان را تنها، وسیله‌ای برای انتقال پیام می‌داند. از همین رو شاعران پیرو این

سبک شعری، خواننده را به سوی معنای ویژه‌ای هدایت کرده و از او می‌خواهند که با تفکر در شعر به مقصود شاعر پی برده و منظور وی را دریابند. از آنجا که این‌گونه شاعران، همواره دغدغه‌ی فهم مخاطب را در سر داشته و بیشتر مایل‌اند تا خواننده هر چه زودتر پیام شعر را دریافت کند، به شکستن هنجارهای زبانی روی خوشی نشان نمی‌دهند.

بنابراین کارکرد زبان در شعر اندیشه‌مدار، هیچ مانعی برای بروز اندیشه‌های صریح ایجاد نمی‌کند تا بدین وسیله خواننده‌ی خلاق، خود بتواند به راحتی با فوران عاطفی پیام، سروکار پیدا کند. این نوع شعر غالباً خطی و سرراست است و همواره از «مصادیقی حی و حاضر» با ما سخن می‌گوید و به‌طور کلی می‌توان گفت پرداختن به موضوع در آن، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. طبیعی است شعری که اندیشه در آن محور قرار گیرد، به بازی‌های زبانی روی خوشی نشان نمی‌دهد چراکه احتمال آن می‌رود این نوع لفظبازی‌ها، موضوعات اجتماعی را از صحنه به‌دور کرده و شعر به تعهد خود (که همانا پرداختن به مسئله‌ی فوق است) عمل نکند. (حسن لی، ۱۳۸۶: ۱۰۱-۱۰۳)

حکمت نخستین بار در جوانی (سنین ۱۹-۱۸ سالگی) با تأثیرپذیری از پدر بزرگش و به اقتضای شرایط اجتماعی آن زمان، سرودن اشعار وطنی را آغاز کرد، در همین سنین بود که با افکار مارکسیستی و سپس کمونیستی آشنا گردید که این آشنایی منجر به روی‌آوری وی به شعر تعلیمی بود. همچنین در سال‌های ۱۹۲۲-۱۹۳۶، وی با تأثیرپذیری از مکتب فوتوریسم، به سرودن اشعاری پرداخت که می‌شد آنها را به‌مانند یک خطابه برای سخنرانی مقابل جمعیت آن هم با صدایی بلند برای اموری تبلیغاتی خواند. (Gürsel, 1992, 40)

او در شعرش، مضمون و ساختار جدیدی را به خواننده‌ی خود ارائه می‌دهد، مضمون نویسی که اگر چه به اثر او رنگ خلاقیت می‌بخشد اما متأسفانه با آنچه که در ذهن خواننده‌ی ترک می‌گذرد مطابقت ندارد. در واقع مضامینی که وی در شعرش مورد استفاده قرار می‌دهد و ساختار نویسی که اتخاذ می‌کند (ساختاری که برآیند تجزیه و تبدیل شعر کهن ترکی است) شعر وی را منحصربه‌فرد و زیبا می‌سازد اما می‌توان گفت که او با انتخاب این نوع شعر (شعر تعلیمی) از فرهنگ ملی خود دور گشته است. (Kolcu, 2007, 191) حکمت بعدها در زندان با شناختی که از زندگی و مردمان روستایی پیدا کرد، دوباره به صحنه‌ی شعر سنتی ترکی بازگشت و مجدداً راه را به ترانه‌های محلی و ادبیات عاشقانه باز کرد و عناصر شعر سنتی را به‌شکلی روش‌مند در سرایش شعر مدرن به‌کار برد. در اشعار آزاد ناظم، همچنان ادامه‌ی ردهای ادبیات سنتی - محلی و دیوانی (شعر سنتی و کهن ترکیه) را می‌توان دید (Timuçin, 1979, 30-34) که در آن شاعر با خلاقیت خود، همواره مضامین مذکور را در قالبی امروزی و مدرن می‌ریزد برای مثال مفهوم عشق را از شعر سنتی می‌گیرد و آن را به شکل قرن بیستمی‌اش مطرح می‌کند. نمونه‌ی این امر در شعر همچون «گرم» دیده می‌شود که قهرمان آن (گرم) نه به خاطر نرسیدن به معشوق بلکه نهایتاً به سبب مسئولیت انقلابی خود می‌میرد. در واقع در این شعر، شاعر از گرم، نمادی به عنوان قهرمان عشق ساخته است. شایان ذکر است که این شعر از نظر محتوایی ارتباط نزدیکی با ادبیات سنتی می‌یابد که این خود، ارزش اثر را دوچندان می‌سازد، زیرا محتوای آن یک سو به ادبیات عمومی و از سویی دیگر به ادبیات دیوانی پیوند می‌خورد. اهمیت شعر ناظم نه فقط حاصل ترکیب دو فرهنگ متفاوت و یا متضاد با یکدیگر، بلکه به سبب ترکیب ماهرانه‌ی موضوع مورد بحث و گنجاندن آن در واقعیت قرن بیستم می‌باشد. (Gürsel, 1992, 82)

وی برای بیان احساسات که یکی از اجزاء مهم شعر به‌شمار می‌رود - قالب سنتی جملات و حروف را شکسته و «زبان گفتگویی» را وارد شعر می‌کند و بر آن است تا شعر سنتی را هم از لحاظ شکل و ساختار و هم از لحاظ محتوا، آزاد و زبان آن را به طبقه‌ی پرولتاریا نزدیک‌تر سازد، لذا به منظور رسیدن به این هدف، به زبان عامیانه گرایش پیدا کرده و زبانی را برمی‌گزیند که کاملاً جدا از زبان طبقه‌ی اشراف است. (Doğan, 2007, 178).

توجه به ادبیات کهن

در این بخش سعی داریم تا به بررسی و مقایسه‌ی زبانی دو داستان منظوم «شیخ بدرالدین» از ناظم حکمت و «پریا» از احمد شاملو بپردازیم.

داستان شیخ بدرالدین نخستین اثری است که در آن تاریخ ترکیه از دید طبقاتی ارزیابی می‌شود. در این اثر خصوصا در مصرع‌های آغازین - شاعر نه تنها از منظر زبان، بلکه از نظر ساختار هم به طرز ماهرانه‌ای خلاقیت خود را در بیان منظور خود به‌کار می‌برد. برای نمونه می‌توان به تکرار ردیف «بود» و کاربرد واژه‌های تیمار، زعامت و پیر سرکش - که ادبیات قرن پانزدهم آناتولی را تداعی می‌کنند - اشاره کرد. از طرفی دیگر، کاربرد ردیف‌های متفاوت و تقسیم مصرع‌ها به دو نیم، قالب غزل را به یاد مخاطب می‌آورند؛ گویی شاعر برای هماهنگی بیشتر شکل و محتوا، بر آن بوده تا یک قالب عروضی جدید را در شعر خود به‌کار گیرد:

طاقه طاقه پرنیان سرخ و سبز بورصی بر تخت،

کاشی کوتاهیا چون لاجوردین باغ بر دیوار،

تنگ‌های نقره پر می،

بره‌های بریان به سینی‌های مس چون نار بودی.

و سلطان محمد چلبی،

که برادر تنی خود موسی را با زه کمان خفه کرده بود،

یعنی در تشت زرین با خون برادر وضع نهاده بود

بر فراز تخت بنشسته یکی خنکار بودی.

چلبی خنکار بودی لیک، خنکار بودی لیک

بر غرایز سرزمین آل عثمان بانگ مرگ افغان نازانی

چو بادی می‌وزیدی،

کوزه‌ها بی‌آب بودی

کوزه‌ها بی‌آب بودی و سپاهی‌ها به سبلت تافتن در چشمه‌ساران،

و فغان خاک از بی‌مردمی، مردم ز بی‌خاکی،

سالکان را در گذرراه‌ها همراه بودی.

