

DOĞU

ARAŞTIRMALARI

**Doğu Dil, Edebiyat, Tarih, Sanat ve Kùltür Araőtirmaları Dergisi**

**A Journal of Oriental Studies**

**Sayı/Issue: 16, 2016/2**

**İstanbul–2016**

# DOĞU ARAŞTIRMALARI

A Journal of Oriental Studies

ISSN 1307-6256

Sayı/Issue: 16, 2016/2

Yılda İki Kez Yayınlanan Uluslararası Hakemli Dergi

**Sahibi, Yazı İşleri Müdürü ve Editör (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. Bedrettin Aytaç (Ankara Ü.)

Prof. Dr. Mustafa Çiçekler (İ.Medeniyet Ü.)

Prof. Dr. Rahmi Er (Ankara Ü.)

Prof. Dr. Kavvoos Hasanli (Shiraz U.)

Prof. Dr. A. Karaismailoğlu (Kırıkkale Ü.)

Prof. Dr. Hicabi Kırilangıç (Ankara Ü.)

Prof. Dr. Charles Melville (U. Cambridge)

Prof. Dr. Halil Toker (İstanbul Ü.)

Prof. Dr. Faruk Toprak (Ankara Ü.)

Prof. Dr. Hüseyin Yazıcı (İstanbul Ü.)

Prof. Dr. Asuman Belen Özcan (Ankara Ü.)

Prof. Dr. Yusuf Öz (Kırıkkale Ü.)

Doç. Dr. Ali Temizel (Selçuk Ü.)

Prof. Dr. Mehmet Atalay (İstanbul Ü.)

Prof. Dr. Selami Bakırcı (Atatürk Ü.)

Prof. Dr. Veyis Değirmençay (Atatürk Ü.)

Prof. Dr. Ali Güzelyüz (İstanbul Ü.)

Prof. Dr. Mehmet Kanar (Yeditepe Ü.)

Prof. Dr. Victor el-Kik (Univ. Libanaise)

Prof. Dr. R.Moshtagh Mehr(A.T.Moallem) U.)

Prof. Dr. Mehdi Nouriyani (Esfahan U.)

Prof. Dr. A. Naci Tokmak (Yeditepe Ü.)

Prof. Dr. Mehmet Yavuz (İstanbul Ü.)

Prof. Dr. Nimet Yıldırım (Atatürk Ü.)

Prof. Dr. Abdullah Kızılcık (İstanbul Ü.)

Doç. Dr. Eyüp Sarıtaş (İstanbul Ü.)

Doç. Dr.M. H. Hasanzade Niri (A.Tabatabai 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

# İÇİNDEKİLER/CONTENTS

## MAKALE:

*MEHMET ÇALIŞKAN*

LÂMİYYETÜ'L-ARAB'IN İLK TÜRKÇE TERCÜMESİ, S. 5-37

*AHMET GEMİ*

ARAP EDEBİYATINDA SEYAHATNÂME/RİHLE TÜRÜ  
BAĞLAMINDA MEŞHUR ARAP SEYYAHLARIN GÖZÜYLE  
MARDİN, S. 39-55

*NEZAHAT BAŞÇI*

ARİF KAZVİNÎ'NİN SÜLEYMAN NAZİF KASİDESİ, S. 57-73

*SOFİYA ZAYCHENKO*

MÜZİĞİN ESKİ ÇİN DEVLET İŞLERİNDEKİ YERİ, S. 75-100

*SERPİL KOÇ KONUKSEVER*

ÇİN'E AİT İMGE VE MOTİFLERİN ŞEHNÂME'YE GÖRE TAHLİLİ, S.  
101-112

*FATİMA PARCHEKANİ*

WOMEN IN RACHID DAIEF'S LITERATURE: "O.K. GOOD BYE"  
NOVEL, S. 113-124

## ÇEVİRİ:

*STEPHEN R. WILK*

ÇEVİREN: SONER İŞİMTEKİN

ÖMER HAYYAM'IN SİHİRLİ FENERİ, S. 125-131

## YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI

Doğu Araştırmaları Dergisi; "Doğu Dilleri ve Edebiyatları" çerçevesinde çağın gereğini yerine getiren bir bilimsel etkinliğe zemin hazırlamak amacına yönelik olarak; öncelikle dil ve edebiyat, aynı zamanda tarih, sanat ve 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 bağıdır.

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 [guzelyuz@gmail.com](mailto:guzelyuz@gmail.com) 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.

# LÂMIYYETÜ'L-ARAB'IN İLK TÜRKÇE TERCÜMESİ

MEHMET ÇALIŞKAN

**Özet:** Arap edebiyatının en büyük şairlerinden Şenferâ'nın “Lâmiyyetü'l-Arab” diye şöhret bulan şiiri pek çok dile tercüme edilmiştir. Bu çalışmada şiirin yeni keşfolunan ilk Türkçe tercümesi diğer tercümelemlerle mukayeseli ve tenkitli olarak neşrolunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Şenfera, Lamiyyetü'l-Arab, Cahiliye şiiri, Arap edebiyatı, Arap şiiri

**Abstract:** Shanfara is one of the best poets of Arabic literature. His “Lamiyyat al-Arab” has been translated into many languages. In this work, Lamiyyat's first Turkish translation is bringing out.

**Keywords:** Shanfara, Lamiyyat al-Arab, Jahiliyya poetry, Arabic literature, Arabic poetry

## GİRİŞ

Cahiliye devri şairlerinden Şenferâ, Yemenlidir<sup>1</sup>. “Şenferâ” şairin lakabı olup “kalın dudaklı” manasındadır. Bazı kaynaklarda gerçek adının Sâbit<sup>2</sup> veya Amr<sup>3</sup> olduğu yazılmışsa da, bu isimlerin Şenferâ'nın “sa'âlik”<sup>4</sup> (fakirler) zümresinden yoldaşları Teebbeta Şerran (Sâbit b. Câbir) ve Amr b. Berrâk'a ait olduğu anlaşılmaktadır<sup>5</sup>. Katip Çelebi ise künyesini şöyle vermektedir<sup>6</sup>: eş-Şenfera b. el-Evs b. el-Hucr b. el-Hayyû b. el-Ezd b. el-Gavs b. Bint ez-Zeyd b. el-Kehlân b. es-Sebâ.

---

<sup>1</sup>Buna rağmen Kuzey Arabistan kabilesi Benû Salâman arasında yetiştiği için şiirlerinde Kuzey Arabistan dili hâkimdir. bkz. Brockelmann, Geschichte der arabischen Litteratur, Supplement I, s. 52.

<sup>2</sup>Bağdatlı İsmail Paşa, Hediyyetü'l-ârifîn, esmâ'ü'l-müellifin ve âsârü'l-musannifin, haz. Rifat Bilge – İbnülemin Mahmud Kemal İnal, MEB, İstanbul 1951, C. I, s. 246; Luis Şeyho, Mecânî'l-Edeb fi Hadâiki'l-Arab, Beyrut 1899, C. VI.

<sup>3</sup>Şenferâ'nın Divan'ı “Amr b. Mâlik” adıyla neşrolunmuştur: Divanu's-Şenferâ, haz. Emîl Bedî' Ya'kûb, Dâru'l-Kitâbu'l-Arabî, ikinci basım, Beyrut 1417/1996. Kitapta gerçek adına dair görüşler mukayese edilmiştir. bkz. Divanu's-Şenferâ, s. 9.

<sup>4</sup>Yağmacılık yapan ve bunları şiirlerinde anlatan kişilere verilen ad.

<sup>5</sup>Süleyman Tülücü, “Şenferâ”, DİA, 2010, C. 10, s. 535.

<sup>6</sup>Mustafa ben Abdallah, Lexicon Bibliographicum et Encyclopaedicum, haz. Gustavus Fluegel, Londra 1850, C. V, s. 295.

Şenferâ, Arapların “Addâîn” (hızlı koşanlar) diye tesmiye ettiği şairlerdendir. Araplar arasında “أعدى من الشنفرى” (Şenferâ’dan daha hızlı) sözü darbimesel olmuştur<sup>7</sup>.

Rivayete göre Şenferâ çocukken ailesi ile birlikte Kuzey Arabistanlı Benû Salâman kabilesine esir düşmüş, onların arasında yetişmiş ve sonrasında esir mübadelesi ile kendi kabilesine dönmüştür. Benû Salâman’dan bir kızla evlenmek istemiş, fakat kızın babası tarafından hakarete uğramıştır. Bunun üzerine Benû Salâman’dan yüz kişi öldürerek intikam almaya yemin eden Şenferâ, doksan dokuz kişiyi öldürmüş, yüzüncü kişi ise onu gözünden yaralamış ve kovalamaca sonunda Şenferâ öldürülmüştür. Fakat kâtillerden biri kafatasını çiğnerken ayağına kemik batarak ölmüş, böylece Şenferâ’nın yüz kişi öldürme ahdi gerçekleşmiştir<sup>8</sup>.

Şenferâ, bir şiirinde dediğine göre ölünce gömülmek istemiyordu<sup>9</sup>. Ölümü üzerine kız kardeşinin oğlu ve yoldaşı Teebbeta Şerran tarafından bir mersiye yazılmıştır<sup>10</sup>.

68 beyitlik<sup>11</sup> Lâmiyye, bahr-i tavîlle (feûlün mefâilün feûlün mefâilün) yazılmıştır.

Hekimbaşı Behcet Mustafa Efendi, İzzet Molla’ya hicven yazdığı şiirde<sup>12</sup>:

“Sana nisbetle Gevherî şair  
Şenferâ vü Ferezdak olmuştur  
İzzetâ eski kırdığın câmlar  
Değişip şimdi bardak olmuştur”

Ziya Paşa, “Mukaddime-i Harâbât”ta<sup>13</sup>:

<sup>7</sup> el-Meydani, Arabum Proverbia, haz. George Wilhelm Freytag, Bonn 1839, C. II, s. 152.

<sup>8</sup> Şenferâ, Lâmiyyetu’l-‘Arab, trc. Yusuf Cemil Ararat, nşr. Mustafa Sabri Sözeri, Osman Yalçın Matbaası, İstanbul 1962, s. 3-4.

<sup>9</sup> Abu Temmam, Hamasa, trc. Friedrich Rückert, Stuttgart 1846, C. I, s. 180; Clement Huart, A History of Arabic Literature, New York 1903, s. 20.

<sup>10</sup> Divanu Şenferâ, s. 13-15.

<sup>11</sup> Genelde 68 beyit olduğu kabul edilirse de, matbu Divan’ında şiir 69 beyitten müteşekkildir. Burada fazla olarak 14. beyit:

وَأَعْدُو خَمِيصَ الْبَطْنِ لَا يَسْتَقْرِئُنِي

İki şekilde yazılmıştır. bkz. Divanu Şenferâ, s. 58-73.

<sup>12</sup> Nihat Sami Banarlı, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, C. II, s. 718.

<sup>13</sup> Ziya Paşa, Mukaddime-i Harâbât, Matbaa-i Ebuuzziya, İstanbul 1311, s. 99.

“Lâmiyye-i Şenferâ edebdir  
Me’ mûr-ı te’ allumu Arab’ dır”

Yahya Kemal, “Hayali Söyleniş” şiirinde<sup>14</sup>:  
“Vaktiyle kızlar ağılığı etmiş Gazanfer Ağa  
Meclislerinde Nâbiga, Anter, Şenferâ

Dîğەر Arab kasîde-serâlar da muttasıl  
Yâlel terennümüyle okurmuş fasıl fasıl”  
diyerek Şenferâ’yı över.

Şiirin 8 beyti Bağdadlı Muhammed Fehmi tarafından Türkçeye tercüme edilmiştir<sup>15</sup>. Harputlu Mehmed Kemaleddin tarafından da tercüme edildiği söyleniyorsa da, basılmamıştır ve ne zaman tercüme edildiği bilinmemektedir<sup>16</sup>. Bu sebeple Mustafa Faik’in tercümesi bilinen ilk Türkçe tam tercümedir.

Mütercim Mustafa Faik’in kimliği tesbit olunamamıştır. Cumhuriyet devrinde milletvekilliği ve Dahiliye Vekilliği yapan Mustafa Faik Öztrak, tercümenin mukaddimesinde geçen tarihte Edirne’de görevli idi. Mülkiye’de Arapça okutuluyorsa da, Mustafa Faik’in Arapça bildiğine dair kayıt yoktur.

### LÂMİYYETÜ’L-ARAB

Lâmiyyetü’l-Arab havi olduğu dakayık-ı şairane, hakayık-ı hekimane, maani-i merdane nokta-i nazarından kaiminin hayat-ı şanisi ve saha-yı belagatte birçok âsâr-ı kıymetdarın üssü’l-mebânisi olmuş âsâr-ı muhallide-i Arab’dan bir nadire-i rüzgardır. Uluvv-i kadrine burhan olarak yalnız Hazret-i Zemahşerî tarafından “A’cebü’l-‘Aceb” namıyla şerh ve tafsil edilmiş olduğunu söylemek kâfidir. Bu tercüme ise “A’cebü’l-‘Aceb”den müstahrec olduğu için âlem-i matbuata takdim etmekte tereddüd etmedim<sup>17</sup>. Çünkü o

---

<sup>14</sup> Yahya Kemal Beyatlı, “Hayali Söyleniş”, Kendi Gök Kubbeimiz, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1974, s. 169.

<sup>15</sup> Bu 8 beyit şiirin 3, 4, 21, 22, 23, 24, 51 ve 52 numaralı beyitleridir. bkz. Bağdadlı Müderriszade Muhammed Fehmi, Tarih-i Edebiyyat-ı Arabiyye Cahiliyye Devri, C. I, İstanbul 1332, Matbaa-i Amire, s. 359-362.

<sup>16</sup> İbnülemin Mahmud Kemal İnal, Son Asır Türk Şairleri, Dergah Yayınları, İstanbul 1988, C. II, s. 854; İshak Sunguroğlu, Harput Yollarında, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı, İstanbul 1959, C. II, s. 173.

<sup>17</sup> Matbuat âlemine takdim edildiği söyleniyorsa da, bu tercümenin daha evvel neşrolunduğuna dair bir bilgi bulunamamıştır.

şerhten aldığım manayı Türkçeye kalb etmiş olmaktan başka bir şey yapmadım. Vallahü hüve'l-hâdî.

A'cezü'l-ibâd Mustafa Fâik

Edirne 15 Kânûn-ı evvel 1325<sup>18</sup>

- 1) أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ  
فَأَيِّي إِلَى قَوْمِ سِوَاكُمْ لِأَمِيلُ

Kardaşlar hayvanlarınızı hazır ediniz. Eğer böyle ihmal üzere kalacaksanız, ben başka bir kavme meylederim.

- 2) فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ  
وَشَدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطَابَا وَأَرْحَلُ

Şimdi iş görecektir; gece mehtab; âlât ve edevât beyhude değil, makâsı için ihzar olunmuştur.

- 3) وَفِي الْأَرْضِ مَثَايِلُ الْكَرِيمِ عَنِ الْأَدَى  
وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلَى مُتَعَزِّلُ

Rûy-i zeminde erbab-ı kerem için ezâdan ba'ûd mekan, buğz ve a'dâvetten ihtiraz edenler için cây-i uzlet bulunur.

- 4) لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى أَمْرِي  
سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْجَلُ

Emin olunuz ki ister ümid, ister havf sâikasıyla azm-i sefer eden, akli başında bir merd için rûy-i arzda darlık olmaz.

- 5) وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ : سَيِّدٌ عَمَلَسُ  
وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرَفَاءُ جَبِيَالُ

Benim sizden başka enislerim var ki tiz-reftar kurtlar, cest ü çalak kaplanlar, cesim sırtlanlardır<sup>19</sup>.

- 6) هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدِعَ السِّرِّ دَائِعٌ  
لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخَذَلُ

Bunlar o yârândır ki aralarında, ne tereddî edilir ne ifşa olunur, ne de hata edenler rüsvay olur.

- 7) وَكُلُّ أَبِيِّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنِّي  
إِذَا عَرَضْتُ أَوْلَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

Her biri metanet ve besaletle mütehallîdir; bir taraftan atlılar görüldüğü zaman ben daha ziyade besalet gösteririm.

- 8) وَإِنْ مُدَّتْ الْأَيْدِي إِلَى الرَّادِ لَمْ أَكُنْ

<sup>18</sup> 28 Aralık 1908

<sup>19</sup> Şiiri İngilizceye tercüme ve şerh eden Redhouse “kurt, kaplan ve sırtlan”ın Teebbeta Şerran, Amr b. Berrâk ve başka bir yoldaşa kinaye olduğu kanaatindedir. bkz. The L-Poem of the Arabs, Londra 1881, s. 10.



- بَأَعَجَلِهِمْ إِذْ أَجْسَعُ الْقَوْمَ أَعْجَلُ  
Ta'âma el uzatıldığı zaman ben acele etmem. Çünkü açgözlüler acele ederler.
- 9) وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةً عَنْ تَفَضُّلٍ  
عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُنْفَضِلُ  
Bu ahvalim sade onlara karşı iltizam-ı fazilet etmiş olmak içindir.
- 10) وَإِنِّي كَفَانِي فَقَدْ مَنْ لَيْسَ جَارِيًا  
بِحُسْنِي وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَعَلِّقٌ  
İhsanı olmayanlarla muaşeretlerinde hayır olmayanların yerine benim için
- 11) ثَلَاثَةٌ أَصْحَابِ فُوَادٍ مُشَبَّحٌ  
وَأَبْيَضُ إِصْلَابٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ  
üç yâr-ı sâdık kâfidir ki biri şecaatli bir kalp, diğeri mücella bir kılınç, üçüncüsü de onurdan bir yaydır.
- 12) هَتُوفٌ مِنَ الْمَلْسِ الْمَثُونِ تَرِيضُهَا  
رَصَائِعُ قَدْ نَبَيْطَتْ إِلَيْهَا وَمَحْمَلُ  
Bir yay ki mücellâ ve metin ve mürekkebat-ı mihmeli (yani kayış) müzeyyen olarak
- 13) إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا  
مُرَّرَةٌ عَجَلَى ثُرْنٌ وَتُعُولُ  
ok atıldığı zaman felaketzede bir kadın gibi hazin hazin enîn eyler.
- 14) وَلَسْتُ بِمُهَيِّفٍ يُعْتَبِي سَوَامَهُ  
مُجْدَعَةٌ سُقْبَانُهَا وَهِيَ بُهْلُ  
Çabuk çabuk susayanlardan değilim ki onlar gibi develerimi yemle besleyeyim de yavrularının gıdası fena olsun. Ben develerimi sebük ve serbest olarak uzaklara sevk eder yayarım.
- 15) وَلَا جُبَّابٍ أَكْهَى مُرَبِّ بَعْرَسِهِ  
يُطَالِغُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ  
Korkak değilim; zebûn-ı keder olmam; daima önde zevcesiyle oturup umûr u hususatını onun reyiyile tedbir edenlere de benzemem.
- 16) وَلَا حَرَقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُوَادَهُ  
يَظَلُّ بِه الْمَكَاءُ يَعْلو وَيَسْفُلُ

- Devekuşlarını<sup>20</sup> andırırcasına telaşım yoktur. Kalbim, bir aşağı bir yukarı uçan kuşları<sup>21</sup> tasvir edercesine çırpınmaz.
- 17) وَلَا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ مُتَعَزِّلٍ  
وَيَرُوحُ وَيَعْدُو دَاهِنًا يَتَكَلَّلُ  
Haneperver dükkan-ı nan u ni'amîden değilim. Onlar gibi sabah akşam ıtriyaat istimaliyle meşgul olamam.
- 18) وَلَسْتُ بِعَلِّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ  
أَلْفَ إِذَا مَا رُغْتَهُ اهْتِاجَ أَغْزَلٍ  
Şerri hayrına hâil bir biçimsiz de değilim ki öyle olanları bir korkutacak olsanız aczlerinden silahlarımı bile terk ederek firar ederler.
- 19) وَلَسْتُ بِمُخَيَّرِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتْ  
هُدَى الْهُوْجِلِ الْعَسِيفِ يَهْمَاءَ هُوَجُلٍ  
Yolu izi belli olmadan تنها-nişîn<sup>22</sup> çöllere müsadif oldukça telaşlı ahmaklar gibi zulemat içinde şaşırım.
- 20) إِذَا الْأَمْعَزُ الصَّنَوَانُ لَاقَى مَنَاسِمِي  
تَطَايَرَ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُفَلَّلٌ  
Öyle yürürüm ki ayağımın altına taş tesadüf ettikçe şerareler saçılır.
- 21) أُدِيمُ مِطَالَ الْجُوعِ حَتَّى أُمَيْتَهُ  
وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأُدْهَلُ  
Açlığın tazyikatına karşı ağır davranırım. Tesiratını imate ederim. Lisanıma almam, zuhul ederim.
- 22) وَأَسْتَفْتُ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْلًا يَرَى لَهُ  
عَلِيٍّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوَّلٌ  
Yerden toprak alır yerim; ta ki ehl-i itminan olan bir kimse o yediğim şey için bana minnet etmesin.
- 23) وَلَوْلَا اجْتِنَابُ الدَّامِ لَمْ يُلْفَ مَشْرَبٌ  
يُعَاشُ بِهِ إِلَّا لَدَيَّ وَمَأْكَلٌ  
Eğer ar mani olsa idi emr-i maişette yiyecek ve içecek tedariki herkesten ziyade benim için âsân olurdu.
- 24) وَلَكِنْ نَفْسًا مَرَّةً لَا تُقِيمُ بِي

<sup>20</sup> “Heyq”, “zalim” yani erkek devekuşu manasındadır.

<sup>21</sup> “Mükkâ” (ışık) kuşu, “çobanaldatan” kuşudur. Redhouse da bu kanaattedir. bkz. The L-Poem of the Arabs, s. 17, 27. Ararat’ın “serçe” diye çevirmesi hatalıdır. bkz. Şenferâ, Lâmiyyetu'l-‘Arab, trc. Yusuf Cemil Ararat, nşr. Mustafa Sabri Sözeri, s. 12.

<sup>22</sup> Kelime ilk iki harfin noktaları yer değiştirilerek ثين gibi yazılmıştır. Böyle bir kelime yoktur. Mana gereği “nişîn” olmalıdır.

- على الذام إلا ريثما أتحوّل  
Lakin nefsim anıddir, ar çekemez; meğer ki ben mâni göreyim.
- 25) وَأَطْوِي عَلَى الْخَمَصِ الْحَوَايَا كَمَا انْطَوَتْ  
خُيُوطُهُ مَارِي تَغَارُ وَتُقْتَلُ  
Açlığa öyle katlanırım ki sımsıkı berkilmiş bir sicim kesilirim.
- 26) وَأَعْدُو عَلَى الْقَوْتِ الرَّهِيدِ كَمَا عَدَا  
أَزْلُ تَهَادَاهُ التَّنَائِفَ أَطْحَلُ  
Az bir kemikle iktifa ederim nitekim sahra-be-sahra dolaşan zayıf  
cılız sırtlanlar da cüz'i bir şeyle tagaddi ederler.
- 27) عَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا  
يَحُوتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيُعَسِّلُ  
Ertesi günü rüzgarla yarışircasına yine aç karna dağlarda sel  
yarıklarında koşar dururlar.
- 28) فَلَمَّا لَوَاهُ الْقَوْتُ مِنْ حَيْثُ أَمَهُ  
دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحْلُ  
Biraz yiyecek umduğu yerlerden de mahrumen döndüğü vakit bir  
sayha koparır, o sayhasına yine kendi gibi lâgarlar mukabele eder.
- 29) مُهَلَّلَةٌ شَيْبُ الْوُجُوهِ كَأَنَّهَا  
قِدَاخٌ بِأَيْدِي يَاسِرٍ تَتَقَلَّقُلُ  
O sayha edenler bir derece zayıf ve nahifdirler ki adeta keşidecilerin  
titrek ellerindeki piyango okları gibi lerzan bulunurlar.
- 30) أَوِ الْخَشْرَمِ الْمُبْعُوثِ حَنَحَتْ دَبْرَهُ  
مَخَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ  
Yahud peteklerine, balcılarının yukarıdan daldıkları aletle, cemaatleri  
kaçırılınca telaş ve lerziş gösteren arıbeyleri gibi olurlar.
- 31) مُهَرَّتَةٌ فُوهُ كَانَ شُدُوقَهَا  
شُفُوقُ الْعِصِيِّ كَالْحَاتِّ وَبُسْلُ  
Ağızlarını geniş geniş açarak çirkin ve korkunç bir manzara alırlar.
- 32) فَصَنَجَ وَضَنَجَتْ بِالْبِرَاحِ كَأَنَّهَا  
وَأِيَاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلِيَاءِ نُكُلُ  
Füşhat-abad sahrada birinin sayha etmesiyle hepsi birden öyle bir  
sayha koparırlar ki insan, yüksek yerlerde matemzede kadınlar  
nevha ediyor sanar.
- 33) وَأَعْضَى وَأَعْضَبَتْ وَأَنْسَى وَأَنْسَتْ بِهِ  
مَرَامِيْلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مُزْمِلُ  
Sonra gözlerini kapar fıktan ile hep bir halde buldukları halde  
yekdiğeri fakirane taziye ederler.

- 34) شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَاِرْعَوَتْ  
وَاللَّصْبِرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُوْهُ أَجْمَلُ  
Hallerini birbirlerine şikayet eder sonra şikayetten keff-i lisan ederler. Çünkü şekvadan bir fayda olmayacak olursa sabretmek pek güzel olur.
- 35) وَفَاءَ وَفَاءَتْ بِاِدْرَاتٍ وَكُلَّهَا  
عَلَى نَكْظٍ مِّمَّا يَكَاتِبُ مُجْمِلُ  
Nihayet hep birden dönerler, meşum tutulacak şeylere ihtimam ile yekdiğere ibraz-ı cemile ederler.
- 36) وَتَشْرَبُ أَسَارِي الْقَطَا الْكُدْرُ بَعْدَمَا  
سَرَتْ قَرِيْبًا أَحْنَاوْهَا تَتَّصَلُ  
Su aramak için gece perdaz ederek etrafı pür-gıriv eden katâ kuşları (kalkuyruk denilen kuştur)<sup>23</sup> benden artan suyu içerler.
- 37) هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا  
وَأَسْدَلْتُ وَشَمَّرَ مِيِّي فَارِطٌ مُتْمَهْلُ  
Ben de ihtimam ettim, onlar da. Müsabakaya başladık. Kanatlarını açabildiklerine açarlar. En ileri giden yine ben olurum.
- 38) قَوْلَيْتُ عَنْهَا وَهِيَ تَكْبُو لِغَفْرِهِ  
يُبَيِّثِرُهُ مِنْهَا دُقُونٌ وَخَوْصَلُ  
Ben sudan döndüm. Onlar henüz nüzul ederek ağızlarıyla kursaklarını doldurmaya başladılar.
- 39) كَأَنَّ وَعَاها حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ  
أَضَامِيْمٌ مِنْ سَفْرِ الْقَبَائِلِ نُزْلُ  
Suyun etrafındaki gürültülerinden, adeta seferber kabail mütevâliyen bir yere iniyorlar zannolunur.
- 40) تَوَافَيْنَ مِنْ سَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا  
كَمَا ضَمَّ أَدْوَادَ الْأَصَارِيْمِ مِنْهَلُ  
Cihât-ı muhtelifeden onlar böyle vürud ettikçe, deve sürüleri gibi subaşında dolandılar.
- 41) فَغَبَّ غِشَانِشَا ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَا  
مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أَحَاظَةِ مُجْفَلُ

<sup>23</sup> Ceviz – Çöğenli, “qatâ” kuşu için “boz bağırtlak” demiştir. bkz. s. 30. Fakat bu kuşun tam karşılığı “kalkuyruk bağırtlağı” olmalıdır, çünkü bu kuşun Latince adı “Pterocles alchata”dır ve “qatâ”ya benzer bir ses çıkarmaktadır. bkz. Jacob, George, Schanfara-Studien, C. I, Münih 1914, s. 73.

Acele acele su içtikten sonra Uhâza<sup>24</sup> kabilesinden bir fırka-yı süvaran sabahleyin geçiyormuş gibi çekilir giderler.

- 42) وَالْفُ وَجَةَ الْأَرْضِ عِنْدَ افْتَرَاثِهَا  
بِأَهْدَأُ تُنْبِيهِ سَنَاسِينَ فُحْلُ

Ben kuru kemiklerime dayanarak kuru yerlerde serilip yatmaya da me'lufum.

- 43) وَأَعْدِلُ مَنْحُوضاً كَأَنَّ فُصُوصَهُ  
كَعَابٍ دَحَاها لَاعِبٍ فَهِيَ مُمَّلُ

Başımın altına mütereddi kollarımı yastık ederim; o kollar ki mefâsılı oyuncuların attıkları aşıklar gibi dik dik dururlar.

- 44) فَإِنْ تَبْتَيْسَ بِالشَّنْفَرَى أَمْ قَسَطَلِ  
لَمَّا اعْتَبَطْتُ بِالشَّنْفَرَى قَبْلَ أُطُولُ

Eğer harb ü darb<sup>25</sup> şimdi Şenfera'nın firakiyle mahzun oluyorsa vaktiyle Şenfera'nın vücuduyla mağbut olduğu günler daha çoktur.

- 45) طَرِيدُ جَنَائِيَاتِ تَيَاسِرَنَ لَحْمَهُ  
عَقِيرَتُهُ لِأَيِّهَا حَمَّ أَوْلُ

Şenfera uzaklara çekilmiştir. Cinayetler biçarenin etlerini eritti. Ya en ibtida onu ta'n eden hangisidir?

- 46) تَتَّامُ إِذَا مَا نَامَ يَقْطَى عُيُونُهَا  
جَنَائِئاً إِلَى مَكْرُوهِهِ تَتَّعَلُّ

Şenfera uyuduğu zaman o cinayetler de uyursa da gözleri uyanıktır; Şenfera'yı müteezzi edecek şeyler taharrisinde bulunurlar.

- 47) وَالْفُ هُمُومٍ مَا تَرَّالُ نَعُودُهُ  
عِيَاداً كَحَمَى الرَّبْعِ أَوْ هِيَ أَنْقَلُ

<sup>24</sup> Zemaşerî'nin izahına göre Yemenli bir kabiledir. Zemaşerî, Kitâbu A'cebü'l-'Aceb, Kahire 1328, s. 43. Redhouse manasını anlayamamıştır. bkz. a.g.e., s. 30.

<sup>25</sup> "Qastel", "cenk eder iken çıkan toz" demektir. bkz. Ahterî Mustafa Efendi, Ahterî-i Kebir, haz. Ahmet Kırkkılıç – Yusuf Sancak, TDK Yayınları, Ankara 2009, s. 479. Böylece "ummu qastel" o tozu doğuran cenk, harb manasına gelir. Redhouse ise mehazı olan Silvestre de Sacy tarafından "la guerre" (harb) diye tercüme edilmesine rağmen (bkz. Silvestre de Sacy, Chrestomathie arabe, 1826, C. II, s. 342, 379) bu ifadeyi "the mother of Qastel" şeklinde tercüme etmiştir. bkz. a.g.e., s. 26. Redhouse, "Qastel"i Şenfera'nın öldürdüğü biri ve "Ummu Qastel"i de onun öç almak isteyen annesi olarak düşünmüştür. Şiiri Almancaya tercüme eden Friedrich Rückert bu ifadeyi Arab savaş tanrıçası ("eine arabische Bellona") olarak anlamıştır. bkz. Abu Temmam, Hamasa, trc. Friedrich Rückert, Stuttgart 1846, C. I, s. 186. Şenfera hakkında tedkik yapan George Jacob ise cin veya çakal olabileceğini söylemiştir. bkz. Jacob, George, Schanfara-Studien, C. II, Münih 1915, s. 30-31.

Şenfera'nın başından derd ü mihnet eksilmez. Nitekim insana humma-yı murabba<sup>26</sup> musallat olur. Şu kadar var ki derd ü mihnet daha beter.

- 48) إِذَا وَرَدَتْ أُصْدَرْتُهَا تَمَّ إِنَّهَا  
تَنْتُوبُ فَنَأْتِي مِنْ تُحَيْثُ وَمِنْ عَلُّ

Derd ü mihnet vürud ettikçe ben defederim. Lakin sonra döner zîr u bâlâdan tehazüm eder.

- 49) فَمَا تَرَيْنِي كَائِنَةَ الرَّمْلِ ضَاجِحِيَا  
عَلَى رِقَّةٍ أَحْفَى وَلَا أَتَّعَلُّ

Beni yılan gibi üryan, nahif, yalınayak görmeniz

- 50) فَإِنِّي لَمَوْلَى الصَّبْرِ أَجْتَابُ بَرَّهُ  
عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السَّمْعِ وَالْحَزْمِ أَفْعَلُّ

benim veliyyü'l-sabr olarak sabrı küh ettiğimden, arslan yürekli olduğumdan, hazm ve ihtiyat üzere kadem bastığımdandır.

- 51) وَأُعِدُّمُ أَحْيَانًا وَأُغْنَى وَإِنَّمَا  
يَسْأَلُ الْعِنَى ذُو الْبُعْدَةِ الْمُنْبَدِّلُ

Kâh gani olurum kâh fakir. Nefsini esirgemeyip ihtiyar-ı bu'd u mesafe edenler de nâil-i gına olur.

- 52) فَلَا جَزَعُ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَتِفَتْ  
وَلَا مَرِحٌ تَحْتَ الْعِنَى أَتَّخِيلُ

Fakr u zarurette meskenet göstermem kimseye halimi söylemem. Zengin olunca da sevinmem ve tekebbür eylemem.

- 53) وَلَا تَزْدَهِي الْأَجْهَالُ جَلْمِي وَلَا أَرَى  
سَوْوَلَا بِأَعْقَابِ الْأَقَاوِيلِ أُئْمِلُ

Cühela benim hilmimi istihfaf etmeye meydan bulmaz. Bir kimse benden bir şey sual etmeye cesaret edemez. Âlimin sözünü sermaye-yi nemime etmem<sup>27</sup>.

- 54) وَآيِلَّةٌ نَحْسٍ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رَبُّهَا  
وَأَقْطَعُهُ اللَّاتِي بِهَا يَنْتَبِلُ

<sup>26</sup> “Quartana sıtması” olarak bilinen ve 4 günde bir nükseden ateşli hastalık.

<sup>27</sup> Bu beytin tercümesi hatalıdır, Zemahşerî de yanlış şerh etmiştir. bkz. Zemahşerî, s. 84. Buradaki “echâl” kelimesi cehl’in (câhil’in değil) çoğuludur ve bilgisizlik manasında değildir. Hilm’in zıddı olarak zorbalığı, vahşiliği, barbarlığı ifade eder. bkz. Ignaz Goldziher, “What is Meant by Al-Jahiliyya”, Muslim Studies, trc. C. R. Barber – S. M. Stern, Aldine Publishing Company, Chicago 1967, C. I, s. 204. Bu sebeble doğru ifade “Zorbalıklar benim vakarımı bozamaz” olmalıdır. Bazı nüshalarda “echâl” yerine “etmâ” (tama'nın çoğulu) kelimesi geçmektedir. bkz. Redhouse, s. 18.

- Kavsi ve sihâmı yakıp ateşiyle ısınacak derece soğuk musibetli geceler olur ki
- 55) دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتِي  
سُعَارٌ وَإِرْزِيْزٌ وَوَجْرٌ وَأَفْكَلٌ  
ben öyle gecelerde karanlıkta yağmur altında yola çıkarım. Yanımda refik olarak açlık, soğuk, dehşet ve yıldırımdan başkası olmaz.
- 56) فَأَيْمْتُ نِسْوَانًا وَأَيْمْتُ الْإِدَّةَ  
وَعُدْتُ كَمَا أُبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ الْبَيْلُ  
Bana mensub kadınları dul ve çocukları yetim kalmak muhâtarasında bırakarak gittim ve gittiğim gibi yine daha karanlık bir gecede avdet ettim.
- 57) وَأَصْبَحَ عَنِّي بِالْعَمِيصَاءِ جَالِسًا  
فَرِيْقَانِ: مَسْؤُولٌ وَأَخْرُ يُسْأَلُ  
Necd kıt'asında Gumeysâ sakinleri<sup>28</sup> iki fırka olup beni birbirlerine sual etmişler.
- 58) فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابِنَا  
فَقُلْنَا: أَذُنْبُ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ  
Dediler “Gece köpeklerimiz havlamaya başlayınca acaba kurt mu dolaşiyor sırtlan mı dedik”.
- 59) فَلَمْ يَكْ إِلَّا نُبَاءٌ ثُمَّ هَوَمَتْ  
فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيْعٌ أَمْ رِيْعٌ أَجْدَلُ  
“Lakin sade bir def” a bağırsıp sonra sustukları için dedik ya katâ kuşları ürkmüştür ya bir şahin.”
- 60) فَإِنْ يَكْ مِنْ جَبِّ لِأَبْرَحَ طَارِقًا  
وَإِنْ يَكْ إِنْسَاءً مَا كَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ  
“Eğer onlar da değil de bir cin ise belalar mübareği. İnsan olsa, insan da böyle yapmaz.”
- 61) وَيَوْمَ مِنَ الشَّيْغَرَى يَدُوبُ لِعَابُهُ  
أَفَاعِيهِ فِي رَمَضَائِهِ تَتَمَلَّمُ  
Şimdi harareten her şey müzâb oluyor gibi bir manzara vererek yılanları âteşin kumlar içinde büküm büküm kıvıran yaz günlerinden bir gün<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Gumeysâ, Halid b. Velid tarafından fethedilmişti ve sakinleri Benî Cezîme kabilesi idi. bkz. Abdülkerim Özeydin, “Cezîme b. Âmir (Benî Cezîme b. Âmir)”, DİA, C. 7, s. 508. Redhouse hatalı olarak bu yerin belli olmadığını söylemiş ve “the faint light of dawn” (şafağın soluk ışığı) manasında yorumlamıştır. bkz. a.g.e., s. 30.

<sup>29</sup> Şi'râ yıldızı yaz aylarında görülür.

- 62) نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلَا كِنَّ دُونَهُ  
وَلَا سِثْرٌ إِلَّا الْأَتْحَمِيُّ الْمَرْعَبِلُ  
ben o hararete ma'ruz kaldım. Ne bir mantom var idi, ne de yırtık bezden ibaret libasımdan başka bir setrem var idi.
- 63) وَصَافٍ إِذَا طَارَتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ  
لِبَائِدٍ عَنِ اعْطَافِهِ مَا تُرْجَلُ  
Bir de saçlarım uzamış omuzlarımı setretmekte bulunmuştu. Birçok zamanlar bakılmamış olduklarından adeta keçe gibi olarak rüzgar estikçe dağılmaz idi. Hep birden hareket ederdi.
- 64) بَعِيدٌ يَمَسُّ الدُّهْنَ وَالْقَلْبِيَّ عَهْدُهُ  
لَهُ عَبَسٌ عَافٍ مِنَ الْغَسَلِ مُحْوَلُ  
Tül müddet ne yağlanmış ve ne de bakılmış idi. Yıkılmaya yıkılmaya tamam bir senelik kir tutmuş idi.
- 65) وَخَرَقٍ كَطَهْرِ التَّرْسِ قَفَرٍ قَطَعْتُهُ  
بِعَامَلَتَيْنِ ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ  
Defaatle yaya olarak, tenha, penha öyle çöllerde kat'-i mesafe eyledim ki üzerlerinde atlılar da yürümemiştir.
- 66) وَ الْأَحْقَتْ أَوْلَاهُ بِأَخْرَاهُ مَوْفِيَا  
عَلَى فَنَّةٍ أَفْعِي مِرَاراً وَأَمْثُلُ  
O tenha çölleri bir baştan bir başa kat' ederken gah gah yüksek tepeler üzerinde dizlerimi diker oturur idim.
- 67) تَرُودُ الْأَرَاوِي الصُّحْمِ حَوْلِي كَأَنَّهَا  
عَدَارَى عَلِيهِنَّ الْمَلَاءُ الْمُدْبِيلُ  
Ceylanlar, geyikler yaşmaklı benât gibi etrafımda dolaşırlardı.
- 68) وَيَرْكُدَنَّ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَأَنِّي  
مِنَ الْعَصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الْكَيْحَ أَعْقَلُ  
Cibal-i menî'aya çekilen ceylan koçlarından biri de ben imişim gibi ba'de'z-zevâl hep benim yanımda ihtiba ederlerdi.

