

NÜŞHA

YIL: IX
SAYI: 29
2009/II

ŞARKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
JOURNAL OF ORIENTAL STUDIES

Şerafettin Yıldız

Edip ve Şair Muhammed b. Süleymân b. Kutalmış b. Türkanşah

Musa Yıldız

Necîb Mahfûz (Hayatı, Eserleri ve Türkçe Çevirileri)

Betül Can

Muhammed Teymûr'un Fi'l-Kıtâr Adlı Kısa Öyküsünün
Anlatısal Metin Yönünden İncelenmesi

Rubina Şehnaz / Celal Soydan

Yeni Edebiyatta Pakistanlılık Bilinci

Erdinç Doğru

حنا مينة قاصاً

Kubilay Kolukırık

Abdülkâdir Merâgî'nin Ses Sistemi

Ibrahim Mohamed ed-Dessouki

جماليات الشعرية في قصيدة الحدائة قراءة أسلوبية

ISSN 1303-0752

Fiyatı: 10 YTL (KDV dahil)

Nüsha

Şarkiyat Araştırmaları Dergisi
Journal of Oriental Studies

Yıl/Volume: IX, Sayı/Issue: 29, 2009 / II

Nüsha

Yıl: 9, Sayı: 29, 2009/II

Altı Ayda Bir Yayınlanır Hakemli Dergi

Oku A.Ş. Adına Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü

(Owner and Managing Editor)

Fatih Altunbaş

Yayın Kurulu (Editorial Board)

Prof. Dr. Musa Yıldız

Yrd. Doç. Dr. Muhammet Hekimoğlu

Yrd. Doç. Dr. İbrahim Ethem Polat

Danışma Kurulu (Advisory Board)

Prof. Dr. A. Kazım Ürün (*Selçuk Ü.*)

Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu
(*Kırıkkale Ü.*)

Prof. Dr. Ali Güzelyüz (*İstanbul Ü.*)

Prof. Dr. Azmi Yüksel (*Gazi Ü.*)

Prof. Dr. Bedrettin Aytaç (*Ankara Ü.*)

Prof. Dr. Faruk Toprak (*Ankara Ü.*)

Prof. Dr. Halil Toket (*İstanbul Ü.*)

Prof. Dr. Hasan Çiftçi (*Atatürk Ü.*)

Prof. Dr. Hüseyin Yazıcı (*İstanbul Ü.*)

Prof. Dr. Kâzım Sarıkavak (*Gazi Ü.*)

Prof. Dr. Kenan Demirayak (*Atatürk Ü.*)

Prof. Dr. M. Sadi Çöğenli (*Atatürk Ü.*)

Prof. Dr. Mehmet Kanar (*İstanbul Ü.*)

Prof. Dr. Mustafa Çiçekler (*İstanbul Ü.*)

Prof. Dr. Mustafa Kılıçlı (*Atatürk Ü.*)

Prof. Dr. Mürsel Öztürk (*Ankara Ü.*)

Prof. Dr. N. Ünal Karaarslan (*18 Mart Ü.*)

Prof. Dr. Nevzat H. Yanık (*Atatürk Ü.*)

Prof. Dr. Nimet Yıldırım (*Atatürk Ü.*)

Prof. Dr. Rahmi Er (*Ankara Ü.*)

Prof. Dr. Ramazan Tosun (*Selçuk Ü.*)

Prof. Dr. Recep Dikici (*Selçuk Ü.*)

Prof. Dr. Süleyman Tülüçü (*Atatürk Ü.*)

Doç. Dr. Altan Çetin (*Gazi Ü.*)

Doç. Dr. Celal Soydan (*Ankara Ü.*)

Doç. Dr. Derya Örs (*Ankara Ü.*)

Doç. Dr. Hicabi Kurlangıç (*Ankara Ü.*)

Yard.Doç.Dr. Erkan Göksu (*GOP Ü.*)

(Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi
ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri
Tabanı tarafından taranmaktadır.)

Türkçe Redaksiyon:

Yard. Doç. Dr. Kemal Tuzcu

İngilizce Redaksiyon:

Okt. Ahmet Kurnaz

Yönetim yeri:

Onurlu Sk. No: 27

II. Kalaba-Keçiören-Ankara

İrtibat (Correspondence Adress)

P.K. 147,

06442 Yenışehir-Ankara-Türkiye

Telefon: (312) 3605000

E-Posta: akademiknusha@gmail.com

Yıllık Abone Bedeli

(Annual Subscription Rates)

Kişiler (for individuals):

Yurt İçi: 20 YTL

Yurt Dışı (abroad): 30 \$

Kurumlar (for institutions):

Yurt İçi: 50 YTL

Yurt Dışı (abroad): 70 \$

Abonelik için

Banka hesap no:

Türkiye İş Bankası Ankara Cebeci Şubesi
(4205 1965985) (Muhammet Hekimoğlu
adına)

Baskı: Bizim Büro Ltd. Şti. Ankara

Tel: 0312-229 99 28

ISSN 1303-0752
ANKARA 2009

İÇİNDEKİLER

Şerafettin Yıldız

Edip ve Şair Muhammed b. Süleymân b. Kutalmış b. Türkanşah 7

Musa Yıldız

Necîb Mahfûz (Hayatı, Eserleri ve Türkçe Çevirileri) 17

Betül Can

Muhammed Teymûr'un Fi'l-Kıtâr Adlı Kısa Öyküsünün Anlatısal
Metin Yönünden İncelenmesi 29

Rubina Şehnaz / Celal Soydan

Yeni Edebiyatta Pakistanlılık Bilinci 55

Erdinç Doğru

حنا مينة قاصاً 69

Kubilay Kolukırık

Abdülkâdir Merâgî'nin Ses Sistemi 91

Ibrahim Mohamed ed-Dessouki

جماليات الشعرية في قصيدة الحدائة قراءة أسلوبية 119

Abdulahdi Timurtaş

Uluslararası Arap Dil Konseyi'nin VI. Sempozyumu (Tanıtım) 155

Hatice Oruç

Adnan Kadrić, *Objekt ljubavi u tesavufskoj kniževnosti: Muradnama
Derviš-paše Bajezidagića*, Sarajevo 2008, 457 s. (Posebna izdanja/
Orijentalni institut; knjiga 28) 159

CONTENTS

Şerafettin Yıldız

Litterateur and Poet Muhammad b. Suleiman b. Kutalmish b. Turkanshah 7

Musa Yıldız

Najîb Mahfûz (His Life and His Works and His Translated Works into Turkish) 17

Betül Can

Muhammed Teymur's Short Story, Namely *Fi'l-Qitar*, and Its Analysis With Respect to Narrative Text 29

Rubina Şehnaz / Celal Soydan

The Pakistani Consciousness in Modern Literature 55

Erdinç Doğru

Hanna Mina as a Story Writer 69

Kubilay Kolukırık

Abdulqâdir Meragî's Sound System 91

Ibrahim Mohamed ed-Dessouki

Aestheticism of Avant-Garde Poetry 119

Abdulhadi Timurtaş

6th Symposium of International Arabic Language Council 155

Hatice Oruç

Adnan Kadrić, *Objekt ljubavi u tesavufskoj kniževnosti: Muradnama Derviš-paše Bajezidagića*, Sarajevo 2008, 457 s. (Posebna izdanja/Orijentalni institut; knjiga 28) 159

YAYIN İLKELELERİ

1- Nüsha, şarkiyat alanında uluslar arası çapta yayın yapan ve altı ayda bir yayımlanan hakemli bir dergidir.

2- Derginin amacı, şarkiyat alanında bilimsel bir platform oluşturmaktır.

3- Dergiye, şarkiyat alanında yazılmış makale, yazma eser tahkik ve tanıtımı, bilimsel eleştiri ve kitap tanıtımı ile çeviri makale gönderilebilir. Makaleler e-posta yoluyla gönderilmedikleri takdirde makalelerin ekinde makalenin kaydedildiği bir disket bulunmalıdır. **Elektronik mektup yoluyla gönderilen ve içinde Arapça, Farsça, Urduca ve Osmanlı Türkçesi metin bulunan yazıların mutlaka bir çıktısı dergimize ulaştırılmalıdır.** Yazarlar, e-posta adreslerini bildirmelidirler.

4- Yayımlanmak üzere gönderilen çalışmalar, yayın kurulunun konu, içerik, sunuş biçimi ve bilimsel ölçütlere uyma çerçevesinde yaptıkları incelemelerden sonra yayımlanmaya değer buldukları takdirde bilimsel açıdan incelenmek üzere ilgili alandaki bilimsel çalışmalarıyla tanınan iki hakeme gönderilir. Hakeme gönderilen çalışmaların yazarları gizli tutulur. Ayrıca hakem raporları gizlidir. Raporlardan birinin olumsuz olması durumunda yayın kurulu çalışmayı yayın programından çıkarır ya da yeni bir hakeme daha gönderir ve bu hakemin raporunun sonucunu dikkate alır. Raporlar dergi tarafından beş yıl süreyle saklanır.

5- **Dergimize gönderilen çalışmalar, yayımlansın ya da yayımlanmasın, yazarlarına iade edilmez.**

6- **Yayımlanan çalışmaların sorumluluğu yazarlarına aittir.**

7- Derginin yayın dili Türkçedir. Ancak editörler kurulunun kararıyla, yayımlanan çalışmaların toplamının üçte birini geçmeyecek ölçüde İngilizce makaleler de yayımlanabilir. Ayrıca 20 sayfayı geçmeyen Arapça ya da Farsça yazma eser metinleri de yayımlanabilir.

8- Kitap tanıtımı dışındaki çalışmalara her biri en az 50, en fazla 100 kelimeden oluşan Türkçe ve İngilizce özet (summary) ve anahtar kelimeler (keywords) ile makalenin İngilizce başlığı eklenmelidir.

9- Çalışmalar, PC bilgisayarda A4 kâğıdı boyutunda “word belgesi” olarak yazılmalıdır (kenar boşlukları dört yandan 2,5 cm, 12 punto Times New Roman ve 1,5 satır arayla) ve 20 sayfayı aşmamalıdır.

10- Çalışmalarda çizim, şekil ya da harita yer alacaksa bunlar, dergi boyutuna uygun biçimde metinden ayrı olarak aydıngere ya da yüksek gramajlı beyaz kâğıda belirgin çizgilerle çizilmeli, ayrıca numarası ve metin içindeki yeri belirtilmelidir. **Yukarıda belirtilen boyutlarda hazırlanmayan tablo ve çizim barındıran makaleler işleme konulmayacaktır.**

11- Çalışmalarda kullanılan notlar son not şeklinde düzenlenmeli, bu son notlarda kitap adları italik, makale adları düz karakterle tırnak içinde yazılmalıdır. Son notta kullanılan metin kitap ise şu sıra takip edilmelidir: **Yazarın adı soyadı, kitap adı, basım yeri ve yılı, cilt, sayfa.** Son notta kullanılan metin makale ise sıralama şu şekilde olmalıdır: **Yazar adı ve soyadı, “makale adı”, süreli yayın ya da makalenin yer aldığı kitap vs., cilt veya yıl, sayı (basım tarihi), sayfa.**

SUNUŞ

Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi, 29. sayısıyla tamamladığı dokuzuncu yılında, siz kıymetli okuyucularıyla bir kez daha buluşmanın mutluluğu içerisinde. Türkiye’de Şarkiyat alanında yayın yapan dergi sayısının bir elin parmaklarını geçmemesi dolayısıyla, Nüsha dergisinin bu alanda önemli bir boşluğu doldurmaya devam ettiği inancındayız.

Bu vesileyle değerli katkılarından dolayı danışma kurullarıyla yazarlar ve redaksiyon görevini üstlenen saygıdeğer akademisyenlerimize ve emeği geçen herkese bir kez daha minnet ve Őükranlarımızı sunuyoruz.

Dergimizin 2009 yılı sonu itibariyle ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı tarafından taranmaya başlandığı bilgisini, siz değerli okuyucularımızla paylaşmaktan kıvanç duyuyoruz.

Dergimizin yirmi dokuzuncu sayısı, siz değerli okuyucularımızın beğeniyle okunacağına inandığımız yedi makale ve iki tanıtım yazısından oluşmaktadır.

Otuzuncu sayıda buluşmak ümidiyle esen kalın!

Nüsha

**EDİP VE ŞAİR MUHAMMED B. SÜLEYMÂN B.
KUTALMIŞ B. TÜRÂNŞÂH (ö. 622/1223)**

Şerafettin Yıldız*

Özet: Muhammed b. Süleyman, Semerkandlı bir emirin oğlu olup 1148 yılında Bağdat'ta doğmuştur. Edebiyat ve şiirin yanı sıra matematik bilimine de ilgi duymuş, edebiyat alanında bir kitap yazmış, ancak günümüze kadar ulaşmamıştır. Abbâsi Halifesi en-Nâsır'ın danışmanlığını yapmış ve Kutalmışoğlu lakabıyla tanınmıştır. Tespitimize göre edebiyatçı ve şair Kutalmışoğlu, Türkler arasında manzum bilmeceyi ilk yazan kişidir. Bilmecenin yanı sıra şiir de yazmıştır. Makalemizde edebiyatçının hayatı hakkında bilgi verilmiş, bilmeceleri ve şiirlerinden örnekler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Arap Dili ve Edebiyatı, Bilmece, Luğaz, Kutalmışoğlu

**Litterateur and Poet Muhammad b. Suleiman b. Kutalmish b.
Turkanshah**

Summary: Muhammad b. Suleiman, the son of an emir from Samarkand, was born in Baghdad in 1148. He was interested in mathematics besides literature and poetry. In addition, he wrote a book about literature, but it has not reached to the present day. He worked as a counselor for Abbasid Caliph an-Naser and he was well-known with the name of Kutalmishoglu. According to our researches, Kutalmishoglu, being a literati and poet, is the first person to write Arabic verse riddle (lugaz) among the Turkish. He wrote poetry as well as riddle. In the article, it was given information about the literati's life, and examples from his riddles and poetries were provided.

Keywords: Arabic Language and Literature, Riddle, Lugaz, Kutalmishoglu

* Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Arap Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (e-posta: serafettinyildiz42@hotmail.com)

**EDİP VE ŞAİR MUHAMMED B. SULEYMÂN B. KUTALMIŞ B.
TURKÂNŞÂH (ö. 622/1223)**

Hayatı:

Hicri I. (M. VII.) asırdan itibaren birçok Türk ailesi; İslâm'ın evrensel öğretilerini yaymak ve Müslümanlarca manevî bir değer ifade eden halifeye yakın olmak amacıyla Semerkand, Buhârâ, Fârâb ve Fergâna gibi Orta Asya Türk illerinden dönemin hilâfet, ilim ve kültür merkezi olan Bağdat'a ve diğer İslam şehirleri Basra, Kûfe, Şâm, Vâsıt'a kitleler halinde göç etmişlerdir. Özellikle Abbasiler döneminde hilâfet ordularının başında komutan, vali, muhafız, hâcip ve kâtiplik gibi önemli devlet kademelerinde görev almışlardır.

İslam âleminin önemli ilim ve kültür merkezlerine yerleşen Türklerin bir kısmı, kendilerini dinî ve müspet ilimlere adarken, diğer bir kısmı ise şiir ve edebiyata yönelmişlerdir. Böylece birçok Türk âlimi, Arap edebiyatçıları ve şairleri arasında seçkin bir yere sahip olmuşlardır. Ayrıca Türk devlet adamları, yöneticilik yaptıkları bölgelerde din adamlarını, edebiyatçı ve şairleri himaye ederek Türk ve İslâm kültürünün yayılmasında önemli rol oynayan birçok tanınmış bilginin yetiştirilmesine katkıda bulunmuşlardır. Nitekim bu mümtaz şahsiyetler arasında Arap dili ve edebiyatı alanında temayüz etmiş, Türkler arasında Arapça manzum bilmeceyi ilk nazmeden edip ve şair Ebû Mansûr¹ Muhammed b. Süleyman b. Kutalmış b. Türkânşâh² es-Semerkandî³, el-Bağdâdî⁴ de yer almaktadır.

Babası Kutalmış oğlu Süleyman, Orta Asya Türk illerinden biri olan ve bu gün Özbekistan sınırları içerisinde yer alan Semerkand'dan ailesi ile birlikte dönemin hilâfet merkezi olan Bağdat'a gelen bir emirdir⁵. Bu zatın oğlu Muhammed ise Bağdat'ta Irak Selçuklularının hâkim olduğu bir dönemde, dinî otorite olarak Abbasi halifesi Muktefi liemrillah (ö.555/1160)'ın⁶ halifelîği (h. 530-555/m.1136-1160) sırasında h. 543 (m. 1148) yılında dünyaya gelmiştir⁷.

Abbasi halifelerinin hilâfet merkezi olan Bağdat; bu dönemde canlı bir ilim ve kültür merkezi olmasının yanı sıra, İslâm ile şerefleşmiş ve diğer dinlere mensup çeşitli toplulukların bir araya geldiği, birbirleriyle tanışıp dostluk kurdukları, karşılıklı bilgi alışverişinde bulunmak için ilim meclislerinin kurulduğu ve ilmî tartışmaların yapıldığı bir şe-

hirdi. Bu nedenle Bağdat şehri, Müslümanlığı benimsemiş değişik milletlerin, İslâm'ın evrensel öğretilerinin ışığı altında İslâm'ın bayraktarlığını yapmak için yarıştıkları bir hizmet alanı olma özelliği de taşımaktaydı⁸.

Bütün ilim dallarında eşsiz eserlerin verildiği, canlı bir ilim ve kültür hayatının olduğu bir dönemde dünyaya gelen Süleyman oğlu Muhammed; Bağdat'ın ileri gelen seçkin âlimlerinden devrin klasik eğitimi olan sarf-nahiv, Arap ve Fars edebiyatı, şiir gibi ilimleri tahsil etmiş, ayrıca müspet ilimlerden geometri eğitimi de almıştır⁹. Küçük yaşta dil ve edebiyata ilgi duyan Süleyman oğlu Muhammed, kendisini bu sahada yetiştirip, dil ve edebiyat sahasında temayüz etmiştir¹⁰.

Babası vefat edince, kendisine büyük miktarda servet kalmış¹¹, fakat bütün servetini eğlence, kumar ve talih oyunlarında kaybetmiştir¹². Maddi sıkıntıya düşünce, ailesinin geçimini temin edebilmek amacıyla Bağdat şehriden ayrılmaya karar vermiş, ancak eşi, onu Bağdat'ta kalmaya ikna etmiştir¹³. Çocukluk ve gençlik yıllarında aldığı mükemmel eğitim sayesinde Bağdat'ta ücret karşılığında kitaplar istinsah etmeye başlamış¹⁴, hatta istinsah ettiği bu kitaplar, güzel hattı sebebiyle aranan ve muteber eserler arasında yer almıştır¹⁵. Abbasi halifelerinden en-Nâsır (ö.622/1225)¹⁶ ile tanıştırılıncaya kadar ücret karşılığı istinsah ettiği kitap satışından, ailesinin geçimini temin etmeyi sürdürmüştür¹⁷.

Halife en-Nâsır'ın hem annesi Zümrüt Hatun¹⁸ hem de eşi Selçuka Hatun¹⁹, Türk prensesleridir. Bu nedenle, kaynaklarda Türk yüzlü olarak betimlenen Halife en-Nâsır; kültürlü, ayrıca çok iyi matematik eğitimi almış olan Süleyman oğlu Muhammed'i himayesine alıp, onu "Hâcibu'l-Huccâb"²⁰ yani protokol başmüdürü tayin etmiş²¹ ve bu görevden sonra Bağdat'ta "Başmabeyinci Kutalmışoğlu" lakabıyla anılmaya başlamıştır²².

Kutalmışoğlu, vefat edinceye kadar bu görevi sürdürmüş, Halife en-Nâsır (ö. 622/1225)'ın vefatından iki yıl önce h. 620 (m. 1223) tarihinde, 77 yaşındayken Bağdat'ta vefat etmiş ve orada bulunan Şuneyziye kabristanına defnedilmiştir²³.

**EDİP VE ŞAİR MUHAMMED B. SULEYMÂN B. KUTALMIŞ B.
TURKÂNŞÂH (ö. 622/1223)**

İlmi Kişiliği:

Türk asilzadeleri, üst düzey yönetici ve komutan çocuklarının, dönemin en iyi ve en seçkin ilim adamlarından özel dersler aldığı göz önüne alınırsa, devrin ilim, kültür ve hilafet merkezi Bağdat'ta dönemin bilim, kültür ve yazı dili olan Arap dili²⁴ ve edebiyatı alanında iyi ve köklü bir eğitimin varlığı ortaya çıkacaktır. Özellikle Abbasi halifesi Hârûn er-Reşîd (ö.193/809) döneminde, Bağdat'ta diğer yabancı dillerden Arapçaya tercüme faaliyetlerine ağırlık verilmesi ve "Beytu'l-Hikme" adlı müessesenin aktif bir şekilde işlemesi, müspet ilimlerin yayılmasına zemin hazırlamıştır²⁵.

Bağdat'ta başlatılan tercüme faaliyetleri neticesinde Müslüman âlimler de önceden yazılmış tıp, astronomi, matematik ve geometri sahasındaki eserlerden istifade edebilme imkânı bulmuşlar ve bu ilim dallarını kendi çabalarıyla daha da geliştirmişlerdir. Bu sayede Kutalmışoğlu da diğer dillerden Arapçaya tercüme edilen bu eserlerden matematik ve geometri ilmini, dönemin hendese âlimlerinden okumuş, matematik ve geometri sahasında kendini yetiştirmiştir²⁶. Ancak mevcut kaynaklarda matematikle ilgili bir eser telif ettiğine dair herhangi bir bilgi mevcut değildir.

Kutalmışoğlu'nun nahiv, lügat, milletler tarihi, edebiyat ve şiir gibi ilim dallarında tam bir mütehasıs olduğu kaynaklarda özellikle zikredilmektedir²⁷. Kaynaklarda edibin hocaları hakkında herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Kutalmışoğlu, edebiyat alanında "*et-Teberu'l-Mesbûk ve el-Veşyu'l-Mahbûk*" adlı bir eser kaleme almıştır²⁸. Biyografi yazarı el-Kıfî (ö.646/1248), bu eseri gördüğünü belirtip, onun kendine intikal ettiğini ve kendine ait kitaplar arasında yer aldığını, içinde edebiyata dair güzel bilgilerin bulunduğunu ve onun bu eseri arkadaşı eş-Şerîf Ebu'l-Mansûr adıyla tanınan 'Abdulvâhid b. Mes'ûd için tasnif ettiğini zikretmektedir²⁹. Ne yazık ki musannifin bu eseri, günümüze kadar ulaşmamıştır.

Edebiyatçı Kutalmışoğlu'nun edebiyat sahasında daha çok Arap edebiyatında gelişmiş bir tür olan ve manzûm bilmece³⁰ anlamına gelen Luğaz³¹ edebi söz sanatıyla iştigâl eden ve Arapça olarak ilk manzum bilmece kaleme alan ilk Türk edebiyatçısı olması, Türk

kültürü ve edebiyatı açısından çok büyük önem taşımaktadır. Oysa luğaz, Türk edebiyatına XV. asırda Fıtnat Hanım'ın *Cemreler*'i³² ile girmiş ve luğazlar, XVIII. asırda en verimli dönemini yaşamıştır.

Luğaz, gizlenen şeyin beyan edilen vasıflarından hareket edilerek çözülmektedir³³. Zihni bir oyun olan luğazların söylenmesi ve çözülmesi, maharet, alışkanlık, derin bilgi ve kültür birikimi, özellikle de kabiliyet gerektirmektedir. Luğazı Halk edebiyatındaki bilmecelerden ayıran en önemli fark, yazarın imzasını taşıması ve çoğunlukla, yazıldığı için, değişmeyen bir şekil kazanmasıdır. İmzasız olanlar vezin, üslup ve dili itibarıyla hemen fark edilebilmektedir³⁴.

Divan edebiyatında genellikle manzum olup arûzun fâilâtün/fâilâtün/fâilün kalıbıyla yazılmıştır. Luğazlar üslup bakımından “Nedir ol kim?”, “Ol nedir kim” veya “Bir acaip nesne gördüm” gibi formal ifadelerle başlar. Bu arada mensur luğazlar da vardır, ancak bunlar fazla ilgi görmemiştir.

Bilmeceleri:

(Vâfir bahrinde)³⁵

و ما شيء له في الرأس رجلٌ
وموضعٌ وجهه منه قفاهُ
إذا غمضت عينيك أبصرتهُ
وإن فتحت عينيك لا تراه

Gözünü kapattığında görürsün, açtığında ise göremezsün

Yüzünün olduğu yerde ensesi, başının yerinde bir ayak olan şey nedir? (Tayf)

(Hezec bahrinde)³⁶

و جارٍ و [هو] تيار
بلا لحم ولا ريشٍ
بطنعٍ باردٍ جداً
ضعيف العقل خوار
ولكن هو طيار
ولكن كله نار

Akıcı ve hareketlidir, aklı kıt ve aciz

Ne eti var ne de tüyü fakat uçucudur

Çok soğuk bir yapıda fakat tamamı ateştir (Civa)

EDİP VE ŞAİR MUHAMMED B. SULEYMÂN B. KUTALMIŞ B.
TURKÂNŞÂH (ö. 622/1223)

Şiirleri:

Edebiyatçı Kutalmışoğlu; luğazın yanı sıra şiir de yazmıştır. Genellikle şiirlerinde ayrılık, özlem, fakirlik, aşk, ızdırıp, güzellik ve ihtiyarlıktan yakınma gibi temalar işlemiştir. Biyografi yazarı ve eleştirmen Halil b. Aybek es-Safedî (ö.764/1362); Kutalmışoğlu'nun şiirlerinin iyi olduğunu belirtmiştir³⁷.

| | |
|--------------------------|-------------------------|
| وكرر الصباح بها والمساء | سئمت تكاليف هذى الحياة |
| قليل الصواب كثير الهراء | وقد صرتُ كالطفل في عقله |
| وأسهرُ عند دخول الغناء | أنام إذا كنتُ في مجلس |
| وطال على ما عناني عنائي | وقصر خطوي قيد المشيب |
| فكيف ترى سوءَ فعل البقاء | وما جرّ ذلك غير البقاء |

Sabah ile akşamın üstüme üstüme gelmesinden ve bu hayatın sıkıntılarından bıktım

Çocuk akıllı oldum, doğrularım az, hatalarım çok

Bir mecliste bulunduğumda uyuyor, şarkı söylendiğinde sabahlıyorum

İhtiyarlık prangası adımlarımı ağırlaştırdı, zorluk üstüne zorluk getirdi

Bu eziyet dolu hayattan başka bir şey getirmedi, baksana hayat ne kadar kötü davranıyor

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| أز معتُ عن وطني غدوًا | تقول خليلتي لما رأنتي وقد |
| فقلتُ لها يصير إذا غدوًا | أقم وأطلب مرامك من صديق |

Hayat arkadaşım, sabah erkenden vatanımdan ayrılmaya karar verdiğimi görünce

“Burada kal, isteyeceğini bir dostundan iste” dedi. Ben de ona “o zaman o, bana düşman olur” dedim.

| | |
|------------------------|------------------------|
| عبدًا كما سخر لي قلبها | لا والذي سخر قلبي لها |
| تبيح لي عن هجرها قلبها | ما فرحي في حبها غير أن |

Onun kalbini bana bağladığı gibi benim kalbimi de ona köle edene yemin olsun ki

Beni en çok sevindiren şey, ayrılırken bile kalbini bana açık tutmasından başka bir şey değildir.

يا قوم ما بي مرضٌ واحد لكنّ بي عدّة أمراض
لست أدري بعد ذا كله أساخطُ مولايَ أم راض

Ey kavmim! Benim tek bir hastalığım yok ki, birçok hastalığım var.

Bunca hastalıklardan sonra Mevla'm kızgın mı yoksa razı mı bilmiyorum.

وخدمتُ مَنْ لو أنه لي خادمٌ لأنفُتُ منه
وسألتُ مَنْ لو غاب عني الدهر ما اتشدتُ عنه

Hizmetçim olsaydı, ona tenezzül etmeyeceğim bir kimseye hizmet ettim,

Benden uzun zaman ayrı kalsa da arayıp sormayacağım bir kişiyi arayıp sordum.

¹ Yâkût el-Hamavî, Şehâbeddîn Ebû 'Abdillâh, *Mu'cemu'l-Udebâ'*, Dâru'l-Garbi'l-İslâmî, Beyrut 1993, III, 1132; es-Safedî, Selâhaddîn Halîl b. Aybek, *el-Vâfi bi'l-Vefayât*, Dâr Franz Steiner, Wiesbaden 1971, III, 125; İbn Şâkir el-Kutubî, Muhammed, *Fevâtu'l-Vefayât*, Dâru Sâdır, Beyrut 1973, I, 380; ez-Ziriklî, Hayreddîn, *el-A'lâm*, Dâru'l-İlmi'l-Melâyîn, Beyrut 1995, VI, 150; Kehhâle, 'Omer Rızâ, *Mu'cemu'l-Mu'ellifîn*, Mu'essesetu'r-Risâle, Beyrut 1414 (1993), II, 333. Bazı kaynaklarda ise Muhammed'in künyesi, Ebû Nasr olarak da kaydedilmiştir (bkz. Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2541; es-Suyûtî, Celâleddîn 'Abdurrahmân b. Ebî Bekr, *Buğyatu'l-Vu'ât fi Tabakâti'l-Luğaviyyîn ve'n-Nuhât*, el-Mektebetu'l-'Asriyye, Beyrut, tarihsiz, I, 115).

² Yâkût el-Hamavî, *age.*, III, 1132; es-Safedî, *age.*, III, 125; İbn Şâkir el-Kutubî, *age.*, I, 380; es-Suyûtî, *age.*, I, 115; İbnu'l-'Îmâd, Ebû'l-Felâh 'Abdulhayy b. Ahmed ed-Dîmeşkî, *Şezarâtu'z-Zeheb fi Ahbâri men Zeheb*, Dâru İbni Kesîr, Beyrut 1406 (1986), VII, 164; ez-Ziriklî, *age.*, VI, 150; Kehhâle, *age.*, II, 333. Ancak ez-Ziriklî, *el-A'lâm* (VI, 150)'da edibin büyük dedesinin ismini, Türkmânşâh olarak zikretmiştir.

³ Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2541; es-Safedî, *age.*, III, 125; es-Suyûtî, *age.*, I, 115; İbnu'l-'Îmâd, *age.*, VII, 164; Kehhâle, *age.*, II, 333; ez-Ziriklî, *age.*, VI, 150.

⁴ Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2541; es-Suyûtî, *age.*, I, 115; Kehhâle, *age.*, II, 333.

⁵ Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 541; es-Suyûtî, *age.*, I, 115; Kehhâle, *age.*, II, 333.

⁶ Ebû 'Abdillâh Muhammed b. el-Mustezhir billâh el-Hâşimî, h. 489 (m.1096) yılında doğmuş ve h. 530 (m.1136) yılında 31. Abbasi halifesi

**EDİP VE ŞAİR MUHAMMED B. SULEYMÂN B. KUTALMIŞ B.
TURKÂNŞÂH (ö. 622/1223)**

olmuştur. el-Muktefi lakabıyla tanınan Muhammed; h. 530-555 (m.1136-1160) yılları arasında halifelik görevinde bulunmuş, akıllı, âdil, hadis ilmini seven bir kişi olup h. 555 (m.1160) yılında Bağdat'ta vefat etmiştir (bkz. ez-Zehebî, Şemseddîn Muhammed b. Ahmed, *Tehzibu Siyeri A'lâmi'n-Nubelâ'*, Mu'essesetu'r-Risâle, Beyrut 1412 (1991), III, 54-55; İbnu'l-İmâd, *age.*, VI, 288-290).

⁷ Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2541; es-Safedî, *age.*, III, 125; es-Suyûtî, *age.*, I, 115; ez-Ziriklî, *age.*, VI, 150.

⁸ Rahmân, H.U., *İslam Tarihi Kronolojisi*, çev. Abidin Büyükköse, Birleşik Yayıncılık, İstanbul 1995, s. 216.

⁹ Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2541; es-Suyûtî, *age.*, I, 115; Kehhâle, *age.*, II, 333.

¹⁰ Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2541; es-Safedî, *age.*, III, 125; İbn Şâkir el-Kutubî, *age.*, I, 380; es-Suyûtî, *age.*, I, 115; İbnu'l-İmâd, *age.*, VII, 164; Kehhâle, *age.*, II, 333.

¹¹ Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2541; es-Suyûtî, *age.*, I, 115; ez-Ziriklî, *age.*, VI, 150.

¹² Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2541; es-Safedî, *age.*, III, 125; es-Suyûtî, *age.*, I, 115; İbnu'l-İmâd, *age.*, VII, 164; ez-Ziriklî, *age.*, VI, 150.

¹³ es-Safedî, *age.*, III, 125.

¹⁴ Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2541; es-Suyûtî, *age.*, I, 115; ez-Ziriklî, *age.*, VI, 150.

¹⁵ Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2541; es-Suyûtî, *age.*, I, 115; ez-Ziriklî, *age.*, VI, 150.

¹⁶ Halife Ebû'l-Abbâs Ahmed b. el-Mustezhir biemrillâh el-Abbâsî; h. 533 (m. 1138) yılında doğmuş ve en-Nâsır lidînillâh lakabıyla h.575 (m.1180) yılında 34. Abbasi halife olmuştur. Annesi Türk olan en-Nâsır lidînillâh, hayatının sonlarına doğru yarı felç olmuş, gözünün biri tamamen kör olmuş, diğeri ise az görür halde dizanteri hastalığından h. 622 (m.1225) yılında vefat etmiştir (bkz. İbn Tağrıberdî, Ebû'l-Mehâsin Yûsuf el-Atâbekî, *en-Nucûmu'z-Zâhira*, Kâhire 1930, VII, 261; İbnu'l-İmâd, *age.*, VII, 172-174; ez-Zehebî, Şemseddîn Muhammed b. Ahmed, *el-Iber fî Haberi men Gaber*, Dâru'l-Kutub, Beyrut 1981, III, 185; ez-Zehebî, *Tehzibu Siyer*, II, 204).

¹⁷ Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2541; es-Suyûtî, *age.*, I, 116; ez-Ziriklî, *age.*, VI, 150.

¹⁸ Zümrüt Hatun'un doğum tarihi ve hangi asilzadenin kızı olduğu hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgi mevcut değildir. Ancak bu hayırsever Türk hatunu, bilime ve âlimlere büyük değer vermiş, bu nedenle de Bağdat'ta kendi adıyla anılan bir medrese inşa ettirmiştir. Bu güzide hanımefendi, h. 557 (m.1202) yılında vefat etmiştir (bkz. İbn Tağrıberdî, *age.*, VI, 182; ez-Zehebî, *el-Iber*, III, 68; ez-Zehebî, *Tehzibu Siyer*, III, 53; İbnu'l-İmâd, *age.*, VI, 298; Öztuna, Yılmaz, *İslam Devletleri Devletler ve Hanedanlar*, Ankara 1989, I, 127; Kitapçı, Zekeriya, *Abbâsi Hilafetinde Selçuklu Hatunları ve Türk Sultanları*, Selçuk Ün. Yay., Konya 1994, s. 231-240).

¹⁹ Selçuka Hatun; Anadolu Selçuklu Sultanlarından II. Kılınç Arslan (ö. 588/1192)'ın kızıdır. H. 581 (m.1185) yılında Halife en-Nâsır'la evlenen Selçuka Hatun, çok dindar, ağırbaşlı, hayır ve hasenatta bulunan, âlimlere ve

meşâyîha karşı son derece saygılı bir Türk prensesi olup h. 584 (m.1188) yılında vefat etmiştir (bkz. Kitapçı, Zekeriya, *age.*, s. 247-288).

²⁰ Hâciblik görevi; Abbasiler döneminde nüfuz itibarıyla en önemli devlet görevlerinden biri sayılmakta ve bu nedenle hâcib görevine getirilecek kişinin, itimada layık değerli kimse olması gerekiyordu. Özellikle de bu göreve güvenilir olduklarından dolayı Türkler getirilmekteydi. Abbasilerde kapıcıbaşı, vezirin idâresi altında vazife görürdü. Kapıcıbaşı, sultanın kapısını kapatarak, halkın sultan katına girmesine mani olur, ancak kabul vakitlerinde belli bir müddet için kapıyı açık bulundururdu. Abbasilerde hâcibin azil ve tayini vezire aitti; fakat halifelerin yanında hâciblerin derece ve mevkileri yüksekti (bkz. İbn Haldun, Ebû Zeyd ‘Abdurrahmân b. Muhammed, *Mukaddime*, terc. Z. Kadiri Ugan, M.E.B. Yay., İstanbul 1991, I, 611-612; *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (Kurul), Dergah Yay., İstanbul 1981, IV, 1; Uzunçarşılı, İsmail Hakki, *Osmanlı Devleti Teşkilatına Medhal*, DTK Yay., Ankara 1988, s.8).

²¹ Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2542; es-Safedî, *age.*, III, 125; es-Suyûtî, *age.*, I, 116; İbnu'l-‘Îmâd, *age.*, VII, 164; ez-Ziriklî, *age.*, VI, 150.

²² Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2532; es-Safedî, *age.*, III, 125.

²³ Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2542; es-Safedî, *age.*, III, 125; es-Suyûtî, *age.*, I, 115; İbnu'l-‘Îmâd, *age.*, VII, 164; Kehhâle, *age.*, II, 333.

²⁴ Huart, Clément, *Arab ve İslam Edebiyatı*, çev. Cemal Sezgin, Ankara, trs., s. 73; Durî, Aziz, *İlk Dönem İslam Tarihi*, çev. Hayrettin Yücesoy, Endülüs Yay., İstanbul 1991, s. 51; Kılıçlı, Mustafa, *Arap Edebiyatında Şuubiye*, İşaret Yay., İstanbul 1992, s.102; Akyüz, Yahya, *Türk Eğitim Tarihi (Başlangıçtan 1993’e)*, Kültür Koleji Yay., İstanbul 1994, s.18.

²⁵ ‘Attâllah, Hıdr Ahmed, *Beytu'l-Hikme fî ‘Asri'l-‘Abbâsiyyîn*, Dâru'l-Fikri'l-‘Arabî, Kâhire, trz, s.30, İbn Ebî Useybi‘a, ‘*Uyûnu'l-Enbâ’ fî Tabakâti'l-Etibbâ’*, Beyrut, trz, s. 246; Dayf, Şevkî, *Târîhu Edebi'l-‘Arab*, *Asru'l-‘Abbâsiyyeti'l-Evvel*, Dâru'l-Me‘ârif, Kâhire 1966, s.112; Muhammed Huderî, *Târîhu Umemi'l-İslâmiyye Devletü'l-‘Abbâsiyye*, Mektebetü't-Ticâriyyeti'l-Kubrâ, Kâhire, 1970, s. 219; Kaya, Mahmut, “Beyt el-hikme”, *DVIA*, İstanbul, 1992, VIII, 89; Demirci, Mustafa, *Beytü'l-hikme*, İnsan Yayınları, İstanbul, 1996, s.37-38, 47-49.

²⁶ Öklid, yaklaşık M.Ö. 300’de öldürülmüştür. En meşhur eseri *Elementler (anâsır)*, gelmiş geçmiş en ünlü matematik kitabı kabul edilir. Bazı değişikliklerle çok yerde hâlâ bir geometri kitabı olarak kullanılmakta olup adı geometri ile eş anlamlı bir hale gelmiştir. Öklid’in *Elementler* diye bilinen matematikle ilgili kitabı “*Usûlu'l-Hendese*” adı ile Haccâc b. Matar, Huneyn b. İshâk ve Sâbit b. Kurrâ’ gibi mütercimler tarafından defalarca Arapçaya tercüme edilmiştir (bkz. İbnu’n-Nedîm, Muhammed b. İshâk, *el-Fihrist*, Dâru'l-Ma‘rife, Beyrut 1415 (1994), s.327-328; Ülken, H. Ziya, *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, Vakıf Matb., İstanbul 1935, s.162-164; Rahmân, H.U., *age.*, s.216; Demirci, Mustafa, *age.*, s.104).

²⁷ Yâkût el-Hamavî, *age.*, VI, 2541; es-Safedî, *age.*, III, 125; İbn Şâkir el-Kutubî, *age.*, I, 380; es-Suyûtî, *age.*, I, 115; İbnu'l-‘Îmâd, *age.*, VII, 164; ez-Ziriklî, *age.*, VI, 150; Kehhâle, *age.*, II, 333.

²⁸ es-Safedî, *age.*, III, 126; ez-Ziriklî, *age.*, VI, 150; Kehhâle, *age.*, II, 333.

²⁹ ez-Ziriklî, *age.*, VI, 150.

**EDİP VE ŞAİR MUHAMMED B. SULEYMÂN B. KUTALMIŞ B.
TURKÂNŞÂH (ö. 622/1223)**

³⁰ Tahiru'l-Mevlevi, *Edebiyat Lugatı*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1973, s. 93; Elçin, Şükrü, *Bilmece, Türk Dünyası El Kitabı (Edebiyat)*, Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü, Ankara 1992, III, 366; Çöğenli, M. Sadi ve diğerleri, *Örnekleriyle Edebi Sanatlar (Bedi')*, A.Ü. Fen-Edebiyat Fak Yay., Erzurum 1991, s.38.

³¹ Luğaz (لغز) (çoğ.الغزاز); Arapça le-ğ-a-za kök harflerinden türemiş bir masdar olup, sözünde gizlilik, kapalılık olmak, sözünde meramını gizleyip örtmek, anlaşılması zor bir biçimde konuşmak, Jerboa'nın yuvasını eğri büğrü kazmak, Jerboa yuvası, gidilmesi zor yol ve derin sır gibi manalara gelmektedir. Edebiyatta ise manzum bilmece, insan isminden başka her şeyin çeşitli özelliklerini söyleyerek kendini gizlemek anlamında kullanılmıştır. Luğazların şairi, belli olup genellikle soru yoluyla meydana getirilmiş ve aruz vezniyle kaleme alınmıştır (bkz. ez-Zemahşerî, Ebû'l-Kâsım Mahmûd b. 'Omer, *Esâsu'l-Belâğa*, Dâru'l-Fîkr, Beyrut 1409 (1989), s.567; İbn Manzûr, Ebû'l-Fadl Cemâluddîn b. Muhammed, *Lisânu'l-'Arab*, Dâru'l-Mesâdir, Beyrut 1414 (1994), V, 405-406; el-Fîrûzâbâdî, Mecduddîn Muhammed b. Ya'kûb, *el-Kâmûsu'l-Muhît*, Mu'essesetu'r-Risâle, Beyrut 1407 (1987), s.674; ez-Zebîdî, Muhammed b. Muhammed el-Huseyn, *Tâcu'l-'Arûz*, Dâru'l-Fîkr, Beyrut 1414 (1994), VII, 143-144; Mustafâ, İbrâhîm ve diğerleri, *el-Mu'cemu'l-Vasît*, Dâru'd-Da've, İstanbul 1986, I-II, 830).

³² Tahiru'l-Mevlevi, *age.*, s.93; Kaplan, İsa, *Açıklamalı Edebi Sanatlar*, MEB Yayınları, İstanbul 1992, s.94; Dilçin, Cem, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1992, s. 490.

³³ Dilçin, Cem, *age.*, s.38.

³⁴ *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, (1981) VI, 102; *Edebiyat*, III, 366; Dilçin, Cem, *age.*, s.38.

³⁵ İbn Şâkir el-Kutubî, *age.*, I, 380.

³⁶ İbn Şâkir el-Kutubî, *age.*, I, 380.

³⁷ es-Safedî, *age.*, III, 125-127.

NECİB MAHFÛZ

(Hayatı, Eserleri ve Türkçe Çevirileri)

Musa Yıldız*

Özet: Bu çalışmanın amacı, Mısırlı yazar Necîb Mahfûz'u ülkemizde tanıtmak ve eserlerinden Türkçeye çevrilenlere işaret etmektir. Necîb Mahfûz, çağdaş Arap edebiyatının en meşhur yazarlarından birisidir. 1988 yılında Nobel edebiyat ödülünü almıştır. Otuz dört romanı ve on dokuz öykü koleksiyonu bulunmaktadır. Ayrıca iki diyalog türü kitabı, bir çeviri kitabı ve farklı konularda çok sayıda makalesi vardır.

Anahtar Kelimeler: Mısır, Necîb Mahfûz, Nobel Edebiyat Ödülü, Çağdaş Arap Edebiyatı.

Najîb Mahfûz

(His Life and His Works and His Translated Works into Turkish)

Summary: The aim of this study is to introduce Egyptian Writer Najîb Mahfûz and his translated works in Turkey as well. Najîb Mahfûz is one of the most famous writer of Contemporary Arabic Literature. He received Nobel Prize in Literature in 1988. He has thirty four novels, nineteen short story collections. Apart from these, he has two books of dialogues, a translation book and many published articles in different topics.

Keywords: Egypt, Najîb Mahfûz, Nobel Prize in Literature, Contemporary Arabic Literature.

* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü (e-posta: ymusa@gazi.edu.tr).

NECİB MAHFÛZ (Hayatı, Eserleri ve Türkçe Çevirileri)

Giriş:

Bu çalışmanın amacı, Nobel edebiyat ödülü sahibi, Mısırlı yazar Necîb Mahfûz'u ülkemizde tanıtmak ve eserlerinden Türkçeye çevrilenlere işaret etmektir. Çağdaş Arap edebiyatı denilince akla gelen ilk isimlerden birisi, 1988 yılı Nobel edebiyat ödülü sahibi Mısırlı yazar Necîb Mahfûz'dur. O Arap edebiyatının Batı dünyasına açılmasında önemli rol oynamış ve yaklaşık bir asırlık hayatı boyunca edebî ürünler vermeye devam etmiştir. Eserleri aracılığıyla Arap edebiyatı Batı dünyasında yer edinmiştir.

Mısır'la tarihî bağlarımızın çok eskilere dayandığı bilinmektedir. Şu anda yaşadığımız Anadolu coğrafyasına Türk milletinin gelmesi fiilî olarak 1071 yılında Malazgirt savaşıyla gerçekleşmiştir. Öte yandan Mısır'a Türklerin girmesi ise, 868 yılında Türk komutan Ahmet b. Tolun (ö.884)'la birlikte olmuştur. Yani Mısır'daki Türk varlığı Anadolu'dan yaklaşık 200 yıl kadar daha eskidir, denilebilir.

Hayatı:

Kaleme aldığı eserleriyle Mısır toplumunu dünyaya tanıtmaya çalışan Necîb Mahfûz¹ 11 Aralık 1911'de, sonraları birçok roman ve öyküsüne konu olacak orta tabakadan insanların yaşadığı Kahire'nin el-Cemâliyye semtinde doğdu². Daha sonra Kahire'nin kenar semtlerinden biri olan el-'Abbâsiyye'ye taşındı. İlk ve orta tahsilini burada tamamlayan Necîb Mahfûz, 1934 yılında Kahire Üniversitesi, Felsefe Bölümünü bitirdikten sonra edebiyata yöneldi³.

Necîb Mahfûz, dünya çapında ünlü edebiyatçılardan Tolstoy, Dostoyevsky, Chekov, Maupassant, Shakespeare, İbsen, Flaubert, Sartre, Camus, Mauriac gibi yazarların eserlerini okudu ve bunlardan etkilen-di⁴. Arap dünyasında ise onun etkisinde kaldığı, düşünce yapısının ve kişiliğinin oluşumunda rol oynadığı bilinen en önemli yazarlar 'Abbâs Mahmûd el-'Akkâd (1889-1964)⁵ ve Tâhâ Huseyn (1889-1973)'dir⁶. Bizzat kendisi yazarlığı 'Abbâs Mahmûd el-'Akkâd'dan, akılcılığı ve batıyla verimli iletişim kurmayı ise Tâhâ Huseyn'den öğrendiğini söylemektedir⁷.

Daima halkı öne çıkarması ve sosyalist görüşleri ile tanınan Kıptî yazar Selâme Mûsâ (1887-1958)⁸ da, onun etkisinde kaldığı bir başka

isimdir. Necîb Mahfûz'un roman yazarlığına eski Mısır tarihini konu edinen romanlarıyla başlaması tamamen Selâme Mûsâ'nın etkisiyledir. Bu tarihî romanları; *Abesu'l-Akdâr* (1943), *Radûbis* (1943) ve *Kifâh Tibe* (1944)'dir. Daha sonra toplumcu gerçekçi roman yazmaya yönelmiştir⁹. Bu romanların en ünlüleri Mısır toplumunun bir yansıması olan Kahire'nin el-Huseyn semtindeki bir sokakta yaşanan olayları konu edinen *Zukâku'l-Midakk*¹⁰ (1947) romanı ve orta hâlli bir Mısır ailesinin üç kuşağının yaşantısını anlatan *Beyne'l-Kasrayn* (1956), *Kasru'ş-Şevk* (1957) ve *es-Sukkeriyye* (1957) romanlarından oluşan üçlemesidir.

23 Temmuz 1952 devriminden sonra, bir süre edebiyattan uzak kalan Necîb Mahfûz, 1959'da *el-Ehrâm* gazetesinde tefrikasına başladığı *Evlâdu Hâretinâ* adlı sembolik romanıyla yeniden ortaya çıkar. Bu roman başlangıçtan çağımıza kadar insanlık tarihini konu edinir. Yoğun semboller içerdiğinden, eser yayınlandığı dönemde tartışmalara konu olmuş ve hâlâ da olmaya devam etmektedir. Bir kitap olarak, ancak 1967 yılında Beyrut'ta Dâru'l-Âdâb tarafından basılabilmektedir. Hakkında bu güne kadar hiç bir mahkeme kararı olmadığı hâlde, Mısır devleti sınırları içerisinde kitap olarak basılamamıştır.

Evlâdu Hâretinâ'yı *el-Liss ve'l-Kilâb* (1961)¹¹, *es-Summân ve'l-Harîf* (1962)¹², *et-Tarîk* (1964)¹³, *eş-Şehhâz* (1965)¹⁴, *Sersera Fevka'n-Nîl* (1966)¹⁵ ve *Mirâmâr* (1967)¹⁶ adlı sembolik romanları izler¹⁷. Eleştirmenler Mahfûz'un 1952 sonrasına "felsefi gerçekçilik" ya da "yeni gerçekçilik" adını vermişlerdir¹⁸. Mahfûz'un 1988 yılı Nobel Edebiyat ödülünü almasında bu sembolik romanların büyük payı vardır. Ona göre bu ödül sadece kendisinin değil, Mısır'ın, Arapların ve tüm Arap edebiyatınıdır¹⁹.

Necîb Mahfûz, 14 Ekim 1994 tarihinde Nil kenarında yaptığı bir yürüyüş sırasında bir genç tarafından bıçaklı saldırıya uğramış ve bu saldırıdan boyun bölgesine aldığı ağır darbeye kurtulmuştur. Geçirdiği bir dizi ameliyat sonrasında sağ tarafına felç vurduğundan eli kalem tutamaz duruma gelmiştir. Bu durumuna ve ilerleyen yaşına rağmen, Kahire'nin 'Acûze semtinde yaşayan Mahfûz, haftanın belirli

NECİB MAHFÛZ (Hayatı, Eserleri ve Türkçe Çevirileri)

günlerinde, çeşitli yerlerde sıkı güvenlik kontrolü altında edebiyat se-venlerle birlikte olmuştur.

19 Temmuz 2006 tarihinde yaptığı bir yürüyüş sırasında düşmesi sonucunda başından yaralanan Necîb Mahfûz²⁰, kaldırıldığı hastanede 30 Ağustos 2006 Çarşamba günü vefat etti. Cenaze namazı Mısır'ın başkenti Kahire'nin el-Raşdân Camisinde kılındı. Cenaze namazını Ezher Şeyhi Muhammed Seyyid Tantâvî kıldırdı. Mısır Cumhurbaşkanı Hüsnü Mübarek de cenaze töreninde hazır bulundu. Arap edebiyatı alanına katkılarından dolayı kendisini rahmetle ve minnetle anıyoruz²¹.

Eserleri:

Necîb Mahfûz'un eserlerini romanları, kısa öykü koleksiyonları, diyalog türü kitabı ve çeviri türü kitabı olmak üzere dört ana başlık altında ele almak mümkündür. Ancak yeri gelmişken, eserlerinde tamamen yazı dili (el-Luġatu'l-Fushâ) kullanan Necîb Mahfûz'a yöneltilen, "Niçin sürekli olarak fushâ yazdınız?" sorusuna, onun verdiği cevabı burada belirtmek çok anlamlı olacaktır²²:

"Yazı dili bence fushâdır ve ben böyle yetiştim. Çocukluğumdan beri bu dili kullanırım. Bu konuda hiçbir taviz vermem. Düşüncelerim avamcadır; ama yazıya dökülürken, fushâ'ya döner. Bence işin doğrusu da bu, zîrâ insanlık ve kültür için tek bir dilin gerekliliğine inanırım. Bugün Avrupa Lâtince yazmayı sürdürebilseydi, kültür açısından kuşkusuz çok büyük yararı olurdu. Meselâ İngiltere'de çıkan bir kitabı herkes okuyabilirdi; ama olmadı ve şimdi çeviriye ihtiyaçları var.

Araplar, okyanustan körfeze kadar uzanan bir bölgede yaşıyor ve değişik lehçeler kullanıyor. Her biri mahallî bir dil... Eğer bu dillerden biriyle yazacak olsak birliğimizi kaybederdik. Hatta aynı ülkede bile birlik olmazdı. Araplar birbirlerini anlayabilmek için tercüman kul- lanılmak zorunda kalırlardı; ama ortak bir dilimiz var. O da fushâ... Ben, bu dille yazıyorum."