فروغ چشم دهقانان زعامت رنجشان تیمار بودی. (حکمت، ۱۳۵۲: ۱۱۸-۱۱۹)

شاعر قبل از آن که وارد بحث حادثه‌ی شیخ بدرالدین شود، ساختار اجتماعی و اقتصادی متعلق

به آن دوره از تاریخ را به تصویر می‌کشد و برای آشکار ساختن انگیزه‌های واقعی نهضت مردمی و

موجودیت هر طبقه از اجتماع، از استعمار و جلوه‌های آن سخن می‌گوید. لذا از سویی می‌توان وجود

چنین ویژگی‌هایی در شعر را نتیجه‌ی حس مادی‌گرایی شاعرش دانست و از سویی دیگر می‌بینیم که

دیگر خبری از آن مفاهیم تبلیغات‌گونه‌ی سیاسی و حتی واژه‌های مارکسیستی متداول

نیست. (Gürsel, 1992, 202-112)

در اولین بخش این شعر، شاعر به طور کلی از کشور آل عثمان توضیحاتی می‌آورد. اما در

بخش دوم داستان، توصیف جزئیات بیشتر می‌گردد برای مثال حدود جغرافیایی کشور تنگ‌تر گشته

و به شهری که شیخ بدرالدین در آن زندگی می‌کند، پرداخته می‌شود:

اینک دریاچه‌ی ایزنیک

آرام،

تاریک،

گود،

چون چاهی میان کوه‌ها.

دریاچه‌های این اطراف مه‌آلود است

گوشت ماهی‌هایش خشک است

نیز ارنش تن‌دار و نوبه‌خیز است

و انسانش،
پیش از آن که تارهایی از ریشش سفید شود می‌میرد.

...
کودکانش گرسنه‌اند،
نوجوانانش ترانه‌ای نمی‌خوانند
و گویی ماهی‌های دودی را می‌ماند
پستان زنانش.

این ابیات نشان‌دهنده‌ی فقر موجود در کشور آل عثمان است، ماهیگیر زحمت‌کشی که شب به دریاچه‌ی ایزنیک می‌رود، از طرف نظامیان دستگیر و در قلعه به زنجیر کشیده می‌شود. در روز بعدی قایق ماهیگیر منهدم و سر او بریده می‌شود:

غروب «دریاچه‌ی ایزنیک» فرا رسید
و سپاهیان درشت آواز کوه،
خورشید را گردن زدند.

...
روز بعد
دریاچه قایقی در هم می‌شکند
در قلعه، گردنی زده می‌شود
زنی در ساحل می‌گریزد. (حکمت، ۱۳۵۲: ۲۱۹-۲۲۰)

در بخش اول هر سه شعر، وضعیت عمومی کشور توصیف می‌شود و در ادامه‌ی اشعار، از بدرالدین گفته می‌شود؛ مردی که مردم را به اعتراض و طغیان تشویق کرده و با مریدانش به فعالیت‌های سیاسی پنهانی مشغول است. فعالیت‌های وی در اولین بخش‌های شعر در قالب داستانی دراماتیک و بسیار زیبا مطرح می‌شود، بطوری‌که می‌توان گفت از این بخش به بعد یعنی تا جایی که قهرمان (بدرالدین) محاکمه و اعدام می‌شود، چنین رویدادی هیچ‌گاه پیش از این در ادبیات واقع‌گرای ترکیه این‌چنین توصیف نشده‌بود. جنگ‌ها، تاختن اسب‌ها، پنهان شدن‌های شبانه و گریزهای روزها از یک منطقه به منطقه‌ای دیگر و بی‌وقفه رفتن و درنوردیدن دریاها و کوه‌ها، همه تصاویری است که شاعر به‌خوبی در ذهن مخاطب خود ترسیم می‌کند و جالب آن‌که خواننده در میان چنین همهمه‌ای از رنگ‌ها و صداها، همچنان می‌تواند خیال را از واقعیت متمایز کند.

شاعر در شعر ذیل، دنیایی مملو از هماهنگی انسان با طبیعت را به تصویر می‌کشد که در آن از افزایش تولید با استفاده از منابع طبیعی به‌همراه یک همزیستی مسالمت‌آمیز با طبیعت سخن گفته می‌شود. شاعر در آرزوی چنین نظامی اینگونه می‌سراید. (Gürsel, 1992, 214-124)

ببین،
آدمی در اینجا پربرکت است
چون خاک، چون خورشید، چون دریا ...
و در اینجا
خان و خورشید و دریا
حاصل‌خیز است چون آدمی ...
تا همه یک‌دهان ترانه بخوانند،
همه با هم برادرند، خاک‌ها را

...
انجیرهای شهدآگین را، تا همه با هم بخورند
تا در هر چیز و هر دیار،
همه با هم باشند،

-جز در گونه‌ی یار-

دو هزاری بیش نماند، از ده هزار. (حکمت، ۱۳۵۲: ۲۳۶-۲۳۷)
 روایت شعر بلند «پریا»، به شکلی خاص و منحصربه‌فرد سازمان یافته‌است. از دیدگاه زاویه‌ی دید می‌توان گفت از دو کانون روایی (روایت ساده و نمایشی)، بهره می‌گیرد، چرا که راوی، در جایی خارج از متن، با استفاده از زاویه دید سوم شخص، به روایت واقعه می‌پردازد و گاه در صورت لزوم، خود به عنوان قهرمانی به متن حادثه کشیده می‌شود. از طرفی دیگر در شیوه‌ی روایت این شعر گاهی از نوعی زاویه‌ی دید نمایشی مبتنی بر دیالوگ استفاده شده‌است. استفاده از شگردهای هنری موقفی از قبیل: وزن سیال، آهنگ و موسیقی هماهنگ اصوات و حروف، انسجام آوایی و معنایی، برجسته‌سازی هنری در عرصه‌ی زبان، سبک هنجارگریز وی، درونمایه‌ی قابل تفسیر، نمادپردازی و ... این شعر را به اثری برجسته و قابل تأمل در شعر معاصر تبدیل کرده‌است.

پریا از پنج‌بند تشکیل شده‌است؛ بند اول، با جمله‌ی «یکی بود یکی نبود»، که مخصوص قصه‌های سنتی ایرانی است، آغاز می‌گردد:

«یکی بود یکی نبود

زیر گنبد کبود

لخت و عور تنگ غروب سه تا پری نشسته بودن

زار و زار گریه می‌کردن پریا

مثل ابر بهار گریه می‌کردن پریا

گیسوشون قد کمون رنگ شبق

از کمون بلن ترک

از شبق مشکی ترک»

آنچه از نگاه نقد زیبایی‌شناختی در بخش آغازین شعر قابل بررسی است، استفاده‌ی شاعر از هر دو صنعت اطناب و ایجاز، در کنار هم است. شاعر از سویی در توصیف زیبایی پری‌ها، گیسوان آنها را به کمان و شبق تشبیه می‌کند و در تکمیل آن، نوعی تشبیه تقضیلی را به‌کار می‌برد چنان‌که گیسو را از کمان بلندتر و از شبق مشکی‌تر می‌بیند. از سویی دیگر، شاعر برای ارائه توصیفی متراکم و فشرده، دست به نوعی ایجاز و اختصار در معانی شعر می‌زند. علاوه بر آنچه گفته شد، کارکرد ماهرانه‌ی حرف «ک» تحبیب و تکثیر در واژگان «بلندترک و مشکی‌ترک» نیز نه تنها کلام را به زبان عامه‌ی مردم پیوند می‌دهد بلکه موسیقی شعر را هم دوچندان می‌سازد.

آنچه در ادامه‌ی بند اول آمده‌است، از نظر بررسی فضا‌سازی شعری، مورد اهمیت قرار می‌گیرد زیرا از همین جاست که شاعر، پریها را در مرز دو دنیای متفاوت «خیال و واقعیت» نگه می‌دارد تا بتواند به کمک این فضای استعاری و خیالی ویژه، به راحتی اندیشه‌های درونی خود را به مخاطب بیان کند. در واقع مکانی که سه پری در آن نشسته‌اند، فضایی است در حد فاصل دو دنیای سیاه: از دنیای پیش‌روی آنها «صدای زنجیر» اسارت به‌گوش می‌رسد و از دنیای پشت سرشان «تاریخ» ناله‌ی شب‌گیر انسان‌های در بند دیده‌می‌شود؛ و این گونه است که فضای تیره‌ی داستان به سیر تاریخ سیاه زندگی انسان گره می‌خورد و در این پیوند، گریه‌ی پری‌ها برای بیان دردها و بر ملا ساختن رنج انسان، خود نکته‌ای قابل تأمل است:

«پریا!