## BİBLİYOGRAFYA

Abu Temmam, Hamasa, trc. Friedrich Rückert, Stuttgart 1846, C. I, s. 180-186

Ahterî Mustafa Efendi, Ahterî-i Kebir, haz. Ahmet Kırkkılıç – Yusuf Sancak, TDK Yayınları, Ankara 2009

Bağdadlı Müderriszade Muhammed Fehmi, Tarih-i Edebiyyat-ı Arabiyye Cahiliyye Devri, C. I, İstanbul 1332, Matbaa-i Amire, s. 359-362

Beyatlı, Yahya Kemal, “Hayali Söyleniş”, Kendi Gök Kubbemiz, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1974, s. 169



Goldziher, Ignace, Klasik Arap Literatürü, trc. Azmi Yüksel – Rahmi Er, haz. Mehmet Akif Kireşçi, İmaj Yayınları, Ankara 1993

Huart, Clement, A History of Arabic Literature, New York 1903

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal, Son Asır Türk Şairleri, Dergah Yayınları, İstanbul 1988, C. II, s. 853-855

Jacob, George, Schanfara-Studien, C. I-II, Münih 1914-1915

Jacob, George, Schanfaras Lamijat al-‘Arab, Kiel 1915

Jacob, George, Schanfaras Lamijat al-‘Arab, Hannover 1923

Mustafa ben Abdallah, Lexicon Bibliographicum et Encyclopaedicum, haz. Gustavus Fluegel, Londra 1850, C. V, s. 295-296

de Sacy, Silvestre, Chrestomathie arabe, 1826, C. II, s. 337-403

Sells, Michael A., Desert Tracings: Six Classic Arabian Odes by 'Alqama, Shanfara, Labid, 'Antara, Al-A'sha, and Dhu al-Rumma, Wesleyan University Press, Middletown 1989, s. 21-31

Shanfara, The L-Poem of the Arabs, trc. J. W. Redhouse, Londra 1881

Sözeri, M. Sabri, Şenferâ ve Lâmiyyetu'l-‘Arab, İstanbul Yüksek İslam Enstitüsü Yayınları: 5, İstanbul 1962

Stetkevych, Suzanne Pinckney, The Mute Immortals Speak, Cornell University Press, 2010

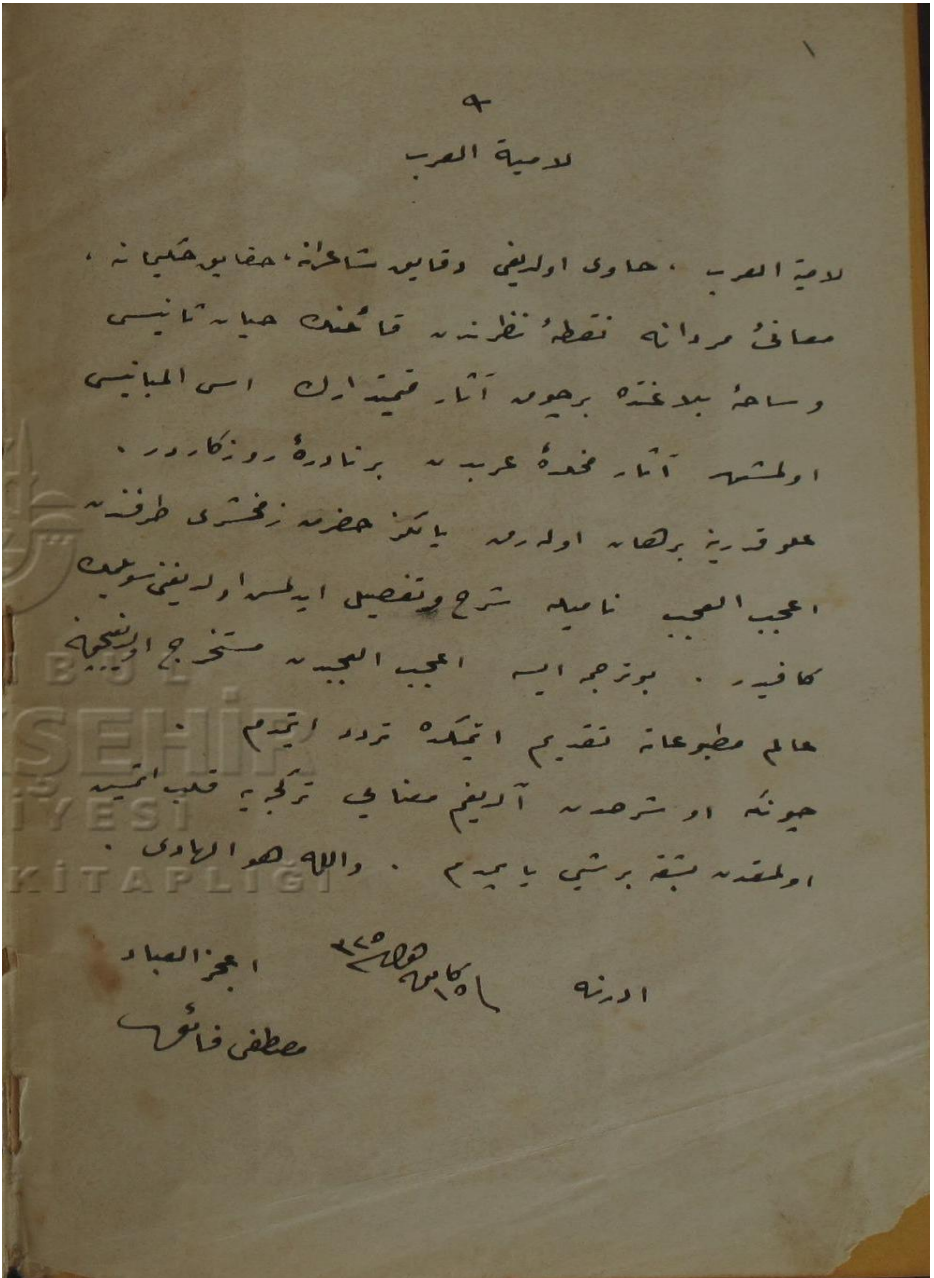
Sunguroğlu, İshak, Harput Yollarında, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı, İstanbul 1959, C. II, s. 173

eş-Şenferâ – el-Büstî – et-Tuğrâi, Lâmiyyetu'l-‘Arab, Unvanu'l-Hikem, Lamiiyetu'l-Acem ve Tercümelere, haz. Nurettin Ceviz – M. Sadi Çögenli, s. 5 – 34

Şenferâ, Lâmiyyetu'l-‘Arab, trc. Yusuf Cemil Ararat, nşr. Mustafa Sabri Sözeri, Osman Yalçın Matbaası, İstanbul 1962

Tülücü, Süleyman, “Şenferâ”, DİA, 2010, C. 38, s. 535-537

Zemahşerî, Kitâbu A'cebü'l-‘Aceb, Kahire 1328



Lâmiyyetü'l-Arab tercümesinin mukaddimesi

2

لامية العرب

أَقْبُوا نَبِيَّ أُمَّيْ صُدْرَ بَطْنِكُمْ  
فَأَيَّ إِلَى قَوْمٍ سِوَالْمُ لَدَائِلِ

ترد اندر صیوان مرکزی حاضر ایستیز . آری بویه اتصال اوزره  
قاله حقه کز ، به بقه بر قوم میل ایستیم .

نَصْحَتِ الْحَاجَاتِ وَالْقَلْبِ مَقْرِبَةٍ  
وَأَنَّ تَطَيَّبَاتِ نَطَائِرِ رَأْسِ

نصحت ایست کز حاجت و قد . ؛ یکم و کتاب ؛ آله و در اوله  
بیرده دکل ، مقاصد ایچمه احضار اولسته .

وَفِي الْأَرْضِ مَنَاطِلُ يُقَدِّمُ فِيهَا لَدَائِلُ  
وَفِيهَا مَنَاطِلُ خَافَ الْقَلْبُ تَقَرُّ لُ

روی زمینده ، ارباب کرم ایچمه اذاره بصیه مکانه ؛  
و نغصه و عداوته اضرائه ایچمه ایچمه جای عزلت برلنور .

٤

3

لَعْرَكٌ مَانِي الْوَصِيَّةِ ضَمِيحٌ عَلَى أَمْرِي  
سَرِيٌّ رَاجِحًا أَوْ رَاجِحًا وَلَكِنَّهُ يَفْقَهُ

امید او تذکره ایتر امید ، ایتر خوف سائقه  
عزم سفر ایتر ، عقلی باشنه برود ایچمه روی ایض  
دلیل اولمز

٥

وَلِيٌّ دُونَكُمْ الْقَوْنُ سِيٌّ عَمَلِي  
وَارْقَطُ زُلْفُولُ وَعَرَفَاءُ جِبَالُ

بنم سزوه بقیه انیدم وار که تیز رفار قوردلر  
جبار و عالیان قایدلر ، جیم همتدند در

٦

لَهُمُ الْوَالِدُ الْمُسْتَوْعِدُ الرَّبِّ زَالِعٌ  
كَدَيْبِيمٌ وَلَا الْجَانِي بَأْسًا يَخَذَلُ

بونمز او باراند که اره رنک ، نه تدویع ایچیده اسرار  
اف اولمز نه ده خطا ایتر رسوای اولمز

4

٧

وَصَلِّ أَبِي بَابِلٍ غَيْرَ أَنِّي  
إِذَا عَرَضْتُ أُولَى الطَّرَائِكِ أَبَسُّ

برطرفه  
لهجری سنانه و سالنه تحمید . ؛ لسه آقید کورده زنیجی  
زمانه به دهان زیاره بانه کوردهم .

وَأَنَّ مَسَّتْ أَلْيَدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَسَّه  
بِأَحْسَنِهِمْ إِذْ أَجْبَعُ الْقَوْمَ أَعْجَلُ

ظلمه ال اوزار لینی زمانه به عجه ایتیم . هوننه آج  
کوز لیدر عجه ایدر .

٩

ATATÜRK  
وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَطْنٌ عَمِيقُ  
عَلَيْهِمْ وَطَانَ الْأَفْضَلِ الْمُفْضِلِ

براهوالم ساده انده قایتو التزام فضیلت ایتیمه اولمونه  
ذیرا فضیلت التزام ایدر اهراز اولنور .

٥  
5

١٠

وَإِنِّي لَغَافِي فَعَدَّ مِنْ لَيْسَ هَائِلًا  
بِحَسْبِ وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَقَلِّبٌ

احمادی اولیاد نزله معاشرترنده غیر اولیاد نزله یرینه

بنم ایچوره

١١

سَلَامَةٌ أَصْحَابِ نَوَادِ مَسِيحٍ  
وَأَبِيهِ أَصْبِيَّتٌ وَصَفَرٌ عَطِشٌ

اویج یا صاده کافید - که بری سجا عقی بر قف

دیگی مجدد بر قفنج اوضعیس ده اوزوره بر یایه -

١٢

لَصَوْفٌ مِمَّا لَمْ يَكُنْ يَتَوَقَّعُ  
رَضَائِعُ قَدْ نَيْطَتْ أَيْلًا وَحَمَلٌ

برای که مجدد و صبه و مرکبانه محلی محلی (یعنی قایم)

مزیه اوله

إِذَا نَزَلَ عَنَّا السَّمُومُ كَانَتْ  
مَرَاةً تَجْعَلُ تَرْنَمًا وَتَقُولُ

6

اوره آتدلیغی زمامه ، فلا کزده بر قابیه کبی  
عزیه عزیه اینه ایر .

۱۴

ولت بحرف لفتی سواره  
بجده قناراً و لفتی بکل

جابوره جابوره صوصا یا نوره و کلیم که آنزکی دوه لری  
بیه به ایم ده یاورینیک خدای فنا اولسه .  
به دوه لری سبک و سربت اولسه ارنه اقدسه سوه

ایره ای ایم

۱۵

ولا صلوات الله ربنا  
بطالما فی سائر کتب یفضل

توقانده کلیم : نزهه کده اولم ؛ دانش او نه اوطور و سب  
ایره و خصوصاتی آنه ایله تیر اینه نزهه بزه مم .

۱۶

ولا ظفره لصبه کائن فواره  
یظن به المطار یعلو ویض

دوه قوشکنی آنه . رحمنه تدشیم یوقه . قییم ، براتاشی

7

بر یونان اوجده قوسری تصویر ایله بینه هیرتیز .

17

رَلَا خَالِيفَ دَائِيَةً مَقْرَل  
بِرُوحِ رَيْبُورِ دَالِصَاتِ تَحَلُّ

خانه پروردگانه ناز و نغمه دکلم . آندکین صباح اقام  
عطریات استعالیله متحول اولدم .

18

وَلْتَبَيِّنْ شَرَّهُ دُونَ خَيْرِهِ  
أَلْفَ إِذَا مَا حَقَّتْ أَهْوَاجُ الْعَزَلِ

سری خیریه هالی بریمیز ده دکلم که اویله اولانری  
بر قورقوده صوره اوله کنر عجزلرنده سدا صولری بیه ترک  
ایدرک فرای ایدر .

19

رَلَّتْ مَجْبَايَ الظُّلُمِ إِذَا انْحَمَّتْ  
لَهُ ذَا الرَّؤُوفِ عَلَى السَّيْفِ بِجَاءُ لِقَوْلِ

برلی ایزی بلی اولمه تنها تینه حورده مصادق اولرجه  
تدستی اعقدکین ظلمات ایکنه شام .



8

اِذَا الْاَضْرُجُ الصَّوَانَ لَدَىٰ نَحْسٍ  
تَطَارَ مِنْهُ قَارِعٌ وَظَلَمَ

اوپه بوروم که ایامند آن طاسه تصارف ایتیه که  
تراره لر ~~صاهیلر~~ صاهیلر .

۸۱

اِدْبِمْ يَطَالَ الْجُوعُ حَتَّىٰ اُمْتِنَهُ  
وَاقْرَبِ عَنْهُ الذِّكْرُ صَغَاً فَاذْهَبْ

امینت تظیفاته قایستو اغز دورانیم . تاپراتنی اعانه  
ایدم . سانه الم ، ذهلوا ایتیم .

وَأَسْفُتْ رَبِّهِ الْأَرْضَ كَيْ لَدَبْرِي لَهُ  
عَلَىٰ مِنَ الطَّوْلِ اَمْرٌ وَتَطْوِيلٌ

یرده طویرا نه آیر یریم ؛ تاکه الصواتقانه اولده برکیه  
اوی ییم شین ایجه به کمانت ایتیمه .

وَلَوْلَا اِحْتِنَاءُ اللَّهِ اَمَّ لَمْ يَلْفُ شَرِبَ  
يُعَاسِمُهُ اِلَّا لَدَىٰ وَمَا كَلَّ

اگر عاه مانغ اولسه ایتیه ارضیه یه چه واجیبه

تدارکی بنم ایچیه لهرسه زیاده آسانه اولور دی .  
۹  
۹

۴۴  
وَلَكِنَّ نَفْسًا مَّرَّةً لَدَيْكُمْ لِي  
عَلَى الزَّامِ إِلَّا بِمَا أَقُولُ  
نسه نفس منصد ، عا- جهه مز ؛ سدرکه به صاغ کوریم .

۴۵  
وَأَطْرَى عَلَى الْخَضَى الْهَوَا يَا كَمَا انطوت  
خوبطه ما ی تقاضا و فصل  
آهبنه اویه قانتونیم که صیم صیقی بو طلمه بر بجم کیم .

۴۶  
وَأَغْمُوا عَلَى الْقَوْتِ الرَّهْبِ كَمَا خذا  
انزل تاراده التالیف اطل  
آه بر بکم التفا ایتم نتم صحر بصر اولوشه صنف  
مد صرتدن زده جزئی بریده تقوی ایسه .

۴۷  
خذا طاروا بیا صه الريح لها ضا  
خوت باذناب الیحاب و یقید  
ایرتی کونی روزکاره یایریم نه نه آج قارنه ضاغوره  
سبل یایر قورن قورنا طور و لر .

10

۴۸

فَمَا لَوَاهُ الصَّوْتُ مَرَّحِبًا أَمَّه  
رَعَا فَأَجَابَتْهُ تَنْظِيرُ نَحْوِ

برازیه صدق او مدین برارده ده موردًا دو ندیکی وقت  
بر صبح قویار ، او صبح نه ین کندی کبی لاغزل مقابله

۴۹

سَدَّالَهُ سَبَابُ الوَجْهِ كَانَتْ  
قَدَّاحٌ تَفِيهُ نَابِرٍ تَقْلُصُ

او صبح اینتر بر وجه ضعیف و تحیفه لرکه هادتا کتیه صدک  
دترک اللز که بیانقو او قدری کبی لرزه انه بولنور

۵۰

أَمْ الْحَدَمُ الْمَبْعُوثُ هَمَّتْ دَبْرَهُ  
مَخَاضُهُ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ تَقِيلُ

باخورد، تنظیریه ، بالجیدک یوقاروده دالدر قدری آله ،  
صباحتری قاهرینج تلسه ولر زسه کویسته آری بکلر کبی

اولور

مِهْرَةٌ فَوْهُ كَأَنَّ شَدَّ وَقْرًا  
سُخْرُوهُ الْعَصَى كَالْحَيَاتِ وَبَسَّ

آخزری کتیه کتیه آیه ده صرکیه و قوی قویج برتظه  
آیلر

11

فَضِيحٌ وَضِحْتِ بِالْبَرَامِ كَانِيًا  
وَآيَاهُ نَوْحٌ قُوَّةٌ عَقْلِيًّا نَقَلٌ

نعت آباد صحراوه برینده صبح ایتیه جمله سه برده اولیه صبح  
تویار... رنه انسه، یونک یورم حاتمزه قانیده  
نومه اییور صانا.

وَخَفِي وَخَفِي وَخَفِي وَخَفِي وَخَفِي  
مَرَامِي مَرَامِي مَرَامِي مَرَامِي مَرَامِي

صده کوزری قایم صده فغانه زار ایله صده چارم  
بولنورک کیمیزی فغانه تقیم اییور.

وَاللَّصِيْبُ إِذَا لَمِ يَقْبَعْ أَشْتَوِ  
وَأَسْمَاءُ بَيْنَ يَدَيْهَا تُحْيِي الْمَيِّتَ وَرَأَتْهَا

صانه برونه حکایه اییور صده حکایه کف ساه اییور.  
هونه شتواده برفانه اولیه جه اولور صبر ایتیه  
بی کوزل اولور.

عَمَّا نَسَبْ مَيًّا كَانُمْ بِجَبَلٍ  
وَفَاوٍ وَفَانَتْ بَادِيَاتُ الرَّحْلِ

نایه لقب برده دوزر، متقوم طوبیه جه شیده اهتمام ایله  
بکدیره ابراهیم صیده اییور.

12

۴۶

وَقَرَّبَ أَسَارِيَ الْقَطَا لِدَهْ بِدَمَا  
رَبِّ قَرَبًا أَهْنًا وَهَذَا تَنْصَلُّصُ

هو آساره ایچوه کیمجه بروراز ایسرهک اطرافی بیر خولوییه  
قطا قوشری (قیل قویروه دنیلا قوشه) بنده آتانه صوبی  
ایچرلر .

۴۷

لَهْتِ وَلَهْتِ وَأَبْدَنَا وَأَسْتِ  
وَسْرَيْنِ فَا رِطَ تَمْتَلِ

بهده اضمم ایتم، آفرده . سابقهیم باسلا دمه . قنادرین  
آهیدیکلرینه آهیدیر . اک ایبرو کیمه نی به اولم .

۴۸

قُولِي عَزًّا وَهَيَّ تَبُو لِقَرَه  
وَيَا سِرَه مَيْلًا ذُقُونُ وَهَوَّ صَلِّ

به صوره دوشتم . آندره صوفه نزول ایسرهک اقرزیم  
قورصا قنرین صولریفه باسلا دیم .

۴۹

كَأَنَّ رَغَاها عَجْرَةً وَهَوْلَهُ  
أَضَائِمٌ مِمَّا سَفَرُ الْقَبَائِلِ نَزَلُ

صوبه اطرافه کی کور تیدنده ، هاردا ضرب قبال  
توانیا بیره ایچورلر فله اولور .

13

١٢  
٤٠  
تَرَفِيهِ مَهْ سَتَى إِلَيْهِ فَضِيحًا  
تَلَاغَمًا أَذْرَادَ الدُّطَائِمِ سَدَلًا

صلاه مخففه آنز بریم ورود اینکجه دوه سو سویری کبی  
صوابینه طویوندییر .

٤١  
فَبَدَّ غِيَاثًا تَمَّ رَتَّ كَانِيَا  
مَعَ الصَّبْحِ رَبِّ مِثْرَ أَحَاظَةِ مَجْدٍ

عجه عجه صوابیکه صدره احاطه قیده سنه  
بر فرق سواره صابجه کویسه کبی همیلور کیدر .

٤٢  
وَأَلْفٌ رَجْمٌ الدَّيْمِ عِنْدَ فَرَاثَا  
بِأَهْلِ تَنْبِيهِ سَنَائِنُ قَحْلٍ

به قوی کیکله دایانه قوی یرلم سرجیب  
باتندره مألوفم .

٤٣  
وَأَعْدِلْ مَخْرُضًا كَأَنَّ فُضُوضَةً  
كُفَابًا دَخَاظًا لِذَعِيبٍ قَرِيٍّ مَثَلٍ

باشه اته قوی قوللمر یعی یعی ایهم ؛ او قولدکه مفاصلی  
انجیدر او بونجیدر آته قدری آشقدر کبی دبع دبع طودوردر .

٤٤

14

فَإِنَّ تَبَسُّهُ بِالسُّفْرِ أُمَّ قَطَلٌ  
لَمَّا انْقَبَطَ بِالسُّفْرِ قَبْلَ أَطْوَلٍ

اگر ضرب و ضرب ستری سفربه زاقبه محذومه اولیویه  
رقبه سفربه و هوویم سقوط اولیویه می کنند

رها هر قدره .

٤٥

طَرِبَهُ ضَائِبَاتٌ تَبَايَرْنَ لِحَى  
عَقِبَتُهُ يَدَيْهَا حُمٌّ أَوْلُ

سفربه او زانده مکتب . جنباید مجاریه نون انفرین  
ار تبی . با ال آتی طواریه هائیبه .

٤٦

تَنَامُ إِذَا مَا نَامَ يَقْضَى حَيُّونًا  
هَيَاتًا إِلَى كَرَّهَةٍ تَنْفَضُ

سفربه او یودیفی زماه او ضبایدده او یورسه ده  
کوزری او یانقده سفربه قنأزی ایه جیباید  
خرینه بولنورر .

٤٧

وَالَيْضَ لَقَوْمٌ مَا تَزَالُ تَقْوِيهِ  
عِيَادًا لِحَيْسِ الرَّبِيعِ أَوْ هَيْسِ النَّصْلِ

سفربه باشنده در در وقت استغنیه که اف نه محای بر صسط اولیویه  
شوقه و اینکه در در وقت ده هائبر .

15

٤٨  
اِذَا وَرَدَتْ اَصْدِقَاتُكُمْ اِنَّمَا  
تَوْبٌ فَتَأْتِي مِنْ حَيْثُ رَضِيَ عَلَيْ

د- در وقت ورود اینکجه به دفع ایتم . نکه صکره دوز  
زیر بالاده تراجم ایتم .

٤٩

فَأَسَاتِرُنِي كَأَنَّهُ الرَّبُّ ضَاحِكًا  
عَلَى تَبَتُّ أَحْقَى وَلَدِ النَّصْلِ

بنی بیدنه کن عریایه ، نجف ، یالیله آیاه کویتر

٥٠

فَأَيُّ لَمَوْطِ الصَّبْرِ اِحْتِاطٌ بَرَهُ  
عَلَى مَنْ قَلْبُ السَّمْعِ وَالْحَزْمِ النَّصْلِ

بنم وی الصبر اولدوره صبری نفس کوه ایتیمده .  
ادسده یوریک اولدیفیده ، حزم و احتیاط اولدوره  
قدم باصدیفنده .

٥١

وَاعْلَمِ اَصْلَانًا وَاخِي وَاخِي  
يَا لُ الْفِي ذُو الْعَبْدَةِ الْمَتَبَلِ

گاه غنی اولورم گاه فقیر . نفس اسیرک یوب احتیاط  
بصوماف ایتمده نائل غنا اولور .



16

٥٢  
فَدَا جَزَعٌ مِمَّهْ خَلَّةٌ تَبَيَّفُ  
وَلَا مَرِيحٌ تَحْتَهُ الْفِي أَتَجَلُ

فقد و ضرورتیه سنتت کورتم کیم به هالمی سولیمم .  
نیمیه اولجوره سونیم و تبیر المیم .

٥٣  
وَلَا تَرَدُّ لَيْسَ الدَّجَالُ حَلْمِي وَلَا أَرَى  
سَوْلًا بِأَعْقَابِ الْأَقَارِبِ أُنْسِي

صمد بنی هلمی استخفاف ائمه جواره بولم . بر کیم بنه  
پیش سوال ائمه جباره ایه زن . عالمک سوزنی سرای

نیمیه ایتمم  
٥٤  
وَلَيْفَةً حَسِي صَطْبِي الْقَوْسِ بِيَا  
وَأَوْطَعَهُ اللَّاقِ بِأَيْتَابِي

قوس و سرامی یا قوب آتید ایضه جمع درجه صفوه  
صیبه سحر اولور که

٥٥  
دَعَتْ عَلَى فِطْنِي وَبَنِي وَصَحْبِي  
بِيَا وَبِيَا وَوَجْهِي وَأَفْطَلِي

به اوبد سحر لرم قاطقه یا غمور آتده هلمه بوله صیقا رم  
یا نده رفیه اولورده آصوه صفوه دهشت ویدرلهه بقه سحر لرم

17

٥٦  
فَأَمِيتَ نِيوانًا وَأَمِيتَ الدَّهْرَ  
رَعَدَتْ كَمَا أَبْأَتْ وَاللَّيْلُ الْبَيْلُ

بجاستنب قاديندى طول و صوجقلى تيم قالمى خاطر سنى  
براقدر كتمم دكيتيم كى نى <sup>دليل</sup> قاطلمى رنجى عودت

٥٧  
وَأَصْبَحَ عَنِّي بِالْفَيْضِ وَجِبَالًا  
زَيْفَانٍ مَسْؤَلٍ وَأَخْرَجَ نَيْلًا

خى قطمى نى <sup>صحيح</sup> غميصا ساندكى ابي زرق اولوب <sup>بى</sup> بربرينته  
سوال ايتير .

٥٨  
فَقَالُوا لَقَدْ هَمَّتْ نَيْلٌ كَلَانًا  
فَقُلْنَا اذْبُتْ لِحَىٰ أُمِّ قَسْرٍ فَرَعَلًا

دييير رنجى كوكيلر زها اولامى با سدينجى عجبيا قوردى  
طولاسور <sup>صحيح</sup> ديك .

٥٩  
فَلَمْ تَقِ الدَّانِيَةَ ثُمَّ لَهَوْتِ  
فَقُلْنَا قَطَاءُ يَبِغِ أُمَّ يَبِغِ أَجْدَلًا

نمه ساره بردف باغشوب صدره صوصه قد كويه ديك  
يا قطا قوسكى اوركت . يا بر شاهيد .

18

فَإِنَّ بَيْنَ يَدَيْهِ لَكُلِّ شَيْءٍ حَافِيًا  
وَأَنْ يَدَيْهِ إِنَّهَا لَأَرْوَاحُ الْبَشَرِ لَقَدْ

اگر آفرده وکلده برجهه ایسه بدله صبارگی .  
انسانه اولسه ، انسانه ده بویه تا یمنز .  
( بواج بیته کیمینک بر طرف کیده به هیک ده هسنتیم یجی لرده بر کیمج  
اولدینقی بیده -- )

وَيَوْمَ مَدَّ السُّرَىٰ يَذُوبُ كَمَا  
أَفَاعِيهِ فِي رِضَائِهِ تَمَلُّ

شسه حمارتده ههشیه مذاپ اولور کیم بر منظره دیره ک  
ییلدنری آتیمه قوسرا یکنده بولکم بولکم قیورانه یاز  
کوننرنده بر کون

وَلَدَتْهُ الرِّيحُ الْكَاغِبَةُ  
وَلَدَتْهُ الرِّيحُ الْكَاغِبَةُ

به اوهراته مصدرده قالدیم . ن بر فظدم وار ایسی ، نه  
یرتیجه بزده حباریه باسهه بقیه بر ستره وار ایسی .

وَضَائِفُ إِذَا هَبَّتْ لَهُ الرِّيحُ طَرِبَتْ  
لَبَائِبُهُ عَمَّا حَاطَتْهُ مَاءٌ قَلْبٌ

١٩  
 برده صاحبم اوزامسه اوزوررم سترائیده بوئندی .  
 برهوه زمانر باقمسه اولرقدنده عادتا کجه کبی  
 اولرجه روزگار استکجه طغماز ایی . تصیبرده طرته  
 ایی ری . ٦٢

بَعْدَ مَيِّتِ الْكَلْبِ وَالضُّلَى عَمْدَهُ  
 لَهُ عَجَبٌ عَافٍ مِمَّنْ الْفَسْ كَحَوْلِ  
 طولرده ن باغدنسه ونه باقمسه ایی . بیقانه بیقانه  
 تمام برنده کیر طومسه ایی .

٦٤  
 وَفَرَفَ كَطَرِ الرَّسِ قَفَرٍ وَطَعْنَهُ  
 بِطَائِفَتِهِ طَرَفَهُ لَيْسَ يَجْعَلُ  
 دفعانه یا یا اولرجه ، تنایا اریه جویدرم قطع ساف  
 اییم که اوزوررمه اتیلرجه یوروماست .

٦٥  
 وَالْحَقُّ أَوْلَادُهُ بِأَخْرَافِ مَوْفِيَا  
 عَلَى قِنَةٍ أَقْبَى مَرَاً وَأَمِلُ  
 او تنایا جویدری برباشه برباشه قطع ایی که کاه کاه  
 یونسک تیر اوزوررمه دیزلری دیکر او طورور اییم .

20

٦٦

تَرَوُّدُ الْأَرَاوِي الضَّمِّ حَوِي كَانِيَا  
عَنَارِي عَمِيْنِ الْمَدَّ الْمَذِي

جیدند کید یاساق بنات ب اطرافه طولدردی .

٦٧

رَبِّكَ نَ بِالْأَصَالِ حَوِي كَانِيَا  
مِنَ الضَّمِّ أَدِي تَجِي الْبَلِغِ أَحْضَلُ

جیان ضیمه جیدند قوهلرند بری ده به ایتمک  
بعد الزوال صینم یانه اصباح ایدردی

صوک

Atatürk Kütüphanesi  
1979  
İstanbul

İSTANBUL  
BÜYÜK  
BELEDİYESİ  
ATATÜRK



# ARAP EDEBİYATINDA SEYAHATNÂME/RİHLE TÜRÜ BAĞLAMINDA MEŞHUR ARAP SEYYAHLARIN GÖZÜYLE MARDİN

AHMET GEMİ\*

## ÖZET

Seyahatname (Rihle)ler, kültürel yaşamın önemli bir parçası olarak geçmişteki dil, edebiyat, folklor, iktisat, siyaset gibi olgulardan haberdar olmamıza aracı olmaktadır. Bu yönüyle seyahatnameler geçmiş ile bugün arasında bir köprü olmakta ve geçmişteki bir takım olguların günümüze taşınmasına aracı olmaktadır.

Bu çalışmamızda, ilkin Seyahatname türünün Arap Dili ve Edebiyatındaki yerine ilişkin bir değerlendirme yapılacaktır. Ardından da Arap seyyahların gözüyle, Mardin ili ve civarındaki yerleşim yerlerinin geçmişteki sosyo-kültürel özellikleri ile dil, kültür, edebiyat vb. yönleri ele alınacaktır. Bununla birlikte Mardin’i ele alan seyahatnameler arasında bir karşılaştırma yapılarak bunların benzer ve ayrı yönlerine dikkat çekilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Seyahatname, Rihle, Mardin, Nusaybin, Kızıltepe, Dunaysir, Dara, İbn Cübeyr, İbn Battûta, Alûsî.

## TRAVEL BOOK TYPE ON ARABIC LITERATURE AND MARDIN IN FAMOUS ARABIC ITINERANTS’ SIGHTS

### ABSTRACT

Travel books constitute a significant part of culture. We are informed of factors forming the society such as past’s language, literature, folklore, economy and policy by travel books. Travel books are bridges between yesterday and today.

On this study, the situation of travel book type will be firstly considered on Arabic Language and Literature and socio-cultural features of Mardin province and sites around it in the past as language, culture and literature etc. from that day to this will be secondly considered in Arabic itinerants’ sights. Moreover, similarities and differences among travel books will be examined as an analogy of travel books which indicate Mardin is made.

**Keywords:** Travel Book, Rihle/Immigration/The Travels, Mardin, Nusaybeen, Kızıltepe, Dunayseer, Dara, Ibn Cubayr, Ibn Battuta, Alûsî.

---

\* Yrd. Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü.

## GİRİŞ

Arapça “gezmek, gezi” anlamındaki seyahat ile (aslı siyahat) Farsça nâme (risale, mektup) kelimelerinden oluşan seyahat-name “gezi mektubu, gezi eseri” anlamına gelmektedir.<sup>1</sup> Arapçada seyahat, gezi, göç ve yolculuk anlamına gelen “rihle/rehelât” terimi kullanılırken seyahatnâme türüne de “er-Rihle, Edebü’r-Rihle veya Edebü’r-Rahelat” denilmektedir.<sup>2</sup> Bu çalışmamızda seyahatnameden kastedilen, Arap Edebiyatındaki “rihle veya edebü’r-rihle” türüdür. Seyahat/Rihle, maddi veya manevi bir amacın gerçekleşmesi için bir mekândan başka bir mekâna intikal etmek anlamına gelen ve “irtilhal” mastarından türetilen bir isimdir.<sup>3</sup> Ayrıca hadis terminolojisinde bu edebi türün tanımı şöyle yapılmaktadır: Sözlükte “yola koyulmak; bir şeyin sırtına binmek” anlamlarındaki **“rahil”** kökünden türeyen **“rihle”** kelimesi, terim olarak “hadis öğrenmek (talebü’l-hadîs) ve râvi hakkında bilgi edinmek için seyahate çıkma” mânasında **“er-rihle fî talebi’l-hadîs”** şeklinde kullanılır. Bu yolculuğa çıkan kimseye **“râhil”**, bu maksatla çok yolculuk yapanlara **“rahhâle, ruhle, cevval, tawâfü’l-ekâ- lîm”** denir.<sup>4</sup>

Seyahatin insanlık tarihi kadar eski olduğunu söylemek mümkündür. İnsanoğlu fitraten gezmeye ve bir yerden başka bir yere gitmeye meyyaldir. Bu cihetiyle seyahat edebiyatı geçmiş ile gelecek, bilinmeyen ile bilinen arasında bir bağ kurmaktadır.<sup>5</sup>

Seyahat, dini, siyasi, ilmi, seyahî/seyahat amaçlı olabileceği gibi, iktisadî, harbî, sihhî, kıtlık, hastalıklardan kaçış amaçlı olması da mümkündür. Bu gibi etkilerden hareketle seyahat eden kişide, (Arapça’da buna “râhil veya seyyah” denir) oluşan tecrübeden meydana gelen “şefevî/sözel veya

<sup>1</sup> Hüseyin Yazıcı, “Seyahatnâme”, *DİA*, İstanbul 2009, c.XXXVII, s.9-11.; Lokman Turan, “Türk Edebiyatında Seyahatnemeler”, *Ekev Akademi Dergisi* (Kasım 1997), c.I, 253, Sy.1.; Nasır Abdurrazık el-Mevâfi, *er-Rihle fî’l-Edebi’l-Arabî*, Camiatu Kahire, Kahire 1995, s.23-24.; Sedat Maden, “Türk Edebiyatında Seyahatnameler Ve Gezi Yazıları”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 37, Erzurum 2008, s.148.

<sup>2</sup> el-Mevâfi, a.g.e., s.23-25.

<sup>3</sup> Ragıp el-İsfahani, *el-Müfredat fi Garibi’l-Kuran*, Kahire, 2005, s.223; İbn Manzur, *Lisanü’l-Arab*, Beyrut 2004, 3. Baskı, VII, s.316.; Muhammed Radî Rahman Kasımî, “er-Rihle ve Âdabuha fî’l-Luga Arabiyye” *Mecelle Dari’l-Ulûm*, Deoband-Hindistan-2013., Sayı: 6-7., s.59.

<sup>4</sup> İbrahim Hatiboğlu, “Rihle”, *DİA*, c.XXXV, s.106.

<sup>5</sup> Fuad Kandil, *Edebü’r-Rihle*, Mektebetu Dâr’il-Arabiyye, Kahire 2002, s.25.; el-Mevâfi, a.g.e., s.18.



kitabî/yazınsal” bilgi seyahatnamelerin konusunu oluşturmaktadır.<sup>6</sup> Benzer biçimde seyahat ile ilgili ayet ve hadislerin<sup>7</sup> varlığı seyahatin önemini arttırmıştır. Ayet ve hadislerde seyahat yapmaya yapılan vurgu, Müslüman seyyahlar için teşvik edici bir unsur olmuştur.<sup>8</sup> Konunun daha iyi anlaşılması için Arap edebiyatında seyahatname türü ile ilgili kısa bir bilgi vermekte yarar vardır.

## 1. ARAP EDEBİYATINDA SEYAHATNAME TÜRÜ VE ÖNEMİ

Her milletin edebiyatında olduğu gibi Arap edebiyatında da seyahatnamelerin önemi büyüktür. Edebiyatın farklı türleri mevcuttur. Bu türlerden birisi de Türkçe’de gezi, göç, yolculuk, seyahat anlamına gelen “seyahatname/rihle/rehelat” türüdür. Seyahatname/Rihle, bir yerden başka bir yere değişik amaçlarla giden kişi veya kişilerin kaleme aldıkları ve yalın bir dille yazdıkları eserlerdir. Tür olarak edebiyatın alt başlıklarından biri olarak ifade edilen seyahatnamelerin dil, edebiyat, folklor, tarih, coğrafya, botanik, zooloji, etnografya, antropoloji, sosyo-kültürel vb. açısından önemi büyüktür. Zira geçmişin, hakkında bilginin az olduğu veya hiç olmadığı dönemleri ile bilinmeyen uzak diyarların gizemli yönleri, seyyahlarca seyahatnamelerde ele alınmış ve sonraki nesillere aktarılmıştır.<sup>9</sup>

Seyahatname türü daha önceleri basit bir gezi-gözlem eseri olarak görülürken son iki yüzyılda, özellikle de Batı edebiyatının etkisiyle, Arap edebiyatında önemli bir eser türü niteliğini kazanmıştır. Rihle veya Edebü’r-Rehelat/seyahatname türü tarih, coğrafya, sosyoloji vb. bilim dalları ile birlikte varlığını sürdürdüğü için, bir edebi tür olarak, XIX. ve XX. yüzyılda, Arap literatüründe yerini almıştır. XIX. ve XX. yüzyılda edebi sahaya ilk adımını atan bu türün terminolojisi yeterli düzeyde gelişmemiştir. Dolayısıyla tarifi de tam olarak yapılamamıştır.<sup>10</sup> Şevkî Dayf (ö. 1000)’in da

---

<sup>6</sup> el-Mevâfi, a.g.e., s.26.

<sup>7</sup> Rum, 9.; Rum, 42.; Hacc, 46.; Fatır, 44.; Ahmed b. Hanbel, Müsned, c.14, s.507, Hadis no: 8945.

<sup>8</sup> Mustafa Çağrı, “İslam Kültüründe Seyahat”, Din ve Hayat, (Seyahatname Özel Sayısı), sy.2, Yıl: 2009, s.4-9.

<sup>9</sup> Kandil, a.g.e., s.18.; el-Mevâfi, a.g.e., s.23.

<sup>10</sup> Kasımî, a.g.m., s.59.

söylediği gibi, bu tür eserleri birer coğrafya kitabından ziyade edebî tür olarak kabul etmek gerekir.<sup>11</sup>

Seyyahın seyahat esnasında gördüğü, tecrübe ettiği, hissettiği ve duyduğu her ne varsa seyahatnamelere konu olmaktadır. Seyyah, gittiği coğrafyaların adet, gelenek ve görenekleri ile siyasi, içtimai, iktisadi ve kültürel yaşamlarından bir takım izlenimler elde etmektedir. Seyyahın bu izlenimleri, seyahatname türünün temel konusunu oluşturmaktadır. Bununla birlikte Arap edebiyatında seyahatname türü, on beş değişik başlık altında toplanmıştır.<sup>12</sup> Bu edebi türün meydana gelmesinde, arkadaş ve yöneticilerin isteği, kişinin kültürel bilgi ve becerisini geliştirmesi için, yaptığı yolculuğun başkalarına rehber olması veya özellikle hac ve umreye gidenlere yardım için ve kutsal yerlerin tarifi gibi sebeplerden dolayı ortaya çıkmıştır.<sup>13</sup> Bununla birlikte seyahatler sadece ilim peşinde koşan veya değişik yerleri gezip görme meraklısı seyyahlarca yapılmıyordu. Seyahat aynı zamanda hadis toplamak, hadis öğrenmek ve râvi hakkında bilgi edinmek amacıyla da yapılmıyordu.<sup>14</sup>

Eski dönemlerde Araplar için seyahat yaşamın önemli bir parçası olarak görülürdü. Cahiliye Döneminde, değişik sebeplerle seyahatlerin var olduğunu görmek mümkündür. Cahiliye Dönemindeki seyahatlere Kur'an-ı Kerim bizzat atıfta bulunmaktadır.<sup>15</sup> Bu seyahatlerde yaşanan hadiseler gerek sözlü gerekse yazılı olarak kayıt altına alınmış ve sonraki nesillere aktarılmıştır.<sup>16</sup>

Eskiden başlayarak günümüze değin Rihle/Edebü'r-Rihle türü önemli bir gelişim arz etmiştir. Bu gelişim üç safhada değerlendirilebilir: Asrül-Kadîm/Eski Dönem, Asrül-Vesît/Orta Dönem ve Asrül-Hadîs/Modern Dönem.<sup>17</sup>

Rihlenin ya da seyahatin insan tarihi kadar eski bir tarihinin olduğunu yukarıda söylemiştik. Bir seyahat esnasında insanın başından geçtiği olayları diğerlerine aktarması kadar doğal bir şey olamaz. Aktarılan bu şeyler yazı olmadığı için hikâye şeklinde anlatılmış ve uzun süre nesilden nesile

<sup>11</sup> Şevki Dayf, *er-Rahalât, Dârü'l-Me'arif*, Kahire 1987, s.12.

<sup>12</sup> Daha geniş bilgi için bkz: *el-Mevâfi*, a.g.e., s.32.

<sup>13</sup> *Kandîl*, a.g.e., s.19.

<sup>14</sup> *Kandîl*, a.g.e., s.19-21.; Abdurrahman Demircan, “*Arap Edebiyatında Seyahatname Türü ve Seyahatnameler*” (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniv. 2010-Van, s.53.

<sup>15</sup> Kureys Suresi, 1-2.

<sup>16</sup> *Kandîl*, a.g.e., s.25-26.

<sup>17</sup> *Kâsımî*, a.g.m., s. 60.

aktarılmıştır. Asr'ül-Kadim/Eski Dönem olarak adlandırılan bu dönemdeki bu hikâyeler “ustûre/esatir” olarak edebiyata malzeme teşkil etmiştir. Günümüzde bu hikâyeler Grek, İran, Arap, Türk, Hint, Çin vb. kadim halkların edebi kültürlerine kaynaklık yapmaktadır.<sup>18</sup>

Asr'ül-Vesît/Orta Dönem olarak adlandırılan dönemde, ki bu dönem miladî 9. asırdan Arap Rönesansı'na kadar olan dönemi kapsar, Rihle edebiyatının çokluğu dikkati çekmektedir. Özellikle İslami Dönem'de ve bu dönemi takip eden diğer dönemlerde Rihle edebiyatının zirvede olduğunu söylemek gerekir. Çeşitli saiklerle başlayan seferler ve bu seferlerde bulunan ilim ehli ve ravilerce anlatılan veya yazılan kıssalar daha sonraki nesillere sözlü ya da yazılı olarak aktarılmıştır. Müslümanların bu dönemdeki hicretleri ile yabancı devlet hükümdarlarına gönderilen elçilerin yaşadıkları da kayda değer tecrübelerdendir.<sup>19</sup>

Ayrıca kutsal mekânlara yapılan yolculukları anlatan seyahatnameler Rihle edebiyatında önemli bir yer tutmaktadır. Hac ve umre ziyareti, Kudüs, Kerbela gibi kentlere yapılan ziyaretlerin ve bu kentlere ulaştıran yerlerle ilgili bilgilerin seyyahlarca kaleme alınması, Rihle edebiyatının zenginleşmesine katkıda bulunmuştur.<sup>20</sup>

Asr'ül-Vesît/Orta Dönem'in meşhur seyyahları şunlardır: Hişam Kelbî (ö.206/821), Süleyman Tâcir (ö.237/851), el-Mes'ûdî (ö.345/956), Ahmet b. Fadlân (ö.310/922'den sonra), Kuddame b. Cafer (ö.337/948), Musaar b. Muhelhil (ö.390/1000), Bîrûnî (ö.440/1049), Abdullah el-Bekrî (ö.487/1095), Ebûbekir el-Arabî (ö.543/1149), Şerîf el-İdrîsî (ö.560/1166), Ebû Hamid Gırnâtî (ö.565/1170), İbn Cübeyr (ö.614/1217), Yâkût el-Hamevî (ö.626/1229), Ebu'l-Fidâ (ö.732/1332), İbn Battûta (ö.779/1377), Abdülğani Nablusî (ö.1143/1731), Ebû Salim el-Ayyaşî (ö.1090/1679).<sup>21</sup>

Asr'ül-Hadîs/Modern Dönem Arap Rönesansı'ndan başlayarak günümüze kadar olan süreyi kapsamaktadır. Arap Rönesansı 1798'de Napolyon Bonapart'ın Mısır'ı işgal etmesi ile başlar. Bu dönemde seyahatname türü, Arap Edebiyatında bir edebi tür olarak yerini almıştır. Bunda Batı Edebiyatının etkisi ve ilimlerin ayrışması rol oynamıştır. Bu dönemde kaleme

<sup>18</sup> Kandîl, a.g.e., s. 25.