A. Romanları:

Necîb Mahfûz roman yazmaya 1936 yılında başlamış²³ ve ilk romanı olan 'Abesu'l-Akdâr'ı 1939 yılında yayınlamıştır. 1939

yılından 1997 yılına kadar geçen sürede toplam otuz beş roman yayınlamıştır. Bu romanlarından ilk üçü konularını eski Mısır tarihinden alan tarihî romanlardır. Daha sonra sırasıyla toplumcu gerçekçi ve sembolik türde görünen romanları yayınlama sırasına göre şöyledir:

1. *'Abesu'l-Akdâr* (1939)
2. *Râdûbîs* (1943)
3. *Kifâh Tîbe* (1944)
4. *el-Kâhiretu'l-Cedîde* (1945)²⁴
5. *Hânu'l-Halîlî* (1946)²⁵
6. *Zukâku'l-Midakk* (1947)
7. *es-Serâb* (1948)
8. *Bidâye ve Nihâye* (1949)
9. *Beyne'l-Kasrayn* (1956)²⁶
10. *Kasru'ş-Şevk* (1957)²⁷
11. *es-Sukkeriyye* (1957)²⁸
12. *el-Liss ve'l-Kilâb* (1961)
13. *es-Summân ve'l-Harîf* (1962)
14. *et-Tarîk* (1964)
15. *eş-Şehhâz* (1965)
16. *Sersera fevka'n-Nîl* (1966)
17. *Mîrâmâr* (1967)
18. *Evlâdu Hâratînâ* (1967)²⁹
19. *el-Merâyâ* (1972)³⁰
20. *el-Hubbu Tahte'l-Matar* (1973)
21. *el-Kernek* (1974)³¹
22. *Hikâyât Hâratînâ* (1975)
23. *Kalbu'l-Leyl* (1975)
24. *Hadratu'l-Muhterem* (1976)
25. *Melhametu'l-Harâfîş* (1977)
26. *'Asru'l-Hubb* (1980)
27. *Efrâhu'l-Kubbe* (1981)
28. *Leyâlî Elf Leyle* (1982)³²
29. *el-Bâkî mine'z-Zemen Sâ'a* (1982)³³
30. *Rihle İbn Fattûme* (1983)

NECÎB MAHFÛZ (Hayatı, Eserleri ve Türkçe Çevirileri)

31. *el- 'Â 'iş fi 'l-Hakîka* (1985)
32. *Yevme Kutile 'z-Za 'îm* (1985)³⁴
33. *Hadîsu 's-Sabâh ve 'l-Mesâ ' (1987)*
34. *Kuştumur* (1988)

B. Kısa Öykü Koleksiyonları:

Necîb Mahfûz, kısa öykü yazmaya 1934 yılında başlamışsa³⁵ da kısa öykü yazarı olarak okuyucunun karşısına ilk kez 1938 yılında *el-Mecelletu 'l-Cedîde* dergisinde yayımladığı öyküleriyle çıkmıştır. İlk öykü koleksiyonu olan *Hemsu 'l-Cunûn*'un 1960 yılında yayımlanmasından 2004 yılına kadar geçen sürede 19 kısa öykü koleksiyonu yayımlamıştır. Bu arada beşi *Tahte 'l-Mizalle* (1969), biri *el-Cerîme* (1973) ve ikisi de *eş-Şeytân Ya 'iz* (1979) adlı öykü koleksiyonlarında yer alan, toplam 8 adet de tiyatro oyunu yazmıştır.

Necîb Mahfûz roman yazarı olarak şöhret bulmuş olmakla birlikte, modern Arap edebiyatına öykü yazarı olarak da önemli katkılarda bulunmuştur. Onun öykü koleksiyonları yayınlanmış sırasına göre şöyledir³⁶:

1. *Hemsu 'l-Cunûn* (1938)³⁷
2. *Dunyâ Allâh* (1963)³⁸
3. *Beyt Seyyi 'u 's-Sum 'a* (1965)³⁹
4. *Hammâretu 'l-Kitti 'l-Esved* (1968)
5. *Tahte 'l-Mizalle* (1969)⁴⁰
6. *Hikâye bi-lâ Bidâye ve-lâ Nihâye* (1971)⁴¹
7. *Şehru 'l- 'Asel* (1971)
8. *el-Cerîme* (1973)⁴²
9. *el-Hubbu Fevka Hedabeti 'l-Herem* (1979)⁴³
10. *eş-Şeytân Ya 'iz* (1979)⁴⁴
11. *Ra 'eytu fimâ Yerâ 'n-Nâ 'im* (1982)
12. *et-Tanzîmu 's-Sırrî* (1984)
13. *Sabâhu 'l-Verd* (1987)
14. *el-Fecru 'l-Kâzib* (1989)⁴⁵
15. *Asdâ 'u 's-Sîreti 'z-Zâtiyye* (1995)
16. *el-Karârû 'l-Ahîr* (1996)
17. *Sadâ 'n-Nisyân* (1999)

18. *Futuvvetu'l-Utûf* (2001)

19. *Ahlâmu Fetreti'n-Nekâhe* (2004)⁴⁶

C. Diyalog Türü Kitapları:

1. *Emâme'l-'Arş* (1983): Firavunlar dönemi Mısır'ından Enver Sedat dönemine kadar yaşamış yöneticilerin bir nevi hesaba çekilmesi ya da sorgulanması şeklinde hayalî diyaloglar içermektedir.

2. *Vatanî Misr* (1997): Muhammed Selmâvî'nin Necîb Mahfûz'la Mısır tarihi, mevcut durumu, yaşanan problemler ve eserleri konularında yaptığı söyleşileri içeren bir kitaptır. Kahire'de Dâru's-Şurûk yayınları arasında basılmıştır. Bu kitap, önce 1996 yılında Fransızca olarak *Mon Egypte: Dialogues avec Mohamed Salmawy (Benim Mısır'ım: Muhammed Selmâvî ile Söyleşiler)* adıyla Paris'te JC Lattès yayınları arasında çıkmıştır.

D. Çeviri Türü Kitabı:

Misru'l-Kadîme (1932): İngiliz Yazar James Baikie'nin *Ancient Egypt* (Eski Mısır, Londra 1912) adlı eski Mısır tarihini konu edinen ve 13 bölümden oluşan kitabının Arapçaya çevirisidir⁴⁷. Mahfûz'un yazarlık alanındaki ilk çalışmasıdır. Bu çevirisi Selâme Mûsâ'nın *el-Mecelletu'l-Cedîde* dergisinde bölümler hâlinde yayınlanmıştır. Bunun yanında Tâhâ Huseyn'in *el-Eyyâm* ("Günler")'ından esinlenerek kendisi de bir otobiyografi yazmaya heveslenmiştir ve *el-A'vâm* ("Yıllar") adını verdiği gençlik dönemine ait çalışmasını hiç yayınlamamıştır⁴⁸.

Sonuç:

1988 yılı Nobel edebiyat ödülüyle birlikte dünya çapında üne sahip olan Necîb Mahfûz, 94 yıl, 8 ay, 20 günlük yaklaşık bir asırlık ömründe, otuz dört roman, on dokuz kısa öykü koleksiyonu, iki diyalog türü kitap, bir çeviri kitap olmak üzere toplam elli altı eser ve yüzlerce makale kaleme almıştır. Bu çalışmada işaret edildiği kadarıyla sözkonusu eserlerinden bazıları Türkçeye çevrilmesine rağmen, bunlar yeterli sayıda değildir. Onun eserleriyle ilgili ülkemizde yapılacak çalışmalar ve eserlerinin Türkçeye çevirileri, Arap dünyası ile ülkemiz arasında bir kültür köprüsü vazifesi görecektir. Kültürel bağlarımızın eskilere dayandığı ve ilişkilerin oldukça iyi gittiği günümüzde Arap

NECİB MAHFÛZ (Hayatı, Eserleri ve Türkçe Çevirileri)

dünyasında diğer edebiyatçıların eserlerinin Türkçeye çevrilmesi yanında, Türk yazarların eserlerinin de Arapçaya çevrilmesi, mevcut bağların daha da güçlenmesine vesile olacaktır.

¹ Türk asıllı bir aileye mensuptur. Tam adı Necib Mahfûz ‘Abdul‘azîz es-Sebilcî’dir. Bkz. Edhem Receb, “Safahât Mechûle min Hayâti Necib Mahfûz“, *el-Hilâl*, Şubat, 1970, s.96. Ona es-Sebilcî lakabı *sebil* adı verilen eski çeşmelere olan yoğun ilgisinden dolayı takılmıştır. Yine bir takım kaynaklarda tam adı, Necib Mahfûz İbrâhîm Ahmed el-Bâşâ olarak da geçer. Bkz. Kazım Ürün, *Çağdaş Mısır Romanında Necib Mahfûz ve Toplumcu Gerçekçi Romanları*, Konya, 1997, s.38; Erol Ayyıldız, *Necib Mahfûz, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Bursa, ts., s.1; Ona bu ad, babası tarafından Kahire’nin meşhur doğum doktoru Necib Mahfûz Paşa’nın isminden esinlenerek verilmiştir. Bkz. Gâli Şukrî, *Necib Mahfûz mine’l-Cemâliyye ilâ Nobel*, Kahire, 1988, s.11.

² es-Seyyid Ahmed Ferec, *Edeb Necib Mahfûz ve İşkâliyyetu’s-Sirâ‘ beyne’l-İslâm ve’t-Tağrib*, Mansûra 1990, s.22; Gâli Şukrî, *a.g.e.*, s.10.

³ *a.e.*, s.12.

⁴ Fu’âd Devvâre, *Necib Mahfûz mine’l-Kavmiyye ile’l-‘Âlemiyye*, Kahire 1989, s.212-214.

⁵ Hayatı ve eserleri konusunda ayrıntı bilgi için bkz. Halit Zevalsiz, “Akkâd, Abbas Mahmûd”, *DİA*, II, 267-269; İbrahim Sarmış, *Bir Edebiyatçı Olarak ‘Abbâs Mahmûd el-‘Akkâd*, Konya 1993.

⁶ Hayatı ve eserleri konusunda ayrıntı bilgi için bkz. Tâhâ Huseyn hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz. Rahmi Er, *Tâhâ Husayn ve Üç Romanı* (Du‘â’u’l-Karavân, Adîb, Şacaratu’l-Bu’s), Yayınlanmamış Doktora Tezi, A.Ü., Sos. Bil. Enst., Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Ankara 1988; İbrahim Özay, *Bir Eleştirmen Olarak Tâhâ Husayn*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, G.Ü., Sos. Bil. Enst., Ankara 1992.

⁷ İbrâhîm eş-Şeyh, *Mevâkif İctimâ’iyye ve Siyâsiyye fî Edeb Necib Mahfûz*, Kahire 1987, s.29.

⁸ Hayatı ve eserleri konusunda ayrıntı bilgi için bkz. Musa Yıldız, “Selâme Mûsâ”, *DİA*, XXXVI, 347-348.

⁹ Seyyid Hâmid en-Nessâc, *Bânûrâmâ’r-Rivâyeti’l-‘Arabîyyeti’l-Hadîse*, Kahire 1980, s.49.

¹⁰ Romanın Türkçeye ilk çevirisi Güler Dikmen tarafından İngilizceden *Ara Sokak* adıyla yapılmış olup, 1977 yılında Hürriyet Yayınları arasında basılmıştır. Romanın ikinci çevirisi Hasan Akay tarafından Arapça aslından *Sokaktakiler* adıyla yapılmış ve 1989 yılında İnsan Yayınları arasında çıkmıştır. Roman hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Azmi Yüksel “Necib Mahfûz’un Zukâku’l-Midakk Adlı Romanı”, *Gazi Ü.*, *Gazi Eğt. Fak. Dergisi*, C.VIII, S.1, Ankara 1992, s.283-305.

¹¹ Bu roman, Rahmi Er tarafından Eylül 1996’da *Hırsız ve Köpekler* adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiş ve Vadi Yayınları arasında basılmıştır. Romanın ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Musa Yıldız, “Nobel Ödüllü Yazar Necib Mahfûz’un el-Liss ve’l-Kilâb Adlı Romanı”, *Nüşa Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.5, (2002), s.23-48.

¹² Bu roman *Kırlangıçlar ve Sonbahar* adıyla Türkçeye çevrilmiş olup, 2000 yılında Kaknüs Yayınları arasında basılmıştır; ancak çevirenin adı belirtilmemiştir.

¹³ Romanın ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Musa Yıldız, “Necib Mahfuz’un et-Tarık Adlı Romanı”, *Gazi Ü., Gazi Eğitim Fak. Dergisi*, C.17, S.1 (1997), s.19-32.

¹⁴ Romanın Türkçeye çevirisi Erdal Alover tarafından İngilizceden yapılmış ve *Dilenci* adıyla Era Yayıncılık tarafından Mayıs 1995’de İstanbul’da basılmıştır. Romanın ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Musa Yıldız, “Nobel Ödüllü Yazar Necib Mahfuz’un eş-Şehhâz Adlı Romanı”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.5, (2002), s.57-68.

¹⁵ Romanın ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Musa Yıldız, “Necib Mahfuz’un Sersera Fevka’n-Nil Adlı Romanı”, *Gazi Ü., Gazi Eğitim Fak. Dergisi*, C.18, S.3 (1998), s.99-118.

¹⁶ Roman Yüksel Peker tarafından *Miramar* adıyla John Fowles’in İngilizce çevirisinden Türkçeye tercüme edilmiş ve Ocak 1989’da Adam Yayınları arasında basılmıştır. Romanın ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Musa Yıldız, “Necib Mahfuz’un Mirâmâr Adlı Romanı”, *Ekev Akademi Dergisi*, C.1, S.2 (Mayıs 1998), s.275-295.

¹⁷ Fu’âd Devvâre, *a.g.e.*, s.108.

¹⁸ İbrâhîm eş-Şeyh, *a.g.e.*, s.13.

¹⁹ Murat Bardakçı, “Necip Mahfuz’la Edebiyat Söyleşi”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Aralık 1988, s.5.

²⁰ Hayatı ve eserleri konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Musa Yıldız, *Necib Mahfuz (Hayatı, Eserleri ve Kısa Hikayeleri)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Ü., Sos. Bil. Enst., Ankara 1992; a.mlf., *Necib Mahfuz’un Sembolik Romanları* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Ü., Sos. Bil. Enst., Ankara 1998; “Nobel Ödüllü Mısırlı Yazar Necib Mahfuz’un Ardından”, *Folklor Edebiyat Dergisi (Doğu Edebiyatları Özel Sayısı)*, S.53, 2008/1, s.209-216; Mesut Yazıcı, *Türkçe’de Necib Mahfuz* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ank. Ü., Sos. Bil. Enst., Ankara 1997; Kazım Ürün, *a.g.e.*; Roger Allen, “Najîb Mahfuz”, *Encyclopedia of Arabic Literature*, (Ed. Julie Scott Meisami ve diğ.), London 1998, I, 490-492; Kamel Abdalbadie al-Saadani, *A Study of the Literary Discourse in the Novels of Naguib Mahfouz: The Dynamics of Gender and Religion* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), University of Illinois, Urbana-İllinois, 1999; Cüneyt Mehmet Şimşek, *Necib Mahfuz ve Üç Romanının Değerlendirilmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Ü., Sos. Bil. Enst., Bursa 1999; Kumiko Yagi, *Naguib Mahfouz’s Socialistic Sufism: An Intellectual Journey From the Wafd to Islamic Mysticism* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Harvard University, Cambridge-Massachusetts, 2001; Yusuf Köşeli, *Necib Mahfuz, Hayatı, Eserleri ve eş-Şehhâz "Dilenci" Adlı Romanı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Ü., Sos. Bil. Enst., Erzurum 2005; Halim Öznurhan, “Kahire’nin Romancısı Necib Mahfuz”, *Yedi İklim*, S:199, İstanbul, Ekim 2006, s.64-66; İsmail Gündüz, *Necib Mahfuz’un Hammâratu’l-Kittî’l-Esved Adlı Eserinin İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Ü., Sos. Bil. Enst., Konya 2008.

²¹ Necib Mahfuz’la Kahire’de kaldığım 1996 yılı içerisinde üç kez görüşme imkânı buldum. Bunlardan birincisi, 06 Temmuz 1996 günü Kahire’nin el-

Acûze semtindeki evinde gerçekleşmiştir. Bu görüşme sırasında, o zaman hazırlamakta olduğum *Necib Mahfûz'un Sembolik Romanları* adlı doktora tezinde incelediğim sembolik romanlarda anlayamadığım bazı yerleri sorma imkânı bulduğum bir söyleşi de yaptım. Bkz. Musa Yıldız, *Necib Mahfûz'un Sembolik Romanları*, s.269-273; ikincisi 17.09.1996 tarihinde T.C. Kahire Büyükelçiliği Eğitim Müşaviri Abdülhadi Güzel ve Kültür Müşaviri Hasan Duman'la birlikte gerçekleşmiştir. Üçüncü ve son görüşme, 11 Aralık 1996 günü akşamı el-Mukattam tepesinde bir seveninin evinde düzenlenen doğum günü partisinde olmuştur. Bu üç görüşmede de üstadın beni etkileyen en önemli yönü, çok aşırı derecede alçakgönüllü olmasıdır.

²² Murat Bardakçı, *a.g.m.*, s.6.

²³ Gâlî Şukrî, *a.g.e.*, s.63.

²⁴ Romanın Türkçeye çevirisi Halim Öznurhan tarafından Arapça aslından yapılmış ve *Savrulan Kahire* adıyla Ekim 2005'de Ankara'da Meneviş Yayınları arasında basılmıştır.

²⁵ Romanın Türkçeye çevirisi Bedrettin Aytaç tarafından Arapça aslından yapılmış ve *Hân el-Halîlî'de* adıyla 1999 yılında İstanbul'da Papirüs Yayınları arasında basılmıştır. Romanın ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Bedrettin Aytaç, "Necib Mahfûz'un Hânu'l-Halîfî Romanı Üzerine Bir İnceleme", *Gündoğan Edebiyat Dergisi*, Ankara 1997, C.V, Sayı:19, s.37-53.

²⁶ Bu roman, Işıl Alatlı tarafından Mart 2008'de *Saray Gezisi* adıyla İngilizceden Türkçeye çevrilmiş ve Hit Kitap yayınları arasında basılmıştır.

²⁷ Bu roman, Işıl Alatlı tarafından Haziran 2008'de *Şevk Sarayı* adıyla İngilizceden Türkçeye çevrilmiş ve Hit Kitap yayınları arasında basılmıştır.

²⁸ Bu roman, Işıl Alatlı tarafından Ekim 2008'de *Şeker Sokağı* adıyla İngilizceden Türkçeye çevrilmiş ve Hit Kitap yayınları arasında basılmıştır.

²⁹ Bu roman, Leyla Tonguç Basmacı tarafından 2008 yılında *Cebelavi Sokağının Çocukları* adıyla İngilizceden Türkçeye çevrilmiş ve Turkuvaz Kitap yayınları arasında basılmıştır.

³⁰ Bu roman, Işıl Alatlı tarafından 2010 yılında *Aynalar* adıyla İngilizceden Türkçeye çevrilmiş ve Hit Kitap yayınları arasında basılmıştır.

³¹ Bu roman, Leyla Tonguç Basmacı tarafından 2008 yılında *Karnak Kafe* adıyla İngilizceden Türkçeye çevrilmiş ve Hit Kitap yayınları arasında basılmıştır.

³² Romanın Türkçeye çevirisi A. Sait Aykut tarafından Arapça aslından yapılmış ve *Binbirinci Gecedен Sonra* adıyla 2002 yılında İstanbul'da Oğlak Yayınları arasında basılmıştır.

³³ Romanın Türkçeye çevirisi Kadir Polater tarafından Arapça aslından yapılmış ve *Nil'in Üç Çocuğu* adıyla 1992 yılında İnsan Yayınları arasında basılmıştır.

³⁴ Romanın Türkçeye çevirisi Lütfullah Göktaş tarafından Arapça aslından yapılmış ve *Başkanın Öldürüldüğü Gün* adıyla Ağaç Yayıncılık tarafından Mart 1992'de basılmıştır.

³⁵ 'Abdu'l-Muhsin Tâhâ Bedr, *Necib Mahfûz er-Ru'ye ve'l-Edât*, Kahire 1981, s.95.

³⁶ Kısa öyküleri konusunda ayrıntılı bilgi için Bkz. Musa Yıldız, *Necib Mahfûz (Hayatı, Eserleri ve Kısa Hikâyeleri)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, G.Ü., Sos. Bil. Enst., Ankara 1992; Hamdi Sakkut, "Nacib

Mahfûz'un Kısa Hikâyeleri", Çev. Azmi Yüksel, A.Ü., D.T.C.F., *Doğu Dilleri Dergisi*, C.IV, Sayı:1, Ankara, 1985, 125-137; Necib Mahfûz, *Esir Üniforması*, Çev. Musa Yıldız, İstanbul 1999 (Bu kitapta, Necib Mahfûz'un kısa öykü koleksiyonlarından seçilme 12 kısa öykünün çevirileri ve çevrilen öyküler üzerine bir değerlendirme yer almaktadır.)

³⁷ Bu koleksiyonda bulunan "Bezletu'l-Esîr" adlı öykü, Musa Yıldız tarafından "Esir Elbisesi"; Mesut Yazıcı tarafından "Esir Üniforması" adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Tömer Çeviri Dergisi*, Sayı:6, Güz 95, s.96-103; aynı öykü Erdinç Doğru tarafından da "Esir Üniforması" adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Çağdaş Arap Öykülerinden Seçmeler, Onuncu Günde Kaplanlar*, Ankara 2002, s.39-43; "el-Kahvetu'l-Hâliye" adlı öykü, Musa Yıldız tarafından "Boş Kahvehane" adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Tömer Çeviri Dergisi*, Yıl:4, Sayı:14, s.39-46.

³⁸ Bu koleksiyonda bulunan ve koleksiyona adı verilen "Dunyâ Allâh" adlı öykü, Musa Yıldız tarafından "Dünya Hâli" adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Merdiven Aylık Sanat Dergisi*, Sayı:2, Ekim 1997, s.31-34. Ayrıca aynı öyküyle ilgili olarak Bkz. Bedrettin Aytaç: "Necib Mahfûz'un Allah'ın Dünyası Adlı Öyküsü Üzerine Bir İnceleme" *A.Ü., D.T.C.F. Dergisi*, C. XXXIV, Sayı:1-2, Ankara 1990, s.1-3. "el-Cebbâr" adlı öykü, Erdinç Doğru ve Hakkı Suçin tarafından Arapça aslından "Zorba" adıyla Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Tömer Çeviri Dergisi*, Sayı:8, Yaz 96, s.52-63. "Hanzal ve'l-'Askerî" adlı öykü, Tomris Uyar tarafından "Hanzal ile Polis" adıyla İngilizceden Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Aralık 1988, s.8-10; aynı öykü, Erdinç Doğru tarafından da "Hanzal ve Polis" adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Çağdaş Arap Öykülerinden Seçmeler*, s.45-54; "el-Câmi' fi'd-Derb" adlı öykü "Dar Sokaktaki Cami" adıyla Tomris Uyar tarafından İngilizceden Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, s.11-13; "Did Mechûl" adlı öykü, Erdinç Doğru tarafından da "Faili Meçhul" adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Çağdaş Arap Öykülerinden Seçmeler*, s.55-72; "Za'belâvî" adlı öykü, Halim Öznurhan tarafından aynı adla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Yedi İklim*, sayı: 197, İstanbul, Ağustos 2006, s.40-44; aynı öykü Hatice Güt tarafından aynı adla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Doğu Edebiyatı*, sayı: 5, İstanbul, İlkbahar-Yaz 2009, s.11-18.

³⁹ Bu koleksiyondaki "Sûku'l-Kantû" adlı öykü, Musa Yıldız tarafından "Bit Pazarı" adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Tömer Çeviri Dergisi*, Sayı:12, Yaz 97, s.72-75.

⁴⁰ Bu koleksiyondaki "el-Hâvî Hatafe't-Tabak" adlı öykü, Orhan Çolak tarafından "Tabağı Sihirbaz Çaldı" adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Merdiven Aylık Sanat Dergisi*, Sayı:13, (Eylül 1998), s.37-39. "el-Vechu'l-Âhâr" adlı öykü, Erdinç Doğru tarafından "Öteki Yüz" adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Çağdaş Arap Öykülerinden Seçmeler*, s.81-94. Ayrıca bu koleksiyon içinde "et-Terîke", "Yumît ve Yuhî", "en-Necât", "Meşrû' li'l-Munâkaşa" ve "Muhimme" adlarında beş adet de tiyatro vardır.

⁴¹ Bu koleksiyondaki “er-Raculu’llezî fekade zâkiratehu merrateyni” adlı öykü, Halim Öznurhan tarafından “Hafızasını İki Kere Kaybeden Adam” adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Doğu Edebiyatı*, sayı: 2, İstanbul, Sonbahar-Kış 2007, s.3-10.

⁴² Bu koleksiyonda “el-Mutârade” adlı bir de tiyatro vardır.

⁴³ Bu koleksiyondaki “Sâhibu’s-Sûra” adlı öykü, Halim Öznurhan tarafından “Resimdeki Kişi” adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Hece Öykü*, sayı: 1, Ankara, Şubat 2004, s.22-26; *Yedi İklim*, sayı: 199, İstanbul, Ekim 2006, s.68-71; “el-Havâdisu’l-Musîra” adlı öykü Halim Öznurhan tarafından “Şaşırtıcı Olaylar” adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Yedi İklim*, sayı: 187, İstanbul, Ekim 2005, s. 26-31.

⁴⁴ Bu koleksiyonda “el-Cebel” ile “eş-Şeytân Ya‘iz” adlarında iki de tiyatro vardır. Bu koleksiyondaki “Usra enâha aleyha’d-dehr” adlı öykü, Halim Öznurhan tarafından “Feleğin Sillesini Yemiş Bir Aile” adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Yedi İklim*, sayı: 190-191, İstanbul, Ocak-Şubat 2006, s.31-34; “er-Risâle” adlı öykü, Halim Öznurhan tarafından “Mektup” adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Eşik Cini*, sayı: 3, İstanbul, Mayıs-Haziran 2006, s.125-128; “Karâr fî dav’i’l-berk” adlı öykü, Halim Öznurhan tarafından “Şimşek Işığında Karar” adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz..

⁴⁵ Bu koleksiyondaki “Nisf Yevm” adlı öykü, Musa Yıldız tarafından “Yarım Gün” adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Merdiven Aylık Sanat Dergisi*, Sayı:6, Şubat 1998, s.14. “Fi’l-Medîne” adlı öykü, Musa Yıldız tarafından “Şehirde” adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Dünya Edebiyatından Öyküler*, İstanbul 2002, s.364-367; “Maradu’s-Se‘âde” adlı öykü, Murat Göçer tarafından “Mutluluk Hastalığı” adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Hece Öykü Dergisi*, Sayı:31, Şubat-Mart 2009, s.91-92. “el-Meydân ve’l-Makhâ” adlı öykü, Yusuf Sami Samancı tarafından “Meydan ve Kahvehane” adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. *Hece Öykü Dergisi*, Sayı:31, Şubat-Mart 2009, s.93-94.

⁴⁶ Eserleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.

<http://www.shorouk.com/naguibmahfouz/books.aspx>.

18.01.2010.

⁴⁷ Sasson Somekh, *The Changing Rhythm*, Leiden 1973, s.42; Roger Allen, *The Arabic Novel*, Newyork 1995, s.111.

⁴⁸ Azmi Yüksel, “Necîb Mahfûz’un Zukâku’l-Middakk Adlı Romanı”, G. Ü., Gazi Eğt. Fak. Dergisi, Ankara 1992, Cilt 8, Sayı 1, s.4.

**MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR
ADLI KISA ÖYKÛSÜNÜN ANLATISAL METİN
YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

Betül Can*

Özet: Bu çalışmada, Arap Edebiyatında önemli bir yere sahip ilk modern kısa öykü olan Mısırlı Yazar Muhammed Teymûr'un (1892-1921) *Fi'l-Kitâr* (Trende) adlı öyküsünün anlatısal metin açısından değerlendirilmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kısa Öykü, Muhammed Teymûr, Fi'l-Kitâr, Anlatısal Metin, Metin İncelemesi.

**Muhammed Teymur's Short Story, Namely *Fi'l-Qitar*, and Its
Analysis With Respect to Narrative Text**

Summary: In this study, Egyptian author Muhammed Teymur's (1892-1921) short story, namely *Fi'l-Kitar* (In The Train), which has a crucial position in the Arabic literary thanks to being the initial modern short story, is evaluated in terms of narrative text.

Key Words: Short Story, Muhammed Teymur, *Fi'l-Kitar*, Narrative Text, Textual Analysis.

* Dr.Öğr. Gör., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi (e-posta: canbetul@gmail.com)

MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR ADLI KISA ÖYKÛSÜNÜN ANLATISAL METİN YÖNÜNDE İNCELENMESİ

1. Metnin Tipi

Tip, bazı ortak yönlerle ilgili olarak sınıflandırılmış metnin genel özelliğini belirtir. Bazen değişik metin tipleri birbiri içine girmiş olabilir. Yani söyleşimsel metin tipi içinde betimleyici, anlatısal hatta kanıtlayıcı metin tipini de bulmak olasıdır. Yine anlatısal metin içinde betimleyici, söyleşimsel, kanıtlayıcı, hatta bilgi verici metin türü de bulunabilir.¹

Fi'l-Kitâr adlı öykü, anlatısal metin tipi olmakla birlikte; içerisinde yer alan doğa ya da kişi tasvirleri dikkate alındığında betimsel; sık sık diyaloglar içermesi bakımından da söyleşimsel metin türünün özelliklerini taşır.

Yazar, oluşturduğu metinde bir şey anlatmak, betimlemek ya da açıklamak isteyebilir. Yazarın bu yaklaşımına göre metin tiplerinden söz edilebilir. Yazar, bir görüşü savunur; gelecekte haber verir, şiirsel bir yapı ile okuyucunun karşısına çıkar. Metin tipi; yazarın varsayıldığı okuyucusundan dolayı yapacağı, gerçekleştireceği ya da hayal edeceği şeylerle ilgili bir tanımlamadır.²

1.1. Anlatısal Metin Tipi

Anlatı; bir kişinin (anlatıcı), belli bir bakış açısı ile, birbiriyle ilişkili olaylar dizisini, belli bir mekân ve zaman içine koyarak kurguladığı metin tipidir. Bu tanımdan yola çıkarak bir anlatı için, anlatıcı, anlatı kişileri, birbirleriyle ilişkili olaylar dizisi, kurgulama, bakış açısı, mekân ve zaman kavramlarının gerekli olduğunu söyleyebiliriz. Bunlara ek olarak anlatının belli bir ana fikri ve izleği ile anlatının anlatma düzenini de belirtmek gerekir. Anlatıdaki olaylar, anlatıcının belirlediği belli bir düzen içinde sunulur.

1.1.1. Yazarın işlevi/ amacı: Yazarın amacı, gerçek ya da imgesel bir olayın okuyucu tarafından düşünülmesi ve okuyucunun öykü üzerinde yoğunlaşmasını sağlamaktır. Bunu yaparken de anlatı bilimine ait her türlü olanaktan yararlanır. Anlatıyı süslemeler, vurgulama amacıyla yinelemeler, eğretileme, söyleşi katma, yerel deyiş kullanımı, yerlerin ya da kişilerin betimlenmesi, karşıtlıklar oluşturma,

hız, ayrıntıların özgüleştirilmesi, imgelerin kullanımı gibi değişik durumlar, bu imgesel dünyanın daha kalıcı olabilmesi için yapılabileceklerden bazılarıdır.³

İncelediğimiz öyküde yazar, diyaloglara yer vererek öyküye söyleşi katmış ve böylelikle öyküyü daha dikkat çekici hale getirmiştir:

-*Hangi cinayet?*

- *Sen daha gençsin. Çiftçilerin terbiye edilmesi için yararlı ilacın ne olduğunu bilemezsin.*

- *Hangi ilacı kastediyorsun? Yoksa eğitimden daha faydalı bir ilaç mı var? *4 ve*

- *Zât-ı âliniz köyde mi oturuyor?*

- *Ben orada doğdum beyim.*

- *Maşallah.*⁵

Ayrıca yazar diyaloglarda "brafu" (bravo), "efendi", "edepsiz"⁶ gibi yerel deyişlere de yer vermiştir. Yine " bravo efendi, bravo, bravo!"⁷ şeklinde vurgulama amaçlı yinelemeler kullanmıştır.

Yazar, yer ve kişilerin betimlemesine oldukça ağırlık vermiş, daha öykünün başlangıcında: "*Pırıl pırıl, ruhun karanlıklarını aydınlatan ve yaşlıyı gençleştiren bir sabah... Gönüllere tazelik veren, can sıkıntısını gideren hoş bir meltem... Bahçede ağaçların yaprakları, sabahın gelişine dansedercesine sallanıyor. İnsanlar da içlerini saran iş heyecanı ile yolda yürüyor.*"⁸ diyerek mekân tasviri; öykünün ilerleyen kısımlarında trene binen yolcular hakkındaki gözlemleri ile de kişi tasvirleri yapmıştır: "*Tam o sırada parlak yüzlü, kılık kıyafeti yerinde, boylu poslu, turp ve acı bakla satıcılarından sık sık duyduğum bir şarkıyı mırıldanarak salına salına yürüyen bir beyefendi kompartımana girdi.*"⁹ ve "*Bu arada kompartımanın kapısı tekrar açıldı ve içeri altmış yaşlarında, kırmızı suratlı, parlak gözlü, teninin rengi Çerkeze benzeyen yaşlı biri girdi. Elinde eskimiş bir şemsiye tutuyordu. Fesinin püskülü ise kulaklarına kadar varıyordu. Yol arkadaşlarına dikkatle bakarak karşıma oturdu. Sanki onların nereden gelip nereye gittiklerini sorar gibiydi.*"¹⁰

MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR ADLI KISA ÖYKÜSÜNÜN ANLATISAL METİN YÖNÜNDE İNCELENMESİ

1.1.2. Okuyucunun bu tür metin karşısındaki durumu/ tutumu: Bu tür metinlerde okuyucu, kahramanların kimliklerini bulur ve onları olaylarla ilişkilendirir.¹¹

1.1.3. Örnek Metinler: Kısa öykü olarak değerlendirilen *Fi'l-Kitâr* adlı metin, anlatısal metin türü örneklerindedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi anlatı tipi, diğer metin tipleri içinde de bulunabilir¹² ya da incelediğimiz öyküdeki gibi, anlatısal bir metin içerisinde betimsel ve söyleşimsel metin tipleri yer alabilmektedir.

1.1.4. Anlatı Türleri: Bu tür anlatılarda gerçeğin tam anlatımından çok, gerçeğe benzer bir anlatımdan söz etmek gerekmektedir. Öte yandan yazarların kendi yarattıkları olay ve kişilerden oluşan bir imgesel dünyada anlatı gelişir. Yani bir anlatı türü içinde diğerini de bulmak olasıdır. Örneğin, otobiyografi (özyaşamöyküsü) gerçek olayın anlatımıdır ama bu anlatı içinde düşsel anlatı da bulunabilir. Bu iki karşıtlık nedeni ile anlatı, gerçeklik ve düşsellik arasında uzanan geniş bir yazı alanıdır.¹³ Kısacası hem gerçek, hem de kurgusal nitelik taşır.

1.1.5. Gerçek, Gerçeğe Benzerlik ve Gönderge

Bir şeyi anlatmak, yani söze ya da yazıya dökmek öncelikle kurgulamaktır. Öykücü de kurgular gerçeği, yani onu kendi düzleminde başka bir düzleme taşıyarak yeniden düzenler, bunun sonucu olarak da bir ölçüde kendi özünden uzaklaştırır.¹⁴

Anlatısal metin söz konusu ise, buradaki gerçek olayın anlatımı da gerçek yaşamdakine aynen uymaz. Yazarın oluşturduğu yazı da hiçbir zaman, daha önce olmuş ya da yaşanmış bir gerçeğin doğrudan doğruya yansıtılması değildir. Var olan gerçek üzerine kurulmuş ya da temellendirilmiş kurmaca bir dünyanın gerçeğe benzer bir yaklaşımla anlatımı söz konusudur.

Yazar, dış dünyayı yalın bir aracı ortam olarak alır, onları anlatı için bir malzeme olarak kullanır. Yapıtını oluştururken belli bir gerçeğe, yaşamdan bir kesiti, belli bir ânı başlangıç noktası olarak seçebilir.¹⁵ *Fi'l-Kitâr* adlı öyküde de Muhammed Teymûr, malzeme olarak köye gitmek üzere yaptığı bir tren yolculuğunu seçmiştir.

Bunların yanı sıra yazar, bir tarihçi gibi, anlatısına aldığı gerçek bir olayı, olduğu gibi yansıtmaz. Daha önce yaşanmış bir olaydan yola çıkarak anlatısını oluşturmayı düşünmüş olsa da, kendi düş gücüyle onu geliştirir, değiştirir ve sonuçta olay örgüsünü kendisi yeniden kurar. Bu olay örgüsü, gerçek yaşamda daha önce olmuş bir olayla tam olarak çakışmaz.¹⁶

1.2. Metnin Temel Özellikleri

Yazınsal (edebî) metinlerde, iki tür kod bulunmaktadır; anlamsal kod ve estetik kod. Anlamsal kod, doğal dilin anlaşılması için gerekli olan dilbilgisi; estetik kod ise, biçim ile içeriğin birbirine karıştığı sanatsal bir düzey üzerine kurulmuş bir iletişimi amaçlar.

Anlamsal kod, dil bakımından anlama ve anlamlandırmadır, bir başka deyişle metni okuma aşamasıdır. Estetik kod ise, simgeleri yorumlama yani yan anlamlar ve simgesel anlatımları yorumlama ve yeni anlamlar yükleme işidir. Bu da çözümleme ve metni inceleme anlamına gelir.

Anlatısal metin, bir ya da daha fazla gerçek ya da düşsel kişileri barındıran olayların anlatımını belirten yapılardır. Anlatısal metinler, belirli bir zaman dilimi içinde gelişen olayları ve anlatı süresince olan durumlar ve dönüşümleri belirtir. Her anlatıda öyküleme, kişi, mekân ve yer gibi kavramlar her zaman kullanılmıştır.¹⁷

İncelediğimiz öyküde de birden fazla kişinin bir tren yolculuğu boyunca başlarından geçenler, karşılıklı diyaloglarla belli bir düzen içerisinde anlatılmıştır.

Anlatının altı temel özelliği vardır;

1. Olayların art arda gelmesi
2. İzleksel birim (konu)
3. Dönüşüm
4. Oluş
5. Neden
6. Etik Sonuç¹⁸

Ele aldığımız anlatının nedeni olarak; yazarın yani kahraman-anlatıcı kişinin, öylesine güzel bir sabah, her şey cıvıl cıvılken, kendi-

MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR ADLI KISA ÖYKÛSÜNÜN ANLATISAL METİN YÖNÜNDE İNCELENMESİ

sinin üzgün oluşu, can sıkıntısından kurtulmak üzere yolculuk yapmaya karar vermesi ve köye gitmek üzere trene binmesi gösterilebilir.

1.3. İşlevleri Açısından Anlatısal Metinlerin Sınıflandırılması

1.3.a. Bilgilendirme İşlevi: Özellikle göndergesi gerçek dünyaya ait olan anlatısal metinlerde bu işlev belirgin olarak görülür.

1.3.b. Kurmaca İşlevi: Göndergeleri kendi üzerinde olan anlatılarda imgesel olarak yaratılmış bir olayın anlatımı söz konusudur.

1.3.c. Sanat İşlevi

1.3.d Simgesel işlev

1.3.e. Kanıtlayıcı İşlev¹⁹

İncelediğimiz anlatının türü olan "kısa öykü" kurmaca işlevine sahip bir anlatıdır.

2. Anlatısal Metinlerin İncelenmesi

Bir metnin anlatısal tip olmasını sağlayan ilk özellik; bir olay örgüsünün, anlatıcı tarafından belirli bir bakış açısı ile belirli bir zaman kesiti içinde ve onun (anlatıcının) belirleyeceği bir sıralama düzeninde anlatılmasıdır.²⁰

Olayın Gelişimi: Anlatısal metinler, zaman dizimine ve neden-sonuç ilişkisine göre düzenlenmiş metinlerdir. Anlatıdaki değişik olaylar arasında bir ilişki vardır.²¹

Seçtiğimiz anlatıda, yazar güzel bir günün sabahında can sıkıntısından kurtulamaz, bu durum onu tren istasyonuna sürükler ve köye gitmek üzere trene biner; sonrasında yazarla aynı kompartımanı paylaşan yolcular arasında yazarın okuduğu gazetedeki Millî Eğitim Bakanlığı'nın eğitimi yaygınlaştırması ve okuma-yazma seferberliği haberi nedeniyle bir tartışma başlar. Tartışma, çiftçinin eğitim görüp görmemesi gerektiği konusuna kayar. Bu ateşli tartışmalar daha devam ederken yazar trenden iner ama uğultular hala kulağındadır.

1.1. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Genel olarak anlatıda, yazar ile anlatıcı, okuyucu ile anlatılan ayrı kişilerdir. Yazar ve okur, gerçek dünyaya aitken, anlatan ve anlatılan metin bağlamında varlık bulan kişilerdir. Ancak yazar ile anlatıcının aynı kişi olduğu anlatımlar da görülmektedir. Örneğin; otobiyografik

(özyaşamöyküsel) anlatılarda yazar, metin içindeki görüntüsü olarak anlatıcı, bir anlatı kişisi (kahraman) olarak okurun karşısına çıkar.²² İncelediğimiz anlatıda da, yazar ile anlatıcı aynı kişidir ve aynı zamanda bir anlatı kişisidir yani öykünün kahramanlarından biridir.

Anlatıdaki tüm olaylar dizisi, anlatıcının bakış açısına göre aktarılmıştır ve okuyucu anlatıdaki olayları anlatıcının görüş biçimiyle algılar.²³

Birinci tekil şahıs zamiri (ben) kullanılarak yapılan bu anlatıda; öncelikle anlatıcı da bir anlatı kahramanıdır, yani kahraman-anlatıcı tipine uygun bir anlatıcı vardır. Olaydaki konumuna göre kendisi ile ilgili anlatımda "ben" zamirini kullanır. Bu durumda "ben" zamiri yalnızca kahraman-anlatıcıyı belirtir. Anlatıcı, yalnızca birinci tekil şahıs zamirini kullanarak metni anlatmakla kalmamış, aynı zamanda anlatı kişilerinden birisi olarak kendisini metinde görünür kılmıştır.

Öykü, kısa bir çevre tasvirinin ardından kahraman-anlatıcı yazarın birinci tekil şahıs anlatımıyla (ben'li anlatım) başlayan şu cümlelerle devam eder:

"Ben ise moralim bozuk, pencereden tabiatın güzelliğine bakıyor ve kendime üzüntümün sebebini soruyorum, fakat cevabını bulamıyorum..."

Alfred de Musset'in kitabını aldım ve okumaya çalıştım, fakat olmadı. Kitabı masanın üzerine atıp bir sandalyeye oturdum ve sanki zamanın pençeleri arasına sıkışıp kalan bir avmışım gibi düşünceye daldım."²⁴

2.1.1. Odaklayım: Bir şeyi merkeze koyma, onda yoğunlaşma olan odaklayım; metin açısından ele alındığında anlatıcının durumundan ve algılama biçiminden kaynaklanır. Anlatı özel bir kişinin bakış açısını alabilir, bir kişinin bakış açısı ile anlatılabilir. Anlatıcı, anlattığı metinde kendini gösterebilir, kendisini bilinçli olarak silebilir ya da anlattığı olayların içinde bir anlatı kişisi olarak bulunabilir. Anlatıcı ile metin arasındaki ilişkilere bağlı olarak üç tür odaklayım vardır; sıfır odaklayım, dış odaklayım ve iç odaklayım.

2.1.2. Sıfır odaklayım: Anlatıcının, her şeyi bildiği, her şeyi gördüğü, her yerde bulunduğu durumda sıfır odaklayım söz konusudur.

MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR ADLI KISA ÖYKÛSÜNÜN ANLATISAL METİN YÖNÜNDE İNCELENMESİ

Bu, her şeyi bilen ve her yerde bulunan, aynı anda her yerde hazır olma yetisine sahip bir anlatıcının bakış açısidir. Bu yönüyle o, sınırsız güce sahip bir anlatıcıdır. Olayları istediği yöne çekebilir.²⁵

2.1.3. Dış odaklayım: Bu odaklayımda anlatı ve betimlemeler, anlatı dışındaki bir gözlemci tarafından yapılır. Anlatıcı, uzaktan görmeleri ile tahminde bulunur. Etrafında gelişen eylemi yansız olarak gösterme eğilimindedir.

Bu anlatı durumunda, anlatıcı kişilerden daha az şey bilir, dışarıdan bir tanıktır. Olayların öncesi ya da sonrası ile ilgili tüm ipuçlarını bilmez ve kendisi olayları yönlendiremez. İç odaklayıma göre daha nesnedir.²⁶

2.1.4. İç odaklayım: Dış odaklayıma göre daha öznel bir anlatımdır. Bir bakıma kahraman-anlatıcının özyaşamöyküsü gibi bir durum vardır. Anlatıcı, olayların bir kahramanı olarak bulunabilir. Olayları kendi görebildiği, bilebildiği kadarı ile ve kendi bakış açısıyla anlatır. Bu tür anlatımda okuyucu anlatı içinde bir kahraman olarak bulunabilir.²⁷

Değerlendirmeye çalıştığımız öyküde, bu üç odaklayımdan herhangi birine tümüyle uyan bir durum söz konusu olmamakla birlikte; anlatıcının her yerde bulunması yönünden sıfır odaklayım; olayları gözlemlemesi bakımından dış odaklayım; anlatıcının olayların bir kahramanı olarak yer alması ise, iç odaklayım olduğunun göstergesidir.

Ancak; anlatıcının olaylar ve kahramanlar hakkında aklından geçenleri ya da onların geçmişlerini bilecek kadar sınırsız bir güce sahip olması söz konusu değildir, bu anlamda sıfır odaklayımı birebir karşılamaz. Aynı şekilde anlatı ve betimlemeler anlatı dışındaki bir gözlemci tarafından değil, tersine anlatı içinde yer alan anlatıcı-kahraman tarafından yapılmaktadır. Bu yönüyle ise dış odaklayımla birebir örtüşmez. Yine, bu öyküde iç odaklayımda olduğu gibi okuyucu anlatı içinde bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktan çok uzaktır. Yani "ağlayan bir çocuk sesi duyar da ilgilenirseniz, bilin ki..." gibi

okuyucuya doğrudan bir hitap şekli göze çarpmamaktadır. Bu da iç odaklayıma bütünüyle uymaktan uzak olduğunun göstergesidir.

1.1. Anlatıda Kim Konuşuyor?

Her anlatı, bir anlatıcının bakış açısı ile anlatıldığına göre, değişik anlatı kipleri vardır; eğer anlatıcı sözü doğrudan kişilere verirse dolaysız anlatım; "sordu", "dedi" gibi bir kişinin sözünün bir başkasınca kendi söylemi içinde aktarılması ise, dolaylı anlatımdır.²⁸

Okuyucu, anlatıdaki tüm konuşmaları anlatıcının ağzından öğrenir. Bir başka deyişle, anlatı içindeki konuşmaların tümü anlatıcı tarafından okuyucuya aktarılır. Belki de bu yüzden her bir konuşmanın sonunda "söyledi", "dedi", "sordu" gibi anlatıcıya ait aktaran söylemler, bu tür gereksiz yinelemeler anlatının okunmasını zorlaştırdığından; anlatıcı, kişilerin konuşması sırasında ortadan silinir ve konuşmayı doğrudan anlatı kişisine bırakır.²⁹ Ancak anlatıcı şayet anlatıcı-kahraman ise kendi konuşmalarını aktarırken "dedim", "diye sordum" gibi ifadeler kullanarak kendini hissettirir.

Söz konusu öyküde de genel olarak dolaylı anlatım yer almakla birlikte; akıcılığı bozmaması amacıyla bu türden bir dolaysız anlatıma zaman zaman yer verilmiştir. Yazar, karşılıklı konuşmalarda kimi zaman aradan çekilir ve ifadeleri doğrudan kahramanların ağzından verir:

"Hemen gazeteyi yerden aldım ve;

-Hangi cinayet? diye sordum. (anlatıcı-kahraman)

-Sen daha gençsin. Çiftçilerin terbiye edilmesi için yararlı ilacın ne olduğunu bilemezsin. (dolaysız anlatım)

-Hangi ilacı kastediyorsun? Yoksa eğitimden daha faydalı bir ilaç mı var? (dolaysız anlatım)

Çerkez kaşlarını çattı ve kızgın bir dille; (dolaylı anlatım)

-Evet, evet, bir ilaç daha var!

-Nedir o? (dolaysız anlatım)

-Hocayı uykusundan uyandıracak kadar bağırarak; (dolaylı anlatım)

-Kırbaç! "³⁰

MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR ADLI KISA ÖYKÛSÜNÜN ANLATISAL METİN YÖNÜNDE İNCELENMESİ

-1.2.Anlatı Kişileri (Kahramanlar)

Metinde olaylarla ilgili olarak, kişi, zaman, eylem, yer, bakış açısı ile ilgili belirleyiciler bulunur. Bu tür metinlerde, kişileri, bir nesneyi ya da mekânı belirten betimlemeler bulunabilir.

Bir anlatı ile ilgili sözlüksel alan ve anlamsal alan, olay örgüsünü ve kişileri tanımda ipucu olabilmektedir.³¹

Değerlendirdiğimiz metinde dinî kavramlarla ilgili sözlüksel alan, bir ipucu olabilmektedir. Örneğin; öyküde bir yolcu, kendisine sorulan soru üzerine: *"Bismillâhirrahmânirrahîm. İnnâ fetahnâ leke fethan mübinâ (Biz sana apaçık bir fetih ihsan ettik). Hz. Peygamber: Alt tabakadan insanların çocuklarına ilim öğretmeyin! buyurdu."*³² şeklinde verdiği cevapta kullandığı ifadeler, onun yalnızca kimliğini ve kişiliğini değil, dünya görüşünü de açıklar niteliktedir.

Diğer yolcuların *"Çiftçiye eğitim mi faydalıdır, yoksa dayak mı?"*³³ sorusuna bir âyet ve bir hadisle karşılık vermesi, onun din adamı kimliğinin açık bir göstergesidir.

Yine *"Yazıklar olsun! Siz okuma-yazmayı öğrendiğiniz günden itibaren ahlâkınız bozulmaya başladı. Dîninizin emirlerini unuttunuz, bazılarınız da eğlenceye daldı, zulmetti, kibirlendi ve Yaradan'ın varlığını inkâr etti."*³⁴ sözleri ise, onun dünya görüşünü ele vermektedir.

Anlatı kişisi, bir düşünce olduğu kadar, toplumsal bir tip ya da karakter, mitolojik bir güç olarak sunulur. Eğer anlatı içindeki kişi, gerçek yaşamdaki bir kişinin görüntüsü ya da benzeri olarak verilecekse, bu kimlik anlatı süresi boyunca oluşturulan bir karakter ile var olur.³⁵

Ele aldığımız öyküdeki kahramanlar, Mısır toplumunun içinden özenle seçilmiş ve büyük ölçüde iyi çizilmiş karakterlerdir.³⁶ Öykü, o dönem Mısır toplumunda yaşanan değişimi, eğitimin yaygınlaştırılması ve çiftçilerin eğitilmesi konusunda toplumun çeşitli kesimlerine mensup kişilerin görüşlerinin yansıtılması açısından gerçekçidir.

Anlatı kişisi (kahraman):

- Yaşadığı çevresi ile vardır. (muhtar- köy)

-Bir eylem içinde belli bir rolü vardır. (Çerkezin kaba davranışları, hocanın sürekli uyuklaması, beyefendinin bir elbisesine, bir yolculara bakıp durması.)

-Bir kimliği ve unvanı vardır. (Çerkez, hoca, muhtar)

-Bir davranış içindeki sürekliliği, sürekli sahip olduğu bir nesne ya da tutumu vardır. (hoca ve tespahi = nesne; hoca ve çerkezin sık sık yere tükürmesi = tutum)

Anlatı içindeki kişilerin belli bir karakterin oluşmasında yaptıkları eylemlerin, tutumların, yüzlerin, el, kol ve ayak hareketlerinin, fiziksel görünümün, bir durumla ilgili fiziksel tepkisinin, fiziksel güzellik ve fiziksel çirkinliğin, hatta her türlü davranışın önemli bir işlevi vardır.³⁷ Burada belirtilen bir çok durum da anlatı kişilerinin belli bir karakter olarak bulunmasına yardımcı öğelerdir.

-Anlatı içinde az ya da çok belirtilmiş bir geçmişi vardır.

-Toplumsal bir konumu, bir mesleği vardır. (muhtar, hoca, öğrenci)

-Fiziksel bir dış görünümü vardır. Anlatı kişinin vücudundan, elbisesinden ve bu elbisenin kültürel bir koda gönderiminden söz edilebilir.³⁸

*"Kalyüb muhtarlarından, iri yarı, pos bıyıklı, kalkık burunlu, yüzünde çiçek hastalığının izleri bulunan, kaba ve câhil olduğu her hâ-linden belli olan birisi kompartımanımıza girdi."*³⁹

*"İçeriye esmer tenli, uzun boylu, ince yapılı, gür sakallı, sarıklı bir hoca girdi. Göz kapakları tembellikten kapanmaktaydı. Hâlâ uykusundan uyanmamış gibiydi. Oturağının üzerine bağdaş kurmadan önce kırmızı ayakkabılarını çıkardı. Sonra küçük bir çocuğa örtü olabilecek kırmızı mendiliyle dudaklarını silerek üç kere yere tükürdü. "*⁴⁰

*"Parlak yüzlü, kılık kıyafeti yerinde, boylu postu bir beyefendi kompartımana girdi."*⁴¹

-Bir konuşma ve anlatım biçimi vardır. Bunlar, kişinin, dil düzeyini ortaya koyar.⁴²

" Çerkez sinirden nefesi daralmış bir halde ona baktı ve;

-Sen de kim oluyorsun?

MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR ADLI KISA ÖYKÛSÜNÜN ANLATISAL METİN YÖNÜNDE İNCELENMESİ

-.....