قد رشیدم ببین

اسب سفیدم ببین

اسب سفید نقره نل

پال و دمش رنگ عسل

مرکب صرصر تک من!

آهوی آهن‌رگ من!

گردن و ساقش ببین!

باد دماغش ببین!»

مهم‌ترین نکته‌ی زیبایی‌شناختی این بخش، روند شتاب‌گیری و حرکت درون‌مایه‌ی شعر است که همزمان و هماهنگ با تغییر لحن، ریتم و وزن صورت می‌گیرد. البته تغییر ناگهانی وزن عروضی - که از مقتضیات شعر محاوره‌ای و عامیانه است - از ابتدا در گفتار مفاخره‌آمیز «پریا! قد رشیدم ببین» پیش از این آغاز شده‌بود؛ اما از این بخش به بعد، یعنی از مصرع «امشب تو شهر چراغونه»، سرعت و هیجان بیشتری وارد شعر می‌گردد که مستلزم تغییرات بیشتری در لحن گوینده است. از طرفی دیگر ورود اصواتی چون «دامب و دومب»، واژه‌های دال بر تحرک مانند «میرقصن و میرقصون»، نام‌بردن از آلات موسیقی که عمدتاً در خدمت رقص پرتحرک‌اند همچون «داریه و دمبک» و صداهایی مربوط به کنش‌های انسانی به‌هنگام تحرک مثل «های کشیدن، هوی کشیدن» و ... به این شعر شتاب بیشتری بخشیده و جریانی تند از حرکت و موسیقی را در آن ایجاد می‌کنند:

«امشب تو شهر چراغونه

خونه‌ی دیبا داغونه

مردم ده مهمانمان

با دامب و دومب به شهر میان

داریه و دمبک می‌زنن

میرقصن و میرقصون

غنچه‌ی خندون می‌ریزن

نقل بیابون می‌ریزن

های می‌کشنن، هوی می‌کشن ... شهر جای ما شد!»

در بند فوق، شاعر بیش‌ترین استفاده را از امکانات موسیقی زبان کرده‌است. این موسیقی‌بیش از هر چیز منعکس‌کننده‌ی هیجانانگیز روحی راوی در همراهی با شادی مردم شهر خیالی و آرمانی خود است؛ شهری که مردمانش «دیب‌ها» را شکست داده‌اند و اکنون جشن پیروزی خود را به راه انداخته‌اند. اما این «شور و تحرک» که در مصرع‌های آغازین موج می‌زند، دیری نمی‌پاید چنان‌که در بندهای بعد، به‌تدریج به لحنی آرام توأم با حس تسلیم‌شدگی و سرافکنندگی تبدیل می‌شود. این پیروزی، شادی و هیجان موقتی، دقیقاً انعکاس‌دهنده‌ی اوضاع اجتماعی و تحولات سیاسی ایران در سال ۱۳۳۲ است که حس پیروزی موقت قبل از کودتای ۲۸ مرداد به مردم دست داده‌بود.

نماد «دیب» که ریشه در اسطوره‌های قومی داشته و نمایانگر دشمنی با شادی، سپیدی و نور است، در این شعر به کرات استفاده می‌شود که یکی از شیوه‌های آشنای نمادپردازی در ادبیات

معاصر ایران است. چنانچه می‌بینیم، اولین لایه‌های تأویلی شعر به موضوعات اجتماعی اختصاص داده می‌شود، قسمت‌های بعدی این بند نیز با تغییر در لحن و ریتم و وزن، همچنان شادی و هیجان راوی را با رنگی از تصنیف بازتاب می‌دهند اما آنچه بیش از هر چیز به وضوح احساس می‌شود، هماهنگی آوایی و محتوایی است که مخاطب به کمک آن می‌تواند به‌خوبی حس «مردم شهر آرمانی راوی» را که مشغول رقص و پایکوبی‌اند، درک نماید:

«عید مردماس، دیب گله دار

دنیا مال ماس، دیب گله دار

سفیدی پادشاس، دیب گله داره

سیاهی روسیاس، دیب گله داره...»

در واقع می‌توان گفت پریا در این شعر، ارواحی نظارگر بر تاریخ هستند که در هیأتی نمادین بر راوی جلومگر می‌شوند تا بتوانند «درد مشترک انسان‌ها» را از زبان او بشنوند.

سرانجام در پایان شعر، هنگامی که گفت‌وگوی یک‌سویه‌ی راوی با پریا به فرجام می‌رسد، شاعر باید به‌گونه‌ای، فضای فانتزی و تخیلی روایت را تعدیل کرده تا بتواند آن را به‌تدریج به پایان برساند. در این بخش، از آنجا که موسیقی زبان شعر، بی‌وقفه و بدون انقطاع جریان داشته و جملات، مبتنی بر تصویرسازی حاصل از همنشینی پیوندها و تقابل‌های دوگانه‌اند، کلام گویی کمی هذیان‌گونه به نظر می‌رسد:

«دس زدم به شونه‌شون

که کنم روونه‌شون

پریا جیغ زدن، ویغ زدن، جادو بودن دود شدن، بالا رفتن تار شدن، پایین اومدن پود شدن، پیر شدن، گریه شدن، جیغ زدن، خنده شدن، خان شدن بنده شدن، خروس سرکنده شدن، میوه شدن هسته شدن، انار سر بسته شدن، امید شدن یأس شدن، ستاره‌ی نحس شدن...»

کارکرد ماهرانه‌ی شاعر از ساختار افسانه‌های کهن و فضاهای فانتزی در شعر و همچنین، استحاله‌ی عناصر به یکدیگر در این بخش، خود نکته‌ای قابل تأمل و بررسی است، در واقع پی‌رنگ شعر در بازی و آمیزش جادویی پریا در فرآیندی برای دگرگونی و تبدیل شدن به عناصری متضاد، ریخته می‌شود و در فرجام این تبدیل و تحول جادویی، «پریا» نیز به سه عنصر از عناصر هستی: «شراب»، «دریا»، و «کوه» تبدیل می‌شوند تا پلی شوند برای ذهن راوی تا از ورای آن، رویای خویش را بنگرد:

«وقتی دیدن ستار

به من اثرنداره

می‌بینم و حاشا می‌کنم

بازی رو تماشا می‌کنم

هاج و واج و منگ نمی‌شم

از جادو سنگ نمی‌شم

یکیش تنگ شراب شد

یکیش دریای آب شد

یکیش کوه شد و زق زد

تو آسمون تتق زد...»

می‌بینیم که شاعر از حداکثر ظرفیت موسیقی کلامی که مبتنی بر قواعد زبان محاوره و همراه با وفاداری به وزن عروضی، قافیه، ردیف و .. استفاده کرده‌است.

در قسمت ذیل، «آن سوی کوه»، مکان نمادینی است که می‌تواند به معانی متعددی از جمله مکان‌هایی در همین جهان مادی (مثلاً سرزمین‌هایی که روشنفکران جامعه‌ی ایران بعد از کودتای سال ۱۳۳۲ به آنجا پناهنده شدند و...) تعبیر شود:

«شرابه رو سرکشیدم

پاشنه رو ورکشیدم

زدم به دریا ترشدم

از اون ورش به‌در شدم

دویدم و دویدم

بالای کوه رسیدم

اون ور کوه سازمی‌زدن

هم پای آواز می‌زدن

دلنگ دلنگ شاد شدیم

از ستم آزاد شدیم

خورشید خانوم آفتاب کرد

کلی برنج تو آب کرد

خورشید خانوم! بفرمائین!

از اون بالا بیابین پایین!

ما ظلمو نفله کردیم

آزادی رو قبله کردیم

از وقتی خلق پا شد

زندگی مال ما شد

از شادی سیر نمی‌شیم

دیگه اسیر نمی‌شیم

هاجستیم و واجستیم

تو حوض نقره جستیم

سیب طلا رو چیدیم به خونه‌مون رسیدیم...»