<sup>19</sup> Kandîl, a.g.e., s.30-33. el-Mevâfî, a.g.e., s.26-30.

<sup>20</sup> Kasımî, a.g.m., s.61; el-Mevâfî, a.g.e., s.26.; Kandîl, a.g.e., s.19.

<sup>21</sup> Kasımî, a.g.m., s.61.

alınan edebî eserler muhteva ve hacimce önceki dönemlerden farklılık gösterir. Arap dünyasının Batı dünyası ve Amerika ile kurduğu iletişim, batıya çeşitli sebeplerle gidip-gelenlerin çokluğu ile kitle iletişim ve ulaşım araçlarının kolaylığı bu dönemdeki seyahat edebî türüne olumlu bir katkı yapmıştır. Bu dönemde, Arap âleminde hakiki anlamda Rihle türünde eser veren ilk kişi Muhammed Ömer et-Tûnisî (ö.1274/1857)'dir.<sup>22</sup> Onun Arap ülkeleri ve Sûdan ile ilgili olarak kaleme aldığı "*Teşhîzü'l-Ezhân*" adlı eseri bu konunun ilk örneklerinden kabul edilir. Bununla birlikte Mısırlı eğitimci, yazar Rafet Bey et-Tahtâvî (ö.1290/1873)'nin Paris'te kaldığı dönemde kaleme aldığı ve Doğu-Batı arasındaki farklılıkları konu alan "*Tahlîsü'l-İbrîz fî Talhîs-i Paris*" adlı eseri Rihle türünün önemli eserleri arasında zikredilir. "*Min Mısır ila Mısır*" adlı eseri ile dikkatleri üzerine çeken bir başka yazar da Türk asıllı Muhammed Ferîd (ö.1338/1919)'dir. Otuz senelik bir zaman diliminde bütün İslam âlemini dolaşan ve buralarda edindiği izlenimleri beş ciltlik "*Müzakerât/Hatıralar*" adlı eserinde kaydeden Abdülaziz es-Se'alibî (ö.1944)'yi de burada anmakta fayda vardır.<sup>23</sup>

Bu dönemin önemli seyyahlarını şöyle sıralamak mümkündür: Muhammed Bayram el-Hamis (ö.1307/1889), Ahmet Zeki Paşa (ö.1353/1934), Ahmet Faris Şidyak (ö.1305/1887), Muhammed Şerîf (ö.1308/1890), Hasan Tevfik (ö.1322/1904), Emin Reyhanî (ö. 1940), Muhammed b. Nasır Abbûdî (d.1930), Şeyh Mahmud Ahmed Yasin (ö.1367/1948), Muhammed Meczûb (ö.1999), Eb'ül-Hasan Ali en-Nedvî (ö.1999).<sup>24</sup>

Seyahatnamelerde dil ve anlatım önemlidir. Bu türü önemli kılan unsurların başında dil gelmektedir. Seyahatname türü eserlere bakıldığında, ilk göze çarpan şeyin dil ve anlatım olduğu görülür. Zira edebiyatın temel unsurlarının başında dil ve anlatım gelmektedir. Seyahat türünde dil ve anlatım bu eseri kaleme alan kişinin entelektüel birikimiyle de alakalıdır. Gidilen yerlerde yaşayan halkın kültürel birikimini de kaleme alan seyahatname türünün yazarı, söz konusu olan yerlerde yaşayan halkın hikâye, mesel, masal, bilmece-bulmaca, tekerleme ve daha birçok halk edebiyatı unsurunu kaleme alır. Seyahatname edebiyatının dili genellikle anlatıma dayalı ve yalındır, çoğunlukla hikâye havası bulunmaktadır. Yer yer ağdalı sözlere ve mizaha da yer verilmektedir. Seyyahlar çoğunlukla gözlemlerini

<sup>22</sup> Kasımî, a.g.m., s.62.

<sup>23</sup> Kâsımî, a.g.m., ss.58-65.

<sup>24</sup> Kâsımî, a.g.m., s.63.

mübalâğa yoluyla anlatılmaktadır. Dolayısıyla bu tür mübalâğa sanatı çokça rastlanılan türlerin başında gelmektedir. Bu yönüyle seyahatnameler edebi kültürün önemli kaynaklarından. Böylece unutulmuş veya bilinmeyen birçok halk edebiyatı unsurunu seyahatnameler yoluyla öğrenmekteyiz.<sup>25</sup>

Genelde dil ve edebiyat yönüyle bütün Arap seyahatnamelerine bakıldığında dilde sadeliğin ve hikâyeye tarzı anlatımın hâkim olduğu görülmektedir. Özelde ise Mardin ve civarından bahseden İbn Cübeyr, İbn Battûta ve Âlûsî'nin seyahatnamelerine bakıldığında, dil ve anlatımın sade olduğu görülmektedir. Bununla birlikte bu eserlerde yeri geldikçe ayet, hadis, şiir, mesel, darb-ı mesel, hikâyeye, nükte ve buna benzer birçok halk edebiyatı malzemesinin kullanıldığını söylemek gerekmektedir. Bu yönüyle de bakıldığında seyahatnameler geçmiş veya görülmeyen toplumların kültürel belleğinin kaydedildiği ve diğer toplumlara aktarıldığı eserler niteliğindedirler.

## 2. ARAPÇA YAZILAN SEYAHATNAMELERDE MARDİN

Mardin'e farklı milletlere mensup birçok seyyah uğramıştır. Ancak bu seyyahların içerisinde gözlemlerini Arapça olarak ifade eden seyyahlar sınırlı sayıda ve dünyaca tanınmış olanları şunlardır: İbn Cübeyr, İbn Battûta ve Âlûsî.

Mardin'e uğrayan meşhur seyyahların başında İbn Cübeyr (ö.614/1217)<sup>26</sup> gelmektedir. Endülüs asıllı İbn Cübeyr, "*Rihletü'l-Kinânî veya Rihletü İbn Cübeyr*" olarak adlandırılan eserini, uzun ve maceralı bir hac yolculuğu esnasında kaleme alır. İbn Cübeyr, bu yolculuğuna 8 Şevval 578 (4 Şubat 1183)'te Endülüs'ün meşhur kenti Gırnata'dan başlamıştır. Birçok ülkeyi dolaştıktan sonra, 22 Muharrem 581 (25 Nisan 1185) tarihinde yine aynı ülkenin Kurtuba kentine dönmüştür. Bu seyahatleri sırasında 580/1183 Haziran ayında Nusaybin'e uğramış oradan da Dunaysir/Kızıltepe'ye gitmiş ve burada birkaç gün konaklandıktan sonra Şam'a doğru yol almıştır.<sup>27</sup> Bu konuya ilişkin olarak İbn Cübeyr "*Rihletü İbn Cübeyr*"<sup>28</sup> adlı eserinde şunları söyler:

<sup>25</sup> Dayf, a.g.e., ss.11-12.; Kandil, a.g.e., s.17.; el-Mevâfi, a.g.e., s.208.

<sup>26</sup> Hayatı hakkında geniş bilgi için bkz.: Nasuhi Ünal Karaaslan, "İbn Cübeyr", *DİA*, İstanbul 1999, c.XIX, s.400-402.

<sup>27</sup> İbn Cübeyr, *Rihletü İbn Cübeyr*, Dâru Sâdir, Beyrut, ss.214-217.

<sup>28</sup> Bu eser Beyrut'ta Dâru Sâdir adlı matbaada yayımlanmıştır.

**(500)80 Yılımmın Rebiü'l-Evvel Ayı (Allah bizi bereketiyle şereflendirsin!):**

Biz, zikredilen köyde (Kılay) iken, bu ayın hilali, Salı gecesi, Haziran ayının 12. gününe denk düşecek şekilde, görülmeye başlandı. Oradan da, zikredilen Salı gününün sabahında yola koyulduk ve aynı günün öğle vaktinden önce Nusaybin'e vardık.

**Nusaybin Hakkında (Allah onu korusun!):**

Kadim bir şehir olarak şöhret bulmuştur. Dış görünüşü itibariyle gençtir fakat gerçekte ihtiyar/eski bir şehirdir. Güzel manzaralı, ne fazla büyük ne de küçüktür, orta bir şehirdir. Ön ve arka tarafında gözün görebileceğin mesafede yeşil alanlar uzayıp gider. Allah, şehri ardı sıra uzanıp giden su arkları ile sulandırmıştır. Şehrin bir kısmına akan sular kokuşarak etrefa kötü koku yaymaktadır. Şehrin sağ ve solu, bol yemışli bağ ve bahçelerle çevrenmiştir. Bu bağ ve bahçelerin arasında bir nehir akmakta ve şehrin etrafında bir bilezik gibi çevrenmiştir. Bu nehrin iki tarafında da muntazam bahçeler dizilmiştir. Bu bahçelerin gölgesi de bu nehrin üzerine düşmektedir. Allah, Ebû Nüvâs Hasan b. Hânî'e<sup>29</sup> rahmet eylesin! Ki şöyle der:

طَابَتْ نُصَيْبِيْنُ لِي يَوْمًا فَطَبْتُ لَهَا يَا لَيْتَ حَظِّي مِنَ الدُّنْيَا نُصَيْبِيْنُ

*Bir gün Nusaybin bana hoş göründü ben de O'na,*

*Ah keşke dünyada payıma Nusaybin düşseydi.*

Şehrin dış tarafı bahçe görünümündedir ve Endülüs'ün sık bağları gibi taze, bol ve bereketlidir. Şehrin üzerinde medeniyet parıltısı parlamaktadır, şehrin içi ise, kırsal ve çöl dağınıklığındadır. Bu alanda göze çekici gelen bir yer bulunmaz. Göz, uygun bir alan ve güzel bir parça bulamaz. Kaynağını yakındaki dağdan fıskıran bir pınardan alarak akan nehir, meydanları ve mamur yerleri yarararak kollara ayırılır. Şehrin caddelerine yayılan bu suyun diğer bir kolu birçok yeri dolaşarak şehrin mukaddes camisine ulaşır, caminin avlusunu yarararak yerin dibindeki iki sarnıca sızar; bu sarnıçlardan birisi avlunun ortasında, diğeri ise doğu kapısının yanında bulunur ve bu iki sarnıçtan taşan su, caminin etrafındaki iki çeşmeye akar.

<sup>29</sup> Hayatı hakkında geniş bilgi için bkz.: Nasuhi Ünal Karaaslan, "Ebû Nüvâs", *DİA*, İstanbul 1994, c.X, s.205-207.

Zikredilen nehrin üzerinde şehrin ön kapısına ulaşımı sağlayan ve taşlarla örülmüş bir köprü bulunmaktadır. Şehirde iki okul ve bir hastane bulunmaktadır. Şehrin sahibi ise Atabey'in oğlu ve Musul ilinin sahibi İzzuddin'in kardeşi Muinuddin'dir. Musul'a gidildiğinde sağ tarafa düşen Sincar şehri da Muinuddin'e bağlıdır.

Şehrin mükerrem camisinin kuytu bir zaviyesinde, Allah'ın, basiretlerini iman nuru ile nurlandırdığı, zamanın sâlih kişilerinden yaptığı, makam ve keramet sahibi evliyalardan biri siyah bedenli, beyaz ciğerli Şeyh Ebu Yakzan kalmaktadır; bu zat hayatını ibadette harcamıştır ve çokça ibadet ettiği için bedeni zayıflamıştır. Elinin emeği ile yetinen, bugünkü yiyeceğini yarına saklamayan birisidir. Allah, bizi rü'yeti ile mutlu kıldı, rebü'l-evvel'in Salı gecesinde bizleri duasının bereketine ortak yaptı. Allah (c.c)'a, bizi rü'yetine ulaştırdığı, likâsıyla şereflendirdiği için hamdettik. Allah, O'nun duasıyla bizi feyizlendirsün, şüphesiz O, işiten ve dualara cevap verendir, O'ndan başka ilâh yoktur.

Şehrin dışındaki handa konaklandık. Rebiü'l-evvel ayının ikinci Çarşamba gecesinde orada geceledik. Bu gecenin sabahında, katır ve eşeklerden oluşan büyük bir kabile ile yola çıktık. Bu kabilede Harran'lılar, Halep'liler, Bilâdibekir ve etrafındaki şehirlerden insanlar bulunmaktaydı. Bu yörelerin hacılarını develerin sırtında bırakarak öğleden öncesine kadar yolumuza devam ettik. Zikredilen Çarşamba gününde (2 Rebiü'l-evvel) biraz dinlendik ve aynı günde yolumuzun sağ tarafında bulunan ve dağın yamacına yakın bir yerde Kadim Dârâ'yı gördük. Bu şehir beyaz ve büyük bir yerdir ve büyük bir kalesi bulunmaktadır. Dara'nın arkasında yarım merhale uzaklıkta Mardin şehri bulunmaktadır. Mardin şehri, bir dağın yamacındadır ve dağın zirvesinde de dünyanın meşhur kalelerinden olan büyük bir kale bulunmaktadır. Zikredilen bu iki şehir de mamurdur.

### **Dunaysir Şehri:**<sup>30</sup>

Bu şehir ovadadır. Etrafında çaylarla sulanan reyhan ve yeşillik bahçeleri vardır. Oraya çöl tabiatı hâkimdir. Etrafında sur yoktur ve tıklım tıklım insanla doludur. Kalabalık ve bolluklu pazarları vardır. Bu şehir Emir Mes'ud'a bağlı olan Şam diyarı, Diyarbekir, Âmid ve Rûm diyarı ehli için riskli bir yerdir. Geniş tarlaları ve buna benzer faydalanılan eklentileri çoktur.

---

<sup>30</sup> Mardin'in Kızıltepe ilçesinin eski adlarındandır.

Kafile ile bu şehrin hemen dışındaki **Berah**'ta konaklandık. Rebiü'l-evvel ayının üçüncü Perşembe gününde, mutlu bir şekilde, burada sabahlandık. Bu yerin dışında yeni bir medrese var, bitişiğinde bir hamam bulunmakta ve etrafında bağlar bulunmaktadır. Bu hem medrese hem de dinlenme yeridir. Bu beldelerin sahibi Kutbuddin'dir. Bu kişi aynı zamanda Dârâ, Mardin ve Re'sü'l-'Ayn'ın da sahibidir ve İbn Atabey'in de akrabasıdır.

Bu beldeler Endülüs kabilelerinde olduğu gibi, muhtelif hükümdarlara tabidir. Hepsini kendilerini dine ait kılan elbiseler giyerler. Gereksiz lakap ve ilim ehli için faydası olmayan sıfatlar kullanırlar. Şah olsun geda olsun hepsinin lakapları aynıdır. Tok ve aç için de bu hal aynıdır. Hiç birisi bu lakapları hak edecek durumda değildir. Ancak Şam, Mısır, Hicaz ve Yemen'in emiri fazilet ve adaletiyle meşhur Selahaddin (Eyyubî) bunun dışındadır. Sadece bu kişinin sıfatları ve isimleri şahsı ile uyum içindedir. O'nun ismi manasına mutabıktır. Onun dışındakilerin hepsi durumu boştur. Zira onlar hakkında söylenen hiçbir şey yerine oturmaz. Din kisvesi altında batıl şeyler için çaba içindedirler.

أَلْقَابُ مَمْلُوكَةٍ فِي غَيْرِ مَوْضِعِهَا كَالْهَرِّ يَحْكِي انْتِفَاخًا صَوْلَةَ الْأَسَدِ

*Bir memlekete uygunsuz verilen lakaplar,*

*Kedinin hücum ederken kendini aslan zannetmesi gibidir.<sup>31</sup>*

Sözü, kat etmemiz gereken merhâlelere getirmek gerekirse (Allah o yerleri yakınlaştırsın), Dunaysir'de kaldık ve Rebiü'l-evvel ayının dördüncü gününde Cuma namazını burada kıldık. Kafile ehli burada kalmak ve buranın pazarlarını müşahede etmek isterler. Çünkü Perşembe, Cuma, Cumartesi, Pazar günlerinde burada pazar kurulur ve bu pazarlar insanlarla tıklım tıklım dolar. Zira civardaki bütün ahali bu pazarlara akın ederler. Çünkü bu pazarlara gelen yolların üzerinde, sağdan ve soldan köyler ve hanlar çoktur. Her taraftan insanların gelip alışveriş yaptıkları bu pazarlara “bâzâr” denir ve her pazarın da kendine has günü vardır.

Mardin ve etrafını gezip bu yerleri seyahatnamesinde yazan seyyahlardan birisi de İbn Battûta'dır.<sup>32</sup> XIV. yüzyıl seyyahlarından olan İbn Battûta (703-779/1304-1377) Fas'ın Tanca beldesinde dünyaya geldi. İbn Battûta,

<sup>31</sup> Beyit İbn Reşik el-Kayrevânî'ye aittir. Hayatı hakkında geniş bilgi için bkz.: Zülfikar Tüccar, “İbn Reşik el-Kayrevânî”, *DİA*, İstanbul 1999, c.XX, s.247-249.

<sup>32</sup> Dayf, a.g.e., ss.98-106.; Kandil, a.g.e., s.488.



Arap yarımadası, Mısır, Irak, İran, Anadolu, İstanbul, Orta Asya, Çin, Maldivler, Hindistan, Endülüs ve daha bu güzergâh üzerindeki birçok yeri dolaşmış ve buralarda bulunan devlet ve toplumların inanç ve âdetlerini, sosyo-kültürel özelliklerini ve bu yerlerin doğal yapısını sade bir dil ile kaleme almıştır. “*Tuhfetü'n-Nuzzâr fî Garâibi'l-Emsâr ve Acâibi'l-Efsâr*”<sup>33</sup> olarak adlandırılan bu eser seyahatname/rihle türünün önemli kaynaklarından. İbn Battûta, bu eserinde Mardin ve etrafı ile ilgili olarak okuyucuya aşağıdaki bilgileri sunmaktadır:

Bundan sonra iki konak yürüdük ve Nusaybin şehrine vardık. Bu şehir, büyük ve kadim bir şehirdir. Birçok yeri harap olmuştur. Şehir, içinde suların aktığı, meyveleri çok olan bağ ve bahçelerin bulunduğu bir ovadadır. Şehirde güzellikte ve kokuda eşi ve benzeri bulunmayan gül suyu imal edilmektedir. Şehri, yakın bir dağdan fışkırarak çıkan bir pınarlardan akarak gelen ve şehri bir bilezik gibi sarmalayan bir nehir çevrelemektedir. Bu nehir kollara ayrılarak bağ-bahçelere yayılmaktadır. Nehrin diğer bir kolu ise şehrin içine akmaktadır, cadde ve sokaklarında kıvrılarak akan bu su şehrin büyük camisinin avlusuna ulaşmakta ve oradaki iki sarnıca süzülmemektedir. Bu sarnıçlardan biri avlunun ortasında diğeri ise doğu kapısının yanındadır. Şehrin bir hastanesi ve iki okulu bulunmaktadır. Şehrin halkı ise, sulh, din, sıdk ve emanet ehlidir. Ebû Nüvâs şu sözyle doğru söylemiştir:

طَابَتْ نُصَيْبِيْنُ لِي يَوْمًا فَطَبْتُ لَهَا يَا أَيَّتَ حَظِّي مِنَ الدُّنْيَا نُصَيْبِيْنُ

*Bir gün Nusaybin bana hoş göründü ben de O'na,*

*Ah keşke dünyada payıma Nusaybin düşseydi.*

İbn Cüzeyye de şöyle der: İnsanlar Nusaybin'i suyunun kokuşması ve kirliliği ile tavsif ederler. Bu konuda bir şair şöyle der:

لِنُصَيْبِيْنِ قَدْ عَجِبْتُ وَمَا فِي دَارِهَا لِي دَاعٍ إِلَى الْعِلَاتِ  
يُعْدَمُ الْوَرْدُ أَحْمَرَ فِي ذُرَاهَا لِسَقَامٍ حَتَّى مِنَ الْوَجَنَاتِ

*Nusaybin'e hayret ederim ki evlerinde hastalıklara davet eden bir şey yok*

<sup>33</sup> Bu eser, Mustafa el-Kassas ve Muhammed Abdulmun'im el-Uryân tarafından tahkik edilerek 1987 yılında Beyrut'ta Dâru İhyai'l-Ulûm'da neşredilmiştir.

*Gülleri kırmızı iken hastalık için koparılır hatta yanaklardaki güller de.*<sup>34</sup>

...Sonra Dârâ şehrine yürüdük. Burası kadim, büyük ve beyaz manzaralı bir yerdir. Büyük bir kalesi var. Kale hâlihazırda haraptır ve içinde herhangi bir yapı yok. Kalenin dışında mamur bir köy var, orada konaklandık.

Oradan da yürüdük ve Mardin şehrine vardık. Bu şehir, dağ başında kurulmuş büyük bir şehirdir, eşsiz ve sağlam sokaklarıyla İslam şehirlerinin en güzeldir. Bu sokaklarda, bu şehre has ve mer'az (tıftık) olarak da adlandırılan yünden elbiseler yapılıyor. Bu şehrin, dağın zirvesinde yüksek bir kalesi vardır. İbn Cüzeyye<sup>35</sup> şöyle dedi: Zikredilen Mardin kalesi “Şehbâ/Beyaz” olarak isimlendirilir. Ben’de Irak şairi Safiyuddin Abdülaziz b. Seray el-Hillî (ö.750/1349)’nin<sup>36</sup> söylediği şöyle bir kasidesi vardır:

فَدَعُ رُبُوعَ الْحِلَّةِ الْفَيْخَاءِ وَارْزُورَ بِالْعَيْسِ عَنِ الرَّوْرَاءِ  
وَلَا تَفْتِ بِالْمُوصِلِ الْحَدْبَاءِ إِنَّ شِهَابَ الْفُلَعَةِ الشَّهْبَاءِ  
مُحْرِقُ شَيْطَانِ صَرْفِ الدَّهْرِ

*Hille’ nin geniş meydanlarını bırak, Deve ile Zevra’ dan yönünü çevir,  
Kambur Musul’ da durma, Şu bilinsin ki: Şehbâ kalesinin ateşi,  
Musibetlerin kaynağı şeytani yakar.*

Halep kalesi de “Şehbâ” olarak adlandırılır. Söz konusu olan bu kaside güzeldir ve bu kasidede Mardin meliki Sultan Mansûr methedilir. O, cömert ve ünü etrafa yayılmış birisi idi. Bu melik, yaklaşık elli sene Mardin’i idare etmiş ve Tatar hükümdarı Kazan’ın hüküm sürdüğü zamana kavuşmuştur. Sultan Hüdebend’e, kızı Dünya Hatun’u vererek hısımlı olmuştur.

### **Mardin’de bulunduğum sıralardaki Mardin Sultanı hakkındadır:**

O sultan, Melik Salih, daha önce de bahse konu olan Melik Mansûr’un oğludur. Hükümdarlığı babasından devralmış ve O’nun meşhur cömertlikleri

<sup>34</sup> Beyitin kime ait olduğunu tespit edemedik.

<sup>35</sup> Asıl adı: Ebu Abdullah Muhammed b. Ahmed b. Muhammed b. Abdullah İbn Cüzeyye el-Kelbî el-Gırnâti (693-741/1294-1340)’dir. İbn Cüzeyye, İbn Batuta rihlesini/seyahatnamesini 756/1356 yılında okumuş ve “Tuḥfetü’n-Nüzzar fî Garâibi’l-Emsâr ve ‘Acâibi’l-Esfâr” ismi ile yeniden kaleme almıştır. Hayatı hakkında bkz: Zirikli, A’lâm, c.VII, s.37.

<sup>36</sup> Hayatı hakkında geniş bilgi için bkz: Mustafa Kılıçlı, “Hillî, Safiyuddin”, *DİA*, İstanbul 1998, c.XVIII, s.43.

vardır. Irak, Şam ve Mısır'da O'ndan daha cömert kimse yoktur. Şairler ve fakirler O'na yönelirler ve O da, babasının yolundan giderek, onlara bağıştta bulunur. Nitekim Ebû Ubeydullah Muhammed ibn Cabir el-Endelûsî el-Mervî el-Keffif, O'nu kastederek övmüş ve O'da bu övgüsüne karşılık O'na yirmi bin dirhem vermiştir. O'nun sadakaları, medreseleri ve yemek verilen aşevleri vardır. O'nun saygın bir veziri vardır. O, imam, âlim, zamanın ve asrın yegâne insanı Cemaleddin es-Sincâvî'dir. O, Tebriz şehrinde okudu, büyük âlimlerden ders aldı. Başkadısı ise, İmam'ül-Kâmil Burhanuddin el-Mevsilî'dir. Bu kadı, din ehli, takva sahibi ve faziletli bir kişidir. O, değeri on dirhem yapmayan yünden kaba bir elbise giyer, sarığı da bu kıymettedir. O, şer'i hükümler vermek için çoğunlukla medresenin dışında bulunan ve içinde ibadete çekildiği mescidin damında oturur. Tanımayan birisi O'nu gördüğünde, O'nun, Kâdî'nin hizmetçisi ve yardımcısı olduğunu zanneder.

İbn Battûta, Mardin ile ilgili olarak aşağıdaki anekdotu anlatarak o devirdeki bazı malumatları sonraki nesillere şöyle aktarmaktadır:

Bana şöyle anlatıldı: Bu Kâdî, bir gün mescidin dışında iken tanımadığı bir kadın yanına gelir. Kadın O'na şöyle der: İhtiyar! Kâdî nerede oturuyor? O da: O'ndan ne istiyorsun? Kadın: Eşim beni dövüyor, O'nun ikinci bir eşi de var ve paylaşırken aramızda adaletle davranmıyor. O'nu Kâdî'ya davet ettim ancak O reddetti. Ben fakir birisiyim, O'nu Kâdî'nin huzuruna getirtmek için, elimde Kâdî'nin adamlarına vereceğim param da yok. O da, kadına şöyle dedi: Eşinin evi nerede? Kadın: Şehrin dışında **Mellâhîn** köyündedir, dedi. Adam: O'na seninle birlikte köye giderim, dedi. Kadın: Vallahi buna karşılık sana vereceğim bir şeyim yok, dedi. Adam: Senden bir şey istemem, dedi ve şöyle devam etti: Köye git ve köyün dışında beni bekle, ben seni takip edeceğim. Kadın emredildiği gibi gitti ve beklemeye başladı. Adam beraberinde kimse olmadığı halde kadına kavuştu. Kimsenin O'nu takip etmemesi âdetindendi. Kadın, O'nu eşinin evine götürdü. Kadının eşi adamı görünce şöyle dedi: Seninle birlikte olan bu uğursuz ihtiyar kim? Adam, vallahi dediğin şey doğru, ben öyleyim, fakat eşini razı et, dedi. Söz uzayınca halk toplandı, Kâdî'yı tanıdılar ve Kâdî'yı selamladılar. Adam, bu durumdan dolayı korktu ve utandı. Bunun üzerine Kâdî, O'na şöyle dedi: Sana bir şey yok, sen eşinle aranı düzelt. Adam eşini razı etti, Kadı ise, ikisine de o günün nafakasını vererek oradan ayrıldı.

Bu Kâdı ile karşılaştım ve beni evinde ağırladı. Daha sonra Bağdat'a dönerek yola koyuldum.

Mardin'e uğrayan seyyahlardan birisi de meşhur müfessir Şehâbeddîn Mahmûd el-Alûsî (ö.1854)'dir.<sup>37</sup> Kendisi müfessir olmakla birlikte kaleme aldığı "*Neşvetü'ş-Şümûl fi's-Sefer ilâ İstanbul*"<sup>38</sup> adlı eseri bir seyahatname özelliğini taşımaktadır. Yazar bu eserini 1851 yılında Bağdat'tan İstanbul'a yaptığı seyahat esnasında kaleme almış ve bu eserinde yolda uğradığı mekânlar ile buralarda yaşadıkları hakkında bilgiler vermektedir. Yer yer ayet, hadis, mesel gibi aktarımlar yapan yazar eserini beyitlerle de zenginleştirmiştir. Eserin dili ağırdır. Söz konusu eserin 9. sayfasında Mardin'den şöyle bahsedilir:

Mardin'e varıncaya kadar yürüdük. Uygun bir yer olmadığı halde buradaki halkın keyiflerince bu yüksek kalede oturmalarına hayret ettik. Bu kalenin ne kadar yüksek olduğunu ve şahin kuşunun dahi yüksekliğine ulaşamadığını gördük. Onun öyle kıymetli bir yüksekliği var ki kimse oraya ulaşamaz. Öyle bir boynu var ki onu bükme ve ona hile yapmak isteyeneye fırsat vermez. Bu kalenin, bulutları elbise yaptığını sanırsın. Sanki yıldızları da kendine gerdanlık yapmış. Şehrin aşağı tarafında çadırlarımızı kurarak geceledik. Daha sonra yukarı çıkanlarla birlikte zirveye çıktık. Sonra Mevlana Halid'in halifelerinden Şeyh Hamid'i ziyaret ettik. Bu ziyaretimiz, kendisinin oğlunu ve müridlerini ziyaretimize gönderdiğinin akabinde gerçekleşti. Oğlu bizi karşıladı ve babasının ziyaretlerine gelemediği özrünü bildirdi. Bu özrü kabul edik ve ziyaretine gittik. Onun, ümmetin seçkin zatlarından biri olduğuna kanaat getirdik. Bu Zat'ın nasihat ve vaazlarından dolayı gam ve keder bulutları dağılır. Bu Zat, Halidî tarikatını dünyalık elde etmek için kullanmamış ve tespih tanelerini geçim vesilesi yapmamıştır. Allah'tan başka hiç kimseye itimat etmemiş, dünyaya ait olan her şeyi kulak ardına atmıştı. Elini dünya ve güzelliklerinden çekmişti. Gözlerini dünyanın gül ve çiçeklerinden çevirmişti. Tamahın gölgesinde gölgelenmez, Allah'ın emrettiklerinden başka kimsenin beşine takılmazdı. -Allah bu Zât gibilerini halkın arasında çoğaltsın. Allah Teâlâ bu Zât'ın nasihat ve irşadıyla Nakşibendî tarikatını güçlü kılsın-. Bu ziyaretten sonra çadırlarımıza dönerek gecemizi ziyaretçilerin yoğunluğundan dolayı uyumadan geçirdik. Bütün

<sup>37</sup> Hayatı hakkında geniş bilgi için bkz.: Muhammed Eroğlu, "ÂLÛSÎ, Şehâbeddîn Mahmûd", *DA*, İstanbul 1989, c.II, s.550-551.

<sup>38</sup> Bu eser hicri 1293 yılında Bağdat'ta basılmıştır.

bunların akabinde gecenin kuşu uçtu, sabah oldu ve yavaş yavaş beyaz yerleri dürdük ta ki Siyah Amed'e vardık.

Şüphesiz ki Mardin'e uğrayan ve eserlerinde Mardin hakkında bilgi veren birçok kişi vardır. Bunlardan birisi de Timur'un meşhur tarihçisi İbn Arabşah'tır.<sup>39</sup> İbn Arabşah "*Acâibü'l-Makdûr*" adlı eserinde uzun uzadıya Mardin'den bahsetmektedir. Ancak konumuz rihle veya seyahatname türü ile ilgili olduğu için, İbn Arabşah'tan ve O'nun gibi Mardin'den bahseden ve eserleri seyahatname türüne girmeyen diğer ilim adamlarının eserlerine temas etmedik.

### SONUÇ

Arap edebiyatında, rihle veya seyahatname türü özellikle XIX. ve XX. yy'da önem kazanmıştır. Bunda batılı ilim adamlarının payı büyüktür. Rihle türündeki eserleri salt bir coğrafya veya tarih eseri olarak görmemek gerekir. Zira her bir eserin mutlak suretle edebiyatla alakası bulunmaktadır. Kaldı ki son asırlarda yapılan edebi çalışmaların referansları rihle veya seyahatnamelerdir. Bu eserlerde tarihin karanlık devirlerinde yaşanmış ve söylenmiş birçok önemli şeyleri öğrenmekteyiz. Bunların başında folklor gelmektedir; doğum-ölüm, düğün-dernek, çocuk oyunları, söylence ve tekerlemeler vb. birçok halk ürününü bu eserler vasıtasıyla öğrenmekteyiz. Bu yönüyle de bakıldığında rihlenin veya seyahatnamenin edebiyat alanındaki önemi ortaya çıkmaktadır.

İbn Cübeyr, İbn Battûta ve Âlûsî'nin eserleri birbirleri ile kıyaslandığında ilk iki eserin genellikle aynı yerleşim yerlerinden bahsettikleri ve sonuncusunun da Mardin'nin maddî kültürü hakkında çok şey aktarmadığı görülmektedir. Bununla birlikte ilk iki eserde mekânlar ile ilgili yapılan yorumlarda benzerlikler ve farklılıklar göze çarpmaktadır. İbn Battûta seyahatnamesinin birçok yerinde İbn Cübeyr'in seyahatnamesinden adeta alıntılar yaparak okuyucuda İbn Battûta'nın söz konusu yerleri görüp görmediği hususunda şüphe uyandırmaktadır. Âlûsî ise fazla kalmadığı için Mardin'den fazlasıyla bahsetmemiştir. Bununla birlikte her üç seyyahın da sonraki nesillere üç önemli şaheser bıraktıkları hususu şüphe götürmeyen bir durumdur.

<sup>39</sup> Hayatı hakkında geniş bilgi için bkz.: Abdülkadir Yuvalı, "İbn Arabşah", *DİA*, İstanbul 1999, c.XIX, s.314-315.

Yukarıda, Mardin ve civarındaki yerleşim yerlerine uğrayan ve buraları usta bir şekilde kaleme alan, üç seyyahın Arapça kaleme aldıkları eserlerini inceledik. Bu inceleme sonucunda görüldü ki Mardin ve etrafı günümüzde olduğu gibi eskiden de önemli bir yer arz etmiştir. Bunda, Mardin'in tarihi ipek yolu üzerinde olması temel etken olarak görülebilir. Aynı şekilde Nusaybin, Dârâ ve Dunaysir/Kızıltepe'nin de çok eski yerleşim yerleri olduğu anlaşılmaktadır. Mardin'e uğrayan bu seyyahların kadim Midyat şehri ile ilgili olarak herhangi bir şey yazmadıkları anlaşılmaktadır. Bunun sebebinin Midyat'ın geçiş güzergâhı üzerinde olmaması olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca bu eserlerde gezilen yerlerin maddi yönleri ele alınmış olmasına rağmen sosyo-kültürel yönlerin ele alınmamış olması bir kusur olarak telakki edilebilir. Ancak bütün bunlarla birlikte söz konusu olan eserlerin muhtevaca Arap dili ve edebiyatı açısından zengin birer ansiklopedi olduklarını söylemekte yarar vardır. Zira yukarıda da vurgulandığı gibi bu eserlerde geçen şehadidler ile kullanılan söz sanatları Arap dili ve edebiyatı açısından başlı başına bir zenginlik teşkil etmektedir. Bu yönüyle de seyahatname türünün edebiyat açısında önemi ortaya çıkmaktadır.

#### KAYNAKÇA

*Kur'an-ı Kerim*, TDV. Yay., Ankara 2008.

AKPINAR, Ali, *Kur'an Aydınlığında Seyahat*, TDV. Yay., Ankara, 1998.

el-ALÛSÎ, Şehâbeddîn Mahmûd, *Neşvetü's-Şümûl fi's-Sefer ilâ İstanbul*, Bağdat, 1293.

ASİLTÜRK, Baki, "Kültürlerin Tanınması ve Seyahatnameler", *Kültür Üç Aylık Kültür Sanat Araştırma Dergisi* (Seyyahlar ve Seyahatnameler Özel Sayısı), Kış 2008/2009, Sy. 13, s. 4-7.

ÇAĞRICI, Mustafa, "İslam Kültüründe Seyahat", *Din ve Hayat*, Sy.2-Yıl: 2009, s.4-9.

DAYF, Şevki, *er-Rahalât*, Dârü'l-Mearif, Kahire 1987.

DEMİRCAN, Abdurrahman, "*Arap Edebiyatında Seyahatname Türü ve Seyahatnameler*" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniv. 2010 Van.

EROĞLU, Muhammed, "ÂLÛSÎ, Şehâbeddin Mahmûd", *DİA*, İstanbul 1989, c.II, s.550-551.

FEHİM, Muhammed Hüseyin, "Edebu'r-Rahalât", *Milli Heyetin Kültür, Sanat, Edebiyat Alanında Yayınladığı Aylık Kültürel Kitaplar Serisi*, Kuveyt, 1989.

HATİBOĞLU, İbrahim, "Rihle", *DİA*, c.XXXV, s.106-108, İstanbul 2008.

İBN ARABŞAH, *Acâibü'l-Makdûr fî Ahbâr-i Teymûr*, Kalkuta, 1817.

İBN BATTÛTA, *Tuhfetü'n-Nuzâr fî Garâibi'l-Emsâr ve Acâibi'l-Efsâr*, (Tahk: Mustafa el-Kassas ve Muhammed Abdulmun'im el-Uryân), Dâru İhyâi Ulûm, Beyrut 1987.

İBN CÛBEYR, *Rihletü İbn Cübeyr*, Dârü Sâdir, Beyrut.

İBN HANBEL, Ahmed, *Müsned*, (Tahkik: Şuayb Arnavut, Adil Mürşid) Müessesetü'r-Risâle, Beyrut 1997.

İBN MANZUR, Cemaleddin Muhammed b. Mükrim, *Lisanü'l-Arab*, Beyrut, 2004, 3. Baskı, VII, s. 316.

el-İSFAHANÎ, Ebi el-Kasım el-Hüseyni b. Muhammed Ragıp, *el-Müfredat fî Garibi'l-Kuran*, Kahire, 2005, s.223.

KANDÎL, Fuad, *Edebü'r-Rihle*, Mektebetü Dâr'il-Arabiyye, Kahire 2002.

KARAASLAN, Nasuhi Ünal, "İbn Cübeyr", *DİA*, İstanbul 1999, c.XIX, s.400-402.

-----, "Ebû Nüvâs", *DİA*, İstanbul 1994, c.X, s.205-207.

KASIMÎ, Muhammed Radî Rahman, "er-Rihle ve Âdabuha fî'l-Luga Arabiyye" *Mecelle Dari'l-Ulûm*, Deoband-Hindistan-2013., Sayı: 6-7. ss.58-65.

KILIÇLI, Mustafa, "Hillî, Safiyuddin", *DİA*, İstanbul, 1998, c.XVIII, s.43.

MADEN, Sedat, "Türk Edebiyatında Seyahatnameler Ve Gezi Yazıları", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 37, Erzurum-2008, s.148.

el-MEVÂFÎ, Nasır Abdurrazık, *er-Rihle fî'l-Edebi'l-Arabî*, Camiatu Kahire, Kahire 1995.

TURAN, Lokman, "Türk Edebiyatında Seyahatnemeler", *Ekev Akademi Dergisi* (Kasım 1997), c. I, 253, Sy. 1.

TÜCCAR, Zülfikar, "İbn Reşik el-Kayrevânî", *DİA*, İstanbul 1999, c.XX, s.247-249.

ULUDAĞ, Süleyman, "İslam Geleneğinde Seyahat Kavramı", *Keşkül Sufî, Gelenek ve Hayat Dergisi*, Nisan/Haziran-2005, Sy. 4, s. 5-11.

YAZICI, Hüseyin, "Arap Gezi Edebiyatına Bir Bakış", *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Şarkiyat Mecmuası Dergisi*, c. IX, Yıl: 2006, s. 99-121.

-----, "Seyahatnâme", *DİA*, İstanbul 2009, c.XXXVII, s.9-11.

YUVALI, Abdülkadir, "İbn Arabşah" *DİA*, İstanbul 1999, c.XIX, s.314-315.

ZİRİKLİ, Hayreddin, *Alâm*, Dârü'l-İlm, Beyrut 1986.





# ARİF KAZVİNİ’NİN SÜLEYMAN NAZİF KASİDESİ

NEZAHAT BAŞÇI<sup>1</sup>

## ÖZET

İran Edebiyatında “*Milli Şair*” olarak anılan Arif Kazvini, özellikle İstanbul’da bulunduğu yıllarda ve sonrasında kimi Osmanlı edebiyatçı ve fikir adamları ile kalem kavgasına tutuşmuş, Osmanlı aleyhine şiirler yazmıştır. Bu şiirlerden en önemlisi Kazvini’nin Süleyman Nazif’e cevaben kaleme aldığı 43 beyitlik “*Süleyman Nazif*” adlı kasidedir. Bu kaside aslında Pantürkist-Paniranist söylem ve düşünce arasında cerayan etmiş bir münazara türüdür. Gerek Süleyman Nazif gerekse Arif Kazvini, dönemin sosyal ve siyasal gelişmelerine göre tavır alarak fikir ve düşüncelerini edebiyatın da yardımı ile beyan etmişlerdir ancak bu beyan esnasında karşı tarafı rencide edecek derecede ağır bir edebi üslup kullanmışlardır. Bu makalede 1900’lü yılların ilk çeyreğindeki ulus-devlet arayışlarında edebiyatın rolü ile Osmanlı-İran arasındaki rekabetin edebi yönüne örnek teşkil edecek 43 beyitlik sözkonusu kasideyi ve kasidenin sahibi Arif Kazvini’yi inceledik.

**Anahtar Kelimeler:** Arif Kazvini, Süleyman Nazif, Kaside, Fars Edebiyatı, Meşrutiyet, Osmanlı

## ABSTRACT

Arif Qazvini, who is referred to as an Iranian national poet, had polemic against some of the Ottoman poets and intellectuals during both his years in Istanbul and after on. His 43-couplet qasida which he titled "Suleyman Nazif " is the best known of all. In essence, this qasida is a kind of debate and fight between Pan-Turkist and Pan-Iranist idea. Both Suleyman Nazif and Arif Qazvini adopted stand according to the political and social changes of their time and expressed their opinions by help of literature. However, they used a harsh and less than polite language toward each other. In this article, we attempt to study Arif Qazvini and his 43-couplet qasida which is a good example in terms of explaining role of literature in exploring nation-state notion in the first quarter of 1900's, and rivalry between the Ottoman and Iran at the time.