Artık Çerkezin sabrı tükenmişti.⁴³ Bir yere, bir hocaya ve bir de muhtarın ayakkabısına tükürerek bağırdı:

-Edepsiz çiftçi!"⁴⁴

-Durağan ya da değişken ruhsal bir yapısı vardır. Kendi kimliğinin ruhsal yanını da ortaya koyacak nesnelere, davranış biçimleri ya da başka özelliklerinden söz edilebilir.⁴⁵

"Çerkez, bir süre daha gazeteyi okumaya devam etti, sonra canı sıkılarak gazeteyi buruşturup yere attı."⁴⁶

"Çerkez kaşlarını çattı ve kızgın bir ses tonuyla :"⁴⁷

"İyi giyimli beyefendi de bir elbisesine, bir bize bakıp gülüyordu. Öğrencinin yüzünde ise ürperme ifâdeleri vardı. Birkaç kez konuşmaya yeltendiyse de terbiyesi ve yaşının küçüklüğü buna izin vermedi."⁴⁸

"Öğrenci çok sinirlendi. Daha fazla sessiz kalmaya dayanamadı ve titreyerek;

-Ey muhtar hazretleri! Çiftçi.....

Muhtar sözünü keserek:

-Saygıdeğer beyefendi diye hitap et. Çünkü ben yirmi yıl önce ikinci dereceye yükseldim."⁴⁹

-Durağan, yani metin boyunca fazla değişmeyen ya da değişken bir karakteri ve ruh durumu vardır. Bunu daha iyi anlayabilmek için anlatı kişilerini değişik bakımlardan sınıflandırmak gerekir:

-Davranışı açısından (olumlu /olumsuz, sempatik / antipatik)⁵⁰

İncelediğimiz öyküde; Çerkez, hoca ve muhtar olumsuz ve antipatik bir kimlikle anlatıda yer alırken; yazar, öğrenci ve şık giyimli beyefendi ise olumlu ve sempatik bir kimlik çizer.

-Toplumsal konumu açısından (aristokrat / burjuva / işçi / zengin)

Öyküde Çerkez, toprak sahibi ve muhtar kırsal kesimdeki yönetici olarak toplumun zengin ve güçlü kesimini temsil eder.

-Bir grup içindeki konumu açısından (grubun etkin üyesi/ gruptan kopuk yalnız yaşayan)

Anlatıda, grubun etkin üyesi olarak Çerkez'i gösterebiliriz. Tartışmaları başlatan ve alevlendiren kişi odur. Bunun yanında hemen

hemen kompartımandaki söz konusu yolcuların tümü konuşmaya ve tartışmalara dâhil olur. Ancak hoca sürekli uyukladığından gruptan ve konuşulanlardan biraz uzaktır. Beyefendi ise, arada bir kahkahalar atarak ve alkışlayarak öğrenciye destek vermenin dışında konuşmalara pek katılmaz.

- Yaşı açısından (genç/ yaşlı)

Öyküde öğrencinin, yazarın da diyaloglardan (*Çerkezin yazara "sen daha gençsin....."* ifadesinden) yola çıkarak genç olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Yine bu ifadeden ve ona ait betimlemelerden Çerkezin yaşlı olduğu sonucuna varmak mümkündür. Ayrıca yeni nesli eleştirmelerinden, Çerkez gibi, hoca ve muhtarın da yaşlı oldukları sonucuna varılabilir.

- İdeoloji açısından (devrimci/ tepkici/ tutucu; bunlar yazarın bakış açısına göre bir değerlendirmedir)

Seçtiğimiz metinde, çiftçinin eğitilmesine karşı çıkan Çerkez, hoca ve muhtar, gerici ve tutucu bir imaj çizerken; yazar, öğrenci ve beyefendi eğitimden yana aydın bir bakış açısına sahiptirler.

2.4. Kullanılan Eylemler

Anlatıda yer alan eylemler, hareket bildiren eylemler ve durum bildiren eylemler şeklinde sınıflandırılabilir. İncelediğimiz öyküde söyleşim egemen olduğundan hareket bildiren eylemlere çok fazla yer verilmemiştir. Yine öykümüzde sık sık başvurulan betimlemelerde durum eylemleri kullanılmıştır. Bununla birlikte öykünün başında hareket bildiren eylemlerden söz edilebilir.

2.4.1. Hareket Bildiren Eylemler:

" Alfred de Musset'in kitabını aldım ve okumaya çalıştım, fakat olmadı. Kitabı masanın üzerine atıp bir sandalyeye oturdum..... sonra da ayağa kalktım, bastonumu aldım ve evden ayrıldım. Ayaklarımın beni nereye götüreceğini bilmeden yürüdüm. Sonunda Babu'l-Hadîd İstasyonu'na vardım.⁵¹ Orada bir süre düşünceye daldım. Sonra kendimi rahatlatmak için yolculuk yapmayı düşündüm. Bir bilet aldım ve bütün günümü orada geçirmek üzere kasabaya giden trene bindim."⁵²

2.4.2. Durum Bildiren Eylemler:

MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR ADLI KISA ÖYKÛSÜNÜN ANLATISAL METİN YÖNÜNDE İNCELENMESİ

" *Kompartımanı sessizlik kapladı. Öğrenci hikâyesini okuyor, hoca kendinden geçmiş bir halde tespih çekiyor, beyefendi kâh elbisesine, kâh yolculara bakıyor; ben ise beşinci bir yolcu gelmeden önce trenin hareket etmesini bekleyerek gazete okuyordum.*"⁵³

" - *Efendim, aramızda en iyi kararı siz verirsiniz. Bu meselede bize hakemlik yapın.*

Hoca başını salladı, şöyle bir boğazını temizledi, yere tükürdü ve;

- *Probleminizin ne olduğunu söyleyin ki Allah'ın izniyle aranızı bulayım.*"⁵⁴

2.5. Zaman

Her anlatı iki yapıdan oluşur: Olayların anlatımı olan öykü ile anlatıcının kendisinin de bulunduğu, nesnelliğini ve bakış açısını belirttiği anlatma. Bir yanda anlatıda sözü edilen olayların geçtiği dönemle ilgili bir öykü zamanı, diğer yanda da, bu olayların okuyucuya aktarıldığı anlatma zamanı vardır.⁵⁵ İncelemeye aldığımız öyküde öykü zamanı ile anlatma zamanı arasında bir ayrım yoktur.

Anlatmada dört tür zamandan söz edilebilir: artsürel anlatma, öncesel anlatma, eşsürel anlatma ve katılımsal anlatma.⁵⁶ Öykümüz, bu zaman türlerinden eşsürel anlatmaya dâhil edilebilir. Eşsürel anlatmada, o anda olmakta olan bir olayın anlatımı yapılmaktadır. Yani anlatma zamanı ile olayın oluş zamanı çakışmaktadır.⁵⁷

2.5.1. Düzene göre zaman farkı: Düzene göre zaman farkında yazar, geriye dönüş ve önceleme tekniklerini kullanır. Geriye dönüş tekniğinin anlatı içinde açıklayıcı bir görevi vardır ve geçmişe ait bir eylemin anlatısı söz konusudur.⁵⁸

Öykümüzde geriye dönüş örnek olarak şu anlatımlar verilebilir;

"*Eskiden çocuk, babasıyla yemek yemeğe bile korkardı. Bugün ise babasına sövüyor ve tokatlamaya kalkıyor.*

.....

Çocuk, halasının yüzünü dahi görmüyordu. Şimdi yengesiyle oturuyor."⁵⁹

Öncelemede ise, gelecekte olacak olayların olmadan önce anlatımı söz konusudur.⁶⁰

Ele aldığımız öyküde gelecekte haber verme ile ilgili şu cümleleri örnek gösterebiliriz:

" Bugünün haberlerinde Millî Eğitim Bakanlığı'nın eğitimin yaygınlaştırılması ve okuma-yazma seferberliği haberi dışında dikkat çekici bir şey yok." ⁶¹

2.5.2. Süreye (anlatma zamanı) göre zaman (öykü zamanı) farkı: Anlatı kuramı ile ilgili farklı durumlarda anlatı zamanı ile öykü zamanı arasında farklılıklar vardır. Anlatıya ara vermede öykü zamanı yoktur; sıfırdır. Anlatıcının yaptığı özetlemede öykü zamanı, anlatı zamanından daha geniştir. Anlatı kuramında kullanılan sahne anlatı zamanı ile öykü zamanı eşit durumdadır. Eksiltili anlatımda anlatma zamanı yoktur, sıfırdır. ⁶²

İncelediğimiz öyküde, olan her şey ayrıntılı olarak verildiğinden sahneleme kullanılmıştır. Zira, bir anlatı, öyküde geçen tüm olguları ayrıntılı olarak açıklar, kişilerin söz ve davranışlarını verirse, anlatı kuramı açısından bir sahneden söz edilir.

2.5.3. Sıklığa bağlı olarak zaman farkı: Burada söz konusu olan olay ile anlatıdaki aktarma biçimi arasındaki ilişkilerdir. Bu da tekli yapı, söylem bakımından yinelemeli ve eylem bakımından yinelemeli yapı olmak üzere üç biçimde belirtilir. ⁶³

Seçtiğimiz anlatıda tekli yapı kullanılmıştır. Tekli yapıda bir söylem, bir eylemi belirtir. Bir başka ifadeyle diğer yapılarda olduğu gibi aynı eylemi belirten değişik söylemler yoktur.

2.6. Anlatıdaki Mekânın (Uzam) İşlevi

Her anlatıda, anlatı kişileri (kahramanlar), bir mekân (uzam) ve zaman içinde gelişir. Bir mekândan diğerine sürekli bir devinim içindeki kahraman, birden çok olayı gerçekleştirir ya da bu olaylarla ilgili olarak anlatılarda yer alır.

Kahramanların anlatı içinde yer değiştirmesi çoğunlukla yeni bir serüvenle karşılaşmasına yol açacaktır. Anlatı içindeki bir seyahatin yeni bir olaya yol açtığını sıklıkla görürüz. ⁶⁴ Söz konusu öyküde de yazar, köye gitmek üzere bir tren yolculuğu yapar ve bu tren yolculuğu esnasında öykü gelişir.

MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR ADLI KISA ÖYKÜSÜNÜN ANLATISAL METİN YÖNÜNDE İNCELENMESİ

Mekân, bir manzara, görsel yanlar ve olayların geçtiği çerçeve gibi betimleyici öğeleri de içeren bir anlatı içinde de geçebilir. Betimlemede her şey dil ile yapılır. Yani bazı yerleri yazar, okuyucunun daha iyi anlaması için görsel öğeler yardımı ile açıklamaz, okuyucunun kendi algılayışına bırakır.⁶⁵

Başboş gezmelerin yanında bir yere gidip gelme ya da yeni bir mekân tanıma işlevinden söz edilebilir. Belli bir mekânın çevresinde atla, arabayla, gemiyle, yürüyerek yapılan bir mekân tanıma, sınırlarını belirlemek amacıyla yapılmış olabilir.⁶⁶ *Fi'l-Kitâr* adlı öyküde yazar bu türden bir sınırlamayı trenle gerçekleştirmiştir.

Mekânın anlatıya katılması değişik biçimlerde olabilmektedir. Yeni bir mekânın anlatıya girmesi genelde o mekâna ait belirgin bir yanı, uzaktan algılanabilecek bir yönü (örneğin, bir arazideki bitki örtüsü, bir caminin minaresi vb.) ile başlanır.⁶⁷ Yazar da incelediğimiz öyküye bu şekilde başlar:

*"Pırıl pırıl, ruhun karanlıklarını aydınlatan ve yaşlıyı gençleştiren bir sabah... Gönüllere tazelik veren, can sıkıntısını gideren hoş bir meltem... Bahçede ağaçların yaprakları, sabahın gelişine dansedercesine sallanıyor. İnsanlar da içlerini saran iş heyecanıyla yolda yürüyor. Ben ise moralim bozuk, pencereden tabiatın güzelliğine bakıyor ve"*⁶⁸

2.7. Anlatısal Metinlerin Bölümlenmesi: Oluntu ve Kesit

İncelenecek anlatıyı, gerek okumayı ve çözümlemeyi kolaylaştırmak için, gerekse olay örgüsünün gelişimini daha ayrıntılı ortaya koyabilmek için bölümlere ayırmak gereklidir.

2.7.1. Bölümler (Oluntular)

Bir anlatı içinde, küçük bir anlatı olarak işlev gören kendi içinde bir dönüşümü olan ve genel anlatının bir parçası durumundaki metin parçalarıdır. Bu dönüşümleri kendi aralarında, sıralı düzene bağlı dönüşümler, art arda gelen dönüşümler ve bağımsız dönüşümler biçiminde sınıflamak olasıdır.⁶⁹

Bölümleri (oluntuları) daha çok, uzun bir metinde (örneğin bir romanda) kullanmak daha yararlıdır, hatta bir zorunluluktur. Buna

karşılık her ne kadar kısa anlatılarda bölümleri belirlemek daha kolay olsa da romandaki kadar gerekli değildir.

Her anlatıda zoraki olarak bir bölümler grubunu çıkarmak her zaman gerekli ya da zorunlu olmayabilir. Eğer incelenen metin genel ve bütüncül bir yapı sunuyorsa ve yapılacak bölümlenimin çözümleme açısından önemli bir işlevi olmayacaksa, anlatıları bölümlere ayırmaya gerek yoktur. Bu durumda metni bir bütün olarak ele alıp incelemek daha doğru bir yaklaşımdır.⁷⁰

Bu yaklaşımdan yola çıkarak kısa öykü olan anlatımızı bölümlere ayırmadan bir bütün olarak incelemeyi daha uygun gördük.

2.7.2. Kesitler

Bölüm (oluntu), anlatsal yapı ile ilgili bir bölümlenme biçimidir. Halbuki kesitleme çözümleme ile ilgili bir bölümlenme biçimidir. Kesitlere ayırma, oluntu biçimindeki bölümlenmeden farklıdır. Bölüm (oluntu), anlatsal içerik ve sunulan olayların yapısı ile ilgili bir bölümlenme işiyken; kesitleme, anlatma biçimini, anlatmayı ve olayların betimleyimini düzenler.⁷¹

Bu nedenle anlatıyı, çözümleme açısından kesitlere ayırmak gereklidir. İncelenecek bir metni kesitlere ayırmak, okumak, incelemek ve çözümlemek açısından inceleme yapan kişiye kolaylık sağlar. Metni bölümlere ayırarak her kesitin kendi içinde çözümlemesi ile metnin tümünün çözümlemesi yapılmış olur.⁷²

En kolay kesitleme biçiminden birisi, yazarın yaptığı bölümlere uygun olarak yapılandır. Seçtiğimiz öykü gibi kısa anlatılarda metnin paragraf düzeni, kesitleme için yardımcı olacaktır. Yazar her paragrafta yeni bir konu belirteceğine göre, özellikle kısa anlatılarda bu durum geçerlidir.

Mekân ve zamana bağlı olarak kesitlemeler yapılabilir. Mantıksal ayrışım da kesitleme için ipucu olabilir. Örneğin; "fakat", "bununla birlikte", "öte yandan", "bunun yanında", "ama yine de", "ama", "böyle olmakla birlikte", "buna karşılık", " halbuki", "ne var ki", "oy-sa", "tam tersine", "yine de" vb. türü anlatımlarda bunu bulmak olasıdır.

MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR ADLI KISA ÖYKÛSÜNÜN ANLATISAL METİN YÖNÜNDE İNCELENMESİ

Bu gibi mantıksal ayrımların yanında, yeni bir anlatı kişinin (kahramanın) anlatıya katılması da kesitlemede kullanılabilir.⁷³ *Fi'l-Kitâr* adlı öyküde ise, kompartımana giren her yeni yolcu, anlatıya katılmış olur ve bunların her biri, bir kesit olarak değerlendirilebilir:

*"Biraz sonra tren, Şubra İstasyonu'na vardı. Burada Kalyûb muhtarlarından iri yarı, pos bıyıklı, kalkık burunlu, yüzünde çiçek hastalığı izleri bulunan, kaba ve câhil olduğu her hâlden belli olan birisi kompartımanımıza girdi."*⁷⁴

Kişilerin anlatı içindeki bulunma biçimleri de bir ipucu olabilir. Değişik anlam eksenlerine göre şu türden ikiliklerle sınıflandırılmaları olasıdır: konuşanlar/ dinleyenler, yönetenler/ yönetilenler, temsil edenler/ temsil edilenler, yardım edenler/ karşı çıkanlar, güçlüler/ güçsüzler, ezenler/ ezilenler, büyükler/ küçükler, iyiler/ kötüler...⁷⁵

İncelediğimiz öyküde; Çerkez ve Muhtar, ağırlıklı olarak konuşanlardır, şık giyimli beyefendi ve öğrenci daha çok dinleyen konumunda olmakla birlikte öğrenci, zaman zaman fikirlerini dile getirir. Yine öğrenciyle, yazar küçükleri, hoca, Çerkez ve muhtar ise büyükleri temsil eder. Muhtar, Çerkez ve hoca eğitime karşı çıkarken, yazar, öğrenci ve beyefendi eğitime destek verenler olarak göze çarparlar. Ayrıca yazar, öyküde yönlendiren, diğerleri ise yönlendirilen konumundadır.

2.8. Anlatının Oluşumu

Her anlatı için temel kesitler ve ikinci derecedeki olayları belirten kısımlar biçiminde bir sınıflama yapmak olasıdır. Anlatıdaki süs biçimindeki kısımlar ikinci dereceden anlatı yapısıdır. Olayların gelişimini sürdürebilmek açısından gerekli olan kısımlar ise anlatının temel çatısını oluşturur. Ancak, ikinci dereceden olaylar da anlatıya estetik değer, zenginlik, anlatıya çekicilik ve güzellik katan kısımlardır.

Bir anlatı içinde başlangıçta bir durum ortaya konulur, sonra bu durumu bozacak bir başka durum gelişir. Metnin sonunda ise, başlangıçtaki durumla ilgili bir sonuca varılır. Bu durum kısaca anlatı izlenesi olarak belirtilir.⁷⁶

Ele aldığımız öyküde de aynı şekilde yazar, güzel bir günün sabahında can sıkıntısından kurtulamaz, kendini rahatlatmak amacıyla ve köye gitmek üzere tren yolculuğu yapmaya karar verir. Yolculuk esnasında kompartımandaki yolcular arasında eğitim hakkında ateşli tartışmalar gelişir. Öykünün sonunda tren yolculuğu da sona erer ve yazar, gideceği yere varır.

Bir anlatı izlencesinde temel olarak şu durumlar vardır:

2.8.1. Metnin başlangıç durumu: Başlangıç durumunda, var olan düzenle ilgili yer, kişi, zaman ya da bazı nesnelere ilgili bilgiler verilir. Anlatıcı, başlangıç kısmında olayın geçtiği yeri yalın bir dille belirtir.⁷⁷

Söz konusu öyküde de yazar, anlatıya yer tasviriyle başlamıştır:

*"Pırıl pırıl, ruhun karanlıklarını aydınlatan ve yaşlıyı gençleştiren bir sabah... Gönüllere tazelik veren, can sıkıntısını gideren hoş bir meltem... Bahçede ağaçların yaprakları, sabahın gelişine dansedercesine sallanıyor."*⁷⁸

2.8.2. Dönüştürücü öge: Anlatının başlamasının öncesinde süregelen durumun bozulması söz konusudur. Var olan durumun değişimine neden olan dönüştürücü öge, anlatıya yeni bir ivme kazandırır.⁷⁹

Fi'l-Kıtâr adlı öyküde dönüştürücü öge, "Sonra kendimi rahatlatmak için yolculuk yapmayı düşündüm. Bir bilet aldım ve bütün günümü orada geçirmek üzere kasabaya giden trene bindim."⁸⁰ ifâdeleridir. Yani anlatının başta var olduğu sayılan tekdüze anlatımına getirilen yenilik, anlatının dönüştürücü ögesidir. Bu yenilik, anlatının daha sonrası için temel bir izlek durumundadır.⁸¹

2.8.3. Eylemler dizini: Dönüştürücü öge ile birlikte anlatıda yeni olaylar gelişmektedir. Başlangıçtaki sâkin durum bozulmuştur ve düzensizlik değişik olaylarla sürmektedir. Art arda gelişen bu olaylar anlatıda en çok yer alan kısımdır.⁸²

Her anlatıda olduğu gibi, incelediğimiz anlatıda da en uzun yeri eylemler dizini alır. Yazarın trene bindiği andan itibaren gelişen olaylar, yolcular arasındaki hararetle tartışmalar eylemler dizinini oluşturur.

MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR ADLI KISA ÖYKÛSÜNÜN ANLATISAL METİN YÖNÜNDE İNCELENMESİ

2.8.4. Dengeleyici öge: Olayların çözümlenmesinde yardımcı olabilecek beklenmedik bir olgu, düğüm ve dengeyi sağlayan bir güç söz konusudur. Dönüştürücü öğeden bu yana süren dengesizliği gidermeye yönelik olaylar gelişir. Sorunun çözümlenmesiyle, anlatının düğümü çözümlenmiş olur ve hızla anlatının sonuna doğru gidilir.⁸³

Söz konusu kısa öyküde, dönüştürücü öge olan yazarın yolculuk yapmak üzere trene binışinden bu yana gelişen olaylar ve yolcuların tartışmaları, yazarın gideceği yere varması ve trenden inmesi üzerine yarıda kalır, yani bir sonuca ulaşmaz. Bir başka deyişle öykü sona yaklaştığında tartışmalar hâlâ sürdüğü ve bir sonuca varmadığından, incelediğimiz anlatıda dengeleyici ögenin varlığından söz edemeyiz.

2.8.5. Bitiş durumu: Anlatının sonuç kısmıdır. Yeniden kurulan dengeye bağlı olarak ya anlatının en başına dönülür ya yeni bir durum içinde anlatı biter ya da yeni bir durumun başlangıcı ortaya çıkar. Okuyucu, her üç durumda da başlangıçtaki değişen durumun nasıl sonlandığını görmüştür.⁸⁴

Seçtiğimiz anlatıda yeni bir durum içinde anlatının bitmesi söz konusudur. Yazar, gideceği yere varır ve tren yolculuğu biter. Böylelikle öykü de sona ermiş olur.

2.9. Genel İzlem

Genel izlem, anlamın oluşum, kavranım ve üretiliş sürecini açıklayan, betisel düzey, anlatısal düzey ve izleksel düzey şeklinde üç aşamalı bir yapıdır.

2.9.1. Betisel Düzey

Betisel düzey aşamasında ele alınan nesnelere gerçek dünyadaki karşıtlıkları ile eşleştirilerek tanımlanır. Çözümünecek bütüncedeki kişiler, zaman ve mekân temel işlevleri yani birincil değerleri ile ortaya konur. Kişi ile ilgili olarak; fiziksel ve ruhsal görünümü, yaptığı eylemler, etkileşimde bulunduğu diğer anlatı kişileri değerlendirilir. Zaman açısından; olayın belli bir zaman içine yerleştirilmesi, anlatı zamanı ile öykü zamanı arasındaki farklar ya da benzerlikler, süre, tarihsel zaman, anlatıdaki olayların zaman içindeki gelişimi ele alınır.

Mekân açısından da; nesnenin mekânda kapladığı yer, boyutu, sınırları, olayın geçtiği mekân ve yer değiştirmeler gibi durumlar ele alınır.⁸⁵

İncelediğimiz anlatıyı betisel düzeyde değerlendirdiğimizde, şu tür bilgilere ulaşabiliriz:

Fi'l-Kutâr adlı anlatının sözceme öznisi olarak, öykünün yazarını (Muhammed Teymûr) görürüz. Anlatı içinde farklı anlatı kişileri vardır; bu kişilerin işlevsel açıdan konumlarını ayırmak için anlatının, öykü ve anlatmadan oluştuğunu belirtmek gerekir.

Anlatı = Anlatma + Öykü

Bu üç aşamayı sözceme kuramı açısından ele aldığımızda; metnin üretilişinden sorumlu bir özne söz konusudur. Bir anlatının sözceme öznisi de her durumda yazar olacaktır. Öykü ise, kahramanların eylem alanını belirtir ve sözcenin dengidir. Bir öyküdeki sözceme öznisi/ özneleri, konuşan veya eylem yapan kahramanların tümüdür. Bir anlatıdaki sözcelenmiş sözceme öznisi ise anlatıcıdır.⁸⁶

Çözümlediğimiz anlatı için üç özne şöyle belirtilebilir:

Sözceme öznisi: Yazar, Muhammed Teymûr

Sözcelenmiş sözceme öznisi: Anlatıcı. Öykümüzde yazar aynı zamanda anlatıcıdır.

Sözceme öznisi (Kahramanlar): Yazar, hoca, öğrenci, beyefendi, Çerkez, muhtar.

Kahramanların fiziksel ve ruhsal durumlarına baktığımızda şu tür yanlarının ortaya çıktığı görülebilir:

Yazar: Öyküde göze çarpan ilk kahramandır, aynı zamanda anlatıcıdır. Kompartımanda geçen konuşmalarda yönlendirici rol oynar. Millî Eğitim Bakanlığı'nın eğitimi yaygınlaştırmasından ve çiftçinin eğitilmesinden yanadır.

Hoca: Tembel, kılığına kıyafetine dikkat etmeyen, toplumsal görgü kurallarına uymayan bir kişi olarak tanıtılır. Kompartımanda çıkan tartışmalarda kendisine göre bazı dîni dayanakları da ileri sürerek, çiftçinin eğitilmesine karşı çıkar. O dönemde Mısır toplumundaki din adamlarının temsilcisidir.

Öğrenci: Yazarın, dış görünüşünden öğrenci olduğunu tahmin ettiği bu genç, terbiyesi ve yaşının küçüklüğü nedeniyle tartışmalara ka-

MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR ADLI KISA ÖYKÛSÜNÜN ANLATISAL METİN YÖNÜNDE İNCELENMESİ

tilmek istemez; ancak sonra çiftçinin eğitilmesi konusunda yazara destek verir. Öyküde genç neslin temsilcisidir.

Beyefendi: Temiz ve düzgün giyimli, sâkin tabiatlı bir kişidir. O da yazara çiftçinin eğitilmesi konusunda destek verir. Öyküde Mısırlı aydınının temsilcisidir.

Çerkez: Ten renginden Çerkez olduğu anlaşılan yaşlı bir adamdır. Çiftçinin eğitilmesi konusuna şiddetle karşı çıkan kompartımandaki grubun başını çeker. Öyküde toprak sahibi kişilerin temsilcisidir.

Muhtar: Dış görünüşünden kaba ve câhil biri olduğu anlaşılan muhtar, çiftçinin eğitilmesi konusuna şiddetle karşı çıkan Çerkeze destek verir. Öyküde kırsal kesimdeki yöneticilerin temsilcisidir.⁸⁷

2.9.1.1. Mekân (Uzam): Anlatıdaki mekânın, anlatının gelişmesi açısından önemli bir işlevi vardır.⁸⁸ Öncelikle incelediğimiz anlatının başında yer alan mekân, yazarın bulunduğu mekânı tanımlar; bir bakıma yazarın yolculuk yapmasının nedenini açıklamak üzere oluşturulmuş bir zemindir denebilir.

Daha sonra anlatıda yeni bir mekân söz konusudur, yani mekân değişimi olmuştur.⁸⁹ İkinci mekân, öyküdeki ana mekân olan trendir. Öyküde, birbirinden farklı düşünce ve görünüşe sahip kişilerin bir araya gelmesini sağlar. Yolculuk esnasında birbirini hiç tanımayan bu insanlar, birden ateşli bir tartışma içine girerler. Yazar bu duruma uygun ortamı sağlamak için böyle bir mekân seçmiştir.

Fi'l-Kitâr adlı öyküde kuşkusuz bir zaman kesiti söz konusudur; ancak çok belirgin bir zaman diliminden söz etmek zordur. Yazar, güzel, güneşli bir günün sabahından söz ederek öyküye başlar. Bundan sonrası için anlatıda herhangi bir zaman kavramına rastlanmamakla birlikte, kabaca bir tren yolculuğu kadar bir zamanda öykünün gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

2.9.2. Anlatısal Düzey

Genel izlemin anlatısal düzeyinde, anlatıdaki kişiler ve eylemler, yapılan işlevlere bağlı olarak çözümlenir. Her anlatıda birden çok sayıda anlatı kişisi bulunduğundan; buradaki incelemede, kişiler adları ile değil, yaptıkları eylemlerle, gerçekleştirdikleri işlevlerle tanımla-

nır. Anlatısal düzeydeki çözümlemede, anlatının eyleyenleri (kişileri), yaptıkları işlemlere bağlı olarak ortaya konur ve eyleyenler arası etkileşim belirlenir.⁹⁰

Öykümüzde hocanın trene binmesi ile kahraman anlatıcı-yazarın anlatı izlencesi başlar. Kompartımanda kendisinden sonraki ikinci yolcu olan hoca trene biner binmez yazarın onu süzmesi, özne ile karşı özne arasındaki çatışmanın ilk ipucu olarak görülür.

Bir başka örnek ise, muhtarın (özne), yazara (karşı özne) göre daha güçlü konumda olması ve karşı özneyi etkisiyle bastırmasıdır:

Yazar: *"Beyim, çiftçiler de bizim gibi insandır. Bir insanın kardeşine iyi muamele etmemesi çok yanlıştır", dedim.*

Muhtar: *"Çiftçileri ben çok iyi tanırım. Bin nüfuslu bir köyde muhtar olmak şerefi bana aittir. Eğer çiftçilerin durumunu öğrenmek istiyorsan sana cevap verebilirim. Efendi hazretleri, çiftçi, dayaktan başka hiç bir şeyden anlamaz."⁹¹*

Anlatı izlencesinin, öznenin gerçek anlamda eyleme geçtiği aşama ise bizim anlatımızda:

"Çerkez bir süre daha gazeteyi okumaya devam etti, sonra canı sıkılarak gazeteyi buruşturup yere attı.

- *Çiftçiler efendilerinin seviyesine çıksın diye eğitim ve okuma-yazma seferberliği istiyorlar. Büyük bir cinâyet işlediklerinin farkında değiller mi?"⁹²* cümlesiyle belirginleşir.

Kullanımdaki anlatım izlencesi ise, Çerkezin, gazete okumakta olan yazara *"Yeni haberler var mı beyefendi?"* sözünü ile başlar. Bu sorunun cevabı tartışmaların çıkış noktası olan konuya işaret eder: *"Bugünkü Millî Eğitim Bakanlığı'nın eğitim ve okuma-yazma seferberliğinden başka dikkati çekecek bir haber yok".*

"Yoksa eğitimden daha faydalı bir ilaç mı var?" cümlesi ise tartışmanın büyümesine sebep olacak yeni bir anlatı izlencesini oluşturur.

2.9.3. İzleksel Düzey

Anlamın en derin, dolayısıyla en soyut aşamasının ortaya konduğu düzeydir. Çözümlemenin son ve en zor aşaması izleksel düzeyde ger-

MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR ADLI KISA ÖYKÜSÜNÜN ANLATISAL METİN YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

çekleştirilir. Bir bakıma anlatının yapısında bulunabilecek yan anlam, çağrışımsal değer, simgeleştirme gibi soyut durumların ortaya konulması aşamasıdır.⁹³

İncelediğimiz anlatıda kahramanlar birbirinden farklı toplumsal kimliklere sahiptirler. Bir yanda çiftçinin eğitilmesine karşı çıkan Çerkez, muhtar ve hoca; diğer yanda ise çiftçilerin de diğer insanlar gibi eğitilmesi gerektiğini savunan yazar, öğrenci ve beyefendi. Bu şekilde yazar, bir anda oluşan iki farklı grup arasında sayı bakımından bir eşitlik sağlamıştır.⁹⁴ Bu durumu metinde yeterince görebiliyoruz. Böylelikle yazar, iki zıt kutuptaki kişilerle, iki farklı düşüncüyü simgeleştirmiştir.

Bütün bunlardan sonra bu anlatıdaki kişileri dört grupta toplamak olasıdır. Bir yanda iyi kimseler vardır. Anlatıda bu durumu yazar, öğrenci ve beyefendi simgeleştirir. Diğer yanda ise kötü kimseler vardır. Bunu da dayacağı savunan Çerkez ve muhtar belirginleştirir. Bunun yanında, bir de kullanılmaya elverişli kişiler vardır. Anlatıda bu durumu, öyküde bizzat somut bir şekilde bulunmasa da kahramanların anlattıklarından çıkarım yaparak çiftçilerin simgeleştirdiğini söyleyebiliriz. Son olarak da kimseye bir zararı olmayan kişiler söz konusudur. Anlatıda bu kimliği de hoca simgeleştirir.

Sonuç

Bir anlatısal metin olan Muhammed Teymûr'un Arap Edebiyatındaki ilk kısa öykü olarak kabul edilen *Fi'l-Kutâr* (Trende) adlı anlatısını; olay örgüsü, anlatım biçimleri, kullanılan eylemler, anlatı izlencesi, izleksel düzey, anlatı kişileri, zaman, yer ve anlatı bilimi ile ilgili değerlendirmeler açısından incelemeye çalıştık.

Metin incelemesinin, metni daha iyi anlamayı ve bütün yönleriyle değerlendirmeyi sağlaması bakımından büyük bir işlevi vardır. Arap edebiyatında modern öykü alanında öncü bir role sahip olan *Fi'l-Kutâr* adlı eserin bu anlamda incelenmesinin söz konusu alan için yararlı olacağını belirtmek yerinde olacaktır.

¹ Doğan Günay, *Metin Bilgisi*, Multilingual, İstanbul, 2003, s.203

² Doğan Günay, *a.g.e.*, s.203

³ *Aynı eser*, s.204-205

-
- * "Fî'l-Kıtâr" adlı öykünün Arapça aslı, Tâhir Ahmed Mekkî'nin *el-Kıssatu'l-Kasîra* (Kahire 1988) adlı eserinin 108-113. sayfalarından alınmıştır. Öykünün çevirisinde ise, kimi zaman Hüseyin Yazıcı'nın *Çağdaş Arap Öyküleri* (İstanbul 1999) adlı eserinin 163-168. sayfalarındaki çevirisinden; kimi zaman da Musa Yıldız'ın *Nüsha Dergisi*'nde yayımlanan adı geçen makaledeki çevirisinden yararlanılmıştır.
- ⁴ Tâhir Ahmed Mekkî, *el-Kıssatu'l-Kasîra*, Kahire, 1988, s.110; Hüseyin Yazıcı, *Çağdaş Arap Öyküleri*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999, s.165
- ⁵ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.111; Musa Yıldız, "Arap Edebiyatında İlk Modern Kısa Öykü; Muhammed Teymur'un Fî'l-Kıtârı", *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı:4 (Kış 2002), s.51
- ⁶ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.112
- ⁷ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.112
- ⁸ Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.163; Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.108
- ⁹ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.109; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.164
- ¹⁰ Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.164-165; Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.109
- ¹¹ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.205
- ¹² *Aynı eser*, s.205
- ¹³ *Aynı eser*, s.205-206
- ¹⁴ Tahsin Yücel, "Öykü ve Gerçeklik", Feridun Andaç, *Öykücünün Kitabı* içinde, Varlık Yayınları, İstanbul, 1999, s.254
- ¹⁵ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.208
- ¹⁶ *Aynı eser*, s.208
- ¹⁷ *Aynı eser*, s.208-209
- ¹⁸ *Aynı eser*, s.209-211
- ¹⁹ *Aynı eser*, s.211-212
- ²⁰ *Aynı eser*, s.118
- ²¹ *Aynı eser*, s.120,121
- ²² *Aynı eser*, s.122
- ²³ *Aynı eser*, s.122
- ²⁴ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.108; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.163
- ²⁵ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.124
- ²⁶ *Aynı eser*, s.125-126
- ²⁷ *Aynı eser*, s.126-127
- ²⁸ *Aynı eser*, s.129
- ²⁹ *Aynı eser*, s.131
- ³⁰ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.110; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.165-166
- ³¹ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.132
- ³² Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.113
- ³³ *Aynı eser*, s.113
- ³⁴ *Aynı eser*, s.113
- ³⁵ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.133
- ³⁶ Musa Yıldız, *a.g.m.*, s.47,49
- ³⁷ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.133
- ³⁸ *Aynı eser*, s.134
- ³⁹ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.110; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.165
- ⁴⁰ Musa Yıldız, *a.g.m.*, s.48; Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.108-109
- ⁴¹ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.109; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.164
- ⁴² Doğan Günay, *a.g.e.*, s.134
- ⁴³ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.112; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.167
- ⁴⁴ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.112; Musa Yıldız, *a.g.m.*, s.52
- ⁴⁵ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.134
- ⁴⁶ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.110
- ⁴⁷ Musa Yıldız, *a.g.m.*, s.51; Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.110

MUHAMMED TEYMÛR'UN Fİ'L-KITÂR ADLI KISA ÖYKÛSÜNÜN ANLATISAL METİN YÖNÜNDE İNCELENMESİ

-
- ⁴⁸ Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.166; Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.111
⁴⁹ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.111; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.166; Musa Yıldız, *a.g.m.*, s.52
⁵⁰ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.135
⁵¹ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.108; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.163
⁵² Musa Yıldız, *a.g.m.*, s.49; Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.108
⁵³ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.109; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.164
⁵⁴ Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.167; Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.112
⁵⁵ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.137
⁵⁶ *Aynı eser*, s.138
⁵⁷ *Aynı eser*, s.138
⁵⁸ *Aynı eser*, s.139
⁵⁹ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.113; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.168
⁶⁰ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.139
⁶¹ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.110; Musa Yıldız, *a.g.m.*, s.50
⁶² Doğan Günay, *a.g.e.*, s.145
⁶³ *Aynı eser*, s.147-148
⁶⁴ *Aynı eser*, s.149
⁶⁵ *Aynı eser*, s.149
⁶⁶ *Aynı eser*, s.150
⁶⁷ *Aynı eser*, s.151
⁶⁸ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.108; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.163
⁶⁹ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.152
⁷⁰ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.160
⁷¹ *Aynı eser*, s.162, 164-165
⁷² *Aynı eser*, s.164
⁷³ *Aynı eser*, s.162
⁷⁴ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.110; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.165
⁷⁵ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.162
⁷⁶ *Aynı eser*, s.165
⁷⁷ *Aynı eser*, s.166
⁷⁸ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.108; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.163
⁷⁹ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.166
⁸⁰ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.108; Musa Yıldız, *a.g.m.*, s.49
⁸¹ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.166
⁸² *Aynı eser*, s.167
⁸³ *Aynı eser*, s.167
⁸⁴ *Aynı eser*, s.168
⁸⁵ *Aynı eser*, s.169
⁸⁶ *Aynı eser*, s.170
⁸⁷ Musa Yıldız, *a.g.m.*, s.47
⁸⁸ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.171
⁸⁹ *Aynı eser*, s.172
⁹⁰ *Aynı eser*, s.173
⁹¹ Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.111; Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.166
⁹² Hüseyin Yazıcı, *a.g.e.*, s.165; Tâhir Ahmed Mekkî, *a.g.e.*, s.110
⁹³ Doğan Günay, *a.g.e.*, s.182
⁹⁴ Musa Yıldız, *a.g.m.*, s.48

YENİ EDEBİYATTA PAKİSTANLILIK BİLİNCİ

Dr. Rubina Şehnaz

Çeviri: Doç. Dr. Celal Soydan*

Özet:

Hindistan Yarımadası haritasında Pakistan'ın ortaya çıkması bölgenin siyasi ve sosyal yaşamında bir dönüm noktasıdır. Pakistan bölgesinde üretilen edebiyat kendine has mizacı vardır ve özel bir yaratıcılığa sahiptir. Pek çok etken, sayısız etki ona kesin bir şekil vermede rollerini oynadılar. Bunların en önemlisi Pakistanlılık bilinci ve onunla ilgili durumudur. Bütün edebiyat akımları bu temel kalıba unsurlar taşıdılar ve yaratıcı yazının tamamına sağlıklı bir yapı hediye ettiler.

Anahtar Kelimeler: Pakistan, Pakistanlılık, Yeni Edebiyat, Rubina Şehnaz.

THE PAKISTANI CONSCIOUSNESS IN MODERN LITERATURE

Summary: The emergence of Pakistan on map of the Indian subcontinent was a turning point in the political and social life of the area. The literature produced in the area known as Pakistan carries a stamp of its own and possesses a peculiar temperament and intellectual innovation. So many factors, various influences have played their role in giving in a certain shape. The more important of these is the Pakistani consciousness and its relevant aspects. All the literary movement carried the elements of this basic mould and has bestowed a unique wholesomeness to all creative writing.

Keywords: Pakistan, Pakistani consciousness, modern literature, Rubina Shahnaz

* Doç.Dr. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Urdu Dili ve Edebiyatı Anabilimdalı. (e-posta: soydan@humanity.ankara.edu.tr)

YENİ EDEBİYATTA PAKİSTANLILIK BİLİNCİ

Yeni Edebiyatta Pakistanlılık Bilinci

Hindistan'ın bölünmesiyle birlikte yeni ortam oluşunca Urdu edebiyatında da birçok temel değişiklik ortaya çıktı. Pakistan'ın kurulması çok uygun şartlarda gerçekleşmemiştir. 1940'larda başlayan çatışma ortamı, artarak devam etti ve iki bağımsız ülkenin ortaya çıkmasıyla 'kargaşa' patlak verdi. Kargaşa, beraberinde ateş ve kan deryası getirdi ve bütün Hindistan'a yayıldı. İki taraf da bundan zarar gördü. Başka bir örneği olmayan kırım ve cinayetler, soygun ve talan, tecavüz ve kaçırma olayları yaşandı.

Tüm bu olayların edebiyata yansımaları kaçınılmazdı. Kargaşa dönemi edebiyatı, uzun süre devam edemezdi. Duygusal dönem geçtikten sonra muhalif grupların çatışmalarını anlatan eserler azalmaya başladı. Ancak Hindistan'ın bölünmesi öncesi ve sonuçlarından bahsetmek Pakistan edebiyatının her dalına öyle işledi ki bugün bile edebiyatımızda onun etkilerini görebilmekteyiz. Hindistan'ın bölünmesiyle sadece kargaşa edebiyatı oluşmakla kalmadı bazı başka unsurlar da edebiyatın parçası oldu. Hindistan'dan göç edip gelenlerin yaşadığı, göç sebebiyle iç dünyalarında oluşan doğal acı da konu edildi.

Pakistan'ın kuruluşunun ardında, Hindu çoğunlukta Hindistan Müslümanlarının gerçekleşemeyecek rüyası yatmaktaydı. Pakistan'ın kuruluşuyla bu rüyanın gerçekleşeceği umuluyordu ama Hindistan'ın bölünmesinin hemen ardından oluşan siyasi belirsizlik öyle bir ortam yarattı ki tüm rüya ta baştan yerle bir oldu. İşte bu yüzden bölünmenin ardından kargaşa edebiyatının yanında hayal kırıklığı unsuru da şiir ve edebiyatımızda görülmektedir.

Pakistan'ın kuruluşuna kadar İlerici Edebiyat Akımı, etkisinin zirvesindeydi. Bu akım temel olarak sosyal adalet akımıydı ve sınıf ayrımı olmayan bir sosyal yapı emeli gütmekteydi. Bölünmeden önce bu akım İngiliz yayılcılığına karşı mücadele bayrağını açmıştı, ama artık Pakistan kurulduktan sonra yeni bir bakış açısına gerek duymaktaydı. İngiliz yayımcılar ayrılmıştı. Sosyal adalet o zaman da temel bir ihtiyaçtı ama Pakistan'da ortaya çıkan siyasi belirsizlik yüzünden yeni bir etken ortaya çıkmıştı ve o Pakistan'ın varlığını korumaktı. Bölünmeden önce çoğu Congress lideri Pakistan'ın varlığını

sürdüremeyeceği iddiasında bulunmaktaydılar. Şimdi bazı kafalarda bu tehlike baş göstermiş durumdadır.

Soru şudur; Pakistan'ın korunması nasıl olmalıdır? Bazılarına göre bunun güvencesi Pakistan'ın kurulma amacındaki düşüncenin korunmasında saklıdır. Bu yüzden Pakistan emeli ve İslam'ı Pakistan edebiyatının merkezi yapmayı tasarlayan bir edebiyatçı grubu ortaya çıktı. Pakistancı ve İslamcı edebiyat akımları bunun kanıtıdır. Bu akımlar uzun süreli olmadı ama eleştirmenlerimiz arasında Pakistan emeli bahsi daha da arttı. Bunun özgün edebiyata fazla etkisi olmadı. Yeni nesil edebiyatçılar genel olarak İlerici Edebiyat Akımı'ndan uzaklaştılar; bu yüzden Hindistan'ın bölünmesinden önce Urdu edebiyatında etkin olan realizm yok olmaya ve onun yerine romantizm eğilimi etkin olmaya başladı. İlerici Edebiyat Akımı'nın yasaklanmasıyla özgün edebiyatta bir yere kadar durağanlık oluştu ve 1958 yılında askeri yönetim gelince realist edebiyat büyük zarar gördü ve zayıfladı. Yeni durumda anlatımcılık ve gerçekçi yazında birçok tehlike saklıydı.

Edebiyatımızı incelediğimizde, Pakistan'ın kuruluşuyla birlikte edebiyatın özgünlüğünde bir çöküşün başladığını ve 1960'a kadar en yüksek seviyesine ulaştığını anlamakta zorlanmıyoruz. Aynı şekilde İlerici Akım eleştirisi de 1947'den sonra geriledi ve bunun yerine dini ve ahlaki eğilimler gelişmeye başladı. Böylece 1960'lı yıllara gelene kadar edebiyatın, durumu yansıtabilecek ve her türlü özgün edebiyat ürününe imkân sağlayabilecek bir değişikliğe ihtiyacı olduğu anlaşıldı.

Bu durum bir zamanlar Batı'da da ortaya çıkmıştı ama orada bir akımın ardından başka bir akım; bir fikirden sonra başka bir fikir ortaya çıktı. Ama bizde 50'li yıllara kadar değişim izi görülmemektedir, hâlbuki yeni bir yol açabilecek değişimsel eğilime ihtiyaç vardı. Kurrat-ul Ayn Haydar bu duruma ilişkin şöyle yazar: “Çağdaş Batı edebiyatı komünizmin çökmesinden sonra yeni düşünceleri benimsedi zira orada realizm son bulduğunda yeni realizm akımı başladı. Bizde ise realizm bitti, ilerici Akım bitti ama herhangi yeni bir eğilim ve sağlam bir akım ortaya çıkmadı... Tekniği önemsememe öyle bir aşamaya gelmişti ki on beş yıl önce düşünülen şekiller büyük bir bağlılık, saygı ve vefakârlıkla sürdürüldü. Bu üretimsizliğimizin bazı se-

YENİ EDEBİYATTA PAKİSTANLILIK BİLİNCİ

bepleri mutlaka vardı. Artık neden isyan edilmiyordu? İsyan, öykücülüğün başladığı noktadır. Geleneğe karşı çıkmak ve geleneğe uymak; işte bu iki unsurdan edebiyat oluşmaktadır.”¹

Kurret-ul Ayn Haydar’ın bu şikâyeti yerindedir ve yeni bir yazın geleneğinin başlaması için geleneğe karşı çıkmamanın veya onunla birlikte yürümenin asıl yol olduğu doğrudur ama yeni bir geleneğin kendiliğinden ortaya çıkmadığını bilmek gerekir. Eğer durum olduğu gibi devam eder veya yeni durumlarla karşılaşılır ve eski tutumlar işe yaramazsa bir süre için durağanlığın yaşanması kaçınılmazdır. Muhammed Hasan Askari 1950’de bu durumları fark etmiş ve buna ilişkin bir görüş oluşturmuştu: “Bazı zamanlarda edebiyat ortamında bir durağanlık hissetmekteyiz. Bu durağanlık, geçen on beş yıl içinde edebiyatımızda revaçta olan ve edebiyatçılarımızın eserlerini dayandırdıkları gelenek ve fikirlerden çoğunu şimdiki Pakistanlı yazarların ulus ve bizzat kendileri için zararlı görmeye başlamış olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden eski gelenekler doğrultusunda yazmak istememektedirler. Yeni edebiyat eğilimleri tedricen ortaya çıkmadan önce bir süre orta başarılı, az başarılı ve başarısız deneyimler yaşamak zorunda kalmaktadırlar. Edebiyatçılarımız işte bu arayış ve deneyim sürecinden geçmektedirler. Edebiyatımızın gelişimini durduran şey edebiyatçılarımızın zihni rahatlığıydı. En azından bu durum artık ortadan kalkmıştır. Edebiyatçıların kendilerinden ve ürettikleri edebiyattan memnun olmamaları da iyi bir göstergedir.”²

Romantizmin bir süre devam eden bu gidişatı sebepsiz değildi. İlerici Edebiyat’ın katı kuralları ve kargaşa döneminin vahameti beyinleri romantizme yönlendiren sebeplerdi. Dr. Muhammed Hasan’a şöyle yazar: “Dönemsel ve haberci anlatımın başarısızlığı belirginleşmeye başladığında romantizm, süslü anlatım ve mitolojiyi ön plana çıkaran öykücüler daha önem kazandılar.”³

50’li yıllarda durağanlık sorunu öykü alanında belirgin bir şekilde ortaya çıktı. Bu yüzden Dr. Muhammed Hasan’ın öykü konusundaki görüşünden bahsettik. Şimdi aynı tür hakkında Şehzad Manzar’ın görüşüne bakalım: “Pakistan’ın kuruluşundan sonra yazılan öyküler, konuları ve eğilimleri bakımından incelenirse en belirgin değişikliğin si-

yasi konuların öykünün dışında tutulması olarak görülür. Bağımsızlıktan önceki Britanya yayılcılığına karşı bağımsızlık mücadelesi, vatanperverlik, toplumsal reform ve sosyal adaletsizliğe karşı çıkış gibi konular önemini kaybetmişti zira ülke bağımsızlığına kavuşmuştu ve İlerici Edebiyat Akımı'nın bitmesinden sonra öykücülerin önünde herhangi bir erek kalmamıştı. Bu sebepten toplumsal başkaldırı, sosyal eşitlik, sınıf mücadelesi, açlık, yoksulluk ve işsizlik gibi konulara edebiyatçıların fazla ilgisi kalmadı. Özellikle yeni nesil öykücüler yeni konular aramak için iki yol benimsediler; biri romantizm yolu, diğeri cinsellik.⁴

Şehzad Manzar'ın görüşüne tam olarak katılmak mümkün değil, zira sosyal, toplumsal ve sınıfsal adalet unsuru öykünün dışında kalmış konular değildi. Ahmet Nedim Kasmi, Hadica Mastur, Hacra Masrur hatta bazı başka yazarlar örneğin İbrahim Calis, Şoukat Siddiki ve benzerlerinin konularının merkezi bu unsurlardı. Elbette Britanya emperyalizmine karşı kurgulanan konuların son bulması doğal bir durumdu. Bağımsızlık kazanıldıktan sonra Britanya emperyalizmine düşmanlığın bir merhalesi son bulmuştu ama şu bir gerçek ki Montu ve Nedim özellikle Pakistan kuruluş dönemi siyasi konularını öykülerinde kullanmaktaydılar. Elbette yeni nesil öykücülerin çoğunda mevcut geleneğe karşı çıkışın olduğu; romantizm ve cinselliğe fazla önem verdikleri doğrudur. Romantizm unsurunun yeni ortamın sonucu olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ama romantizm sadece aşkla sınırlı değildi.

Romantizmin bir türü nostalji şeklinde ortaya çıktı. Hindistan'dan göç edip gelen bazı edebiyatçı ve şairlerimizde doğal olarak geçmişleriyle ilgili olan bölge ve anıları anmak görülmektedir. Şiirde genellikle bu nostalji eğilimi vardır ama Nasir Kazmi sık sık geçmişi anan en büyük örnektir.

- Kırık ayakla yoldayım, geçmiş günleri çağırıyorum/ Beraber yola çıktığım kafilem yolun tozu gibi gitti.
- Dolanıp duruyorum uzun zamandır şehir şehir, belde belde/ Nereye kaybolup gitti kafilem, nerede kaldı yoldaşım?

YENİ EDEBİYATTA PAKİSTANLILIK BİLİNCİ

- Eski dostluklar aklıma geliyor/ Bir meşale alevi görmeye göreyim.
- Artı ne o nehir, ne o belde, ne o insanlar/ Kim bilir kim neredeydi önceleri?
- Onları görerek yaşardık Nasir/ O insanlar gözden irak oldular artık.

Şiirde Nasir Kazmi, nesirdeyse Kurrat-ul Ayn Haydar ve İntizar Hüseyin bunun en büyük örnekleridir. Bu yazarlar öykülerinde sıra özleminden bahsettiklerinde ağır eleştirilere de maruz kaldılar. Ama bizim için nostalji sözcüğü edebiyatımıza 1947'den sonra girdi ve bunu anlayamadıkça edebiyatımızda ulusal duyguyu arayamayız.

Nasir Kazmi ve İntizar Hüseyin göçü kültürel kayıp anlamında kullanmaya çalıştılar. Böylece onlar bölünmeden sonra, kökleri dine dayanan Hindistan Müslümanlarının kültürünü yaşatmayı kendileri için gerekli gördüler. Güya nostalji, sadece şahsi maziye değil, tarihini de yad etmenin adıydı.

Daha önce söylendiği gibi yeni edebiyat dönemi 60'lı yıllarda başladı ama görüyoruz ki değişim süreci 1947'den sonra başlamıştı. Yeni nesil birleşik Hindistan'da ortak kültür ve bakış açıları doğrultusunda mevcut edebiyat geleneği yerine yeni yollar aramaya başlamıştı. Önemli bir başarı sağlayamamış olmalarına rağmen yeni bir duyumsama tarzının oluştuğu doğrudur. Pakistancı ve İslamcı edebiyat akımları işte bu yeni duyumsama tarzını açıklayan şeylerdi. Bu akımlar uzun süre devam etmediler. Zira onların en büyük varlık sebebi İlerici Akım'dı. Onun son bulması diğerlerinin varlıklarını da sarsmıştır. Onların fikirsel unsurları hala edebiyatımızda mevcuttur.

İlerici Akım yasaklanınca bütün İlerici edebiyatçılar Halka-i Arbab-ı Zouk platformunda birleştiler. Öte yandan Halka edebiyatçıları, kurulduğundan beri yenilikçydiler. Dış gerçekleri ifade etmeye itirazları yoktu ama içsellikten de uzak durmuyorlardı. Bundan başka Mira Ci sayesinde psikoloji bilimi Halka edebiyatçılarının edebi görüşlerini yönlendirmekteydi oysa İlericiler toplumsal bilinçle daha çok ilgileniyorlardı. Artık bu platformda iki fikir grubu birleşmişti. Bu şekilde yeni bir durum oluşmaya başladı.