در بخش آخر، پراکنندگی عناصر کلام و یا به اصطلاح آسمان و رسمان بافتن راوی در توصیف «دستیازی خلق به آزادی»، طنزآمیز است، خصوصاً بند پایانی شعر که خواننده را در نوعی نوسان ناشی از مجاز و حقیقت یا راست و دروغ فرو می‌برد.

«بالا رفتهم دروغ بود

قصه‌ی بی‌بیم دروغ بود

پایین او مدیم ماست بود

قصه‌ی ما راست بود

قصه‌ی ما به سر رسید

کلاغه به خونش نرسید

هاچین و چاچین

زنجیرو ورجین!« (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۲۷۷-۲۹۳)

از آن‌جا که استفاده از هر گونه وزنی در اشعار عامیانه، اغلب مبتنی بر سلیقه و استعداد شاعر و نیز کیفیت خواندن و نحوه‌ی ترکیب مصوت‌های کوتاه و بلند در امتدادبخشی به صوت‌هاست نه قالب‌های غیرقابل‌تغییر عروضی، (حقوقی، ۱۳۸۹: ۶۴) لذا برپا از این منظر موفق‌تر از تمام آثار هم‌دوره‌ی خود بوده است.

در پایان و در یک نتیجه‌گیری کلی می‌توان گفت حکمت در شعر خود به‌همانگی شکل و محتوا اهمیت بسیاری می‌دهد و زبانی را که برای بیان اشعارش انتخاب می‌کند کاملاً بر اساس محتوای شعر است، به‌طوری‌که گاهی از زبان مردم حرف می‌زند و گاهی واژه‌هایی از زبان بیگانه را به کار می‌برد. در کنار این دو مورد، وی همچنین در مواقعی از اوزان و هجاهای ادبیات کلاسیک ترکیه بهره می‌گیرد و به این ترتیب، فضای آن زمان و مکان را برای خواننده تداعی می‌کند.

نتیجه‌گیری

ناظم حکمت از برجسته‌ترین شاعران آزادی‌خواه و انقلابی ترکیه محسوب می‌شود که می‌توان او را پیشگام شعر نوگرا در ترکیه - بعد از تأسیس جمهوری - نامید. وی به واقع‌گرایی اجتماعی باور داشت به‌طوری‌که تمام آثارش تفکر واقع‌گرای سیاسی و اینتولوژیک وی را منعکس می‌کنند. در آن سو، حکمت قالب شعری مستزاد آزاد را گسترش داد و آن را به نثر نزدیک‌تر ساخت. وی پس از آشنایی با فوتوریسم، استفاده از اوزان عروضی را کنار گذاشت و با کمک تجربیات جدید خود و دانشی که پیش‌تر از ادبیات سنتی ترکیه فراگرفته بود، سبک منحصر به فردی را در شعر ایجاد کرد که از آن جمله می‌توان به تلفیق ترانه‌های محلی با گویش ادبیات عاشقانه‌ی سنتی و ادبیات دیوانی در شکلی مدرن و امروزی اشاره کرد.

در مقایسه‌ی این دو شاعر می‌توان گفت که هر دو، در اشعارشان از ادبیات کهن سرزمین خود بهره می‌گیرند. حکمت اوزان عروضی ادبیات ترکی را به‌کار می‌برد و شاملو نیز از اوزان عروضی شعر سنتی فارسی بهره می‌گیرد. ناظم از زبانی ساده و در عین حال از حداکثر امکانات، یعنی از تمامی واژه‌ها و نحوه‌ی گفتارهای مربوط به آن، سود می‌جوید. همچنین در داستان‌های منظوم خود به طرز ماهرانه‌ای، گاهی به روایت، ریتمی پرشتاب و گاهی آرام می‌بخشد. در مقابل شاملو نیز از اصطلاحات زبان عامیانه و محاوره و وزن ویژه‌ی آن استفاده می‌کند و نوعی ریتم خاص در تمامی اشعارش دیده می‌شود.

در اشعار داستان‌وار هر دو شاعر، خیال و واقعیت به‌کلی در هم آمیخته می‌شوند چرا که مشکلات و مسائل سیاسی آن زمان، هر دو شاعر را از سرایش هر گونه شعر انتقادی شفافی منع می‌کند؛ لذا می‌بینیم که در آثار ایشان از یک زبان سمبولیک و نمادین برای بیان مقاصد استفاده شده‌است. البته نوع مشکلات سیاسی حاکم در عصر شاملو و ناظم با یکدیگر متفاوت‌اند، چرا که ناظم بر اساس تفکر ایدئولوژیک کمونیستی خود شعر می‌سراید و به‌همین منظور، از شعر سنتی به عنوان ابزاری برای تبلیغ اعتقادات خود بهره می‌گیرد و تا آخر عمرش نیز بر این اعتقادات پایبند و مصر می‌ماند؛ اما در مقابل، رویکرد سیاسی شاملو مبتنی بر تفکرات حزب توده است که مبنای آن بیشتر، مقابله و مخالفت با رژیم محمدرضاشاه پهلوی است.

کتاب‌نامه فارسی

- بنی‌اسدی رحمت (۱۳۸۳). *توالی فاجعه‌ی زمینه‌ی اجتماعی شعر شاملو*. شیراز: نشر راهگشا.
- حسنلی کاووس (۱۳۸۶). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: نشر ثالث.
- حقوقی محمد (۱۳۸۹). *شعر زمان ما احمد شاملو*. تهران: نشر نگاه.
- حکمت ناظم (۱۳۵۲). *سه منظومه: ژوکوندوسی یا او، نامه‌هایی برای تارانتابابو و داستان شیخ*. مترجم: ثمین باغچه‌بان، تهران: نشر امیرکبیر.
- روشان حسن (۱۳۸۴). *موسیقی شعر شاملویی*. مشهد: نشر سخن‌گستر.
- سلاجقه پروین (۱۳۸۷). *نقد شعر معاصر*. تهران: نشر مروارید.
- علی‌مردانی نرگس (۱۳۹۰). *دل‌نوشته‌ها، شعر اعتراض- احمد شاملو*. تهران: نشر وزراء.
- مجایی احمد (۱۳۸۱). *شناخت‌نامه‌ی احمد شاملو*. تهران: نشر قطره، چاپ سوم.

کتاب‌نامه ترکی

- Memet Fuat, A dan Z ye Nazım Hikmet, İstanbul, YKY, 2002.
- Saime Göksu & Edward Timms, Biyografi, France, Edidionos Turquoise, 2002.
- Mustafa Akyıldız, Okutman, Hamdi Birgören, Edebiyat Bilgi Teorileri, Ankara, Akçağ Yayınları, ۲۰۰۵.
- Mehmet H.Doğan, Nazım Hikmet ve Şiiri, Hece Dergisi, Ankara, 121, Ocak 2007.
- Eray Canberk, Nazım Hikmet'in Şiirinde Biçim Arayışları, Nazım Hikmet Günleri, Ankara, 30-31 Ocak 1994.
- Nedim Gürsel, Nazım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını, İstanbul, Adam Yayınları, 1992.
- Afşar Timuçin, Nazım Hikmet'in Şiiri, İstanbul, Alaz Yayınları, 1979.

HOLY FLOWERS AND PLANTS IN PEOPLE BELIEFS

PERVANEH ADILZADEH* - KAMRAN PASHAEI FAKHRI**

ABSTRACT

In the ancient times when human being did not have the modern human's scientific subjectivity and he could not perceive the reasons for effect of the plants, he considered them possessing holy and supernatural forces like other phenomena. Construction of gardens and cultivation of flowers and plants in all over the world indicate the holiness of the plants. In the past, plants especially trees were symbol of life, eternity, fertility and virtue and they were respected.

Holiness of plants and the trees in ancient world and in ancient Iran cause plants is first ancestor of human. And because of this we can call "Mashi" and "Mashianeh" as holly plants which human is descended from them. Sometimes in popular legends among people, person's life is associated with a tree and withering and destruction of tree is linked with death.

In many cultures of the world tree, evergreen tree, always off, always Prltaft Bymrgy with the fruits of eternity, the big trees are all trees.

In many cultures of world, tree is always green, flourishing and delicate that its fruits are eternity and life lasting. A big tree which cause existence of other trees.