**Keywords:** Arif Qazvini, Suleyman Nazif, Qasida, Persian Literatur, Constitutionalism, Ottoman

## GİRİŞ

Meşrutiyet dönemi İran edebiyatında, “millet”, “vatan” ve “özgürlük” yolundaki mücadeleler gündemde olduğundan, geleneksel Fars edebiyatındaki lirik ve benzeri özellikler bir tarafa bırakılarak, siyasal ve sosyal

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr. Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fars Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Email: nezahatbasci@hotmail.com

konuların bolca işlendiği modern bir edebiyat türü ortaya çıkmıştır. Ulusal duygular, halkı heyecana getiren ve harekete geçiren meseleler gazel, kaside ve farklı şiir türleri aracılığıyla kitlelere ulaştırılmıştır. Toplumda gelişmekte olan siyasal, kültürel ve sosyal değişiklikler hissedildikçe, dönemin kalem tutan elleri de değişmeye başlamışlardır. Bunun en güzel örneği; Edibu'l-Memalik Ferahani'nin sözkonusu yeniliklerden bahsetmesidir. Önceleri şiirlerinde klasik Fars şiiri örgülerini kullanan bu şair, meşrutiyet hareketinin başlamasından tam beş yıl önce dönemin değişimlerinden etkilenerek şiirdeki üslubunu yenilemeye çalışmış, özellikle sosyal ve siyasal meseleler itibariyle eski İran şiirinin değişen yeni İran'da yeri olmadığını vurgulayarak şairlerin dikkatini sosyal ve siyasal meselelere çekmeye çalışmıştır;

تا کی ای شاعر سخن پرداز	می کنی وصف دلبران طراز
دفتری پر کنی ز موهومات	که منم شاعر سخن پرداز...
بگذار از این فسون و این نیرنگ	دیگر از این سخن فسانه مساز
گر هوای سخن بود به سرت	از وطن بعد از این سخن گو باز
هوس عشق بسازی ار داری	با وطن هم قمار عشق بساز...

*Ey sözle oynayan şair! Ne zamana dek güzel dilberleri vasfedeceksin.*

*Defterleri vehimlerle doldurup, şairler şairi benim diyeceksin...*

*Geç artık bu hikâye, bu hileleri, bu sözlerle efsaneler yazmayı...*

*Şiirle söz söylemek istiyorsan, bundan böyle ülkeden söz edebilirsin,*

*Aşktan meşkten söz söylemekse niyetin, ülken ile de aşk kumarına oturabilirsin...<sup>2</sup>*

Sosyal ve siyasal meselelerin artması ile birlikte Fars edebiyatında vatan mefkûresi ve buna bağlı olarak nasyonal duygularda artmıştır. Hatta kimi zaman edebiyatta şovenizme varan ve diğer milletleri aşağılayan bir dil bilhassa “sömürgecilikle mücadele” adı altında yazılan şiirlerde kullanılmıştır.<sup>3</sup>İngilizler, Ruslar, Araplar ve hatta Osmanlılar sömürgeci olarak görülmüştür. İran nasyonalizminin edebiyatta kendisine yer bulması

<sup>2</sup>*Divan-i Edibu'l-Memalik*, Nşr. Vahid Destgerdi, s. 285-286 İntişarat-e Mukufat-e Mahmud-i Efşar, 1312, Tahran

<sup>3</sup> Acudani, Maşallah, *Ya Merg Ya Teceddüd, Defteri der Ş'er û Edeb-e Meşrute*, s. 172 Neşr-e Ekhteran, 1382, Tahran.

doğal olarak bazı itirazları da beraberinde getirmiştir. Öyle ki kimi zaman Osmanlı ve İranlı edip ve şairler, sosyal ve siyasal söylemler etrafında karşı karşıya bile gelmişlerdir. 1900'lü yılların ilk çeyreğinde kimlik arayışı içerisindeki iki devlette de edebiyat önemli bir rol ifa etmiştir. Ulus kimlikler oluşturulurken edebiyat vesilesi ile pek çok kez karşılıklı münazaralarda bulunulmuştur. Bu münazaralardan biri de Osmanlı'nın hatırı sayılı edebiyatçılarından Süleyman Nazif ile İran Milli Şairi olarak da anılan Arif Kazvini arasında cereyan etmiştir.

### A) Arif Kazvini'nin Hayatı ve Siyasi Serüveni

Şair, müzisyen ve hattat Ebulkasım Arif Kazvini h.k 1300/1883 yılında İran'ın Kazvin şehrinde dünyaya geldi. Babası avukatlık görevinden ötürü "vekil" lakabı ile anılmış Molla Hadi Kazvini'dir. Kazvini'nin doğum yılına ilişkin farklı rivayetler vardır. Onun h.k1295/1878 ve h.k 1297/1880 yıllarında doğduğunu söyleyenlerde olmuştur.<sup>4</sup> Kazvini, ilk eğitimine Kazvin'de başladı. Burada sarf ve nahiv dersleri yanında hat dersleri de aldı. Ardından Hacı Sadık Harrazi'nin yanında müzik eğitimi gördü. Henüz genç bir delikanlı iken sesi güzel olduğundan babasının dayatması ile başına sarık giyerek iki yıl kadar süreyle Cami ve Hüseyiniye'lerde mersiyeler okudu. Aynı yaşlarda âşık olduğu bir kızla kaçıp evlendi, ancak bir yıl sonra kızın akrabalarının ısrarı ile boşanmak zorunda kaldı ve bir daha da ölene kadar evlenmedi.<sup>5</sup> Bu keder ve ızdırap şairi derinden etkiledi. Öyle ki şiirlerinde hep bu kara sevdaya göndermeler görmek mümkündür. H.k 1316/1898 yılında Kazvin'den Tahran'a gitti. Burada icra ettiği müziklerle şöhret bulan Kazvini, Tahran'da dönemin sadrazamlarından Mirza Ali Asgerhan-ı Atabek aracılığı ile Kaçar Şahı Muzafferdin Şah'ın sarayında müzik dinletileri icra etmeye başladı ve Şah tarafından defalarca ödüllendirildi. Ancak Saraydan pek memnun kalmayarak bir yıl sonra memleketi Kazvin'e geri döndü. Bu arada başındaki sarığı da atarak, İran Edebiyatına özgü tasnifler/güfteler icra etmeye devam etti.<sup>6</sup> Öte taraftan ülkede Meşrutiyetin ayak sesleri de duyulmaya başlamıştı. Kazvini, özgürlük taraftarlarının safına katılarak Meşrutiyet Hareketine siyasi gazelleri ve özgürlükçü tasnifleri ile destek verdi. 14 Cemadi-ül Ahir h.k 1324

<sup>4</sup> Aryenpûr, Yahyâ, *Ez Sabâ tâ Nimâ, Târih-i 150 Sâl-i Edeb-i Fârsî*, c. II. s. 146. İntişarat-e Zovvar, 1372, Tahran

<sup>5</sup> Haîri, Seyit Hadi -Kûruş-, *Arif Gazvini, Şair-i Milli İran*, s. 16. İntişarat-e Cavidan 1364, Tahran

<sup>6</sup> Aryenpûr, a.g.e. c.II s. 148

/5 Ağustos 1906 yılında *Meşrutiyet Fermanı*'nın ilanı ile ülkedeki iç karışıklıklar durmamış aksine aynı yıl ölen Muzafereddin Şah'ın yerine geçen oğlu Muhammed Ali Şah Rusların da yardımıyla meclisi topa tutarak pek çok özgürlük taraftarını idam ettirmişti. Böyle bir ortamda konserlerinde özgürlükleri savunarak Kaçar zulmüne karşı çıkan Kazvini, rejim taraftarlarınınca öldüresiye dövüldü ve yaklaşık iki ay boyunca hastanede tedavi gördü.<sup>7</sup>1915'te Rusya ve İngiltere'nin İran'a müdahalesi üzerine 1916'ta Kermanşah'ta Geçici Hükümet kuruldu. Geçici Hükümet Reisi Nüzam'us-saltana'nın<sup>8</sup> özel faytonunda kendisine eşlik ederek 1917 yılında İstanbul'a geldi.<sup>9</sup>İstanbul'a geldiği ilk günlerde Seyit Cemalettin Afgani'nin "*İslam Birliği*" söylemine destek veren şiirler kaleme alarak Osmanlıların yanında bir siyasi tavır aldı. Hatta Osmanlı-İran birlikteliği hususunda tasnifler icra etti. Bu tasniflerinden birisinde şöyle demiştir;

کفر و دین بهم در مقاتله است پیشرفت کفر در نفاق ما ست

کعبه یک خدا یک کتاب یک این همه دونیت کجا رواست

...

بگذر از عناد، باید این که داد، دست اتحاد،

کز لحد برون دست مصطفی است....

*Küfür ve din savaş halindedir, küfrün ilerleyişi bizim ayrışmamızdadır,*

*Kâbe bir, Allah bir, Kitap bir, [peki] bu ikilik reva mıdır?*

<sup>7</sup> Haîri, a.g.e. s.25

<sup>8</sup> Rızakulihan Nizam Mafi, lakabı Nizam'us-saltana, I. Dünya Savaşı sırasında Rus ve İngilizlere karşı mücadele vermek için bir grup siyasetçi ve din adamı ile birlikte Kum ve İsfahan'a oradan da Kermanşah'a geçerek burada Almanya ve Osmanlı'nın desteği ile Geçici Hükümet kurdu. Bkz; Bakır Akılı, *Şerh-i Hal Rical-i Siyasi ve Nizamiye Muasırane İran*, c.III s.1631. Kermanşah'taki tüm masrafları Osmanlılar tarafından ödenmeye başladıktan sonra, Albay Ali ihsan Bey komutasındaki Osmanlı birliklerinin emrine girdi. Bkz; Sasani, Han Melik, *Payitahtın Son Yıllarında Bir Sefir*, s.23. Geçici Hükümet taraftarları İran'ın bazı bölgelerinde Rus birlikleri ile girdikleri çatışmalarda yenildikten ve Rus birliklerinin Kermanşah'ı ele geçirmesinin ardından Kerkük ve Musul üzerinden İstanbul'a geldi. İstanbul'dayken İran Merkezi Hükümeti tarafından tüm nişanları geri alındı ve İran'a dönüşü yasaklandı. Birinci Dünya Savaşı sonra erene kadar İstanbul'da kaldı. 1919 yılında Ahmet Şah-ı Kaçar ile İstanbul'da görüşerek af diledi ve 1920 yılının başlarında İran'a döndü. Bkz; Bakır Akılı, a.g.e, c.III s.1632

<sup>9</sup> Haîri, a.g.e. s.27

...

*Bırak inadı, [birbirimize] birlik elini uzatalım,*

*[Ki]mezardan uzanan el Mustafa'nın elidir...<sup>10</sup>*

Ancak Azerbaycan'ın bağımsızlık mücadelesi başlayınca bu düşüncelerinden vazgeçti ve Osmanlı-Türk karşıtı bir tutum aldı. Tasniflerinde bu siyasi pozisyonundan izlerde görmek mümkündür. Örneğin aşağıdaki tasnifi h.k 1336/1917 yılının sonunda İstanbul'da kaleme almıştır. Tasnifin yazılış nedenini ise “*Türklerin Azerbaycan ile ilgili emellerinin açığa çıkması*” olarak belirtmiştir. Türklere hakaret de içeren bu tasnifte Kazvini, yukarıda sözünü ettiğimiz Geçici Hükümet taraftarları ile *Muhammet Emin Resulzade*'yi<sup>11</sup> Osmanlılara hizmet etmekle suçlamış, *Türk Ocağı*'nı ise İran'ın toprak bütünlüğünü tehdit eden bölücü faaliyetlerin odağı olarak tanımlamıştır;

تصنيف شانزدهم، شور، در اواخر ۱۳۳۶ در استانبول در نتیجه معلوم شدن خیالات ترکها نسبت به آذربایجان ساخته شده:

*Onaltıncı tasnif, [şûr makamı] 1917 yılının sonlarında İstanbul'da Türklerin Azerbaycan ile ilgili hayalleri ayyuka çıkınca icra edilmiştir:*

...

حکومت موقتی چه کرد به که نشنوی  
گشوده شد در سرای جم به روی اجنبی

*Geçici Hükümet ne yaptı, duymazsan daha iyi, Cem'in<sup>12</sup> sarayının kapıları ecnebinin yüzüne açıldı,*

...

ز ترک این عجب نیست چه که اهل نام و نسب نیست

<sup>10</sup> Acudani, a.g.e. s.177

<sup>11</sup> Muhammet Emin Resulzade [1844-1955] İran Demokrat Partisi kurucularındandır. Yeni İran Gazetesinin Baş editörü de olan Resulzade, Meşrutiyet Hareketi sırasında Tebriz'deki Sosyal Demokrat Hareketin ileri gelen liderlerindedir. 1911 yılında İstanbul'a gelmiş ve tüm üyeleri milliyetçi Türklere oluşmuş “*Türk Ocağını*” kurmuştur. Bkz; Ademiyet, F. (1357 hş). *İdeoloji-ye Nehzet Meşrutiyet-e İran*, s. 68, Tahran: İntişarate Peyam, Aynı şekilde bkz; Karadağlı, E. (2012). *Azerbaycan Merkezli Türkçü Düşünce*, s.237-242. İstanbul: Çav Yayınları.

<sup>12</sup> Cem, Cemşid'in kısaltılarak söylenişidir. Cem'in sarayları ise kinaye olarak İran demektir.

قدم به خانه کیخسرو این ز شرط ادب نیست

*Türk'ün bu yaptığına şaşmamak gerek çünkü adı soyu yok, Keyhüsrev'in evine<sup>13</sup> girmek, bu edep midir?*

...

بزن بسر که این چه بازی است که دور ترک بازی است

برای ترک سازی عجب زمینه سازی است

*Vur başına, de ki bu ne oyundur, Türk oyunudur, Türkleştirmek için acep bir hazırlıktır...*

زبان ترک از برای از قفا کشیدن است

صلاح پای این زبان ز مملکت بریدن است

دو اسبه با زبان فارسی

از ارس پریدن است

*Türkün dili eziyet etmek içindir, Farsça ile memleketten sökülüp, dörtnala Aras'tan öteye atılması, bu dilin hayrınadır.*

...

«رسول زاده» ری به ترک

از چه رایگان نداد

...

بجز زیان ثمر از این «اجاق ترک» چه برداشت

...

*“Resulzade” Türk’e rey verdi, karşılığında ne aldı, “Türk Ocağı” ona zarardan gayri ne verdi!? <sup>14</sup>*

Makaleye konu Süleyman Nazif kasidesini de İstanbul’da yazdı. İstanbul’da Robert Kolejinde dersler veren yakın dostu İran asıllı Rızazâde Şafak ile birlikte entelektüel çevrelerde bulundu.<sup>15</sup> 1919’da İran’a döndü.

<sup>13</sup> Keyhüsrev’in evinden kasıt İran’dır.

<sup>14</sup> Haîri, a.g.e. s.382-385. Aynı şekilde bkz: Başçı, Veysel, *Hajv û Nazireguyihaye Siyasi-İctima-Beyn-i İran û Osmanî Der Dovreye Meşrute*, s.165-168 Yayınlanmamış Doktora Tezi, Tahran Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 2014, Tahran

<sup>15</sup> Divanın’da “*Hazreti Şafak*” adlı 19 beyitlik bir kasidesi vardır. Bu kaside de Rızazâde Şafak’a hitap ederek isim vermeden Osmanlıya sığınmış kimi İranlıların

Tahran'da düzenlediği konserlerde okuduğu vatanperest şiir ve şarkılarıyla bütün İran halkını etkiledi. Horasan Jandarma Komutanı Albay Muhammed Taki Han-ı Pisyan'ın 1921'de Merkezi Hükümete karşı ayaklanmasıyla birlikte Meşhed'e giderek bir süre yanında misafir olarak kaldı.<sup>16</sup> Ancak Albay Pisyan'ın aynı tarihte öldürülmesi üzerine Tahran'a geri döndü. Tahran'da Kaçarlar aleyhtarlığına devam etti. Bu esnada kendisi de Kaçar Hanedanından bir Şehzade olan Şair İreç Mirza, Arif'in eleştirilerine cevaben *Arifnâme* adlı meşhur hicivyelerinden oluşan 515 beyitlik mesnevilerini yayınladı.<sup>17</sup> 1923'te ülkede Rıza Han tarafından ilan edilen Cumhuriyet rejimine destek verdi. O dönemde okuduğu cumhuriyetçi gazeller ve marşlar halk üzerinde çok etkili oldu. Arif Kazvini, Rıza Şah Pehlevî idaresinin bazı kötü tarafları olduğunu kabul etmekle birlikte, İran'ın eski ihtişamlı günlerini hatırlattığı için Pehlevî adına saygı duyulmasını ve bu ailenin temsil ettiği devlete sahip çıkılmasını istiyordu. Ancak sonraları cumhuriyet projesinin bir sömürü aracı olduğunu iddia ederek Rızahan Rejimini tenkit etmeye başladı ve nihayet yeni iktidar tarafından Hemedan'a sürüldü.<sup>18</sup> Sürgünde bulunduğu yıllarda milliyetçi duygulardan hareketle Zerdüşt'ü ve Zerdüştülüğü de övmüştür. Hindistanlı Zerdüştler tarafından Hindistan'a davet edilmişse de kabul etmemiş ve 2 Behmen 1312 h.ş/21 Ocak 1934 tarihinde Hamedan'da hayatını kaybetmiştir.<sup>19</sup> Mezarı Hamedan'da bulunan İbni Sina'nın Türbesinin hemen yanı başındadır.

## B) Edebi Kişiliği ve Şiir Anlayışı

İran edebiyatında “*tasnif*” denilen ve mûsiki ile söylenen şiirde en başarılı şair olarak kabul edilen Arif Kazvini, gazellerinde özellikle Sa'dî ve

---

vatan haini olduğunu dillendirir. Bkz: Çavuş Ekberi, Rahim. –Yesnay-î Tebrizi-(1385 hş). *Divan-ı Arif Gazvini*, s.155-156. Tahran: İntişarat-e Zovvar

<sup>16</sup> Pisyan ile çok yakın dost olan Arif, Divan'ın başında şöyle der; “*Şu dünyada iki şey benim belimi kardı, biri Albay Pisyan'ın ölümü diğeri de İreç Mirza'nın Arifnâmesi!*” Bkz: Çavuş Ekberi, R. –Yesnay-î Tebrizi- (1385 hş) *a.g.e* s.1. Tahran: İntişarat-e Zovvar,

<sup>17</sup> Cafer Mahcub, Muhammed, *Tahkik der Âhval, Âsar, Efkâr ve Eş'ar-i İreç Mirza*, s.74-96 Neşre Endişe, Çap-e Ofset, 1353, Tahran

<sup>18</sup> Kimi kaynaklarda Kazvini'nin yakın dostu Albay Nasrullah Kelhor'un Rıza Han tarafından Burucerd'te öldürülmesi, Kazvini ile Pehlevî Hanedanının arasını açan hadise olarak aktarılır. Bu konu ilgili olarak geniş bilgi için bkz: Başçı, Veysel. *a.g.t.* s.179.

<sup>19</sup> Haîri, *a.g.e.* s.45

Hâfız'ı taklit etmiş, şiiri halkı aydınlatmak için bir araç olarak gördüğünden sade bir dil kullanmayı tercih etmiştir. Gazellerinde sokak dilini ve amiyane tabirleri oldukça fazla kullanmıştır ve bu konuda da kimi edebi çevrelerce eleştirilmiştir.<sup>20</sup> Örneğin bir gazel içerisinde malum ve meçhul iki kafiyeyi kullanmış olması gibi özel edebi tenkitlere maruz kalmasına rağmen asla bu tür tartışmalara girmemiştir. Müzik konusunda da bir üstat olduğu için, tasniflere kattığı edebî cazibeyi, sosyal ve siyasî mazmunlu mesajlarla başarıyla icra etmeyi tercih etmiştir. Her ne kadar, kendisinden önce Mirza Ali Ekber Han-ı Şeyda bunu denemiştir de, Arif'in tasnifleri daha ziyade sosyal ve siyasî içerikleriyle öne çıkmıştır. Şiirleri, birkaç manzumesi dışında genelde keder, ıstırap, ye's ve umutsuzlukla doludur. Aryenpur'a göre; "*Arif aslında çok iyi bir şair, çok harika bir müzisyen ve çok mükemmel bir bestekâr değildir sadece her üç sanatı da iyi kullanmıştır.*"<sup>21</sup>

Gazel, kıta, kaside, mesnevi ve tasniflerden ibaret yaklaşık 150 manzume ihtiva eden divanı ilk olarak 1924'te Berlin'de Rızazâde Şafak'ın önsözü ve bizzat şairin kaleme aldığı hayat hikâyesiyle birlikte Seyf-i Âzâd tarafından yayımlanmıştır. Arif Kazvini, Nisan 1923'te tamamladığı bu otobiyografisini J. J. Rousseau'nun *İtiraflar*'ına benzer bir şekilde kaleme almıştır.

### C) İran Kaynaklarına göre Süleyman Nazif Kasidesinin Yazılış Sebebi

1938'de İran Devleti Hudut Düzenleme ve Tashihi talebi ile Paris'e resmi bir heyet gönderir. Aynı tarihlerde İstanbul'da yayınlanan '*Hadisat*' Gazetesinin müdürlüğünü yürüten Süleyman Nazif İranlıların bu girişiminden haberdar olur ve sonraki gün İran ve İranlıları eleştiren ağır yazılar kaleme alır.<sup>22</sup> Bu olayı Rıza Ali Divanbegi "*Sefer-i Muhaciret*" adlı kitabında şu sözlerle nakleder; "*Harp sırasında*<sup>23</sup> *Türkler, kadim uygarlık sahibi olduklarını ispatlamak için yoğun bir propaganda yürütüyorlardı. Yeni Turan Partisinin –ki Türk Ocağına bağlıydı- yayın organı olan gazete ve dergiler ardı ardına uzun uzun makaleler, yazılar neşrediyorlardı. Türkler Turan ırkındandır diyorlardı. Hatta bunu ispatlamak için Firdevsi'nin*

<sup>20</sup> Çavuş Ekberi, Rahim –*Yesnay-î Tebrizi- Divanı Arif Gazvini*, s.19. İntişarat-e Zovvar, 1385, Tahran

<sup>21</sup> Aryenpur, a.g.e c.II s.258

<sup>22</sup> Haiiri, a.g.e s. 27

<sup>23</sup> Birinci Dünya savaşı kastedilmektedir.



*Şahname'sinden bile delil getiriyorlardı. Bir gün Hekim Ebul Kasım Firdevsi'nin aslında Türk olabileceğini, zira doğup büyüdüğü toprakların, Türkistan sınırında olduğunu, başka bir gün Zerdüşt'ün Türk olduğunu<sup>24</sup> zira onun da Türkistan'dan çıktığını, baba tarafından olmasa bile anne tarafından mutlaka Türk olduğunu, diğer bir gün Nevruz bayramının aslında bir Türk bayramı olduğunu, İran'luların bu bayramı Türklerden(!) aldığını... yazıyorlardı. İşte bu tür iddiaların yazılıp çizildiği günlerin birinde İran'ın eski İstanbul Konsolosu Müfhem-ül Saltana ile birlikte çay içmek için Tokatlıyan Cafe'ye gittik. Birer iskemle alıp bir köşede oturduk. Sözkonusu makaleler hakkında konuşuyorduk. Bu sırada orta yaşlarda sakallı birisi de önümüzde oturacak yer bakıyordu. Başını sallayarak; selamün aleyküm dedi. Onu tanıyan Müfhem-ül Saltana selamını aldı. Ve gayet saygılı bir edayla ayağa kalkarak "Âlicenap Süleyman Nazif" dedi ve el uzattı, bizlerde aynı şekilde ayağa kalkarak kendisiyle tokalaştık. İstanbul'da ikamet eden ve Farsça'ya da oldukça hâkim meşhur bir yazar olduğunu duymuştum. İskemlesini alarak yanımıza oturdu. Oturur oturmaz da efendiler bizi mi çektiyordunuz? Diye sordu. İstanbullular gibi cevap verdik; Estagfurullah Efendi! Bizler sadece sizin parti gazetenizde çıkan bir makalede yazmayı unuttuğunuz veya gözden kaçırdığımız bir mesele vardı ondan söz ediyorduk. Pers Polis'in de aslında Türklere (!) ait olduğunu yazmayı unutmuşsunuz. Zira orası da size ait, çünkü yapımında Turan ırkından bir sürü adam amele olarak çalıştırılmıştı, dedik. Sonraki gün de Hadisat gazetesinde Pers Poliste bulunan bir tablette eserin yapımında çalıştırılan işçilerden ve nereli olduklarından söz eden bilimsel (!) bir makale yayınlandı. Makalede asılsız Acemoğulları da hakareten nasibini alıyorlardı. Acemoğlu kelimesi Osmanlı da İranlılar için hakaret olarak kullanılan bir kelimeydi... ”<sup>25</sup>*

Bu olay dışında sözkonusu dönemde İstanbul'da bulunmuş kimi İranlılara ait kaynaklarda kasidenin yazılış sebebi ile ilgili olarak şu değerlendirmeler yapılmıştır; “...Her ne kadar Süleyman Nazif'e cevap veren İranlılar olduysa da Süleyman Nazif'in yazılarını okuyan Arif, Osmanlı'nın Adem ve Havva'yi bile Türk yapan kafatasçılarına Süleyman Nazif adlı kaside ile cevap

<sup>24</sup> Zerdüşt Münakaşası için bkz: Uçman, A. (1998) Zerdüşt Münakaşası Üzerine, *Türk Dili Edebiyatı Dergisi*, c. XXVIII, s.511-530.

<sup>25</sup> R. Ali Divanbegi, *Sefer-i Muhaciret der Nohistin Ceng-e Cihani*, c.II s.714, Kitabhaneyi Meclis Şuraye İslami, 1351 hş, Tahran. Aynı şekilde bkz. Çavuş Ekberi, R. a.g.e. s. 156-157

vermiştir. Öyle ki Osmanlı gazetelerinin birinde; Arif Efendi Azerbaycan ile ilgili topladığımız ne kadar fikir varsa hepsini altüst etti diye yazmıştı...<sup>26</sup>  
Toplam 43 beyitlik olan söz konusu kaside aşağıdaki şekildedir;

۱۳۳۶-سلیمان نظیف | استانبول

*Süleyman Nazif [İstanbul-1918]*

ز من بگو به سلیمان نظیف تیره ضمیر      که ای برون تو چون شیر و اندرون چون قیر  
*Benden söyle o içi kara Süleyman Nazif'e ki ey dışı süt, içi zift gibi olan*  
*[adam]*

برون ز کُرد شود اولیا؟ معاذالله؟      تنور می شود از چوب ساخت؟ گوش مگیر  
*Kürtten olur mu Evliya? Maazallah! Ağaçtan tandır olur derlerse inanma*  
ز ترک غیر خریت ندید کس زینهار      چون کُرد ترک شود خر بیار و معرکه گیر  
*Türk'ten eşeklikten gayrı bir şey görmedi kimse şüphesiz, Kürt Türk*  
*olursa eşeği getir de seyre dal!*

دیار بگر تو میخواستی بماتد بگر      زدند مسقط رأس تو را رنود به ...  
*Diyar-ı Bekr'in bakir kalsın istiyordun, lakin ıskat ettiler başını, ....ile senin*  
تو تا خیال دفاع از دیار بگر کنی      نکرده عطف عنان رفت از کفت از میر  
*Sen Diyar-î Bekri savunmayı hayal ederken, kader acımadı sana çıktı*  
*elinden gitti İzmir,<sup>27</sup>*

فغان کند به ته دیگ چون رسد کفگیر      فغان از سردرد است چونکه میدانم  
*Bu feryadın baş ağrısından bilir, zira kazanın dibine değen kevgir*  
*ses çıkarır*

اگر به مجلس صلح جهان به ترکان راه      نداده اند، ز ایرانیان بود تقصیر؟  
*Türkleri Küresel Barış'a<sup>28</sup> almadılarsa bunun sorumlusu İranlılar mıdır?*

<sup>26</sup> R. Ali Divanbegi, a.g.e. c.II s. 715

<sup>27</sup> 30 Ekim 1918 tarihinde imzalanan Mondoros Mütarekenâmesi sonrasında İzmir'in Yunanlar tarafından işgal edilmesinin gündeme gelmesine binaen söylenmiştir. İzmir'in fiili işgali ise 15 Mayıs 1919 tarihinde başlayarak 9 Eylül 1922 yılında son bulmuştur. İzmir'in İşgali ile ilgili geniş bilgi için bkz: Türkmen, Z. İzmir'in İşgali Olayı ve Yunanlıların XVII. Kolordu Mensuplarına Yönelik Gasp ve Yağmalama Hareketi. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Sayı 10, Yıl 2001. s. 121.

<sup>28</sup> *Paris Barış Toplantısı* kast edilmektedir. Paris Barış Toplantısı, I. Dünya Savaşı'nın problemlerini tasfiye etmek, toprak taleplerini çözümlenmek üzere ilk oturumunu 32 İtilaf devletinin katılımı ile 8 Ocak 1919 tarihinde gerçekleştirdi. 30 Mayıs 1919'da Damat Ferit Paşa, devletin âli menfaatlerini korumak için Osmanlı delegasyonunun Yüksek Konsey tarafından dinlenmesini talep etti. Bu istek konferans komitesi tarafından uygun bulundu ve Damat Ferit Paşa başkanlığındaki Osmanlı delegasyonu Paris'e davet edildi. Ancak aşırı isteklerde bulunulduğu gerekçesiyle delegasyon 28

نوشته دست قضا حکمتان که: "محکومید به مرگ!" پنجه نشاید فکند با تقدیر

*Kader hükmünüzü vermiştir; "ölüme mahkûmsunuz! [demiştir], kadere pençe  
atmak [kaderle cedelleşmek] doğru olmaz!*

هر آنکه زندگیش بار عار آرد و ننگ نهال عمرش بر کنده به بود از زیر

*Kimin hayatı ar ile utançtan ibaret ise, onun hayat fidanını kökünden  
kazımak evladır*

همیشه روح تمدن ز ترک منجز است ز من مرنج حقیقت چون بشنوی، بپذیر

*Medeniyetin ruhu daima Türk'ten incitmiştir, ama sen benden incinme  
hakikati iştince kabul et*

ترا که کودک دیروزی است دولتتان کجا رواست که شوخی کند به دولت پیر؟!

*Senin devletin yeni yetme dünün çocuğudur, böylesine köhne bir devlet ile  
alay edilir mi?*

عشیرتی که ندارد درفش و عار و تبار رسیده است ز دزدی به کاخ و تاج و سریر

*Bayrağı, soyu, ar damarı olmayan bir boy [ki] hırsızlıkla taça tahta saraya  
kavuşmuş*

بدولتی که ز چندین هزار سال بدید حوادث و در ارکان او نشد تغییر

*Binlerce yıldır dehrin her türlü hadisesini görüp de sarsılmamış bir  
devlete...*

تو را به وجدان (دانم اگر چه نیست تو را) رواست کان به چنین دولتی کند تحقیر؟

*Vicdanına sor (gerçi olmadığını biliyorum ama) böyle bir devlete hakaret  
edebilir mi?*

نژاد ایران با ترک آنچنان ماند که کس شبیه نماید حریر را به حصیر

*İran ırkı ile Türk ırkını kıyaslamak, ipek ile hasır kıyaslamaya benzer*

خیال آذر آبادگانت اندر سر فتاده بود تو زین پس بدین خیال بمیر

*Azerbaycan'ın hayallerini kuruyormuşsun kafanda, [ola ki] bundan sonra o  
hayallerle ölesin...*

---

Haziran 1919'da geri gönderildi. Paris Konferansı ile ilgili geniş bilgi için bkz: Tansel, S (1991) Mondoros'tan Mudanya'ya Kadar, c.I s.8-10. İstanbul: MEB. Kazvini bu olaya işaret ederek Türk delegasyonunun geri gönderilişine vurgu yapıyor.

ز خال لب، شکن طره، چین زلف بسر خیال کرده که تا هند و چین کنی تسخیر؟

[Sevgilinin] dudağında ki ben, kâkül ve saçının kıvrımları ile mi Hindistan'ı Çin'i ele geçirmeyi hayal ediyorsun?

دگر کمان توزه زد زهی خجالت و شرم کمان بدار، کماندار سخت بی تدبیر

Attiğın ok yaydan çıktı, vah vah ne ayıp! Yayı tutmaya çalış sen, dirayetsiz okçu!

رها نمی کنمت تا که کام من بخشی گرفتمت که نکردی خیال عالم گیر

Bırakmayacağım yakarı, ta ki isteklerimi alana dek, dünyayı ele geçirme hayalini önlemek için tutacağım seni

اگر چه حافظ بخشید از غلط بخشی به خال ترک، سمرقند راز عصری دیر

Hafız hata ederek bundan çok önce Türk'ün bir benine Semerkand'ı bağışladıysa eğer<sup>29</sup>

عجب مدار که من هم به یک کرشمه چشم ز بعد صلح، اگر سهم ما شود کشمیر

Sulhun<sup>۲۰</sup> sonunda Keşmir'i bize verirlerse, bende bir göz kırpma için bağışlarsam şaşırma

دهم به غمزه ترکان هر آنچه بادآباد که این حقیر متاعی است یادگار حقیر

Veririm Türklerin gamzesine ben de al gülüm ver gülüm, zira bu hakir de o hakirin hatırasının bir emtiasıdır.

تو گفتی: "ایرانی بگرفته راه ترکستان نمیرسد بسوی کعبه آنکه نیست بصیر"

"İranlı Türkistan yolunu kapamıştır, Basiret sahibi olmayan Kâbe'ye yol bulamaz" dedin sen,

بدان که کعبه ی ایران دوتا، یکی بلخ است یکی همانکه برون شد ز شست تان چون تیر

<sup>29</sup> Hafız'ın şu meşhur beytine gönderme vardır;

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را ... به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را...  
Eğer o Şirazlı Türk [Dilber] gönlümüzü ele geçirirse, Semerkand ve Buhara'yı onun siyah benine bağışlarım...

Bkz: M.Rıza Berziger Haliki, *Şah Nebat-ı Hafız*, 3. Gazel, s.6, intişarat-ı Zovvar, 1382, Tahran

<sup>30</sup> Paris Barış Konferansı kastedilmektedir.

*Bil ki İnan'ın Kâbe'si iki tanedir, Birisi Belh'tir diğeri de okun yaydan çıktığı gibi elinizden çıkan yerdir.*<sup>31</sup>

از این دو من به یکی میرسم تو راحت باش      مراسم هاتف غیبی درین امید بشیر

*Bu ikisinden birine ben ulaşacağım sen rahat ol, bu umuda dair gayıbtan bize müjde verilmiştir*

تو را به کعبه چو سگ راه نیست، ترکستان      نگاهدار و ببر راه و پس سر ره گیر

*Seni, iti sokmadıkları gibi Kâbe'ye sokmazlar, Sen elindeki Türkistan'ı koru yeter, kendi yolunu tut*

چنان بدست شما گشت مفتضح اسلام      روا بود که یهودی کند ورا تکفیر

*İslam sizin elinizle öyle rezil oldu ki, Yahudi dahi tekfir ederse o dini yeridir.*

نکرده اید خرابش چنان که گر روزی      محمد آید نتواندش کند تعمیر

*O dini yalnız harap etmediniz, öyle bir hale getirdiniz ki Muhammet bile kalkıp gelse tamir edemez artık,*

مسیح به سکه شکایت زنان به ختم رسل      نمود، حضرت از حجب سرفکند بزیر

*Mesih bu durumu son Peygambere şikâyet etti, Hazret, utancından başını eğdi*

پس از تفکر بسیار داد پاسخ و گفت :      "که نیستند مرا امت این گروه شیر!"

*Bir süre düşündükten sonra cevap verdi: "Bu şer sahibi guruh benim ümmetimden değildir!"*

بدان که رهبر این قوم هیز چنگیز است      بخواه او را در هر جهمی است اسیر

*Bil ki bu kavmin önderi o hergele Cengiz'dir, çağır onu hangi cehennemde esirse,*

کزو بیرسم این چه دستوری است<sup>32</sup>      که داده ای تو باین قوم وحشی بد شیر؟

<sup>31</sup> Osmanlı İmparatorluğunun, Birinci Dünya Savaşından yenik çıkması sonucu, İmparatorluğun Suudi Arabistan Yarımadasındaki siyasi etkisini kaybetmesine gönderme vardır. Konuyla ilgili geniş bilgi için bkz: Demir, E. (2014) Rapor: Suudi Arabistan Devletinin Kuruluşu ve Osmanlı ile İlişkiler, *Uluslararası Ortadoğu Barış Araştırmaları Merkezi*, Sayı: 26 Ankara

<sup>32</sup> Bu mısra Arif Kazvini'nin Berlin Nüshası divanında farklı gösterilmiştir. Bkz: Başçı, V. a.g.t. s.163.

*Çağır ki sorayım ona; sen bu haram süt [emmiş] vahşi kavme nasıl bir emir verdin?*

چو گشت حضرت «نروو» مسیح خود را باخت      فرار کرد کمیسیون از فقیر و اسیر

*Hazret öfkelenince Mesih kendini kaybetti, kaçtı, yoksul, esir kim varsa komisyonda*

من و تمامی حضار مجلس از مجلس      گریختیم چون رو به برون ز حمله ی شیر

*Ben dâhil, mecliste hazır kim varsa aslanın hamlesinden kaçar gibi kaçtı,*

فرار کردم و گفتم هزار لعنت حق      به ترک و بر پدر ترک از صغیر و کبیر

*Ben de kaçtım kaçarken de Hakk'ın laneti küçüğünden büyüğüne Türk'e ve Türk'ün atasına olsun dedim*

«نظام سلطنت» از خویشتن بترک فروخت      خری خرید خری پشت ریش و چشم ضریر

*Nizam 'us-saltana<sup>۳۳</sup> kendisini Türklere sattıysa, sırtı yaralı gözü zayıf bir eşek satın alındı demektir*

اگر مخارج پالان زیاده از خر کرد      کدام زین دو خرنند ای ادیب شوخ و شهیر؟

*Semerin masrafı eşeğin masrafını aştıysa, alan mı alınan mı eşek hangisi, ey ün yapmış küstah edip?*

ازین دو خر تر خر آنکسی بود بجهان      که سرسری شمرد خسروان عالم گیر

*Şu dünya da bu ikisinden daha eşek olan, dünya fatihi Hüsrevleri<sup>۳۴</sup> serseri gören kişidir*

تورا به نادر گیتی ستان چه کار ای دون      برو بکار خود ای کُرد پاسبان تزویر

*Senin Cihan Fatihi Nadir<sup>۳۵</sup> ile ne işin olabilir ey alçak! Yürü işine sen, baştan aşağı sahtekâr Kürt!*

دهان پاک برد نام شاه اسمعیل      که نیست خوراک هر مرغ لاشخوار انجیر

*Şah İsmail'i ağzı temiz olanlar anabilir, zira her leş kargasının yiyeceği incir değildir o*

خدا نکرده اگر من سلیم را گویم      نبد سلامت، از من نمی شوی دلگیر؟

<sup>33</sup> Kim olduğu hakkında bilgi için bkz; s.4 Dipnot 2

<sup>34</sup> İran Şahları kastedilmektedir.

<sup>35</sup> Nadir Şah-1 Afşar

*Allah göstermesin ben Selim'e söversem, selametle mi dersin?! Bana kızmaz mısın?*

اديب، بايد طرز ادب نگره دارد نه هر چه لايق ريشش بود، کند تحرير!

*Edip dediğin edep bilmelidir, sakalına yaraşan her şeyi yazmak değildir ediplik!*

تورا جسارت توھين به دولت ايران نبود اينھمه بيعرضه گر نبود سفير

*Sen İnan devletine hakaret etmeye cesaret edemezdin, eğer bu kadar beceriksiz olmasaydı Sefir<sup>36, 37</sup>*

## SONUÇ

1908'deki Genç Türkler Hareketi, çeşitli düşüncelerdeki dergilerin hür olarak yayınlanmasına, böylece edebiyatın yenilenmesine yol açtı. Bu edebiyatın ana düşüncesi ise milliyetçilikti. Bu dönemin önemli edebiyatçılarından olan Süleyman Nazif, önceleri İslamcılık sonraları ise Turancılık fikriyatı ile bağlantılı düşüncelerini yayınladığı *Hadisat* gazetesindeki makaleleri ile kimi Arap ve Fars milliyetçilerini kızdırmış ve söz konusu çevrelerin oldukça sert eleştirilerine maruz kalmıştır. Onun şahsında Osmanlı devletini küçük düşürücü şiirler kaleme alınmıştır. Süleyman Nazif'in sosyo kültürel edebi makalelerine tepki verirken, şovenizme varacak derecede Osmanlılara ve Türklere ve hatta diğer milletlere hakaret edenlerden birisi de Arif Kazvini'dir. Bu makale ile birlikte Arif Kazvini'nin yenilik iddiasında bulunmakla ve geleneksel gazel tarzını devam ettirmekle beraber, vatan ve nasyonalizmle ilgili mazmunlara yönelmesi, Osmanlı gazetelerine verdiği cevaplar veya konserlerinde icra ettiği siyasi tasnif/güfteler, İstanbul'a göçün etkisi altında kalmıştır diyebiliriz. Zira bölgede "milli" devlet yaratma çabasının başında gelen yerlerden birisi İstanbul'dur ve bu çabalar Osmanlı tebaası olan veya Osmanlıya komşu olan diğer milletlere de buradan sirayet etmiştir. Bununla birlikte kasidenin kendisinde de görüldüğü gibi İran Edebiyatının özellikle belli bir döneminde iki ülke arasındaki sosyal ve siyasal rekabet kendisini fazlaca hissettirmiş hatta bununla yetinilmeyip şoven milliyetçiliğin bir edebi türü oluşturulmaya çalışılmıştır. Siyasi ve politik hedefler, tarihsel kimlik ve aidiyetlere

<sup>36</sup> Dönemin İran Sefiri, İhtişamussaltana Mahmud Han idi. Bkz: Sasani, H. M. (2006) *Payitahtın Son Yıllarında Bir Sefir*. s.9 (H. Uygur, Çev) İstanbul: Klasik

<sup>37</sup> Çavuş Ekberi, R. a.g.e. s.157-159

dayandırılmak suretiyle ve bilhassa edebiyatın yardımı ile bir saldırı aracı olarak kullanılmıştır. Hiç şüphesiz Türkiye ve İran gibi iki ülkenin kendi siyasi tarihsel değişimlerine edebiyatın etkisi olmuştur. Hatta söz konusu kaside gibi kimi zaman bu edebiyat bir iç mesele olmaktan çıkıp devletler ve uluslararası ilişkilerde dahi önemli bir rol oynamıştır. İran Meşrutiyet Edebiyatında, Osmanlı ve dolayısıyla Türkiye'yi yakından ilgilendiren sosyal, siyasal, kültürel ve tarihsel meseleler oldukça fazladır. Söz konusu meselelerin Edebiyattaki yansımalarını veya bizatihi kendisini bulup çıkarmak iki ülkede de var olan algılayış ve bakış açılarının kaynağını ve çıkış noktasını belirleyici olacağı gibi günümüz ilişkilerinde de yol gösterici olacaktır.