60'lı yılların en belirgin yanı şiir ve edebiyat dilinde temel değişimlerin ortaya çıkmaya başlamasıydı. Sembol, istiare, imge artarak çoğaldı. Bazen bu değişim olumlu şekilde geliştii, bazen de belirsizliğin sebebi oldu. Bu akım edebiyatçılarına göre zaman değiştii için gerçekler de değişmektedir; sanayinin gelişmesi yaşam şeklini de değiştirmişti. Artık yaşamın gerçekleri ve bireyin psikolojisindeki sorunlar geleneksel terminolojiyle ifade edilemezdi. Bu yüzden edebiyatta önceden mevcut olan geleneklerle birlikte yaşanamazdı.

60'lı yılların çağdaş edebiyatçıları değişim gereğini hissettiklerinde Batı'dan örnek aradılar. Batı'da I. ve II. Dünya Savaşı arasında birçok değişimler ortaya çıkmıştı. Gelişen sanayi birçok yeni fikir yarattı. Bunlar özellikle XX. Yüzyılın başında edebiyatımıza girdiler ve edebiyatımız geliştikçe Batı'nın tüm akımları, bilimleri ve edebi değişiklikleri edebiyatımızın parçası oldular.

Batı'daki değişiklikler edebiyatımıza girdiler ve bunlar sadece taklit olsun diye değildi aksine onlar sayesinde toplumumuzdaki değişimleri ifade etmek de amaçlanmıştı. İftihar Calib gibi edebiyatçılar geleekten saptıklarında dayanakları şuydu; toplum değişimlerle karşı karşıyadır ve onları ifade etmek eski düşünce ve anlatım tarzıyla mümkün değildir; yeni yöntem ve araçlara ihtiyaç vardır. 60'lı yıllarda ilk değişim nazım türünde ortaya çıktı. İftihar Calib, Ceylani Kamran, Muhammed Selim-ur Rahman, Abbas Athar ve pek çok başka şair yeni konular ve yeni terminoloji geliştirdiler ve yeni bir düşünce tarzı ortamı sundular. Nazım türünde ortaya çıkan yenilikçilik kısa süre içinde öyküde de görülmeye başlandı ama başlangıç döneminde şiir ve edebiyattaki değişimler deneysel düzeydeydi ve psikolojik baskı da ortaya konmaktaydı. Bu yüzden o dönem edebiyatında bireysellik düşüncesi de ortaya çıkmıştır. Bu, özgürlük anlamına gelmekteydi. Bu görüş de Batı'dan gelmişti. İlerici Edebiyat Akımı sosyal yaşamı konu yaparken 60'lı yılların edebiyatçıları bireyi her şeyden önemli ve öncelikli gördüler. İşte bu yüzden edebiyatımızda ruhsal sorunlardan çokça söz edilir. Bununla birlikte cinsellik de her zamankinden daha çok işlendi. Herhangi bir manifesto veya eylem planına bağlı olmayan bu birey özgürlüğü, Batı'nın yeni şiir geleneğiydi. "Aslında bilimin

YENİ EDEBİYATTA PAKİSTANLILIK BİLİNCİ

hızlı gelişmesi sağlam inançları da sarstığında şair ve edebiyatçılarda, bireyi tam olarak bir hedefe yönlendirebilecek bir inanç kalmamıştı. Bu yüzden bireyin bir grup veya mesajı ilgisi kalmadı. Felsefe, siyaset, din ve ahlak bağlarından kurtulmaya çalıştı ve öncülleri gibi Allah, kâinat ve hayat üçlemesini anlamak yerine kendini tanıma çabasına daldı.”⁵

İlerici edebiyatçılar bireyselliği daima kaçış olarak gördüler fakat demokrasi sonucu olan bireysellik görüşünün, özgürlük olduğu görüşü de mevcuttu. Yani bireysellik ruhsal bir hastalık değil aksine özgürlük isteği ve gereği idi. Bireysellik düşüncesinin edebiyata girmesinin bir sebebi de edebiyatçıların varoluş felsefesinden ileri düzeyde etkilenmeleridir. Bu felsefe bireyselciğin temeli olan aşırı yalnızlık, yenilgi ve benlik duygularını doğurur. “Varoluşçuluğun etkisi veya mantıki sonucu olarak benlikçilik, içsellik ve yalnızlık duygusu şiddetlenir ve bunlar yeni şiirin özellikleri oldular. ‘Ben’in aşırılığı her şeyi hakir görmeye başladı, sadece kendi basiretini rehber olarak gördü, böylece toplumdan uzaklaşma eğilimi daha hızlandı.”⁶

60’larda yenilikçilik ortaya çıktığında çıkış sebepleri arasında İlerici Edebiyat Akımı’na tepki, Batı’nın yeni akım ve görüşlerinin etkisi ve yaşamın değişen tutum ve değerleri vardı. Yenilikçilik eğilimi, üslup düzeyinde pek çok değişiklik doğurdu; fikirsel düzeyde yer yer dağınıklık oldu fakat geleceği tasarlama tutumu oluşturdu. Yeni edebiyat tekniği ve anlatım tarzları başlangıçta kolayca kabul görmedi. Eski nesil edebiyatçılar bunu kaçış, benlikçilik ve bireysellik olarak gördüler ama sebeplerine bakmadılar. Yeni ülke, yeni sorunlar ve yeni konular için mutlaka yeni bakış açısı ve anlatım şekli gerekiyordu. Bunun önemli bir sebebinin de 1958 yılındaki askeri yönetim olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Askeri yönetim ifade özgürlüğüne yasak getirince anlatımcılık ve gerçekçi yazın tarzı fikirsel olarak yararsız kaldı. Çeşitli endişeler vardı. Bu durum yeni imgeler, simgeler ve diğer sanatsal araçların şiir ve edebiyatta yer edinmesine fırsat verdi. Dr. Reşid Amcad şöyle yazar: “Askeri yönetimin etkisi yavaş yavaş toplumun ciğerlerine kadar ulaştı. Korku ve belirsizlik ortamı içsellik ve yeni doğaüstü fikirleri yarattı. İkinci kişilik keşfi, içsel çöküş ve parça-

lanma, bir kişilikte birkaç kişilik arayışı ve toplulukta yalnızlık hissi belirgin konular oldu. Ekim 1965 yılında ulusal kimlikte yeni bir aşama başladı. Bu savaş vatanperestlik ve toprağın önemi duygularını uyandırdı. En iyi şekilde şiirde ifade edilen Pakistan'ın savunulması bağlamında yeni bir konu alanı ortaya çıktı. Özellikle nazımda 1968'deki ulusal akım kuramsal tartışmaları yeniden canlandırdı ve Yeni İlericilik terimi ortaya çıktı. Birey yerine toplum ve dış konuşılmaya başlandı. Ama bu eski gerçekçiliği yenilemek değildi aksine 70 kuşağının geliştirdiği dışavurum ve içsellik yeni bir senteziydi.”⁷

Reşid Amcad, 1958 Askeri yönetimin etkileriyle birlikte yeni edebiyatın başlamasından bahsetti. Ona göre korku ve belirsizlik içsellik doğurdu ve işte bu içsellik 60'lı yılların yeni edebiyatın kimliği oldu; sonra 1965 savaşı buna yeni bir şekil verdi. Bu savaşın yeni edebiyata etkisi, yeni edebiyatçıların vatan ve toprağın önemi ve sevgisiyle dolması şeklinde oldu. Bu sebepten o savaştan sonra dil tartışmaları azaldı ve ulusal konular önem kazandı. 1968'de Eyüp Han diktasına karşı hareket başladığında bireyselcilik düşüncesi şiir ve edebiyattan kayboldu. Toplumsal yaşam düşüncesi ön plana çıktı. Demokrasi ve özgürlük isteği, zulüm ve diktatörlüğe karşı düşünce değişimi yaşandı. Bu yüzden 70 kuşağı edebiyatçılarının genellikle çevre ve ülkesiyle daha yakın olduğu söylenir. 70 kuşağı edebiyatçıları ne psikolojik sorunlara takıldı ne de varoluşçulukla ilgilendi aksine bu dönem edebiyatımız çevre ve dış gerçekleri konu etmiştir.

Dhaka'nın ayrılmasının etkileri Pakistan edebiyatında çok belirgin oldu. Hem şiir hem de öykü bundan etkilendi. Dhaka öykücülerini, örneğin Ğulam Muhammed, Şehzad Manzar, Ali Haydar Melik, Em-i Umara, Umar Hayam ve Şam Barik Puri ve diğerlerinde çevrelerinde ortaya çıkan olaylara ilişkin hikayeler dağınık haldedir. Batı Pakistan (mevcut Pakistan)'da İntizar Hüseyin, Mesud Eş'ar, Reşid Amcad ve bazı diğer öykücülerde ağır bir yenilgi duygusu hâkimdir. Dhaka'nın ayrılması olayı gerçekleştiği zamanda Pakistan öykücülüğünde yenilikçilik akımı zirvedeydi. Bangladeş'in kurulmasının oluşturduğu duygusallık öykü üslubunda yeni değişiklikler için yeni bir yol açtı. Dhaka'nın ayrılması bir yandan yenilgi duygusu yaratırken diğer yan-

YENİ EDEBİYATTA PAKİSTANLILIK BİLİNCİ

dan da geri kalmış Pakistan hakkında endişeyi de artırdı. Bu korku ve endişe çeşitli imgeler şeklinde ortaya çıktı. Bu unsurların zamanla yok olması mümkündü ama 1977 darbesi, yenilgi, hezimet ve endişe unsurlarını devam ettirdi. Reşid Amcad, bir makalesinde demokratik özgürlükle gelip askeri darbelerle heba olan bu durumu küçük bir olayla vurgulamaktadır. “Dhaka’nın ayrılması genel karamsarlığı daha derinleştirdi ama demokratik sisteme geçilip oluşturulan ilk yasalar birkaç yıl boyunca eski yaralarımıza merhem işlevi görmüştü.”⁸

Pakistan’da Urdu edebiyatının fikir örgüsünde siyasi unsurlar çok belirgindir. Önceki sayfalarda gördük ki kargaşa, göç ve göçmenlerin yerleşmeleri konuları öyküde sıkça işlendi. 1958 darbesi kendi etkilerini yerleştirdi. 1965 savaşının da etkileri oldu. Dhaka’nın ayrılması edebiyatta pek çok değişiklik yarattı. 1968’de halk hareketi başladı ve bunun sonucunda Meclis açıldı. Meclis’te oybirliğiyle anayasanın kabul edilmesi Dhaka’nın ayrılmasıyla yüreklere serpilen ölü toprağını kaldırıp şiir ve edebiyatta güzel bir ortamın oluşmasını sağladı. Ancak bu fazla sürmedi; 1977’deki askeri darbesinin ardından Dhaka’nın ayrılmasıyla ortaya çıkan karamsarlık ve üzüntü tekrar geri döndü. 1977’den sonra bir yandan doğrudan o anki hükümeti hedef alan protest edebiyat ortaya çıktı, diğer yandan her hassas edebiyatçıyı kuşatan birçok endişe içeren bir edebiyat ortamı oluştu. En büyük endişe ulusal varlıkla ilgili olanıydı. Askeri yönetimle çatışma, çelişik bir ortam yaratmaktaydı. Dhaka ayrılmıştı ve gelişmemiş Pakistan’ın varlığı tehlikedeydi. O dönemki şiirde ve özellikle gazelde dönemin keyfiyeti açıkça belli olmaktadır.

- Toprağının cansızlığına bakamıyoruz/ Her yerinde nehir akıtacağız, her yerine bahçeler kuracağız. (Servet Hüseyin)
- Evinin sallanmasının acısı olur/ Kendi yıkıntılarında kim uyur. (Pervin Şakir)
- Onların yuvasına yılan yerleşti/ Ağaçlarda kuşların cıvıltıları fezada kayboldu. (Gulzar Buhari)
- Düşünceye dalmış görünür, yorgun argındır/ Artık kime bak-san aynı tehlikenin hedefidir. (Şefi’ Zamen)

- Ömür boyu kanla suladık onu/ Vah, artık o ağacın dallarında meyve yok. (Sibt-i Ali Saba)
- Güneş yanıp bitti ufkun alevlerinde/ Yansımaların külü benim evimdedir. (Yusuf Hasan)
- Yoruldum dedi bir gölge/ Susuz kaldım dedi bir derya. (Manzur Arif)
- Sabah demi taş kesildi gözlerim/ Bir korku uyanık kıldı beni. (Halid Ahmed)
- Tuhaf bir inansızlık havası var/ Burada olmak da olmamak da birdir. (Sabir Zafer)
- Kâh kan, kâh etek, kâh yakalar/ Bütün yol boyunca dikenler bela oldular. (Salman Rizvi)

1977'den sonra gazelin konuları arasında ulusal konular açık bir şekilde kendini gösterir. Aslında o dönem gazeli genel olarak toprağımız ve varlığımızla bütünleşmiş haldedir. Profesör Yusuf Hasan, 70 sonrası kuşağı incelerken şöyle yazar: “1972'den 1977'ye kadar demokratik dönemde bu kuşakta ağırlıkla gerçekçilik gelişti ve yönetici tabaka ulusa verdikleri sözlerden sapmaya başlayınca buna tepki o dönem şairlerinin gazelinde dile getirildi. Sonra 1977–1988 arası baskıcı askeri yönetimi bütün her şeyi değiştirdi. Uzun süren dikta rejiminde demokrasi katledildi, dini taassup yayıldı. Önceki seçilmiş başbakan idam sehпасına çıkarıldı ve binlerce demokrasi yanlısı ve halkçıya hapis ve kırbaç cezaları verildi, işlerinden edildi. O dönemde yeni nesilden bazı şairler askeri baskı rejimine katıldı. Bazıları insanlıkla ilişkisini kesip tasavvuf ve gizemciliğe yöneldi, bazıları Orta Çağ Müslüman sultanlarının saray ortamında eser verme keyfini seçti. Ancak büyük bir çoğunluk sanat ve eylemleriyle demokrasi sever güçlerin yanında kaldı.”⁹

Öykü de şiirle aynı durumdaydı. İmgesel edebiyat babında bazı örnekler vermiştik. Ulusal yaşam ve toprağa öykücülerin nasıl bir duygusal bağlılık içinde oldukları birkaç örnekte görülebilir. İntizar Hüseyin'in bir öyküsünden alıntıya bakalım: “Sen gördün mü ki toprağın ayrı düşenleri sonra başka bir toprak kabul etmez. Ben bunu

YENİ EDEBİYATTA PAKİSTANLILIK BİLİNCİ

gördüm ve anladım ki her toprak zalimdir... Doğuran toprak da, sığınma yeri sağlayan toprak da.”¹⁰

İngesel öyküde Reşid Amcad’ın kendisi için oluşturduğu üslubu ona özgüdür. O üslubun kimliği 70’lerde sürekli karşı karşıya kaldığı belirsizlik ortamıdır. Bu durum bizi birçok endişeyi içinde barındıran o siyasi olaylara da aşına yapmaktadır. “İssız Debiz’in suskun sessizliği onun etrafına kıvrılıp oturmuştu. O yavaş yavaş humma hastası gibi titreyerek mezarın başucunda öksürüyordu. (Bu benim mezarımdır) her tarafından üzüntü damlamaktadır.”¹¹ (Ayazda Monolog)

Reşid Amcad’de ölü, mezar, ıssızlık, karanlık gibi sözcükler kayıp kimliği tanımlayan imgelerdir. Raşid Amcad öykülerinde defalarca bu kayıplığı ortaya koymaktadır.

“Ben, ben, diye bağırdı. Ama hemen şöyle düşündüm; ben kimim? İsimsiz, izsiz, tanımsız. Anlamsız bir sözcük, yüzü olmayan biri.”¹² (Kapanan Gözde Batan Güneşin Yansıması)

“Ayak izleri şehrin göbeğine kadar gelmiş görünüyor, sonrası belli değil. Kafilesinden ayrı düşen ıssızlık gerinir. Şehrin tam orta yerinde tek başına ayakta durup ısrarla dilenmektedir. İssız yollar ve virane sokaklar onun dilenmesini duyup titrek gözlerle bakar ve boş eteklerini onun önüne dökerler.”¹³ (Kafilesinden Ayrı Düşen Dert)

Ahmed Cavid de, 70’li yılların siyasi baskısından derinden etkilenen ve Pakistan’ın geçirdiği süreçten aşırı sıkıntı duyan, bunu öykülerinde imgelerle anlatan öykücüler arasında yer alır.

“Toprak kendi içine büzülüp durmakta ve ben düşünmekteyim; büyük medeniyetler tarihe işlenmek için çökmektedir; güzel ve geniş şehirler, sonrakilere onur sağlamak için toprağa gömülüp korunmaktadır, ama sokaklarında koştuğum bu şehir neden toprağa gömülmüyor? Buranın bir burcu, bir kubbesi, bir minaresi yok. Evlerin kapılarında solgun hasır perdeler asılı, renksiz ve boyasız kapı üstü pencereler, eğik duvar üstü çatılar, su çekmiş duvarların kabarmış boyası ve sallanan kubbecikler.”¹⁴ (Piyadeler)

Bu birkaç örnekten başka o dönemin çoğu öykücüsünde bu türden reaksiyon, etkilenme ve keyfiyet vardır. Onlarla hem durum anlaşılabilir hem de sanatçıların bilinçlerine işlemiş güçlü ulusçu anlayış

duygusu ortaya çıkmaktadır. Şiir ve öyküde olduğu gibi romanda da aynı Pakistanlılık bilinci hâkimdir. Pakistan’da roman türüne nispeten daha az önem verilmiştir ama Hindistan’ın bölünmesinden sonra yazılan romanlarda siyasi ve sosyal konular temel konulardır.

Ateş Denizi (Kurrat-ul Ayn Haydar), Üzgün Nesiller (Abdullah Hüseyin), Avlu, Toprak (Hadicah Mastur), Allah’ın Beldesi (Şouket Siddiki) ve benzeri romanların temel konusu Pakistan geçmiştir. 60’lardan sonra imgesel edebiyatın başlamasıyla yazılan romanlardan önemlilerinin konularında bir değişiklik olmamıştır. Belde (İntizar Hüseyin), Mutluluklar Bahçesi (Anvar Saccad), Kül (Mustansar Huseyin Tarar), Duvarın Arkasında (Anis Nagi) gibi romanlar Pakistanlılık bilincinin örnekleridir.

Hindistan’ın bölünmesinden sonra Pakistan edebiyatında sosyal ve siyasi konular ağırlıktadır. İlk yıllarda bölünme, göç gibi sorunlar işlenirken 1958’den sonra dikta yönetimlerine tepki, Dhaka’nın ayrılmasının etkileri, Pakistan’ın ulusal selametine yönelik tehlikeler, demokratik özgürlük isteyişi gibi konular bütün edebiyatı kaplamaktadır. 70’li yıllardan 80’li yılların ortasına kadarki imgelerin altında genellikle Pakistanlılık bilinci yatmaktadır. Aslında şunu rahatlıkla söyleyebiliriz; Pakistan edebiyatına gelen yenilik dalgası sadece Batı edebiyatını taklit değil aksine edebiyatçılarımızın yarattığı imgeler ve denedikleri üslupların arkasında kültürel değerler, sosyal adalet, demokratik özgürlük talebi ve ulusal dirliğe duyulan sevgi gibi unsurlar vardı. Böylece yeni edebiyatımız gerçekten Pakistanlılık bilincini tam olarak yansıtmaktadır.

¹ Kurrat-ul Ayn Haydar, *Kiya Moucudah Adab Ru ba Zaval he*, Nukuş-Lahor, Aralık 1958

² Muhammed Hasan Askari, *Kuç Apni Batin*, Mah-i Nou-Karaçi, Mayıs 1950

³ Muhammed Hasan, Dr., *Urdu Afsana 1948 ke Ba’d*, Şaur-Karaçi, sayı 5

⁴ Şahzad Manzar, *Paskistan mein Urdu Afsane ke Paças Sal*, s. 104

⁵ Manzar Uzma, Dr. *Urdu Adab ke İrtika mein Adbi Tahrikon our Ruchanon ka Hissah*, Uttar Pardeş Akademi-Lakhnov 1996, s. 536

⁶ A. g.e. 541

⁷ Raşid Amcad, Dr. *Pakistani Adab ke Numayan Ruchanat*, Maşmula İbarat-Rawalpindi, s. 23

⁸ Raşid Amcad, Dr. *Şairi ki Siyasi o Fikri Rivayet*, Dastaviz Matbuat-Lahor

YENİ EDEBİYATTA PAKİSTANLILIK BİLİNCİ

⁹ Yusuf Hasan, *Pakistan mein Urdu Gazel ke Paças Sal*, Maşmula İbarat-Rawalpindi, s. 75

¹⁰ İntizar Huseyin, *Kıssah Kahaniyan Sang-i Miil* Pablikeşinz-Lahor, s. 388

¹¹ A.g.e., s. 43

¹² Raşid Amcad, Dr. *Pat char mein Hudkelami*, İsbat Pablikeşinz-Rawalpindi, s.35

¹³ Ahmed Cavid, *Gayr Alamti Kahani*, Post baks 1197-Lahor 1983, s. 56,57

¹⁴ A.g.e., s. 61

Özet: Bu makalede Arap dünyasının en tanınmış romancılarından biri olan Suriye’li Hannâ Mîne’nin hikâyeciliği ele alınmıştır. Özellikle deniz romancısı olarak tanınan ve Amerikalı romancı Hemingway ile karşılaştırılan Hannâ Mîne, yazarlık tecrübesinin ilk yıllarında kısa hikâyeler yazmış ve bu çalışmalarını iki hikâyeye koleksiyonunda toplamıştır. Roman alanında oldukça üretken olan yazar, hikâyeye alanında söz konusu iki koleksiyon dışında bir eser vermemiştir. Bu makale, Hannâ Mîne’nin hayatını, yaşadığı zaman ve mekanı kısaca tanıttıktan sonra onun “el-Ebenûsetu’l- Beydâ” (Beyaz Abanoz) adlı koleksiyonunda bulunan iki hikâyesinden (el-Ebenûsetu’l- Beydâ” (Beyaz Abanoz) ve Me’sât Dimitro (Dimitro’nun Trajedisi) hareketle hikâyecilik yönü üzerinde durulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Hanâ Mîne, Kısa Hikâyeye, Edebî Tecrübe, Sosyalist Gerçekçilik

Hanna Mina as a Story Writer

Summary: In this article, the story writing art of Hanna Mine, who is one of the most known novelists in Arabic world, has been examined. Hanna Mine, especially known as a sea-novelist and compared with American novelist Hemingway, wrote short stories in his early years of writing experience and collected those works within the two story collections. The author, rather prolific in novel writing, did not give any works in story field other than these two collections. After shortly describing Hanna Mine’s life, his living time and place, this article dealt with his story writing side by means of the two stories (el-Ebenûsetu’l- Beydâ” (Beyaz Abanoz) ve Me’sât Dimitro (Dimitro’nun Trajedisi) from his collection of “el-Ebenûsetu’l- Beydâ”(Beyaz Abanoz).

Keywords: Hana Mine, Short Story, Literary Translation, Socialist Realism.

*Yrd.Doç.Dr.,Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Arap Dili Eğitimi Anabilim Dalı (e-posta: derdinc@gazi.edu.tr)

حنا مينة قاصاً

تمهيد:

إنّ دراسة حنا مينة قاصاً لم يحظ بعناية النقاد، فهذا ولّد صعوبة في البحث عن طريقته وأسلوبه في الفنّ القصصي. إنه بالتأكيد يختلف قاصاً مما هو روائي، لأنّ القصة القصيرة في حدّ ذاتها فنّ مختلف عن الرواية، وهي ليست تلخيصاً للرواية أو صورة مصغّرة منها كما يُظنّ. فللقصة القصيرة تقنيات وأساليب غير تقنيات وأساليب الرواية. فلها خصائص غير موجودة في الرواية، ولهذا السبب قد لا ينجح الروائي الجيد في الفنّ القصصي، والعكس صحيح أيضاً.

ومن هنا نقول: يجب على النقاد - سواء كانوا نقاد الرواية أو القصة القصيرة - أن يعرفوا معرفة جيدة ما هي الفروق الدقيقة بين هذين الفئتين حتى يتسنى لهم أن يميّزوا الرواية عن القصة القصيرة. وكذلك على الناقد أن يعرف حياة الفنان بكلّ تفاصيلها والبيئة التي نشأ فيها والأوضاع السياسية والاجتماعية والأدبية وغيرها من الأحوال الإنسانية في تلك البيئة.

تناولت في هذا البحث حياة حنا مينة من ولادته إلى الآن، وشرحت الأوضاع السياسية والاجتماعية والأدبية والاقتصادية... ثمّ انتقلت إلى نقد حنا مينة قاصاً بقدر ما هو باستطاعتي. فتناولت التشكيل الفني للقصة القصيرة لدى حنا مينة والموضوعات والشخصيات التي عالجها في قصصه، والمراحل التي مرّ بها فنياً وأعطيت لذلك بعض الأمثلة من أعماله القصصية.

حياة حنا مينة:

ولد حنا مينة في مدينة اللاذقية الساحلية السورية في عام 1924 من عائلة فقيرة جداً. غادرت العائلة إلى الإسكندرونه وهو صغير. وفي الثامنة من عمره دخل المدرسة الابتدائية الفرنسية وحصل على الشهادة الابتدائية في عام 1936 كانت هذه الشهادة شهادته الأولى والأخيرة. لم يستطع أن يستمرّ في دراسته بسبب الظروف التي مرت بها أسرته. وأجبرته هذه الظروف القاهرة على العمل بعد تخرجه في المدرسة الابتدائية، لأنه كان الولد الوحيد في العائلة. تقلّب في مهن متعدّدة،

فعمل مستخدمًا في بقالة، ومساعدًا لصيدليّ، وحمّالًا في المرفأ، وعاشر البحارة في ميناء اللاذقية، وعمل حلاقًا فترة طويلة من الزمن. خلال هذه الفترات التي تنقل فيها من هنا إلى هناك، وعمل في هذا العمل أو ذاك، لم ينس أن يثقف نفسه. فلنستمع منه "لم يكن الموسيقى والمقصّ لئيسياي المطالعة، فكنْتُ لا أترك جريدة ولا كتابًا يقع بين يديّ، وكانت زوجة الصيدليّ تُرَوِّدني بالكتب." ¹ وفي سنة 1939 هاجرت العائلة إلى اللاذقية حيث افتتح حنا دكانًا للحلاقة وكان زبائنه من الفقراء والبخّارة. فاخترن في أعماقه كثيرًا من قصصهم الأسطورية عن صراعهم اليوميّ مع الخطر. هذه القصص الأسطورية فتحت أمامه آفاقًا واسعة مما أدّى إلى استخدامها فيما بعد في رواياته.

وكانت الحرب العالمية الثانية ومعارك الاستقلال قد تركت سورية في دوامة من الاضطرابات فهو كان يشارك في الحركة الكفاحية ضدّ الفرنسيين ويشارك في المظاهرات. اشترك حنا مينة في مظاهرات تطالب بالاستقلال، فقبض عليه وسُجن، فالسجن أتاح له فرصة لتثقيف نفسه مكثّفًا. ² ويقول عن حياته في السجن "لقد كان السجن المعلم الأول. لقد قرأت فيه كثيرًا من الكتب، وكنت أرتعش أمام كل كلمة جديدة، وكان سجين مثقف يشرح لي معاني الكلمات الصعبة، وكنت أبكي من الفرح." ³

بعد هذا الاعتقال اعتقل أيضًا مرات عديدة، وكان قد بدأ بالكتابة وتعرّف على دنيا النشر منذ تلك السنوات حين كان يعمل في مهنة الحلاقة. ومن أوائل ما نشر، قصة قصيرة بعنوان "طفلة للبيع" نشرتها له مجلة الطريق في عدد كانون الأول 1945، بعد ذلك صار يرسل بعض القصص إلى الصحف والمجلات الدمشقية. ابتداءً من العام 1959 اضطرّته ظروف سياسية إلى الرحيل عن سورية. عاش فترة في لبنان متحقّقًا ثمّ سافر مطوّفًا في الدنيا من الصين إلى المجر إلى الاتحاد السوفياتي وبلدان أخرى لمدة عشر سنوات. وهكذا اكتسب تجارب حياتية عميقة من هذه الرحلات. بعد عودته إلى سورية عمل في وزارة الثقافة خبيرًا في مديرية التأليف والترجمة. ⁴

حنا مينة قاصاً

الخطوط العامة للمرحلة التي عاش فيها حنا مينة من الناحية السياسية والاجتماعية والأدبية

كانت تلك الفترة في سورية مسرحاً لتطورات ملموسة على المستويات السياسية والاجتماعية والتعليمية والثقافية والأدبية. وكان الجانب الأدبي من هذه التطورات حصباً متنوعاً. قبل أن تنتقل إلى التطورات في مجال الأدب عامة وفي مجال القصة القصيرة خاصة، يجدر بنا أن نشير إلى التطورات أو الاضطرابات السياسية وبعدها الحالة الاقتصادية والاجتماعية السائدة تلك الفترة.

وقد كانت سورية منذ بداية العشرينات من هذا القرن تشهد تحولات اجتماعية وسياسية واسعة المدى، بحيث أنها عاشت فترات انتقال قصيرة ومتغيرة حافلة بالمفارقات. ° لقد عاشت سورية فترة طويلة تحت حكم الدولة العثمانية. وهذه الفترة لم تكن خصبة ومثمرة من حيث الإنتاج الإبداعي. إذ إن السياسة العثمانية في هذه الفترة كانت لا تولي أهمية بالجانب الأدبي، ولعل ذلك كان بسبب الحروب التي خاضتها الدولة العثمانية، فهذا الأمر أدى إلى الركود في هذا المجال. وكان هناك أيضاً انقطاع بين الجيل الجديد وبين تراثهم القديم.

أما النظام الاقتصادي لدى الدولة العثمانية فكان يعتمد على القطاعية، فالقطاعية كما هو معروف تعتمد على مقاطعات يتحكم فيها الآغاوات والباشاوات والسادة. كان الفقر منتشرًا إلى أبعد حدّ وكانت أحوال الناس الاقتصادية تسير إلى الأسوأ يوماً بيوم. وفي هذه الظروف القاهرة لم يتسنّ للأدب أن يسلك طريقه الصحيح، إذ لم تُنتج الآثار الأدبية في تلك الفترة إلا قليلاً. وهذه الحال استمرّ حتى أواخر العقد الثاني من هذا القرن .

بعد تلك الفترة جاء الاحتلال الفرنسي لسورية في عام 1920. صارت وطأة وبطش الاحتلال الفرنسي شديدة جداً من حيث استلاب الثروات الوطنية والضغط السياسي وانتهاك الحقوق الإنسانية كما أقرّ بذلك كثير من أبناء سورية. وبالرغم من هذه الانتهاكات والضغوط التي ارتكبتها فرنسا فإنها تركت خلفها تجربة

الحضارة الغربية عامة والفرنسية خاصة. واستفاد منها الكتاب والأدباء في أعمالهم. وفي العهد الفرنسي أيضًا استمرّ الفقر والحالة الاقتصادية السيئة التي يعاني الشعب منها، حتى جلاء الفرنسيين عن سورية في سنة 1946. هذه الفترة وتأثيراتها الإيجابية مع سلباتها أسهمت في نهضة الأدب السوري.

التطورات الأدبية للمرحلة

إذا أردنا أن نقسّم تطور الأدب عامة والقصة القصيرة خاصة في سورية يمكن القول بأنّ هناك أربع مراحل:

- ١ - مرحلة المخاض (من أواخر القرن التاسع عشر حتى عام 1937)
- ٢ - المرحلة الأولى: النشأة (1937 – 1949)
- ٣ - المرحلة الثانية : بروز القصة القصيرة (1950-1958)
- ٤ - المرحلة الثالثة : بروز الرواية وبدء التشعب الفني (1959 - ...)

تتمنا في هذا الصدد المرحلة الأولى والثانية ويمكن تلخيص أهم الملامح الأدبية لهذه المراحل على النحو التالي:

١ - الانفتاح على الثقافة الغربية بدأ يعطي ثمراته. هؤلاء الذين سافروا إلى بلاد الغرب ثم بعد رجوعهم إلى بلادهم بدأوا يمارسون الأدب بكل أنواعه بما فيها القصة القصيرة على النمط الغربي. إنّ هذا الانفتاح أتاح للكثيرين من أصحاب المهبة أن يطلّعوا على الاتجاهات الفنية الحديثة في الثقافة المعاصرة، وأقبل الشباب على كتابة القصة القصيرة. فوجدوا فيها قالبًا شديد المرونة، وشديد التأثير، وأخذوا به موقنين أنه فنّ قادر على إعادة نقل الحياة بأفضل من سائر الفنون. فلقد كان أغلب الذين يكتبون القصة القصيرة في هذه المرحلة - إنّ لم يكونوا كلّهم - على معرفة باللغة الفرنسية خاصة. وكان التأليف والترجمة يسيران جنبًا إلى جنب، وفي تأليفاتهم كانوا يعكسون الانطباعات التي تركتها في نفوسهم قراءتهم في بلادهم أو هناك في باريس خاصة، أو برلين أو لندن من الأدب الأجنبي.^٦

٢ - كثرة الصحف الأدبية وكثرة الصفحات الأدبية في الصحف والمجلات غير الأدبية. وصارت الخمسينيات الفترة الذهبية للصحافة. فبعد الاستقلال مباشرة

حنا مينة قاصاً

(1946) أخذت تظهر العشرات من الصحف اليومية والمجلات، وكانت هناك 25 جريدة يومية و12 مجلة أسبوعية وثلاث مجلات نصف شهرية وثلاث مجلات شهرية في سنة 1949.

وأيضاً ظهرت مجلة النقاد في هذه الفترة وأظهرت عناية خاصة بالقصة القصيرة. ولا سيما مسابقاتها التي كانت تقيمها بين الحين والآخر للقصة القصيرة كانت تتيح الفرصة لظهور كتّاب، ما كانوا لينشروا لو لا هذه المسابقة. لقد احتضنت هذه المجلة الحركة الأدبية في سورية طيلة عشر سنوات.^٧

٣ - ظهور اتجاهات أدبية وتجمّعات عديدة. وازدياد عدد النوادي الاجتماعية والثقافية. وقد تصارعت هذه التجمّعات مع التيار القديم. وكذلك دخلت في صراعات عنيفة فيما بينها، ونجم عن ذلك بالطبع ظهور موضوعات جديدة وتقنيات متطورة وأنواع أدبية غير معروفة من قبل. وكان أقوى هذه الاتجاهات قاطبة التيار الواقعي بتنوعاته المختلفة وخاصة الواقعية الاشتراكية والتيار الوجودي.

التجربة الوجودية التي تصاعدت في فرنسا وسائر البلدان الأوروبية في تلك الفترة، مع التركيز على اعتبار الأدب القصصي والمسرحي واسطة لممارسة الفكر الوجودي. لقد كتب الوجوديون - وفي رأسهم جان بول سارتر - روايات وقصصاً ومسرحيات أكثر مما كتبوا في الفلسفة المجردة. ومعظم كتّاب القصة السورية في هذه الفترة تأثروا بهذه الموجة.

أما تجربة الواقعية الاشتراكية بالنسبة لسورية، فكانت قصص ماكسيم غوركي، وإيليا إهرنبرغ، وبورس بوليفوي، وتولستوي، وأشعار ماياكوفسكي، ورسول حمزاتوف وغيرها من الآثار الأدبية الواقعية الاشتراكية الروسية هي التي مهدت السبيل أمام الأفكار اليسارية.

أما تجمّعات الخمسينات كانت تبشر ببدء ظهور مدارس أدبية سورية. وكانت أول وأهم هذه التجمّعات "رابطة الكتّاب السوريين" التي أعلنت عن نفسها في

تشرين الثاني سنة 1951 ، وقد أعرب كتاب الرابطة في بيانهم الأول أنهم تقدّميون واشتراكيون وملتزمون بقضايا الشعب الكبرى ومساندون لنضال الكادحين.^٨ وكان حنا مينة من مؤسسي هذه الرابطة. ومعظم مؤسسيها كانوا من كتاب القصة القصيرة ولا سيما ليان ديراني، وسعيد حورانية، وشوقي بغدادى.

ومن الواضح أن الرابطة كانت تستند في منطلقاتها الأيديولوجية إلى الماركسية وفي منطلقاتها الأدبية إلى نظيرتها الواقعية الاشتراكية. فقد كانت التأثيرات الماركسية أسبق من غيرها توغلاً بين المثقفين السوريين الذين تأثروا بالثقافة الفرنسية. ذلك أنّ الثلاثينات في فرنسا شهدت حكم الجبهة الشعبية اليسارية، وكانت الأفكار الماركسية متاحة غير محظورة في البلدان التي كانت تستعمرها فرنسا. وهذه الحال أتاحت للسياس أن يضرب جذوره عميقة في الطبقة المثقفة في سورية.

فأما من الناحية الأدبية فرفض كتاب الرابطة "مبدأ الفنّ للفنّ" ورفعوا مقابله شعار " الفن في سبيل الحياة " وإلى جانب رابطة الكتاب السوريين ظهرت في الخمسينيات محاولات عديدة لإقامة تجمّعات أدبية هادفة مثل "جماعة الكتاب التقدّمين" و " جماعة الأدباء العرب " وأسرة " الأصدقاء " وقد أدّى تنوع التيارات الفكرية والأدبية وتضاربها إلى تنوع مائل وخصوبة في الموضوعات المطروقة في الأدب. وقد فتح كل من الشعر والنثر صدره لأنواع من الموضوعات الجديدة التي لم يعهدها الأدب العربي التقليدي. من بين هذه الموضوعات الجديدة مثلاً: الموضوعات السياسية كقضية فلسطين وقضية الوحدة العربية. ومنها أيضاً الموضوعات المتعلقة بالعدالة الاجتماعية كتوجيه الأنظار نحو معاناة الفلاحين والتبشير بأفكار العدالة الاجتماعية والدعوة إلى تحرير المرأة، ومنها أيضاً الموضوعات السيكولوجية المتعلقة بالحب، وتحليل النفس الإنسانية، وهناك أيضاً المسائل الفلسفية، والقضايا العالمية العامة كقضية السلم العالمي وحركات التحرر.^٩

حنا مينة قاصّاً

حنا مينة كما هو معروف أكثر شهرة كالروائي مما هو قاصّ، مع أنه بدأ حياته الأدبية بكتابة القصة القصيرة في عام 1945 واستمرّ فيها زمناً غير قليل حتى

حنا مينة قاصاً

أواسط السبعينيات. له مجموعتان قصصيتان، أولاهما "الأبنوسة البيضاء" والأخرى "من يذكر تلك الأيام". ولكن هذه القصص لم تحظ بعناية النقاد كما حظيت رواياته. ولم يُكتب عنه كقاص ولم تُدرّس قصصه بدراسة نقدية رغم أنه مارس كتابة القصة فترة طويلة (ما يقارب ثلاثين سنة). في هذه الفترة الطويلة من حياته القصصية نلاحظ أنه مرّ بمرحلتين أساسيتين فهما: المرحلة الأولى (مرحلة الطفولة في القصة القصيرة) المرحلة الثانية (مرحلة النضج فيها).

1- المرحلة الأولى: عاش حنا مينة منذ طفولته حياة مضطربة قاسية مليئة بالتقلبات من هنا إلى هناك. واكتسب تجارب حياتية خلال هذه التقلبات لمعاشرته وعلاقاته مع الناس المختلفين في البلاد التي سافر إليها مع أسرته. لقد أثر فيه فقر أسرته والأمور التي تعرّض لها بسبب هذا الفقر - مثل ترك الدراسة والاضطرار إلى العمل في سنه الصغيرة- تأثيراً عميقاً. وبدلاً من المدرسة الحكومية جعل الحياة مدرسة له فحاول أن يتقّف نفسه من خلال معاشته الناس ومن خلال معاناة ومعاناتهم ومن خلال صراعاته مع الحياة. معاناته في حياته هي التي أتاحت له فرصة التفكير في معاناة الآخرين. لأنّ الذي ليس لديه معاناة لا يمكن أن يرى معاناة الآخرين. لقد ساعده هذا التفكير على أن يتبيّن من أنّ هناك عدم التوازن بين الطبقات الاجتماعية من الناحية الاقتصادية ومن ناحية الفرص المتاحة يجب إزالته.

كلّ هذه الأمور اللامتوازنة اضطرتّه إلى الكتابة عنهم وعن مشاكلهم. وفي هذه الأثناء كان يواصل أن يتقّف نفسه باستمرار فيقرأ كل ما يقع بين يديه سواء من الكتب المترجمة أو غير المترجمة. بعد هذا التراكم الثقافي المعرفي رأى في نفسه قدرة على كتابة القصة القصيرة. وفي سنة 1945 كتب أول محاولته ونشرها، وهكذا أصبح قد دخل المرحلة الأولى في حياته القصصية. ولكن رغم تجربته الحياتية لم تكن لديه تجربة فنية كافية بوجه عام وتجربة قصصية بوجه خاص في هذه الفترة. كانت معلوماته في هذا المجال لا تعدو أن تكون معلومات أساسية أولية. كتب في هذه

المرحلة أقاصيص وقصصاً قصيرة جداً. لم يكن عدد صفحاتها أكثر من بضعة صفحات.

2- المرحلة الثانية: في هذه المرحلة واصل أيضاً أن يزيد معلوماته وثقافته. فوصل تراكمه الثقافي والأدبي إلى درجة لا بأس بها. استمر في كتابة القصة القصيرة، ولكن نادراً ما كتب. أبرز خصائص هذه المرحلة أن تكون قصصه طويلة جداً. القصص التي كتبها في هذه الفترة يصل عدد صفحاتها إلى خمسين أو خمس وخمسين صفحة. أثناء هذه المرحلة يبدأ بممارسة كتابة الرواية. وهنا يُحْتَمَل للإنسان بأنه كان يريد منذ البداية أن يكتب الرواية ولكن موهبة الرواية لم تكن كافية آنذاك، وإنما بدأ الكتابة بالأقصوصة، بعدها القصة القصيرة، بعدها القصة القصيرة الطويلة - إن جاز التعبير - وبعدها القصة الطويلة أي الرواية. هذا من ناحية أما من ناحية أخرى نستطيع القول حين أردنا أن نعلّل سبب تركه القصة القصيرة بأن قصصه القصيرة لم تعجبه أو رأى نفسه غير قادر على أن يكتب قصة قصيرة جيدة فتركها ولم يعد يهتم بقصصه القصيرة التي كتبها على مدى سنين. هذا ما أفّرّه هو أيضاً حين كتب في بداية مجموعته القصصية (الأبنوسة البيضاء) هذه الجملة: "لقد بدأت حياتي الأدبية بكتابة القصة القصيرة عام 1945، ونشرت أقاصيصي في صحف ومجلات سورية ولبنان ولكنني لم أجمعها ولن أجمعها، وبعضها ضاع وأنا كما قلتُ في مناسبات عديدة غير آسف عليها." ١٠

في هذه النقطة علينا أن نتساءل يا تُرى ما السبب في عدم اكتشافه ومبالاته على ضياع قصصه الأولى، ولماذا ضيّعها ولم يحتفظ بها في ملفّ أو مكان معيّن؟ وأنا لا أجد جواباً مقنعاً عن هذا السؤال إلاّ من كونه غير معجب بتلك القصص، أو على الأقلّ نستطيع القول إنّ قصصه القصيرة الأولى لم تعجبه فيما بعد، إن لم يكن الأمر كذلك في البداية.

أما انتقاله من القصة القصيرة إلى الرواية فلم يكن وليد صدفة بحثة ولم يأت فجأة أو مفاجأة، وإنما جاء بصورة تدريجية تتمثل في قصصه القصيرة التي كتبها بالمرحلة الثانية. هذا الانتقال التدريجي يتراءى لنا من عدد صفحات قصصه الذي

حنا مينة قاصاً

يتجاوز حدود القصة القصيرة كما أشرنا إليه آنفاً، ومن الأسلوب الذي استخدمه فيها. حيث نلاحظ أنّ أسلوب الرواية هو الذي يغلب على قصصه. فنسعود إلى هذا الموضوع في الفصول اللاحقة.

مما لا شكّ فيه أن لحنا مينة موقفاً من الحياة يتأتى من رؤيته للحياة ونظراته إلى الأحداث والأشياء. هذه الرؤية تمكّنه من الوصول إلى المعرفة بتفاصيل الحياة وتجعله صاحب قضية. فهو ينظّم معارفه وتجاربه حسب هذه الرؤية وينظر إلى الحياة بمنظور اشتراكي، ولذلك فكرة الجدلية مبدأً أساسياً عنده. يقول في حديثه عن الحياة:

" لم أعش الحياة لأجمع منها صوراً وتجارب للأدب أو لشأن من شؤون المعاش، عشتها هكذا ، لأنها جديرة بأن تعاش. أحببتها بعمق، بصدق وبنهم أيضاً، وعاملتها كالمراة. وجدت أنّ المراة حين تدير لك ظهرها فمن العبث أن تناديهما، دعها تذهب بسلام، وحين تعاكس الحياة فمن العبث أن تتوسل إليها، دعها تعاكس وبالقدر الذي تستطيع. ولقد عاكستني الحياة ، جاهدتني وجاهدتها. أحببتني وعدتني وأعطتني، وما زلتُ معها في عراك. قد أكون على صلح معها بالنسبة حياتي الخاصة، فقد أعطتني أكثر مما أستحقّ، ولكنني أريدها أفضل لي وللآخرين، وخاصة للآخرين ومن أجل ذلك أنقض الصلح معها."¹¹

كما يبدو هنا أنه يجب الحياة ويعاركها في الوقت نفسه. أما الحياة فتعطيه أشياء كثيرة وحسنة وتعذّبه بنفس الوقت، بل أنها تعطي وتعلّم من خلال تعذيبها له. وبسبب هذا الحب للحياة والعراك أو الكفاح الدائم معها، استطاع حنا مينة أن يستوعب معرفة الواقع والعمق الوجودي الفعلي للمجتمع وللحياة التي تنبض في أعماق الناس من حوله، وغدا أقدر على أن يخلق البيئة من خطوط الأحداث التي يختارها. فهو أولى أهمية كبرى للتجربة وبعدها للقراءة، واعتبرهما مصدرين الأدب والفنّ. يقول في إحدى المقابلات التي أجريته معه " فقد عرفت الحياة من خلال الكتب والناس لم أسمح لأحدهما أن يحجب الآخر عني. فلو حجبت الكتب عنا الناس، أو لو حجبت الناس عنا الكتب ، لم نحصل إلا على أحد شطري المعرفة،

وبقينا نظريين دون تجربة أو تجريبيين دون نظرية، ولم تستقم لنا المعادلة المطلوبة، مع الاعتراف بأن التجربة ترتفع إلى مستوى النظرية في الممارسة العملية أحياناً^{١٢}

لقد كتب حنا مينة قصصه القصيرة - ورواياته أيضاً - انطلاقاً من هذه المبادئ والمعايير. عاش الحياة بعمق وتعرّف على الناس وعلى غرائزهم ورغباتهم ومكامنهم، ثم بعد ذلك أخذ موضوعات قصصه وأبطالها من هذه الحياة التي عاشها بعمق، وصوّرها تصويراً دقيقاً. كان يكتفي بتصوير الحياة والشخصيات تصويراً مباشراً في بداية حياته الفنية سواء كان ذلك في الفن الروائي أم في الفن القصصي. لقد صوّر في الأعمال القصصية الأولى أناساً مسحوقين تماماً، بؤساء، خانعين، يستدرون العطف، وهو في أسلوب تصويره لهم يستدر العطف عليهم في كتابة رومانسية باكية. وظنّ أن هذا هو الأدب الواقعي التقدمي، كما كان شائعاً في ذلك الزمان.^{١٣}

ولكن حنا مينة كلما دخل في تجارب أكثر وأتيحت له معرفة أعمق بالناس والحياة والعلاقات الاجتماعية ودخل في القراءة أكثر رأى أن الشخصيات التي يقرأ عنها في الروايات العالمية، وكذلك الأشخاص الذين يلتقي بهم في الحياة، هؤلاء يختلفون جذرياً عن أولئك المسحوقين الذين كان يصورهم، وتبيّن أن الشخصية الإنسانية أكثر غنى وأكثر تعقيداً وتنطوي على جوانب متعددة، متشابكة ومتناقضة. وعندما صار حنا مينة يرى الواقع في حركته ويرى الناس في جوانبهم المتعددة، المتغيرة، المتناقضة، عند هذا صارت شخصيات قصصه وأبطالها غير نمطيين أو جاهزين، بل متعددو الجوانب، من صفاتهم الأساسية حب الحياة، وعدم الركون إلى وضع محدد والإصرار.^{١٤}

وهكذا ترك التصوير المباشر الفتوغرافي وجعل شخصياته غير شخصيات الواقع، وهم شخصيات الواقع في الوقت ذاته. تلك الشخصيات مأخوذة أصلاً من الواقع المعاش ولكن أضيفت عليها إضافة فنية فصارت شخصيات واقعية (لأنها مستمدة منها) وغير واقعية (لأنها ليست كما كانت في الواقع بحرفيته). هذا من ناحية، ومن

حنا مينة قاصاً

ناحية أخرى لم يعد هؤلاء الأبطال أبطالاً إيجابيين مطلقاً وليسوا هم سلبين مطلقاً. ذلك أن هذه الأنماط التي فيها المبالغة غير موجودة في الواقع. كثيراً ما اتَّهم حنا مينة بأنه يتحدث في أعماله عن نفسه أو عن أسرته، وبطبيعة الحال حنا مينة يرفض هذه المقولات ويقول: إن أبطالي هم ليسوا أناساً أعرفهم ويعرفوني، وإنما هم مخلوقاتي أنا. أنا الذي خلقتهم أو تكوّنوا هم من خلال أنا، بعدما خلقتهم يستقلون عني ويكسبون ذاتيتهم بأنفسهم، أحياناً يعترضون عليّ ويقولون لي " لا تكذب يا حنا أننا لسنا كما أردت أن تصورنا بل بشكل آخر". يبدوون يعلموني أشياء كثيرة. أنا خلقتهم مرة، هم يخلقوني مائة مرة. ^{١٥} وحين أتناول شخصاً من شخوص هذه الحياة أو بيئة من بيئاتها أتأوله كأساس، كخامة، لها زمانها ومكانها وعلاقاتها وحادثتها. غالباً ما أبدأ الكتابة وأنا تحت تأثير هذه الرؤى، فأندفع إلى رسم الخطوط الكبيرة للعمل، ثم أعود لأملاً الهيكل العظمي بما يجب من لحم ودم. ^{١٦}

وكان أبطال حنا مينة أبطالاً جددًا يعانون وطأة الضغط الاجتماعي والسياسي كغيرهم، ولكنهم في زهومهم وتمردهم وصمودهم للشدائد يمثلون الجانب الآخر، السليم في الإنسان العربي وينهضون من أرضنا، من واقعنا، ومن نسيج الحقيقة لإنساننا المعدّب المقهور، ولكن غير المهزوم وغير المسحوق بهذا العذاب والقهر. ^{١٧} يتبدى الرسّام في "الأبنوسة البيضاء" محمومًا في انتفاضته التمردية ونقمتها على ضغط المدينة وممارسات القهر وخنوع الفرد واستسلامه وفقدانه لكبريائه وضياعه في أفق المواضع المكبّل .. يصببه النور البعيد ، والغابة البعيدة، والأفق الذي لا ينتهي، يتوق إلى الالتحام بالأرض بالليل بالخطر، بمعاينة الخطر وتحسس اللانهاية أنه يبهرنا، ويعيد إلينا إحساسنا بالحياة. وقد تبدّلت تحت وطأة مواضع تافهة وسقيمة. ^{١٨} يقول لرفيقه في السيارة "سأمضي بكما في تطواف لا ينتهي، عبر غابة لاتنتهي، نخطى، نضلّ الطريق، ندور على محاورنا، نتلمّس الشمس من فرجة بين الأشجار، لانجد الشمس، لا نتميّز الجهات الأربع، نضيع، تقف شعورنا ونحن أمام

جبال الزينة للأفاعي المتدلّية، يهاجمنا الليل، نخاف نحتزّ من الخوف. نموت منه إذ نسمع عواء ذئب أو زئير أسد. هذا ما أريده، الخطر، أن نواجه الخطر، الموت! أن نصل إلى حافته ثم نعود إلى الحياة.¹⁹

ونجد ديمتريو في قصته القصيرة "مأساة ديمتريو" يتعذّب عذاباً روحياً ويعاني من حالة استيحاش. وتصور القصة تلك اللحظة الهامة في حياة ديمتريو والتي فجّرت كل حياته. لقد عاش ديمتريو الإنسان الوحيد والرجل الصغير المغمور حياته البسيطة كعازف كمان ومعلم موسيقى فقير ورجل منفرد وحيد يعاني من العربة الروحية وافتقاد العطف والحنان والحب، ولم تكن كل هذه المشاعر واردة لديه بوضوح حتّى حدث له حادث بسيط، ذهب ليعطي درساً في الموسيقى على آلة الكمان كعشرات الدروس التي صارت جزءاً من حياته اليومية الرتيبة والمألوفة، وكما كان يفعل دائماً كان يدخل ليعلم التلميذ ابن الأسرة درس الكمان بينما الكل لاه عنه فالسيدة - الأم - تقرأ في كتاب، والرجل - الأب - يعالج طائرًا مكسور الجناح، وهكذا أخذ بطل حنا يمرّ مروره العابر يُلقى التحية وتلتقط عيناه المظاهر السطحية للبيت التي تركزت في ذهنه كأنه لم ير سواها إلى أن فوجئ ذات يوم بعزف ماهر على الكمان ليس لتلميذه بالطبع ولكن للسيدة التي حيّته وابتسمت له ابتسامة الأنثى والحب. وهنا رأى فيها الأنثى الساحرة. لقد ارتسمت صورتها وابتسامتها الفاتنة في ذاكرته ومحتّ ما عداها. وأيقظت هذه اللحظة كل مشاعر ديمتريو وغدت الابتسامة مطبوعة في عقله وقلبه كصورة روحية علوية فاتنة. وأخذ يطرح الأسئلة وكأنه يرى العالم من جديد "هل هي نفسها السيدة التي رأيتها طوال الأسبوعين الماضيين مستغرقة في كتابها، حاجبة عني ملاحظتها؟ ولماذا لم أستلطفها في المقابلة الأولى؟ ألأنها لم تكن واقفة؟ ألأنها لم تنظر إليّ؟ أو لأنّها لم تبتسم؟"²⁰ وقلّبت صورتها الجديدة المطبوعة في داخله كل حياته.