In this article, it is tried to investigate some mythical and holy flowers and plants and related beliefs among different nations and religions.

Key words: tree, flower, myths, world, belief

گل‌ها و درختان مقدس در باور جهانیان

دکتر پروانه عادل زاده*

دکتر کامران پاشایی فخری**

چکیده

در دوران کهن بشری که ذهنیت علمی انسان مدرن را نداشت وقتی تأثیر گیاهان را در زندگی خود می‌دید و از درک چرایی آن عاجز بود، آن‌ها را همچون دیگر پدیده‌های ناشناخته، دارای نیروهای ماورالطبیعه و مقدس محسوب می‌کرد. پدید آمدن پرديس‌ها و باغ‌های پرگل و درخت در همه جای عالم نشانی از همین تقدس و اهمیت آن‌هاست. در اعصار گذشته در سراسر جهان، گیاهان و به خصوص درختان نماد زندگی، جاودانگی، باروری و فرزاندگی بودند و از این رو قابل احترام شمرده می‌شدند.

* Dr., Department of Persian Language and Literature, Tabriz Branch Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

** Dr., Department of Persian Language and Literature, Tabriz Branch Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

e-mail: pashayikamran@yahoo.com

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز.

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز. e-mail: pashayikamran@yahoo.com

تقدس و اعجاز انگیزی گیاه و درخت نزد انسان آغازین و از آن شمار در ایران باستان سبب می‌شود که گیاه نخستین نیای انسان شود و چنین است که شاید مشی و مشیان را بتوان گیاه خدایانی دانست که انسان از تبار آن‌هاست. در افسانه‌های مردمی زندگی فرد گاهی به گونه‌ای با درخت پیوند می‌یابد و پژمردن و تباهی درخت و برعکس با مرگ پیوند دارد.

در فرهنگ بسیاری از ملل جهان درخت زندگی، درخت همیشه سبز، همیشه شکوفا، همیشه پرلطف است که میوه‌هایش ابدیت و بی‌مرگی را همراه دارد، درخت بزرگی که هستی همه درختان است.

در این مقاله سعی شده است به طور خلاصه برخی گل‌ها و درختان اساطیری و مقدس در میان اقوام و مذاهب مختلف جهان بررسی شده و باورهای مربوط به آن‌ها ذکر گردد.

کلیدواژه‌ها: درخت، گل، اساطیر، جهان، باور

مقدمه

«کهن‌ترین نیاکان ما همه گونه گیاه را می‌کندند و می‌خوردند و کم‌کم تشخیص دادند که بعضی‌ها خار دارند یا نیش زننده‌اند و بقیه آرام‌بخش‌اند. بعضی‌ها خوردنش خوب بود، بعضی‌ها ناخوشایند یا مرگبار و تعدادی هم اگر بلعیده می‌شدند، آثار غریبی داشتند. پا به پای پیشرفت عقاید انسان در باب ایزدان و ارواح، نیک‌بختی و بدبختی، آدمی بسیاری از عقایدش را به گیاهان مربوط دانست. چه اگر گیاهی کشته، مستی‌آور یا آرام‌بخش بود، پس باید قدرتی درونی داشته باشد.» (دانشنامه اساطیر جهان، ۱۳۸۶: ۵۶۶).

انسان از زمان‌های کهن کنار درختان می‌زیسته، چرا که آن‌ها پناهگاه، سوخت، ابزار کشاورزی، الوار برای خانه‌سازی و جنگ و نیز برگ، میوه، دانه آن‌ها ماتی برای رشد معنوی را فراهم می‌نمودند. (درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، ۱۳۸۵: ۵) مفهوم نمادین درخت از هر نظر، حتی امروز که در عصر غیرآیینی به سر می‌بریم با بسیاری از شئون فرهنگ و زندگی مردم آمیخته است. (از اسطوره تا تاریخ، ۱۳۷۶: ۴۳).

«احترام و ارزش پاره‌ای از درختان به سبب پیوند میان آن‌ها و بعضی از رویدادهای مهم مانند خوابیدن پیشوایی در سایه‌ی آن‌هاست. تصور می‌شده که چنین درختی مقدس است و مراد می‌دهد و از آن برآورده شدن نیازها و حاجت‌ها را خواهند و بر شاخه‌هایش دخیل می‌بندند و معتقد هستند که نذر و خواست آنان برآورده خواهد شد (گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی، ۱۳۷۲: ۳۳).

در اساطیر زرتشتی گیاه چهارمین آفریده‌ی مادی در آفرینش جهان است.

«کهن‌ترین نگرش انسان به درخت و گیاه به روزگار گردآوری خوراک و بهره‌گیری از میوه و ریشه‌ی درختان و بوته‌ها در تغذیه باز می‌گردد. در عصر نوسنگی گسترش کشاورزی و اسکان، که انسان را با درخت پیوند می‌زند و چنین است که در اساطیر کهن اقوام مختلف درخت کیهانی، درخت گشن و بالابندی است که فراز آن آسمان و ریشه‌ی آن زمین و زیگوارت‌های کهن، برج بابل، مناره‌ی نیایشگاه‌ها و سرانجام کاح نوئل همه و همه نمادی از درخت کیهانی است.» (شناخت اساطیر جهان، ۱۳۸۳: ۴۶۱ و ۴۶۰).

باورهای مربوط به درختان و نباتات به گونه‌ای با آنمیسم پیوند دارد. «در بسیاری از سرزمین‌ها اعتقاد به تداوم زندگی انسان در نبات موجب می‌شود که بر گور هر مرده درختی بکارند و کشت درخت در گورستان‌ها شاید راهی بدین باور دارد.» (همان)

گل سوسن

سوسن مریمی شیپوری شکل (با نام علمی *lilium candidum*) معمولاً همان نوع گلی است که در اساطیر مطرح شده است. نام عادی‌اش بیانگر اهمیت این گل در روزگاران بعد، به عنوان نماد خاص مریم باکره، است. به هر حال مدت‌ها پیش از زایش مسیح، گل سوسن اهمیت داشت. در تمدن‌های آغازین این گل نماد مادر و ثمردهی بود. اشاراتی به آن را در اساطیر سومر، بابل، آشور و مصر می‌توان یافت. یونانی‌ها و رومی‌ها حلقه‌ی گل سوسن و ذرت - نمادهای بکارت و باروری - بر سر عروسان می‌نهادند. در یک افسانه‌ی یهودی آمده که حوا پس از آن که از بهشت رانده شد و دریافت که باردار است، اشک ریخت و از اشک او که بر زمین ریخته بود، گل سوسن روید.

در کتاب مقدس اشارات بسیاری به سوسن شده است. در «غزل غزل‌های سلیمان» سوسن سفید و سوسن سرخ بیان شده است. حتی در عصر کتاب مقدس نیز سوسن معرف قدرت علیه شر بوده است. مفاهیم مقدس مربوط به سوسن باعث شد که آن را به عنوان وسیله‌ای بر ضد جادو و افسون به کار گیرند، سوسن یکی از گل‌هایی بود که در جشن یوحنا قديس به عنوان جادوی محافظ به کار می‌رفت و در لندن نیز در هنگام این جشن به نحو برجسته‌ای مورد استفاده بود. بنا به يك باور خرافی کهن، اگر مردی سوسن را لگد کند، پاکدامنی همسر و دخترانش به خطر می‌افتد. در زبان گل‌ها، سوسن سفید معادل پاکدامنی و شیرینی است، اما سوسن زرد معادل بدی و شوخی و تفریح است. اگر کسی گل سوسن را در خواب ببیند برایش خوش‌شانسی می‌آورد (دانش‌نامه‌ی اساطیر جهان، ۱۳۸۶: ۵۷۴ و ۵۷۵).

انواع سوسن - از جمله سوسن سفید (آزاد، آزاده)، سوسن کبود (ازرق)، سوسن زرد (ختایی) و سوسن آسمانی (به رنگ‌های گوناگون زرد و سفید و کبود) که به پیلگوش (فیلگوش، پیلغوش) و زنبق رشتی نیز شهرت دارد - در اساطیر آمده است. از این میان سوسن آزاده (ده زبان) معروف است و دارای ویژگی‌های اساطیری بیش‌تری است. سوسن از جهت آزادی و آزادگی به ناهید، ایزدبانوی آب مربوط می‌شود و در نتیجه سوسن و سرو که مظاهر آزادی به شمار می‌روند، با زنبق و مورد و نرگس و سپر غم از نشانه‌های مخصوص ناهید هستند (دیوار شهر یاران ۱۰۱۸/۲).