### KAYNAKÇA

- Acudani, M. (1382 hş). *Ya Merg Ya Teceddüd, Defteri der Ş'er û Edeb-e Meşrute*, Tahran: Neşr-e Ehteran
- Aryenpür, Y. (1372 hş). *Ez Sabâ tâ Nimâ, Târih-i 150 Sâl-i Edeb-i Fârsî*, (c. II.) Tahran: İntişarat-e Zovvar,
- Akılı, Dr. B. (1380 hş). *Şerh-i Hal Rical Siyasi ve Nizami-î Muâsır-e İran* (c.III) Tahran: Neşr-e Goftar-Neşr İlm,
- Atabeki, T. (1389 hş). *İran ve Ceng-i Cihani Evvel*, Tahran: Neşr-e Mahi,
- Ademiyet, F. (1357 hş). *İdeoloji-ye Nehzet Meşrutiyet-e İran*, Tahran: İntişarate Peyam,
- Başçı, V. (2014). *Hajv û Nazireguyihaye Siyasi-İctima-î Beyn-i İran û Osmanî Der Dovreye Meşrute*. Yayınlanmamış doktora tezi. Tahran: Tahran Üniversitesi Edebiyat Fakültesi,
- Beyat, K. (1386 hş). *Panturkizm ve İran*. Tahran: Perdise Daniş, Şirket-e Neşr ve Pejuhiş Şirazey-i Kitap
- Cafer Mahcub, M. (1353 hş). *Tahkik der Âhval, Âsar, Efkâr ve Eş'ar-i İreç Mirza*. Tahran: Neşre Endişe, Çap-e Ofset
- Çavuş Ekberi, R. –Yesnay-î Tebrizi- (1385 hş). *Divan-ı Arif Gazvini*. Tahran: İntişarat-e Zovvar
- Dovletabadi, Y. (1361 hş). *Hayat-e Yahya*, (c.III) Tahran, İntişarat-e Attar
- Divan-i Edibu'l-Memalik. (1312 hk) Nşr.Vahid Destgerdi. Tahran: İntişarat-e Mukufat-e Mahmud-i Efşar



- Divanbegi, R.A. (1351 hş), *Sefer-i Muhaciret der Nohistin Ceng-e Cihani*, Tahran: Kitabhaneyi Meclis Şuraye İslami
- Demir, E. (2014) Rapor: Suudi Arabistan Devletinin Kuruluşu ve Osmanlı ile İlişkiler, *Uluslararası Ortadoğu Barış Araştırmaları Merkezi*, Sayı: 26 Ankara
- Haliki Berziger, M.Rıza. (1382 hş). *Şah Nebat-ı Hafız*, Tahran: İntişarat-e Zovvar
- Haîri, Seyit H.–Kûruş- (1364 hş). *Arif Gazvini, Şair-i Milli İran*. Tahran: İntişarat-e Cavidan
- H. Karpat, K. (2009) *Osmanlıdan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. (O. Güneş Ayas Çev.) İstanbul: Timaş
- Sasani, H. M. (2006) *Payitahtın Son Yıllarında Bir Sefir*. (H. Uygur, Çev) İstanbul: Klasik
- Nazif, S. (2014). *Nasıruddin Şah ve Babiler*. (A. Ergun Çınar Hazırlayan) İstanbul: Kitabevi
- Uçman, A. (1998). *Zerdüşt Münakaşası Üzerine*, Türk Dili Edebiyatı Dergisi, (c. XXVIII), s. 511-530.
- Karadağlı, E. (2012). *Azerbaycan Merkezli Türkçü Düşünce*. S. 237-242, İstanbul: Çav
- Tansel, S. (1991). *Mondoros'tan Mudanya'ya Kadar*, (c. I). İstanbul: MEB
- Türkmen, Z. (2001). *İzmir'in İşgali Olayı ve Yunanlıların XVII. Kolordu Mensuplarına Yönelik Gasp ve Yağmalama Hareketi*. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı 10, s. 121-128.



# MÜZİĞİN ESKİ ÇİN DEVLET İŞLERİNDEKİ YERİ

SOFİYA ZAYCHENKO

## ÖZET

Bu makalede müziğin eski Çin devlet işlerindeki yeri konusu ele alınmıştır. Çin müziği, Çin uygarlığının doğuşundan beri süre gelmektedir. Müziğin ibret veren, ahenk sağlayan düzenleyici görevleri vardır. Eski Çin’de müzik, sadece eğlendirici sanat türü olarak değil, öncelikli olarak yönetimin ve düzenin temeli sayılmaktadır. Eski Çin’de müzik, iktidarı kuvvetlendirmek için bir araç ve hâkimiyetin yumuşak gücüdür. Müzik yoluyla ülkeyi yönetme fikri Konfüçyanizm’den kaynaklanmaktadır. Yani felsefe, müzik aracılığıyla bütün işlerin idare edilmesini öğretmektedir. Tüm Konfüçyanizm öğretilerin temel maksadı, düzenli ve rahatlıkla yönetilebilen bir topluluğun meydana getirilmesidir. Konfüçyüs, diplomatik kurallar çerçevesinde müziğin sunulma şeklini tasvir etmiş ve diplomatik tören sırasındaki hükümdarın ziyaretinde sunulan müziğin sembolik işlevi hakkında açıklamalarda bulunmuştur. Müzik, diplomatik ilişkileri kurmak için gerekli bir araç olarak gösterilmektedir. Xunzi adlı filozofa göre müzik, imparatorun ülkeyi idare etmesinin en etkili yoludur. Müzik memurlarının görevleri siyasi açıdan mühimdir. Müzik, kültürel birleşmenin ve kültürel yayılımcılığın bir aracı ve genel olarak medenileştirme gücüdür. Konfüçyüşülerin yanında Taocu bilgiler, müzik ahenginin ilkelere uygun olan siyasi yapısının kurulma fikrini ileri sürmektedirler. İmparator ailesinin bütün üyeleri ve aristokratlar çocukluğundan beri sistematik olarak müzik eğitimi görmektedirler. Törenlerde, şartlara ve kişinin taşıdığı sosyal statüye göre farklı müzik aletler çalınmaktadır. Müzik, hükümetle millet arasındaki deliği yamalama, halkın ‘sesini’ yönetici sınıfının bilincine getirme aracı olarak görülmektedir. Tang döneminde barışçı etnikler arası diyalogun ve istikrar politikasının varlığını sürdürübilmesinin sebebi, müziğe özel bir önem verilmesidir. Yani müzik, Çin toplumunun eğitiminde ve sonra devletin yönetiminde esaslı bir prensip olarak kabul edilmektedir.

**Anahtar kelimeler:** eski Çin, devlet, müzik, düzen, iktidar, imparator, Konfüçyanizm, diplomatik, ahenk

## MUSIC’S ROLE IN GOVERNMENT AFFAIRS OF ANCIENT CHINA

### ABSTRACT

This paper deals with the particularly significant role of music in government affairs, political thought of ancient China. To begin with, music in early China, despite being present in many aspects of life, is still an unexplored area of study. In ancient times it was especially

valued for its close connection to the state, court. So, here we provide a brief explanatory summary of different ritual uses of music at the royal court. The importance of music lies in its power to balance and harmonize. Music is a top form of entertainment in modern life. In ancient China, however, it was viewed as the critically important foundation stone of good governance and state order. Music in ancient China was often used as a tool to strengthen authority of the court. Actually, the idea of governing the country through music is deeply rooted in Confucianism. According to Confucius, music served to promote balance in society. No wonder, music was an integral part of diplomatic etiquette in which specificities of various ceremonies and musical instruments were described down to the smallest detail. Xunzi, one of the three great Confucian philosophers of the classical period in China, also stated that music was the most effective way for an emperor to govern the country. That's why music in ancient China was promoted as an essential part of proper education for noblemen. Besides, it also played an important role in the process of cultural unification and international conciliation.

**Keywords:** ancient China, government, music, order, harmony, emperor, Confucius, diplomatic, education

Üç bin sene evvel Avrupa müziği başlangıç dönemi yaşarken, Çin'de keskin bir müzik teorisi oluştu ve gelişmiş müzik aletleri ortaya çıktı. Bütün kanonik eserlerde müziğe ayrılmış olan bölümler mevcuttu. Bu da Konfüçyüs tarafından savunulan geleneksel tören müziği sayesinde oldu. Çin müziği, Çin uygarlığının doğuşundan beri süre gelmektedir<sup>1</sup>. Müzik, ayinler, ahlaki anlayış, insanların yaşam tarzları, hükümdarın tavır ve davranışları, ülkenin refahı ile bir bütündü. Müziğin ibret veren, ahenk sağlayan düzenleyici görevleri vardı. Eski Çin müziği, insanları birleştiren bir güçtü. Üstelik büyüleyici bir şekilde etkileme gücüne sahip olduğu için belli kurallara göre kullanılıyordu<sup>2</sup>. Müziğin niteliğine bakıldığında toplumun hali hemen belli oluyordu. Müzik Çin'de, sadece eğlendirici sanat türü olarak değil, öncelikli olarak yönetimin ve düzenin temeli sayılıyordu. Müzik yoluyla ülkeyi yönetme fikri Konfüçyanizm'den kaynaklanıyordu. Felsefe, müzik aracılığıyla bütün işlerin idare edilmesini öğretiyordu. Müziğin, devletin idare edilmesi ile ilgili pek çok ortak yanı vardı. Müzik, devletin dirayetinin göstergesiydi. Müziğin, evrensel ve toplumsal hayata o kadar büyük bir etkisi vardı ki, her imparator, kendi müzikal dizgesini oluşturmak için gereken doğru

<sup>1</sup> "Çin Müziği"// Türk-Çin Dostluk Vakfı, Ankara, 2001.

<sup>2</sup> KOLOMIETS G. G., "Eski Çin'de Müziğin Yeri: Statü ve Görev hakkında Bazı Düşünceler" Vestnik 7(101), 2009.

esas notayı bulmak zorunda sayılıyordu ve bu durum şaşırtıcı değildi. Müzik, hükümdarın elinde bulunan, kuvvetli ideolojik bir silah ve halka ahlak terbiyesi verme aracıydı. Öyle ki, ses perdelerinin yeniden düzenlenmesi, her yeni imparatorun ilk yaptığı işlerin başında geliyordu<sup>3</sup>. Bazı hükümdarlar, Dao prensiplerine uyan yeni müzik türleri bile icat ediyorlardı. Eski Çin dönemine ait, MÖ 8-5 yüzyılındaki olayları kapsayan ‘Zuozhuan’ (左傳 - eskiçağ Çin’indeki İlkbahar ve Sonbahar dönemlerinde meydana gelen toplumsal olayları yansıtan önemli bir kayıttır) adlı tarihi eserde müziğin statüsü ve görevi hakkında görüşler vardır.<sup>4</sup> Örneğin, zeki hükümdarlar, halka müzik kültürü yardımıyla halkın biriktirdiği sevgi ve nefret duygularını ayarlamayı, aşırı duygusallıktan uzaklaşmayı öğretiyor ve yanlış yola sapanları düzeltiyordu. Böylece onlar millete kanun ve ödev duygusu aşıyorlardı. Yani müzik, iktidarı kuvvetlendirmek için bir araç ve hâkimiyetin yumuşak gücüydü.

Çin’de müzik aletleri, yapılmış olduğu maddeye dayanarak geleneksel olarak kategorilere ayrılırlar: hayvan derisi, sukabağı, bambu, tahta, ipek, toprak/kil ve taş<sup>5</sup>. Bambu boruları ve Qin, pentatoniklerden olan en eski müzik aletleri olarak bilinir. Bambu borularını kuş sesleri olarak akort eden Çin Mitolojisindeki efsanevi müzik kurucusu Ling Lun’dur.<sup>6</sup> Ling Lun, M.Ö. 2500 yıllarında, Çin müziğinin beş notasını düzenleyip pentatonik sistemi kurdu. Pentatonik, yani 5 tonlu Çin müzik sisteminin bu bakımdan felsefi ve sosyolojik açıdan önemli bir bilgi birikimine sahip olduğunu söyleyebiliriz<sup>7</sup>. Gong, Shang, Jiao, Zhi ve Yu adlarıyla bilinen Çin gamının notaları, sosyal sınıflar, devlet işleri gibi konularla ilgiliydi. Belli ki, bunlar en yüksekten başlayarak toplumdaki konumunun sırasını oluşturup, devlet işlerindeki sosyal durumun önemini vurguluyorlardı. Müziğin her tonu, notası ve sesi bir şeyin simgesiydi. Eğer hükümdarı temsil eden en alçak ve çınlak Gong notası bozulursa ses vahşi, kırıktır ve hükümdar kendini beğenmiş bir kimsedir. Shang notası (uyruğu temsil eden, daha yüksek ve daha hafif) bozulursa ses kesiktir ve hükümet memurları bozuktur. Jue notası (halk) bozulursa, ses

<sup>3</sup> İLKER, Erdem; PANIZ, Hatice; ÖZDEMİR, Gökhan, “Çin Müziği” // Ders Belgesi, 2008.

<sup>4</sup> MASLOV, A. A. “China. Bells in dust. Magician and intellectual’s pilgrimage”, Aleteya Publishing, Moscow, 2005.

<sup>5</sup> ZHANG, Janson, “Ancient Chinese Music Instruments and Related Stories”, 2010.

<sup>6</sup> Bak. “Çin Müziği”.

<sup>7</sup> ÇETİNKAYA, Yalçın, “Siyasi ahenk, kozmik ahenk, Konfüçyanizm, müzik, toplum, sesler”. Müzik Muhabbeti, 2012.

endişe vericidir ve halk memnun değildir. Zhi notası (işler) bozulursa ses keder vericidir ve işler sarsıntıdadır. Yu notası (şeyler) bozulursa, ses harap edici ve memleketin zenginliği yok olur. Bu son nota en hafif ve net olanıdır, devlet politikasının uygulanmasını etkileyen maddi kaynakları temsil ediyordu. Böylece, hükümdarın iradesi zayıf ise notalar sönüktür ve halk keder içindedir. O, yüce, makul, uysal ise tonlar değişiktir, güzeldir ve halk memnundur. O, kaba, haşin, zalim ise notalar şiddetli ve dağınıktır; halk, azimkâr ve kuvvetlidir. O, saf, kuvvetli ve doğru olduğu zaman notalar ciddi ve samimidir, halk saygılıdır. O, ulu ve iyi olursa tonlar eksiksiz ve ahenklidir; halk da sevgi dolu ve iyimserdir. O, fena, fesat dolu, müsrif olursa notalar sıkıcı ve kabadır; halk da ahlaksızdır. Bu beş tonun hepsinin bozulması devletin çökmesi demektir. Çöküp gitmek üzere olan Wei Zhen ve Pushui adlı nehrinde yer alan Sanjiang adlı Krallıklarının ahenksiz müziği buna önemli bir örnektir<sup>8</sup>. Ton yüksekliği özgün ve Batıda benzeri olmayan 12 basamaklı ses dizisine bağlıdır. Eski çağlarda 12 tonun, adlandırılmış ve büyüleyici niteliklere sahip olan 12 çan sesi karşılığı vardı. En önemli rolü oynayan ses tonu, kendinde devlet iktidarının sesini cisimleştiren Sarı Çan'dı<sup>9</sup>. Zhou Hanedanlığı döneminin sonunda, çanı doğru düzgün ayarlama sırrı kayboldu. O tarihten itibaren ton yüksekliği, bambu borularından çıkan seslerle karşılaştırılıp belirleniyordu. Yüzyıllar boyunca imparatorluk sarayında, özel çift duvarlı binalar inşa ediliyordu<sup>10</sup>. Bu binanın içerisinde yalıtılmış keçe kaplı bir oda vardı. Bu odada yere gömülen, müzik tonu vazifesini gören 12 tane bambu boru vardı. Borular, halka şeklinde olup dünyanın dört yanına göre konumlanıyordu. Borulardaki delikler, bambu kül topaklarla kaplıydı. Her geçen takvim ayında, yerden yükselen enerji, üfleyerek gerekli boruyu külden temizliyordu. Burada saray çalgıcılarının temel amacı, evrensel ahengin merkezi ve devlet iktidarının kaynağı olan 'orta tınlamanın' belirlenmesiydi.

İstikrarlı iktidarın, ancak gönüllü anlaşma yoluyla kurulması mümkündü. Yönetici sınıfın çıkarları halkın gereksinimlerine karşılık veriyorsa ve toplumsal adalet hükümet tarafından yerine getiriliyorsa, iktidar

<sup>8</sup> BECKER, B.M., "Music in the Life of Ancient China", Chicago University Press, Chicago, 1957.

<sup>9</sup> DE WOSHKIN, K. J., "A song for one or two: music and the concept of art in Early China"// Michigan, 1982.

<sup>10</sup> MAJOR, John S.; SO, Jenny F., "Music in Late Bronze Age China"// Music in the Age of Confucius, SOAS, 2006.

ve halk arasındaki işbirliği kuvvetlenirdi. İmparatorun iktidarının meşruiyetine karşı derin bir güven duyulması, bir tür “ahlâkî farkındalık” olarak benimseniyordu. Ahlaki farkındalık, iyice düşünülmüş ve mantıklı yargı kadar duyusal inancı da gerektiriyordu<sup>11</sup>. Bu nedenle Konfüçyanizm, ruh halini etkileyen ve etiksel inandırıcılık gücüne sahip olan sanat türüne ihtiyaç duyuyordu. Eğer duyu organlarının işlevlerine bağlı olan sistem, Dao ile tamamen uyum içinde ise böyle bir uyum, halkı Dao'nun ülkelerine ve amaçlarına bağlayan somut gücü haline gelirdi. Dolayısıyla toplumu yatıştırma aracı olarak ve iktidarın statükoyu meşrulaştırmak amacıyla doğrudan doğruya ahlaki normlardan faydalanmak yerine müzik ve ayin (礼, Li) kullanılmaya başlandı. Aslında ‘Yue’ ‘Li’den önce ortaya çıktı. Şunu vurgulamak gerekir ki, Konfüçyüsçüler genellikle, Geç İlkbahar ve Sonbahar Döneminde (M.Ö. 770 – 5. yüzyılı) Qin eyaletinde hükümdar olan Gongzi Zhi (公子挚) adlı prensten başlayarak ‘Yue’yi “Shishuliyue” - şiir, kitaplar, ayin ve müzik - olarak algılıyorlardı<sup>12</sup>. ‘Merasimler Kitabı’ (Liji) adlı metnin müziğe ayrılmış olan dokuzuncu bölümünde müzik, dünya ve gökyüzünün ahengi; merasim, dünya ve gökyüzünün düzeniydi. Müzik, karşılıklı merhamet duygusunu; merasim, karşılıklı saygıyı uyandırarak istikrarın garantisini veriyordu. Konfüçyüse göre, ayin ve müzik gerektiği gibi uygulanmadığında, sorumlular cezasız kalıyordu<sup>13</sup>. Sorumlular cezasız kalınca millet, eldeki güçten nasıl faydalanacağı biliyordu.

Konfüçyüs, Çin müziği için önemli çabalarda bulunmuştur. Konfüçyüs'ten sonra müzik giderek yaygınlaşmış ve yaşamın tüm alanlarına girmiştir. Konfüçyüs'un öğretiyeye göre doğru müzik fizyolojisini ve psikolojisini olumlu etkileyip, ruhsal ahenge yardımcı oluyordu; dolayısıyla insan düzgün davranarak toplumda düzen oluşturuyordu. Kutsal kitaplarda müzik, hüsnü ahlakın temsilcisi olarak yer alıyordu. Zuo Zhuan'da müzik, erdemın beş temel Konfüçyanizm öğelerinden - insanlık, doğruluk, sadakat, bilgelik, adalet da dahil olmak üzere - bir tanesi olarak gösteriliyordu<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> LIANG, Mingyue, “Music of the Billion. An introduction to Chinese musical culture”, New York, 1985.

<sup>12</sup> “Music in Ancient China” - <http://www.crystalinks.com/chinamusic.html>, Reuters Journal, London, 2014.

<sup>13</sup> TKACHENKO, G. A., “Cosmos, Music, Ritual, Myth and Aesthetics”, Nauka Publishing House, Moscow, 1990.

<sup>14</sup> LEGGE, James, “The Chinese Classics: Ch'un Ts'ew, with the Tso Chuen”, vol. 5, Hong Kong, 1960.

Konfüçyüs'un öğretisini toplumcu bir görüşle açıklayarak geliştirmeye çalışan Xunzi adlı filozof (M.Ö. 4. yy) 'Müzik Üzerine' adlı pasajında ritmik ve ölçülü müziğe arzuları ve ihtirasları dindirme borusu gözüyle bakıyordu<sup>15</sup>. Huang Di adlı İmparatorun kurduğu Qin Hanedanlığı dönemi (M.Ö. 3 yüzyılı) örnek verici bir dönem olarak tarif ediliyor. Oradaki insanlar kendi arzularını kontrol edebildiklerinden dolayı Yer ile Gök arasındaki uyumu o dereceye ulaştı ki, Orta Krallık olarak adlandırılan Çin, dünyevi cennete dönüştü<sup>16</sup>. Tüm Konfüçyanizm öğretilerin temel maksadı, düzenli ve rahatlıkla yönetilebilen bir topluluğun meydana getirilmesiydi. Bütün bunların ancak gençleri devlete hizmet etmeyi öğreterek, onların desteklerini kazanarak gerçekleştirilmesi mümkündü. Dolayısıyla Konfüçyüs'ün öğrencileri, geçmişteki bilgece hükümdarlar tarafından kurulan müzik tesislerine yeni yaşama gücü kazandırıp onları, ahenk içinde uygulanabilen bir devlet felsefesi haline getirmeyi amaçlıyorlardı.

Çin imparatoru, Gökyüzünün emriyle hükümdar oluyordu. Ona, evrensel ahengin temel notası gözüyle bakılıyordu ve o nota ayarlı olduğu zaman imparatorluk, başarılarla geliyordu. Düzgün müzik, imparatorluktaki insanları, olumlu hareketlere esinlendirerek mutlak huzuru ve barışı oluşturmasına yol açıyordu. Düzgün olmayan müzik ise hükümete karşı isyan ve ayaklanmalara sebep oluyordu. M.Ö. 2. yüzyılda meydana gelen 'Shangshu Dazhuan' adlı metinde imparatora verilen birleştirme gücü, imparatorluğunun yönetilmesinde onu tek yetkili kişi kılıyordu. Hükümdar, 12 eyalette tur atıp, mevcut olan her töreyi ve âdeti inceliyor, bu bölgeleri müzik türü veya notalarla karşılaştırdıktan sonra elde ettiği sonuçlara göre nitelendiriyordu. Üstelik imparator onları ayırdığında Sekiz Tınının enstrümental sesleri tarafından temsil edilen ve her bölgede farklı maddenin - metal, taş, ipek, bambu, kabak, seramik, hayvan postu ve tahta - egemenliğini de dikkate almak zorundaydı<sup>17</sup>.

Konfüçyüs, diplomatik kurallar çerçevesinde müziğin sunulma şeklini tasvir etmiş ve diplomatik tören sırasındaki hükümdarın ziyaretinde sunulan

---

<sup>15</sup> LAI, T.C.; MOK, R., "Jade Flute: The Story of Chinese Music", Schocken Books, New York, 1987.

<sup>16</sup> THRASHER, A. R., "The sociology of Chinese music: an introduction", Asian Music International Journal, 1981.

<sup>17</sup> PARKER, Edward, "Ancient China Simplified: Music", Book Jungle, London, 2006.



müziğin sembolik işlevi hakkında açıklamalarda bulunmuştur<sup>18</sup>: ‘Bir hükümdar, başka bir hükümdarı ziyaret ettiği zaman, birbirlerine öne eğilerek selam verirler, her biri nazik bir şekilde öbürüne yol vererek kapıdan girerler. Tam bu sırada müzik aletleri çalınmaya başlar. Sonra aynı prosedürü tekrar edip salona inerler ve müzik kesilir. Müzisyenlerin çanları ‘Cai-Qi’ye göre ayarlanmış (akort edilmiş), misafir çıktığı zaman ‘Yong’ söylenir, eşyalar ortadan kaldırılınca ‘Khan-yu’ çalınır; böylece gelen misafir anlar ki, dünyada her türlü olayın kendine özgü törensel yaklaşımı vardır. Böylece hem resmi görüşmede hem sonraki eğlencelerde kendine has ayrı bir hava oluşturulur. Kapıdan girdikleri zaman, aletlerin çalınması iyi gelişmiş estetik beğeninini işaretleri vazifesini görür, salona indikleri zaman ‘Qing Miao’ adlı şiirin okunması erdeminin göstergesidir (ki hükümdarlardan her biri kendini bu konuda geliştirmeli) ve flüt refakatinde sunulan ‘Xiang’ adlı şiir, tarihi olayların hatırlatmasıdır. Böylece eski çağın üst sınıf insanları tek kelime kullanmadan fikirleri öne sürebiliyorlardı’.

“Zuo Zhuan” müziği, diplomatik ilişkiler kurmak için gerekli bir araç olarak gösterirdi<sup>19</sup>. Ritüel temsillerin parçası olarak söylenen şarkılar, sırf saraydaki konukları eğlendirmek ve şaşırtmak için değil; bir krallığın otoritelerden başka bir krallığa niyetlerini ve fikirlerini şiirsel ve üstü örtülü biçimde aktarmak için söylenirdi. Söylenen şiirler siyasal-dini marş gibiydi. Bu şiirler, yöneticilerde, idarecilerde ve devletlerarası diplomatik ilişkilerde, duyguları ve niyetleri sınırlandıran oldukça faydalı bir ifade etme şekliydi. Üstelik iki tarafın birbirine karşı güven kazanma aracı gibi idi. Müzik, bayram ve çeşitli tören aracı olmakla beraber, aynı zamanda devletin kozmik güçlerinin yasal bir temsilcisi olup olmadığını kanıtlama haline dönüşmüştür.

Ritler Klasifiği’nin ‘Wangzhi’ (王制 - Kraliyet Nizamları) adlı bölümünde müziğin devlet işlerindeki yeri şöyle tarif ediliyor<sup>20</sup>: ‘Her beş sene Göğün oğlu [hükümdar] mülkiyetindeki toprakları yoklamak amacıyla tura çıkıyordu. O, halkın tavırlarını incelemek için ‘Muhteşem Müzik Ustasına’, farklı eyaletlerde yaygın olan şiirlerin getirilmesini ve mevcut olan müzik

<sup>18</sup> BRINDLEY, Erica, “Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China”, Albany, 2012.

<sup>19</sup> THEOBALD, Ulrich, “The Zuozhuan 左傳 "Commentary of Zuo [Qiuming]" // Chinese Literature Journal, 2003.

<sup>20</sup> TITARENKO, M. L., KOBZEV A. I., LUKYANOV A.E., “Çin’in Manevi Kültürü. Sanat”, 6. Cildi, Moskova, 2010.

aletlerinin tek standarda uydurulmasını emrediyordu. Törenlerde ve müzik aletlerinde yapılan herhangi bir köklü değişiklik hükümdarın sürgün edilmesine neden oluyordu. Müzik aletleri, imparator tarafından hediye edildiği zaman alıcının statüsüne göre, orkestra farklı melodiler çalıyordu. Hediyeye edilecek olan misafirler markiz veya dük ise gözetleme yerinden gözcü bir sinyal gönderir, kont ya da baron ise el davulunun sallanması beklenirmiş’.

Ritler Klasiği'nin (礼记 - Konfüçyus'un düzen konusunda felsefe görüşlerin temelidir) on dokuzuncu bölümü olarak bilinen ‘Müzik Klasiği’ (乐记) adlı metinde durum şöyle anlatılıyor: ‘Vanlar’ (王- hükümdarlar), müziğin kurallarını koyarak, milletin duygularında bir ahenk yaratıyorlardı. Siyasal ve kutsal (evrensel) otoriteler organik bir bütün oluşturuyorlardı’. Bu tür müzik ve merasimlerin birleşimi, Roma Katolik Kilisesinin dini törenleri, ayinleri, liturji ve kutsal müziklerindeki benzer bir rol oynuyorlardı<sup>21</sup>. Başka bir deyişle, Roma Katolik Kilisesi, bunları halkı birleştirme aracı olarak görüyordu, çünkü inanç aykırılığı bütün ülkede tam bir kargaşa durumu yaratıyordu. Sadakat, tevekkül ve bağlılık, hem siyasi hem kutsal dünyada ana erdemlerin arasındaydı. Yueji'nin bir pasajında durum şöyle açıklanıyor<sup>22</sup>: ‘Belli kurallara uymayan sesler (‘aldatıcı sesler’ – jian sheng), insanların kalplerine dokundukları zaman, yanıt olarak isyankârlık ruhunu (逆气) uyandırır, azgın bir müziğe yol açıyor. Bilakis, düzgün sesler (zheng sheng), itaatkârlık ruhunu (顺气) uyandırır, uyumlu müziği de meydana getiriyordu’.

Konfüçyanizm teorisinin temelleri Batı Zhou Hanedanlığı döneminde atıldı. Geç Zhou Hanedanlığı döneminde (M.Ö. 5 - 3. yy.) Konfüçyüs öğretisinin etkisi altında olan ve belli sırayla çalınan vokal enstrümantal kompozisyonlar, saray merasimleri sistemini biçimlendiriyordu. Han Hanedanlığı döneminden başlayarak ta Güney Kuzey Hanedanlığı dönemine kadar (M.Ö. 206 - 581), müzik kültürü süratle geliyordu. Bu Hanedanlığının ilk yarıda, yani İlkbahar ve Sonbahar Döneminde (M.Ö. 770 - 475), Han'ların, Çin'de yaşayan sayılı milletler ile kurduğu sıkı bağlar, müziğin gelişme

<sup>21</sup> STEBEN, Barry, “The Culture of Music and Ritual in Pre-Han Confucian Thought, Tokyo, 2012.

<sup>22</sup> SIM, Johnathan, “Musical Harmony and its Historical Context in China”// The Myriad Thoughts, London, 2012 .

sürecisi daha da hızlandırıyordu<sup>23</sup>. Batı Zhou Hanedanlığı döneminde (M.Ö. 1046 – 771) Dasiyue 大司乐 adlı törenleri ve müziği yöneten bir devlet dairesi kuruldu. Sui Hanedanlığı döneminde de (M.Ö. 581–618) Taichangsi 太常寺 diye adlandırılan bir müzik dairesi faaliyette bulunuyordu, Song Hanedanlığı döneminde ise (M.Ö. 960 – 1279) Müzik Okulunun birkaç tane şubesi vardı. Bu hususi devlet dairelerinin, devlet işlerindeki yeri o kadar önemliydi ki, Adalet ve Milli Savunma Bakanlıklarının yanında yer alıyordu. M.Ö. 7. yüzyılda orkestralarda kadro artışı gerçekleştirildi (1500 müzisyene kadar ulaşıyordu). 8. yüzyılın başlangıcında beş tane özel eğitim kurumu açıldı ve bunların beşte ikisi saraydaydı. Bunlar: Liyuan (梨园 - Budist ve Taocu adetler öğretisi yapan Armut Bahçesi Müzik Akademisi) ve Jiaofang (教坊) adlı konservatuardı<sup>24</sup>.

Zhou Hanedanlığı döneminde imparatorlukta üç şubeden oluşan (Müzik Eğitimi, Müzik Yönetimi ve Müzik İcra Şubesi) Müzik Bürosu vardı. İmparator Han Vu-di döneminde (M.Ö. 140-87), Yuefu (乐府) adlı İmparatorluğa ait Müzik Bakanlığı kuruldu<sup>25</sup>. Şimdiki Bejing devlet kütüphanede bulunan ‘Yuefushiji’ (乐府诗集) adlı kitap, yukarıda adı geçen devlet tarafından yönetilen Yuefu bürosunun hazırladığı 100 ciltlik bir kitaptır. Bu kitabın ortaya çıkışı müzik sanatının ve geleneksel Çin müzik eğitiminin kapsamlı bir mesleki eğitim niteliği kazandırdığı anlamına geliyordu. Bu resmi daireye imparatorluk çok büyük yatırımlar yaptı. Eski zamanlarda Yuefu’da aynı anda binden fazla görevli, şatafat içinde çalışıyordu<sup>26</sup>. Bu şatafat içinde yaşayan binden fazla görevli, devlet hazinesinin yılda üçte birini harcayarak sonunda ülkeyi mali olarak zor duruma soktu. Sadece Han Hanedanlığı döneminde değil neredeyse hükümdarların tümü, müziğin gelişmesi için büyük para harcıyordu. İnsanlar, birlik, beraberlik ve huzur içinde yaşadıkları zaman, kendilerini güven içinde hissediyor ve hükümdarından memnun kalıyorlardı. Neticede onun şanı bütün

<sup>23</sup> MAJOR, John S.; SO, Jenny F., “Music in Late Bronze Age China”// Music in the Age of Confucius, SOAS, 2006.

<sup>24</sup> ZUO, Han-lin, “Reflections on Inner Jiaofang of Tang Dynasty”, Literature College, Beijing, 2007.

<sup>25</sup> “Musical Institution Yue Fu in Han Dynasty” // Keats Education, 2007.

<sup>26</sup> Bak. BECKER, “Music in the Life of Ancient China”.

dünyaya yayılacak ve herkes onun egemenliğin altında olmaktan şeref duyacaktı.

Müzik Bürosunda çalışanlar Sima Xiangru (司马相如) ve Cai Yong (蔡邕) gibi böyle seçkin müzisyenler de dâhil olmak üzere Çin'in farklı bölgelerinin geleneksel şarkılarını toplamakla meşgullerdi<sup>27</sup>. Karma orkestra geleneği hızla geliyordu (300-800 çalanlar, aletler kullanıldığı malzemelere göre 8 gruba ayrılıyordu). Yuefu, halk şarkıları ve baladları toplayıp düzenliyor, resmi konçertolar veriyordu. Yuefu şarkıları, kalifiye memurları ve mükemmel şartları övüyorlardı. 1058 yılında dinsel ve resmi törenlerin düzenleme kuralları oluşturuldu. Aynı zamanda müziğin sınıflandırılma süreci başlatıldı, Yayue diye adlandırılan saray müziği (doğru ve klasik) 'Ming chang' ya da halk müziğinden ayırt ediliyordu. Üstelik törenin kimin adına yapıldığına göre çalgıcı ve şarkıcıların düzeni ve sıralaması belirtiliyordu<sup>28</sup>. Mesela imparatorun adına düzenlendiği zaman dünyanın her yönünde birer tane olmak üzere dört tane orkestra sıralanıyordu. Büyük derebeyi ya da kniaz ise 3 tane orkestra, merkezi istihdam bürolardaki memurlar ve diğerleri ise 2 tane orkestra, basit görevliler ve bilim adamları ise 1 tane orkestra çalınıyordu. Bu kurallar, Yayue müziğinin gelişmesiyle genişletilip tamamlanıyordu. Bu dönemde müzik aletlerinin sayısının hızlı artışı da mevcuttur.

Zhou Hanedanlığın sonuna doğru 'Shechangyinyue' veya 'Shechang' adlı müzik ve sahne sanatın parlak bir örneği meydana geldi<sup>29</sup>. Bu tür kompozisyonlarda, bir hikâyenin içeriği, hikâyeye (she) ve şarkı söyleme (chang) yoluyla vurgulu çalgıcılar refakatinde dinleyici ve izleyicilere aktarılıyordu. Bu sanat türü, gelecekteki tiyatro temsillilerin prototipiydi. Shechang'ın kurucusunun Xunzi adlı filozofu olduğu sayılıyor, çünkü o filozof, müziğin devlet işlerindeki önemini defalarca vurguluyordu. Zhou hanedanının egemenliği sırasında feodal beylerin gerek özel ve gerekse genel eğlencelerinde 'Wu' denilen dansörler tarafından şarkı ve danslar yapıldığı, hatta Lu eyaletindeki Yin adlı Dük'ün (M. Ö. 176) 5. Saltanat yılında

<sup>27</sup> MARKOVA, Anna, "Culturology: World Culture's History", Walters Cloovers Publishing House, Moscow, 2009.

<sup>28</sup> "Forming of Musical Culture in Ancient China" // Izvestia of Herzen State University (89), Moscow, 2009.

<sup>29</sup> GUERRANT, Mary, "Three Aspects of Music in Ancient China and Greece"// Cambridge, 1980.

tamamlanan Chun-Zu sarayının tapınağında, ilk defa müziğin eşliğinde bir takım danslı ve şarkılı temsiller verildiğinden bahsedilir<sup>30</sup>. Bu oyunlardaki aktörleri devlet hizmetinde kullandıkları da kaydedilir. Shi Qi'de şöyle bir olay vardır: "Konfüçyüs Lu Derebeyliğine Adalet Bakanı olunca komşu derebeyliği Qi onun nüfuzundan korkmuş ve bunu önlemek için Lu Derebeyliğine müzisyenler ve kadın oyuncular göndermiştir. Lu Derebeyinin yavaş yavaş eğlenceye daldığını ve doğru yoldan ayrıldığını gören Konfüçyüs Bakanlıktan istifa etmiştir". Qin imparatoru Shi Huang-di'nin (M. Ö. 210-246) A Fang sarayında en aşağı 30.000 kadar aktörü olduğu ve bazılarını saray müşaviri yaptığı ve sonra bunlardan başka sarayda dans eden ve şarkı söyleyen güzel kızların bulunduğu ileri sürülür.

Konfüçyüs, Zhou Hanedanlığındaki siyasi görüşlere ve kültüre saygı duyuyordu. Yine de geçmişteki sisteme karşı oldukça sert bir tepki gösteriyordu. Ona göre, bir aile Wuyue'yi (askeri müziği) uyguluyorsa, Yue tarafından temsil edilen imparatorun yetkisine tecavüz ettiği anlamına geliyordu<sup>31</sup>. Başka bir deyişle, Konfüçyüs, müziği, kendisinin temsil ettiği siyasi otorite ile ilişkilendiriyordu, yani hükümdarın kişiliğini yansıttığını ilan ediyordu. Yani askeri müziği uygulamak, imparatora saygısızlık etmek demektir. Konfüçyüs "Sanat, sanat içindir" prensibini kabul etmedi. Sanatın, insan şahsiyetini ve dünya hakkında birçok şeyi tanımak için kültürel bir gelişme olması gerektiğini söyledi. Yani müziğe fayda yaratma gözüyle bakılıyordu, işlevi olmayan müzik hemen yok olup gidiyordu. Xunzi adlı filozof bu tür fikirleri geliştiriyordu. Ona göre müzik, imparatorun ülkeyi idare etmesinin en etkili yoluydu. Teorik açıdan hükümdarın oluşturduğu devlet organizasyonuna bakılırsa onun müzik aleti ile belli benzerliği bulmak mümkündür ('Lüshi Chunqiu')<sup>32</sup>.

Müzik memurlarının görevleri siyasi açıdan mühimdi. Bunların arasında, iklimsel değişikliklerin ölçülmesi (ön-Han Hanedanlığın Kitabı, 21 bölümü), savaş halinde, karşı tarafın morali üzerinde tahminlerde bulunulması (İlkbahar ve Sonbahar Vakayinameleri, Rangong 18), aristokratik gençlere

<sup>30</sup> ÖZERDİM, Muhaddere, "Çin Tiyatrosu: Tarihsel gelişmesi ve özelliği", Ç.Ü. Türkoloji-Makale Bilgi Sistemi, 2014.

<sup>31</sup> "Theory of Music in Ancient Chinese Philosophy" // College Term Papers, 2013.

<sup>32</sup> TU, Wei-ming, "Confucius and Confucianism" // The New Encyclopaedia Britannica, Chicago, 1996.

eğitim verilmesi (Shijing, Shundian bölümü), belirli politikaların doğruluğunun değerlendirilmesi, hükümdarı övme amacıyla partiyonların yaratılması ve müzik aletlerinin üretimi (Guoyu) vardı<sup>33</sup>. Müzik, hükümdarların başarılarını sembolik olarak halkın gözleri önüne sermek için kullanılıyordu. Hem ‘gu’ hem ‘şı’ diye adlandırılan müzik memurları, Gök Yoluna (‘Tian Dao’) uyarak ondan aldıkları emirleri yaymaya çalışıyorlardı<sup>34</sup>. Dao, Konfüçyüs felsefesinin merkez kavramıdır. Dao, kişilerin ve devletin izlemesi gereken ülküsel yoldur. Bu erdemi, adaleti, inceliği, içtenliği ve saygıyı da içine almaktadır. Müziğe sıkı sıkıya bağlıdır. İnsanların kötü işler yapmasını engeller ve insanlar arasında arkadaşlığı sağlar. Halk Dao'ya sahip olursa, gerektiği gibi yönetilecek ve ahlak ilkeleri de yeryüzünde egemen olacaktır. Chou sülalesi döneminde tanrısal güç "Tian" olmuştu. Lun-yu'de de görüldüğü gibi, Konfüçyüse göre "Tian", kişisel olmayan ahlaksal bir güç, en yüce bir varlık ve doğanın düzeni ve kendisiydi. Böylece "Tian", her şeyin üstünde bir varlığı; yaratıcıydı (Tanrı).

Müzik memurlarının görevi, doğa olaylarını tarafsızca inceleyerek bilimsel bilgileri toplamak ve onları toplumdaki değişikliklerle kıyaslamaktı. Böylece müzik memurları, ele alınan bu tür benzeşimlere dayanarak geleceğe dair henüz gerçekleşmemiş önemli olayları önceden bildiriyorlardı. Guoyu adlı kitapta ( 国语), Shi Kuang adlı bir Müzik Ustası, bütün Hanedanlığın çökmesi önlemek için sadece bir kişinin müzik zevklerini bilmesinin yeterli olduğunu belirtiyordu. Burada müzik, korkunç sonu ve çaresizliği önceden kestirerek ‘kültürel alâmeti’ rolünü oynuyordu. Müzik ile devlet çöküşü arasındaki yakın ilişki, rüzgârın doğal fenomeni açısından açıklanıyor. Tıpkı belli bir bölgenin rüzgârlarına kehanetsel olarak bakabildikleri gibi, müzik sesleri de hükümdarın ahlakı ile beraber onun yönettiği devletin yazgısı hakkında bilgi verebilirdi. M.Ö. 555. yılında İlkbahar ve Sonbahar Vakayinamelerde (Ranggong 18) şöyle belirtiliyor<sup>35</sup>: ‘Shiguang, flütü çalıp ülkenin savaşta yenilgiye uğrayacağına dair kehanette bulunmuş. Jing Hanedanlığı halkı, Chu’ların kendilerini pek yakın gelecekte istila edeceklerine dair söylentilerini duymuş, daha sonra Shiguang ilave etmiş: ‘Onlar bize zarar veremeyecekler. Ben bu Luguan’i kullanarak hem kuzey

<sup>33</sup> QIAN, Sima, “Yue Shu: Büyük Tarihinin Kayıtları. 24. Bölümü”// Doğu Edebiyatı, 2012.

<sup>34</sup> Bak. “Theory of Music in Ancient Chinese Philosophy”.

<sup>35</sup> Bak.

hem güney ezgileri çaldım. Güney ezgileri canlılıktan mahrumdu, yani ölmek üzereydi. Chu'lar bizimle savaşılabir ama hiçbir zaman yenmeyecek'.