نشبت في داخل روحه معارك نفسية وصراعات رهيبية، صوّرها حنا مينة تصويرًا بارعًا من خلال ذلك الحوار العنيف الذي دار بين ديمتريو وصورته في المرآة والاتهامات التي وجهها الشخصان لبعضهما البعض، والتي حاولا خلالها محو صورة

حنا مينة قاصاً

ابتسامة المرأة من على القلب دون فائدة حتى انتهى ذلك الحوار الممتع بديميتريو الأصل إلى تمزيق الصورة المشاكسة وكسر المرأة، وأخذت يدها تقطران دماً وروحه تقطر ألماً ووحدةً وظنّ أنه تخلّص من عذاب الصراع الروحي بتحطيم صورته في المرأة. ولكن وحدته ازدادت فأخذ يصرخ وليس هناك من مجيب. فالوحدة والغربة عاودتاها. عبثاً حاول الهروب من روحه ومن حبه وفي مرآة أخرى عادت الحقيقة تنظر إليه من خلال ديميتريو الصورة.

لقد التقط حنا شخصية معذّبة، تعاني من الغربة الروحية وتعيش حياتها في رتابة دون تدمير ظاهر. غير أن توق الروح إلى الحب والامتزاج، التقى بحدث ابتسامة الأنثى الحبيبة وتعاطفها معه ففجر كل عامله المظلم الممتلئ بالكوابيس. وقد عنيت القصة بتصوير هذه اللحظة بما حفلت به من الصراع الروحي ويقظة الشخصية وتنبهها لواقعها السيئ. وعلى أهمية وجود السيدة والأسرة فلم تشغل بواقعها غير سطور قليلة، ولكن تداعيات الحدث ظلّت تتوالى وتتفجّر وتدور في داخل الشخصية التي صوّرها حنا مينة منقسمة ومتصارعة بين شخصية أصلية وصورة في المرأة.

فإذا تأملنا قصة " الأبنوسة البيضاء " وقصة " مأساة ديميتريو " معاً سنجد الطابع الأساسي للشخصيات في هاتين القصتين أنّها شخصيات في وحدة تعاني غربة روحية وتخطب نفسها ولا تحاور أحداً، لذا فإنّ الحوار الداخلي (المنولوج) هو اللغة المناسبة والغالبة على القصتين وليس الحوار. وإذا كانت قصة " مأساة ديميتريو " نموذجاً متقدماً لتقنية القصة القصيرة باختيارها شخصية مغمورة متوحدة ومعذبة روحياً كما وُفِّقَتْ إلى اختيار اللحظة الهامة المناسبة التي تفجّر الحدث، وإذا كانت قصة " مأساة ديميتريو " نموذجاً ناجحاً ومتقدماً لفن القصة القصيرة في أدب حنا مينة إلا أن قصته الأخرى " الأبنوسة البيضاء " القصيرة الطويلة لم تستوف هذه الشروط وخرجت عن حدود توظيف كل كلمة في القصة لخدمة غرضها وهدفها. لقد صوّرت القصة ثلاث شخصيات (مهندس - رسام - سيدة) في وحدة

رغم تجاورهم في سيارة واحدة ورحلة واحدة يخاطبون أنفسهم في حوار داخلي صامت، وأطالت في تصويرها أكثر مما تحتمل القصة القصيرة. وإضافة إلى ذلك سنلمح الكثير من آراء حنا مينة المطروحة في روايته الرابعة " الشمس في يوم غائم " مكررة في هذه القصة القصيرة، بل إن الكثير من التشابه وارد بين تلك الرواية وهذه القصة من الأساطير الشعبية إلى إعادة خلق عالم أسطوري جديد أو مملكة الإنسان الأسطوري على حدّ تعبير القصة. غير أن هذه الاهتمامات الفكرية والفلسفية الواسعة يمكن أن تستوعبها الرواية. وأضف إلى ذلك، الزجّ بمقطع طويل من قصيدة لناظم حكمت يستغرق ثلاثة أرباع الصفحة لمجرد توافقه مع رغبة الفنان في القصة من التعرّض للشمس والطبيعة المفتوحة.²¹

كل هذا يدلّ على أنّ بناء القصة لدى حنا مينة يقترب جدّاً من البناء الروائي. لأن المناقشات الفلسفية والدخول في تفاصيل تصوير الشخصيات أو الحدث والانطباعات الزائدة عن مقتضى الحدث والبناء الفني كل هذه موجودة في معظم قصصه القصيرة التي هي بذاتها تقارب الشعر في تكثيف الكلمات وتلخيص الواقع والاستغناء عن كل ما هو غير ضروري للبناء القصصي. ولهذا نضرب مثلاً آخر. إنّ قصة "علبة التبغ" تتناول حياة صحفي شابّ يهرب بعد ثورة 1949 إلى لبنان ويستأجر بيتاً صغيراً يختبئ فيه حتّى نهاية الثورة، وأثناء هذا الوقت لا يختلط بالناس كثيراً، ولا يخرج من بيته إلا نادراً ويحاول أن لا يلتقي بابنتي صاحبة البيت. وفي الحقيقة هو معجب من الداخل بالبنيت المتزوجة. بعد مضي فترة على هذا المنوال يبدأ هذا الشابّ الصحفي يتقزز من نفسه ويفكر في الانتحار، ويفتح داخله لصاحبة البيت، ومن ثم يندم على ذلك. وهكذا تستمر القصة حتّى يعود الشابّ الصحفي إلى بلاده.

إنّ ما نلاحظه في هذه القصة هو الإطالة في تصويرات البيت والمكان، وطول الأقوال التي تدور حول صاحبة البيت وابنتيها. إنّ هذه التصويرات والإطالات في هذه القصة تتكاثر إلى الدرجة التي لا تتحمل القصة أن تحملها.

حنا مينة قاصاً

التشكيل الفني لدى حنا مينة تشكيل ملون - إن جاز التعبير - إنه كاتب واقعيّ الأصل كما قلنا سابقاً ولكنه لا يترك التيارات الأدبية الأخرى جانباً، بل يستفيد منها قدر ما يتطلبه العمل، ويقول في هذا الصدد. " ينبغي الاعتراف أنّ الواقعية لديّ لا تجانب الرومانتيكية أبداً، ولا تصير رومانتيكية كلها، ولكنها تستخدم الرومانتيكية وكل التيارات الأدبية الأخرى لصالح إبداعها الخاص. إنّ الواقعية إناء يتسع لمزجة من كل الألوان ولكنه يظل هو الإناء الذي في إطاره تتناسق تلك الألوان"^{٢٢} وكما قال أيضاً "إنّ كل مضمون يتطلب شكله الخاص."^{٢٣} ولذلك لا يضع الشكل الفني بكل تفاصيله قبل بدء كتابة القصة. إنّما الشكل يتكون من خلال الكتابة أو من خلال المضمون.

أما من الناحية اللغوية فيمكننا القول إنّ القصة القصيرة في تلك الفترة - التي كتب فيها حنا مينة قصصه القصيرة - كانت تبحث عن العبارات العربية المتخلصة من الزخارف اللفظية والبيانية وعن الجملة القصصية الفنية العربية التي لم يسبق للغة العربية أن عرفتھا من قبل، في حين استطاع حنا مينة أن يعطي لغة مصقولة وبعيدة عن التكلف والتعقّر واستخدام دوماً اللغة الفصحى المبسّطة.^{٢٤} ومن النادر جداً استخدامه العامية في قصصه. واستخدام العامية كانت لها وظيفة خاصة في أن تعطي نفسية المتكلم بشكل أكثر دقة وعمقاً. فمثلاً لننظر في هذا المقطع من قصة "الكاتب": "خرج الفتى من الباب الحديدي الذي فتح، ومدّ يده الصغيرة اللطيفة إلى القيد، وراح يتطلّع بنظرات وجلّى ملهوفة إلى من سيكون زميله فيه.

"وصاح رقيب الدرك باللص.

- أنت تعال هات يدك.

قال اللص:

- فشر.. كل شيء ولا هذا.. أنا أضع يدي بيد..."^{٢٥}

إن هذه الكلمة العامية (فشر) في هذا الموضع تعبر عن نفسية اللص أكثر من

كلمة (خسئت) أو (لا يمكن).

بعد كل هذا ينبغي أن نلقي نظرة ولو عابرة إلى حنا مينة الروائي لكي نتمكن من المقارنة بين حنا مينة الروائي وحنا مينة القاصّ. لا شك أن حنا مينة روائياً أكثر نجاحاً مما هو قاص، هذه النقطة متفق عليها من قبل النقاد. مع ذلك بداياته في الفن الروائي اتسمت بالتقريرية، ولا سيما روايته الأولى "المصايح الزرق". تقول الدكتورة نجاح العطار عن هذه الرواية "أنّ ما نأخذه على "المصايح الزرق" هو بروز الجانب الوصفي على الجانب الروائي فيها، وحشد الكاتب لفيض من التفاصيل الهامة أو التافهة، وانقطاع النفس السياقي بملاحظات إيضاحية جانبية تبعد الشحنة وترخي التوتر، ثم تتوالى اللوحات في توليف وصفي متطاول للأحداث، دون حساب لقيمة التداخل والتقاطع للخطوط، أو دون قدرة فنية على بلوغ ذلك، وأسبقية تصوّر السياسي على التصرّو الفني. وهو مصدر الضعف الأساسي في التقنية.^{٢٦} مع روايته الثانية "الشرع والعاصفة" التي تعتبر عملاً ملحمياً تخلّص حنا مينة من يد الواقعية الضيقة والتقريرية. وبدأ يستفيد من التيارات الأدبية الأخرى، وبدأ يستخدم تقنيات مختلفة مثل توظيف الأساطير القديمة أو المخترعة الحديثة، وتوظيف الحكايات الشعبية في الرواية.^{٢٧} وأتى بموضوعات جديدة لم يسبق للرواية العربية أن عرفتها، مثل البحر والغابة والمرفاً وما إلى ذلك. ومع روايته الثالثة استقرت هذه التقنيات أكثر.

ولكن هذه الروايات الثلاث الأولى "المصايح الزرق"، "الشرع والعاصفة"، "الثلج يأتي من النافذة" كانت تهدف إلى تحرير الوطن والمواطن، أي تحقيق الحرية الخارجية للإنسان. أما روايته الرابعة "الشمس في يوم غائم" فهي تنو إلى تحرير الإنسان من الداخل، إلى تحرير الذات، فتحرير الإنسان من الداخل هو الطريق لتحرير الأرض وتحرير الوطن، بل هو غاية التحرير الوطني والسياسي. وتحريره من الخوف والخضوع لتقاليد جامدة، من كل قيوده التي تعوق تحرّره وانطلاقه وإبداعه، أي حنا مينة تقدّم من المناذاة بتحرير الإنسان من القهر الخارجي في رواياته الثلاث السابقة إلى الدعوة لتحرير الإنسان من القهر الداخلي.^{٢٨}

حنا مينة قاصاً

كل هذه المراحل نلاحظها في قصصه أيضاً، فعلى سبيل المثال القمص التي كتبها في بداية شبابه والتي ضاعت منه كان البطل فيها هو نفسه، يدير المظاهرات، يترأس الناس، تارة يكون بطلاً في الجبهة فتارة يكون واعظاً يخاطب الناس. بعد هذه الفترة كتب قصصاً يكون البطل فيها ليس جيداً بالمطلق وليس سيئاً بالمطلق، وإنما واقعي يصيب ويخطئ. ولكنه أيضاً يحاول أن يحزّر الوطن أو الناس ويهتّم بما هو خارج النفس. فقصص "بطاقة توصية"، "كاتب"، "النار"، أفضل مثال على هذا النمط من تحرير الإنسان من الخارج. إنّ نوري فتور في قصة "بطاقة توصية" رجل مفصول من عمله منذ زمن بعيد، رغم ذلك لم يعثر بعد على عمل يؤمن به رزق أسرته. وهو يعاني بين أولاده وأمه وزوجته معاناة روحية كبيرة. ذات يوم جاءه شقيق زوجته ببطاقة التوصية. يرفضها في بادئ الأمر، ولكن بعد إصرار شديد يكون مجبراً على أن يقبلها ويضعها في جيبه ويقصد طريق السراي منتظراً مجيء الوزير. ولكن عبثاً ينتظر هو والآخرون.. يوم، يومان، ثلاثة، أربعة... إن الوزير مشغول ولذلك لا يأتي إلى الوزارة. هم أصحاب الحاجة ينتظرون كل يوم من الصباح حتى المساء. وفي يوم من الأيام يأتي الوزير إلى السراي والموكب يهرع إليه. الوزير يدخل في السراي وبعد ساعة أو ساعتين يخرج منها، فالموكب يتراكم من ورائه ولكنّ أحداً لم يستطع أن يصله ويبلغ إليه حاجته.²⁹

وفي قصة "النار" يدور الحدث في المطبعة وبين العمال ورئيس العمال. لقد جاء العمال إلى مشغلهم في يوم شتوي بارد جداً ولم يجدوا الموقد مشتعلاً. صار بينهم وبين رئيس العمال تشاجر عنيف وهم يستمرون في العمل. إن رئيس العمال لا يقبل تشعيل الموقد. وفي النهاية واحد من العمال (عدي) بسبب ثورته أجبر رئيس العمال على تشعيل الموقد.³⁰ نلاحظ في هذه الأنماط تحرير الإنسان من الخارج، أي القصد من هذه القصص هو جعل الإنسان يعي الأحداث التي تقع من حوله ويعرف الناس الذين يتعامل معهم في حياته وكيفية التعامل معهم.

ولكن في قصتيه "هذا ما بقي منه" و "مأساة ديمتريو" اتجه حنا مينة إلى دواخل النفس الإنسانية أكثر من حوارها. تتحدث قصة "هذا ما بقي منه" عن آلام أب إزاء بنته المريضة الصغيرة التي لا أمل له في معالجتها. فالأب من خلال معاناته وآلامه هذه يتعلّم الحياة ويتعرّف على نفسه هو.^{٣١} والمراد من هذه القصة هو أن نتعرّف نحن أيضًا على الحياة وعلى أنفسنا من خلال الحدث وشخصيات الحدث. وهكذا نلاحظ أن المراحل التي مر بها حنا مينة الروائي مر بها أيضًا حنا مينة القاص. والأساليب التي استخدمها في رواياته استفاد منها في قصصه. وإذا أضفنا إلى ذلك، دخوله في تفاصيل الحدث وتصويراته الطويلة يكون باستطاعتنا القول إنّ الطابع الروائي هو الذي يغلب على قصص حنا مينة القصيرة.

خاتمة:

قيلت أشياء كثيرة عن حنا مينة الروائي. حتّى إنّ بعض النقاد اعتبروه في المرتبة الثانية في مجال الرواية بعد نجيب محفوظ. رغم ذلك لم يُقل أيّ شيء جدير بالذكر في مجال القصة القصيرة. وذلك يعود - نوعًا ما - إلى عدم اهتمامه هو بهذا المجال، لأنه اعتبر الرواية أقدر من القصة القصيرة وحتّى من الأجناس الأدبية الأخرى كلها من حيث التعبير عن معاناة وقضايا الشعب. على الرغم من رأيه الخاطئ هذا (لأنه ليس هناك نوع أدبي أكثر تفوّقًا من الأنواع الأخرى ، وإنما التفوّق في الأداء وليس في ذات الجنس الأدبي) استحقّ حنا مينة أن يأخذ اسم "القاص" وبالتالي أن يُدرّس قاصًا.

المصادر والمراجع

- ١ - حنا مينة، الشراع والعاصفة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الرابعة، 1982.
- ٢ - حنا مينة، لنين والإنسان ولنين الإنسان ، مجلة المعرفة، 1977، عدد. 99.

حنا مينة قاصاً

- ٣ حنا مينة، حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، دار الفكر الجديد، الطبعة الأولى، بيروت، 1992.
- ٤ حنا مينة، الأبنوسة البيضاء، دار الآداب، بيروت، الطبعة الخامسة، 1990.
- ٥ بدر الدين غرودكي، البحث عن هوية القصة القصيرة في سورية، مجلة المعرفة 1974 عدد: 146.
- ٦ حسام الخطيب، القصة القصيرة في سورية.
- ٧ نجح عطار، الطروسية وعالم حنا مينة الروائي، مجلّة المعرفة، 1974، عدد: 46 ص: 75.
- ٨ - أحمد محمد عطية، من تحرير الوطن إلى تحرير الإنسان، مجلة الموقف الأدبي ، 1973 عدد: 10-11.
- ٩ مع حنا مينة "الياطر" ولادة إنسان خلال المطاردة، مجلة الموقف الأدبي، 1975، عدد: 3 .
- 10- جورج سالم، مدخل إلى الرواية والقصة في القطر العربي السوري، مجلة المعرفة، 1973، عدد: 146.

^١ حنا مينة، الشراع والعاصفة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الرابعة، 1982، ص: 7-8 .

^٢ حنا مينة، لبنين والإنسان ولبنين الإنسان ، مجلة المعرفة، 1977، عدد. 99.

^٣ الشراع والعاصفة، ص: 7.

^٤ حنا مينة، حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، دار الفكر الجديد، الطبعة الأولى، بيروت، 1992، ص: 350-351.

^٥ أنظر القصة القصيرة في سورية، حسام الخطيب؛ مدخل إلى الرواية والقصة في القطر العربي السوري، جورج سالم، مجلة المعرفة، 1973، عدد: 146.

^٦ أنظر القصة القصيرة في سورية، حسام الخطيب؛ مدخل إلى الرواية والقصة في القطر العربي السوري، جورج سالم، مجلة المعرفة، 1973، عدد: 146.

- ^٧ بدر الدين غرودكي، البحث عن هوية القصة القصيرة في سورية، مجلة المعرفة 1974 عدد: 146.
- ^٨ القصة القصيرة في سورية، حسام الخطيب.
- ^٩ المرجع نفسه.
- ^{١٠} حنا مينة، الأبنوسة البيضاء، دار الآداب، بيروت، الطبعة الخامسة، 1990، ص: 5.
- ^{١١} نجاح عطار، الطروسية وعالم حنا مينة الروائي، مجلّة المعرفة، 1974، عدد: 46، ص: 75.
- ^{١٢} حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، ص: 67.
- ^{١٣} المصدر نفسه، ص: 14.
- ^{١٤} المصدر نفسه، ص: 14.
- ^{١٥} المصدر نفسه، ص: 56-58.
- ^{١٦} الطروسية وعالم حنا مينة الروائي، ص: 78.
- ^{١٧} المرجع نفسه، ص: 78.
- ^{١٨} المرجع نفسه، ص: 88-89.
- ^{١٩} الأبنوسة البيضاء، ص: 25-26.
- ^{٢٠} الأبنوسة البيضاء، ص: 98.
- ^{٢١} أحمد محمد عطية، من تحرير الوطن إلى تحرير الإنسان، مجلة الموقف الأدبي، 1973 عدد: 10-11، ص: 203-205.
- ^{٢٢} مع حنا مينة "الياطر" ولادة إنسان خلال المطاردة، مجلة الموقف الأدبي، 1975، عدد: 3، ص: 122.
- ^{٢٣} حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، ص: 163.
- ^{٢٤} المصدر نفسه، ص: 56.
- ^{٢٥} الأبنوسة البيضاء، ص: 199.
- ^{٢٦} الطروسية وعالم حنا مينة الروائي، ص: 91.
- ^{٢٧} انظر إلى رواية "الشراع والعاصفة".

حنا مينة قاصاً

^{٢٨} من تحرير الوطن إلى تحرير الإنسان ، ص: 195.

^{٢٩} الأبنوسة البيضاء ، ص: 109-119.

^{٣٠} المرجع السابق ، ص: 201-225.

^{٣١} المرجع السابق ، ص: 227-257.

ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

Kubilay Kolukırık*

Özet: Bu makalede Abdülkâdir Merâğî ve eserleri hakkında kısaca bilgi verildikten sonra, onun ses sistemi tespit edilerek incelenmiştir. Abdülkâdir Merâğî ses sistemini ses ve nağme, tizlik ve pestlik, perdeler ve uzunluk oranları, aralıklar ve aralıklarda uyum ve uyumsuzluk konularını açıklayarak ortaya koymuştur. Abdülkâdir Merâğî eserlerinde mûsikî nazariyâtı ile ilgili konuları izah ederken öncelikle bu konuyu ele almış ve diğer konuları ses sistemi üzerine inşa etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Abdülkâdir Merâğî, müzik, ses, nağme, tizlik, pestlik, perde, aralık, uyum, uyumsuzluk.

Abdulqâdir Meragî's Sound System

Summary: In this article, Abdülkâdir Merâğî's sound system is examined carefully. Abdülkâdir Merâğî explains the sound system by stating the subjects sound and note, acuteness (high-pitchedness), and gravity of sound, pitches (positions) and length proportions, intervals and consonant and dissonant of the intervals. In his works Abdülkâdir Merâğî first touched this subject while he was explaining the subjects the theory of the music.

Keywords: Abdülkâdir Merâğî , music, sound, note, acuteness, gravity of sound, pitches (positions), interval, consonant, dissonant.

* Dr. Ankara Kuyubaşı İlköğretim Okulu, Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Öğretmeni, (e-posta: kubilaykolukrk@gmail.com).

ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

Giriş

Abdülkâdir Merâğî (1353–1435) mûsikînin konusunun “nağme” olmasından hareketle, kaleme aldığı mûsikî nazariyâtı kitaplarının ilk bölümlerini ses teorisine ayırmıştır. Ona göre “aralıklar”, “cinsler”¹ “devirler” gibi kavramlar nağme ile ilgili kavramlardır. Dolayısıyla mûsikî nazariyâtı ile ilgili konuların kavranabilmesi için nağmenin hakikati anlaşılmalı zorundadır. Buradan hareketle Abdülkâdir Merâğî, nağmenin tanımı hakkında kendi döneminden önce yaşamış olan Fârâbî, İbni Sînâ, Safiyyüddîn el-Urmevî gibi mûsikî üstatlarının görüşlerini nakleder. Abdülkâdir Merâğî'nin ses sisteminin anlaşılması onun mûsikî nazariyâtı kitaplarında yer verdiği şu üç konunun incelenmesi ile mümkündür:

1-Ses ve Nağme İlişkisi, Tizlik ve Pestlik,

2-Perdeler ve Uzunluk Oranları,

3-Aralıklar ve Aralıklarda Uyum ve Uyumsuzluk.

Burada Abdülkâdir Merâğî'nin ses konusundaki görüşlerini ele almadan önce onun hayatı ve mûsikî alanındaki kitapları hakkında kısaca değinmenin faydalı olacağını düşünüyoruz.

a. Abdülkâdir Merâğî'nin Hayatı ve Eserleri

Abdülkâdir Merâğî, bugün İran sınırları içinde bulunan Güney Azerbaycan'ın Merâğa şehrinde doğmuştur. Bu şehir, Emevilerin Azerbaycan valisi Mervan bin Muhammed bin Mervan el-Hakem tarafından imar edilmiştir. Abbâsiler zamanında ve Harun Reşit döneminde şehre surlar inşa edilerek bir askeri garnizon yerleştirilmiştir. İran'ın Azerbaycan eyaletinde ve Tebriz'in 80 km güneyinde, Sehend dağının güney eteğinde ve Urmiye gölüne dökülen bir nehrin üzerinde bulunan bir kasabadır. On beş bin ahalisi yüksek ve harabe bir suru, büyük çarşısı, çok büyük bir hamamı ve etrafında güzel bağ ve bahçeleri vardır. Orta çağda, Hülâgu tarafından pâyitaht

yapılmakla, İlhanlı devleti zamanında büyük bir şehir haline getirilmiş ve Nasîrüddîn Tûsî'nin bina etmiş olduğu rasathane ile üne kavuşmuştur.²

Abdülkâdir Merâğî, doğduğu şehre nisbetle “Merâğî” adıyla tanınır. Doğum tarihi belli değildir. Abdülkâdir Merâğî'nin doğum tarihi kesin olarak belli değilse de araştırmacılar değişik değerlendirmeler yaparak 1350–1360 yılları arasında çeşitli tarihler vermektedirler.³ M. Ali Terbiyet doğum tarihi için kaynak göstermeden Abdülkâdir Merâğî'nin Zi'l-kâde ayının 20'si 754 (17 Aralık 1353) tarihinde dünyaya geldiğini belirtir.⁴

Abdülkâdir Merâğî'nin babası Gıyâseddin Gaybî, Merâğa şehrinin tanınmış bilginlerindendi.⁵ Merâgalı Abdülkâdir, babasından dolayı İbn-i Gaybî (Gaybî oğlu), Hoca Abdülkâdir isimleriyle tanınır.⁶ Çeşitli ilimlerde mükemmel bir tahsil görmüş, genç yaşında yetenekli bir müzisyen olarak tanınmıştır.

Pek çok eser bestelediğini ve kendinden sonra gelen bestekârlara ışık tutmuş olduğunu söyleyebiliriz. Türk mûsikîsinin en zor bestelenen formu olduğunu düşündüğümüz “nevet-i müretteb” formunda otuz adet beste yapması, onun bestekârlığı konusundaki üstün yeteneğini göstermesi açısından önemlidir. Günümüzde notaları elimizde bulunan ve Abdülkâdir'e ait oldukları iddia edilen 25 civarında eserin yanı sıra eski mecmualarda da onun adına kayıtlı güfteler bulunmaktadır.⁷

Abdülkâdir, zamanının bütün makamlarına vukûfiyeti, birçok çalgı icat etme becerisi, pek çok mûsikî aleti, özellikle de ud çalmaktaki mahareti ve bütün formlarda olağan üstü besteler yapabilecek derecede kabiliyeti ile dikkati çekmiş ender sanatkârlardan biri olduğu için nazariyâtçı ve icracılığının yanı sıra bestekârlığı yönüyle de haklı bir şöhret kazanmıştır.⁸

ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

Onun kaleme aldığı kitaplar mûsikî nazariyatı ile ilgili kitaplardan oluşmaktadır. İçeriği birbirine benzeyen altı adet mûsikî kitabı yazmıştır. Onun bu kitapları incelendiğinde, bunların birbirlerini tamamladığı ve bir kitapta tümü ifade edilmemiş konuların, diğerinde açıklandığı görülür.⁹ Eserleri şunlardır:¹⁰

Câmiu'l-Elhân, Şerhu'l-Edvâr, Makâsîdü'l-Elhân, Kenzü'l-Elhân, Zübdetü'l-Edvâr, Fevâid-i Aşere.

Abdülkâdir Merâğî, 1435'te Herat'ta büyük veba salgınında vefat etmiştir.¹¹

b. Abdülkâdir Merâğî'nin Ses Teorisi

b. 1. Ses ve Nağme İlişkisi, Tizlik ve Pestlik

b. 1. a) Ses ve Nağme İlişkisi:

Abdülkâdir Merâğî, mûsikî alanında söz sahibi bilginlerin, sesin tanımını, sebeplerini de göz önüne alarak yapmış olduklarını belirterek bu konuda Fârâbî'nin görüşlerini nakleder. Mukavemetin olmadığı cisimlerde çarpma ya da temas sonucu sesin oluşmayacağını düşünür. Kaybolma, parçalanma ve bükülmenin ortaya çıktığı cisimlerde sesin oluşmayacağı, bunların olmadığı cisimlerde sesin meydana geleceği fikrine katılır.¹²

Abdülkadir Merâğî sesin oluşumu konusunda *Câmiu'l-Elhân*'da şu bilgileri verir: “Bazı cisimler başka cisimler tarafından sıkıştırıldıklarında kendilerini sıkıştıran cisme karşı koymazlar. Baskı üç şekilde yapılır: Ya kendi varlığının derinliğine döner, ya da baskı yapanın hareket ettiği noktaya doğru döner yahut da karşı koymak için baskı yapanın üzerine doğru döner. Ancak bunlar arasındaki ilişki her zaman bu şekilde olmaz. Baskı altındaki cisimde ses olmayabilir. Bir takım cisimlere diğer bazı cisimler baskı uyguladığında, baskı altında kalan cisim, uzaklaşma, kopma veya direnç gibi tepkiler verir. Direnç gösteren cisimler dayanıklı olduklarından sesi oluşturur. Her bir kop-

ma, ayrılma ve direnç hem sesin yok olmasının hem de ortaya çıkmasının nedeni olur.”¹³

Abdülkâdir Merâğî, Safiyyüddîn el-Urmevî'nin sesin oluşum sebebini, vuran cismi nazara almayarak sadece vurulan cisme ait olduğunu belirttiği için Fârâbî'ye itiraz ettiğini belirtir. İki taşın birbirine vurulmasıyla oluşan sesin yalnızca taşlardan birine ait olduğunu düşünmenin doğru olmadığı kanaatini dile getirir. Sesin oluşmasında iki taşın da etkisinin olduğunu, çalgılardan çıkan seslerin vurulana ait olduğunu çünkü âletlerin tamamının vurularak çalındığını; ney'in, ud'un ve diğer çalgıların çıkardığı sesin de böyle olduğunu belirttiğini ifade ederek, genel bakış açısının da böyle olduğunu vurgular.¹⁴

Abdülkâdir Merâğî, nefesli çalgılarda sesin oluşum sebebinin, havanın şiddetle nefesli çalgının içerisindeki satha çarpması sonucu oluşan dairevî dönüşüm olduğunu, bu dönüşümün de sesin toplanması ve yığılması sonucu meydana geldiğini ifade eder.¹⁵

Abdülkâdir Merâğî, sesin ya bir cisme havanın çarpmasıyla ya da havada cismin çarpışmasıyla oluşacağını belirtir.¹⁶ Havanın cisme çarpması sonucu ses oluşumuna örnek olarak nefesli çalgılarda sesin oluşmasını; cisimlerin havada çarpışması sonucu sesin oluşumuna da telli çalgılarda sesin oluşmasını örnek vermektedir. Telli çalgılarda sesin tele vurulduğu zaman telin titreşimi sonucu oluşan hava zerreciklerinin yayılarak birbirine çarpması ve nağmeleri ayırıcı bir etken sonucu oluştuğunu, telin titreşimi devam ettiği sürece sesin devam edeceğini belirtir.

Abdülkâdir Merâğî, nağmenin tanımı konusunda Safiyyüddîn el-Urmevî'nin “*Nağme (nota), bir müddet tizlik ve pestlik sınırında duran ve insan tabiatının kendisinden hoşlandığı sestir*” şeklindeki görüşünü nakleder ve bu tanımı Safiyyüddîn el-Urmevî'nin İbni Sînâ'dan almış olduğunu belirtir. Safiyyüddîn el-Urmevî'nin, “*...insan tabiatının kendisinden hoşlandığı ses...*” ibaresini özellikle

ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

vurguladığını ve nağmeleri uyumlu ya da uyumsuz oluşlarına göre incelemiş olduğunu ifade eder.

Abdülkâdir Merâğî, Fârâbî'nin *Kitâbü'l-Makâlât*¹⁷, ta nağme ile ilgili: “*Özel bir zamana sahip olan, cisimlerin zatında bulunan ve cisimlere vurmanın sonucu oluşan uyumlu ya da uyumsuz, kendine has bir miktara sahip olan ses...*” şeklindeki tanımlamasını kaydederek nağme ile ilgili bu tanımlamanın daha kuşatıcı olduğunu vurgular.¹⁸ Abdülkâdir Merâğî, kitaplarında nağme ile ilgili bir tanımlama yaparken kendinden önceki mûsikî üstatlarının bu konudaki yaklaşımlarını değerlendirerek kendi düşüncesini belirtir.

Abdülkâdir Merâğî'ye göre nağmenin¹⁹ hakikatteki tarifi konusunda bugüne kadar fikir beyan eden otoriter kişilerin ortak bir görüşü olması gerekir ve bu kişilerin nağmenin tanımı konusunda altını çizdiği özellikler şunlardır:

— *Cisimlerin zatında bulunan ve cisimlere vurmanın sonucu oluşması,*

— *Özel bir zamana sahip olması,*

— *Uyumluluk (mülâyemet) ve uyumsuzluk (münâferet) özelliklerini güçlü olarak bünyesinde bulundurması,*

— *Vezinli olması,*

— *Tizlik ve pestlik bakımından bir sınır üzerinde duraklama zamanı olması.*

b. 1. b) Nağmenin Tizlik ve Pestlik Sebepleri:

Abdülkâdir Merâğî, tizlik ve pestliğin bilfiil bir nağmenin diğerine katılması sonucu oluşacağını; zira tizlik ve pestliğin, uyum ve uyumsuzluğun, iki nağme arasında olacağını ve uyum uyumsuzluk ve hoşlanmanın iki nağmenin birbirine katılması yoluyla, aradaki fark sonucu oluşacağını düşünür.

Abdülkâdir Merâğî, Safiyyüddîn el-Urmevî'nin, “*Tizlik ve pestlik bakımından sayısal farklılığı anlaşılan sese nağme denir.*” şeklindeki tanımını değerlendirerek, iki nağme arasındaki kemiyet farklılığının mutlak idrakinin müşkül olduğunu ifade eder. Ona göre nağmeyi, “*Tizlik ve pestlik bakımından sayısal farklılığı anlaşılan ses...*” şeklinde tanımlamak genel geçer bir yaklaşım değildir; ancak bu vasıfları sesin bünyesinde bulundurması zorunludur.

Abdülkâdir Merâğî, sesin yalnız tizlik ve pestlik özelliğine sahip olmasının, nağme olabilmesi için tek başına yeterli olmadığını ifade eder. Tizlik ve pestlik bakımından birbirinden farklı iki ses işittiğimizde, eğer aralarındaki farklılık oranını idrak mümkün olursa, farklılık oranından söz edebileceğimizi, bu oranların 1/2, 1/3, 1/4, 1/8 gibi olduğunu, iyi bir müzik kulağı olan yetenekli kimseler bu uyumlu nispetleri, nağmeler ilmiyle idrak edebileceklerini belirtir.

Abdülkâdir Merâğî, nağme ile ilgili, “*...nicelik farklılıklarının ayırımının mümkün olduğu ses...*”²⁰ şeklindeki yorumu konusunda mûsikî üstatlarının ihtilafı olduğunu belirtir. Abdülkâdir Merâğî'ye göre nağme, oluşumu bakımından adedi kaç olursa olsun, aruz haysiyeti olan bir özelliktedir. Bir nağmenin diğerine bilindik bir izafe-siyle de oran haysiyetine sahip olan bir özelliktedir. Nağmenin gerçekliği nitelik bakımındandır. Nağme, vasıfları olan bir sestir. Bu konuda Abdülkâdir Merâğî, Fârâbî'nin tanımını daha doğru bulur.

Abdülkâdir Merâğî, telin uzunluk ve kısalığının sesin tizlik ve pestlik sebeplerinden biri olduğunu izah eder.²¹ Safiyyüddîn el-Urmevî'nin nağmenin tizlik ve pestliğine ilişkin görüşüne katılarak bu konuda Mevlânâ Kutbuddîn Şirâzî'nin görüşünü de kaydeder. Nağmenin tizliğinin ve pestliğinin sebepleri olduğunu, pestliğin sebeplerinin telin uzunluğu ve gevşekliği ile ilgili olduğunu belirtir. Üflemeli çalgılarda ise deliklerin genişliğinin ve deliklerin üfleyen

ABDÜLKÂDIR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

ağzına olan uzaklığının pestlik sebepleri arasında olduğunu ifade eder.²²

Abdülkâdir Merâğî'ye göre tizlik sebepleri telin kısalığı, inceliği ve gerginliğidir. Üflemeli çalgılarda ise (ney) deliklerin darlığı ve ney deliklerinin nefes verilen ağza yakınlığıdır.

Abdülkâdir Merâğî, Mevlânâ Kutbuddîn Şirâzî'nin *Dürretü't-Tâc* adlı kitabında, konuyla ilgili olarak: “*Tizliğin mutlak sebebi kendisine vurulan çalgının sağlamlılığı (istihsâf) ; pestliğin sebebi ise bunun zıttıdır.*” dediğini ifade eder. Onun bu görüşüne katıldığını belirterek çalan kişinin sert çalmasının da tizliğin oluşumu konusunda yadsınamaz bir gerçek olduğunun altını çizer.²³ Ona göre pestlik sebepleri arasından birisi de kâselerin incelik, büyüklük ve su ile dolu oluşudur. Bu durumların zıttı ise tizlik sebebidir ki bunlar kalınlık, küçüklük ve boşluktan ibarettir. Abdülkâdir Merâğî, bu durumu bizzat tecrübeyle tespit ettiğini anlatır.²⁴

Abdülkâdir Merâğî, çalgılarda tizlik ve pestlik sebeplerinin bunlardan ibaret olduğunu, havanın gırtlakta sesin oluştuğu bölgeye ve aynı zamanda buruna şiddetle çarpmasının da tizlik sebeplerinden olduğunu belirtir. Bunun tam tersinin ise pestlik sebebi olduğunu, dolayısıyla şiddetsiz teneffüsün sesin oluşmasında engel teşkil edeceğini, gırtlakta ve ney'de havanın şiddetinin tizlik; zayıflığının da pestlik sebebi olduğunu ifade eder. Ona göre yaşın küçük olması da sesin tizlik sebebidir. Buluğ çağına ermiş olmak sesin pestlik sebebidir. Bazı kimseler bedenün küçüklüğünü tizlik sebebi saymışlardır. Bu görüşü dışlamak doğru değildir; zira bedenün küçüklüğü bazen seste tizlik sebebi iken bazen böyle değildir.

b. 2. Gerilmiş Bir Tel Üzerindeki Değişik Seslerin Uzunluk Oranlar

b. 2. a. Perdenin Tanımı:

Eskiden, yazılmış edvâr kitaplarında telli mûsikî aletlerinin parmakla tellere basılarak çalgı aleti sesinin çıkartıldığı, çalgının kol kısmındaki bölgeye “destan” denirdi ki bu kavramın çoğulu “desâtîn”dir. Abdülkâdir Merâğî’ye göre de telli mûsikî aletlerinin kol kısmı üzerine, çıkartılan nağmelerin alâmeti olması için ve hangi nağmenin hangi telden çıktığının anlaşılabilmesi için konulan belli noktalara “desâtîn” denir ki böylelikle perdelerin kısımları okunabilir.

b. 2. b-Perdelerin Uzunluk Oranları:

Nağmeler tek tel üzerinde bulunan on yedi ses noktasında döner. Ancak bu 17 nağmenin rakamları telin yarısına kadar bulunur ki bu miktar A nağmesinden YHa nağmesine kadardır. Abdülkâdir Merâğî’nin verdiği bilgilerden ikinci oktav aralığının YHa ile Lhe arasında, üçüncü oktav aralığının Lhe-Nb arasında yer aldığını anlıyoruz.²⁵

Gerilmiş telin pest tarafının bitiş noktasını mûsikî bilginlerinin A (İ) ile sembolize etmiş olduklarını, çünkü bu anlayışın hareket noktasının “burun” anlamına gelen “enf” kavramından kaynaklandığını; gerilmiş telin tiz tarafının M (ا) ile sembolize etmiş olduklarını; çünkü bu anlayışın hareket noktasının “tarak” anlamına gelen “muşt” kavramından kaynaklandığını düşünüyoruz. Abdülkâdir Merâğî’nin yaptığı perde sınıflandırmalarını kısaca aşağıdaki tablo ile gösterebiliriz:

| PERDE ADI | I. SEKİZLİ | II. SEKİZLİ | PERDE | III. SEKİZLİ |
|-----------|---------------|----------------|-----------|-----------------|
| RAST | A (ا) | YHa (یح) | GERDANIYE | Lhe (له) |
| ŞÛRÎ | B (ب) | Yta (یط) | NİMŞEHNAZ | Lv (لو) |
| ZENGÛLE | C (ج) | K (ك) | ŞEHNAZ | kz (كز) |
| DÛGÂH | D (د) | Ka (كا) | MUHAYYER | LHa (لھ) |
| KÛRDÎ | he (ه) | Kb (كب) | SÛNBÛLE | bta (بط) |

ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

| | | | | |
|-----------|-----------|------------|------------------|------------|
| SEGÂH | V (و) | Kc (كج) | TİZ SEGÂH | m (م) |
| BÛSELİK | Z (ز) | Kd(كد) | TİZ BÛSELİK | ma (ما) |
| ÇÂRGÂH | Ha (ح) | Khe (كه) | TİZ ÇÂRGÂH | mb (مب) |
| SABÂ | Ta (ط) | Kv (كو) | TİZ SABÂ | mc (مج) |
| UZZAL | Y (ي) | Kz(كز) | TİZ UZZAL | md (مد) |
| NEVÂ | Ya (يا) | KHa(كح) | TİZ NEVÂ | mhe (مه) |
| BEYÂTÎ | Yb (يب) | Kta (كط) | TİZ BEYÂTÎ | mv (مو) |
| HÎSAR | YC(يح) | L(ل) | TİZ HÎSAR | mz (مز) |
| HÛSEYNÎ | Yd(يد) | La(لا) | TİZ HÛSEYNÎ | Mha (مح) |
| ACEM | Yhe(يه) | Lb(لب) | TİZ ACEM | Mta (مط) |
| EVC | Yv(يو) | Lc(لچ) | TİZ EVC | n (ن) |
| MÂHUR | YZ(يز) | LD(لد) | TİZ MÂHUR | na (نا) |
| GERDÂNIYE | YHa(يح) | Lhe (له) | TİZ GERDÂNIYE | Nb (نب) |

On yedili ses sistemini içeren yukarıdaki tablonun ilk iki oktav nağmelerini porte üzerinde şu şekilde gösterebiliriz:²⁶

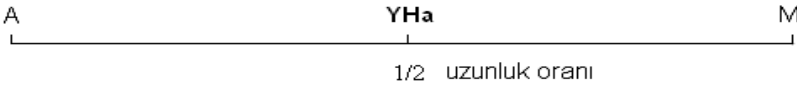
A B C D He V Z Ha Ta Y Ya Yb Yc Yd Yhe Yv Yz Yha

Yha Yta K Ka Kb Kc Kd Khe Kv Kz Kha Kta L La Lb Lc Ld Lhe

Günümüzde Türk mûsikîsi nazariyât kitaplarının çoğunda Sistemci ekol olarak ifade edilen ve Safiyyüddîn el-Urmevî ve Abdülkâdir Merâğî'ye isnat edilen ses sisteminin aynı olduğu kanâtı yaygındır. Ancak biz burada ses sistemi kapsamına giren perdelerin

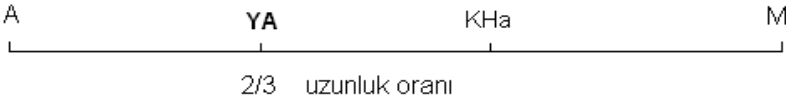
hesaplanması ile ilgili bu iki mûsikî bilgininin bu konuda mutabık kaldığı ve ayrıldığı düşüncelerine yer vereceğiz.

Öncelikle (YHa) nağmesinin elde edilişi konusunda Abdülkâdir Merâğî ve Safiyyüddîn el-Urmevî mutabıktır. Safiyyüddîn el-Urmevî A-M telinin arasında bulunduğunu ve telin yarı noktasında yer almış olduğunu izah ettiğini vurgular.²⁷ Abdülkâdir Merâğî de bu konuda Safiyyüddîn el-Urmevî ile hemfikirdir.²⁸

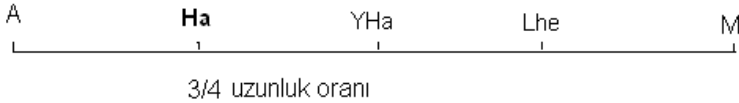


A telini Rast kabul ettiğimizde YHa nağmesi Gerdaniye olur.

Safiyyüddîn el-Urmevî A-M telini üç kısma ayırarak pest kısma yakın olan üçte birlik kısmın sonunda (Ya) nağmesini koyar.²⁹ (Ya) nağmesinin elde edilişi hakkında Abdülkâdir Merâğî de aynı görüştedir.³⁰ Rast (A) ile Nevâ (Ya) nağmelerinin ihtiva ettiği aralık beşli aralıktır ve şekil ile şöyle de ifade edebiliriz:



Abdülkâdir Merâğî, Çargâh (Ha) perdesini elde edilişi hakkında Safiyyüddîn el-Urmevî ile mutabıktır. A-M teli dört kısma ayrılarak I. kısmın sonuna (Ha) perdesi konur.³¹



Abdülkâdir Merâğî'ye göre telin ilk yarısı ve ikinci yarısı ikiye kısma ayrılmış oldu. A-M teli 4'e bölündü ve 4 tane 1/4'lük kısım oluştu.³²

- 1) A-Ha
- 2) Ha -YHa
- 3) YHa-Lhe
- 4) Lhe-M

Abdülkâdir Merâğî'ye göre birinci 1/4'lük kısmın iki tarafının oranı (frekans) 4/3'tür (miktar oranı A-M/Ha-M = 3/4) İkinci 1/4'lük

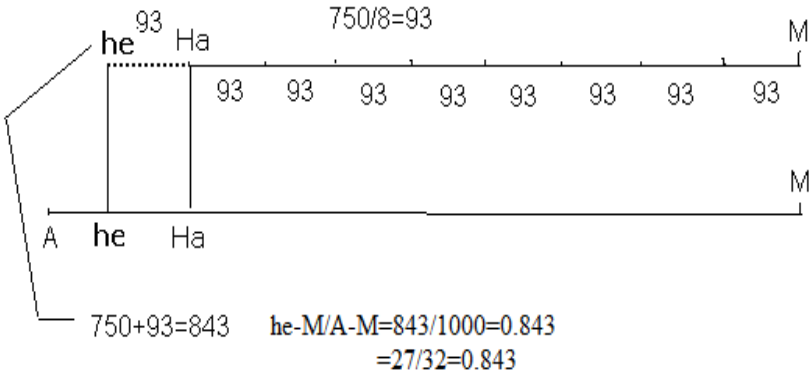
ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

kısımın iki tarafının frekans oranı $3/2$ (miktar oranı $YHa-M/Ha-M = 2/3$)'dir. Üçüncü $1/4$ 'lük kısmın iki tarafının frekans oranı 2 (miktar oranı $Lhe-M/YHa-M = 1/2$)'dir.

Abdülkâdir Merâğî, son $1/4$ 'lük kısım ile icra üstatlarının pek amel etmemiş olduklarını ama kendisinin ona da yer verdiğini ifade eder. Lhe-M uzunluğunun yarısına Nb nişanesini koyduğunu, Lhe-Nb arasında 17 nağmenin bulunduğunu ve bu nağmelerin ikinci oktav aralığı olan YHa-Lhe arasındaki nağmelerin tiz benzerleri olduğunu vurgular. Burada zikrettiğimiz nağmelerin karşılıkları $YHa =$ Gerdaniye, $Lhe =$ Tiz Gerdaniye $Nb =$ En tiz Gerdaniye adlarını alır.³³

Abdülkâdir Merâğî, Acem (Yhe) perdesinin, “tanînî aralığı”na sahip olan (D) perdesinin, Buselik (Z) perdesinin elde edilişi ile ilgili Safiyyüddîn el-Urmevî'nin verdiği bilgilere mutabık kalır.³⁴ Ancak Safiyyüddîn el-Urmevî'nin verdiği bilgilere göre bazı perdelerin yerinde olmadığını belirtir.³⁵ Burada Abdülkâdir Merâğî ve Safiyyüddîn el-Urmevî'nin perdelerin hesaplanması konusunda ayrıldığı noktalara değineceğiz.

Safiyyüddîn el-Urmevî, “he” perdesinin elde edilmesini açıklamıştır.³⁶ Onun açıklamalarından Kürdî perdesi nağmesi olan he'nin oranının $27/32$ olduğunu anlıyoruz.



Safiyüddîn el-Urmevî'nin verdiği bilgilere dayanarak “he” perdesinin oranı 27/32 idi ki bu oran “0.843”e eşittir. Ancak Abdülkâdir Merâğî, “he” perdesinin elde edilişini Safiyüddîn el-Urmevî'den farklı bir şekilde açıklamıştır. Abdülkâdir Merâğî'ye göre Z-M'nin ilk yarısının onda birinin sonuna takribî olarak “he” konur³⁷ ki bunu bu şekilde de izah edebiliriz:

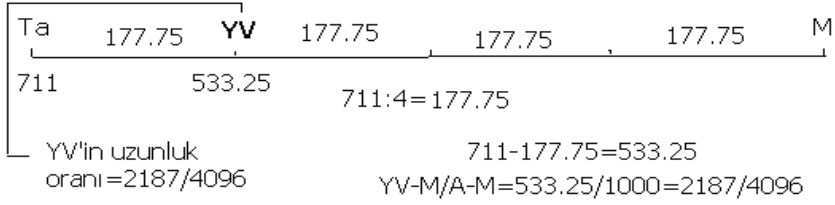
Abdülkâdir Merâğî'ye göre “he” perdesinin hesaplanması

$$\begin{array}{r} \text{Z} \qquad \qquad \text{he}=829.624 \qquad \qquad \text{M} \\ \hline \text{Z} = 790.124 \\ \frac{790.124}{2} \times 1/10 = 39.5 \\ 790.124 + 39.5 = 829.624 \end{array}$$

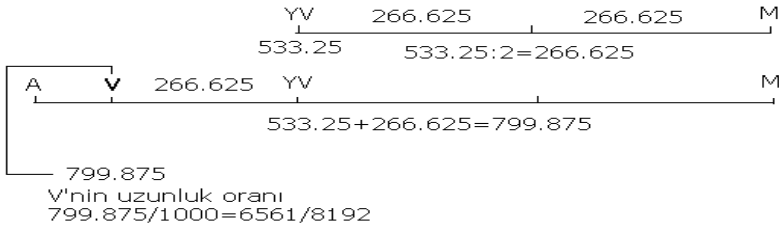
Safiyüddîn el-Urmevî'ye göre (B) perdesinin elde edilişi: (he) ile (M) arası sekize bölünerek ona pest taraftan bir kısım ilâve edilir ve sonuna (B) konur³⁸. Bunu şekilde şöyle gösterebiliriz:

$$\begin{array}{r} \text{he} \qquad \qquad 843/8 = 105 \qquad \qquad \text{M} \\ \dots\dots\dots \hline \text{B } 105 \quad 105 \quad 105 \quad 105 \quad 105 \quad 105 \quad 105 \quad 105 \quad 105 \\ \text{843} + 105 = 948 \\ \text{948} \quad \text{B-M/A-M} = \frac{948}{1000} = 0.948 \\ \qquad \qquad \qquad \frac{243}{256} = 0.949 \end{array}$$

Abdülkâdir Merâğî'ye göre (B) perdesinin elde edilişi: A-M teli yaklaşık olarak yirmiye bölünerek onun pest kısmındaki 1/20'lik kısmının sonuna “B” nağmesi konulur ki şöyle de ifade edebiliriz:

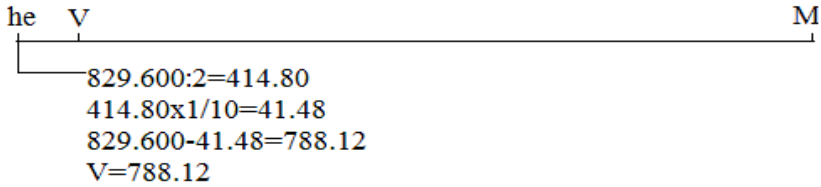


Safiyüddîn el-Urmevî, (Yv) ile (M) arasının iki eşit kısma bölünerek eşit kısımlardan birinin pest kısma ilâve edilerek (V) perdesinin elde edileceğini belirtmiştir⁴¹ ki bunu şöyle ifade edebiliriz:

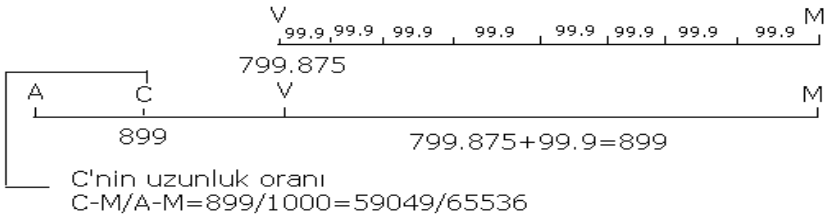


Abdülkâdir Merâgî, (V) perdesinin elde edilmesini Safiyüddîn el-Urmevî'den farklı bir şekilde açıklamıştır.⁴² Ona göre he-M'nin yarısının onda birini çıkararak "V" perdesini elde ederiz ki bunu da şöyle gösterebiliriz:

Abdülkâdir Merâgî'ye göre "V" perdesinin hesaplanması



Safiyüddîn el-Urmevî, (V) ile (M) arasını sekiz eşit kısma bölerek kısımlardan birini sona ilâve ederek (C) perdesini elde eder.⁴³



ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

Abdülkâdir Merâğî ise "C" perdesini B ile M arasını yirmiye bölüp ilk kısmın sonuna "C" koyarak elde eder ki bunu şöyle ifade edebiliriz:

Abdülkâdir Merâğî'ye göre "C" perdesinin hesaplanması

B C M

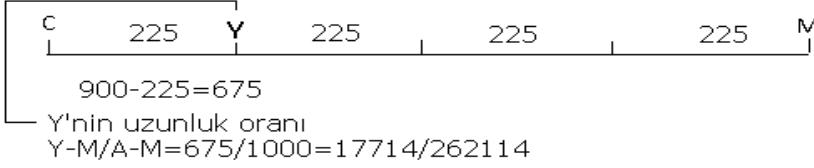
$$B=950, 950/20=47.5$$

$$950-47.5=902.5$$

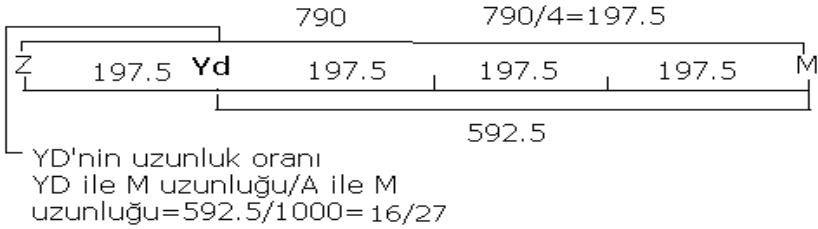
$$CM/AM=902.5/1000=0.90$$

Safiyüddîn el-Urmevî (C) ile (M) arasını dörde bölerek I. kısmın sonuna (Y) perdesini elde eder. Abdülkâdir Merâğî de bu konuda aynı düşünmektedir ki bunu şöyle de ifade edebiliriz:

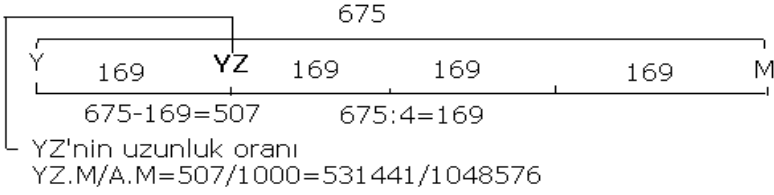
$$899:4=225$$



Safiyüddîn el-Urmevî, (Z) ile (M) arasını dörde bölerek I. kısmın sonuna (Yd) nağmesini koyar.⁴⁴



Safiyüddîn el-Urmevî, (Y) ile (M) arasının dörde bölünerek I. kısmın sonuna (YZ) nağmesinin konularak (YZ) perdesinin elde edileceğini belirtir ki onun bu konudaki düşüncesini şöyle de ifade edebiliriz:



Abdülkâdir Merâgî ise (YZ) perdesinin elde edilmesini farklı bir yöntemle ortaya koyar.⁴⁵ Ona göre (Y)'nin 1/4'lük aralığının sonuna (tiz taraftan) (YZ)'i koyarak bu perdeyi elde ederiz ki bunu şu şekilde de ifade edebiliriz:

Abdülkâdir Merâgî'ye göre "YZ" perdesinin hesaplanması



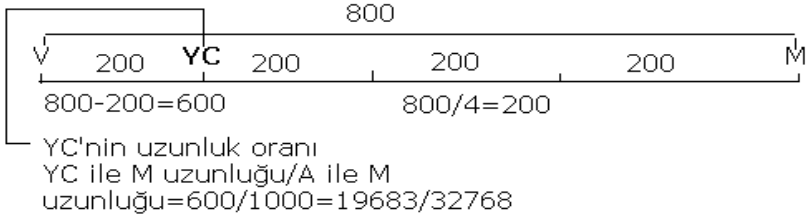
$$Y=676.875$$

$$Y/4=676.875/4=169.218$$

$$676.875-169.218=507.657$$

$$YZ-M/AM=507.657/1000=0.507$$

Safiyüddîn el-Urmevî, (V) ile (M) arasını dörde bölerek I. kısmın sonuna (YC) nağmesini koyarak (YC) perdesini elde eder.