در مزامیر داوود از سوسن به عنوان نغمه و نوایی از موسیقی یا ساز و ابزار نوازندگی و خنیاگری یاد شده است که این خصوصیت ارتباط آن را با ناهید محکم‌تر می‌کند. «سوسن» و «سوسنکاری» در معماری هم آمده و نقش یا طرح سوسن، به کنایه و رمزی از شهر «شوش» یا گل سوسن یا ایزدبانوی سوسن، در دنیای قدیم معروف بوده است. در تورات (کتاب اول، پادشاهان و کتاب دوم، تواریخ) از اصطلاح سوسنکاری یاد شده است. سوسن در دین و هنر نشانه‌پاکی به شمار می‌رود.

گفته‌اند هر که در شب «دی به مهر» از دی ماه (۱۵ دی) سوسن دود کند، تمام سال به فراغت گذراند و از قحطی و درویشی ایمن باشد. در تحفه المؤمنین حکیم مومن ذیل گیاه سوسن آمده است: «سوسن معرب سومانای سریانی است. بنابراین می‌توان آن را با «همانیا» و «سومانا» و نیز مرغ معروف هما در پیوند دانست» (دیوار شهر یاران: ۱۰۴۱/۲).

نیلوفر

در اساطیر مصری، نیلوفر آبی معرف زمین تازه آفریده شده است که به شکل نیلوفر بر آب شناور است و اسرار نهانی ایزدان را با حرمت نگاه می‌دارد. نیلوفر در اسطوره‌های هند و نمودگار بن مادینه‌ی حیات و نماد یونی یا اندام مؤنث است. در اسطوره آفرینش هندو، روح باشنده‌ی متعال به شکل يك نیلوفر زرین در دریایی پهناور تجلی یافت. از ناف ویشنو نیلوفری برمی‌آید که بر همایا

آفریننده «زاده‌ی نیلوفر» رویش نشسته است. این نیلوفر در جهان می‌گسترده و از گلبرگ‌هایش کوه‌ها، تپه‌ها، دره‌ها و رودها پدید می‌آیند. بودا به هنگام زایش با این نیلوفر مرتبط بود. نیلوفر نماد بودا و نمودگار خورشید بود (دانشنامه اساطیر جهان، ۱۳۸۶: ۵۷۵).

نیلوفر ماتم

«گل نیلوفر است که از جهت سیاهی رنگ وی بر سر نمی‌زنند الامیه‌پوشان ماتم». (آندواج)

«رنگ کبود نیلوفر علاوه بر تصاویر معمولی، گاهی مظهر ماتم و عزا به حساب آمده است» (فرهنگ ادبی گیاهان، ۱۳۸۷: ۲۴۳).

«در آیین ایرانیان، نیلوفر گل نور و آب و ظهور است که با مهر و ناهید ارتباطی ناگسستگی دارد. بر اساس «بندھشن» نیلوفر گل ناهید (اناهیتا) است و «مهر» تولدی بر همگون از آب و نیلوفر دارد.» (بلخاری، ۱۳۸۴: ۹)

«گل نیلوفر معادل همان گردونه چرخ حیات است و در علم‌الاساطیر هندو و بودایی به مصداق نقش جهان (*Imago mundi*) یا آینه صیروت و دگرگونی اشیا و کائنات آمده... برهن از جام گل نیلوفری بیرون آمده و درون ساقه او می‌رود که راهی بی‌پایان و بی‌انتهاست.» (شمیسه، ۱۳۸۲: ۱۳۴)

«این گل در اساطیر ایران و هند تصویری از مادینه‌ی هستی، آفرینش و خلوص تجسم یافته است.» (درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، ۱۳۸۵: ۲۷۱) «بر اساس اعتقادات فرقه‌ی ماهایانا، بوداییان، تولد همه‌ی روح‌ها از گل لوتوس است.» (همان: ۲۱۱).

«نیلوفر در شبه قاره هند از تقدس خاصی برخوردار است. منشأ آب و مبدأ حیات است.» (همان: ۲۱۲).

«هشت گل‌برگ نیلوفر نشانه هشت جهت وجود است که پس از خلقت از قعر آب‌های اولیه ظهور می‌کند. هشت جهت مورد بحث عبارت است از: راست، چپ، جلو، عقب، بالا، پایین، برون و درون.» (همان: ۲۱۲).

«نیلوفر در شرق باستان همان قدر اهمیت دارد که گل رز در عرب. در سده هشتم پیش از میلاد تصویر نیلوفر (احتمالاً از مصر) به فینیقیه و از آنجا به سرزمین آشور و ایران انتقال یافت و در این سرزمین‌ها گاهی جانشین درخت مقدس بوده است. ظاهراً گلی که در دستان پادشاهان حجاری شده در تخت جمشید دیده می‌شود، نماد صلح و شادی بوده است. از آنجا که گل نیلوفر در سپیده‌دم بازو در هنگام غروب بسته می‌شود به خورشید شباهت دارد. خورشید خود منبع الهی زندگی است و از این رو گل نیلوفر نماد زندگی دوباره به شمار می‌رفت. پس نماد همه‌ی روشنگری‌ها، آفرینش، باروری، زندگی دوباره و بی‌مرگی است. نیلوفر نماد کمال و رسایی است. زیرا برگ‌ها، گل‌ها و میوه‌اش دایره‌ای شکل هستند و دایره خود از این جهت که کامل‌ترین شکل است، نماد کامل به شمار می‌آید. نیلوفر نماد انسان فوق‌العاده یا تولد الهی است. زیرا بدون هیچ ناپاکی از آب‌های گل‌آلود خارج می‌شود.» (سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران، ۱۳۸۹: ۶۷ و ۶۶).

«در فرهنگ چینی، نماد پاکی، حفاظت، ظرافت روحانی، صلح، باروری و تجسم زنانه است و علامت تابستان نیز می‌باشد. چینی‌ها گل نیلوفر را مظهر گذشته و حال و آینده می‌دانند، زیرا گیاهی است که در یک زمان غنچه می‌دهد، گل می‌کند و دانه می‌دهد. همین‌طور نماد نجابت است به این دلیل که از آب‌های آلوده بیرون می‌آید اما آلودگی آن را نمی‌پذیرد.

در فرهنگ آشوری، فینیقی و در هنر یونانی - رومی، نیلوفر به معنی تدفین و مجلس ترحیم و نشانگر مرگ و تولد دوباره، رستاخیز و زندگی بعدی و نیروهای نوزایی طبیعت است. نیلوفر در اسطوره‌های یونانی، رومی علامت مشخصه آفرودیت - ونوس است. (همان)

مهرگیاه

اسطوره‌ی اصلی مهرگیاه مربوط به ریشه‌ی چنگال‌وار این گیاه است که فرض می‌کردند شبیه بدن انسان است. رومیان متوجه این نکته شده بودند و مهرگیاه را «*Anthropomorphon*» (انسان‌واره) و «*Semihomo*» (نیمه انسان) نامیدند. در گیاه‌شناسی قدیمی مهرگیاه را معمولاً برگ‌دار و گل‌دار و میوه‌آور توصیف کرده‌اند که از سر یک مرد ریشو یا زنی دراز گیسو پدید آمده است؛ چون می‌پنداشتند که این گیاه به شکل زن و مرد است، با توجه به رنگ و دوره‌ی رویش آن، گاهی «مهرگیاه مرد» و گاهی «مهرگیاه زن» نامیده می‌شد. این همانندی با پیکر آدمی طبیعتاً پیوندهای جنسی داشت.