M.Ö. 4. yy'a kadar yeni bir kozmolojik anlayış oluşturuldu. Bu anlayışa göre dünyada her şey de 气 (Qi) - "hayat gücü" veya "evrensel enerji" - mevcuttu<sup>36</sup>. Bu evrensel gücü ise Yin ve Yang enerjilerinin dengesinden oluşuyordu. Bu yeni oluşan ilkeler, yaşamın tüm alanlarında bir etki bıraktı. Müzik, hükümdarlara kozmik ve devlet düzenini oluşturması için gereken Qi'nin şekli kullanmalarını mümkün kılan temel bileşenydi. Ünlü İngiliz sinolog ve bilim adamı Josef Needham'a göre, o zamanki insanlar, her askeri ordunun kendine özgü bir 'Qi'nin (bir nevi enerji alanı) var olduğuna inanıyorlardı<sup>37</sup>. Müzik memurları, tüm ordunun 'Qi'sini ölçüp biçmek için özel üretilmiş Luguan'ı çalmalıydı. Luguan diye adlandırılan org borusundan çıkan ses, boğuk ve bulanıksa, askerlerin 'Qi' eksik ve sağlam değildi, yani büyük zarar ya da yenilgi demekti. Üstelik akort düdüklelerin ve çanların büyümlü gücü, 'Qi' enerji alanını oluşturabilirdi, hatta belli ruh hali bile, aletler aracılığıyla aktarılabilirdi. Çoğu defa akort düdüklelerinin çalınması, ordunun askeri mücadelesinin başlangıcını ve karşı tarafın saldırıya hazır olduğunu simgeliyordu. Bazen hücum etmek veya geri çekilmek gibi emirleri yayınlamak amacıyla da çalınıyordu. Dans sanatı kadar etkin olan müzik, savaş alanında kullanılabilecek büyüleyici gücü harekete geçirebiliyordu. Fakat ayin ve tören üzerinde kurulmuş idare sisteminin çökmesinin ardından, halkın olağanüstü sihirli güçlere karşı olan inancı zayıfladı ve ortadan kaybolup gitti. M.Ö. geç 4. yy'dan başlayarak 221 yılındaki Qin Hanedanlığının doğuşuna kadar devletin varlığını sürdürme amacıyla kültürel birleşmesinin önemli bir parçası olan merkezileştirme politikası uygulanılıyordu. Müzik, kültürel birleşmenin ve kültürel yayılcılığın bir aracı ve genel olarak medenileştirme gücüydü. Herkes olması gerektiği gibi davranırsa yani halk, halk gibi devlet, devlet gibi davranırsa o zaman ahenk oluşurdu. Zuo Zhuan adlı eserde toplumun yüksek rütbeli üyeleri, isyancı ve medeniyetsiz olanlara karşı görkemli zaferler elde ettikleri subayları ödüllendirmek için onlara müzik aletleri armağan edildiğinden bahsediliyor. Bu tür armağanlar, Zhou Hanedanlığın asi dış aşiretleri üzerindeki kültürel egemenliğinin simgesi

<sup>36</sup> LAM, Joseph, "State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness", Albany, 1998.

<sup>37</sup> "China: Five Thousand Years of History and Civilization", City University of Hong Kong Press, Hong Kong, 2007.

oluyordu. Müzik ahengi, itaatsiz düşmanları eğitip evcilleştirme gibi emperyalist hedeflere ulaşmak için kullanılıyordu. Müzik, “De” diye adlandırılan fazilet veya erdemin yayılmasının aracıydı<sup>38</sup>.

Konfüçyüsçülerin yanında Taocu bilgeler, müzik ahenginin ilkelere uygun olan siyasi yapısının kurulma fikrini ileri sürüyorlardı. Batıda buna benzer bir teori ancak Rönesans döneminde ortaya çıkacaktı. Bu konsept, Lüshi Chunqiu'nun üçüncü cildin beşinci bölümünde açıklanıyor<sup>39</sup>: ‘Her notanın yeri belliyse, tüm notalar uyum içinde olur. İmparator, memurları tayin ederken aynı ilkelere göre hareket ediyor. İmparatorluktaki kişiler kendi görevlerini bilmediği zamanlarda kargaşalık bütün ülkeye yayılıyor.’ Beşinci cildin ikinci bölümünde bu fikir oluşturulmaya devam ediliyordu: ‘Siyasal, ahlaki ve sanatsal yozlaşma mutlaka aynı zamanda (paralel olarak) oluşur. Bunun işaretleri, muazzamlık, abartmacılık ve zevksizliktir. Mesela Song eyaletindeki çökme dönemi, bin tane Zhong tonlu çanın yapılmasıyla başladı. Dev boyutlu Liu tonlu çanın üretimi Qi eyaletinde gerilemeye sebep oldu. Chu eyaletindeki durgunluk da şaman ezgilerinin ortaya çıkmasının ardından oluştu’.

Çin müziği, Han hanedanlığı döneminde (M.Ö. 206-M.S. 220) yeniden gelişti. On üçüncü ve on dördüncü yüzyıllardaki Tang ve Sung Hanedanlıkları döneminde de klasik çağına ulaştı<sup>40</sup>. Sui ve Tang Hanedanlığı, müzik tarihinde çiçeklenme dönemi olarak kabul edilir. Özellikle Tang döneminde tapınak ve saraylardaki korolara üç yüzer kişilik orkestralar eşlik ediyormuş. İmparator ailesinin bütün üyeleri ve aristokratlar çocukluğundan beri sistematik olarak müzik eğitimi görüyorlardı. Müzik ayinleri, okuma-yazma bilme, ok atma, cenk arabası sürme gibi altı tane zorunlu sanatlar arasında da yer alıyordu. Hususi bürolar faaliyette bulunuyordu. Bunların arasında yer alan Dayue Shu (大樂署 - Büyük Müzik Bürosu) geleneksel ve halk müzik türlerinin sorumlusuydu, Guchushui (鼓吹署 - Trompet ve Davul Enstrümanlar Bürosu) ise saray orkestralarının sorumlusuydu. Han Hanedanlığında müzik, imparatorun iktidarının güçlendirilmesine katkıda bulunuyordu. Tıpkı, ondan önceki imparator Wudi için, yöresel ya da halk müziği, halk yığınları üzerinde elde ettiği egemenliğin simgesi gibi. Üstelik müzik, millî kimlik duygusunu

<sup>38</sup> ZHANG, Hui-hui, Zhongguo Gudai Yuejiao Sixiang Lunji // Wenjin Press, Taipei, 1991.

<sup>39</sup> Bak. TU, “Confucius and Confucianism”.

<sup>40</sup> DE WOSHKIN, K. J., “Early Chinese Music and the Origins of Aesthetic Terminology”// Princeton, 1993.



oluşturan etnosentrik unsurlardan bir tanesiydi. Bu sebeple Xunzi'nin 'Müzik Üzerinde Söylevler' adlı metninde, yabancı ve geleneksel olmayan adetler, ahlaksızlaştırılmış müzikle ilişkiliydi<sup>41</sup>. Dolayısıyla, Xunzi, müzik adetlerinin "temizlenmesi" gerektiğini vurguluyordu. Ahlaklı ya da erdemli olması için müzik, yerel ve geleneksel, yani Zhou Hanedanlığına ait olmalıydı. Hem 'Lun-Yü' (Konuşmalar) hem de Xunzi'nin pasajlarında "Elegantiae"ye (雅 - Shi Jing'in bir bölümü) düzgün müziğin esas örneği gözüyle bakılıyordu. Ahlaksızlaştırılmış müziğin zıttı olan "Elegantiae", medeniyetin ve zarıflığın özünü temsil ediyordu<sup>42</sup>. Muharip Devletler Döneminden kalan metinlerde, müzik türlerinin hükümdar tarafından standartlaştırıldığı ve düzenlemelere uğradığını görüyoruz. 'Shujing' veya "Tarih Klasiklerinde" (书经) 'Şun İmparatorun Klasik' bölümünde yazar, devlet müziğini iyi organize edilmiş hem nitelikli hem de yenilikçi bir yöneticiyi gerektiren bir kurum olarak tarif ediyordu<sup>43</sup>. Burada sadece tören müziği değil, resmi olarak tasdik edilen ve devletin malı olan müzik fenomeni söz konusuydu ve öngörülü bir Müzik Ustası diye adlandırılan bir devlet memuru, bu tür müziğin ruhsal açıdan etkili olmasından sorumluydu.

Saray müziğinin en önemli türleri: Yue (乐) – resmi Konfüçyüs törenlerinin müziği, Suyue (俗乐) – sosyete eğlenceleri ya da halk müziğidir (çok çeşitliydi)<sup>44</sup>. Birincisi, dini törenlerde, resmi kurban sunmalarda, tapınaklardaki cenaze törenlerinde, nöbetçi geçit törenlerinde çalınıyordu. İkincisi ise, imparatorun teftiş turlarında çalınan trompet ve davul müziğiydi. Saray dışında çalınan halk müziğindeki düzensizlik, devletteki karışıklığın yansımasıydı. Saray müziği iki temel gruba ayrılıyordu: Li-puqi (açık hava müziği) ve Cou-puqi (kapalı salon müziği). Şunu ilave etmek gerekir ki, Yayue (雅乐 zarif müziği – kurban sunmalar, saray ağırlamalar ve imparatorluk sınavı geçen birinin şerefine düzenlenen şölenlerde), Suyue (俗乐 halk müziği), Yanyue (燕乐 ziyafet müziği), Qinyue (琴乐 Qin için

<sup>41</sup> BRINDLEY, Erica, "Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China".

<sup>42</sup> LEVIS, J. H., "Foundations of Chinese Musical Art", Paragon Book Reprint Corp., New York, 1963.

<sup>43</sup> KAUFMANN, W., "Musical References in the Chinese Classics" // Detroit, 1986.

<sup>44</sup> YANG, Yaokun, "An Analytical Study on Performance Practices", Abbott Press, Bloomington, 2014.

müziği), Sang-yue (tiyatro müziği), Hu-yue (enstrümantal) ve Ku-chui (savaş müziği) hepsi saray müziğine dahil oluyordu<sup>45</sup>.

Savaş müziği, Qing ve Han Hanedanlığı dönemlerinde ortaya çıktı (üflemeli orkestra'nın vurgulu çalgıcılar refakatinde çalınan bir müzikti). Batı Zhou Hanedanlığı döneminde, Yayue (雅樂 - sarayda sunulan Çin klasik müziği, lirik müziği, 'Altı Hanedanlığı' müziği ve oda müziğini kapsıyordu) adlı müzik türü oluştu<sup>46</sup>. Yayue, kanun ve merasimler ile beraber aristokratik siyasi gücün resmi betimlemesini oluşturuyordu. Oda müziği denilen şey ise lavta ve ziter refakatinde halk şarkılarından oluşan saraydaki müzik temsilleriydi. Bu tür müzik temsilleri, genelde imparatorun haremleri tarafından gerçekleştiriliyordu ve imparatoru eğlendirmekle birlikte ülkenin durumundan da haberdar ediyordu. Konfüçyanizm sisteminde Yayue, doğru ve istikrarlı devlet yönetiminin simgesi olarak kabul ediliyor ve soylu sınıfları ayırt etmek için kullanılıyordu. Üstelik Yayue, aristokratik okçuluk yarışmaları, avcılık turları veya başarılı askeri mücadelelerin sonunda düzenleniyordu. 'Ritler Klasiği'nde bile diplomatik toplantılarda, Yayue'yi sunmaya ilişkin ayrıntılı kurallar mevcuttur. Yayue orkestra tarafından çalınıyordu, Çin'de üretilen aletler dışında, Hindistan, Hindişin, Kore ve Orta Asya ülkelerinden gelen aletler de vardı. Üstelik bu müzik aletleriyle bu ülkelerin müzikleri de çalınıyordu. Törenlerde, şartlara ve kişinin taşıdığı sosyal statüye göre farklı müzik aletleri çalınıyordu<sup>47</sup>. Böyle durumlarda toplumsal düzen hissediliyordu, dengeli hiyerarşi denilen şeyin varlığı sürüyordu. Başka bir tabirle müziğin, toplumun katmanlaşmasına yardımcı olma gibi bir görevi vardı. Telli (ziter ve gusli), nefesli (kaval) ve vurgulu çalgıların (litofon, çan ve davul) kendilerine ait özel bir yeri vardı, ayrıca hükümdar ile hizmetçiler arasındaki ilişkileri düzenlemeye de yardımcı oluyordu. Guqin'in düzgün çalınması, hükümdar tarafından ülkeyi doğru yönetmenin bir simgesiydi (büyük teller fazla sıkı ise küçük teller yırtılacaktı). İmparatorlar neredeyse her resimde sıkça imparatorlar Guqin'i tutuyorlardı.

Müziğin her yönü kontrol altında olmalıydı. Hükümdar hem melodileri hem de notaları ayarlamak zorundaydı. "Tarih Klasiğinde" Şun İmparatoru (son derece bilge bir hükümdar), ton yüksekliğini ayarlayan boru-flütleri (律)

---

<sup>45</sup> Bak. YANG.

<sup>46</sup> Bak. BRINDLEY.

<sup>47</sup> Bak.

kullanarak ülkeyi yönetiyordu<sup>48</sup>. Müzik, ata ruhlarına tapma törenlerinin ayrılmaz bir parçasıydı. Zhou Hanedanlığı döneminin ‘Zariflik’ (雅) ve ‘Övgü’ (頌) gibi bazı müzik türleri - ki daha sonra ‘Şiir Kitabına’ dâhil oldular - Batı Zhou Hanedanlığının sarayındaki müzik standartları olarak biliniyordu ve ruhlarla bağlantı kurma v.b. çeşitli törenlerin ayrılmaz bir parçasıydı. Tören prosedürüne sadık kalarak Övgü’nün gerektiği gibi icra edilmesi şartıyla, insanlar, belli tanrılar ve atalarla bağlantı kurabiliyorlardı. Onlar, ricada bulunuyor, şükranlarını sunuyor, zaferlerini kutluyor, şanlı kudretlerini ünlendiriyor ve çeşitli harın tanrılara saygılarını sunabiliyorlardı. Örneğin ‘Şiir Kitabı’nın 274 numaralı şiirde, şarkıcılar, çan, davul, trompet ve taş gong takımının anlamlı potansiyelini kullanarak ünlü Wu, Cheng ve Kang Kralıları gibi Zhou atalarının takdirini kazanmaya çalıştıkları ifade edilmektedir<sup>49</sup>. ‘Değişimler Kitabında’ (易经) ‘Özgürlük’ (豫) Heksagram pasajında müzik, hükümdarların çeşitli tanrıları ve ataları memnun etmek amacıyla icat ettiği bir şey olarak tanıtılıyor. Başka bir deyişle, müziğin, tanrıları tatmin etmek için onlara gösterilen kurbanlığa benzer bir rolü vardı. Zhou Hanedanlığı’nın resmi müzik temsilleri, ahenk ve devamlılığı ileri sürmek için kullanılıyordu. Fakat bu, sadece ruhlar ve atalarla ilişkiler üzerinde kurulan bir soy devamlılığı değil de, kültürel devamlılık niteliğindedir. ‘Şiir Kitabında’ müziğin, toplumsal düzeni, sarayın gücünü ve otoritesini ifade etmek için nasıl kullanılabilirliğini belirtiyordu<sup>50</sup>. Mesela 242 numaralı şiirde, eski Hanedanlık hükümdarlarının gönüllerini almak için düzenlenen müzik temsillerinden bahsediliyor. Bu türden, atalara saygı göstermek amaçlı müzik temsilleri, İlkbahar ve Sonbahar Dönemi ve Muharip Devletler Dönemi boyunca varlığını sürdürüyordu.

Müzik, hükümdarı manevi açıdan geliştirme aracı olarak kullanılıyordu. ‘Şiir Kitabında’ belirtiliyor ki, müzik refakatinde düzenlenen eğlence ve ziyafetler, saygılı ve tasarruflu olmayı öğreten faaliyetlerdi. Bu faziletlerin doğrudan doğruya ülkeyi yönetme işleriyle ilişkili olduğu biliniyordu. Müzik eşliğindeki eğlenceler, ülkeye refahı ve güvenirliliği getiriyordu, çünkü onların sayesinde kuvvetlendirdikleri erdemler, devletin

<sup>48</sup> Bak. LAM, “State Sacrifices and Music in Ming China”.

<sup>49</sup> MALM, W. P., “Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia”, Englewood Cliffs, London, 1998.

<sup>50</sup> Bak. THRASHER, “The sociology of Chinese music”.

işlevlerinin düzenli ve etkili bir şekilde uygulanmasını sağlıyordu. Burada, doğru denilen müzik, tarz ya da türü ile değil, hükümdarın yetenekleri ve hareketleri ile alakalıydı<sup>51</sup>. Devlet, gerektiği gibi yönetilmediği zamanlarda, müzik aletleri, boş ve ahlak bozucu zevkleri temsil ediyordu. Hükümdarın doğru biçimde ülkeyi yönettiği zamanlarda ise müzik salonundaki müzik aletlerinin her biri, devlet düzeninden dolayı duyulan hakiki zevkin bir simgesiydi.

Zuo Zhuan'da müzik hakkında olan olumsuz yorumlarda, hükümdarın ahlak bozukluğu ile devletin çöküşü arasında sadece simgesel değil, nedensellik ilişkisinin de mevcut olduğunu gösteriyordu. M.Ö. 544 yılında Wu eyaletinde yaşayan Gongzi Jizha, elçilik görevlileriyle Lu eyaletine gidiyor, fırsatı yakalayıp Shi Jing'deki şarkıları dinleyip yorumlar yapıyordu<sup>52</sup>. 'Zheng'in Rüzgârları' (郑风) adlı melodiler hakkında şöyle bir yorum yaptı: 'Harika! Fakat lüzumsuz karmaşık yerleri vardır, millet onları kaldıramaz. İlk olarak çökecek olan eyalet, Zheng'in olduğu anlamına gelmiyor mu?' Bu ifadeyle müzik tarzı (çapraşık ve tumturaklı) ile eyaletin karışıklığı arasındaki nedensellik ilişkisini öne sürmüş oluyor. 'Zheng Feng', ağır, ciddi ve hafif olan sesleri ve ritimleri dengede tutmayı beceremediği için Zheng eyaleti yıkılmaya mahkûmdur. Ayrıca Zheng'de halk ezgileri ve saray müziğinin karışımı vardır. Böyle seslerin kombinasyonu insanları kolayca hasta eder. Millette, 'Zheng Feng' tarafından uyandırılan huzursuzluk duygusu, bütün ülkeye yayılıyordu. Devletin çökmesine sebep olan müzik, kendine has özellikleriyle hükümdar ve millet arasındaki dengesizliği oluşturan bir faktördü. Çökmüş devletin müziği, yönetim çekirdeğinden mahrumdu, tıpkı temeli olmayan bina gibiydi. Fakat Jizha, devlet düzeninin oluşması için sadece hükümdarın değil, ülkedeki tüm insanların ruhi ve bedeni dengesinin gücüne ihtiyaç olduğuna inanıyordu.

M.Ö. 3. yy'da Lüshi Chunqiu (吕氏春秋 - "Bay Lü'nün İlkbahar ve Sonbahar Vakayinameleri") ve Xunzi'deki ('荀子' - Konfüçyüs döneminde Xunzi adlı bir filozof tarafından yazılan bir metin) yazarlar, müziğin hem hükümdarın manevi ve fiziksel durumuyla hem de kozmik yapısıyla çetrefilli

<sup>51</sup> ZHANG, Yongjin, "The idea of order in ancient Chinese political thought: a Wightian exploration", 2014.

<sup>52</sup> Bak. LEVIS.

ilişkileri göstermeye çalışıyorlardı<sup>53</sup>. Şunu belirtmek lazım ki, Lüshi Chunqiu'nun beşinci ve altıncı bölümün neredeyse tamamı, müziğe ve onun devlet işlerindeki yerine ayrılmış bölümlerdendir. Müzik, toplumsal değişikliklere neden olan aktif bir faktör olarak tanıtılıyordu. Fakat Xunzi'deki müziğin rolü, Zuo Zhuan'dakinden farklıydı. Zuo Zhuan'ın pasajında yazar, müziği hükümdarı erdemliğe doğru iten ve böylece ülkeyi düzgün bir biçimde yönetmeye yardım eden bir güç olarak tanıtıyor. Xunzi ise diyor ki, müziğin kendisi, millete barış ve estetik zevk veren bir enerjidir. Burada hükümdarın gerçek rolünü küçümsemektedir. Yani müzik, hükümdarın erdemliliği, hareketleri ve irade yoluyla halkı yönetmek yerine, onu araçsız olarak etkileme gücüne sahipti. Hükümdarın başka fonksiyonu, ona hizmet eden görevlileri arasında uyum ve barış oluşturmaya idi. Hedefe ulaşmak amacıyla imparator, ses tonlarının düzeninden kaynaklanan yetkinliğin bariz bir misali olan ahengi, önlere seriyordu. Bu görevliler, apaçık olarak (kendi ziterleri çalarak) ahengin büyüleyici gücüne ikna oluyorlardı, çünkü ahenk, memnuluk duygusunu getiriyordu.

Lüshi Chunqiu'de müzik ile ilgili bölümlerde yazar, devlette hükümdar-kozmos ilişkisinin mevcut olduğunu vurgulamaktadır. Xunzi, müzikten, siyasi ve sosyal bakış açısından bahsederken, bu yazar ise, müziği, daha geniş kozmik Dao alanı ile ilişkilendiriyor<sup>54</sup>: ‘Müziği icra etmek isteyen bir kişi kendi iştahını ve isteklerini kontrol etmeli. Bunlar, ancak dengeli olursa, müziğin icrasıyla uğraşmak mümkün olur. Başka bir deyişle, mükemmel müzik, dengeden doğar. Denge, yansızlıktan ortaya çıkar, yansızlık ise Dao'dan'. Bu yazar tarafından tarif edilen Dao, hem hakiki müziğe hem dünyadaki ahenge dengeye bir kaynak olarak tanıtılıyordu. Bu anlayışa göre hükümdarın ruhu, ‘müzikle uğraşarak’ Dao ile zamandaşlaştırılabilir ki, o, Dao'nun ahengini, dengesini ve yansızlığını taklit edebilirdi. Yani, hükümdar, müzik ve Dao birliğe varıyorlardı. Ahenk onları birbirlerine bağlayan şeydi. Bu pasajda tasvir edilen kozmik yönetim, ahenkli Dao ilkelerine dayanan bir yönetim tarzıydı. Bu ilkeleri uygulayan hükümdar, günlük yönetsel faaliyetler bir yana, mevsimleri ve hava örneklerini bile kontrol edebiliyordu. Böyle bir yönetim, ancak hükümdarın kendini kozmostaki temel uyumlarla akord ettiği zamanda mümkün oluyordu. Lüshi Chunqiu'de müzik ile ilgili

---

<sup>53</sup> Bak. BECKER.

<sup>54</sup> JO, Eun Jung, “Analysis of the Discourse on Music of the Lüshi Chunqiu”, SOAS, 2012.

bölümlerde, Song, Qi ve Chu eyaletlerindeki çirkin tonlar ve aşırı boyutlu müzik aletler eleştiriliyordu. Böyle bir müzik, abartmacılık ve aşırılığın bir göstergesiydi ki; dinleyicilere, kozmosun ahenkli Dao ile tamamen senkronize edilmiş olduklarını hissettirmeyi başaramıyordu.

M.Ö. 3. ile 2. yy. arasında müzik, hükümdarların şehvetperestlik ve lüks içinde yaşama hırsı gibi zapt olunmaz isteklerini hızlandırdığı için birinci derecede önem taşıyan bir mesele haline geldi<sup>55</sup>. İsteklerine teslim olan hükümdarlar, yıkılmaya mahkûm veya mahvolmuş devletler (亡国) çağrışımını uyandırıyor. Yazarlar, böyle devletlerde boşuna harcanmış devlet parasını ve bürokrasiyi kötü idareye yormak yerine, olayı sırf hükümdar tarafından cisimleştirilen sağlık ve ahlak açısından tartışıyorlardı. Dolayısıyla ‘azgın müzik’ (mecazen) sadece hükümdarın sağlığının ya da erdeminin bozulduğunun değil, devletin bütünüyle çöktüğünü göstermek için kullanılıyordu. Yıkılmaya mahkûm olan devletiyle hükümdarın ahlak bozukluğu arasındaki yakın ilişki Muharip Devletler Döneminin en büyük meselesiydi. Bu tür olumsuz tartışmalar öğüt verici olabildiğinden edepsiz hükümdarlar için mükemmel ve düzenli devlet senaryolarına daha ağır basıyordu<sup>56</sup>. Böylece yazarlar, önleyici veya koruyucu vazifelerini gördüklerine inanıyorlardı. Ayrıca devlet-müzik ilişkileri sadece saraydaki asil müzik seramonileriyle kalmıyordu. İmparatorluğun farklı bölgelerindeki şarkıları toplamak devletin göreviydi; çünkü onlar ‘halkın sesi’ni temsil ediyordu ve milletin durumunu içten kavrama fırsatı veriyordu. Han Hanedanlığı döneminde bu rol Yuefu adlı devlet bürosuna verildi. Müzik, hükümetle millet arasındaki deliği yamalama, halkın ‘sesini’ yönetici sınıfının bilincine getirme aracı olarak görülüyordu. Aynı zamanda müzik, araştırma merkezi vazifesini de görüyordu. Eski Çin kaynaklarına göre müzikçiler, kasırga ve buhran çağırma, ekinlerin ermesini hızlandırma ve dinleyicilerin ruh hallerini değiştirme güçlerine sahipti. Müzik, saray törenleri takviminin ve ülkedeki tarımsal çalışmaların bir parçasıydı<sup>57</sup>. Söylentilere göre geçmişteki bilge hükümdarlar, “doğru Yolun” çeşitli yönlerini cisimleştiren müzik türleri icat ediyorlardı. Mesela Qin Shi Huang adlı İmparator ‘genel refahı’ temsil eden, Yao, bütün canlıların büyüme ve gelişmesine yardımcı olan, Shun imparatoru ise

<sup>55</sup> Bak. “Forming of Musical Culture in Ancient China”.

<sup>56</sup> Chen Anhua 陈安华, “Tang Song Guyue Yizong 唐宋古乐遗踪.” Xinghai 4 Publishing House, Beijing, 1998.

<sup>57</sup> Bak. KOLOMIETS, “Eski Çin’de Müziğin Yeri: Statü ve Görev hakkında Bazı Düşünceleri”.

‘evrensel uyumu’ ifade eden müzikleri icat ettiler. Eski Çin’de, ruhsal enerjinin cisimleşmiş bir şekli olan müzik, bambu düdüğünün sesine göre gelecekteki savaşın sonucu hakkında fal açma aracı olarak kullanılıyordu. Falcı, düdüğün sesini dinleyerek düşman ordusundaki mevcut durumu belirliyordu. Konfüçyanizm, baştan beri müziğin devlet hayatı için ilkesel anlam taşıdığını vurguluyordu. Müzik sanatına, kanun ve merasim ile eş değerde olan ayarlama sistemi gözüyle bakılıyordu.

Tang dönemindeki müziğin 3 tane temel türü vardı: Gequ (歌曲) – şarkı ezgileri, Wuqu (舞曲) - dans melodileri ve Jiequ – enstrümental ezgileri. Ayrıca bunlar, tarza göre dörde ayrılıyordu: Yanyue, Duobuyue (çokuluslu müziği), Daqu (yüce ezgiler) ve Angfaqu (Budist melodiler). Tarihçilere göre, Tang döneminde barışçı etnikler arası diyalogun ve istikrar politikasının varlığını sürdürebilmesinin sebebi, müziğe özel bir önem verilmesiydi<sup>58</sup>. Tang kültürü, Han Ulusu'nun çoğunluğunun, ‘Batı Bölgesi’(西域) kültürünün ve Budizmin birleşmesiydi. O dönemde Çin, ırka veya dine bakmayarak tüccar ve seyyahların tümü için kapılarını açtı. “Shibuji” (十部伎) (On tane müzik dairesi) adlı kurum erken Tang döneminde oluşturuldu. Bunlardan yedisi, gayri Han üslubundaydı (Semerkant, Hindistan, Kore v.s.). Fakat müziğin bölünmesi, yerli ve uluslararası üsluplara değil, ‘ayakta durma’ ve ‘oturma müziği’ icra kısımlarına göre ayırt ediliyordu. Li Shimin (李世民), Li Longji (李隆基) ve Wu Zetian (武则天) adlı imparatoriçeler aynı görüşü paylaşıyorlardı<sup>59</sup>: ‘Maddi dünyanın evrensel enerjisinden biçimlenme itkisi olan müzik, Göğü ve Yeri harekete geçirip ruhları yönetebiliyordu’. Üstelik Yue, siyasi propaganda niteliğine sahipti. Li Longji adlı imparatoriçe, müzik teorisine hâkim, orkestrayı yönetebilen iyi bir besteciye ve Dayue adlı, müzik, şan ve dans sanatı yöneten, milli törenler ve saray etiketinin sorumlusu olan özel büroyu kurdu. Bürosunun mevcudu 1382 çalgıci ve 10000 şarkı okuyan kişiydi. Üstelik Li Longji, Guchui adlı büroyu da kurdu. Ulusal bayramların düzenlenmesi, saray ayinleri ve kurban sunma törenlerinin yerine getirilmesi, müzisyenlerin yetiştirilme ve eğitim kalitesinin denetimi hepsi bunun göreviydi. Buna ilaveten imparatoriçe, şarkı ve oyun topluluklarına bizzat ders veriyordu ve ‘Nishangyuyi’ (Li Longji’nin Ay tanrısından ülkeyi

<sup>58</sup> HOOKER, Richard, “The T’ang, 618-907 AD”// World Cultures, 1996.

<sup>59</sup> “China: Five Thousand Years of History and Civilization”, City University of Hong Kong Press, Hong Kong, 2007.

yönetmeye yardım ricası) adlı temsilin provalarına katılıyordu. Bu imparatoriçenin iktidarı döneminde, hükümdarın ilahi iktidarının, ülkenin refahını ve barışını sağlama yolunda elde ettiği başarıların propagandasını yapan pek çok müzik yapıtı yaratıldı.

Tang Hanedanlığı döneminin en güçlü hükümdarlardan biri olan Xuanzong (玄宗) adlı imparator, Daqu (大曲) müzik türünden iyi anlayan biri olarak biliniyordu (Han Hanedanlığından başlayarak Song Hanedanlığı dönemine kadar yaygın olan eğlence müziğinin bir çeşidi). Tang döneminde Daqu, Yanyue veya saray ziyafet müziğinin bir parçası olarak biliniyordu. O dönemde Daqu, yerli Çin üslubu ve İpek Yolu ile Çine getirilen yerli olmayan bazı müzik türlerini birleştiren karmaşık bir yapıya sahipti<sup>60</sup>. Aslında Daqu'nun yaygınlaşma ve gelişmesi, Tang imparatorlarının himayesi olmadan imkânsızdı. Xintangshu (新唐书 - Tang Tarihin Yeni Kitabı) adlı kaynağa göre, Xuanzong, Liyuan'da Daqu tekniğini öğretmek için 'tel bölümünden' üç yüz çalgıcı seçti<sup>61</sup>. Çalgıcı hata yaptığı zaman imparator, hatayı hemen fark edip ona düzeltme yolunu öneriyordu. Tai Zong adlı imparator (597 - 649) , on tane farklı orkestraya sahipti, bunlardan sekizi, çeşitli yabancı kabilelerden gelen elemanlardan oluşuyordu. İcracıların tümü, milli kıyafetlerle sahneye çıkıyordu. İmparatorluk sarayında 1400 üyeden kurulu açık hava orkestrası da vardı. Tang müziğinin bir kısmı hala Vietnam (Nhã Nhac) ve Gagaku diye adlandırılan Japon saray müziğinde mevcuttur<sup>62</sup>. Gagaku üslubu, Çin'deki Budizm ile beraber, resmi diplomatik heyetler aracılığıyla Japonya'ya getirildi.

Buraya kadar söylenenleri toparlarsak, Çin'de müziğin çok eski çağlarda var olduğu görülmektedir. Shang sülalesi zamanında fal kemiklerinde 'müzik' kelimesine ve sonra 6 çeşit müzik aletine rastlanmaktadır. Chou sülalesi zamanında ve Konfüçyüs döneminde müziğin kutsal insanlar tarafından tanrıları (Göğü) memnun etmek, halka neşe vermek, bununla onları yönetmek ve nihayet erdemi yaymak için yapıldığı kaydedilmektedir. Yine bu belgelerden atalar tapınağında kurban törenlerinde müziğin eşliğinde bir

<sup>60</sup>FANG, Liu, "A brief introduction to Traditional Chinese Classical Music", Philmultic, London, 2008.

<sup>61</sup>ZUO, Han-lin, "Reflections on Inner Jiaofang of Tang Dynasty and its related questions".

<sup>62</sup>LAURENCE, Picken; NICKSON, Noel, "Music from the Tang Court: Volume 7, New York, 2007.



takım danslar yapıldığını öğreniyoruz<sup>63</sup>. Resmi kurban sunmalar imparatorun yasal gücünün tespit edilmesinin klasik yöntemiydi ve genelde isyancılarıyla baş etmek için düzenleniyordu. Bundan başka, bu çağlarda müzik Çin toplumunun eğitiminde ve sonra devletin yönetiminde esaslı bir prensip olarak kabul ediliyordu. Onlara göre, ‘kötü müzik halkı, örf ve adetleri ve kanunları bozar, devleti sarsar’ (Yue Qi (Müzik hakkında notlar) Böl. 1-2.)<sup>64</sup>. Chou sülalesinden sonraki sülalelere ait tarihsel belgelerde Çin müziğine ait bölümler bulunmaktadır. Burada müzik dinsel törenlerden başka ziyafetlerde, toplantılarda bir eğlence aracı idi. Her imparator bu müziğe önem vermiş ve biraz da gelişmesine yardımcı olmuştur.

#### KAYNAKÇA

BECKER, B.M., “Music in the Life of Ancient China”, Chicago University Press, Chicago, 1957.

BRINDLEY, Erica, “Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China”, State University of New York Press, Albany, 2012.

CHEN, Anhua 陈安华, “Tang Song Guyue Yizong” (唐宋古乐遗踪), Xinghai 4 Publishing House, Beijing, 1998.

China: Five Thousand Years of History and Civilization, City University of Hong Kong Press, Hong Kong, 2007.

COOK, S. B., “Unity and Diversity in the Musical Thought of Warring States China, Ph.D. thesis, The University of Michigan, 1995.

ÇETİNKAYA, Yalçın, “Siyasi ahenk, kozmik ahenk, Konfüçyanizm, müzik, toplum, sesler”. Müzik Muhabbeti, Yeni Şafak Gazetesi, 2012, 22.05.2010.

Çin Müziği // Türk-Çin Dostluk Vakfı - <http://www.turkcindostlukvakfi.org.tr>, Ankara, 2001, 13.07.2014.

DE WOSHKIN, K. J., “A song for one or two: music and the concept of art in Early China”, Michigan papers in Chinese Studies, Ann Arbor Publishing House, Michigan, 1982.

DE WOSHKIN, K. J., “Early Chinese Music and the Origins of Aesthetic Terminology” // In Theories of the Arts in China, Princeton University Press, Princeton, 1993.

FANG, Liu, “A brief introduction to Traditional Chinese Classical Music”, Philmultic, London, 2008.

---

<sup>63</sup> LAM, Joseph, “State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness”, Albany, 1998.

<sup>64</sup> DE WOSHKIN, K. J., “A song for one or two: music and the concept of art in Early China”.

Forming of Musical Culture in Ancient China // Izvestia of Herzen State Pedagogical University (89), Moscow, 2009.

GUERRANT, Mary, "Three Aspects of Music in Ancient China and Greece"// College Music Symposium: Journal of the College Music Society, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.

HOOKER, Richard, "The T'ang, 618-907 AD"// World Cultures, <http://richard-hooker.com/sites/worldcultures/CHEMPIRE/TANG.HTM>, 1996.

İLKER, Erdem; PANIZ, Hatice; ÖZDEMİR, Gökhan, "Çin Müziği"// Ders Belgeligi. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü - <http://dersbelgeligi.wordpress.com/muzik-belgeligi>. 10.08.2014.

JO, Eun Jung, "Analysis of the Discourse on Music of the Lüshi Chunqiu Mainly in Comparison with the 'Yuelun' Chapter of the Xunzi", SOAS, University of London, 2012.

KAUFMANN, W., "Musical References in the Chinese Classics" // Detroit Monographs in Musicology Number Five Information Coordinators, Detroit, 1986.

KOLOMIETS G. G., "Eski Çin'de Müziğin Yeri: Statü ve Görev hakkında Bazı Düşünceleri"// Vestnik 7(101), St. Petersburg, 2009.

LAI, T.C.; MOK, R., "Jade Flute: The Story of Chinese Music", Schocken Books, New York, 1987.

LAM, Joseph, "State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness", State University of New York, Albany, 1998.

LAURENCE, Picken; NICKSON, Noel, "Music from the Tang Court: Volume 7: Some Ancient Connections Explored", Cambridge University Press, New York, 2007.

LEGGE, James, "The Chinese Classics: Ch'un Ts'ew, with the Tso Chuen", vol. 5, Hong Kong University Press, Hong Kong, 1960.

LEVIS, J.H., "Foundations of Chinese Musical Art", Paragon Book Reprint Corp., New York, 1963.

LIANG, Mingyue, "Music of the Billion. An introduction to Chinese musical culture", C. F. Peters Corporation, New York, 1985.

MAJOR, John S.; SO, Jenny F., "Music in Late Bronze Age China"// Music in the Age of Confucius, SOAS Publishing, London, 2006.

MALM, W. P., "Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia", Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., London, 1998.

MARKOVA, Anna, "Culturology: World Culture's History", Walters Cloovers Publishing House, Moscow, 2009.

MASLOV, A. A., "China. Bells in dust. Magician and intellectual's pilgrimage", Aletya, Moscow, 2005.

Music in Ancient China - <http://www.crystalinks.com/chinamusic.html/>, Reuters Journal, London, 22.09.2014.

Musical Institution Yue Fu in Han Dynasty // Keats Education, 2007 - <http://keatschinese.com/en/knowledge/musical-institution-yue-fu>, 06.03.2012.

ÖZERDİM, Muhaddere, “Çin Tiyatrosu: Tarihsel gelişmesi ve özelliği”, Ç.Ü. Türkoloji-Makale Bilgi Sistemi, 08.03.2014.

PARKER, Edward, “Ancient China Simplified: Music”, Book Jungle, London, 2006.  
QIAN, Sima, “Yue Shu: Büyük Tarihinin Kayıtları. 24. Bölümü”// Doğu Edebiyatı - <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/phtml>, 2012, 6.07.2014.

SIM, Johnathan, “Musical Harmony and its Historical Context in Ancient China” (2012), The Myriad Thoughts, Oxford University Press, London, 2012.

STEBEN, Barry, “The Culture of Music and Ritual in Pre-Han Confucian Thought: Exalting the Power of Music in Human Life”, Asian Cultural Studies N.38, International Christian University, Tokyo, 2012.

THEOBALD, Ulrich, “The Zuozhuan 左傳 "Commentary of Zuo [Qiuming]” // Chinese Literature Journal, 2003, <http://www.chinaknowledge.de/Literature/Classics>, 02.07.2014.

Theory of Music in Ancient Chinese Philosophy // College Term Papers, 2013 - [http://www.collegepapers.com/TermPapers/Philosophy/Theory\\_of\\_music\\_in\\_ancient\\_chinese\\_philosophy.html](http://www.collegepapers.com/TermPapers/Philosophy/Theory_of_music_in_ancient_chinese_philosophy.html). 10.05.2014.

THRASHER, A. R., “The sociology of Chinese music: an introduction”, Asian Music International Journal, v. XII, № 2, p. 17-53, 1981.

TITARENKO, M. L., KOBZEV A. I., LUKYANOV A.E., “Çin’in Manevi Kültürü. Tarih. Siyasi ve Hukuk Kültürü”, 4. Cildi, Doğu Edebiyatı RAN, Moskova, 2009.

TITARENKO, M. L., KOBZEV A. I., LUKYANOV A.E., “Çin’in Manevi Kültürü. Sanat”, 6. Cildi, Doğu Edebiyatı RAN, Moskova, 2010.

TKACHENKO, G. A., “Cosmos, Music, Ritual, Myth and Aesthetics”, Nauka Publishing House, Moscow, 1990.

TU, Wei-ming, “Confucius and Confucianism” // The New Encyclopaedia Britannica, ed. R. McHenry, 653-662., Chicago: Encyclopaedia Britannica, Chicago, 1996.

YANG, Yaokun, “An Analytical Study on Performance Practices”, Abbott Press, Bloomington, 2014.

ZHANG, Hui-hui, Zhongguo Gudai Yuejiao Sixiang Lunji // A Collection of Treatises of Chinese Ancient Thought on Musical Disciplines, Wenjin Press, Taipei, 1991.

ZHANG, Janson, “Ancient Chinese Music Instruments and Related Stories” - <http://www.readchina8.com/ArtsItems.php?PassId>, 11.06.2014.

ZHANG, Yongjin, “The idea of order in ancient Chinese political thought: a Wightian exploration”, The Royal Institute of International Affairs, 2014.

ZUO, Han-lin, "Reflections on Inner Jiaofang of Tang Dynasty and its related questions", Literature College, Beijing Normal University, Beijing, 2007.

# ÇİN'E AİT İMGE VE MOTİFLERİN ŞEHNÂME'YE GÖRE TAHLİLİ

SERPİL KOÇ KONUKSEVER<sup>1</sup>

**ÖZET:** Firdevsî'nin kaleme aldığı “Şehnâme” İran'ın zengin ve köklü millî değerlerinin bir arada toplandığı destansı bir eserdir. Uzun asırlardan günümüze ulaşan bu eser, hâlâ değerini koruyan dünyanın seçkin epopeleri arasındadır. İranlıların uzun asırlar münasebet içerisinde oldukları Türk, Yunan, Arap ve Çin gibi milletlere ait izleri taşımaktadır. Yazımızda, Şehnâme'de yer alan Çin'e ait imge ve motiflerin tahliline yönelik kavramlar ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Firdevsî, Şehnâme, Çin, Turan, İran  
**ANALYSIS IMAGE AND MOTİFS OF CHINESE  
ACCORDİNG TO THE SHAHNAMEH**

**ABSTARCT:** “Shahnameh” written by Firdevsî which is a epical work that collects of Iran's rich and rooted national values. Shahnameh is in the among world's outstanding epopees which reaches today from long centuries and stil retains its value. It has the traces of nations such as Turkish, Greek, Arab and China that Iranian are in a relationship long centuries. In this article, the concepts of analysis image and motifs of Chinese which take place in Shahname will be discussed.

**Keywords:** Firdevsî, Shahnameh, China, Turan, Iran

## GİRİŞ

“Şehnâmeler” yaşadıkları dönemlere göre hükümdarları tanıtmaya yönelik onlarla ilgili bilgileri kayıt altına alan eserlerdir. Bu tarz eserleri kalem alan kişiler de “Şehnâmecî” veya “Şehnâmenüvis” olarak adlandırılır<sup>2</sup>. Dünyanın seçkin epopeleri arasında yer alan Firdevsî'nin Şehnâmesi, uzun asırlardan günümüze ulaşan İran'ın köklü millî kültürünü ve sanat düzeyini yansıtan bir eserdir. Bu eser, Firdevsî'nin kuşaktan kuşağa, sözlü olarak iletilen İran'ın millî değerlerini yazılı hale getirmesiyle vücûd bulmuştur.