Abdülkâdir Merâgî ise Yb-M'nin yarısının onda birini çıkararak sonuna takribî olarak (YC)'i koyarak (YC) perdesini elde eder.

Abdülkâdir Merâgî'ye göre "YC" perdesinin hesaplanması



$$YB=632, 632/2=316$$

$$316 \times 1/10=31.6$$

$$632-31.6=600.4 \quad YC=600.4$$

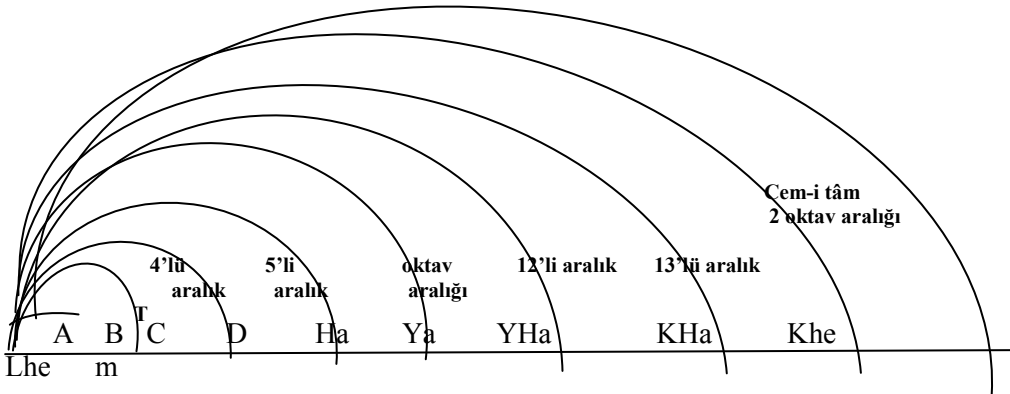
ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

Abdülkâdir Merâğî, kendi yöntemi ile perdelerin yerine daha uygun oturduğunu vurgular⁴⁶ daha sonra aralıklar hakkında açıklamalarda bulunur.

b. 3. Aralıklar ve Aralıklarda Uyum ve Uyumsuzluk:

Abdülkâdir Merâğî aralığın tanımı hakkında, “*Aralık, tizlikte ve pestlikte değişik iki nağmenin arasındaki mesafenin toplamıdır...*”⁴⁷ der. Uyumlu aralık nağme intizamı bakımından dinleyene hoş gelen aralık; uyumsuz aralık ise dinleyenin çirkin bularak hoşlanmadığı aralık ya da aralıklardır. Ancak şu kadarı var ki bazı aralıklar oran bakımından uyumlu oldukları halde aralık nağmelerine etki eden kötü diziliş, çirkinlik ve sertlik bunların hoş olmamalarına sebep olur. Ona göre iki nağmenin birleşmesi, aralığın (buud) oluşmasına sebeptir. İki nağmeden fazla nağmenin te’lifine “cem” denir. Cem’in ilk mertebesi üç nağmedir. Abdülkâdir Merâğî’ye göre “cem”⁴⁸ iki kısımdır: 1. Tam cem 2. Eksik cem. Cem’lerin bazısı uyumlu bazısı da uyumsuzdur.

Abdülkâdir Merâğî, “Cem-i tâm” adı verilen iki oktav aralığın içerdiği aralıklar hakkında bilgi vermiştir. Abdülkâdir Merâğî, A-YHa arasının bir oktav aralığı olup 17 nağmeyi içerdiğini belirtir. Bu 17 nağmenin tizlerini içeren YHa-Lhe aralığı ikinci oktav aralığıdır ve A-Lhe aralığı “iki oktav aralığı” ismiyle özelleşir.



Abdülkâdir Merâğî, şekilde de anlaşılacağı üzere A-M telini 4 kısma ayırarak aralıkları mütâlâ etmiş ve uyumları açısından bu aralıkları ele alarak bu konudaki görüşlerini belirtir. Dörtlü aralıkla beşli aralığın çeşitli nevilerle eklenmesi ile oluşan aralıklara “sekizli aralık” ya da “bir oktav aralığı” denir. Eski mûsikî bilginleri tarafından bu, “cem” kavramıyla da ifade edilir ki aralıkların en uyumlu ve en tabii olanıdır.

İki tarafı olan aralığın birinci mertebesinin (sekizli) oranı iki kat fazlalaştırıldığı zaman buna “iki oktav aralığı” adı verilir ki müzik bilginlerinin tizlikte birinci mertebenin iki katı diye özetlemiş oldukları bu aralık yukarıda da belirttiğimiz gibi “cem-i tâm” kavramıyla da ifade edilmiştir. Cem-i tâm 35 nağme ve 34 aralığı içerir.

Abdülkâdir Merâğî, öncelikle bakiyye ve mücenneb aralıklarının elde edilmesini açıklar zira diğer aralıklar bu aralıkların terkibi ile oluşur. Bunun için o, ilk olarak bakiyye aralığı hakkında bilgi verir. Bakiyye, dörtlü aralığın tamamlayıcısı olduğu için “fazla” kavramıyla da ifade edilir. Abdülkâdir Merâğî, bakiyye aralığının elde edilmiş şekillerini anlatır.⁴⁹ A-M teli 256 cüz, B-M 243 cüzdür. A-M'nin B-M'ye oranı 256/243'tür.

Abdülkâdir Merâğî, daha sonra mücenneb aralığının elde edilmesini açıklar ve oranının 10/9 olduğunu ve “C” ile ifade edildiğini belirtir.⁵⁰

İlk sekizli A-M telinin pest yarısında olan A-YHa miktarıdır. İkinci sekizli telin üçüncü çeyreğinde yer alan YHa-Lhe miktarıdır ki telin yarısının yarısına eşittir.

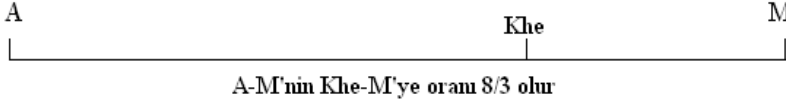
On üçlü aralık, nağmelerinin birinin diğerine olan nispeti 3 oranında olursa A ve KHa-M nağmeleri gibi; zira bunların iki telinin miktarının nispeti 3 oranındadır; yani A-M nağmelerinin miktarı KHa-M nağmelerinin miktarının 3 katıdır.



ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

A-M ile KHa-M arasındaki bu aralığa “bu’du zü’l-küll ve’l-hams” (13’lü aralık) denir; çünkü onun miktarı bir sekizli ve bir de beşli aralıktan oluşur ki beşlinin pest tarafı YHa’tır.

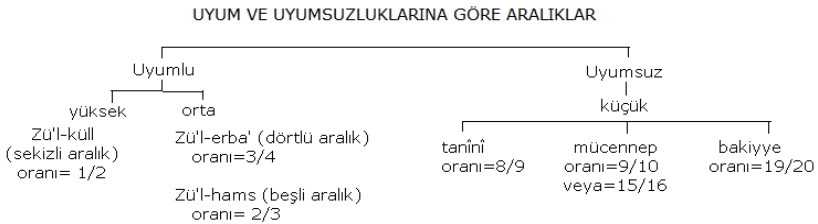
12’li aralığın iki tarafının oranı 2 tam $2/3 = 8/3$ ’tür. Bu durumda haşiyelerin oranı 8 ile 3 olur. Buna göre A-Khe miktarı, Khe-M miktarının iki katının $2/3$ fazlasına denk düşer. Onların tel miktarlarının sayıları bu nispete göredir ki buna 12’li aralık adı verilir.



Aralarında iki kat oran bulunan aralığa 8’li aralık denir ki bu aralığın miktar oranı $1/2$; frekans (titreşim) oranı $2/1$ ’dir. Beşli aralık $3/2$ oranında, dördü aralık $4/3$ oranında, tanînî aralığı $9/8$ oranında, mücenneb aralığı $10/9$ oranındadır.

Abdülkâdir Merâğî’ye göre beşli ve dördü aralıkları aralarında uyumludur, fakat biri diğerinin yerine geçmez. Sekizli aralık ve ihtiva ettiği aralıklar seçkin aralıklardır. Beşli, dördü aralıkları uyumlu aralıklardandır. Uyumsuzluğu oluşturacak sebeplersen kaçınıldığı durumlarda aralıklarda uyumdan söz edilebilir.⁵¹

Abdülkâdir Merâğî, uyum ve uyumsuzlukları açısından aralıkları genel olarak şu şekildeki gibi ortaya koyar:⁵²



Abdülkâdir Merâğî, üç büyük aralığın (8’li, 12’li ve 13’lü aralıklar) iki tarafına beraber dokunulduğunda “müttefik aralık”ın

oluşacağını belirtmiştir. Abdülkâdir Merâğî'ye göre bu durumda bu 3 büyük aralığın hükmü ilk 3 büyük aralık gibi olur.⁵³ Diğer 3 aralık “lahnî 3 aralık” tır. Eğer onların iki tarafı da aynı anda işitilirse uyumsuzluk (tenâfir) oluşur; ancak bu aralıkların iki tarafı peş peşe işitilirse uyum (mülâyemet) meydana gelir. Örneğin A-D aralığı ki buna “tanînî” aralığı denir ve A ile D nağmeleri aynı anda işitilirse uyumsuzluk; peş peşe işitilirse uyum oluşur.

Birbirlerinin bir oktav tizi ya da pesti olan nağmelerin oluşturduğu aralıklarda, aynı ses olmaları itibarıyla, uyumluluk bakımından oranların en mükemmeli gerçekleşir; ancak bu vasıftaki iki nağme arasında aralığın olup olmadığı konusunda farklı görüşler oluşmuştur.⁵⁴ Bu durumda aralığın oluştuğunu düşünüyoruz; zira aralıkta belirleyici olanın iki nağme arasında oluşan uzaklık mesafesidir. Bundan dolayı bu birbirlerinin yerine geçebilen nazir nağmeler arasında oranların en uyumlusu gerçekleşir.

Abdülkâdir Merâğî, uyumsuzluğa sebep olan dört durumdan bahseder ve bu durumları kısaca açıklar ki bu sebepler şunlardır:

- 1) İlk dörtlü aralığı (Ha) notasından daha tize geçerek uygulamak.
- 2) Üç ses aralığının (T C B eksik dörtlünün) dörtlüde bir araya getirilmesi (lahnî üç aralıkla dörtlüyü oluşturma).
- 3) Bakiyye aralığının tiz tarafını, mücenneb aralığının pesti ile bir araya getirmek.
- 4) Bakiyye oranı üzere iki aralığın artarda gelmesi.

Abdülkâdir Merâğî'ye göre, dörtlü aralık iki bakiyye aralığıyla cem edilirse bu durum melodinin bozulmasının sebebidir. Başka bir sebep de nağmelerin bozuk bir gırtlaktan çıkmasıdır. Bu durumda nağmeler uyumlu da olsa melodik ifsada yol açar. Bir insanın sesi kaba ve edası kötüyse, nağmeler uyumlu dizilse bile, adamın bu sesinden işitilen nağmeler, insanın kulağına ve tabiatına hoş gelmeyen bir işitme söz konusu olur.

ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

Sonuç

Abdülkâdir Merâğî'nin ses sistemi temelde Safiyyuddîn el-Urmevî'nin anlayışına dayanır. Ancak bazı kaynaklarda özellikle perdelerin hesaplanması konusunda bu iki mûsikî üstâdının ses sistemi konusunda hemfikir olduğu belirtilir.⁵⁵ Oysa kürdî “he”, şûrî (B), segâh (V), zengûle (C), mahur (YZ), hisar (YC) perdelerinin hesaplanmasında Abdülkâdir Merâğî, Safiyyuddîn el-Urmevî'nin yaklaşımları ile aynı tutumda değildir. Zira Abdülkâdir Merâğî, Safiyyüddîn'in *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eserinde perdelerin taksimi ile ilgili açıklamalarından bazılarını eleştirmiş, bazı nağmelerin kendi yerinde olmadığını belirtmiştir. Bütün nağmelerin kendi yerine oturması için daha dikkatli bir taksim yaparak perdelerin taksimi konusunda kendi düşüncelerini ortaya koyarak bu konuda yeni bir bakış açısı geliştirmiştir.

Abdülkâdir Merâğî'nin on yedili ses sistemi ile ilgili diğer kitaplarında yer vermediği üçüncü oktav aralık nağmeleri, perde adları ile bu makalede belirtilmiştir.

Abdülkâdir Merâğî ses sistemini oluştururken kendi döneminden önce yaşamış Fârâbi, İbni Sînâ, Kutbuddîn Şîrâzî ve Safiyyüddîn Urmevî gibi otoriter mûsikî üstatlarının görüş ve düşüncelerini bilimsel bir değerlendirmeye tabi tutmuş ve kendi anlayışını ortaya koymuştur. Onun mûsikî konusunda beste yapma, birçok çalgıyı üst düzeyde çalabilme becerisi, sesini kullanmadaki olağanüstü dehası, usûl (ritim) tertip etme, çalgı icat etme ve şiir konularındaki yeteneklerinin ve özellikle mûsikî nazariyatındaki ciddî birikimi, ses sistemini oluşturmasında çok önemli katkılar sağlamıştır.

Abdülkâdir Merâğî'nin ses sisteminin kendinden sonraki mûsikî nazariyatı çalışmalarına etkisini bu güne kadar yazılmış edvâr kitaplarını incelediğimizde açıkça görebiliriz.

Kaynaklar

- Abdülkâdir Merâğî, *Makâsîdü'l-Elhân*, Nuruosmaniye Ktp, Nr. 3656.
- *Makâsîdü'l-Elhân*, (nşr. *Takî Bînîş*) Mecmuâtu Mütûn-i Fârisî, Tahran 1977.
- *Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr*, Nuruosmaniye Kütüphanesi, No. 3651-1, İstanbul, (müellif hattı).
- - *Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr*, Topkapı Sarayı Ktp. Nr. 3470.
- - *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. *Takî Bînîş*), Tahran 1991.
- *Câmiu'l-Elhân*, Nuruosmaniye Ktp, No: 3644.
- - *Câmiu'l-Elhân* (nşr. *Takî Bînîş*), Tahran 1987.
- AKA, İsmail, *Timurlular*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1999.
- *Mirza Şahrüh ve Zamani*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu, Ankara 1994.
- AKDOĞAN, Bayram, *Fethullah Şîrvânî ve Mecelletün fi'l-Mûsika Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1996.
- AREL, Hüseyin Sadettin, *Türk Mûsikîsi Kimindir?*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1969.
- *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri* (nşr. Onur Akdoğu), Ankara 1993.
- ARSLAN, Fazlı, *Safîyyün Abdulmu'min Urmevî ve Şerefiye Risalesi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2007.
- BARDAKÇI, Murat, *Meragalı Abdülkâdir*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.
- CAN, Cihat, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı (Ses Sistemi)*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü. Sos. Bil. Enst. İstanbul.

ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

D'ERLANGER, Baron Rodolphe, *La Musique Arabe*, Paris, 1938, I, II, III, IV, V.

EZGİ, Dr. Suphi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, İstanbul 1953.

FÂRÂBÎ, Ebû Nasr Muhammed, *Kitâbu'l -Mûsika'l-Kebîr*, (thk ve şerh, Ğattâs Abdülmelik Haşebe, Tasdîr, Mahmut Ahmet el-Hıfînî) Kahire, (t.y.).

----- *İhsâu'l-Ulûm*, Neşir Osman M.Emin, Mısır 1931.

KANTEMİROĞLU, *Kitâb-ı İlmu'l-Mûsikî Alâ Vech-i Hurûfât* (neşr. Yalçın Tura).

KOLUKIRIK, Kubilay, *Abdülkâdir Merâğî ve Şerhu'l-Edvâr Adlı Eserinin XIV. Yüz yıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2009.

KUTLUĞ, Yakup Fikret, *Türk Mûsikîsi'nde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.

ÖZCAN Nûri, -"XV ve XVI. Yüzyıllarda Türk Dünyasında Mûsikî" *XV ve XVI. Asırları Türk Asrı yapan Değerler Tartışmalı İlmi Toplantısı*, İstanbul 1977.

----- *M.Ü.İ.F. Mûsikî Ders Notları*, İstanbul 2001.

----- "Osmanlılarda Musikî", *Osmanlı Ansiklopedisi*, İstanbul 1996, c. III.

----- "Abdülkâdir Merâğî", *T.D.V. İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1999, c. I.

----- "Türk Mûsikîsinin Âbide Şahsiyetlerinden Abdülkâdir Merâğî", *Türkler*, Ankara 2002, C.VIII.

ÖZALP, M.Nazmi, *Türk Mûsikîsi Tarihi I, M. E. B.*, İstanbul 2000.

ÖZTUNA, Yılmaz; *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, I-III, M. E. B. Yayınları, İstanbul 1969.

Safiyüddîn el-Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, Nuruosmaniye Kütüphanesi, 3653/1.

SEZİKLİ, Ubeydullah, *Abdülkâdir Merâğî ve Câmiu'l-Elhân'ı*, Basılmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007.

TEKİN, Hakkı, *Lâdikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*, Basılmamış Doktora Tezi, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde 1999.

TERBİYET, Muhammed Ali, *Dânişmendân-ı Âzerbaycân*, Tahran 1314

----- Makâlât-ı Terbiyet, Tahran.

UYGUN, Mehmet Nuri, *Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbu'l-Edvarı*, Kubbe altı Neşriyatı, İstanbul 1999.

YEKTA, Rauf, *Türk Mûsikîsi, Fransızca'dan Çeviren, Orhan Nasûhioğlu, Pan Yayıncılık*, İstanbul 1986.

----- *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı*, İstanbul 1924.

¹ Bir dörtlü içerisinde düzenlenmiş olan üç aralığa “cins” adı verilir, bkz. Rauf Yekta Bey, *Türk Mûsikîsi*, Fransızca'dan çeviren: Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986, s. 61.

² Şemsettin Samî, *Kâmûsu'l-A'lâm*, Mîhran Matbaası, İstanbul 1898, c. VI, s. 4256.

³ Nuri Özcan, “Türk Mûsikîsinin Âbide Şahsiyetlerinden Abdülkâdir Merâğî”, *Türkler*, Ankara 2002, c.VIII, s. 900.

⁴ Muhammed Ali Terbiyet, *Dânişmendân-ı Âzerbaycan*, Tahran 1314, s. 258.

⁵ Yılmaz Öztuna, *Abdülkâdir Merâğî*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988, s. 7.

⁶ M. Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, M.E. B. İstanbul 2000, s. 323.

⁷ Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkâdir*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986, s. 127.

⁸ Nuri Özcan, “Abdülkâdir Merâğî”, *T.D.V. İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 2006, c. I, s. 243.

⁹ Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkâdir*, s. 139.

¹⁰ Abdülkâdir Merâğî'nin Eserleri ve nüshaları için bkz. Ammon Shiloah, *The Theory Of Music In Arabic Writings (c. 900-1900) Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe And The U.S.A.*, s. 172; Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkâdir*; Muhammed Takî Danişpejuh, *Fihrist-i Mikrofilmhâ-yi Tahran Üniversitesi*, Merkez Kütüphanesi, Tahran, 1348 hş.,

ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

Muhammed Takî Danişpejuh Mûsikînâme-hâ, Tahran 1353, s. 82, sy. 148, Huner-u Merdûm, Tahran 1353 hş., Munzevî.

¹¹ *Sahâifu'l-Ahbâr*, Münecim Başî Tarihi, İstanbul 1285, c. III, s. 57.

¹² Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bîniş), Tahran 1991, s. 93.

¹³ Abdülkâdir Merâğî, *Câmiu'l-Elhân*, Nuruosmâniye Ktp No: 3644, vr. 4a.

¹⁴ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bîniş), s. 94.

¹⁵ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bîniş), s. 92.

¹⁶ Sesin oluşması konusunda Fârâbî, sesin vuran cisme değil, vurulana ait olduğunu belirtmiştir. Bkz. Fârâbî, *Kitâbü'l-Mûsika'l-Kebîr*, (thk ve şerh, Ğattâs Abdülmelik Haşebe, Tasdîr, Mahmut Ahmet el-Hıfî) Kahire, (t.y.). s. 211. Bu konuda Safiyyüddîn el-Urmevî, *Şerefiyye Risâlesi*'nde Fârâbî'ye itiraz etmiş, sesin vuran ve vurulan cisimlerden her ikisine de ait olduğunu belirtmiştir. Bkz. Fazlı Arslan, *Safiyyüddîn el-Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2007, s. 268.

¹⁷ Fârâbî'nin *Kitâbü'l-Makâlât* adlı eseri hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgiye ulaşamadık.

¹⁸ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bîniş), s. 92. Abdülkâdir, nağmenin tanımı konusunu *Câmiu'l-Elhân*'ın birinci bâbın ikinci faslında ele almıştır. Bu bölümde nağme hakkında Fârâbî, İbn-i Sînâ ve Urmevî'nin görüşlerine yer vermiştir. Safiyyüddîn el-Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvâr* ve *Şerefiyye* adlı kitaplarında nağme ile ilgili iki farklı yaklaşımını değerlendirerek bu konuda kendi düşüncelerini uzun bir şekilde açıklamıştır. Bkz. Abdülkâdir Merâğî, *Câmiu'l-Elhân*, vr. 15^b

¹⁹ Kantemiroğlu, *Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî Alâ Vech-i Hurûfât* adlı kitabında ağızla ya da sazla başka sese geçmeden bir müddet çıkarılan sese “âğâze” dendiğini, bu şekilde çıkarılan bir sestem başka bir sese geçiş anındaki seslerin hareket durumuna “nağme” dendiğini; ancak nağmenin bir perdeye gelip durmadığı sürece icrâ edilen makâmın anlaşılamayacağını belirtmiştir. Bkz. Kantemiroğlu *Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî Alâ Vech-i Hurûfât*, Neşr, Yalçın Tura, I, s. 39.

²⁰ Abdülkâdir, Safiyyüddîn el-Urmevî'nin, “*Tizlik ve pestlik bakımından sayısal (nicelik) farklılığı anlaşılan sese nağme denir.*” şeklindeki tanımını eleştirerek, bu konuda Fârâbî'nin yaklaşımına katıldığını belirtmiştir. Bkz. Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bîniş), s. 93. Ayrıca bkz. Arslan, a.g.e., s. 269.

²¹ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bîniş), s. 96.

²² Şirvanî'nin bu konu ile ilgili benzer görüşleri için bkz. Bayram Akdoğan, *Fethullah Şirvânî ve Mecelletün fi'l-Mûsika Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1996, s. 203–204; Hakkı Tekin, *Lâdikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*, Basılmamış Doktora Tezi, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde 1999, s. 60–61.

²³ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bîniş), s. 96.

²⁴ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bîniş), s. 98.

²⁵ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bîniş), s. 96.

²⁶ Sistemci okul ile Rauf Yekta Bey sisteminde ana dizi olarak kabul edilen Rast dizisi ve bu diziden doğan Rast makamının, sistemci okulda on iki makamdan (Edvâr-ı meşhura) sayılması, günümüzde de bazı musikiciler tarafından benimsenmektedir. Safiyyüddîn'in *Kitâbü'l-Edvâr'ı* ile Ali bin Muhammed es-Seyyid Şerif Cürcânî'in *Şerhu'l-Edvâr'ı* ve Abdülkâdir'in *Câmi'ü'l-Elhân*'ında, Rast makamı Yegâh perdesi üzerine kurulmuştur. II. Sultan Murad Han döneminde yetişen ve bize kitapları ile ışık tutan Hızır bin Abdullah (ö. 1441) , 12 makamdan sayılan Rast makamını Yegâh'tan alarak Rast perdesine göçürmüştü ve diziye yeni şeklini vermiştir. XV. yüzyıldan itibaren "Yegâh perdesi"nin "Rast perdesi" olarak anılmaya başlandığını söyleyebiliriz. Türk müsikisinde Rast dizisinin ana dizi olarak kabul edildiğini görüyoruz.

²⁷ Safiyyüddîn el-Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, Nuruosmaniye Kütüphanesi, No: 3653/1, vr. 3^b

²⁸ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bînîş), s. 112, aynı konu ile ilgili bkz. Abdülkâdir Merâğî, *Câmiu'l-Elhân*, vr. 7^a, Abdülkâdir Merâğî, *Makâsîdü'l-Elhân*, (nşr. Takî Bînîş), Mecmuâtü Mütün-i Fârisî, Tahran 1977, s. 15.

²⁹ Safiyyüddîn el-Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, Nuruosmaniye Kütüphanesi, No: 3653/1, vr. 3^b Safiyyüddîn el-Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvâr*, adlı eseri ile ilgili Nuri Uygun bir çalışma yapmıştır, aynı konu hakkında bkz. Nuri Uygun, *Safiyyüddîn Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*, s. 66.

³⁰ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bînîş), s. 112, aynı konu ile ilgili bkz. Abdülkâdir Merâğî, *Câmiu'l-Elhân*, vr. 7^a

³¹ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bînîş), s. 109.

³² A-M = 256'dır, A-Ha = A-M X 1/4 = 256/4 = 64'tür ki bu durumda A-Ha, A-M'nin 1/4'üdür.

³³ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bînîş), 109 ve s. 136.

³⁴ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bînîş), s. 109 ve s. 112.

³⁵ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bînîş), s. 112.

³⁶ Safiyyüddîn el-Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, vr. 4^a

³⁷ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bînîş), s. 112.

³⁸ Safiyyüddîn el-Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, vr. 4^a

³⁹ Safiyyüddîn el-Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, vr. 4^a

⁴⁰ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bînîş), s. 112.

⁴¹ Safiyyüddîn el-Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, vr. 4^b

⁴² Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bînîş), s. 112.

⁴³ Safiyyüddîn el-Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, vr. 4^b

⁴⁴ Safiyyüddîn el-Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, vr. 4^b

⁴⁵ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bînîş), s. 112.

⁴⁶ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bînîş), s. 112.

⁴⁷ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bînîş), s. 130.

⁴⁸ Cem, dörtlü aralıklar ile beşli aralıkların birbirlerine farklı şekillerde eklenmesi ile oluşan muhtelif nevileridir. Merâğî, Bu şekilde oluşan bir oktav aralığına "cem-i tâm" dediği gibi, iki oktav aralığı içinde aynı kavramı kullanmıştır. Bu konuda bkz. Kubilay Kolukırcık, *Abdülkâdir Merâğî ve Şerhu'l-Edvâr Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Müsikisi Nazariyatındaki Yeri*,

ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN SES SİSTEMİ

Yayımlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2009, s. 205; ayrıca bkz. Abdülkâdir Merâğî, *Câmiu'l-Elhân*, vr. 35^b

⁴⁹ Abdülkâdir Merâğî, bakiye aralığının elde edilmesini *Câmiu'l-Elhân*'da da aynı şekilde anlatmıştır, bkz. Abdülkâdir Merâğî, *Câmiu'l-Elhân*, vr. 7^b

⁵⁰ Sistemci okulun kurulmasında ve kurulmasından önceki geçen dönemlerde, küçük aralıklar içinde bulunan mücennep aralığı, küçük bir bölgenin işaretini taşımaktadır. Bakıyyeden büyük ve tanînîden küçük bir bölgenin adı olan mücennep, ne 5 koma ne de 8 koma olarak görülmektedir. Bu konu hakkında bkz. Yakup Fikret Kutluğ, *Türk Müsîkîsi'nde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, s. 32.

⁵¹ Abdülkâdir Merâğî, *Şerhu'l-Edvâr* (nşr. Takî Bînîş), s. 147.

⁵² Abdülkâdir Merâğî, *Câmiu'l-Elhân*, vr. 9^b

⁵³ Kast edilen, 8'li, 4'lü ve 5'li aralıklardır; zira ilk oktavin 3 aralığı, 2. oktavdaki 3 aralığın benzeridir.

⁵⁴ Pest bir nağme ile onun oktavı olan tiz nağme kast edilmektedir.

⁵⁵ Murat Bardakçı'nın kaleme aldığı *Maragalı Abdülkâdir* adlı kitapta perdelerin hesaplanması ile ilgili Abdülkâdir Merâğî'nin perde taksimi diye kaynak göstermeden naklettiği bilgiler aslında Safiyyuddîn el-Urmevî'nin sistemleştirdiği on yedili ses sistemi ile ilgili olup, Safiyyuddîn-i Urmevî'nin perde taksimi hakkındaki görüşlerdir. Bkz. Murat Bardakçı a.g.e., s. 56-57.

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة قراءة أسلوبية

Ibrahim Mohamed ed- Dessouki *

YENİLİKÇİ ŞİİRİN ESTETİZMİ - METOTSAL OKUMA-

Özet:Bu çalışma, yenilikçi şiirin eleştirisindeki metotsal (stilistik) sistemi, teorik ve pratik olmak üzere iki yönden tartışmaya açmaktadır. Birinci yön, Batı ve Arap Edebiyatındaki “üslûp” ve “üslûpçuluk” kavramını ele almış, sonra bu alandaki en önemli ekollerden Charles Bally’nin metin odaklı “Benzetme” üslûpçuluğu, metin ile yaratıcı (yazarın) ilişkisine işaret eden Sebetser’in “bireysel yaratıcılık” üslûpçuluğu ve metni okumada okuyucuya büyük önem veren Retater’in üslûpçuluğunu açıklamış ve ardından üslûpçuluk araştırmalarındaki istatistiksel eğilimin (trend) önemini ortaya koymuştur.

İkinci yön ise, Sudanlı şair Muhammed el-Feytûrî’nin *Dîvân*’ındaki “Anlam yüklemde zamanın rolü” (öğretisine dayalı) okuma üslûbu ve bu üslûbun *Dîvân*’daki şiirlere ve onun şairliğine etkisini dikkatlere sunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sebetser, Arap Edebiyatı, Sitalistik, el-Feytûrî

Aestheticism of Avant-Garde Poetry

Summary: This study discusses stylistic system in the criticism of avant-garde poetry in two ways, theoretical and practical the former handles such concepts as “style” and “stylism” in western and Arabic literature, explains Charles Bally’s text-oriented “association” stylism Sebetser’s “individual creativity”, which deals with the relationship between text and creator (writer), and stylism of Retater, who gives the reader significant role in reading. After that, it reveals importance of statistical trends in stylistic research.

The latter practical part examines the reading style called “role of time in the imposition of meaning”, found in the Diwan of Mohammed al-Fayturi, the Sudanese poet, and its reflection onto his poems in the Diwan and his poesy.

Keywords: al-Fayturi, Stylism, Sebetser, Arabic Literature

* Dr. Atatürk Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Ziyaretçi Öğretim Üyesi (e-posta: drdesoky_ibrahim@yahoo.com)

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

خلاصة:

تناقش هذه الدراسة المنهج الأسلوبي في نقد شعر الحداثة في جانبه : التنظير والتطبيق . وقد تناول الجانب الأول مفهوم كل من الأسلوب والأسلوبية في الحقلين الغربي والعربي , ثم أوضح أهم المدارس الأسلوبية المتمثلة في الأسلوبية الوصفية (التعبيرية) لشارل بالي التي تركز اهتمامها على النص , والأسلوبية الفردية (التكوينية) لسييتزرتي تبرز علاقة النص بالمبدع , ثم أسلوبية ريفاتير التي تولي المتلقي عناية كبيرة في قراءة النص الشعري . ثم أبرز أهمية الاتجاه الإحصائي في الدراسات الأسلوبية.

وقدمت الدراسة في جانب التطبيق قراءة أسلوبية **لدور الزمن في إنتاج الدلالة** في ديوان الشاعر السوداني محمد الفيتوري , وأثر ذلك في شعرية الديوان وشاعرية الشاعر.

الموضوع :

تُعد الأسلوبية - مثل غيرها من المناهج الأخرى - إحدى المناهج النقدية القائمة على الركائز اللغوية. وتتمثل صعوبة الدراسة في هذا المنهج في تحديد مفهوم عنصره الأساسيين : الأسلوب والأسلوبية ؛ إذ إنهما يرتبطان بأعماق تاريخية وفلسفية متنوعة في البيئتين الغربية والعربية . لذلك سأكتفي في هذا الجزء التنظيري برصد الخطوط العامة التي تساعدنا في قراءة النص الشعري .

وتتلخص هذه الخطوط في العناصر الآتية : أولاً تناول مفهوم الأسلوب في الحقلين العربي والغربي . ثانياً : تحديد مفهوم الأسلوب والفرق بينه وبين مفهوم الأسلوبية . ثالثاً : عرض لأهم المدارس الأسلوبية المعاصرة . رابعاً : إبراز أهمية المنهج الإحصائي بوصفه أحد الركائز الأساسية التي يقوم عليها المنهج الأسلوبي في مباشرة النصوص . خامساً : العلاقة بين الأجناس الأدبية والأسلوب . مع الأخذ في الحسبان أنني سأستقط من عرضي لهذه الخطوط كل التفريعات والتفصيلات التي ازدحمت بها كتب النقاد في الجانب التنظيري البحث .

وبداية , يجب أن أبرز إقرار النقد العربي الحديث بأهمية الدراسات الأسلوبية في الكشف عن جماليات الخطاب الشعري الحدائي . وفي هذا المجال يقول الدكتور محمد عبد المطلب : " وأعتقد أن تيار الأسلوبيات سيكون له فاعلية بالغة في الكشف عن خصوصية هذا الخطاب , لأنه يتوافق مع الموروث النقدي من ناحية , وينفتح على الوافد

الغربي من ناحية أخرى^١ ويُفهم مما قدمه الدكتور محمد عبد المطلب أن الأهمية التي حظي بها المنهج الأسلوبي دون غيره من المناهج الأخرى تعزو إلى توافق إجراءاته مع الموروث النقدي من ناحية والتأثيرات الغربية من ناحية أخرى وهذا ما سنلحظه بالفعل عند قراءة النموذج التطبيقي في هذا الدراسة.

- ٢ -

أما مفهوم الأسلوب في الحقل العربي، فهو يُتناول من جهتين: الأولى لغوية وهي التي قدمها ابن منظور في لسان العرب^٢ والثانية دلالية وتنقسم إلى بيئتين: بيئة المشاركة، وبيئة المغاربة. ففي البيئة الأولى يربط عبد القاهر الجرجاني بين مفهوم الأسلوب والنظم^٣ أما في بيئة المغاربة؛ فقد قدم عبد الرحمن بن خلدون تعريفاً طويلاً للأسلوب في فصل صناعة الشعر ووجه تعلمه^٤.

أما في تعريف الأسلوب في الحقل الغربي، فيعرفه **بيير جيرو** بأنه طريقة التعبير عن الفكر بواسطة اللغة، وأهو طريقة الكتابة، واستخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية^٥.

- ٣ -

وإذا كان الأسلوب يتميز بالقدّم، فإن الأسلوبية لم تظهر على نحو واضح إلا في مطلع القرن العشرين بعد الثورة اللغوية التي أحدثتها العالم اللغوي السويسري فردينان دي سوسير. وإذا كان الأسلوب لا يقتصر على الحقل الأدبي فقط لأنه يعني النظام والقواعد العامة، فإن الأسلوبية تكاد تقتصر على هذا الحقل دون غيره. وفي محاولة لتحديد مفهوم الأسلوبية يقول الدكتور محمد عبد المطلب: "وليس من المفيد أن نوغل في التفصيلات حول اختلاف تحديد مفهوم اللفظة وما دار حولها من تعريفات، وإنما المفيد أن نحاول الوصول إلى تحديد المقصود بالأسلوبية من خلال هذه التفصيلات التي تناولها منظروها، والتي تكاد تخرج من منطلق أن الأسلوب يمثل الأنماط المتنوعة في اللغة، في حين تنصب الأسلوبية على تحليل هذه الأنماط وخاصة في جوانبها الفردية"^٦.

وفي النقد الغربي يعرف **بيير جيرو** الأسلوبية بقوله: "تبقى الأسلوبية كما نتصورها وكما وصفناها في هذا الكتاب، دراسة للتعبير اللساني"^٧.

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

وإذا كان الأسلوب لفظاً يُطلق على كل ما يقال من الكلام في مستوييه النفعي والأدبي ، فإن الأسلوبية لا تختص إلا بالمستوى الثاني فقط ؛ إذ لا دخل لها في المجال الأول الذي لا يجمع حوله فروقاً فردية من كاتب لآخر ، وإنما مناط الأمر في الأسلوبية ، هو الكشف عن الخصائص المميزة للأعمال الأدبية ، ومن ثم " فإن الأسلوبية - في هذا المقام - تتحرى دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته ليؤثر ويقنع في آن واحد " ^٨ .

والأسلوبية حين تقوم بهذا الدور (دراسة الخصائص اللغوية) لا تفصل بين الشكل والمضمون ، بل تقوم على أساس الترابط بينهما ، وهي ترى أن محاولة الفصل بين هذين الجانبين المكونين للعمل الأدبي ، تحول دون الوصول إلى الخواص الحقيقية للنص الأدبي . وفي هذا الإطار تسعى الأسلوبية إلى إضفاء الطابع العلمي على منهجها في دراسة العمل الأدبي لكي تتمكن القارئ من الفهم والتأثر من خلال النسق الفني للأسلوب ، مع الوعي بما يحققه هذا النسق من غايات جمالية ^٩ .

- ٤ -

وبعد هذه المفهومات التي قدمتها لكل من الأسلوب والأسلوبية ، أعرض لأهم المدارس الأسلوبية التي ازدحمت بها الساحة النقدية في العالم الغربي وكان لها أبلغ الأثر- إضافة إلى الموروث النقدي عند العرب - على النقد العربي الحديث .

وتأتي الأسلوبية الوصفية (التعبيرية) لمؤسسها شارل بالي على رأس تلك المدارس الأسلوبية . وأهم ما يلفت الانتباه في هذه المدرسة هو مفهوم الأسلوب عند بالي الذي سينعكس على مفهومه للغة ومن ثم مباشرته للنص الأدبي . ويقدم بالي تعريفاً لعلم الأسلوب بقوله : " هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي ، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية " ^{١٠} .

ويبرز بيير جيرو اختصاصات الأسلوبية الوصفية عند بالي بقوله : " تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية ، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً ، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية علي الحساسية " ^{١١} .

ومما سبق , يبدو أن أسلوبية **بالي** تعتمد على المضمون الوجداني للغة التي تحمل شحنات عاطفية خاصة بالمتكلم من ناحية وبالمتلقي من ناحية أخرى . ولكن هذه الشحنات العاطفية التي تحملها اللغة عند **بالي** تواجه اعتراضاً من **بيير جيرو**^{١٢} .

وتنقسم السمات الوجدانية للغة عند **بالي** إلى قسمين : سمات طبيعية , وسمات استدعائية / إيجائية . أما السمات الطبيعية , فهي تعني أن ثمة علاقة طبيعية بين الدلالة وبين الكلمات من حيث مكوناتها الصوتية والصرفية^{١٣} . ومعنى هذا أن **بالي** يخالف أستاذه **دي سوسير** في هذا الأمر ؛ لأن الأخير لا يرى أن ثمة علاقة طبيعية بين الدال والمدلول , بل يؤمن باعتبارية العلاقة بينهما^{١٤} .

وتُعد الآثار الاستدعائية المجال الأرحب لعمل الأسلوبية عند **بالي** ؛ لأنها تشمل النبر باختلاف مواضعه الذي يؤدي إلى تغيير المدلول , كما ترتبط بالبلاغة القديمة من استعارة وغير ذلك من البنية البلاغية القائمة على اتساع المعنى وتعددده^{١٥} .

وتُعد المفردات من الأولويات التي اهتم بها **بالي** في أسلوبيته , لكن اهتمامه بها يأتي بعزلها عن الجوانب التاريخية ودراستها دراسة آنية . أي أن **بالي** يهدف بأسلوبيته إلى دراسة النص دراسة داخلية قائمة على الكشف عن التركيبات اللغوية . وعلى هذا الأساس يمكن القول : إن أسلوبية **بالي** تقترب في مقارنتها للنصوص الأدبية من المنهج البنوي الذي يتبنى وجهة النظر هذه .

ولم تهتم أسلوبية **بالي** بالاتجاه الفردي , بل قامت على الجماعية ؛ بمعنى أنها لم تدرس الخصائص المميزة لأدب فرد معين لأن هذا ما يخص لفظ الأسلوب . أما علم الأسلوب عنده - الذي يعني الأسلوبية - فهو ذو طابع جماعي^{١٦} .

- ٥ -

وثاني هذه المدارس الأسلوبية هي الأسلوبية الفردية التي تزعمها **سيبترز** . وتناولوا لهذه المدرسة يندرج تحت عناصر: المؤثرات , والغايات , والوسائل , وأخيراً الطريقة . فمن حيث المؤثرات , تنقسم إلى التأثير الفلسفي ثم اللساني ثم التأثير الأسلوبي . وتعتمد الأسلوبية الفردية على أساس فلسفي مخالف للأساس الفلسفي الذي قامت عليه الأسلوبية التعبيرية عند **بالي** ؛ فإذا كان **بالي** يتبنى فلسفياً الاتجاه الوضعي الذي ينظر

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

إلى اللغة نظرة علمية , فقد اعتمد سيبترز في أسلوبيته على الأساس المثالي كما حددته فلسفة الإيطالي " كروتشيه " الذي اقتفى أثر المنهج الهيغلي^{١٧} .

ويتمثل التأثير اللساني عند سيبترز في نظريات اللساني الألماني هومولت التي مؤداها أن الكلام يرتبط ارتباطاً كبيراً بمُنشئه من ناحية وبالنواحي التاريخية الخاصة بالمبدع من ناحية أخرى^{١٨} .

أما التأثير الثالث وهو التأثير الأسلوبي , فيتمثل في آراء كارل فوسلار التي اهتمت بالكشف عن الواقع الروحي للأديب من خلال عالمه اللغوي أكثر من اهتمامه بتحليل عالم الأديب من خلال المجالات الأخرى الخارجة عن مجال الأثر الأدبي ذاته . ومعنى هذا أن فوسلار كان ينطلق في تحليل النص من الداخل وليس من عوامل خارجية مستهدفاً بذلك الوصول إلى روح الأديب نفسه^{١٩} .

وتتمثل الغايات عند سيبترز في النقاط الآتية : أولاً أنه - كما مر سابقاً - يهدف من التحليل الأدبي إلى الوصول إلى روح المبدع وإلى تجربته النفسية . ثانياً أن سيبترز لا ينسى أن هذا الفرد / المبدع ينتمي إلى عصر ومجتمع وتاريخ , لذلك نراه يربط بين تلك العوامل الخارجية وبين التحليل الأسلوبي للنصوص^{٢٠} . وهو إذ يطابق بين هذه العناصر والعمل الأسلوبي لا يهدف إلى مجرد المطابقة الجامدة , بل يقول بشيء آخر وهو العدول ؛ بمعنى أن الأديب عندما يعتمد على العدول والانحراف اللغوي فهو يصنع بذلك تحولاً في روح العصر الذي يعيش فيه . وهذا العدول الذي يصنعه الفرد قد يصبح بالاستعمال عدولاً جماعياً لا يفلت من قبضة الثقافة والجماعة التي ينتمي إليها . ويمكن القول : إن أسلوبية سيبترز تبدأ فردية وتنتهي جماعية , فهي ليست فردية محضة .

أما وسائل هذه المدرسة الأسلوبية , فتعتمد على اللسانيات من ناحية , وعلى علم الدلالة التاريخي من ناحية أخرى . ولم ينظر سيبترز إلى اللغة علي أنها أداة محايدة وُرثت عن الأجداد , بل هي ثمرة إبداع وتعبير عن عاطفة . وهكذا أصبحت اللسانيات عند سيبترز وسيلة لمباشرة النص وربطه بروح مبدعه . كما نظر إلى علم الدلالة التاريخي على أنه علم يربط الأثر بالتحولات التاريخية .

وتبرز طريقة هذه المدرسة الأسلوبية في مباشرة النصوص بإعمال الوسائل في الغايات من خلال مسلكين : الأول المنهج الاستقرائي الذي يعتمد عليه سيبترز في رصد

الجزئيات وصولاً إلى الكليات ؛ فحين يبدأ في مباشرة النص يُدخّله في عالم أوسع منه هو المبدع ، وهما معا - النص والمبدع - داخلان في نظام أشمل هو المرحلة التاريخية بما فيها من آثار أدبية وأخلاقية وفلسفية وجمالية .

وإذ يتفحص سيبترز النص تفحصاً داخلياً ، يبدأ - وهو المسلك الثاني - برصد ظاهرة لغوية لافتة للنظر ، فإذا ما تكررت هذه الظاهرة في النص بوصفه عملاً كلياً يبحث عن قاسم مشترك بين هذه الظاهرة ذات الطبيعة الموحدة حتى ينتهي من النص كله . أي أن مباشرة النص عنده تسير من المركز/ أي من داخل العمل الأدبي إلى المحيط / أي خارجه ثم العكس ، فهي عملية كشف ذهاباً وإياباً^{٢١} .

ويُجملُ بيير جيرو اختصاصات الأسلوبيتين : الوصفية والفردية بقوله : " تنظر الأولى إلى البني ووظائفها داخل النظام اللغوي ، وبهذا تعتبر وصفية . وتحدد الثانية الأسباب ، وبهذا تعتبر تكوينية . ولذا كانت الأولى أسلوبية للأثر وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني ، بينما كانت الثانية أسلوبية للأسباب وتنتسب إلى النقد الأدبي " ^{٢٢} .

- ٦ -

وإذا كانت أسلوبية بالي الوصفية تهتم بالنص في ذاته مما يجعلها قريبة من المنحى البنيوي في مقارنة النصوص ، في حين اتجهت أسلوبية سيبترز الفردية إلى الربط بين النص ومبدعه ، فإن ثمة نوعاً آخر من الأسلوبية يتناول النص من حيث المتلقي الذي يمثل العنصر الثالث في العملية الإبداعية بعد النص والمبدع . وبهذا النوع من الأسلوبية يكون المنهج الأسلوبي قد نجح في دراسة الإبداع بعناصره الثلاثة .

وتنطلق مبادئ هذه الأسلوبية من أن " دراسة الأساليب كما تكون لغوية تكون - أيضاً - نفسية واجتماعية على حد سواء ، ولذا فنحن لا نتحدث مع طفل مثلما نتحدث مع شخص بالغ ، أو مع شخص مثقف مثل حديثنا مع شخص جاهل . إن مراعاة الإحساس اللغوي عند المرسل إليه ، ليست فقط العامل الوحيد ؛ بل إن التسلسل الاجتماعي يتدخل ويجبرنا على تغيير طرقنا في التعبير " ^{٢٣} .

ومن خلال الاهتمام بالمتلقي ، حدد بعض الأسلوبيين مفهوم الأسلوب من منظور علاقته بالقارئ . فهذا هو ذا الأسلوب البنيوي ريفاتير الذي يعني بالنص من خلال ردود فعل القارئ يُعرّف الأسلوب بقوله : " إنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام ، وحمل

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

القارئ على الانتباه إليها , بحيث إذا غفل عنها شوّه النص , وإذا حللها وجد لها دلالات متميزة وخاصة . وعلى هذا فإن البحث الموضوعي يستدعي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة , وإنما ينطلق من الأحكام التي يُبديها القارئ حوله " ٢٤ .

ويحدد ريفاتير طرقتاً أربعة لمباشرة القارئ للنص مباشرة أسلوبية : تتمثل الأولى في بحث القارئ عن معنى عادي , والثانية في تركيز القارئ الانتباه على تلك العناصر التي تبدو لا نحوية والتي تعوق التفسير العادي القائم على المحاكاة . أما الثالثة , فهي اكتشاف المضمّنات أو الركائز التي تنال قسطاً أكبر من التعبير الموسّع أو غير العادي في النص . وأخيراً تأتي الرابعة من استخلاص المولد من المضمّنات , أي إيجاد جملة واحدة أو كلمة قادرة على توليد المضمّنات والنص " ٢٥

- ٧ -

وأخيراً , يُعد المنهج الإحصائي أحد الركائز الأساسية الذي تقوم عليه الدراسات الأسلوبية في قراءة النصوص . وفي كتابه (الأسلوبية) يعرض بيير جبرو لاختلاف النقاد حول صلاحية الإحصائيات في تتبع الظواهر الأسلوبية داخل النصوص , كما يبرز في الوقت نفسه رأيه تجاه أهمية المنهج الإحصائي في الدراسات الأسلوبية " ٢٦ .

أما في النقد العربي , فيحق لي أن أبرز رأي ثلاثة نقاد بارزين من نقاد الأسلوبية : الأول هو الدكتور سعد مصلوح الذي يقول عن الإحصاء : " البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب , وتمييز الفرق بينها . ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأنه يُستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية كائناً ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث للأسلوب , أو الطراز النحوي الذي يستخدمه " ٢٧ .

وعن أهمية الإحصاء في الدراسات الأسلوبية يقول الدكتور سعد مصلوح : " وترجع عملية الإحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية , وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً " ٢٨ .

أما الرأي الثاني , فهو رأي الدكتور صلاح فضل الذي يعزو أهمية الإحصائيات إلى إسهامها في نسبة النصوص إلى قائلها , فيقول : " ولأن هذه الإجراءات الإحصائية الرياضية في التحليل الأسلوبي قد أدت إلى نتائج طيبة في مجال تحديد مؤلفي النصوص

وتوضيح نسبتها إلى أصحابها , فإنها تصبح بالغة الحدوى بالنسبة للنصوص المجهولة المؤلف أو المشكوك في صحة نسبتها إلى قائلها , مما يؤدي إلى توثيق النصوص الأدبية والوصول بها إلى درجة عالية من الاحتمال الصحيح " ٢٩ .

أما الرأي الثالث , فيتمثل في قول الدكتور محمد عبد المطلب عن أهمية المنهج الإحصائي في القراءة الأسلوبية : " ويتدخل هنا المنهج الإحصائي لضبط خطوط القراءة , لكن المهم ألا يظل الإحصاء في إطاره الكمي , بل لابد من تحوله إلى طبيعة كيفية , على معنى ألا يكون الإحصاء عاملاً لحسابه الخاص , بل لحساب شعرية الصياغة , وذلك بالتحرك داخل حقول الدلالة من ناحية وحقول الصياغة من ناحية أخرى , دون نظر إلى محيطها السياقي أولاً , ثم داخل السياق ثانياً " ٣٠ .

وفي النهاية, ثمة علاقة وثيقة بين الجنس الأدبي والإجراءات الأسلوبية التي تباشره ٣١ ؛ فكل فن أدبي له جمالياته الفنية التي يتميز بها عن غيره من الفنون الأخرى . مما يفرض على الناقد الحذيق أن يكون مُلمّاً بتقنيات كل فن أدبي , حتى يتسنى له الخروج بنتائج مرجوة .

- 8 -

وفي الحقل العربي , وضع الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف إجراءات لغوية لدراسة النص الشعري في بيئته العربية معمقاً بذلك المنهج الأسلوبى لملاءمة خصوصية اللغة التي يُبنى عليها هذا النص , وذلك في معرض دراسته لقصيدة (صلاة) للشاعر أمل دنقل وتمثل هذه الإجراءات في النقاط الآتية : أولاً : التعامل مع القصيدة على أنها نص واحد , وبنية فنية لغوية متكاملة لا يغني جزء منها عن جزء آخر , لأن كل جزء يتفاعل مع الآخر أخذاً وعطاءً في تشكيل دلالاته. ثانياً : النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه , وترابط أجزائه . وهذه العلاقات تكوّن شبكة نصية تُعبرُ على تفسير النص , وهي ما تُسمى " الاتساق " . ثالثاً : الاعتماد على القصيدة وحدها في استخراج المعطيات التي تُعبرُ على تفسير النص دون الاستعانة بمساعدات من خارجه , أيّاً ما كانت , على اعتبار أن كل نص يحمل في تضاعيفه مفاتيح حل ما يراد حله فيه رابعاً : تحليل كل قصيدة على حدة , وتفسيرها وحدها في ضوء معطياتها التعبيرية الخاصة بها. خامساً : الاهتمام بكل عنصر من عناصر مكونات القصيدة , وبكل ظاهرة فيها

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

مهما بدت صغيرة ، سواء أكانت هذه المكونات على المستوى الصوتي أم على المستوى الصرفي أم المستوى المعجمي أم المستوى التركيبي لنرى كيف تعمل هذه المكونات وتلك الظواهر على تكوين النص ، وبناء رؤيته الخاصة ، انطلاقاً من أن كل مُكَوِّن لا بد أن يكون له رصيد من الدلالة حيث تشكل كل دلالة جزئية لبنة من الدلالة الكلية للنص . وأرجو ألا أكون مبالغاً إذا قلت : إن كل قصيدة تكاد تكون لها خصائصها التركيبية الخاصة ، وهي " متغيرات " تتجلى على " ثوابت " من النظام النحوي . سادسا : عدم تعميم النتائج التي ينتهي إليها تحليل القصيدة المعينة على شعر الشاعر نفسه فضلاً عن شعر شعراء عصره أو جنس الشعر عامة ، لأن كل ظاهرة ترتبط بسياقها ، وإذا اختلف السياق اختلفت دلالة الظاهرة ، ومن هنا يكون تحدد الفن وعدم تأطيره أو قبولته ، ويكون تحدد التحليل النصي نفسه داخل الإطار العام " ٣٢ .