نخستین بازتاب این باور در ارزش مهرگیاه به عنوان داروی شهوت‌انگیز و نیروبخش در کتاب مقدس (سفر پیدایش، باب ۳۰) است. اعراب به خواص شهوت‌انگیز فرضی مهرگیاه اشاره می‌کنند و آن را «سیب‌جن» یا «سیب ابلیس» می‌نامند و نیز معتقدند که مهرگیاه دارویی مؤثر در نازایی است. در انگلستان، مهرگیاه به «سیب عشق» معروف بود. این نام بعدها به «گوجه‌ی عشق» تبدیل شد. (دانشنامه اساطیر جهان، ۱۳۸۶: ۵۷۵ و ۵۷۶).

در آلمان عصر گوت‌ها، واژه‌ی «*alruna*» هم به جادوگر و هم به مهرگیاه اطلاق می‌شد و احتمالاً آلمانی‌ها بودند که تعویذ یا طلسم‌هایی از ریشه‌ی مهرگیاه با دانه‌ی ارزن می‌ساختند. از این طلسم‌ها سخت مراقبت می‌کردند، شستشو می‌دادند، جامه می‌پوشاندند و برمی‌کنند و مثل پیشگویان با آن‌ها مشورت می‌کردند. گاهی طلسم‌ها را داخل تابوت یا گنجه‌ای مخفی می‌کردند. روستاییان فرانسوی معتقد بودند که این تندیس‌های جادویی در خانه‌ی جنی به نام «*main-de-gloire*» یا «*magloire*» هستند. در دیگر کشورها این طلسم شیخ وار شکل گول‌آستری داشت و به شکل نیمه جوجه نیمه انسان بود. اگر به این جن یا گول خوراک می‌دادند و احترام می‌گذاشتند، پندآور و ثروت‌بخش می‌شد، اما اگر به او توجهی نمی‌کردند، بی‌شک صاحبش می‌مرد. مهرگیاه یکی از گیاهانی بود که گمان می‌کردند قفل‌ها را باز می‌کند. همچنین آمده است این گیاه در تاریکی برگ‌هایش می‌درخشد. اگر کسی بخواهد آن‌ها را بکند، برگ‌ها به آسمان پرواز خواهند کرد هنوز اعراب این گیاه را «شمع ابلیس» می‌نامند (همان: ۵۷۶ و ۵۷۷).

شاید به دلیل جنبه‌های جادویی و اعجاب‌آوری که برای این گیاه قائل شده‌اند آن را در زبان گل‌ها نمودگار وحشت نامیده‌اند.

«در اساطیر کهن هست که نطفه‌ی کیومرث، پس از مرگ، آبی بر زمین ریخت که دو گیاه به شکل ریواس از زمین رست، به نام‌های مشی و مشیانه بهار نظر داده (بلعمی: ۱۳/۱ حاشیه) که گیاه ریواس از جنس همین مهرگیاه است و بنا بر افسانه‌ها گیاه مزبور از آب منی مردی که بی‌گناه کشته شده بود، به وجود آمده است. معنی دیگر مهرگیاه که شاید بی‌توجه به مفهوم اولیه‌ی آن نبوده، شیرهی گیاهی است که جادوگران می‌گفتند از ترکیب و خواص آن آگاه‌اند و با کمک آن قلب مردان سخت‌دل و زنان سنگدل را رام می‌کنند. این است که در دربار امرا و سلاطین، از جمله فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه بسیاری از زنان که مورد بی‌مهری بودند، دست به دامان جادوگران می‌شدند تا با خوراندن مهرگیاه دل‌های همسرانشان را نسبت به آن‌ها نرم کنند. این معجون و خواص جادویی آن را در کشورهای چین و هند و حتی کشورهای عربی می‌شناخته‌اند و برای جلب شوهران به همسرانشان مورد استفاده قرار می‌دادند. (گل و گیاه: سی و هشت/ فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها، ۱۳۸۶: ۷۹۷ - ۷۹۶).

«بعضی گویند که با هرکس باشد محبوب القلوب خلق شود و بعضی گویند: گیاهی است که برگ‌های آن در مقابل آفتاب می‌ایستد.» (برهان قاطع/ فرهنگ ادبی گیاهان، ۱۳۸۷: ۲۰).

درخت زندگی (شجره‌الحیات)

تصور کیهان به شکل يك درخت به بهترین شکل. در اساطیر اسکاندیناوی نمایانده شده، آنجا که درخت زبان گنجشک یا یگدراسیل (yggdrasil)، درخت کیهانی است، اما این مفهوم را در دیگر روایات نیز می‌توان یافت؛ در بعضی از آن‌ها آمده که درخت کیهانی میوه‌ای می‌آورد که ایزدان از آن تغذیه می‌کنند تا تضمین بخش جاودانگی‌شان باشد؛ بوستان عدن نیز در بردارنده‌ی درخت زندگی است (سفر پیدایش، باب ۲)؛ در آیین قبایلا، درخت زندگی نمودگار ایزد، انسان و جهان است (دانشنامه اساطیر جهان، ۱۳۸۶: ۵۸۸).

در بین‌النهرین «درخت زندگی» ترکیبی از رستنی‌های گوناگون است که به علت عمر طولانی و زیبایی و سودمندی مقدس شمرده می‌شوند، از قبیل: درخت سدر که چوبش گرانبه‌است، نخل که خرما می‌دهد، تانگ بن با بار خوشه‌های انگور و درخت انار، رمز باروری که میوه‌اش آبستن صدها دانه است. درخت زندگی رمز نیروی مقدس و بیمناکی محسوب می‌شود. برای چیدن میوه‌هایش که از آن اکسیر ملکوتی مورث طول عمر به دست می‌آید، باید با هیولاهای نگاهبانش در آمیخت. هرکه در این نبرد پیروز شود، به مرتبه‌ی انسانی والا ارتقا می‌یابد یعنی جاودانه جوان می‌ماند و نامیرا و بی‌مرگ می‌شود.» (درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، ۱۳۸۵: ۹۹).

سرو

درخت ویژه‌ی آرامگاه و نماد مرگ؛ از آنجا که همیشه سرسبز است، نماد رستاخیز نیز تصور می‌شده است، یونانی‌ها و رومی‌ها آن را با قدرت جهان زیرزمینی مربوط می‌دانستند. در روایات گوناگون آمده که صلیب عیسی مسیح، ستون‌های معبد سلیمان، عصای هرکول و تیرهای کوبید از چوب درخت سرو درست شده بودند. (دانشنامه اساطیر جهان، ۱۳۸۶: ۵۸۷) «در ایران دوره‌ی هخامنشی و ساسانی درخت سرو، درخت زندگی به شمار می‌رفته است.» (درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

«سرو درخت همیشه سبز معروف، در عربی، سرو و سروه (در حال افراد و جمع) و گاه شجره‌الحیه نامیده می‌شود؛ چه گویند هر جا که سرو هست مار هم هست.» (همان: ۱۰۱)

«درخت کاج یا سرو ویژه‌ی خورشید است. درختی همیشه سبز و با طراوت کنایه از بهار است، اما در این باره برخی او را وابسته‌ی ماه می‌دانند. در عین حال، مظهری بارز از جنبه‌ی مفرح و مثبت زندگی است. از این رو هنوز هم مکان‌های مذهبی در ایران با سرو احاطه می‌شوند.» (مفاهیم نمادهای مهر و ماه در سفالینه‌های پیش از تاریخ، هنرنامه دانشگاه هنر، ۱۳۷۸: ۵۷ - ۶۱).

«در باور پیروان آیین مهر، سرو درختی است که ویژه‌ی خورشید و زایش مهر است، درختی که همیشه سبز و باطراوت است و در برابر سردی و تاریکی پایداری می‌کند. از این رو سرو نماد مهر تابان و زندگی بخش و نشانه‌ی نامیرایی و آزادی و پایداری در برابر نیروهای مرگ‌آور بود. به همین دلیل در شب زایش مهر، «سرو مهر» را می‌آراستند و هدایایی در پایش می‌نهادند و با خود پیمان می‌بستند که برای سال دیگر نیز سرو همیشه سبز دیگری بنشانند. بر این پایه، درخت سرو از دیرباز تاکنون عضوی ثابت و جدانشدنی از باغ‌های بهشت‌گونه ایرانی است. پس از گسترش آیین مسیح در اروپا، پیروان این آیین نیز به بسیاری از سنت‌های مهری همچنان پایبند ماندند؛ چنان‌که می‌دانیم امروزه سنت کهن برافراشتن و آراستن سرو به صورت آذین‌بندی درخت کاج هنوز متداول است.» (سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران، ۱۳۸۹: ۶۴ - ۶۳).