---

<sup>1</sup>Arş Gör., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı; serpil.021@hotmail.com

<sup>2</sup>Bkz. Mithat Sertoğlu, “Şeh-nâmenüvisler, Vak'anüvisler ile Diğer Mühim Osmanlı Müverrihleri ve Eserleri”, Yeni Tarih Dergisi, c.I, 1960, s.754

İran edebiyatında, Şehnâme gibi hayatietini koruyan ve İran milleti üzerinde yarattığı etkiye sahip çok az eser mevcuttur. Samnâme, Gürşasbnâme, Ferâmuznâme, Cihangirnâme, Behinennâme, Berzunâme gibi çoğu eser, Şehnâme'nin etkisinde kaleme alınmıştır. Sistan dolaylarında yaşamış kahramanların hayatlarını konu edinen bu eserler, önce eski vak'aları ve kahramanlıkları anlatmaya başlamış daha sonra çağdaş vak'alara da yer vermişlerdir. Böylelikle edebiyatta “Şehnâmecilik” diye yeni bir edebiyat türü meydana gelmiştir<sup>3</sup>. Firdevsî'nin Fars edebiyatında başlattığı bu yeni gelenek, daha sonra Selçuklular vasıtasıyla Osmanlı edebiyatında da görülmüştür<sup>4</sup>.

Firdevsî'nin uzun yıllar süren bir çalışma sonrasında ortaya koyduğu manzum eseri Şehnâme, millî birlik ruhunu kuvvetlendirmesi bakımından İran kültür ve edebiyatında özel bir yer edinmiştir. Bu meşhur eserin yazarı Firdevsî'nin asıl adının Ebu'l Kasım Mansur, doğum tarihinin (935/1020-26 ) ve doğduğu yerinin Tus şehrine bağlı bir yer olduğuna dair bilgiler kesin değildir. Kendisinin Dihkan<sup>5</sup> ailesine mensup biri olduğu da rivayet edilmektedir. Şairin hayatıyla ilgili pek çok bilgiye 12.yy. şairi Nizâm-ı Aruzî'nin Çehâr Makâle'sinde rastlanmaktadır<sup>6</sup>.

Şehnâme, mesnevi şeklinde yaklaşık altmış bin beyitlik manzum hikâyelerden oluşan İran'ın millî destanıdır. İnce hayallerle harmanlanmış gerçek vak'aların kahramanı olan kişiler, dünyanın yaratılmasından Arap istilasına kadar Pişdâdîler, Keyânîler, Eşkaniler, Sasaniler sülâllerinden gelen padişahlar olarak dört safhaya ayrılmıştır. Firdevsî, tamamlamak için yaklaşık otuz beş yıl harcadığı bu eseri, 1010 yılında Horasan Sultan'ı Mahmud'a sunmuştur<sup>7</sup>. Ahmet Ateş'e göre Firdevsi eserini, Sultan Mahmud'a 1021-1022 yılları arasında sunmuştur<sup>8</sup>.

Eserin dili, yalındır ve savaş tasvirleri için kullanılan benzetmeler remizlerle doludur. Altmış bin beyitten oluşan bu manzume, “fa'ûlûn fa'ûlûn

<sup>3</sup>Bkz. Firdevsi, **Şehnâme**, c.I, çev. Necati Lugal, önsöz: Kenan Akyüz, Milli Eğitim Yayınları, İstanbul, 1945-1955, s.XIX

<sup>4</sup>Bkz. İsmail Çiftçioğlu, “**Karamanlı Dönemi Şehnâme Yazarları ve Eserler Üzerine**”, A.K.Ü Sosyal Bilimler Dergisi, c.IV., say. 2, 2002, s.57-66

<sup>5</sup>Arapça “Dihgân” çiftçi, köy ağası, eşraf anlamlarına geldiği gibi; geçmişteki vakaları bilen ve anlatan bir nevi vakanüvis, bkz. Firdevsî, **Şehnâme**, c.I, s.417

<sup>6</sup>Bkz. Ahmed b. Ömer b. Ali Nizâmî Aruzî Semerkândî, **Çehâr Makâle**, neş: Muhammed b. Abdülvahhib Kazvînî, Tahrân, 1909, s.47-51

<sup>7</sup> Bkz. H. Ritter, “Firdevsî” mad. **İslam Ansiklopedisi**, c. XI, s.643-649

<sup>8</sup>Bkz. Ahmet Ateş, **Şâh-nâme'nin Yazılış Tarihi ve Firdevsî'nin Sultan Mahmud'a Yazdığı Hicviye Meselesi Hakkında**, *Türk Tarih Kurumu-Belleten*, XVIII:LXX: 1954, 159-168

fa'ülün fa'ül vezniyle yazılmıştır. Türk şiirinde kullanılan ilk aruz vezni de Şeh-nâme vezni olmuştur. Bu açıdan Doğu Türk edebiyatına ait çoğu eserde Şehnâme vezninin kullanılması, dikkat çekicidir. Örneğin; Yusuf Has Hacib'in eseri Kutadgu Bilig'de bu vezin kullanılmıştır. Türk edebiyat tarihçisi Prof. Kenan Akyüz'e göre eseri, büyük bir sanat eseri olmaktan çok, büyük bir "sabır ve emek" eseri olarak; şairinde büyük bir şair olmaktan çok büyük bir nâzım olarak kabul etmek gerekmektedir<sup>9</sup>. Kahramanlık konulu mesneviler içersinde Şehnâme, hem İran edebiyatında hem de Türk edebiyatında özel bir yer edinmiştir<sup>10</sup>.

İran'ın tarih öncesi dönemlerinden başlayıp Sasanilerin sonuna kadar geçen sürede yaşamış padişahları konu edinen Şehnâme, İran tarihinde olduğu kadar Türklerin İslâmiyet'i kabulünden önceki zamanına kaynaklık etmesi bakımından Türk tarihi içinde büyük bir değere sahiptir. Sasaniler dönemi (205-651) İran'ın hem dinî kitabı Avesta hem de mili destanı Şehnâme, İslâmiyet öncesi Türklerin Seyhun(Siderya) ve Ceyhun(Amuderya) nehirleri arasında kalan topraklarda yaşadıklarına işaret etmektedir. Sasaniler dönemi İran kaynaklarına göre; Turan Türk yurdu, Türk milleti de Turanî olarak tabir edilmektedir. Turanîler Çin'in kuzeyinden başlayıp Hazar Denizi'ne kadar süren Türkistan bölgesinde, İranlılar ile savaşmışlardır<sup>11</sup>. Şehnâme'de İranlıların Turanlılar ile savaşları, İran'ın milli ruhunu yücelten bir üslupla anlatılırken göçebe hayat tarzını benimseyen Turanîler'den mütecaviz bir millet olarak bahsedilmiştir. Keyhüsrev zamanında İran- Turan Savaşlarında İran ordusuna komuta eden Rüstem karşısında Türk hakanı Efrasyab aciz gösterilmiştir.

Şehnâme'ye göre Feridun yeryüzünü İran, Rum, Türkistan ve Çin olmak üzere üçe ayırarak üç oğlu arasında paylaşmıştır. İran'ı İrec'e, Rum'u Selm'e, Türkistan ve Çin'i Tur'a vermiştir. Efrasyab da Tur soyundan gelmektedir. Kaşgarlı Mahmut'un Divanü Lûgat-it- Türk adlı eserinde geçen Efrasyab'ın Alp Er Tonga olduğuna dair rivayetler de vardır<sup>12</sup>.

<sup>9</sup>Bkz. Firdevsi, **Şehnâme** c.I., s.XIX

<sup>10</sup>Bkz. Nimet Yıldırım, "Firdevsi ve Şehnâme", **Şehnâme**, çev. Necati Lugal, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2009, s.15-45

<sup>11</sup>Bkz. Yılmaz Karadeniz, **İran Kaynaklarına Göre Türkistan ve İran Coğrafyasında İran-Turan Sınır Mücadeleleri**, <http://www.akademikbakis.org/eskisite/26/11.pdf>, 10.05.2016

<sup>12</sup>Saadettin Gömeç, **İslâm Öncesi Türk Tarihi Kaynakları Üzerine**, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/28/177.pdf>, 21.06.2016

Şehnâme manzum ve mensur olarak Türkçeye tercüme edilmiştir.

Şehnâme Tercümelere:

1.1510 tarihinde Kansu Gavri adına Tatar Ali tarafından yapılan manzum Şeh-nâme Tercümesi

2.1514 tarihinde Kansu Gavri adına Şerifi-i Amidî tarafından yapılan manzum Şeh-nâme Tercümesi

3. 1621 tarihinde II. Osman adına Mehdî tarafında yapılan mensur Şeh-nâme tercümesi

4. II. Murad döneminde yapılan mensur Şeh-nâme tercümelere

5. H.951 yılında çoğaltılmış tarihi yazmalar.

6. Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesinde bulunan mensur ve tamamlanmamış 2 adet yazma Şeh-nâme Tercümesi nüshası

7. Necati Lugal tarafından Vuller baskısına göre yapılmış Şeh-nâme tercümesi<sup>13</sup>.

Buraya kadar Firdevsî ve onun meşhur eseri olan Şehnâme, bazı yönleriyle ele alındı. Umumiyetle, Şehnâme'nin İran üzerindeki güçlü tesirinden bahsedildi. Şimdi de dünya edebiyatı içerisinde muazzam bir yere sahip olan bu meşhur eserde geçen Çin'e ait imge ve motifler ele alınacaktır.

### Şehnâme'ye Göre Çin'e Ait İmge ve Motifler:

#### Hakan<sup>14</sup>

Çin Hakanı: Güç ve iktidarı temsil eden siyasî bir imgedir. Onun otağı<sup>15</sup> (Hakan Çadırı), en önemli egemenlik sembollere arasındadır. Çin Hakanı yerine, eski Çin hükümdarlarına verilen bir ad olan "Fağfur"<sup>16</sup> da kullanılmaktadır. Bir rivayete göre de "Fağfur" Peygamber Nuh'un torunu olan Eşkan'ın soyundan gelen bir padişahdır<sup>17</sup>.

<sup>13</sup>Bkz. Firdevsî, a.g.e., c.I., s.XX

<sup>14</sup>"Hakan" için bkz. Zeki Pekalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, c.I, 2.baskı, M.E.B. yay., İstanbul, 1971, s.704- 705

<sup>15</sup>"Otağ" için bkz. A.g.y., a.g.e., c.II, s.741-742

<sup>16</sup>"Fağfur" için bkz. A.g.y., a.g.e., c.I, s.582

<sup>17</sup>Bkz. Firdevsî, a.g.e., c.IV, s.418



Efrâsiyap, Pîran komutasındaki ordusuna destek olmaları için Kâmûs ve Çin Hakanı'nı Hemâven Dağı'na gönderir. Kendilerine yardım için gelecek kuvvetlerin haberini alınca hayli sevinen Pîran, İran ordusuyla savaşıcak ordusuna Çin Hakanı'nı şöyle tanıtır:

“Gelen erler, hep, Sipencâp ile Rum sınırları arasındaki ülkelerdendir”

“Bunların başlarında ise şu kahramanlar var: Tacı gök, tahtı yer olan Çin Hakanı”<sup>18</sup>

Turan ordusunun komutanı Pîran, taht ve hazine sahibi olan Çin Hakanı ve Kâmûs'u Efrâsiyab ile eşit görmektedir. Onları karşılamaya hazırlanan Pîran, şöyle söyler:

“Ben kendim gideyim de bir bakayım bunlar kimlerdir? Kaç kişilerdir? Komutanları ve pehlivanları kimler?”

Çin Hakanı'na saygılarımı sunup tahtının önünde eğilerek yeri öptükten sonra, Yüce Kâmûs'u gözden geçireyim ve Şengil ile Tûs'u göreyim”<sup>19</sup>.

İran ordusuyla savaşıcak Turan ordusunun yanında yer alan Çin Hakanı, savaş hazırlıklarını gözden geçirmek için Turanlıların ileri gelenlerini bir araya toplar. Pîran'a savaş öncesi bir günlük dinlenme kararı aldığını açıklar. Bunun üzerine Pîran, Çin Hakanı'nı şöyle över:

“Çin Hakanı akıllı ve övülmeye lâyık bir padişattır!

Bütün ordunun padişahı olduğuna göre, orduyu artık istediği gibi idare edebilir!”<sup>20</sup>

Bayrağı yüce olan Çin Hakanı'nın tahtı fildişin<sup>21</sup>den kalkanları; altından şemsiyesi (çetr<sup>22</sup>), incilerle işlenmiş erkek tavus kuşunun kuyruğundandır. İntikam ve kin duygusuyla Tûs, İranlılar ile savaşan Çin Hakanı'nın sahip olduğu her şeyi ele geçirmek arzusunda<sup>23</sup>.

---

<sup>18</sup>Bkz. A.g.y., a.g.e., c.IV, s.41

<sup>19</sup>Bkz. A.g.y., a.g.e., c.IV, s.43 Ayrıca bkz.(Şengil ile Tûs'u kafamda mukayese edeyim.)

<sup>20</sup>Bkz. A.g.y., a.g.e., c.IV s.58

<sup>21</sup>Fildişi işçiliği, Çin gibi büyük medeniyetlerin sanat kolları içerisinde yer almıştır. Bkz. Selçuk Mülayim, “Sanatta Fildişi” mad. **İslâm Ansiklopedisi**, c. XIII, T.D.V., İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 1996, s.74-75

<sup>22</sup>“Çetr” için bkz. Zeki Pekalın, a.g.e., c.I, s.357-358

<sup>23</sup>Bkz. Firdevsi, a.g.e., c.IV, s.71

İranlılarla savaşacak Turan ordusu, savaş hazırlıklarına başlar. Turan ordusunun Kâmûs, Menşûr, Şengil, gibi ileri gelenleri, savaşla ilgili düşüncelerini paylaşmak için Çin Hakanı'nın otağına giderler. Bu yönüyle Çin Hakanı'nın otağı, siyasi gücü temsil etmektedir<sup>24</sup>.

Çin Hakanı, savaşa girecek Turan ordusunun askerlerinin Pîran'ın yokluğunda savaş motivasyonunu kaybetmemeleri için akıllı ve kılıç ehli kimselere şöyle söyler:

“Dün olduğu gibi bugün de savaşmaktan yana tereddüde düşmeyelim!

Orduya Pîran'ın bulunmadığını ve onsuz savaşacağımızı söylemek doğru değildir.”<sup>25</sup>

Savaş için gösterdiği büyük çaba ve özveriye karşılık Turan'ın ileri gelenleri Çin Hakanı'na minnet duygularını şöyle ifade ederler:

“Bugüne bugün ordu senin buyruğundadır! Çin ve Turan ve ülkeleri senin hükmündedir

Bak, şu savaş alanına bir kere! Bulutlardan sanki kılıç yağıyor!”<sup>26</sup>

Çin Hakanı, “Ey şu lacivert renkli gökten yüce olan Hakan!” diye, Pîran tarafından övülür<sup>27</sup>.

Çin Hakanı, yeryüzünün karşısında eğildiği mührün sahibidir<sup>28</sup>. Farsça bir kelime olan mühür, eskiden halk, ulema, devletin ileri gelenleri arasında imza olarak kullanımı yaygın olsa da Şehâme'de Efrâsiyab, Çin Hakanı, Hüsrev gibi önemli şahsiyetlerin kullandığı bir alettir.

Çin Hakanı, adalet hükmünü yerine getiren adil biridir<sup>29</sup>.

Şehnâme'de savaş hayvanı olarak “fil” dikkat çekmektedir. Çin Hakanı'nın filleri de kendi gibi savaş hırsıyla doludur.<sup>30</sup>

---

<sup>24</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.106

<sup>25</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.107

<sup>26</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.108

<sup>27</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.118

<sup>28</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.120

<sup>29</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.148

<sup>30</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s. 167

Şehnâme’de “Taç” Çin Hakanı’nın gücünü ve yenilmezliğini simgelemektedir<sup>31</sup>. Fil, fildişi, gerdanlık, taht, altın, “Taç” gibi Çin Hakanı’nın güç sembolleri arasındadır. Bunları kaybetmek onun güç kaybetmesi anlamına gelmektedir<sup>32</sup>. Ne var ki Rüstem ile girdiği mücadele sonucunda taçsız, filsiz, mahfesz ve tahtsız kalan Çin Hakanı, tutsak olur<sup>33</sup>. Çin Hakanı tutsak olsa da öteki mahkûmlardan farklı muamele görür. Öyle ki oturması için ona mükemmel bir köşk hazırlanır<sup>34</sup>. Hakanın erkek tavus kuşu kuyruğundan yapılmış üzerinde incilerle süslenmiş şemsiyesi, altın kalkanları, yüce bayrağı, fildişinden tahtı, filcilerinin de altın gerdanlıkları ve kemerleri ve eşsiz çingirak ve zilleri vardır<sup>35</sup>. Rüstem, Çin Hakanı’nın yeri göğü yaratan Tanrı’yı anmayan sahip olduğu nimetlere karşılık şükür etmeyen zalim ve haksızlık yapan biri olduğunu ifade eder<sup>36</sup>.

**Çin kumaşı:** “Çin milletinin sözü tatlı, ipek kumaşı yumuşak imiş... Tatlı sözle, yumuşak ipek kumaşla aldatıp uzak milleti öylece yaklaştırmış. Yaklaşp konduktan sonra, kötü şeyleri o zaman düşünürmüş. İyi bilgili, insanı, iyi cesur insanı yürütmezmiş. Bir insan yanılrsa, kabilesi, milleti, akrabasına kadar barındırmazmış. Tatlı sözüne, yumuşak kumaşına aldanıp çok Türk milleti, öldün; Türk milleti öleceksin!” şeklinde Köl Tigin yazıtının güney metninde geçen bu ibare, Çinlilerin Türklere sunduğu ipek kumaşlar ve sebepleri açısından oldukça dikkat çekicidir<sup>37</sup>.

Şehnâme’de “Perniyan” olarak da bilinen ipekten dokunmuş sağlam, yumuşak, dayanıklı renklere sahip nakışlı Çin kumaşı, kullanım amacına göre çeşitlilik göstermektedir:

Çin Hakanı, İran Ordusunu görmeye Hemâven Dağı’na geldiğinde, Turanların ordu komutanı Pıran tarafından bütün ordunun padişahı olarak övölür ve savaş hazırlıkları başlar. Otaktan davul ve boru sesleri yükselir. Tahtların üzerlerine zebercetler<sup>38</sup> saçılıp altın işlemeli, firuze renkli kumaşlar

<sup>31</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s. 180

<sup>32</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s. 185

<sup>33</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s. 196

<sup>34</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.216

<sup>35</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.71

<sup>36</sup> A.g.y., a.g.e., c.IV, s.208

<sup>37</sup>Osman Fikri Sertkaya, Cengiz Alyılmaz, Fikri Battulga, Tsendiyn; **Moğolistan’daki Türk Anıtları Projesi Albümü**, Ankara, 2001, s.16

<sup>38</sup> “Zebercet” zümrüt cinsinden, yine onun gibi yeşil renkli bir süs taşıdır. bkz. a.g.y., a.g.e., c.II, s.583

örtülür. Filler, altın çingiraklarla bezenir. Filciler, altın işlemeli külahlar giyerler ve boyunlarına gerdanlıklar, kulaklarına küpeler takarlar. Bütün ordu savaş öncesi, Çin kumaşlarıyla süslenmiştir<sup>39</sup>.

Orduda savaşan askerlerin bineklerinin eyerlerine bu kumaş örtülüdür<sup>40</sup>.

Güzel kızlar, bu kumaştan elbiseler giyerek süslenirler<sup>41</sup>.

Şehnâme'nin söz sanatlarının çok fazla olmadığı sade bir dili vardır<sup>42</sup>. “Çin Kumaşı” mecaza dayalı söz sanatlarından teşbih ögesi olarak müşebbehün/bih yani, benzetilendir. Türk ordusunun komutanı Pîran, İran ordusunun Hemâven dağına doğru çekildiği haberini, Çin Hakanı'na verir. Bu haberle İran ordusuna meydan okuyan Çin Hakanı artık savaş için harekete geçmiştir.

“Kâbil, Zâbil, Hint ülkelerinin giyimli kuşamlı bütün orduları, bir Çin kumaşı gibi bütün yeryüzünü kaplasa bile,

Onların içinde benim gibi bir tek pehlivan bulamazsın! Senin İranlılar dediklerin de kimler oluyormuş?”<sup>43</sup>

“Kâbil, Zâbil, Hind ülkesinin giyimli kuşamlı bütün orduları” – müşebbeh (benzeyen), “Çin Kumaşı”- müşebbehün bih' (benzetilen) dir.

Pîran, Siyâvuş ve Padişahın kızı Firengis'in düğün hazırlıkları için değerli eşyaların bulunduğu hazinenin anahtarını Gülşehr'e verir. Gülşehr de geline götürmek için hazineden aldığı değerli hediyeleri, süslü kumaşlarla süslenmiş develere yükler ve yola koyulur. Çin kumaşları da bu değerli hediyeler arasındadır<sup>44</sup>.

Ordunun bayrakları sarı, kırmızı, menekşe renklerinde bu kumaştan yapılmıştır<sup>45</sup>.

---

<sup>39</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV s.59

<sup>40</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV,s.110

<sup>41</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.332

<sup>42</sup>Bkz. Hasan Gültekin, **Firdevsî, Şeh-nâme, Şeh-nâmecilik ve Meşâhîr-i İslâm'da Firdevsî Maddesi**, 2013

<sup>43</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.67

<sup>44</sup>A.g.y., a.g.e., C.III, s.48-51

<sup>45</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.59

Mektuplar, bu kumaşın üzerine amberle yazılmaktadır<sup>46</sup>.

Türk Hakanı Efrasyab'ın giysisinin yapıldı kumaştır<sup>47</sup>.

Gökyüzü menekşe renginde bir perniyan kumaşına benzetilmektedir<sup>48</sup>.

Turan ordusunun eğlence yerlerindeki çiçekler perniyan kumaşındaki renklerle betimlenmektedir<sup>49</sup>. Mahfelerin üzerini örten kumaştır<sup>50</sup>.

**Çin Çeliğinden Başlık:** Savaş meydanlarında ok, gürz, mızrak gibi savaş silahlarından korunmak için askerlerin başlarına giydikleri askerî bir malzemedir. Turan ordusuyla savaşmak için hazırlık yapan İranlıların pehlivanı Rüstem, savaş silahlarını kuşanır. Ok, gürz, mızrak gibi savaş silahlarından korunmak için de hem zırh hem de Beler-i beyan<sup>51</sup> giyip başına da Çin çeliğinden yapılmış bir başlık takar<sup>52</sup>.

**Çin Çeliğinden Gürz:** Savaş meydanlarında düşmanın zırhını parçalamak için yakın çatışmada kullanılan bir silahtır. Turan ordusunun komutanı Pîran, İran ordusuna karşı Bazur adında bir büyücüye büyü yaptırır. Büyüçüden Hemâven dağının tepesinde mevzilenen İran ordusundaki erlerin başına kar yağdırmasını ister. Bu büyüün tesirinde kalan İran ordusu, Turan ordusu karşısında kayıplar vermeye başlar. Rehham, ordusuna büyü yapıldığını öğrenir ve büyüü yapan Bazur'un peşine düşer. Onu görünce de saldırıya geçer. Bazur da Çin Çeliğinden yapılmış bir gürzle Rehham'ın üstüne yürür. Ancak Rehham, zırhını parçalayıp kendisini yaralamak isteyen Bazur'un elini, kılıcıyla keser<sup>53</sup>

**Çin Kalkanı:** Savaş meydanlarında savaşçıların kendilerini ok, yay, gürz, kılıç vb. darbelerden korumak için kullandıkları bir savaş aleti olarak Çin kalkanı, İran- Turan mücadelelerinde kullanılan bir savaş motifidir.

---

<sup>46</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.210

<sup>47</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.237

<sup>48</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.254

<sup>49</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.320

<sup>50</sup>A.g.y., a.g.e., s.IV, s.338

<sup>51</sup> "Belers-i Beyan" Daha çok Hindistan'da yırtıcı ve kaplana benzeyen böbür diye bilinen hayvanın derisinden yapılan bir tür zırhtır. Rivayete göre, bu deriden yapılan zırhı giyen kişiye ok, kılıç, mızrak gibi savaş silahları işlemez. Zırh aynı zaman da onu giyeni, ateşte yanmaktan ve suda boğulmaktan da korur. Bkz. "Böbür" A.g.y., A.g.e., c.II, s.578

<sup>52</sup>A.g.y., a.g.e., c.IV, s.109

<sup>53</sup>A.g.y., a.g.e., c.III, s.559

İranlılarla savaşmak için Hemâven dağına giden Turan ordusu, bir gece İran ordusunun baskınıyla karşı karşıya kalır. Bu baskında Turan kanadı, ağır kayıplar verir. Humân, İran ordusu karşısında güç duruma düşen ordusuna şöyle seslenir:

“Hadi, kılıçlarınızı ve gürzlerinizi elinize alıp, Çin kalkanlarını yüzünüze tutun!

Ay dağın üzerinden doğmadan düşmanların yolunu kesin!”<sup>54</sup>

Efrâsiyab, Pûlândvend’e İranlıların pehlivanı Rüstem’in yaptıklarını anlatan bir mektup gönderir. Mektubu alan Pûlândvend, hemen Efrâsiyab’a yardım etmek için yola koyulur. Efrâsiyab, Rüstem karşısında çaresizliğini şöyle ifade eder:

“Başıma gelen bütün bu işler, hep, sırtına pars derisinden gömlek giyen o adamın yüzündendir!

Ne yapayım? Benim silâhlarım o canavara, onun tulgasına ve onun Çin kalkanına tesir edemiyor?”<sup>55</sup>

**Çin Puthânesi:** İran soyundan Giv’in oğlu Bijen, savaşmak için gelir, ancak Efrasiyâb’ın kızı Münije’yi görünce bundan vazgeçer. Savaşmak için geldiği bu yeri artık Bijen, güzellerle süslenmiş bir Çin puthânesi gibi süslenmiş olarak görür. Mecaza dayalı söz sanatlarından teşbîh ögesi olarak Çin puthânesi, müşebbehün bih, yani kendisine benzetilendir.<sup>56</sup>

Kâvus, Mâzenderan’ın cennetle eş değer güzellikte bir şehir olduğunu öğrenir ve oraya gitmek için hazırlanır. Şehnâme’ye göre Mâzenderan şöyle tasvir edilmektedir:

“Bütün şehir, sanki baştanbaşa bir puthane gibi imiş, Çin kumaşları ve güllerle süslü”<sup>57</sup>

**Tıraz:** “Taraz” olarak da telaffuz edilmektedir. Türkisten ve Çin sınırında güzelleriyle tanınmış bir şehir olarak bilinmektedir. Miskin iyisinin de bu şehirden çıktığı rivayet edilmektedir. Lûgat olatak “Tıraz” aynı zaman

---

<sup>54</sup> A.g.y., a.g.e., c.IV, s.17

<sup>55</sup> A.g.y., a.g.e., c.IV, s.253

<sup>56</sup> A.g.y., a.g.e., c.IV, s.328

<sup>57</sup> A.g.y., a.g.e., c.IV, s.95

da değerli kumaşları dokuyan tezgâhlar, şeker ve şeker kamışı yapılan yerler içinde kullanılmaktadır<sup>58</sup>.

**Çin Pergeli:** Geometrik şekillerin çiziminde kullanılan pergel, Şehnâme’de “Çin Pergeli” olarak geçmektedir. Furud’un görmeye giden Behram, onun Kubat soyundan ve Siyâvuş’un tohumundan olduğunu Furud’un pazısındaki benden anlar ve şöyle söyler:

“Bu ben o kadar güzeldi ki hiçbir ressam, Çin pergeliiyle bile, o güzellikte bir resim çizemezdi!”<sup>59</sup>

**Hümâ**<sup>60</sup>: Söylentiye göre, Çin adalarında bulunan ve kemikle beslenen bir kuştur ki, halk arasında “Devlet Kuşu” diye de anılmaktadır. Gölgesi kimin başına vurursa padişah olur veya mevkii yükselmiştir.<sup>61</sup> Şehnâme’de Hümâ, kartal gibi olağanüstü bir gücü temsil eder<sup>62</sup>.

**Nimrûz:** Kuzey İran’daki Sistan’ın diğer adı. Bir söylentiye göre, Süleyman Peygamber bu ülkeye vardığı zaman, her tarafı su ile dolu görmüş. Bunun üzerine, maiyetindekilere emir vermiş, onlarda su altındaki bütün yerleri toprakla doldurmuşlar. Bu iş sabahtan öğleye kadar sürdüğü için o ülkeye “yarım gün” anlamına gelen “Nimruz” adı verilmiştir. Başka bir rivayete göre, Çin Hakanı ordusuyla bu ülkede yarım gün mola verdiği veya bu ülkenin büyüklüğü dünyanın yarısı kadar tuttuğu için bu ülkeye bu ad verilmiştir. Nimruz, aynı zamanda İran musikinde bir makam adıdır<sup>63</sup>.

## SONUÇ

İranlıların İslâmiyet’i kabul etmelerinden yaklaşık bin yıl öncesi bir tarihi gözler önüne seren Şehnâme, İran’ın kültürel ve siyasî tarihini etkileyen manzum bir eserdir. Firdevsî’nin kaleme aldığı bu eser, İran edebiyatı ve tarihi için bir başyapıt niteliğindedir. Ayrıca bu eserde birçok millete ait izlere rastlamakta mümkündür. Bu yönüyle, “Çin’e Ait İmge ve Motiflerin Şehnâme’ye Göre Tahlili” başlığı altında bir inceleme çalışması yapmaya çalıştık.

<sup>58</sup>A.g.y., a.g.e.,c.I, s.426 – c.IV, s.234

<sup>59</sup>A.g.y., a.g.e.,c.III, s.401

<sup>60</sup>Bkz. Cemal Kurnaz, “Hümâ” mad. **İslâm Ansiklopedisi**, c. XVIII, T.D.V., İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 1996, s.478

<sup>61</sup>A.g.y., a.g.e., c.I, s.419-177

<sup>62</sup>A.g.y., a.g.e.,c.III, s.423

<sup>63</sup>A.g.y., a.g.e., c.I, s.423

**KAYNAKÇA**

Ahmed b. Ömer b. Ali Nizâmî Arûzî Semerkândî, **Çehâr Makâle**, neş: Muhammed b. Abdülvahhib Kazvînî, Tahran, 1909

Ahmet Ateş, **Şâh-nâme'nin Yazılış Tarihi ve Firdevsî'nin Sultan Mahmud'a Yazdığı Hicviye Meselesi**

**Hakkında**, *Türk Tarih Kurumu-Belleten*, XVIII:LXX: 1954

Cemal Kurnaz, "Hümâ" Mad. **İslâm Ansiklopedisi**, Cilt XVIII, T.D.V., İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 1996

Firdevsi, **Şehnâme**, (Çev. Necati Lugal), Cilt I-II-III-IV, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1945-1955

Hasan Gültekin, **Firdevsî, Şeh-nâme, Şeh-nâmecilik ve Meşâhîr-i İslâm'da Firdevsî Maddesi**, 2013

H. Ritter, "Firdevsi" Mad. **İslâm Ansiklopedisi**, Cilt XI, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1993

İsmail Çiftçioğlu, "**Karamanlı Dönemi Şehnâme Yazarları ve Eserler Üzerine**", Cilt IV, Sayı 2, A.K.Ü Sosyal Bilimler Dergisi, 2003

Mithat Sertoğlu, "**Şeh-nâmenüvîsler, Vak'anüvîsler ile Diğer Mühim Osmanlı Müverrihleri ve Eserleri**", Cilt I, Yeni Tarih Dergisi, 1960

**Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi Albümü**, Haz., Osman Fikri Sertkaya, Cengiz Alyılmaz, Tsendiyn Batullga, Ankara, 2001

Nimet Yıldırım, "Firdevsi ve Şehnâme", **Şehnâme**, Çev. Necati Lugal, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2009

Saadettin Gömeç, **İslâm Öncesi Türk Tarihi Kaynakları Üzerine**, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/28/177.pdf> 21.06.2016

Selçuk Mülayim, "Sanatta Fildişi" Mad., **İslâm Ansiklopedisi**, Cilt XIII, T.D.V., İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 1996

Yılmaz Karadeniz, **İran Kaynaklarına Göre Türkistan ve İran Coğrafyasında İran- Turan Sınır Mücadeleleri**, <http://www.akademikbakis.org/eskisite/26/11.pdf>, 10.05.2016

Zeki Pekalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, Cilt I- II, 2.baskı, M.E.B. yay., İstanbul, 1971



المرأة في أدب رشيد الضعيف؛ رواية "أوكي مع السلامة"

## WOMEN IN RACHID DAIEF'S LITERATURE: "O.K. GOOD BYE" NOVEL

FATIMA PARCHEKANI<sup>1</sup>

### ABSTRACT

Rachid Daief is a Lebanese novelist whose writings were translated into 13 languages and 2 of his writings was transformed into a play, and 2 into movies.

Women and their causes are almost the main axis that he bases women on and Arab-Lebanese women in particular.

This paper aims at studying women's personalities, main ones in Rachid Daief's novels. It appears that he treats women as free and modern, away from traditional stereo typing personality, which puts two patterns of women personalities in the Arab world; the old generation and the modern one.

The main character in Daief's novel is a woman who enjoys modernity and is active and has a great role in the motion of the novel, via direct effect on her own fate and being non-submitting. A woman that is proud of herself, ergo, a woman who makes man proud of her. An emerging character that develops throughout the novel and gradually reveals other parts of her personality.

**Key words:** Novel, Woman, Rachid Daief, Arab world

### الملخص

رشيد الضعيف روائي لبناني ترجمت أعماله إلى ثلاث عشرة لغات، وتم تحويل اثنين من رواياته إلى مسرحيتين باللغة الفرنسية، وروائيتين إلى فيلمين سينمائيين.

إنّ المرأة والقضايا المتعلقة بها، تكاد تكون المحور الأساسي في الكثير من روايات رشيد الضعيف، حيث يتأسس بناء روايته على شخصية المرأة بشكل عام، والمرأة العربية- اللبنانية بشكل خاص.

يهدف هذا البحث إلى دراسة الشخصيات النسائية، خاصة الرئيسية منها في روايات رشيد الضعيف، فيبيّن أنّه يعالج شخصية المرأة العصرية وتحزرها، دون أن يهمل النظر إلى المرأة التقليدية.

---

<sup>1</sup> - Assistant Professor Dr., Kharazmi University, Faculty of literature, Arabic language and literature department, Tehran, Iran (fparchekani@gmail.com).

وبهذا الأمر يضع نمطين متناقضين من أنماط شخصية المرأة في العالم العربي، نمط من الجيل السابق وآخر من الجيل الحاضر.

إنّ المرأة الرئيسية في رواية الضعيف، هي امرأة تحظى بصفات المرأة العصرية، وهي امرأة فاعلة تؤثر في حركة الرواية، من خلال تأثيرها في مصير نفسها، ومن خلال رفضها أن تكون مفعولة. المرأة التي تفتخر بنفسها لتجعل الرجل يفتخر بها، وهي شخصية نامية ديناميّة تتطور خلال الرواية وتكشف الجوانب المختلفة من شخصيتها شيئاً فشيئاً.

**الكلمات المفتاحية:** رواية، المرأة، رشيد الضعيف، العالم العربي.

#### أ- المقدمة

موضوع المرأة في الرواية العربية يحتلّ حيزاً كبيراً يؤثر في حركة النصّ الروائي، حيث أنّ هذا الموضوع يشكّل أحياناً الدافع الأوّل والأقوى للكتابة الروائية أو السرد الحكائي. لذلك من المهمّ التعرف على هذا الموضوع في جوانبه الفنية المختلفة، واهتمّ النقاد برصد هذه الجوانب فيما يتعلّق بالمرأة في الروايات العربية.

إنّ اهتمام الكتاب الروائيين بموضوع المرأة، يبدو من أوّل رواية عربية، وهي رواية "وَيّٰ إِذْن لست بإفْرنجي" لخليل أفندي الخوري المؤلّف في ١٨٦٠، حيث نجد شخصية إميلي التي تعتبر الشخصية المحوريّة في الرواية والتي كانت تمثيلاً دقيقاً للقضية المحوريّة، ويصوّر الكاتب الصراع الداخلي لهذه المرأة<sup>٢</sup>.

إنّ نمذجة موضوع المرأة في الروايات العربية في البلدان المختلفة متعدّدة ومختلفة اختلافاً البيئة التي تعيش فيها المرأة. فمثلاً في الرواية العربية الخليجية، نجد نموذج المرأة الحذرة التي تدخل إلى الحضارة والمدنية الحديثة وتُحذّر من الوقوع في ذلة تكون قد جاءت مع الحضارة الحديثة، كما نجد في الرواية الفلسطينية نموذج المرأة التي تضحي وتقاوم من أجل الوطن، بينما في المغرب العربي تصوّر المرأة في الرواية على أنّها تعيش الحضارة الحديثة بكلّ أزمتها<sup>٣</sup>.

أمّا في أدب رشيد الضعيف، فيمكن القول إنّ المرأة والقضايا المتعلّقة بها، تكاد تكون المحور الأساسي في الكثير من رواياته؛ فعلى المرأة بشكل عامّ، وعلى المرأة العربيّة- اللبناية بشكل خاصّ، يتأسّس بناء رواياته.

<sup>٢</sup> - الرواية، ص ٨٨، نقلًا عن: محمد سيد عبد التواب، بواكير الرواية، ص ٢١٩.

<sup>٣</sup> - عبد الحميد بكر، المرأة في الرواية العربية.

رشيد الضعيف روائي وشاعر لبناني، ولد سنة ١٩٤٥، صدر له حتى الآن سبع عشرة روايات، إضافة إلى ثلاثة دواوين شعرية، وترجمت أعماله إلى أكثر من عشر لغات، وتم تحويل إحدى رواياته إلى مسرحية باللغة الفرنسية. إضافة إلى تحويل روايتين له إلى أفلام. وروايته "أوكي مع السلامة" صدرت سنة ٢٠٠٨.

يهدف هذا البحث إلى دراسة الشخصيات النسائية، خاصة الرئيسية منها، في روايات رشيد الضعيف، وذلك من خلال رصدتها واكتشاف فئاتها بغية إلقاء الضوء على أسلوب الكاتب في رسم ملامح الشخصية النسائية من جهة، والتعرف على أنواع هذه الشخصيات من وجهة نظره من جهة أخرى.

وفي منهجنا للدراسة في هذا البحث، نعطي الأولوية للنصّ الروائي متتبعين دور المرأة في البنية الداخلية للنصّ. لكن، إلى جانب الاعتماد على النصّ الروائي، نحاول الاستفادة من المنهج الاجتماعي في تحليل الشخصية الروائية.

### ب- العتبات وشخصية المرأة في رواية "أوكي مع السلامة"

كما أنّ لكلّ بناء عتبة، فللبناء الروائي عتباته أيضاً. العتبات، هي مجموعة مقدمات للنصّ الروائي توصل معلومات وأفكاراً عمّا سيجري داخل الرواية، منها، الغلاف وعنوان الرواية، والتقديم والإهداء. الأمر الذي تحدّث عنه جيرار جينيت، وسمّاه "عتبات"، وهو نصوص موازية للنصّ الأصلي تحيط بمتم الكتاب من جميع جوانبه، وتلعب دوراً هاماً في نوعية القراءة وتوجيهها<sup>٤</sup>.

عند النظر في رواية "أوكي مع السلامة" لرشيد الضعيف، نرى وجود علاقة بين الشخصية الروائية والعتبات، تحديداً الغلاف والعنوان. فعنوان الرواية بحّد ذاته يُعطي فكرة عمّا ستدور حوله الرواية، فعبارة "أوكي مع السلامة" توحى بأنّها إجابة لشخص أراد الذهاب أو المغادرة. وينبغي أن يكون الشخص الذي أطلق هذه العبارة، لا يريد الإصرار لبقاء المغادر.

كما أنّ لصورة الغلاف الأمامي دلالة واضحة لمحتوى الكتاب. إنّ الغلاف الذي قد يكون من صنع الناشر، الذي يحاول الجمع بين محتوى الكتاب وترغيب القارئ، عبارة عن صورة لساقّي امرأة تخرج من الباب وتغادر. فهذه الصورة تساعد عنوان الكتاب ليعطي فكرة أوضح عن الرواية وما سيجري فيها. فمن هنا يصوّر كل من الغلاف والعنوان فضاءً خاصاً عن أحداث الرواية لدى المتلقّي، ويشكّلان الإشارات الأولى التي يرسلها الكاتب إلى المتلقّي، مُلمحا عما يدور في ذهنه من الأحاسيس والأفكار والمضامين والرؤى الواردة في الرواية.

<sup>٤</sup> - عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص ١٦.

إضافة إلى ذلك، فإنّ اللون الأحمر سائد على وجهي الغلاف: الأمامي والخلفي، وذلك من خلال اللون الأحمر لحذاء المرأة ولون عنوان الكتاب. وهذا قد يوحي بأنّ ما يجري له علاقة بالحب. فاللون بدوره إشارة إلى أحداث الرواية، وإلى أنّ ما سيقراه القارئ سيكون حول مغادرة امرأة تركت حبيبها أو زوجها. وهذه كلّها إشارات إلى شخصيّة البطلة في الرواية.

بعد قراءة الرواية، نستنتج أنّ صورة الغلاف ليست إلا رمزا لترك المرأة حبيبها، حيث أنّ فعل المغادرة لا يتمّ عن طريق ترك المنزل مباشرة، بل هي تخبر حبيبها بقرارها لتركه، عن طريق اتّصالها الهاتفي، إلا أنّ الناشر اختار صورة رمزيّة توحى بالانفصال بين الحبيين.

### ت- بناء شخصية المرأة

تعتبر الشخصيّة وسيلة لكاتب الرواية لتجسيد رؤيته، والشخصية هي "ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، فالشخصية من المقومات الرئيسية للرواية، وبدون الشخصية لا وجود للرواية، لذا تجد بعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم: "الرواية شخصية"<sup>٥</sup>.

إنّ الشخصيات، وهي تعيش وتفاعل، تتفاعل مع فضاءاتها الخاصّة والعامّة، وتكون معها علاقات مختلفة، سواء أكانت هذه الفضاءات أمكنة حميمة كالمنازل، أم عامّة كالمدين والبلدان، أم كانت أشياء طبيعيّة أو إنسانية<sup>٦</sup>.