وقبل الدخول إلى الجانب التطبيقي ، أناقش أمرين مهمين : الأول أن الاختلاف الظاهر بين المدارس الأسلوبية المتنوعة يُعزى في حقيقته إلى الجوانب النظرية ، ثم إلى الجذور الفلسفية التي أثرت في نشأة هذه المدارس ، وكذلك تباينها في نظرتها إلى اللغة وارتباط ذلك كله باعتماد كل منها على المنهج العقلي العلمي ، أو المنهج المثالي . لكن ينبغي أن يُدرك أن هذا الاختلاف سرعان ما يزول في الجوانب التطبيقية . فمثلاً ، هل تستطيع أسلوبية " بالي " الوصفية - رغم قيامها على الكشف عن الطابع الجماعي في جانب الإبداع - أن تحمل علاقة النص الشعري بمبدعه الذي أنتجه ؟ بالطبع لا ، وإلا جاءت المباشرة الأسلوبية مبتسرة . ومعني هذا ، أن الاختلاف الموجود بين هذه المدارس يتعلق بمستوى السطح فقط . أما على مستوى العمق ، فإن هذه المدارس لا بد - قِيلَتْ أم أُبِتَتْ - أن تربط بين النص من ناحية وبين مبدعه ومتلقيه من ناحية أخرى .

وحتى لو سلمنا جديلاً أن ثمة اختلافاً بين هذه المدارس في جانب التطبيق ، فيجب أن نضع في الحسبان طبيعة المادة المدروسة ، وبخاصة أن هذه المدارس غربية المنشأ . ومن المسلمّم به أن الشعر العربي له لغته الخاصة التي تختلف عن لغة الشعر الغربي ، مما يفرض على الناقد أن يطوِّع هذه المناهج لمباشرة النص والتعرف على جمالياته ، ولا يتسنى له ذلك إلا بالاعتماد على عناصر الإبداع الثلاثة : المبدع والنص والمتلقي .

الثاني : أن هذا المنهج يتميز دون غيره من المناهج النقدية الأخرى بجذوره الممتدة في تراثنا النقدي والبلاغي , لذا ينبغي على الناقد الأسلوبي أن يعتمد في دراسته على هذا المنبع الأصيل الذي يمد الدراسات الأسلوبية المعاصرة بقدر غير قليل من الرسوخ والفاعلية . ومن النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه في الدراسات الأسلوبية الدكتور محمد عبد المطلب .

* * *

والآن ندخل إلى عالم التطبيق . وقد وقع اختياري لتطبيق هذه المبادئ الأسلوبية على ديوان " نار في رماد الأشياء " للشاعر السوداني محمد الفيتوري^{٣٣} .

- ١ -

إن من يتوقف أمام عنوان هذا الديوان " نار في رماد الأشياء " يدرك بدهاءة أنه يخلو تماما من الصيغ الزمنية , ويعتمد في بنائه العام على الصيغ الاسمية المحملة بجماليات الحذف في منطقة المبتدأ , مما قد يوهم أن مضمون الديوان تسيطر عليه سمة الثبات المنبثقة عن الطابع الاسمي .

ولكن بمعايشة ديوان محمد الفيتوري , يلحظ أن الومضة / الظاهرة اللغوية التي تسيطر على مضمونه تتمثل في جانب **الصيغ الزمنية** التي تؤدي دورا أساسيا في إنتاج الدلالة . وهنا يمكن الاستعانة بالمنهج الإحصائي بوصفه أحد ركائز الدراسات الأسلوبية المعاصرة في فك شفرات النص ومحاولة قراءته قراءة فعّالة .

يتكون هذا الديوان من ست وعشرين قصيدة , يبلغ تردد صيغة الزمن فيها تسعمائة وأربعة وعشرين موضعا . لتحظى كل قصيدة بخمسة وثلاثين موضعا , وهو ما يجعل عنصر الزمن ظاهرة / ومضة لافتة للنظر , يصلح الدخول منها إلى اكتشاف شاعرية الفيتوري واكتشاف شعرية الديوان نفسه^{٣٤} .

وقد جاء هذا الإحصاء الكمي موزعا على النحو الآتي : يبلغ تردد زمن الماضي ثلاثمائة وثلاثين موضعا , ويبلغ تردد المضارع ثلاثمائة وتسعة وثمانين موضعا , في حين يبلغ تردد المستقبل (الأمر) مائة وتسعة وتسعين موضعا .

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

ويبدو من هذا المؤشر الإحصائي , أن مضمون الديوان يتركز على الحاضر / اللحظة الراهنة (لحظة إنتاج الديوان) , بما لها وما عليها , وما يمكن أن يكون لهذا المضمون من وجهة دلالية تربطه بعنوان الديوان , وهو ما سأناقشه في نهاية الدراسة . ومع ذلك , لا يمكن الدخول إلى العالم الزمني لهذا الديوان دخولا مطلقا ؛ أي بتحليل كل زمن على إطلاقه بما ورد عليه في هذا المؤشر الإحصائي . وهذا ما سيدفعني إلى دراسة الزمن في هذا الديوان على النحو الآتي :

أولا : زمن الماضي , ويأتي هذا الزمن موزعا على قسمين : الأول , الماضي الخالص الذي يبلغ تردده داخل الديوان مائتين وستة وسبعين موضعا . ثم القسم الثاني , وهو المضارع المشدود إلى زمن الماضي بفعل أداة الجزم (لم)^{٣٥} , أو بتأثير الماضي الناقص (كان) , أو وجوده في إطار زمن الماضي حسب السياق الذي يرد فيه .

ثانيا : زمن الحاضر/ المضارع . وأتناول هذا الزمن في صيغته الخالصة , تاركا تحولاته إلى الماضي أو المستقبل لدراستها في موضعها . وقد لحظ أن زمن المضارع الخالص تبلغ نسبة تردده داخل الديوان مائتين وواحدًا وثلاثين موضعا .

ثالثا : زمن المستقبل / الأمر موزعا على ثلاثة أقسام : الأول , المستقبل الخالص الذي يتمثل في فعل الأمر . والثاني , هو دوال المضارع التي تحولت إلى زمن المستقبل بفعل أداة النهي (لا)^{٣٦} , وأداة النفي (لن)^{٣٧} , أو بوقوعها جوابا للأمر , أو مجيئها بعد (السين) أو (سوف)^{٣٨} , أو ارتباطها بفعل الشرط وجوابه , أو معطوفة على أحد المواضع السابقة , أو حسب السياق التي ترد فيه دالة على المستقبل . الثالث إشارة الماضي المتحولة إلى زمن المستقبل بتأثير أسلوب الشرط , أو العطف عليه .

- ٢ -

وبالنظر إلى زمن الماضي الذي بلغت نسبة تردده داخل الديوان ثلاثمائة وثلاثين موضعا , أي بمعدل اثني عشر فعلا لكل قصيدة , نلاحظ أن قسمه الأول وهو الماضي الخالص بلغت نسبة تردده مائتين وسبعة وسبعين موضعا , استطاع الفيتوري من خلالها أن يعبر عن وجدانه ومشاعره تجاه الواقع المعيش^{٣٩} . كما يلحظ أن الإحساس الذي سيطر على وجدان الشاعر وهيمنت دواله على هذا الزمن هو "الحزن" الذي استغل

الفيثوري معظم تجاربه في التعبير عنه . يقول في قصيدة (إلى من لا يهيمه الأمر) ,
مخاطبا الملوك والسلاطين العرب :^{٤٠}

فالقومُ لم يأتوا لكم
جاءوا استجابةً وطاعةً لأمرِكُم
دعوتموهم فأتوا
واضطجعوا في دورِكُم
وأكلوا الطيبَ والشهيَّ من لحومِكُم
وشربوا من مائِكُم حيناً ..
ومن حليِكُم
وغسلوا جلودَهُم
واغتسلوا في شمسِكُم
ثم حلا المقامُ ..
والمقامُ ما أحلاه في جوارِكُم
ثم استراحوا ..
وأراحوا خيولَهُم ..
وفكروا , وقرروا
وخططوا , واثمروا
وشحذوا أسنانَهُم
وضحكوا , وانتظروا
وركب الكابوي آلةَ الحربِ
وأعطى كلمةَ السرِّ , تأهباً لنصرِكُم
والجنرالُ الأصفرُ العينينِ , ذو الطاقةِ السوداءِ
أخفى حقدَهُ , في فمِهِ
مبتسماً لقهرِكُم
والحيةُ الرقطاءُ , هزّتْ كأسها الذريَّ
في صباحِ غُرْسِكُم .

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

وبمعاودة القراءة لتلك المقطوعة الشعرية الطويلة ، يلحظ أنها تشمل اثنين وعشرين فعلا في صيغة الماضي ، جاءت جميعها لإظهار موقف الآخر / العدو من العرب ^١ . وسيطرة إحساس الحزن على هذه الأفعال له ما يبرره من أوجه عدة : أولا أن دلالتها جاءت ملتصقة بالآخر أكثر من التصاقها بالعرب ؛ إذ بلغت نسبة ترددها في منطقة الآخر/ العدو إحدى وعشرين مرة في مقابل مرة واحدة منوطة بالعرب (دعوتموهم). ومع ذلك لم يقلت هذا الموضوع من سيطرة الآخر عليه الذي ورد في منطقة المفعولية (هم) مما يعني أن إشعاعات الفعل الماضي وقعت بأكملها في قبضة الآخر ، فهو الذي بيده تصريف الأمور ، هو الذي يأمر ، هو الذي ينهى . في حين وقع العرب في جانب المطيع ؛ لأنهم هم الذين استدعوا الآخر ، ولزاما على المستدعي أن ينفذ أوامر المستدعي .

ثانيا : أن مدلولات هذه الأفعال تنصب في حقول دلالية عدة ، حظي بها الآخر في أرض العرب ؛ فثم الطمأنينة (اضطجعوا-حلا - استراحوا - أراحوا - ضحكوا - انتظروا) فهذه الصيغ تبرز - بما ألقته من ظلال على ما يجاورها من أسماء - استمتاع الآخر بالعودة في أرض العرب . وثم أيضا التمتع بالخيرات (أكلوا - شربوا - غسلوا - اغتسلوا) . ولم يفت الشاعر أن يعرب عما يدبره الآخر للعرب من هلاك رغم الحفاوة التي حظي بها ؛ لأنه يعلم أنها حفاوة مؤقتة ، اضطرارية ، تتبع من الظاهر وليست من الداخل ؛ لخلفيات تاريخية سابقة كان الآخر فيها - وما يزال - ألد أعداء العرب . وقد بدا هذا الإعراب في مدلولات الأفعال (فكروا - قرروا - خططوا - ائتمروا - شحذوا - ركب - أعطى - أخفى - هزت) . ومن الملحوظ أن الشاعر قد نوع بين صيغ هذه الأفعال صرفيا ليعطيها تعددا وزيادة في المعنى ؛ فثم (غسلوا- اغتسلوا) و(أراحوا - استراحوا) فضلا عن التنويع بين التعدي واللزوم . وتؤكد هذه الجمليات الفنية تمكُّن الآخر وسيطرته على مقاليد الأمور كلها .

ثالثا : أن الشاعر استعان بألية لغوية أخرى تبرز سيطرة هذا الإحساس الحزين على وجدانه ، وتمثل في تماسك هذه الأفعال باستخدامه لأدوات العطف المتنوعة (الفاء - الواو - ثم) . وقد جاءت كل أداة مناسبة لموضع دلالتها ؛ فوضعت الفاء في موضع سرعة استجابة الآخر لدعوة العرب (دعوتموهم فأتوا) لتبرز رغبة الآخر وتطلعه

وانتظاره منذ زمن بعيد لهذه السقطة التي سمحت له بدخول المنطقة العربية والسيطرة عليها بما هي فيه من خيرات وثناء لتحقيق أطماعه . ثم جاءت الواو التي تكررت خمس عشرة مرة , لتؤكد مشاركة الأفعال بعضها بعضا في الجانب الدلالي , ومن ثم تماسكها . كما أوحى ثم يتمكن الآخر من أرض العرب , وحفاوته فيها مما جعله - بعد وقت قليل من الزمن - يطمئن للجلوس بها والعيش عليها . ويلحظ ذلك من دلالة الفعلين اللذين أنيطا بها (حلا - استراحوا) .

ومن الملحوظ دلاليا أن هذه الأدوات ارتبطت فيما بينها وما تسلطت به من إشعاعات دلالية على الأفعال المنوطة بها بعلاقات , أدت فيها كل منطقة دلالية إلى الأخرى . ومن الملحوظ كذلك أن الأفعال التي تلت (الواو) وهو حرف العطف الأخير تفوق عدد الأفعال التي سبقتها منوطة بحروف العطف الأخرى ؛ إذ بلغت الأفعال التي جاءت بعدها اثني عشر فعلا في حين بلغت الأفعال التي سبقتها تسعة أفعال فقط . والغرض من ذلك إيضاح المرحلة النهائية التي وصل إليها الآخر في الاطمئنان والهدوء والتحكم والسيطرة .

ولم يغيب عن المتلقي المتمعن , أن منطقة الاسم قد حوت في مجملها مقومات الحياة العربية وعناصرها منوطة بهذا الجو المأسوي (دوركم - الطيب - الشهبي - لحومكم - مائكم - حليبيكم - شمسكم - جواركم) , وكذلك ما سيطر على المقطوعة - جزاء ذلك - من طابع ساخر , بدا من استعانة الشاعر بالمفارقة (تأهبا لنصركم .. مبتسما لقهركم) , وكذلك (... في صباح عرسكم) .

وحتى في رثائه لفحول الشعراء السابقين, يُحْمَلُ الفيتوري الواقع العربي هذا الإحساس المؤلم . يقول مثلا في قصيدة (تبقى لنا مصر) بمناسبة الذكرى الستينية لأحمد شوقي , مخاطبا العرب في صيغة الغائب :^{٤٢}

بلى نسوا يا أمير الشعرِ

فانكفأوا بعضا على بعضهم ..

في الحربِ وانقسموا

وخان مَنْ خان منهم , وهو مُتَشَحُّ

وعارُ تاريخه مِنْ فوقه علمُ

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

وهان مَنْ هان ...
والإنسانُ إنْ سقطتْ أوطانُهُ ..
سقط الإنسانُ والقيمُ
وباع مَنْ باع منهم أرضَهُ ..
ثمناً لعرشِهِ ..
فاعتلاه وهو منهزمُ
وسال شيءٌ من الأعناقِ ..
تعرفهُ الأعناقُ
واختلط الجزارُ والغنمُ
وكان ما كان يا شطَّ الخليجِ
فهل تدري رمالك أنَّ النارَ تضطرمُ .

ومع أن الفيتوري يتحدث في هذه القصيدة عن الذكرى الستينية لأحمد شوقي ، استغل هذه الذكرى في الإفصاح عن إحساس الحزن الذي يعتلي وجدانه ، فدفعه ذلك إلى الانتقال من الموضوع الأساسي للقصيدة - وهو رثاء شوقي - إلى رصد الواقع المأسوي للعالم العربي . ومراجعة المقطوعة ، يلحظ أن صيغة الماضي تكررت أربع عشرة مرة في مقابل صيغة المضارع التي تكررت مرتين ، مشدودة إلى زمن الماضي في الموضوع الأول (سأل- تعرفه) ، ومقيدة بالاستفهام في الموضوع الثاني (فهل تدري ..) . لكن الالفت للنظر، أن الشاعر اتكأ في استخدامه لصيغة الماضي على بنية بديعية قديمة هي بنية التكرار على مستوى الحركة الأفقية ، وذلك في مواضع ثلاثة : (خان من خان) ، (هان من هان) ، (باع من باع) . ولم يكن استخدام الشاعر لهذه الصيغة من الناحية الدلالية استخداما عشوائيا ، بل شملتهم صبغة تماسكية نتجت عن علاقة السببية بين مدلولات تلك الأفعال ؛ إذ نتج الهون عن الخيانة التي أدت بدورها إلى بيع الأرض . والشاعر في كل هذا يربط هذه المدلولات بالعرب الذين وردوا في الاسم الموصول (من) والجار والمجرور (منهم) الذي تعلق بالفعل في كل مرة .

ولم تكتف شاعرية الفيتوري بهذا ، بل عمدت إلى إحداث نوع من المفارقات اللغوية تولد عنها الإحساس بالمرارة ؛ فرغم الخيانة التي أُلصقت بالعربي فهو متشع (وخان من

خان منهم وهو متشع). ورغم التفريط في الأرض للوصول إلى العرش - وقد وصل إليه بالفعل - فهو منهزم (وباع من باع منهم أرضه .. وهو منهزم). ومن ثم كان طبيعيا أن يحدث - جراء تلك المآسي - خلط بين الجزار والغنم .

وبالنظر إلى الموضوع النحوي الذي وقع فيه هذان التركيبان , نجد أنهما وقعا حالا للإنسان العربي الذي خان وباع . ولما كان من سمات الحال أنها متغيرة , أفضت الدلالة النهائية إلى أن ما يمر به العرب من مضمون هذين التركيبين قد يكون حالة عابرة , سرعان ما تذروها الرياح إذا عاد العرب إلى قوتهم . ومن هنا كان توفيق الشاعر في اعتماده على بنية الحال أكثر من اعتماده على بنية أخرى مثل الصفة التي تعني ملازمة الموصوف .

وهكذا , تفضي المقطوعة الشعرية إلى إحداث نوع من الاختلاط في الواقع العربي ؛ فثمة خيانة وإهانة وبيع للأرض , وسقوط للإنسان وضياح قيمه , واختلاط بين القاهر والمقهور والمذل والذليل . وقد أدى هذا كله إلى لجوء الشاعر إلى اختزال الدلالة وتجميعها في التركيب الشعبي (وكان ما كان يا شط الخليج) مما يعني أن تلك الدفقة الشعرية لم تلب متطلبات الشاعر في التعبير عن أحاسيسه , الأمر الذي جعله يحتم مقطعته الشعرية هذه بصيغة إنشائية (فهل تدري يا شط الخليج رمالك أن النار تضطرم ؟) .

ومع أن الصيغ الإنشائية تعد إحدى العناصر اللغوية التي تُدخل الدلالة في دائرة العياب , فإن هذا التركيب الإنشائي لا يندرج تحت هذا الضرب من احتمالية الدلالة ؛ لأن الفيتورى لم يسق هذا التساؤل لرغبته في التعرف على إجابة له , بل ليؤكد مدلول مضمونه , وهو اضطرام النار في مكونات الواقع العربي , هذه النار التي ستؤدي حتما في يوم من الأيام إلى تغيير هذا الواقع المتردي في جوانبه المختلفة . وهذا الطرح يتوافق سيميولوجيا مع دوال العنوان (نار في رماد الأشياء) .

* * *

ويتمثل العنصر الثاني من دلالة إشارة الماضي على الحزن , في الفعل المضارع المشدود إلى زمن الماضي بفعل آليات لغوية ؛ منها على سبيل المثال تسلط الناقص (كان) على ما يجاوره من صيغ المضارع , مما يدفع الأخير إلى الولوج إلى دائرة الماضي . يقول الفيتورى في قصيدة (عاشق من مصر) :^{٤٣}

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

سبعونَ عاما

هكذا انكسرتُ مرايا الشمسِ عبْرَ تداخلِ الآفاقِ ..

وانحدرتُ فوقَ الطيرِ غرقى في كهوفِ البحرِ ..

وارتطمتُ بنا السبعونَ ..

هل كُنَّا هناكَ ..؟

بلى .. كنا هناكَ نَعُدُّ أبراجَ النجومِ

ونرقبُ العقبانَ والديدانَ وهي تغوص في لحم السماء ..

وتستديرُ على عقاربها مُجَنِّحَةً

وتوغلُ في بحيراتِ الدماء ..

تكشف المَهْطَعَةُ الشعرية عن حزنٍ ممضٍ ألمٌ بوجودان الشاعر في زمن الماضي بتأثير الناقص (كان) على الحاضر / المضارع , وكذلك بتأثير أداة العطف (الواو) ؛ ففي الموضوع الأول سيطرت دلالة الماضي (كان) على الحاضر (نعد) إذ وقع الأخير مع فاعله المستتر في منطقة خبر (كنا) مما شد زمن الحاضر إلى زمن الماضي مباشرة . ويتمثل الموضوع الثاني في (نرقب) الذي ارتد إلى زمن الماضي بفعل العطف (الواو) التي تعني التقارب والترتيب بين المتعاطفين^{٤٤} , مما يعني أن حدث المراقبة الذي وقع على العقبان والديدان (ونرقب العقبان والديدان) تم في زمن الماضي .

أما المواضع الثلاثة الأخرى , فهي (تغوص - تستدير - توغل). وبالتحليل النحوي للموضوع الأول منها , يلحظ أن زمن المضارع (تغوص) شكّل مع فاعله المستتر جملة فعلية في محل رفع خبر للضمير الظاهر(هي) . وبمراجعة الموقع الإعرابي للجملة الاسمية (هي تغوص) , يلحظ أنها جاءت في موضع الحال من العقبان والديدان اللذين انسحبا - بوقوع الأول في موضع المفعولية من (نرقب) وعطف الثاني عليه - إلى زمن الماضي , مما يدخل زمن الغوص في دائرة الماضي كذلك . ويتبعه في ذلك الفعلان الآخران (تستدير - توغل) لعطفهما على زمن الغوص , ولكون الفاعل في كل منهما العقبان والديدان .

وهكذا , أكدت التفاعلات اللغوية بما قامت عليه من علاقات داخلية بين مفردات المقطوعة أن مضمونها المأسوي انجذب إلى زمن الماضي بفعل الآليات اللغوية التي أحدثت ارتدادا خلفيا لزمن المضارع (نعد - نرقب - تغوص - تستدير - توغل) .
ولم يقتصر تحويل المضارع إلى الماضي على هذه الصورة فقط , بل تم كذلك بالاستعانة بأداة النفي (لم) التي تشد زمن الحاضر إلى زمن الماضي . يقول الفيتوري في قصيدة (الأيقونة) مخاطبا الشاعر اللبناني جورج غانم في خلود ذكره :^{٤٥}

لكأني بك الآن

تختصرُ الكونَ في الشَّعرِ وحدك

لم تسقِ زهرةَ عمرِكَ مِنْ عرقِ خالطتهُ الدموعُ

ولم تنطفئِ كلماتُك في أفقِ أبديِّ الخضوعِ

ومثلُ جميعِ النبينِ .

أشعلتَ ذاتكَ في غيرِ ذاتكِ

حتى تفانيتَ في ذاتِ الوجودِ

بعض ما لم تصِفْهُ إليك معانيك

إنك فوق معانيك

مغتسل بمياه الحقيقةِ

مُتَّشِحٌ برداءِ الخلودِ ! .

توغل الأسطر الشعرية في جدلية الماضي الذي تولد من خلال دواله الخالصة للمعنى (خالطته - أشعلت - تفانيت) والمضارع الذي وقع في أسر الماضي بتسلط الأداة (لم) (لم تسق - لم تنطفئ - لم تصفه) , وكذلك المضارع الذي انبثق بتأثير الظرفية (الآن) التي تغرق بطبيعتها في الحاضر, فضلا عن دال المضارع الخالص (تختصر) .
لكن الغالب على حركة المقطوعة هو زمن المضارع المشدود إلى الماضي , إذ تكرر ثلاث مرات , في حين أنه لم يرد خالصا سوى مرة واحدة في (تختصر) .

وخلافا لما سبق , لم يحمل الفيتوري زمن الماضي - المنبثق من تحويل المضارع - هنا إحساس الألم , بل صبغه بمبدأ تحدي جورج غانم لواقعه؛ فلم يسقِ زهرة عمره من الاستكانة, ولم تخضع كلماته الشعرية لأي من المؤثرات الخارجية التي يمكن أن تسلمها

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

للخضوع أو تصيها بالعطب . وبدلا من ذلك , تفاعل جورج غانم مع مظاهر واقعه , واحترم ذاته , وأدرك سحر الكلمة , فانثقت شعره صادقا سايرا غور الحقيقة . الأمر الذي أضفى على شعره خلودا لم ينته بنهاية عصره .

- ٣ -

وكما استغل الفيتوري زمن الماضي في التعبير عن إحساسه , استغل كذلك زمن الحاضر / المضارع الخالص الذي تردد مائتين وإحدى وثلاثين مرة في إبراز رؤيته تجاه الواقع المعيش بكل تطوراتها وانعكاساتها على وجدانه . يقول في قصيدة(صورة العصر):^{٤٦}

ويسيلُ بريقُ النجوم بطيئاً
ويسطعُ في الأفقِ سيفُ الشتاء
وتغسلُنا الذكرياتُ بأمطارها
ثم تنشرُنا في سقوفِ الهواءِ
وفي ليلِ غربتنا هذه..
تَعْقُمُ الكلماتُ
وتقتاتُ من لحمها الكبرياءُ
ويحدثُ أن يستحمَّ الدُّجى في العيونِ
وأن يعقدَ اليأسُ ألسنةَ الشعراءِ
ويصعبُ أن تنزعي صورةَ العصرِ
من مقلتينِ تطلُّ وراءهما صورةُ العصرِ .

ومن الملحوظ أن صيغة المضارع ترددت في هذه المقطوعة اثنتي عشرة مرة في غياب تام لصيغتي الماضي والمستقبل / الأمر . ويبدو من اهتمام الشاعر بالتركيز على زمن الحاضر وإزاحة غيره من الأزمنة , أنه يرغب في رصد صورة الواقع / العصر رسداً آنياً ؛ انطلاقاً من الإيمان بدور الشعر في معالجة قضايا الواقع , أو على الأقل تبصير أناسه بها . وذلك من خلال جماليات شعر الحداثة التي تخلق لنفسها منطقاً فنياً يختلف في معطياته ونتائجه عن المنطق المألوف للحياة المعيشة . ومن ذلك وضع الشاعر لأداتي العطف(الواو- ثم) في تلوينات أدائية تبرز جانب الشعرية , وتؤكد في الوقت ذاته تأثير الشاعر في واقعه وتأثره به .

ويبدو - من مضمون المقطوعة - أن صيغة المضارع استطاعت أن تنهض بإبراز أثر الواقع المؤلم على وجدان الشاعر ، وذلك بخروج دوال المضارع من مدلولاتها المعجمية وتمردها على مضامينها المتعارف عليها بفضل التسلط السيميولوجي ؛ فعلى الرغم من السرعة التي تلازم فعل (السييل) المستعار مجازا لبريق النجوم ، نرى أن السيل هنا اتشح برداء مناقض لردائه الأصلي وهو البطء من خلال دال الحال (بطيئا) . والأمر نفسه مع دال (السطوع) الذي خالف - سيميولوجيا - الوضوح والإنارة على المستويين الحقيقي / في الواقع ، والمجازي / داخل وجدان الشاعر ، ليتلفع بغيوم الشتاء التي لا تعني مدلولها الحقيقي بقدر ما تصور - مجازيا - ما يجثم على وجدان الشاعر من أسي . ثم يأتي دالا (الغسل والنشر) ليخرجا كذلك من مدلولهما المعجمي الذي دائما ما يردان في سياق التنظيف ليجردا الشاعر من ذكرياته ، ويضعاه في طريق الواقع يعصفه بمشكلاته التي لا تنقطع .

وتستمر المَقْطَعَةُ الشعرية على هذا النهج السيميولوجي الذي استبعد الوظيفة الإشارية لدوال المضارع مستبدلا إياها بالوظيفة الانفعالية التي تُحْمَلُ الدوال أكثر من مدلول بوضعها في سياقات مجازية تنبئ عما يجول بوجدان الشاعر . فدوال المضارع (تعقم - تقنات - يستحم - تطل - يعقد) استطاعت أن تفي بمكنون الشاعر بوضعها في سياقات مجازية متجددة .

ومع ذلك ، فثمة طائفة أخرى من دوال هذا الزمن التزمت بوظيفتها الإشارية المعهودة (يحدث - يصعب - تنزعي) مما يدل على إنشاء جديلة مضمفورة من جدلية الوظيفتين : الإشارية والانفعالية لدوال المضارع . وهذه الجديلة تعكس رؤية الشاعر للمظاهر المتناقضة في الواقع المعيش ؛ بين اليأس والأمل ، بين الصمت والكلام ، بين السطوع والأفول . وهذه الصور المتناقضة تندرج تحت جدلية كبرى تجمع بين الشعراء والواقع في صراع في، يرغب الشعراء - في أحد أطرافه - في إصلاح الواقع بما يجب أن يكون عليه من قيم، بينما يسير الواقع في طريقه لا يلوي على شيء .

وفي الذكرى الستينية للشاعر أحمد شوقي ، يقول الفيتوري في قصيدة(يبقى لنا

مصر):^{٤٧}

يبقى لنا خالداً من شِعْرِكَ

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

الذهب المنقوش في شرفات العصر والنغم
يبقى لنا نهركَ الفضي منسكباً
حيث الرعاة الرماديون والعدم
يبقى لنا صوتك العالي..
وقد هرعت إليك تستبِقُ القامات والقمم
تبقى لنا تكلم الآيات سابحةً
بين المجرات , لا موت ولا هَرْمُ
تبقى لنا مصرٌ في عينيك
لؤلؤة مكنونة حارسها النيل والهَرْمُ
يبقى لنا منك ..
ما لا تستطيع يدُ ترقى إليه ,
وما لا يستطيع فم...

تسوق لنا هذه الأسطر الشعرية إحساس الشاعر بالاعتزاز بالمجد الفني لشوقي الذي يتطلع هو إلى إبقائه . والمتمعن في تلك المقطوعة , يدرك أنها بُنيت على صيغة المضارع فقط غير مختلطة بالأزمنة الأخرى. وقد بلغت مواضع هذا الزمن ثلاثة عشر موضعاً, منها اثنا عشر في حالة الحضور, وواحد في حالة الغياب مفهوم من السطر الأخير (وما لا يستطيع فم " أن يقوله ") .

ويمكن القول : إن زمن الحاضر هنا جاء متوائماً مع عاطفة الشاعر محمد الفيتوري التي ترغب في امتداد المجد الفني لأحمد شوقي واستمراره على مر العصور .
ولإثبات تلك الرغبة , استعان الشاعر ببنية التكرار في الفعل (يبقى) . ومع أن التكرار اللفظي يدعم - في ظاهره- الوظيفة الإشارية للكلمة , فإنه في هذا الموضع - في باطنه وداخل سياقاته المتنوعة - يستبعد تلك الوظيفة . ومن ثم , فقد تنوعت لوازم البقاء من موضع لآخر : من الشعر الخالد إلى النهر الفضي إلى الصوت إلى الآيات السابحة بين الجرات إلى بقاء مصر ذاتها , وأخيراً إلى بقاء شعر شوقي الذي بدأ به صور البقاء (يبقى لنا خالداً من شعرك ..) وختمها كذلك به (يبقى لنا منك ...وما لا يستطيع

فم). ويدل تشابه المضمون في البدء والختام على إلماح الشاعر وتأكيده في ديمومة الميراث الفني لشوقي.

ورغم هذه الانفراجه التي لحظت على تغيير إحساس الفيتوري من الحزن إلى الفخر والاعتزاز من خلال هذه المقطوعة , سرعان ما يعاوده إحساسه الرئيسي في هذا الديوان وهو " الحزن " . لذلك نراه يقول في المقطع الثاني من هذه القصيدة :^{٤٨}

خمسٌ وستون خُلماً مائلاً

وكما مرت غيومٌ الليالي ..مرت السدمُ

خمسٌ وستون والساحاتُ تغرقُ

في سحائبِ الدمِ ؛ والأشباحُ ترتطمُ

والأرضُ تطوي جناحيها على زمنٍ

يطوي جناحيه مقهوراً وينهزمُ

والعربُ حيث تركت العربُ ..

رايتهم ألف

وأمتهم في أرضها أممٌ

سُدًى تدورُ رحاهم ..

أينما ذهبوا تراكموا

واستبيحت منهم الحرمُ .

ما كاد الفيتوري يربط زمن المضارع بإحساس الاعتزاز في المقطوعة السابقة , حتى أناطه مرة أخرى بإحساس الألم والأسى , إذ استعان بصيغة المضارع في ستة مواضع تطفح كلها بالحزن من خلال مضمون السياقات التي وردت فيها (تغرق - ترتطم - تطوي - يطوي - ينهزم - تدور). وهذا يعني أن إحساس الشاعر في المقطوعة السابقة كان عارضا , ورد في سياق تمثلي , ولم يكن أكيدا يصف حاضره المعيش بقدر ما كان تمهيدا لسوق رؤيته السوداوية تجاه الحياة العربية وما أصابها من ترد في نواحيها المختلفة . وفي سياق رمزي, يسوق الشاعر هذه الأسطر الشعرية من قصيدة المستحمة في النهر:^{٤٩}

تستطيعين وحدك

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

أن تقطفي زهرةً المستحيل
وأن تسكني صدفَ الكلمات
وأن تسكنيني..
أحبك أيتها المستحمة في نهر الشعرِ وحدك
... ..
تستطيعين وحدك
حيث تظلُ الفضاءاتُ تمتدُّ عبرَ الفضاءات
والصمتُ ينصبُّ أشكاله الحجرية
فوق سطوح المدينة
تستطيعين أيتها النجمة الذهبية
أن تسكبي ضوءك اللانهائي
في ليل عمري
في نفقِ السنواتِ الحزينة .

وبعيدا عن مدلول الرمز (المستحمة) في القصيدة , وردت صيغة المضارع في هاتين المقطوعتين إحدى عشرة مرة , منها سبع مرات مسندة فيها إلى الرمز (تستطيعين ثلاث مرات - تسكني مرتين " باختلاف المفعول في كل موضع " - تقطفي - تسكبي) في مقابل موضع واحد مسندة فيه إلى الذات الشاعرة (أحبك) . ومع ذلك لم يخلص هذا الموضع من إشعاعات الرمز الذي ظهر في موضع المفعولية (الكاف في أحبك) . وعلى الجانب الآخر أنيطت مفردات الواقع إلى ثلاثة مواضع من زمن المضارع (تظل - يمتد - ينصب) . وإذا أضيفت تلك المواضع إلى مواضع الرمز, فإن الناتج يعطي الموضوع عشر مرات في مقابل مرة واحدة للذات , مما يعني دخول الشاعر في صراع مرير مع الواقع محاولا تغييره بآليات فنية. مما دفعه إلى عنونة الديوان بهذا الاسم (نار في رماد الأشياء). وفي ذكرى الشاعر محمود حسن إسماعيل يصدرح الفيتوري قائلا:^{٥٠}

يا ويلهم يا سيدي
أو هذه هي غاية المتربعين على عروش بلادهم

أن يغمدوا سيفَ المهانةِ في رقابِ الأبرياءِ
لا لستُ أحترفُ البكاءَ
لا لستُ أتهمُ الرجالَ الأتقياءَ
لا لستُ ألبسُ ما أشاءُ لمن أشاءُ
أنا شاعرٌ عاريتان
يستبقانه صوبَ السماءِ
لي كلمة في العصرِ أكتبها..
وأطبقُ بعدها شفتيّ معتذراً
وأمضي في حياءِ .

ودائماً ما يحاول الشاعر استغلال تجاربه في هذا الديوان لمحاولة التغيير. لذا نراه يوظف كل حدث تتناوله كلماته في هذا الاتجاه ؛ فهنا مثلاً - مع أنه يتناول ذكرى محمود حسن إسماعيل - لم يتأ عن رصد الواقع العربي المؤلم ، وبخاصة في جانبه السياسي الذي مثل حيزاً واسعاً من مساحة هذا الديوان . وفي هذه المقطوعة يستعين الشاعر بزمن المضارع في عشرة مواضع ، منها موضع واحد مسند إلى الواقع السياسي المؤلم (أن يغمدوا) ، وتسعة إلى ذاته (أحترف -أتهم -ألبس - أشاء مرتين- يستبقانه- أكتبها-أطبق- أمضى) .

وبدت المواضع التي نُسِبتْ إلى الشاعر على أعلى مستوى من الجمال الفني على النحو الآتي : أولاً استعان الشاعر ببنية بدعية قديمة هي بنية الالتفات فانتقل من ضمير المخاطب الغائب (أن يغمدوا) إلى ضمير المتكلم الحاضر في الأفعال التي أسندت إليه . ثانياً : استبعد الشاعر أدوات العطف ليقطع الصلة بينه وبين المخاطب الغائب / سلاطين العرب . ثالثاً : نجح الشاعر في تأكيد موقفه الرافض لهذا الواقع السياسي المتردي بأداتي النفي (لا- لست) ، وهو ما يدل على عدم مجازاة الشاعر لمظاهر هذا الواقع أو منافقة القائمين عليه ، مبرراً ذلك بالحرية التي يجب أن يحظى بها الشعراء في تمثيل مظاهر الواقع والاندماج بها من خلال صبغتي (يستبقانه - أكتبها) . وما كاد يصل إلى هذه النتيجة حتى أفجع المتلقي بالقوة المضادة التي تعوق دور الشعراء في إصلاح الواقع ، إذ وضع صبغتي المضارع (أطبق - أمضي) وما استتبعهما من معان نتيجة لكلماته التي يكتبها

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

حيال هذا الواقع [لي كلمة في العصر أكتبها . (وأطبق بعدها شففتي معتذرا ,
وأمضي في حياء)] .

وهكذا , استطاع الفيتوري من خلال استخدامه لزمن المضارع أن يثبت أمورا عدة :
أولا فساد الواقع السياسي بما يفعله أولو الأمر فيه . ثانيا : إظهار موقفه الراض لهذا
الفساد المستشري في العالم العربي . ثالثا : إبراز موقف الواقع منه وما قد يجره عليه من
مشكلات نتيجة لكلماته التي لا تعرف التقيُّد أو المحاباة . رابعا : رصده لديمومة هذا
الصراع بين المبدع - الشاعر هنا- والواقع المعيش .

- ٤ -

وأخيرا يأتي دور المستقبل الذي بلغت نسبة تردده داخل الديوان مائة وتسعة وتسعين
موضعا , مشاركا في إنتاج الدلالة . ويمكن تقسيم إشارة المستقبل إلى ثلاثة أنماط على
النحو الآتي : النمط الأول المستقبل الخالص / فعل الأمر . النمط الثاني : زمن الماضي
المشدود إلى المستقبل بوقوعه في فعل الشرط أو جوابه أو لعطفه على أحدهما . ثم أخيرا
النمط الثالث وهو المضارع المشدود إلى المستقبل بفعل أداة النهي (لا) وأداة
النفي (لن) أو لوقوعه في جواب الأمر , أو العطف على ما يدل على المستقبل , أو
حسب السياق الذي يرد فيه .

وقد ورد زمن المستقبل الخالص داخل الديوان في تسعة وسبعين موضعا , استطاع
الفيتوري أن يحملها إحساسه تجاه الواقع المعيش . يقول مثلا في قصيدة (إلى من لا
يهمه الأمر) مخاطبا الملوك والسلاطين العرب في منطقة الخليج :^{٥١}

ابقوا على ثاراتكم

ابقوا على ضفيرة الألوان في مرآتكم

ابقوا شيوخاً وسلاطين على حالاتكم

وابتلعوا دموعكم

وابتلعوا نعالكم

... ..

ابقوا كما أنتم

أطال الله مجرى ناقلات النُّفط

في أعماركم ...
ابقوا ولا تضطربوا
عزُّوا وجوهكم ولا تحتجبوا
ابقوا كما أنتم
لمجدِ عاركم ... وعارِ مجدكم
شكراً لكم !

تغرق الأسطر الشعرية في زمن المستقبل على نحو ملحوظ نتيجة لسيطرة هذا الزمن على مفرداتها . وقد بلغت نسبة تردد هذا الزمن إحدى عشرة مرة ، منها تسع مرات في زمن المستقبل الخالص ومرتان في زمن المضارع المشدود إلى المستقبل بفعل أداة النهي لا (لا تضطرب . لا تحتجب) . واللافت للنظر أن إشارة البقاء (ابقوا) تكررت وحدها ست مرات . ورغم ما تحمله هذه الإشارة من معاني الرغبة في الاحتفاظ والديمومة والاستمرارية بما يود الإنسان أن يحتفظ به ، خرجت في تلك المواضع عن دلالتها الوضعية متلبسة بمدلولات انفعالية متنوعة بفعل السياقات المتعددة التي وردت فيها .

إن متابعة دقيقة لسياقات هذه الإشارة تكشف عن واقع مؤلم مخزٍ يرغب الشاعر في إبقاء الملوك والسلاطين العرب عليه استهزاء بهم وتنكرا لوضعهم ورفضاً لموقفهم من الآخر، وهو ما ينذر على المدى البعيد بإحلال الوضع المضاد لهذا البقاء وهو زوالهم في نهاية الأمر .

ومثلما حمل الشاعر زمن المستقبل إحساس الحزن والأسى مُشرباً بالاستهزاء ، حمله كذلك إحساس الفخر والاعتزاز بالماضي موظفاً في الحاضر المؤلم . يقول في قصيدة (عاشق من مصر) :^{٥٢}

رُدِّيهِ إِلَيْكَ إِذَنْ
أعيدي مجدك المرصود ، في تاريخك المرصود
كوني حيثُ شئتِ ، ومثلما شاءتْ لكِ الأقدارُ
وانزعجي إرادتكِ الرهينةَ من سجونِ العصرِ

* * *

قولي للأباطرة الذين تفحمت أرواحهم

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

وغدوا شهودَ اللعنة الكبرى

وآلهة الحروب الآن !

قولي لهم مهلاً ..

فإن رصاصةً العدوانِ ترجعُ حينما انطلقت ..

وإن طال الزمانُ بها ، وإن بُعدَ المكان

* * *

قولي لهم ، مهما علوتهم أو كبرتم

فاحذروا

للكونِ خالقُهُ ، ولستم خالقيه .

ومع أن الفيتورى استعان هنا بصيغة الأمر الخالص التي بلغت نسبة ترددها سبع مرات ، يستلهم هذا الزمن في الجمع بين الماضي والحاضر ؛ فالماضي يتمثل في بطولة صلاح الدين التي يحتاج العرب إلى مثلها الآن ، لتشابه الملابسات من هجمات تخفي طابعها الصليبي وتكتم بقناع مزيف ، يدعي الرغبة في الحفاظ على الأمن العالمي ومحاربة الإرهاب :^{٥٣}

للكونِ خالقُهُ ، ولستم خالقيه ..

ولن يكونَ لكم صليبياً ، كما تبغون ..

والأرضُ اختراعُ الله .

وبالرجوع إلى إشارة الأمر المتجهة - مضمونيا - من مصر للآخر ، يلحظ أنها اقتصرت على مدلول القول فقط (قولي) . وفي هذا ما يشير إلى براعة الشاعر في الربط بين اللغة والواقع ؛ فكل ما يمكن أن يفعله العرب تجاه الآخر هو (القول) لا الفعل .

* * *

أما النمط الثاني في هذا الزمن ، فهو الماضي المشدود إلى المستقبل وقد تردد في خمسة عشر موضعاً، متضمناً معاني متعددة من سياق آخر. يقول في قصيدة (تبقى لنا مصر)^{٥٤}

وأنهم باقونَ حيث هموا

وأنَّ عصراً صليبياً يكادُ

إذا تخاطفتكم الغرب ينتقم .

وفي السياق نفسه , يقول في قصيدة (ترنيمة في قداس أبي شبكة) : °°

لم تبق غير وجوه شبه مُعتمّة
لعالم دبّ في شريانه العطب
لخائفين إذا صاح العدو
أتوا ركضاً .

وفي إحساسه بالحزن تجاه الواقع, يقول في قصيدة (نورسة أخرى تعود إلي البحر):

٥٦

أتراني أنا هذا الطائر
أم تراني راقص العتمة
أبكي وأغني بارقاً في الغيم وحدي
وإذا داخَلني إنساني الآخر
أغلقْتُ مصاريعَ كلامي .

ومن الواضح أن الإحساس الأساسي الذي حمّله الشاعر لهذا الزمن المحوّل من الماضي إلى المستقبل بفعل الشرط هو إحساس الحزن , سواء أكان ذلك على المستوى الجماعي في مخاطبة العرب (إذا تخاطفتكم الغرب ينتقم – إذا صاح العدو أتوا ركضاً) , أم على المستوى الذاتي الخاص به هو (إذا داخَلني إنساني الآخر أغلقت مصاريع كلامي) . ويمكن تفسير ذلك في النقاط الآتية : أولاً أن الشاعر عندما يحمّل الماضي هذا الإحساس يسبح به على جسر المستقبل ليبرز سيطرة هذا الإحساس عليه في معظم مراحل حياته . ثانياً أن هذا الإحساس ربما تسلل إلى وجدان الشاعر جرّاء الحاضر المؤلم بطبيعته , ومن ثم تنبأ الشاعر باستمراره في المستقبل , يؤكد ذلك سياق الاستفهام الذي هيمن على مقطوعته الأخيرة (أتراني... مصاريع كلامي ؟) , ولا سيما أنه اعتمد على بنية التجريد مما يدل على الاضطراب والشك في هذا المستقبل , وتوجسه لما سيحدث فيه .

وأخيراً يأتي النمط الثالث من أنماط المستقبل وهو المتمثل في المضارع المشدود إلى زمن المستقبل . وقد بلغ تردد هذا النمط داخل الديوان مائة وخمسة مواضع متنوعة في

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

صور التحول وأدواته من موضع لآخر . يقول الفيتورى في قصيدة (إلى من لا يهمنه الأمر):^{٥٧}

لا تقلقوا يا جيرتي المختبين
في دهاليز الأساطير وفي ثيابكم
لا تفغروا أفواهكم ذعرا
ولا تنزعجوا من فضلكم
لا تشهقوا..
لأن برقاً من دموعٍ ودمٍ
يسطع في أجفانكم
لا تفزعوا من شبح الماضي
إذا مرَّ بكم
هذا الذي ازدانت له خرائب التاريخ
من صيغكم .

مرة أخرى يعود الفيتورى لنقد الواقع العربي في منحاه السياسي , مستعينا بالمضارع المشدود إلى المستقبل بفعل أداة النهي (لا) في خمسة مواضع (لا تقلقوا - لا تفغروا - لا تنزعجوا - لا تشهقوا - لا تفزعوا) . إن نهي الشاعر للملوك والسلطين العرب عن هذه المضامين في المستقبل يشير إلى تلبسهم بها في الحاضر وتوقع استمرارها في المستقبل . ومن ثم يصبح هذا النهي من قبيل الاستهزاء والسخرية نتيجة للمواقف السلبية لهؤلاء الملوك والسلطين تجاه واقعهم , وعدم تحملهم المسؤولية إزاء ما يعج به هذا الواقع من مشكلات وقضايا مصيرية .

وفي صورة أخرى للتحول من المضارع إلى المستقبل, يقول الشاعر في قصيدة(إطالة):^{٥٨}

لكيلا تخونَ العصافيرُ أعشاشها
وتسودَ الدمامةُ في الأرضِ أكثرُ
لكيلا تُحلّقَ أغربةُ العصرِ فوق السقوفِ
وتؤلّدَ في الفجواتِ وتكُبرُ

أضئى فقلتيك الرماديتين برؤيا الجمال
وضّع ياسمينه قلبك في شفيتك
وسر عاشقاً وسط الناس
يشتعل النور في الناس
والحب يجترخ المعجزات ويؤهر ! .

والملاحظ أن زمن المضارع هنا تحرك إلى المستقبل بتأثير الأمر الخالص . وقد تم هذا التأثير - أفقياً - على المستوى الأمامي والخلفي لصيغة الأمر . فعلى المستوى الأول جاءت صيغ (تحون - تسود - تحلق - تولد) . أما على المستوى الثاني , فقد جاءت صيغ (يشتعل - يجترخ) والشكل الآتي يوضح ذلك :

(تحون- تحلق) + (تسود - تولد) - (أضئى - ضع - سر) - (يشتعل- يجترخ)

مضارع منفي مضارع معطوف الأمر الخالص مضارع مثبت

وإمعان النظر في هذا الشكل , يتضح أن تسلط صيغة الأمر الخالص على المضارع أفقياً جاء متنوعاً ؛ فالأفعال السابقة عليه في حالة النفي بخلاف الواردة بعده التي اعتمدت على الإثبات . مما يعني أن الفيتورى يستعين بالزمن الواحد لإثبات مضامين ونفي أخرى , وهو ما يذكي شاعريته ويعضد رؤيته تجاه الواقع المعيش .

على هذا النحو استغل الفيتورى عنصر الزمن الذي جاء متنوعاً بتنوع تجاربه الشعرية للإعراب عن انفعاله بالحياة التي يعيشها في وسط المجتمع العربي بكل ما يكتظ به من مشكلات وقضايا . وهذا ما يجعلني أؤكد - وسأؤكد هذا في كل موضع من دراساتي القادمة - أن لغة الشعر العربي - مهما قيل في اعتماد بعض الشعراء على الاتجاه الميتافيزيقي - ذات مرجعية , ومن ثم لا يصح التعامل مع دوالها من منطلق لا نهائية مدلولات تلك الدوال كما يقول أصحاب التفكيك

* * *

وفي نهاية هذه الدراسة يمكن رصد النقاط الآتية : أولاً أن الشاعر محمد الفيتورى ملتصق بواقعه التصاقاً مباشراً , يراه من قرب , ينغمس في أحداثه , لا ينظر إليه من عل . وقد تمثل هذا الواقع لديه في اتجاهيين : ذاتي خاص بتجاربه الفردية وهو الاتجاه الأقل

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

شيوخا في الديوان , وجماعي من خلال الواقع العربي في اتجاهاته المختلفة وخاصة السياسي منها . وقد استطاع الفيتوري أن يبرز إحساسه الرفض لهذا الواقع ومدى تمرده عليه . وربما كان هذا الإحساس هو المسيطر على قصائد الديوان , وقد تمثل -جماليا- في تناوله لصيغ الزمن الثلاثة : الماضي والمضارع والمستقبل / الأمر .

ثانيا : أن عنوان الديوان (نار في رماد الأشياء) جاء ملائما للمضامين التي أفضت بها قصائده , كما اتسق - رغم خلوه هو من دوال الزمن واعتماده على الطابع الاسمي - مع الجماليات اللغوية التي أفرزت من خلال دور الزمن في إنتاج تلك المضامين ؛ فالشاعر يرفض الواقع ويتمرد عليه , ومن ثم يتطلع إلى تغييره . والتغيير يتطلب القضاء على الموجود أولا ثم إحلال ما يناقضه ؛ لأن شعرية الحداثة تقوم على تفرغ الأشياء من مضامينها المألوفة وتعود بها إلى بكارتها الأولى , ثم تشكيلها في نسيج جديد تشكلا فيها يوازي التشكيل الحقيقي للواقع المعيش مع مخالفة منطقه . ومن هنا كان دور الفن في تحريك الذهن ولفت الانتباه لما هو كائن ومحاولة تغييره إلى ما يجب أن يكون .

واتساقا مع ما سبق , فإن الواقع الذي يعايشه الفيتوري (الرماد) بما يتخبط فيه من أخطاء , ينخر في مكوناته (الأشياء) فعل التغيير (نار) الذي يستعيد تشكيله مرة أخرى بما كان عليه في الماضي . ويمكن وضع مفردات الديوان - سيميولوجيا - في وظيفتها الانفعالية على هذا النحو :^{٥٩}

نار- رماد - الأشياء

حركة التغيير الواقع المؤلم مكونات الواقع

ثالثا : استطاعت شاعرية الفيتوري أن تتعامل مع اللغة - وبخاصة صيغة الفعل منها - تعاملات فنيا أوفى بإشباع الشاعر لوجدانه , إذ استغلت صيغ الزمن الثلاث بكل تحولاتها في إيضاح رؤية الشاعر للواقع العربي , ليس في وضعه الحاضر فحسب , بل في ارتدادها للماضي وتطلعها إلى المستقبل . وقد تم ذلك كله من خلال وضع مفردات الزمن داخل سبيكة لغوية اتسمت بخروج دوالها - سيميولوجيا - عن مدلولاتها المعجمية المتعارف عليها بوضعها في سياقات متعددة . وهذه هي سمة الحداثة الشعرية الناجحة .

رابعاً : أكد ارتداد الفيتورى إلى زمن الماضي - البعيد والقريب - صحة الاعتماد على هذا المنبع الأصيل في معالجة قضايا الواقع المعيش باستلهاهم مواقف قديمة تدفع الحاضر إلى محاولة التغيير .

وإذا كان ذلك كذلك , فتحت أي نوع من الدراسات الأسلوبية تندرج هذه الدراسة ؟ لقد جاءت هذه الدراسة في إطار الجمع بين عناصر الإبداع الثلاثة : النص والمبدع والمتلقي ؛ فمن ناحية النص , اتكأت على تتبع ظاهرة لغوية معينة / ومضنة (حركة الزمن) وأثرها في إنتاج الدلالة , مستغلة بعض الإمكانيات اللغوية الأخرى من موضع لآخر كلما ألحت الضرورة . ومن حيث المبدع , لم تنغلق هذه الدراسة على لغة النص , ولم تحاول عزلها عن منشئها أو الواقع الذي أنتجت فيه , بل ربطت جماليات النص بمبدعها وإبراز رؤيته تجاه الواقع المعيش بكل ارتداداته في الماضي والحاضر والمستقبل . كما تمثل دور المتلقي في الجسر الذي أقامه بين حرية الشاعر في التعامل مع اللغة في مستويها النفسي والانحرافي وتوظيف ذلك في إظهار رغبته في تغيير معطيات الحاضر ليولد واقع عربي جديد , تتجافى جنوبه عن آفات الضعف والركود والاستسلام التي أعلت حاضره .