انجیر

از درختانی است که جنبه‌های اساطیری و نمادین آن میان ملل مختلف زیانزد است. برگ آن نشانه‌ی بودا و برای بوداییان و برهمنان مقدس است. چندین نوع آن در مصر باستان مورد پرستش بود. درختی موسوم به انجیر مصری (فیکوس سیکاموروس *Ficus sycamorus*) است. برگ‌های این درخت به عنوان حرز و تعویذ موجب ترقی می‌شود. «بنابر باور مردان آسیای جنوب شرقی، بر روی بانیان (انجیر) فرشتگان و پریان سکنی دارند.» (فرهنگ نمادها، ۱۳۷۸: ۲۵۸).

در عالم نمادشناسی انجیر برای چینیان مظهر جاودانگی، در مصر نماد تشریف به دین و در مسیحیت نشانه‌ی کنیسه‌ای است که مسیح و بیعت جدید را شناسایی کرد و در نتیجه بی‌بار و بر ماند، حال آن که در برخی دیگر از باورها نماد فراوانی و برکت و نیز نشانه‌ی علم دین به شمار می‌رود.

در عرفان اسلامی، انجیر با درخت زیتون ارتباط دارد، چنان که درقه آن سوره‌ای به همین نام (تین) آمده و به آن سوگند خورده شده است (تین: ۹۵، آیه ۱). در تفسیرهای قرآن، انجیر میوه‌ی بهشتی و رمزی از مسجد دمشق و مسجد اقصی معرفی شده است (روض الجنان: ۳۲۸/۲۰) جلو بسیاری از معابد اسلامی و بر سر گور عارفان درخت انجیر کهنسالی دیده می‌شود که مقدس و مورد احترام مردم است و عوام از آن حاجت می‌خواهند. «هرگاه ضرری به درخت انجیر برسد، به طوری که میوه‌اش نابود یا معیوب شود، آن را نشان درد و بلاهای هولناک می‌دانند (قاموس) در طوفان نوح همه‌ی درختان تباه می‌شوند به جز انجیر. (فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها، ۱۳۸۶: ۱۶۸ و ۱۶۹).

نخستین گیاهی است که در کتاب مقدس از آن ذکر می‌شود و ۵۷ بار در آن مطرح می‌شود، انجیر است. درخت انجیر یکی از چندین درختی است که می‌پندارند یهودا خود را بر آن حلق‌آویز کرد و از این نظر گیاهی بدشگون است. این درخت در میان رومیان نماد باروری و خلقت به شمار می‌آمده است. (دانشنامه اساطیر جهان، ۱۳۸۶: ۵۶۹).

سیب

«قطع درخت سیب بدشانسی می‌آورد چون سیب معادل جاودانگی، جوانی و شادی ابدی در حیات پس از مرگ است. ایزدان اسکانندیناویایی با خوردن سیب‌های طلایی ایدون (*Idun*)، ایزدبانوی جوانی و بهار، برای ابد جوان مانده‌اند. در اساطیر سلتی و یونانی، سیب به عنوان نشانه‌ی حیات نو و جوانی و به سبب شکل ظاهرش وقتی که دو نیمه شده معادل شهوت پنداشته شده و به الهه‌ی عشق تعلق گرفت.» (همان: ۵۶۶).

از دیدگاه مسیحیان و یهودیان سیب به عنوان میوه‌ی ممنوعه نیز تلقی شده است.

درخت زبان گنجشک

اساطیر متعدد یونانی، زایش انسان را بادرخت کیهانی زبان گنجشک پیوند می‌دهند. در اساطیر اسکانندیناوی نیز آمده که انسان از چوب درخت زبان گنجشک توسط ایزد ادین پدید آمده است. حمل شاخه‌ی درخت زبان گنجشک یا گذاشتن برگ آن روی کلاه باعث می‌شود که مارگزیده نشوید. اگر دچار مارگزیدگی شدید، نوشیدن شیرهی آن شفابخش است. عصابی که از چوب زبان گنجشک درست شده، دورکننده و کشنده‌ی مار است. جادوگرها را نیز از طریق درخت زبان گنجشک می‌توانستند دور کنند. دسته‌ای از کلید به شکل زبان گنجشک می‌توانست اثر جادو را دفع کند. شیرهی این درخت را به نوزادان می‌خوراندند تا آن‌ها را از ارواح خبیث دور کند و نخستین حمام یک نوزاد باید در آب گرمی باشد که با آتش افروخته از هیزم درخت زبان گنجشک گرم شده است. دسته‌ای از برگ زبان گنجشک می‌توانست نگهبان بستر و کسی باشد که رویش می‌خواهد (همان: ۵۶۷).

نتیجه

در روزگاری نه چندان دور، گیاهان در زندگی بشری فقط نقش زیست محیطی نداشته بلکه در اعتقادات وی چنان رسوخ کرده بود که هاله‌ای از تقدس پیرامون آن را فرا می‌گرفت. در میان هر قوم و ملتی بنا به دلایلی یک نوع درخت یا گیاه بیش از سایر درختان و گیاهان محترم و مقدس شمرده می‌شد. آنچه از همه بیش‌تر در این تقدس و باور تاثیرگذار است خاصیت نوزایی و باروری آن‌هاست. زیرا بشر از آغاز آفرینش به مسئله تولد و مرگ و رستاخیز (زایش دوباره) اهمیت می‌داده و در فکر خلود و جاودانگی بوده است.

همچنین اعجاز برخی برخی گیاهان و درختان در درمان بیماری‌ها رفع حاجات نیازمندان و رابطه‌ی آن‌ها با باورها و اعتقادات دینی، روز به روز بر اهمیت و تقدس آن‌ها افزوده است تا جایی که کاشتن درخت در اکثر ادیان و ملت‌ها توصیه شده و در افسانه‌ها و باورها کندن برخی گیاهان و قطع درختان گناهی نابخشودنی محسوب می‌شود که گاه عقوبت مرگ را به دنبال دارد.

منابع و مأخذ

قرآن.

- اقتداری، احمد، (۱۳۵۴)، دیار شهریاران، تهران، نشر انجمن آثار ملی.
- بلخاری قمی، حسن، (۱۳۸۴)، اسرار مکنون یک گل، تهران، نشر حسن افزار، چاپ اول.
- بهار، مهرداد، (۱۳۷۶)، از اسطوره تا تاریخ، تهران، نشر چشمه، چاپ اول.
- دادور، ابوالقاسم و منصور، الهام، (۱۳۸۵)، درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران، دانشگاه الزهراء (س)، کلهر، چاپ اول.
- راسل هینلز، جان، (۱۳۸۳)، شناخت اساطیر ایران، ترجمه و تألیف باجلان فرخی، انتشارات اساطیر، چاپ اول.
- رنگچی، غلامحسین، (۱۳۷۲)، گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی تا ابتدای دوره مغول، تهران، نشر موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چاپ اول.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۲)، نگاهی به سپهری، تهران، نشر صدای معاصر.
- صفارات، والیاس، (۱۳۸۹)، سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران، دانشگاه پیام نور، گروه هنر دانشکده هنر و رسانه.
- عادل‌زاده، پروانه، (۱۳۸۷)، فرهنگ ادبی گیاهان، تبریز، نشر مولی علی، چاپ هفتم.
- عبداللهیان، بهناز، (۱۳۷۸)، «مفاهیم نمادهای مهر و ماه در سفالینه‌های پیش از تاریخ»، هنرنامه دانشگاه هنر، شماره ۲.
- وارنر، رکس، (۱۳۸۶)، دانشنامه‌ی اساطیر جهان، ترجمه اسماعیل پورابوالقاسم، تهران، نشر اسطوره.
- هاکس، جیمز، (۱۳۸۲)، قاموس کتاب مقدس، انتشارات اساطیر.
- یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۸۶)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران، نشر فرهنگ معاصر.