تكاد لا تخلو روايات رشيد الضعيف من شخصية نسائية رئيسيّة. هذا إلى جانب شخصيات نسائية ثانوية تتنوّع بتنوّع موضوع الروايات. إذا نظرنا إلى مفهوم الشخصيّة السيميائية من مفهومها التقليدي الذي يرتبط بنظرية المحاكاة الأرسطية التي تجعل النصّ الأدبي عملية محاكاة للواقع الإنساني، وتصبح الشخصيات الروائية امتداداً للشخصيات الواقعية، وما يسمّونه بمبدأ التكافؤ الدلالي المطلق بين العالم النصي والعالم الخارجي<sup>٧</sup>، فنرى لدى رشيد الضعيف أنّه على صعيد بناء شخصية المرأة، يصرّو شخصيّة المرأة اللبنانية، إلا أنّه يتعد عن أحادية الصوت، ويترك مجالاً واسعاً لظهور شخصيات متعدّدة تصبح نماذج للمرأة اللبنانية، من المرأة العصرية القوية التي تمتلك السلطة وتسعى لخدمة مصالحها، إلى المرأة التقليدية التي تترك نفسها لعبةً للقدر. ويرسم رشيد الضعيف ملامح أنواع مختلفة من النساء

<sup>٥</sup> - شكري الماضي، فنون النثر العربي الحديث، ص ٣٠.

<sup>٦</sup> - عبد اللطيف محفوظ، صيغ التنظير الروائي، ص ١٧٩.

<sup>٧</sup> - عبد الحميد هيمة، سيميائية الشخصية النسوية في رواية "راس المخنه" لعز الدين جلاوجي.

داخل نصوص رواياته. كما أنّ كتاباته حميمية<sup>٨</sup>، وهذا الأمر يزيد من جرأته في خلق الشخصيات النسائية وكيفية التحدّث عنها.

وفي رواية "أوكي مع السلامة"، نجد هذه الأنواع المختلفة من النساء، إلّا أنّ الشخصية الرئيسية للمرأة تتمثّل في المرأة الحبيبة التي تغادر حبيبها، إذ إنّ الكاتب اعتمد في تصوير مقومات الشخصية هذه على البعد الجسدي من جهة، وعلى البعد النفسي والاجتماعي من جهة أخرى. وفيما يتعلّق ببناء شخصية المرأة، يمكن رصد الأبعاد التالية:

### ث- المرأة العصرية

إنّ المرأة التي يصوّرها الكاتب في روايته، هي نموذج للمرأة العصرية، وينطبق هذا النموذج على فئة كبيرة من النساء اللبنانيات اليوم. كانت "هامة" بطلة رواية "أوكي مع السلامة" قد غادرت لبنان مع بداية الحرب الأهلية اللبنانية عام ١٩٧٥ إلى لندن، حيث التحقت بالمدرسة ثمّ بالجامعة، وبعد أن تخرّجت عملت هناك عدّة سنوات في عالم البنوك والمال، قبل أن تنتقل إلى نيويورك، حيث تزوّجت من شابّ إنكليزي، وأنجبت منه بنتاً، وعادت وحدها إلى بيروت بعد خمس وعشرين سنة من الغياب<sup>٩</sup>.

وكانت هامة شعرت بحنين إلى لبنان وهي في نيويورك، فسعت للعودة إليه، وأرادت إتقان اللغة العربية حيث شعرت بالرغبة في هذه اللغة، فتسجّلت في قسم اللغة العربية في الجامعة. إنّها أيضاً نموذج للمرأة المثقفة التي تجهد للارتقاء بثقافتها، حيث أنّه لم ينحصر نشاطها بالتعلّم في الجامعة، بل بادرت إلى تأليف لجنة ثقافية تحتم بإقامة علاقات مع المجتمع البيروني المحيط، لأنّها رغبت بتحوّل الجامعة إلى جزء من النسيج الثقافي البيروني، حتّى لا تبقى كما هي أقرب إلى جزيرة منعزلة عن محيطها<sup>١٠</sup>.

إنّ تفكير هذه المرأة يفوق تفكير الكثير من النساء اللواتي ينظرن إلى أمور سطحية. وهي دائماً تفكر في أمور أبعد من المنظور القريب. مثال ذلك، عندما منعها زوجها البريطاني من اصطحاب ابنتها إلى لبنان، بحجّة انعدام الأمن فيه، لم تفكّر في رفع الدعوى عليه، بل فكّرت في أمور أبعد من ذلك، في صراع الأمم والشعوب والحضارات، فكّرت أنّها عوملت بهذه الطريقة لأنّها عربيّة، ولأنّ العرب لم يركعوا يوماً لبريطانيا العظمى كما فعل نابليون بونابرت الفرنسي<sup>١١</sup>.

<sup>٨</sup> - Sobhi Boustani, *Le héros chez Rachid ad-Da'if : la quête d'une identité*. -

<sup>٩</sup> - رشيد الضعيف، أوكي مع السلامة، ص ١٣.

<sup>١٠</sup> - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٣٠.

<sup>١١</sup> - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٣١.

إنّ عصريّة هذه المرأة نتجت عن أنّها عاشت في مدن عصرية، نشأت في لندن وعملت في نيويورك، أي في مدينتين لا ترضى المرأة فيهما أن تجلي صحنًا واحدًا أكثر مما يجليه زوجها أو شريكها. بل لا ترضى بأن تجلي صحنًا أكبر مساحة من الصحن الذي يجليه زوجها. وهي تحبّ الخروج كثيرًا إلى المطاعم والمراقص، وتحبّ السيارات الفخمة، والهواتف النقالة الحديثة الصنع، وتحبّ الحياة الحلوة، ولا تحبّ المكوث في البيت مطوّلًا بلا سبب داع، كما أنّها كانت تحبّ الذهاب إلى البحر<sup>١٢</sup>.

أما حبّ هذه المرأة العصرية للرجل، فيختلف أيضًا عن أنواع الحبّ العادية التي تحدث بين المرأة والرجل، حيث أنّها تحبّه في البداية ككاتب، بتجرّد وبدون معرفة مسبقّة. وقراءتها لرواياته وإعجابها بها، يجعلانها تميل إليه. إذن، ذوقها وثقافتها ومعرفتها بالرواية، هي التي تشدّها نحو الحبّ<sup>١٣</sup>.

### ج- الشخصية النامية الدينامية

إنّما شخصيّة معقّدة لا تستقرّ على حال، وهي متغيّرة الأحوال، ولديها عنصر المفاجأة إضافة إلى قدرتها على التأثير في الشخصيات الأخرى. وهي شخصية مغامرة ودينامية أيضًا<sup>١٤</sup>. كما أنّ هذه الشخصية تنمو شيئًا فشيئًا مع أحداث الرواية، فتتكشف الجوانب المختلفة لشخصيتها كلّما تقدّم القارئ في قراءة الرواية.

إنّ شخصيّة "هامة" في الرواية نموذج لهذا النوع من الشخصيات، حيث تتطوّر خلال الرواية، ابتداءً من انجذابها بكتابتها قبل رؤيته، ومن ثمّ إعجابها به عند لقائهما، مرورًا بحبّها له، وصولًا إلى مغادرتها المفاجئة له. تأخذ فكرة عنه وترسم صورة له في ذهنها حين قرأت أول كتاب له. وعندما رآته وجدته مطابقًا تمامًا للصورة التي رسمتها له انطلاقًا من قراءتها لكتابه<sup>١٥</sup>.

ونتيجة هذا الانجذاب الذي يتحوّل حبًّا، بدأت تشعر بأنّ حياتها اكتملت بلقائهما معه، وإنّما لو ماتت بعده لما كان عنى لها الموت شيئًا. وأنّ لقاءها أعطاها في الوقت نفسه قوّة تستطيع أن تستمرّ بها إلى الأبد<sup>١٦</sup>.

كما أنّ هذه الشخصية تميّز بعنصر المفاجأة للقارئ، وتأتي هذه المفاجأة منذ بدايات الرواية مع قرارها المفاجيء لترك حبيبها، الأمر الذي يجعلها شخصيّة مركّبة من مجموعة ميزات، ومعقّدة لا تستقرّ على حال، بل هي متغيّرة

١٢ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١٠١، ١٠٢.

١٣ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١١٤ - ١١٥.

١٤ - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ١٠١.

١٥ - رشيد الضعيف، أوّكي مع السلامة، ص ١٧.

١٦ - رشيد الضعيف، أوّكي مع السلامة، ص ١٨.

باستمرار. وهذا القرار المفاجيء وإخبار الحبيب بقرارها بكلّ بساطة، يصنع منها شخصية مغامرة شجاعة لديها قدرة التأثير الفعال في علاقتها مع الشخصيات الأخرى. هذه الأمور كلّها تجعلها شخصية رئيسية محورية دينامية. أما سيكولوجيًا، فتتفرد هذه الشخصية عن سائر الشخصيات في آرائها وتصرفاتها ومواقفها وتأثيرها الفعال في المسار الدرامي للرواية.

إنّ قدرة المرأة على اتّخاذ قرارها الصارم بنفسها، وتركها الرجل الخمسيني الذي أحبّته، من أجل الارتباط برجل آخر يناسبها أكثر ومن جيلها ومن عمرها، تميّزها كشخصية متجدّدة البناء. وهي المرأة العاقلة التي تدرك حدود الأشياء بدقّة لا متناهية حسب قول الراوي<sup>١٧</sup>.

يصوّر الضعيف من خلال أحداث الرواية أو كلام الشخصيات، خاصّة المرأة نفسها، تحزّز هذه الأخيرة وقوة شخصيتها وثقتها بنفسها في علاقتها مع الآخرين خاصّة مع الرجال وفي عملها الاجتماعي.

كما أنّ الراوي يسرد في مناسبات مختلفة أوصافاً عن مشاعر المرأة وأحاسيسها، وأنّ امرأة روايته الرئيسية تتمتع بإحساس عال، حيث أنّها رسمت في ذهنها صورة عن كاتب الرواية التي قرأها، وكانت موقنة بأنّها لو رأته في ما بعد لعرفته<sup>١٨</sup>.

هذه المشاعر من قبل المرأة، هي التي تجعل الرجل يشعر بأحاسيس مماثلة تجاهها، ويسمّيها معجزة. وفي رأيه، المرأة هي التي بإمكانها أن تُحدث معجزة بدون أن تدري<sup>١٩</sup>. وهي التي "تدبّ ديببًا في العظام كخمرة الأعشى، وتتمشّي في المفاصل كخمرة أبي نواس"<sup>٢٠</sup>.

### ح\_ المرأة الفاعلة

تترك هامة حبيبها فجأة دون إنذار، بعد علاقة دامت سنتين. تتهرّب من حبيبها عدّة أيام، ثمّ تتصل به هاتفياً لتبلغه بأنّها لن تستطيع الاستمرار في علاقتها معه، لأنّها بحاجة إلى شخص يناسبها أكثر، وقد وجدت هذا الشخص الذي يناسبها أكثر<sup>٢١</sup>.

١٧ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١٠١.

١٨ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١٧.

١٩ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١٦.

٢٠ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١٧.

٢١ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٥.

فهامة هي الشخصية الفاعلة في هذه الرواية، والرجل الحبيب هو الموضوع. في حين أنّ الأساس في الفكرة التقليدية عن الحب، هو أن نعتبر الرجل المحبّ فاعلاً والحبيبة موضوعاً، إلاّ أنّ المرأة هنا قلبت القضية وأصبحت فاعلة. وما يحفزها على فعلها، هو الحبّ.



هامة التي كانت دعت الأديب إلى إلقاء محاضرة في جامعتها، تتقدّم لتتناول شيئاً معه في مقهى قريب، بعد إنتهاء المحاضرة. هذه المرأة الفاعلة، هي التي تقرّر ما يناسب حياتها، ولا تدع نفسها مفعولة من قبل أحداث الحياة أو من قبل الرجال<sup>٢٢</sup>.

المرأة الفاعلة تقرّر أيضاً بنفسها بأنّها تريد أن تصبح أمّاً وأن تحمل ولداً من رجل تحبّه، ولا تترك نفسها تحت قرارات الرجل. "أحلم بولد منك تورثه ذكاء عينيك! حَبِّلني!"<sup>٢٣</sup>. ولفعل الأمر هذا "حَبِّلني" دلالة واضحة في أنّ المرأة صاحبة خيار وقرار، وطبعاً هذا من أجل ما يمكن أن يسمعه رجل من امرأة يحبّها وتحبّه<sup>٢٤</sup>.

وحثّي في ممارسة الحب، ترفض هذه المرأة أن تُعامل كمحطّة على خطّ قطار، حيث ترى أنّه لا لزوم لممارسة الحب إذا لم يكن لدى الرجل والمرأة الوقت الكافي<sup>٢٥</sup>.

لا تجعل المرأة الفاعلة نفسها تحت سيطرة الرجل والحب، بل هي التي تسيطر عليهما. وبعد أن كانت قد أحبّت الكاتب، وتركته، ثمّ أحبّت رجلاً آخر، تعود وتتجاهل أو تتناسى حبّها إليهما، فتقرّر العودة إلى نيويورك، لتستأنف عملها هناك، لأنّ شركتها قرّرت إقفال فرعها في بيروت بسبب الحرب<sup>٢٦</sup>.

٢٢ - رشيد الضعيف، أوكي مع السلامة، ص ٢٩.

٢٣ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٥١.

٢٤ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٥١.

٢٥ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١٢٠.

٢٦ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١٦٣ - ١٦٤.



### خ- المرأة المفتخرة بنفسها

من ميزات شخصية هامة الدينامية أنّها تفخر بنفسها جسدياً وروحياً وعقلاً، حسب قولها: "بعدي بالثلاثينات!"، كانت تقول بدلال، مازحة، مُنقصة من عمرها<sup>٢٧</sup>.

وبسبب قوة تأثير هذه المرأة على الشخصيات الأخرى، ونتيجة لفخرها بنفسها، يفخر بها الرجل أيضاً، حيث يقول: "هذه الهدية: أن تُنصت إليّ سيّدة من وزن هامة بهذا الانتباه وهذا الاهتمام، وأنا أتكلّم عن نفسي ككاتب"<sup>٢٨</sup>. ويضيف: "هذه السيدة تشبه النعمة! تشبه الخير، تشبه العطاء!"<sup>٢٩</sup>. بل ويراها قبلة له<sup>٣٠</sup>. كما أنّه يراها قادرة بدون أن تدري على أن تُحدث معجزة<sup>٣١</sup>.

وفخر الرجل بالمرأة واعتزازه بها، يشمل جميع جوانبها جسدياً وروحياً، حيث إنّها يصفها قائلاً:

"سمرّ بقامة سنبله قمح أو أكثر قليلاً. باسمه، خفيفة الظلّ. لا يفيض وزنها عن لازمه غراماً واحداً. تتنقل كالنسمة أو كالبسمة. أو كراحة البال. عزيزة، كأنّها عابرة على الدوام. من النساء من إذا أحببت أخفيت حبك لمن حفرّ، أما هي فإذا ما أحببتها أزهرت الطرقات، وتدلتّ الورود من على الشرفات. كالفخر!"<sup>٣٢</sup>.

وبهذا، يلجأ الكاتب إلى الوصف الانفعالي للمرأة من خلال تبين مشاعرها وأحاسيسها وكل ما يتعلّق بذلك من تصرفاتها.

### د- النظرة العامّة لقضية المرأة

بالرغم من تصوير شخصية رئيسية قوية في الرواية، نجد أنّ نظرة الرجل البطل في الرواية إلى المرأة بشكل عامّ وبغضّ النظر عن شخصية حبيبته، ومنذ ما قبل التعرف عليها، هي نظرة سلبية، إذ إنّها لا يثق بالمرأة، ويفضّل قضاء الوقت وقضاء حاجته إلى المرأة مع الموسس أو مع بعض الصديقات المطلّقات منذ سنين طويلة، بدلاً من أن يختار حبيبة. ولهذا الأسباب أيضاً يحذر من المرأة ولم يتزوج<sup>٣٣</sup>. حتّى إنّها لا يثق بأّمه وأخته، حيث يعتقد بأنّهما يخونان زواجهما. يقول: "لم أفع في حياتي كلّها، على أتر

٢٧ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١١.

٢٨ - رشيد الضعيف، أوّكي مع السلامة، ص ٣٤.

٢٩ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٣٧.

٣٠ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٦٩.

٣١ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١٦.

٣٢ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١٢-١٣.

٣٣ - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٢٦-٢٧.

يشير إلى أنّ والديّ كانت تحون والدي. لا كلمة ولا هاتف ولا رسالة ولا نظرة ولا شيء. لكنني كنت وما أزال أعتقد أنّها كانت تحونه، وذلك رغم الأولاد الخمسة الذين أنجبها إليّهم. ولا برهان لديّ ولا حجّة ولا مستمسك ولا وثيقة ولا شيء. إنّهُ اعتقاد يشبه الإيمان النابع من الداخل والذي لا يُغلب...<sup>٣٤</sup>، وكان هذا الاعتقاد نابغاً من طريقة تصرّف والد الراوي مع زوجته، حيث أنّه كان يريد أن يؤلمها حين يلجها لا أن يلدّها<sup>٣٥</sup>.

أمّا أخته فتزوجت سريعاً بملء إرادتها، وعندها ابتان اثنتان وابن واحد، لكنّها لم تعد تحبّ زوجها كما كانت سابقاً ولم تعد تكنفي به وهي تحونه<sup>٣٦</sup>. وهذه الأخت، تغار من أخيها وحبه لامرأة، لأنّها -حسب قول أخيها- لا تشبع ولا ترتوي<sup>٣٧</sup>.

لكن بالرغم من عدم ثقته بأتمه وأخته، فإنّه يفكر بطريقة أخرى بالنسبة إلى المرأة التي يحبّها، إذ إنّهُ لا يشكّ بها ولا يثق بها في الوقت نفسه، بل هو خارج هذه الإشكالية - إشكالية الشكّ والثقة<sup>٣٨</sup>.

اللافت للنظر في هذا النوع من النظرة، أنّها ممزوجة بالسخرية؛ فالكاتب يسخر من المرأة بقدر ما يسخر من الرجل والمجتمع. وهذه السخرية ليست إلّا للدعوة إلى إصلاح المجتمع.

إضافة إلى ذلك، يقدّم الكاتب، إلى جانب المرأة العصرية، نموذجاً من المرأة التقليدية، من خلال والدته التي تشكو دائماً من أنّها زوّجت صغيرة في الرابعة عشرة من عمرها، وقد أُخرجت من المدرسة لهذا السبب. وكان والده يكبرها بحوالي سبع عشرة سنة<sup>٣٩</sup>. وكانت تصرّح بأنّها كانت تحلم بأن تتابع دراستها لكنّ زوجها كان يفاجئها دائماً فتجبل<sup>٤٠</sup>.

وقد تكون هذه الأفكار هي نتيجة ما سُخّخ في ذهنه بواسطة والده الذي كان يوصيه بأن يترك مسافة بينه وبين زوجته إذا تزوّج، وبأن يناديها بضمير الجمع المخاطب، كما ينادي شخصاً غريباً<sup>٤١</sup>. وإنّ أقبح صفة في الإنسان حاجته إلى المرأة، وبخاصّة حاجته الجنسيّة، لأنّها تجعله بلا كرامة<sup>٤٢</sup>.

<sup>٣٤</sup> - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٢١.

<sup>٣٥</sup> - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٢٢.

<sup>٣٦</sup> - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٢٥.

<sup>٣٧</sup> - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١٥٦.

<sup>٣٨</sup> - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١٦٠.

<sup>٣٩</sup> - رشيد الضعيف، أوكي مع السلامة، ص ٢٣.

<sup>٤٠</sup> - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٢٢.

<sup>٤١</sup> - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١٩.

<sup>٤٢</sup> - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ١٨-١٩.

كما أنه قد يكون تأثر برفاقه الذين كانوا يرددون بالفرنسية هذه الحكمة: "اتبع المرأة تحرب منك، واهرب منها تتبعك"<sup>٤٣</sup>.

وهو، وبالرغم من حبه الكبير لهامة، فقد تقبل فكرة انفصالها عنه بسرعة قائلاً "أوكي مع السلامة"، بدون أن يسأل كالعاشق المغدور عن سبب هجر الحبيب الغادر أو أن يعاتبه ويلومه، أو أن يحاول الحصول منه على فرصة أخرى<sup>٤٤</sup>. إضافة إلى ذلك، يذكر الراوي بفكرة حديثة تتناول علاقة المرأة بالرجل، كان صديقه ينسبها إلى الفيلسوف الفرنسي الشهير جان بول سارتر الذي قال: "لست سوى أداة إمتاع للنساء!"<sup>٤٥</sup>. هذه الفكرة عكس النظرة التقليدية للنساء على أهنّ وسيلة لإمتاع الرجال. ففي النظرة الحديثة أصبح الرجل وسيلة لإمتاع المرأة.

#### ذ- الخاتمة

درسنا شخصية المرأة في رواية "أوكي مع السلامة" لرشيد الضعيف، وكيفية تطرق الكاتب إلى هذه الشخصية. فتبين لنا أنّ الضعيف، ومنذ البداية ومنذ تصميم الغلاف وعنوان الرواية، يربط علاقة بين العنات وبين شخصية المرأة في روايته.

كما أنّ الكاتب يعالج شخصية المرأة العصرية وتحزرها، دون أن يهمل النظر إلى المرأة التقليدية. وبهذا الأمر يضع نطين متناقضين من أنماط شخصية المرأة في العالم العربي، نط من الجيل السابق وآخر من الجيل الحاضر.

إنّ المرأة الرئيسية في رواية الضعيف، هي امرأة تحظى بصفات المرأة العصرية، وهي كثيرة في البلد الذي يعيش فيه الكاتب أي لبنان. وهي امرأة فاعلة تؤثر في حركة الرواية، من خلال تأثيرها في مصير نفسها، ومن خلال رفضها أن تكون مفعولة. المرأة التي تفتخر بنفسها لتجعل الرجل يفتخر بها، وهي شخصية نامية ديناميّة تتطور خلال الرواية وتكشف الجوانب المختلفة من شخصيتها شيئاً فشيئاً.

يظهر رشيد الضعيف بطريقته في معالجة موضوع المرأة، مزيج من السخرية والجد، التزاماً ايديولوجياً اجتماعياً من نوع جديد لقضية المرأة في العالم العربي، وطريقة لإصلاح المجتمع وتحضير المرأة. وذلك بأسلوب سليم التركيب وقريب من الحياة اليومية.

#### المصادر والمراجع

- بكر، عبد الحميد، المرأة في الرواية العربية، بين فعل التمرد وصور القهر الجسدي والنفسي، مجلة الرافد، ٢٠١٢.

<sup>٤٣</sup> - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٦.

<sup>٤٤</sup> - رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٦.

- رشيد الضعيف، المصدر نفسه، ص ٦.<sup>٤٥</sup>

- بوعلي، عبد الرحمن، شخصيات النص السردي، مجلة علامات في النقد، ع ٨، فيفري ١٩٩٩، ص ٧٦.
- سيد عبدالنواب، محمد، بواكير الرواية، دراسة في تشكّل الرواية العربية، ٢٠٠٧، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الضعيف، رشيد، أوكي مع السلامة، الطبعة الثانية، بيروت، دار الساقي، ٢٠١٣.
- عبد الرزاق، بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق ٢٠٠٠، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٠.
- الماضي، شكري، فنون النثر العربي الحديث، عمان، جامعة القدس المفتوحة، ١٩٩٦.
- محفوظ، عبداللطيف، صيغ التمثيل الروائي، بحث في دلالة الأشكال، الطبعة الخامسة، ٢٠١٤، دمشق- بيروت، النابا.
- مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت، ١٩٩٨.
- هيمة، عبد الحميد، سيميائية الشخصية النسوية في رواية "راس الخنثى" لعز الدين جلاوجي، ٢٠٠٩، <http://khatab38.forumslog.com/t19-topic>
- Boustani, Sobhi, **Le héros chez Rachid ad-Da'if** : la quête d'une identité, in *Middle Eastern Literature*, vol 12, N° 1, April 2009, Oxford. (16 pages).
- Genette, Gerard, *Du Seuil, Poétique* N. 69, Fev, 1987, ed.

# ÖMER HAYYAM'IN SİHİRLİ FENERİ<sup>1</sup>

STEPHEN R. WILK

ÇEVİREN: SONER İŞİMTEKİN<sup>2</sup>

*“Bu dünyanın etrafında, aşağısında ve yukarısında, haricinde ve dâhilinde*

*Hiçbir şey sihirli gölge oyunundan başka bir şey değildir, Bu sihirli oyun, oynanır mumu güneş olan bir kutunun içinde, Hayali figürler olan bizler ise gider geliriz bu dairede”<sup>1</sup>*

“Mark Twain’in Otobiyografisi” olarak adlandırılan ilk üç basım 2010’dan önce yayımlanmış olmasına rağmen, Twain’in kendisi, gerçek otobiyografisinin, onun ölümünden bir yüzyıl sonraya kadar yayımlanamayacağı şartını koşmuştur. Böylece, o dönemde yaşayan hiç kimsenin (yaşanan olaylardan) gücenmemesini garantilemek istemiştir. 2010 yılına basılmış olan birinci baskı daha önceki basımda asla görünmeyen birçok (bilgiyi) içirmiştir. Bu materyallerden birisi, orijinalinde Edward Fitzgerald’ın “*the Rubaiyat of Omar Khayyam (Ömer Hayyam’ın Rubaileri)*” tercümesinden, yukarıda yeniden üretilmiş olan bir alıntıyı, bir kitabe olarak kullanmak niyetinde olduğunu gösteriyordu. Twain bu şiire olan hayranlığını şu sözlerle dile getirmiştir: “*Hiçbir şiir bana daha önce bu denli zevk vermemiştir ve o zamandan beridir de hiçbir şiir bu denli zevk verememiştir; bu benim yanımda taşıdığım tek şiirdir. 28 senedir elimin altından bir an bile düşmemiştir.*” Hayyam’ın çalışması, 19. yüzyılın sonlarındaki kaderci ruhunu yakaladığı için son derece popüler olmuştur. Bu alıntı şiir, biz insanların nasıl sihirli bir gölge oyunundaki kuklalar olduğumuzu tanımlamaktadır. Ancak bu tam olarak ne anlama gelmektedir?

İfadeden anlaşılacağı üzere “Büyülü Fener Şovu”, bir görüntüleme lensi kullanılarak perdeye yansıtılan saydam slaytlardan oluşan bir halk gösterisidir. Kesin, en az bir internet sitesi ve iki kitap (bu işlemin nasıl olduğunu) böyle yorumlamaktadır.<sup>II</sup> Dahası, Fitzgerald’ın arkadaşı ve onun Farsça öğretmeni olan Edward Byles Cowell ise aynı yıllarda, Rubaileri

---

<sup>1</sup> Bu çeviri, Stephen R. Wilk’in yazdığı, Oxford University Press-2013 yayımlarından çıkan “*How the Ray Gun Got Its Zap: Odd Excursions Into Optics*” adlı kitabın, 106 – 109 sayfaları arasında bulunan, “The Magic Lantern of Ommar Khayyam” isimli bölümünün İngilizce aslından tercüme edilmiştir.

<sup>2</sup> Yrd. Doç. Dr.Soner İşimtekin, YYU/EDB, Doğu Dilleri ve Edb. Blm. Fars Dili ve Edb. A.B.D.

yayınlanmış olduğu kendi versiyonunda, ifadeyi "...the image of a magic lanthorn" (*sihirli bir fenerin görüntüsü*) olarak tercüme etmektedir.

Ancak Ömer Hayyam 1048 yılında doğmuş ve 1131 yılında da ölmüştür. Resimlerin projeksiyon yardımıyla gösterilme sanatı ve biliminin tarihi ise o kadar geriye gidiyor mu? Ya da iyi bir şair olduğu kadar ünlü bir matematikçi olan Hayyam bu buluşu (önceden) tahmin mi etmiştir?

Sihirli fener'in icadı için birçok mucit ve tarih söz konusu edilmiştir, ancak genel olarak kabul edilen ise sihirli fenerin mucitlerinin, bunun prensiplerini 1646'da ortaya koyan Athanasius Kircher ve ışığın dalga teorisinin bilimsel öncülerinden kabul edilen Christiaan Huygens olduklarıdır. Huygens bunlardan birini, (Hayyam'ın yaşadığı dönemden oldukça sonraları) 1659'da üretmiştir. Bu icat açık şekilde popüler bir yenilik olmasına rağmen, kendisi bu buluşundan ilginç bir şekilde utanıyor gibi görünmüştür.

Huygens'in feneri tanıtımından kısa bir süre sonra da diğer mucitler kendi versiyonlarını kullanmaya ve sergilemeye başlamışlardır. Bu kullanıcılardan birisi olan Thomas Walgensten "büyülü fener" (*laterna magica*) terimini icat ettiğinden beri de bu terim bu cihazı tanımlamak için kullanılagelmiştir. Sihir şovlarında bu aygıtlar kullanılmış ve erken dönem "hayalet evi" sergilerinde, 18.yüzyıldan bu yana *Phantasmagoriae* olarak anılmışlardır. (Jules Verne, 1893 yılına kaleme aldığı *Le Chateâu des Carpathes* "Carpathes Kalesi" romanında bu tür bir kullanımı tanımlamaktadır.) 19.yüzyılın ikinci yarısında seyyahların fenerleri ve cam slâytlardan oluşan bagajlarını alıp yola koyulmasıyla ve uzak yerlerin, illüstrasyonların ve yeni olayların fotoğraflarını insanlara göstermesiyle büyümlü fener altın çağına ulaşmıştır. Bu seyyahlar aynı zamanda parlak renkli çizimleri hikâyeler anlatarak ve hatta hareketli parçaları olan canlandırılmış slaytlarla devinimli resimler olarak gösterebilmişlerdir.

Bu, Fitzgerald'ın "*Rubaiyat*" çevirisini kaleme aldığı zamandır ve belki de bu etken, bu çok canlı görüntülerin, önceden cennete ait olan Tanrı'nın, bir sinema yönetmeni olarak, onun eserlerinde ortaya çıkma önerilerini kaçınılmaz kılmıştır. Ancak daha yakından bakıldığında, Fitzgerald bu olayı tam olarak "*sihirli fener şovu*" olarak tanımlamamaktadır. "*Sihirli Gölge Şovu*" deyimini bunu düşündürüyor gibi görünebilir fakat bir gölge oyunu, hikâye anlatmak için figürler ile gölgeler oluşturma veya elle üretilen gölgeleri kullanma anlamına da gelebilir.

Peki Hayyam'ın beyitleri tam olarak ne anlatmaktadır? Farsça aslından, okunduğu gibi dönüştürülmüş hali şöyledir:<sup>III</sup>

*În chark-I falak ki m̄ der ū hairān-ūn  
Fānūs-I khayāl az ū mithālī dārūm  
Khwurshīd.cirāgh.-dānū 'ālam fānūs  
Mā chūn ūwar-īm.k-ander ū gardan.im*

"این چرخ فلک که ما در او حیرانیم  
فانوس خیال از او مثالی دانیم  
خورشید چراغ دان و عالم فانوس  
ما چون صوریم کاندرا او حیرانیم"<sup>۳</sup>

Peter Avery'in ve John Heath-Stubbs'in 1981 yılında yaptıkları çeviride de aynı dörtlük şu şekilde tercüme edilmiştir:

*"Bizi şaşkınlığa uğratan, aklımızı başımızdan alan bu cennetin tekerleğini düşünelim.*

*Sanki o, güneşinin bir mum ve dünyasının da bir fener olduğu bir diorama'dır.*

*O zaman biz de onun duvarlarında dönen resimlere benzeriz."*

"Diorama"<sup>4</sup>nın buradaki kullanımını aynı zamanda yersiz bir modernizm olarak görünmektedir; bu kullanımın, ya 19. yüzyıla ait popüler bir eğlencenin ya da bir müze sergisinin etkisiyle yapıldığını düşünülebilir. Elde bulunan ama çok dikkatlice yapılmamış diğer bir tercümede ise terim "*sihirli gölge şekilleri*" olarak tanımlanmaktadır. Bu, bir aleti fener, mum veya sabit ışıklar

<sup>3</sup> Şiirin Farsça Orijinali çevirmen tarafından eklenmiştir. (Ç.n.)

<sup>4</sup>**Diorama**, gerçek veya kurgu bir olayın, anın veya hikâyenin ışık oyunlarının da yardımıyla üç boyutlu olarak modellenmesidir. Sergi amacıyla yapılmış üç boyutlu büyük tablo olarak da tanımlanabilir. (Ç.n.)

gibi bazı ışık kaynakları ile karıştırıp, bu tür gölge araçlarının bir mesafeden duvara yansıtılmasıdır.

Bu tür resim (örneklerinin) kendilerine ait uzun bir tarihi vardır. Eğer bunlar Sihirli Fener imajları kadar kompleks ve detaylı değillerse, üretilmeleri daha kolay olmaktadır; lens ve aynaya ihtiyaç duymazlar. (Bu yüzden) cam veya mika şeffaf pencerelerin kullanımı çok kırılabılır veya çok kıymetli iken, Amerikan Sömürge döneminde kullanılan delikli kalay fenerler, iğne delikli resimleri yansıtmışlardır<sup>5</sup>. Bunun bir örneğini de William Hogarth'ın 1743 serisine ait, *Marriage à-la-Mode* eserindeki gece nöbetçilerinin fenerlerinin, tavanda bu çeşit lekeler yansıttığını, beşinci resimde görebilirsiniz. Yine benzer aygıtlar çok daha önceleri kullanılmıştır. Basit bir sihirli fener projeksiyon örneği de 1420 yılında Giovanni de Fontana tarafından yayımlanan “*Liber Instrumentorum*” adlı kitapta bulunabilir. Bu örnekte, fener tutan bir adam ve karşısındaki duvara yansıtılmış bir şeytanın görüntüsü yer almaktadır.<sup>IV</sup> Prensipten büyük olasılıkla bundan çok daha geriye gitmektedir. Bizans, Yunan ve Roma gibi birçok uygarlıkta yağ lambaları kullanılmakta ve onları taşıyabilme adına, tutacaklar kullanılmakta idi, ancak tutacaklar o kadar uzaktaydılar ki tutacağı kendisi ateşten bir gölge yansıtmaktaydı. Birçok tutacağı aşağıda tutulması, görünüşe bakılırsa bu istenmeyen gölgelerden sakınmak içindir. Gölge oyunu yapmak üzere kullanılan fenerlerde ise haç, hilal vb. özellikli farklı şekiller bulunmaktadır. Hatta bazı lambalarda, gerektiğinde insan şeklinde gölgeleri olması amacıyla, onlara monte edilmiş küçük heykelticikler vardır.

Tabi ki gölgelerden bahsetmek akla, ekran üzerine yansıtılan stilize edilmiş metal kuklulardan dökülen gölgelerle yapılan Burma'nın meşhur gölge oyunları gibi el gölgeleri ve gölge oyunlarını akla getirmektedir. Bu tip eğlencelerin tarihi oldukça eskidir; gölge oyunculuğu ilk olarak Çin'de, Han Hanedanlığı (M.Ö. 200–M.S.200) döneminde, icra edilmiştir. Ancak arkeolojik buluntular, gölge oyununun Hindistan'da hüküm sürmüş Harappanlar (İndus Vadisi Uygarlığı) zamanına (M.Ö.3000–1500) kadar dayandığını iddia etmektedir. Bu oyunun ilk kez ne zaman gerçekleştirildiği hala belirsizdir,

---

<sup>5</sup> İğne deliği resim (kamera): Lenssiz bir kamera türü olup, ışık geçirmez bir kutunun bir tarafında bulunan küçük bir delik sayesinde fotoğraf çekilmektedir. Geniş bilgi için bkz. “Grafik ve Fotoğraf, Pinhole (İğne Delikli) Kamera” Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s.25-27. (Ç.n.)



ancak Hayyam'ın yaşadığı döneme denk gelebilecek şekilde, Selahattin Eyyubi'nin (ölm. M.S.1193) böyle bir oyun gördüğünü belirten bir rapor bulunmaktadır.<sup>v</sup>

Batı'da ise gölge oyunları ile ilgili erken bir hipotez vardır; bu, Platon'un meşhur *Cumhuriyet* eserinin yedinci kitabında verilen “*Mağara Alegorisi*”dir. Eserde Platon, bir mağarada zincirilmiş, başlarını hareket ettiremeyen ancak sadece önlerindeki kuklacıların onların önündeki duvara yansıtıkları gölgeleri görebilen ve onları “gerçeklik” olarak kabul eden insanları betimlemektedir. Farz edelim ki biz, Platon'un Alegorisini, yani aslında, bu makalenin başında verilen Ömer Hayyam'ın imgelerindeki “gerçekliği”, basit şekliyle mağaranın altındaki duvarda gördüğümüz gölgeler olarak nitelendiriyorsak? Gerçek olan, Platon'un asla kendi algısını popüler veya dini bir anlayış ile karşılaştırmamış olduğudur; ancak bir Yunan tasviri için ona ait ilhamı doğrudan çağırması da bilinmez olmayacaktır. Cumhuriyet eserinde Mağara'nın tanımlaması, daha çok gölge figürleri için seslendirme yapan aktörlerin sağ aşağısında bulunan bir tiyatro olarak tasvir edilir. Platon'un basit şekildeki popüler gölge oyunundan benzer bir resmi alıp, görüşünü hazırlamak amacıyla ayrıntıya inmesine, kompleks ve yapmacık bir durum ve felsefi bir görüş oluşturmak için servis etmesine inanmak daha kolaydır.

*“Bir duvarın önünde tutsak olan mahkûmlar, gölge oyunu için ışık kaynağı olarak kullanılan, arkalarındaki dev bir alevin hareket etmesiyle, insanlar tarafından başlarına monte edilen figür ve kuklalar ile rol yaparlar. Alegori'de mahkûmlar, mağaranın dışında hiç bulunmamışlardır, böylece bizler gölge oyununun bir gerçekliğinin olduğuna inanırız. Aristo'nun bu yayını, Hayyam'ın yaşamı boyunca geçerli olmuş ve muhtemelen onun mecazi (metafor) gerçekliği için ilham kaynağı da olabilmıştır.”*<sup>6</sup>

El gölgelerine gelince, Victoria dönemine ait popüler bir eğlence tarzı idiler ancak bu onların daha önceki herhangi bir tanımlaması gibi de görünmemektedir. Yine de onların çok daha önceden var olan uzun bir geçmişinin olmadığına inanmak zor gibi görünmektedir.

---

<sup>6</sup> Bu yorum hakkındaki geniş bilgi için bkz. OPN Optics & Photonics News, The Optical Society's Magazine, Light/Touch. [www.osa-opn.org/home/articles/volume\\_23/issue\\_1/](http://www.osa-opn.org/home/articles/volume_23/issue_1/) erişim tarihi 03.08.2015, (Ç.n.).

Son olarak, Ömer Hayyam'ın dizeleri bizim dünyamızı, bir gölge-fener tarafından yayılan gölgeler gibi özünde gerçek dışı olan geçici bir yapı olarak tarif etmektedir. Aslında Hayyam'ın orijinal sözleri “fānūs-l khayāl”dır ve bu söz ise yaklaşık olarak Aristo felsefesinden türetilmiş bir felsefi terim olan “hayal” ile “hayal fanusu/feneri” diye çevrilmektedir. Fitzgerald'ın arkadaşı Cowell'in kendisi bu dizelerin, “Sihirli bir fenerin hala Hindistan'da kullanıldığı, silindir şekilde bir objenin içinin çeşitli figürlerle boyanıp yanan bir mumun etrafında döndürülmesi gibi kolayca dengelendiğine ve havalandırıldığına atfedildiğini iddia etmiştir.<sup>VI</sup> Dörtlük, Fitzgerald'ın orijinal çevirisinde (yayımdan önceki baskı) “visionary shapes” yani “hayali şekiller” olarak nitelendirilmiştir.<sup>VII</sup> Bu da bize, Fitzgerald'ın “Platon'un Mağara”sını göz önünde bulundurduğunu göstermektedir. Ancak “visionary shapes” (hayali şekiller) terimi günümüz okuyucusu için pek bilinmediğinden ve şiirsel bir akıcılığı olmadığından, biz yayınlanmış dizede, bunun yerine daha güzel ancak daha az doğru olan fenerler, gölge oyunları ve dioramalar gibi çevirilerini görmekteyiz. Bugünkü şair, gerçekliği daha güncel anlamıyla bir filmde veya video oyunundan ya da sanal bir gerçeklik deneyiminden daha gerçek değilmiş gibi tarif edebilir. Zira bu dizenin tarihi, metaforlarımızın, kültürümüz ve deneyimlerimiz tarafından belirlendiğini göstermektedir.

### Sonnotlar ve Kaynakça

(Harvard Üniversitesi) bilim tarihçisi Elaheh Kheirandish'a beyitlerin doğru tercüme edilebilmesi için yapmış olduğu yardımlardan ve yönlendirmelerden dolayı teşekkür etmek isterim. Belirtirim ki (çalışmada) herhangi bir hata varsa bana aittir.

I- Bu dörtlük, Fitzgerald'ın Rubaiyat tercümesinin beşinci basımından alınmış ve büyük olasılıkla en benzer ve en fazla aktarılan (alıntı yapılmış) olan dörtlüktür. Twain'in şiiri bir kitabe gibi kullanma niyetinin olduğu “Mark Twain'in Otobi-yografisi”nde belirtilmiştir, Vol.I, ed.Harriet Elinor Smith (2010), 525. Adı geçen sayfanın, bu basımdaki 14. sayfasında görüldüğü şekliyle yeniden yazılması, Mark Twain'in “**My Autobiography [Random Extracts from It]**” baskısının birinci sayfasından biçimlendiğini söylemektedir. Ayrıca şu da belirtilir ki Twain kendi biyografisinin sonraki kopyalarından bunu silmiştir, bu yüzden kıta sadece dipnot olarak belirtilir. Mark Twain'in yanı sıra, (*Barbar Conan*'ın yaratıcısı) kurgusal yazar Robert E.Howard da bu şiiri 1929 yılındaki roman *Skull Face*'in birinci bölümündeki kitabesinde, Sax Rohmer'in *Fu Manchu*'suna cevap olarak kullanmıştır.

II- [http://billdouglas.ex.ac.uk/eve/exhibitions/exhibitions\\_print.asp?esID=305](http://billdouglas.ex.ac.uk/eve/exhibitions/exhibitions_print.asp?esID=305), erişim tarihi 22 Eylül 2012; Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture* (1915); William J.Elliott, *Shadow Show* (1942).

III- A.J.Arberry, *The Romance of the Rubaiyat*: Edward Fitzgerald's First Edition (1959), 220.

IV- A History of the Magic Lantern, s.3 nkl.

<http://www.magiclantern.org.uk/history/history3.html>, 22 Eylül 2012.

V- P. Kahle. "The Arabic Shadow Play in Egypt," *J. Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 1 Jan. (1940); Fan Pen Chen, "Shadow Theaters of the World" *Asian Folklore Studies* 62 (1): 25-64 (2003). Fan Pen Chen'in büyük bir olasılıkla birçok gölge-oyunu geleneklerinden kuşku duyduğu görünmektedir. (Ancak) Platon'un Mağara Allogrisi'nin geleneksel bir gölge oyunu olarak düşündüğü de görünmemektedir. *Rubaiyat*'taki dizeyi anar, ancak Ömer Hayyam'dan bir yazar olarak bahsetmez ve Corwell'in yaptığı gibi şiirin "gölge figürlerinin bir lamba etrafında dönen bir çeşit fener örneği" olarak tanımlar.

VI- E.B. Cowell. "Omar Khayyám," *Calcutta Review* March (1858).

VII- Geniş bilgi için bkz. Arberry, *The Romance of the Rubaiyat; The Rubaiyat of Omar Khayyam*, çev. Robert Graves ve Omar Ali-Shah (1968).