وبذلك يصبح ديوان الشاعر السوداني محمد الفيتورى (نار في رماد الأشياء) موازاة فنية للحاضر العربي تهدف إلى محاولة تغييره في مناحيه المختلفة .

^١ انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٩٥ : ٤٩

^٢ انظر : لسان العرب - دار المعارف ١٩٧٩ : مادة سلب

^٣ رانظر : دلائل الإعجاز , قراءة محمود محمد شاكر , القاهرة , الطبعة الثالثة ١٩٩٢ : ٤٦٨ , ٤٦٩ .

^٤ رانظر : المقدمة , دار ابن خلدون , بدون تاريخ : ٤٢٠

^٥ رانظر : الأسلوبية - ترجمة منذر عياشي - مركز الإنماء الحضاري ١٩٩٤ : ١٠ , ١٧ .

⁶ رانظر : البلاغة والأسلوبية , طبعة لونجمان , الطبعة الرابعة ١٩٩٤ : ١٨٦

^٧ رانظر : الأسلوبية : ١٠

^٨ رانظر : الدكتور محمد عبد المطلب , البلاغة والأسلوبية : ١٩٥

^٩ رانظر : السابق : الصفحة نفسها

^{١٠} رانظر : الدكتور صلاح فضل , علم الأسلوب , مؤسسة مختار , ١٩٩٢ : ١٧

^{١١} رانظر : الأسلوبية : ٥٤

^{١٢} رانظر : السابق : الصفحة نفسها

جماليات الشعرية في قصيدة الحدائة - قراءة أسلوبية-

- ١٣ رانظر: السابق نفسه : ٦٤
- ١٤ رانظر في تحليل رأي سوسير : الدكتور الهادي الطلاوي , مدخل إلى الأسلوبية , عيون , الدار البيضاء , الطبعة الأولى ١٩٩٢ : ٥١
- ١٥ رانظر : الدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب : ٢٨ , ٢٩
- ١٦ رانظر : الدكتور صلاح فضل , علم الأسلوب : ١٩
- ١٧ رانظر : الدكتور عبد الله حوله , الأسلوبية الذاتية أو النشوئية , فصول , مجلد ٥ , عدد ٢ , ١٩٨٤ : ٨٤
- ١٨ رانظر : السابق : ٨٥ . وانظر : الدكتور صلاح فضل , علم الأسلوب : ٤٣
- ١٩ رانظر : الدكتور عبد الله حوله , المرجع السابق : ٨٤
- ٢٠ رانظر : الدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب : ٥٧
- ٢١ رانظر : الدكتور عبد الله حوله , المرجع السابق : ٨٦ - ٨٨
- ٢٢ رانظر : الأسلوبية : ٤٦
- ٢٣ رانظر : الدكتور محمد عبد المطلب , البلاغة والأسلوبية : ٢٣٤
- ٢٤ رانظر : السابق : ٢٤٠
- ٢٥ رانظر : رمان سلدن , النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة الدكتور جابر عصفور , الهيئة العامة لقصور الثقافة , الطبعة الثانية , مارس ١٩٩٦ : ٢١٩
- ٢٦ رانظر : الأسلوبية : ١٣٣-١٣٥
- ٢٧ رانظر : الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية , عالم الكتب , الطبعة الثالثة ٢٠٠٢ : ٥١
- ٢٨ رانظر : المرجع السابق , الصفحة نفسها
- ٢٩ رانظر : علم الأسلوب : ٢٢٦ . وانظر في التحذيرات التي قدمها الدكتور صلاح فضل . السابق : ٢٢٧ - ٢٢٩
- ٣٠ رانظر : قراءات لأسلوبية في الشعر الحديث : ١٤ . وانظر التحذيرات التي قدمها الدكتور محمد عبد المطلب في استخدام المنهج الإحصائي : تقابلات الحدائة في شعر السبعينيات , الهيئة العامة لقصور الثقافة , نوفمبر ١٩٩٥ : ٢٤ , ٢٥
- ٣١ رلانختصار انظر في هذا المجال : أحمد الشايب , الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية , النهضة المصرية , الطبعة الثانية عشرة ١٩٩٨ : ٦٢ - ١٢٠
- ٣٢ رانظر : الإبداع الموازي , دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع / القاهرة : ٤٤ , ٤٥
- ٣٣ رهوالشاعر السوداني المعاصر , ولد في عام ١٩٣٠ م , تلقى تعليمه في الإسكندرية - مصر , تخرج في جامعة القاهرة , عمل بوزارة الخارجية وجامعة الدول العربية . من مؤلفاته الشعرية : أغاني إفريقيا ١٩٥٦ , عاشق من إفريقيا ١٩٦٤ , ذكريات من إفريقيا ١٩٦٥

^{٣٤} ريستسى من ذلك الأفعال الناقصة وأفعال المقاربة والرجاء والشروع ، لعدم دلالتها على معان في ذاتها .

^{٣٥} رانظر : ابن هشام ، مغني اللبيب ، دار السلام ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م : ٦٠٥

^{٣٦} رانظر : السابق : ٥٤٧

^{٣٧} رانظر : السابق نفسه : ٦١٦

^{٣٨} رانظر : السابق : ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢٢

^{٣٩} ريرط شارل باي - صاحب الأسلوبية الوصفية - بين الظواهر الأسلوبية والتعبير عن الوجدان ، كما ريرط سيترز - صاحب الأسلوبية الفردية - بين الظواهر الأسلوبية وروح المبدع ، مما يدل على أن المدارس الأسلوبية تتلاقى فيما بينها أكثر مما تختلف ؛ إذ لابد للقراءة الأسلوبية - ولا مفر لها من ذلك - أن تجمع بين عناصر الإبداع الثلاثة : النص والمبدع والقارئ . وهذا ما أكدته في قسم التنظير .

^{٤٠} رانظر : ديوان " نار في رماد الأشياء " ، الشاعر محمد الفيتوري ، طبعة الهيئة المرية العامة للكتاب ٢٠٠١م : ٣٧ ، ٣٨

^{٤١} ر يتضح من خلال المقطوعة ، أن هذه القصيدة كتبت بمناسبة استدعاء سلاطين الخليج وملوكه للقوات الدولية - بقيادة أمريكا - لحمايتها من الخطر العراقي ، ومدى استغلال هذه القوات لذلك والجلوس في منطقة الخليج بمرر وبدون مبرر .

^{٤٢} رانظر : ديوان " نار في رماد الأشياء " : ٤٣ ، ٤٤

^{٤٣} رانظر : الديوان : ٤٧

^{٤٤} رانظر : ابن هشام ، مغني اللبيب ، الجزء الثاني : ٣١

^{٤٥} رانظر : الديوان : ٧٤

^{٤٦} رانظر : الديوان : ٥٤ ، ٥٥

^{٤٧} رانظر : الديوان : ٤٠ ، ٤١

^{٤٨} رانظر : الديوان : ٤١

^{٤٩} رانظر : الديوان ٢٤ - ٢٦

^{٥٠} رانظر : الديوان : ٩١

^{٥١} رانظر : الديوان : ٣٧

^{٥٢} رانظر : الديوان : ٤٩ ، ٥٠

^{٥٣} رانظر : السابق : ٥٠

^{٥٤} رانظر : الديوان : ٤٣

^{٥٥} رانظر : السابق : ٦٣

^{٥٦} رانظر : السابق نفسه ٨٠ ، ٨١

جماليات الشعرية في قصيدة الحداثة - قراءة أسلوبية-

^{٥٧} ر انظر : الديوان : ٣٥

^{٥٨} ر انظر : السابق : ٢٣

^{٥٩} ر يحتاج هذا العنوان إلى قراءة سيميولوجية مفصلة في علاقته بمضمون الديوان لا تتسع لها هذه الدراسة.

ULUSLARARASI ARAP DİL KONSEYİ'NİN VI. SEM- POZYUMU

Abdulhadi Timurtaş*

Uluslararası Arap Dil Konseyi (el-Meclisu'l-'Alemlî li'l-Luğati'l-'Arabiyye) Lübnan'ın başkenti Beyrut'ta, ülkenin önde gelen simalarından Abdunnasır Cibrî önderliğinde kurulmuş bir sivil toplum kuruluşudur. Kuruluş amacı, Arap Dilini korumak, fasih Arapçayı teşvik etmek ve yeni kelime türetme konusunda fasih Arapçanın yeterliliğini ve kapsayıcılığını göstermek şeklinde özetlenebilir.

Bu kuruluş birçok alanda faaliyet göstermekle birlikte en önemli çabalarından bir tanesi uluslararası yıllık sempozyumlar düzenlemektir. İlk dört sempozyumunu Beyrut'ta gerçekleştirdikten sonra, ilk kez başka bir ülkeye taşarak, Suriye'nin Başkenti Şam'da 28-29.06. 2008 tarihlerinde "Arap Dili: Realite ve Toplumun Uygarlık Projesi" konulu V. toplantısını gerçekleştirdi.

Kuruluş VI. sempozyumunu 08-09.12.2009 tarihleri arasında Lübnan'ın Başkenti Beyrut'ta yoğun bir katılım ile gerçekleştirdi. Beyrut'un UNESCO tarafından "Kitap Başkenti" seçilmesinden dolayı bu yılki toplantının başlığı "Arap Dili ve Arapça Kitaplarının Evrenselliği" şeklinde olmuştur. Sempozyuma Lübnan, Suriye, Ürdün, Irak, Türkiye, Libya, Mısır, Fas, Cezayir, Arap Birleşik Emirlikleri, Kuveyt, Suudi Arabistan ve İran'dan birçok bilim insanı katıldı.

Toplam 4 oturumda gerçekleşen sempozyumun I. Oturumu "Beyrut: Arapça Kitabın Başkenti" ana başlığıyla yapıldı. Bu oturumda katılımcılar genellikle, Beyrut'ta basım yayın tarihi ve bu konularda bugüne kadar yaşadığı süreci ele aldılar;

İlk tebliği sunan Dr. Refik Atvi "Arap Kitabının Başkenti Beyrut" başlıklı tebliğinde Beyrut'un bölgede eskiden beri tarihi ve kültürel bakımdan önemli bir rol oynadığını ve bu rolünü oynamaya devam ettiğini dile getirip konuyla ilgili sorunları ortaya koymaya çalıştı. "Beyrut'tan Bağdada Dad Kitabı" başlıklı tebliğinde Dr. İmad el-Cevahiri,

* Öğr. Gör. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü (e-posta: atimurtas@yahoo.com)

TANITIM

Bağdat ile Beyrut arasındaki kültürel iletişime, etkileşime değindi. Irak'ta yapıtlarını basacak yayınevi bulamayan yazar ve edebiyatçıların Beyrut'tan yardım aldıklarını ifade etti. Dr. Joseph İlyas ise Beyrut'ta 1751 den günümüze kadar süre gelen matbaa ve basın yayın tarihini özetledi.

Suriye Arap Dil Kurumu Başkanı Dr. Mervan el-Mahasini'nin başkanlığında başlayan II. Oturumun başlığı "Evrensel Düşüncede Arap Dilinin Konumu" şeklinde idi. Bu oturumda uluslararası düzeyde Arap Dilinin yaşadığı sorunlar ve getirdiği çözümler; Arap olmayan toplumlarda Arap dilinin konumu ele alındı;

Dr. Halit Halbunî, Arap kültüründen etkilenen Avrupa edebiyatının temel kaynaklarından bir dizi eser ismini sunarak bu eserlerin Arap kültüründeki kaynaklarına işaret etti. Ayrıca Avrupa edebiyatının Yunan ve Latin edebiyatından sonra Arapçanın üçüncü kaynak dili olduğunu vurguladı.

Dr. Abdurrahman Atabe, sunduğu tebliğde Arap dilinin evrensel özelliklerini sıraladı. Bunlardan mantıklı kurallar, kısa ifadelerle en ince ve en detaylı duyguları ifade edebilme özelliği, eş anlamlı kelimelerin çokluğu, esnek yapısı, yeni gelişen kavramlarla uyum sağlama yetisi gibi başlıkları sundu.

Bu oturumda Türkiye, Doç. Dr. Mehmet Şirin Çıkar ve Öğr. Gör. Abdulhadi Timurtaş'ın ortak hazırladıkları "Osmanlı Dönemi Kitaplarında Arap Dilinin Canlılığı: Mehmed Zihni Örneği" bir bildiri ile temsil edildi. Osmanlı döneminde Arapça diline verilen öneme temas edildi. Arap Edebiyatı Tarihi kaynaklarının hemen hemen hepsinde Arap edebiyatı açısından Osmanlı döneminin çöküş dönemi olarak nitelendirilmesinin, asılsız bir iddia olduğuna değinildi ve bunun aksini ispatlayan örnekler sunuldu.

Sunulan bildiride Osmanlı döneminde, Arap Diline verilen önem ve Arap Dil eğitiminin genel seviyesi irdelendikten sonra Mehmed Zihni Efendi ile birlikte girilen yeni dönem ele alındı. Medreselerde süre gelen eğitime yeni bir alternatif getirme çabasının Mehmet Zihni Efendi ile birlikte hız kazandığı ve dış dünya ile özellikle de Arap

dünyasıyla irtibat halinde olmasının onu farklı kıldığı ve öne çıkmasına sebep olduğu vurgulandı.

Dr. Muhammed Sabır Ubeyd, Arapçanın epistemolojik bir dil olmaya muktedir olduğunu ve bunun esnek bir anlayışla rahat bir şekilde sağlanabileceğini belirtti. Arapçanın oldukça güçlü, kendi içinden gelişme imkanlarına sahip olduğunu, bu imkanlardan zaman ve mekan engellerine takılmadan kolayca yararlanabileceğini vurguladı.

Dr. Nasruddin Dellavi, Gustave Le Bon'un Arap Medeniyeti kitabına dayanarak Arapçanın özgün ve sabit bir dil olduğu hususiyeti üzerinde durarak, Arap dilinin asırlarca değişmeden sebat göstermesinin yalnızca Kur'an'ı Kerim ve İslam Dini faktörlerine dayanmadığı, bunun dilin kendi karakteristik özelliğinden kaynaklandığının bilindiğini dile getirdi.

Dr. Mahmut Hallavi'nin başkanlık ettiği III. oturumda ise "Arapça Kitapların Evrenselliğinde Arapçalaştırma ve Tercümenin Rolü" üzerinde duruldu. Bu oturumda da çeşitli ülkelerden gelen katılımcılar, kendi ülkelerinde yapılan çalışmaları belirtmekle birlikte, Arap Dilinin bu konuda yaşadığı sorunları dile getirdiler.

Bu oturumda ilk tebliğini sunan Dr. Saide Kuheyl, tercümenin olumlu ve olumsuzlukları üzerinde durdu. Kimden, neyi ve nasıl tercüme etmeliyiz sorularına yanıt aramaya çalıştı. Dr. Muhammed Halife el-Esved, Arap harflerinin dünya harflerini nasıl karşılayabilir sorununa değindi. Arap harflerinin ses için bir sembol olduğunu, harfin sesi ise telaffuz için ilgili organın hareketiyle gerçekleştiğini söyledi. Sembollerin seslerle olan ilişkilerine değindi. Dr. Eymen el-Kadiri ise, Araplar ve Batı Arasındaki Rakam Sistemlerini ele aldı ve konuyu tarihi gelişimi dikkate alarak ve eski belgelerle destekleyerek sunumunu görsel olarak yaptı. Dr Seyf el-Cabiri'nin tebliğini sunan Dr. Hamd Yahya el-Kemali, Arap Birleşik Emirliklerinde resmi tercüme faaliyetlerinden bahsetti.

Dr. Bekri eş-Şeyh Emin'in başkanlık ettiği dördüncü ve son oturumda "Elektronik Kitaplarda Arap Dilinin Yeri" konusu tartışıldı. Kitapların reel ortamdan çıkıp sanal ortama taşındığı bir süreçte Arap Dilinin buna hazır olup olmadığı üzerinde duruldu. Bu oturumda öne

TANITIM

çıkan görüş, sanal ortamdaki kitaplardan korkmaktan ziyade bu imkandan yararlanmak şeklinde oldu.

Arap Dili ve Elektronik Kitap başlıklı tebliğinde Dr. Ahmet Ziyad Muhabbık, Arap Dilinin asırlar boyunca etkin ve faal varlığını kültürel ve ilmi alanlarda sürdürebildiğini ve bunu devam etmeye muktedir olduğunu belirtti. Matbaadan bilgisayara kadar bütün teknolojik gelişmelerden ve teknik araçlardan yararlanabildiğini ifade etti. Ayrıca Dr. Muhabbık, elektronik kitabın endişelenecek bir tarafının olmadığını, yasal olarak bilgiye kaynaklık etme salahiyetinde olduğunu, bu konuda basılı kitaptan hiçbir farkının olmadığını ileri sürdü. El Yazma Çağından Elektronik Kitap Çağına Kadar Arapça Kitaplar başlıklı sunumunda Dr. Muhammed Ömer eş-Şahin Arapça kitabın tarihi sürecine değindi ve elektronik kitaba dair bazı tavsiyelerde bulundu.

Son sunumu yapan Halid el-İsavi, Arap Dil Düşüncesinin Çağdaş Dil Düşüncesindeki Yeri başlıklı tebliğinde genel olarak düşünce kavramı, özel olarak da dil düşüncesi kavramlarını ele aldı. Bir dil düşüncesinin her hangi bir millete nispeti mümkün mü yoksa bu, muhtelif halkların paylaştığı bir düşünce midir sorusuna cevap araladı. Neticede bunun muhtelif halkların ortak mirası olduğu sonca vardığını belirtti.

Sempozyum sonunda, genel görüşler ve düşünceler dile getirildi, ortak kararla alınan tavsiyeler okundu ve kuruluştan bu tavsiyelerin takip edilmesi istendi.

Yukarda da belirttiğimiz gibi bu Konseyi bir araya getiren neden Arap Dili'dir. Ülkemizde gerek İlahiyat Fakülteleri ve gerekse Edebiyat Fakülteleri bünyesindeki Arap Dili ve Edebiyatı bölümlerinden bu alanda kıymetli çalışmalar üreten birçok bilim insanı vardır. Bu konsey, Arap olmayan hocalara daha içten yaklaşmakta, yaptıklarını merak etmekte ve kendi bünyesinde görmek istemektedir. Yıllık yapılan bilimsel toplantılarda Türkiye'den başvurunun daha fazla olması ülkemizde Arap Dili alanında çalışan hocalarımızın dışı açılmalarını sağlayacağı kanaatindeyiz. Konseyin resmi internet sitesi: www.cil-a.org

Adnan Kadrić, *Objekt ljubavi u tesavufskoj kniževnosti: Muradnama Derviš-paše Bajezidagića*, Sarajevo 2008, 457 s. (Posebna izdanja/ Orijentalni institut; knjiga 28)

Hatice Oruç*

Bosnalı Türkolog Adnan Kadriç'in, *Objekt ljubavi u tesavufskoj kniževnosti: Muradnama Derviš-paše Bajezidagića (Tasavvuf Edebiyatında Aşk Objesi: Bayezidagiç Derviş Paşa'nın Murâdnâme'si)* başlıklı eseri Saraybosna Şarkiyat Enstitüsü (orijentalni institut u Sarajevu) Özel Yayınlar serisinde yayınlanmıştır.

Adnan Kadriç'in kitabı, Osmanlı devlet adamı Derviş Paşa b. Bayezid Ağa'nın *Murâdnâme* adını taşıyan tasavvufi lirik aşk mesnevisini konu edinmektedir. Mostarlı olması hasebiyle kökenleri Bosna-Hersek'e dayanan Derviş Paşa, devlet adamlığı yanında mesnevi alanında önemli bir şairdir. *Murâdnâme*, Derviş Paşa'nın Binâî'nin Farsça olan *Sehânâmesini* Türkçeye çevirmesi ile ortaya çıkmış bir eserdir. III. Murad döneminde yazılmış olan eser 1587 yılında tamamlanmıştır.

Adnan Kadriç *Murâdnâme*'nin edisyon kritiğini biri İstanbul Beyazıt Millet Kütüphanesi'nde ve diğeri Bratislava'da Üniversite Kütüphanesi'nde bulunan iki yazmasını esas alarak yapmış; eseri Arap alfabesi, transkripsiyon ve Boşnakça çevirisi ile birlikte hazırlamıştır. Dolayısıyla yazar, bu şekilde eseri Boşnakça'ya çevirerek sadece bu dili kullananların değil, aslını matbu olarak vermek ve transkripsiyonunu yapmakla Türkçe konuşan ve çalışan bilim adamlarının hizmetine de sunmuştur.

457 sayfa olan kitap giriş ve 6 bölüm olarak hazırlanmıştır.

Yazar Önsözde (s. 15-18), Osmanlı imparatorluğunun sınırlarının genişlemesi ve kültürel etkileşimlerin artması, farklı milletlerin en geniş anlamda toplumun kültürel-medenî yapısına katılımıyla, 15. ve 16. yüzyıllarda edebiyatta bir nevi rönesans yaşandığını ifade ederek konuya giriş yapmaktadır. Bundan sonra Türkçe olarak eser vermiş ve Osmanlı edebiyatında önemli yer edinmiş Bosna-Hersekli şairlerden

* Yard. Doç.Dr. , Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tarih Bölümü

TANITIM

bahsetmektedir. Mesela, sadrazam Hersezkâde Ahmed Paşa Türkçe kasideler yazarken, oğlu Hersezkâde Ali Beğ Şîrî, zengin bir manzum eser ortaya koymuştur (I. Selim devrini anlatan *Tarih-i Feth-i Mısır*). Bir diğer Bosnalı müellif de Matrakçı Nasuh'tur. Orta Bosna bölgesinde, Visoko'lu Karagöz ailesinde dünyaya gelmiştir (Nasuh bin Karagöz bin Abdullah el-Bosnavî). Tarihçi, coğrafyacı, matematikçi ve minyatür sanatçısı gibi pek çok vasfı bir arada taşıyan Matrakçı Nasuh, aynı zamanda şairdir.

16. yüzyılda imparatorlukta ortaya çıkan yüksek lirik olgusu Bosna kültür sahasını da fethetmiştir. Epik ve lirik arasında tedrici bir ayrılma söz konusudur. Lirikte tasavvuf öğretisinin hakim olduğu aşk lirikleri özellikle ön safhaya çıkmaktadır. Herseklı büyük şair Mostarlı Hasan Ziyâî, *Divân*'ının yanı sıra oldukça ilginç bir aşk manzumesi yazmıştır (*Kıssa-i Şeyh Abdurrezzak*). Mostarlı Hasan Ziyâî, Bosna'da mesnevi türü tasavvufî aşk liriklerinin öncüsüdür. Hasan Ziyâî yanında, Yeni Pazarlı (Novi Pazar) Ahmed Vali de, tasavvufî aşk mesnevisi yazan Boşnaklar arasında önemli bir yere sahiptir (manzumesi: *Hüsni ü Dil*). Adnan Kadriç, 16. yüzyılda Bosna'da mesnevi geleneğinden kısaca bahsettiği Önsözde ayrıca *Murâdnâme*'nin transkripsiyon ve Boşnakçaya tercümesinde kullandığı metoda dair bilgi vermiştir.

I. Bölüm (s. 19-40): *Uvod u recepciju tesavufske književnosti (Tasavvuf Edebiyatının Kabulüne Giriş)*. Bu bölümde yazar, doğu edebiyatında “aşk” ve “güzellik” kültleri üzerinde durmakta ve Derviş Paşa'nın *Murâdnâme*'de temel aldığı tasavvufî “şâhid” kavram ve teorisini açıklamaktadır.

Yazar öncelikle doğu edebiyatlarında kadın-erkek aşkını konu edinen manzumelerden ilahî aşkı konu edinen tasavvufî aşk mesnevilerine uzanan süreci işlemektedir.

Firdevsi'nin *Şehnâmesi*, Nizami'nin *Hüsrev ve Şirin*'i gibi manzum hikâyelerde, aristokrat çevrelerdeki olaylar tasvir edilmekte, tema olarak aşk özel bir dikkatle işlenmekte, ideal kadın, imanlı ve saygın bir anne ve ideal bir erkek, saygın bir şahsiyet ve koca olarak betimlenmektedir. Uzun narratif aşk manzumelerinde, ideal kadın güzelliği ve kadın ile erkek arasındaki aşk tasviri şiirsel bir şablona

TANITIM

yerleştirilmeye çalışılmaktadır. *Hüsrev ve Şirin*'de, özde kadının “şiiresel” resmi özenle ve saygı ile çizilmiştir. Kadın, ihtiras ama bir o kadar da erdem içinde idealize edilmektedir. Aşkın türü ne olursa olsun, her şey evlilik birliği içinde belirlenmiştir. Nikâhtan önce fiziksel bir vuslat söz konusu değildir. *Leyla ve Mecnun*'da ve buna benzer olarak *Yusuf ve Züleyha*'da iffetli, platonik aşk olgusu yüceltilmektedir. Duyulan arzunun, bedensel bir haz şeklinde zuhur etmesi beklenmez. Fiziksel bir vuslat söz konusu değildir. Bu tür aşk şiirlerinde erkekle kadının kucaklaşması dahi fiziksel ihtiras ve arzudan uzak, sadece duygusaldır. Kur'an temelli olan *Yusuf ve Züleyha* mesnevisinde Mısır hâkiminin eşi Züleyha'nın Hz. Yusuf'a olan aşkı hikaye edilmektedir. Yusuf, “şâhid”in kendisidir, “maşûk”tur, fiziksel güzelliğin ve İslâmi terbiyenin zirvesidir.

İslâm edebiyatında bu nevi platonik aşk kültü iki yönde gelişmiştir: ilki, kadın ile erkek arasındadır, diğeri ise tasavvufî içeriklidir, mistik aşktır. İlginçtir ki mistik şiirlerde güzellik Hz. Yusuf'un güzelliğinin tasviri ile gelişmektedir. Her iki durumda da aşk düşüncesi, sadakat ve saflığı temsil etmektedir ve güzellik olgusu ise, kadını ve erkeği, kâinatı ve dünyevi şeyleri kapsayan evrensel bir fenomendir. Güzellik kültü, doğu edebiyatında insanın zâhirî ve bâtinî güzelliğinden tedricen *mutlak güzelliğe (Tanrı)* karşı mistik bir aşk kültürüne, yani *Yaradan*'a karşı aşka dönüşür. Tasavvufta *güzellik* kültü ve *aşk* kültü mefhumları, edebiyat ve İslâm felsefesinde de benzer bir düşünce yönelimini kaçınılmaz kılmıştır. Böyle bir kült, *mutlak aşk* ve *mutlak güzellik* mefhumlarının içeriklerini ifade etmek üzere mistik-sembolik bir dilin kullanımı anlamına gelmektedir. Aşkın amacı, cismanî olmaktan çıkmakta ve manevî bir karakter kazanmaktadır. Güzellik sıklıkla aşkı teşvik eder, bu insanlara karşı aşk olduğu gibi, genel mistik teamülde Tanrı'ya karşı aşktır. Tasavvuf edebiyatında *aşk* ve *güzellik* mefhumlarının bu şekilde mistik yorumlarının temelleri, yaşadığı zamanda Tanrı'nın yarattığı en güzel varlık olarak tanımlanan Hz. Yusuf'un hikâyesine dayanmaktadır.

“Şâhid” teorisi özde “ilahî aşkı müşahede eden şahid”e işaret etmektedir. Bu teori, doğu edebiyatlarında *aşk*'ın karakterinin belirlenmesinde öncü teorilerden biri ve aşk - güzellik kavramlarının

TANITIM

doğru olarak anlaşılması için önemli bir tasavvuf terminolojisi olmuştur.

Yazar, doğu edebiyatlarında “şâhid” teorisi ve kavramı incelendiğinde, “Gerçek”e duyulan aşkla ilgili benzer yorumların dikkat çektiğini belirtmekte ve bunu Magribî, Feriduddin Attâr gibi şair ve sufilerin eserlerinden örneklerle açıklamaktadır. Konusu aşk olan narratif mesneviler, genellikle mistik stilde yazılmışlardır ve maşûk/sevilen (Yusuf ve Züleyha vb.) mistik, metafizik *aşk*’ın sembolüdür.

“Şâhid” teorisine uygun olarak İran ve Osmanlı literatüründe sıklıkla, *Tanrının güzelliğinin* “şahidi”/“aynası” olarak güzel bir kadın veya güzel bir erkek (genellikle de bir delikanlı) tasvirine rastlanır. Irâkî ve Kirmânî gibi sufiler, genellikle “tefekür” objesi için “Tanrı güzelliğinin şahidleri” olarak erkek çocukları/oğlanları almışlar ve bu sebeple sufi çevrelerce dahi suçlanmışlardır. “Şâhid”, Tanrı güzelliğine şahitlik eden şahıstır ve ruhanî ve fiziksel açıdan en güzel surettir; bu Hz. Yusuf’tur. Gerçek iman sahiplerinde Yusuf’un güzelliğini seyretmenin, ahlakî bakımdan sadece müspet bir çağrışımı vardır, ancak bazı insanlarda ahlak için *kötü sonuçları* olabilir ve onların Yusuf’un yüzüne bakmaları yasaktır.

Mevlâna Celâleddin Rûmî, Hz. Muhammed’in de Tanrı aşkının şahidi olduğunu zikretmekle “şâhid” öğretisini geliştirmiştir. Mevlâna’nın şiirlerinde, “şâhidin” ve “gönül hırsızının” acımasızlığının şaşırtıcı motiflerine rastlanmaktadır. Aşğın cefası, aşk herhangi bir dünya varlığında (kadın, erkek, oğlan vs.) mücessem “şâhid” tavassutuyla olsa da, aşk yolunda ön şartlardan biridir.

Özellikle, oğlanların “şâhid” (*Tanrının güzelliği ve aşkına tanıklık eden*) teorisinin objesi olduğu tasavvuf şiirlerinden örnekler, bu şiirlerde şablon halinde ilahî aşk, yani yarattığı varlığın güzelliğine hayran olunmak suretiyle Tanrıya duyulan aşk tasvir ediliyor olsa da şaşırtıcıdır. Bu tür şiirlerde, hemen her zaman Tanrıya doğrudan hitap edilen kısa bölümler bulunur, burada şair yaratılana duyulan aşkın *aşk-ı mecâzî* olduğunu anlatmakta ve Tanrıya, *aşk-ı hakîkîye* ulaşmada kendisine güç vermesi için yalvarmaktadır. Tasavvuf şiirinin bu

TANITIM

açıklayıcı kısımları mutattır ve bu kısımlar olmaksızın şiiri, sufi şiir söylemi içinde tasavvur etmek güçtür.

Adnan Kadriç, I. Bölümün sonunda *Osmanlı Edebiyatında Sufizm ve Türk/Osmanlı Dilinde Üretilmiş Boşnak Edebiyatında Sufizm* konusunu işlemektedir. Önsözde kısaca değinmiş olduğu konu burada daha detaylı olarak verilmiştir.

II. Bölüm (s. 41-56): *Derviş-paşa Bajezidagić i njegovo djelo/ Derviş Paşa b. Bayezid Ağa ve Eseri*.

Yazar, bu bölümde Derviş Paşa'nın hayatını, Mustafa Selânîkî, İbrahim Peçevî, Hasan Beyzâde gibi Osmanlı tarihçilerin eserlerinden faydalanmak suretiyle ortaya koymaktadır. Derviş Paşa, Mostar'da dünyaya gelmiş, II. Selim zamanında (1566-1574) saraya alınmıştır. Edebiyata, özellikle de mistik, tasavvufî metinlere temayül göstermiştir. III. Murad zamanında (1574-1595) Enderun'a geçmiş, sultanın seçkin doğancıları maiyetine girmiştir. Gazel ve kasideleri ile dikkat çekmiş ve saray ağası unvanıyla Has odaya kabul edilmiştir. Hocası, tasavvufî metinlerin tefsiri üzerine ün kazanmış olan Çayniçli Ahmed Sûdi'dir.

III. Murad, klasik Fars edebiyatına meraklıydı ve zamanının klasik Fars edebiyatı yorumcularını himaye ederdi. Genç ve yetenekli şairleri etrafında toplayan Sultanın kendisi de mistik bir şairdir ve tasavvufî bir de eser yazmıştır. Saray ağalarından Zeyrek Ağa, Farsça olan *Sehânâme*'yi getirmiş ve Türkçeye çevirmesi için Derviş Paşa'ya vermiştir. *Sehânâme*'nin çevirisinin Derviş Paşa'ya verilmesinde, en büyük referans onun takribî 1582 yılında yazmış olduğu *Zübdetü'l-Eş'âr* isimli manzum eseridir.

Sehânâme'nin çevirisinin tamamlanmasıyla Derviş Paşa b. Bayezid Ağa, III. Murad nezdinde daha büyük bir saygınlık kazanmıştır. 1591 yılında hassa doğancı başılığa getirilmiştir. 1592-1595 yılları arasında musahib-i hass olarak III. Murad'ın pek çok önemli görüşmelerine katılmıştır.

1596 yılında Sultan III. Mehmed ile Eğri seferine katılan Derviş Paşa 1599 yılında Bosna beylerbeyliğine atanmış, 1600'de Kanije seferine kadar bu görevde kalmıştır. 1602 yılında Derviş Paşa yine

TANITIM

Bosna beylerbeyi olmuştur. 1603 yılında katıldığı savaşta şehit düşmüştür.

Derviş Paşa'nın Bosna beylerbeyliği esnasında, Bosna serhad ağalarına gönderdiği gazeli onun tarihi şahsiyeti yanında, baba ocağı Bosna'ya olan hislerini de yansıtmaktadır.

*Küfür yağıyla münevverdir cerâğı Bosna'nın
Dîn ocağı olsa nola her bucağı Bosna'nın
Hak-ı pâkından dilâverler kopar aslan gibi
Şîr ejderler mekânıdır yatağı Bosna'nın
Ser pelenk ve bebir ve kaplanın yeri her mişesi
Gerek kâfir-gîrdir her kûh-dağı Bosna'nın
Heşt-behişt-i câvidândan var ferağı Bosna'nın
Bağ-ı dînin şimdiki demde gül-i gülizârıdır
Taze dursun solmasun Ya Rab bucağı Bosna'nın*
(s. 47-48)

Derviş Paşa'nın eserleri ve yazmalarının muhafaza edildiği kurumlar şunlardır (s. 49-51):

1- *Murâdnâme*

- Bratislava Üniversite Kütüphanesi, TF 42 (475)

- İstanbul- Beyazıt Millet Kütüphanesi, Ali Emiri Manzum Eserleri 1010.

2- *Derviş Paşa İnşâsı*

- Saraybosna Boşnak Enstitüsü, No 449

3- *Zübdetü'l-Eş'âr*

- İstanbul Revan Kütüphanesi, 824

Derviş Paşa'nın gazel, tarih, rubai ve müfred türü manzum eserleri Bosna'da ve dünyanın çeşitli yerlerinde farklı el yazmaları içinde bulunmaktadır. Derviş Paşa kendisi, kaside yazdığından da bahsetmektedir.

Derviş Paşa b. Bayezid Ağa'nın *Murâdnâme*'si, genel olarak, Binâî'nin "şâhid" tavassutuyla tasavvufî gerçekliğin idrâki/aşkî hakkındaki hikâyesinin adapte edilmiş çevirisinden ibarettir. Şâhid, sadrazamın oğludur. Mistik, tasavvufî çeviri edebiyatı ürünü olmasına rağmen, bütün olarak bakıldığında Murâdnâme, 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı Türkçesi ile yazılmış tasavvufî pedagojik-didaktik mesnevi

TANITIM

türüne girmektedir. Nitekim Derviş Paşa'nın mesnevisindeki hikâye, İranlı şair Binâî'nin *Sehânâme*si aracılığıyla klasik İran tasavvuf edebiyatından gelmektedir. Hikâye, Derviş Paşa'nın da belirttiği üzere her hangi bir ilave yapılmaksızın bire bir tercüme edilmiştir. Binâî'nin kendisi de hikâyesindeki motifi, klasik İran şair ve mutasavvıfı Feriduddin Attâr'ın *Îlâhinâme* adlı eserinden almıştır. Derviş Paşa'nın çevirisindeki "şâhid"e karşı tutum, Mevlâna Celâleddin Rûmî ve Tebrizli Şems'in mistik ilişkisine benzemektedir.

III. Bölüm (s. 57-393): *Muradnama Derviş-paşe Bajezidagića i prijevod djela Binaijeva o darežljivosti knjiga/ Derviş Paşa b. Bayezid Ağa'nın Murâdnâmesi ve Binâî'nin Sehânâme'sinin Tercümesi.*

H. 995 (M. 1587) yılında tamamlanmış olan *Murâdnâme* burada ilk defa ilim âlemi ve ilgili okuyucu kitlesine sunulmaktadır. Bu bölümde Adnan Kadriç, eseri eski yazı, transkripsiyon ve Boşnakça tercümesi ile birlikte vermekte; kullandığı iki yazmanın farklılıklarını dipnotlar ile belirtmektedir.

Bölüm A ve B şeklinde iki ana kısma ayrılmıştır.

A. Uvodna Bajezidagićeve poglavlja *Muradname/ Bayezid Ağazâde'nin Murâdnâme* Mukaddimesi (s. 59-132)

Derviş Paşa, tercümeden önce bir mukaddime kaleme almıştır. Bu mukaddimedede Tevhid, Münâcât, Na't, Peygambere Medhiye, Sebeb-i Telif, Sultan III. Murad'a Medhiye başlıkları yer almaktadır. Sebeb-i Telif kısmında Derviş Paşa, kendisi ile ilgili bilgiler vermekte ve bu eserin ortaya çıkış hikâyesini dile getirmektedir. Buna göre Zeyrek Ağa, Derviş Paşa'ya Sultan'ın emri ile bir kitap getirmiş ve çevirmesini söylemiştir.

Dâniş ü fehm-kâmı Zeyrek Ağa

Rafa Allahu qadrahu abadâ

Fârisî dilde bir kitâb-ı latîf

Getürüb didi budur emr-i şerif

Bu *Sehânâme-i Binâyi'*dür

Kasr-ı benna-yı fehm ü râyidür

Mâyil-i adl ü cûd u lutf ü sehâ

Hazret-i Pâdişâh-ı zıll-i Hodâ

Emr kıldı ki terceme idesin

TANITIM

Nazmda semt-i Türki'ye gidesin
'Âm olub nef'i tâ ki halka tamâm
Müstefid olan cümle hâs ile 'âm

.....

Sûretün nakş idince hâme bunun
Yazdı nâmun *Murâdnâme* bunun (s. 108-111)

Poetsko-strukturalna analiza uvodnih Bajezidagićevih poglavlja (Bayezid Ağazâde'nin Mukaddime Başlıklarının Şiirsel-Yapısal Analizi) (s.124-132) başlığı altında, Osmanlı edebiyatında tasavvufî pedagojik-didaktik mesnevilerin yapısal benzerlikleri Derviş Paşa'nın *Murâdnâme*'ye yazdığı mukaddime örneğinde değerlendirilmiştir.

B. Mevlânâ Binâ'î, Djelo: *Sehânâme-i Binâ'î*, Binaijeva o darežljivosti / Mevlânâ Binâ'î, Eser: *Sehânâme-i Binâ'î* (s. 133-393).

Burada, Derviş Pâşâ'nın *Murâdnâme* adlı eserinin, Binâ'î'nin Farsça *Sehânâmesinin* Türkçe çevirisini içeren asıl kısmı yer almaktadır. Yazar, mukaddime kısmında olduğu gibi burada da metnin matbu olarak Arap harfli aslını, transkripsiyonunu ve Boşnakça çevirisini vermiştir. Ancak bundan önce, daha anlaşılır kılmak için metnin konusunu anlatmış ve tasavvuf şiirinde terminolojik sözcükleri açıkladığı alfabetik bir sözlük hazırlamıştır.

Binâ'î'nin *Sehânâmesi* / Derviş Pâşâ'nın *Murâdnâmesi*'nde, hikâyenin konusu bir tacir (Hâce-zâde Ahi) ve onun manevî yolcuğunda zamanın vezirinin oğluna olan aşkıdır ve manzume mistik-didaktik zor anlaşılır motifler içermektedir.

Hikâye, zengin bir tacirin tasviriyle başlamaktadır. Bu tacirin “mâlı bî-hadd” ve “ni'meti vafır” idi. Kârûn kadar zengindi: “Mâlı hasr u hisâbdan efzûn /Ana nisbet mukill idi Kârûn”. Mal ve paraya son derece düşkün olup “Fikri dinar u zikri dirhem idi”. Servetine rağmen son derece cimri idi. Mutfağında ateş yanmaz, bacasında duman tütmezdi. Misafiri hiç hoş tutmazdı. Onca varlık içinde hane halkı da fakr u zaruret içindeydi ve her namazda onun ölümüne dua etmekteydi. [Var iken elde ni'met ü kudret/ ehl-i beyti çeke gam u 'usret / Her namâz u du'âda şâm u seher / Zen ü ferzendi mevtüni ister].

TANITIM

Tacirin ölümü ile serveti Ahi adıyla meşhur oğlu Hâce-zâde'ye kaldı. Müsrif oğul, babasının kazandığı her şeyi, acımaksızın “ayş u nûş” ile harcadı. “Hâsılı Hâce-zâde bir nice dem / sürdi mâl ü menâl ile ‘âlem” ve “Çûn bu hâl üzre geçdi bir nice sâl / oldı killet pezîr-i mâl ü menâl”. Böylece birkaç yıl içinde bütün varlığını tüketti. Halk arasında saygınlık ve itibarını kaybetti. Herkes ondan yüz çevirir oldu. “Esîr-i zevk ü safâ” olarak, babasından kalan serveti “ayş ü ‘işret” ile “sarf ü telef” ettiğine dair insanlardan laf işitti. Yaşadıklarından ve hakkında söylenenlerden büyük bir hicap ve utanç duyan Hâce-zâde, büyük pişmanlıklar içinde tevbe ve istiğfar etti. “Târik-i mey ü mahbûb” ile “çeküb el cümle ma’siyetden” “tevbe-kâr” oldu. Babası gibi ticaret ile meşgul olmaya ve onun gibi “mâl-endûz” olmaya karar vererek yola çıktı. Yolu, âlimler için ilmin şehri, sufiler için manevî rehber-şeyhlerin yeri olan Bağdat’a vardığında, kendi manevî hali ile ilgilenmeye başladı. Geceyi bir kervansaray’da geçirdikten sonra sabah erken pazara çıktı. Pazarda farklı metain fiyatını öğrendikten sonra, öğleden sonra nehre doğru azimet eyledi.

Nehir kenarında etrafı seyran ederken su üzerinde bir kayık peyda oldu. Ahi, bu kayık içinde “güzel yüzlü bir oğlan” gördü [Zevrak içinde seyr ider bir ây / Ay değil âfitâb-ı dehr-ârây] ve o an aşka düştü.

Hüsnüne dünyada bedel olmaz
Öyle mahbûb mâ-hasal olmaz
Nâzır olunca ana Hâce Ahi
Virdi fi’l-hal gönli canı dahi
Oluban derdünün giriftârı
Cân ile oldı ‘âşık-ı zârı
Gönlüne şa’le urdı ateş-i ‘ışk
Cânunu yakdı dâg-ı serkeş-i ‘ışk (s. 216-217)

Ahi’nin aşkı manevî karakterdedir. İlahî varlığın güzelliğini yücelten betimlemeler başlar. Ancak, oğlanın güzel çehresi kayığın uzaklaşması ile kaybolur ve Ahi kıyıda şaşkın kalır.

Hâce-i bî-dil eyleyüb efgân
Çıkdı ol yerden itdi ‘azm-i mekân
Güc ile geldi Hâce meskenüne

TANITIM

Halk-ı hayrân figân u şîvenüne
Gönli nâ-şâd hâtırî mahzûn
Sinesi çâk u dîdesi pür hûn
İdüb ol gice gamla sohbet-i hâss
Genc-i endûh-ı kıldı halvet-i hâss (s. 218-221)

Hâce-zâde, geceyi hayran olduğu güzelliğin ulaşılmazlığının gamı ve kederi içinde geçirir. Kendisini basit bir dilenci ve buradaki güzelliği mitolojik Anka kuşunun güzelliği olarak görür.

Yâr bir pâdişâh-ı alişân
Ben garîb ise bir gedâ-yı cihân
Yâr Ankâ-yı evc-i istignâ
Ben gedâ bûm-ı hâk-dân-ı fenâ (s. 224-225)

Ertesi sabah Hâce-zâde, “yâr”ın güzel yüzünü yeniden görmek ümidiyle şehri “dokuz dolandı” ve bulamayınca “ümid-i visâl” ile nehir kenarına indi. “Turdı hasretle şatt-kenârunda/ Cânî cânânî intizârunda”. Beklenen güzellik peyda ettiğinde, şevkden sel misali gözyaşı döktü. Hâce-zâde ona yaklaşmak için, derhal evine gitti, üzerindeki tüccar elbiselerini çıkarıp köhne elbiseler giydi, varlıksız bir dilenci suretine girdi. Eteğini altınla doldurdu ve hemen nehre geri döndü. Altınları suya boşalttı, ah ve feryada başladı, dil-nevâz sözlerle kast ve niyazını dile getirdi. Kayık aniden su kenarında durup, o güzel sima gagesini anlamak için Hâce-zâde’ye nazar etti.

Anladı hâlünü niyâzundan
Turmadı bir dem anda nâzundan
‘Âşıkı olduğunu cezm itdi
Çekdürüb zevrakını ‘azm itdi (s. 240-241)

Onun bu şekilde çekip gitmesi ile Hâce-zâde, yardan ayrı kalmanın dert ve gamı ile helak oldu [Firkât-ı yâr anı helâk itdi]. Geceleri gözü uyku bilmez oldu. Yakın civarda bir şeyh vardı. Hâce-zâde, Dicle nehrinde yaşadığı olayı ve aşkını bu şeyhe anlattı. Şeyh, Hâce-zâde’ye işin zorluğunu ve arzunun ulaşılmazlığını belirterek bu sevdadan vazgeçmesini öğütledi.

Sanma kâm-ı dilün müyesserdir
Cân u ser virmeğin mukarrerdur
Bildüm ol şûh-ı nâzenin püseri

TANITIM

Şah-ı dehrün vezîridür pederi
Şâh bizzât mübtelâsıdur
Sanki bir ‘abd-ı müşerâsıdur
Cân u dilden esîr ü bendesidür
Râh-ı ‘ışkında ser-figendesidir
Dîdede nûrî sîned e cânı
Cism ü cânı gibi sever anı
Kim ki sevdi o şûh-ı ‘ışveleri
Şem’-i bezmün gibi kesildi seri
Râh-ı ‘ışkına ‘azm iden nâçâr
Kıldı evvel-kademde cânı nisâr
Severüm diye kimse âd itmez
Nâmunı dâhi zıkr ü yâd itmez
Nâmunı her kim eyledi ise yâd
Şem’-veş başın eyledi berbâd
Kim ki ‘aşık dirildi ana hemân
Öldürür şâh anı virmez emân (s. 264-266)

Şeyh, Hâce-zâde’nin halini, su perisine aşık olan bir çavuşun (serheng) oğlunun haline benzetmiştir. Çavuşun oğlu denizde gördüğü bir su perisine sevdalanmış, bu sevdanın imkânsızlığı hakkında kendisine söylenenleri dinlememiş ve denizin derinliklerinden gelen bir dalgaya kapılarak ortadan kaybolmuştu. Şeyh, Hâce-zâde’ye bu hikâyeden ders çıkarmasını söyledi. Ancak şeyhin nasihatleri bir işe yaramadı ve Hâce-zâde Dicle’de gördüğü güzel yüzlü genç ile yeniden görüşmenin yollarını aramaya devam etti.

Bir gün vezirin oğlunu mekteb yolunda gördü ve önüne bir avuç altın attı. Ancak çocuk yüzünü çevirip bakmadı. Altını etrafındaki diğer çocuklar topladılar. Bu durum, dört ay bu şekilde devam etti ve sonunda Hâce-zâde Ahi’nin tüm altını tükendi. Çocuk bu süre içinde göz ucuyla bile bakmadı. Altını tükenen Ahi, çocuklara gözyaşları içinde gerçek hikâyeyi anlattı. Çocuklardan biri de “Hâce’nin ‘ışk ile sadâkatını/ Ateş-i hecr ile harâretünü // Adem-i iltifatünü püserûn/ Dökünüb ahir olduğunı zerûn // ‘Âkıbet hüzn ile melâletünü / Derd ile girye ü hacâletünü” muallime nakletti. Muallim, mektepte *Mihr ve Vefa* kıssasını anlattı ve vezirin oğluna cefaya meyletmemesini, “bî-

TANITIM

rahm” ve “bî-vefâ” olmamasını öğütledi. Vezirin oğlu fikrini değiştirerek, Ahi’yi aramaya koyuldu ve onu bir köşede ağlar buldu. Ahi ile arkadaş olmayı kabul etti. Vezirin oğlu, Ahi’ye misafir olmak istedi. Ancak tüm varlığını aşk yolunda harcamış olan Ahi’nin evinde üzerinde oturacak hasırı dahi yoktu. O da çareyi yolları üzerinde bir sarayı kendi evi olarak göstermekte buldu. Sarayın kapısı kilitli idi, Ahi kendisi dışarı çıkınca hizmetçisinin kapıya kilit vurup gittiğini ve anahtarın da onda kaldığını söyledi. Çocuğun ısrarı ile kilidi kırdı ve birlikte içeri girdiler. Ev sahibi geldiğinde kilidin kırık olduğunu gördü ve eve hırsız girdiğini düşündü. Ancak ev sahibi Kassab içeri girdiğinde hiçbir şeyin kaybolmadığını anladı ve “Gördi kim iki şahs-ı bîgâne/ Biri şâhâne bir gedâyâne // Birisi âfitâb u biri hilâl/ Birisi âşikâr u biri hayal”. Bunlar hırsız olamazlardı, meskeni olmayan bir dilenci, yâr ile sohbet etmek için bu makamı seçmiş olmalıydı. O da buna göre hareket etmeye ve Ahi’nin hizmetçisi gibi davranmaya karar verdi. Kendini hizmetçisi olarak attı Ahi’nin önüne. Hep birlikte sohbet ettiler. Vezirin oğlu uykuya daldığında, Ahi bu eve gelmelerinin gerçek sebebini anlattı ev sahibine. Sebep, sohbetti. Dördüncü gün, vezirin oğlunun bir süredir şahın sarayında olmadığı ve şahın onu arattığı haberleri yayılmaya başladı. Bu söylentiler üzerine vezirin oğlu gerçeği anlatmak üzere saraya doğru yola çıktı. Hakkında dedikodular yayılmış, herkes bunu araştırır olmuştur. [“Düşdi efvâha güft ü gûy-ı püser/ Herkesün kârı cüst ü cuy-ı püser”] Bu söylentiler hem şahı ve hem babası veziri hasta ve perişan etmişti. Babasının huzuruna geldiğinde, onun hiddeti ile karşılaştı.

Didi kim kanda idün ey bî-’âr
Eyledün yana yerde söyle karâr
Kime hemhâne oldun u hemdem
Yâ senünle kim eyledi ’âlem
Yâ senünle kim oldu hem-âğuş
Gayret odine eyledi beni düş
Tîz di kimler sana oldu hem-pîster
Pisterüm gayret itdi hâkister
Yüzümü vah ki yere düşürdün
Üstüme ta’ne tâşı üşürdün

TANITIM

Hâlümi eyledün tebâh-ı diriğ
Yüzümi eyledün siyâh-ı diriğ
Kâş-ki gam beni helâk itse
‘Âr u gayret tenümi hâk itse
Yâlnuz ben değül ki şâh dahi
Girye eyler gam ile âh dahi (s.354-357)

Babası ile birlikte şahın huzuruna gittiler. Şahın da tepkisi babasından farklı değildi.

Gazabundan derûnı eyledü cûş
Didi kimlerle eyledün âgûş
Kimler itdi senünle zevk-i nihân
Toğrusun söyle hiç utanma hemân (s. 356-357)

Bunun üzerine vezirin oğlu, mualliminin çağrılmasını ve doğrunun ondan sorulmasını istedi. Muallim, Ahi'nin cömertliğini, dört ay süresince nasıl altın saçtığını, zâhirî ve bâtinî güzelliğini, anlattı. Ondan sonra vezirin oğlu konuştu. Mualliminin nasihatı ile sûz-ı aşkın kendisine sirayet ettiğini, ateş-i aşk ile yanıp tutuştuğunu, onu arayıp buluşunu anlattı. “Vakt-ı sohbet bu dem ganimetdür” diye Kassab'ın evine gidiş hikâyelerini özetledi. Ardından şahın huzuruna Kassab çağrıldı. Kassab, her gece çatıda saklanıp sabaha kadar gözlediğini, Ahi'nin el bağlayıp edep ile sabaha kadar kıyam ettiğini anlattı. Olayı dinleyip anlayınca şah, huzuruna ilahî aşk yolunda hikâyesini takdir ettiği Ahi'yi çağırdı. Kasabı emiri, Ahi'yi veziri yaptı. Hikâye de bu şekilde son buldu.

Yazar, mesnevinin Boşnakça çevirisinde, şiirin ikili anlamını vermeye çalışmaktadır. Metni zâhirî anlamı ile çevirirken / işaretini kullanarak ya da dipnota yazarak ifadenin gizli, bâtinî anlamını da vermektedir. Dolayısıyla yazar zarfı da mazrufu da birlikte sunmakta, şiirin mazmununu ortaya koymaya çalışmaktadır. Ancak bu şekilde yukarıda kısaca anlatmaya çalıştığımız hikâye, mistik içeriği ile de betimlenmekte, Ahi'nin çıktığı yolculuğun hedefinin ilâhî aşk olduğu tasavvuf şiirlerindeki sembollere uzak okuyucu için de açıklık kazanmaktadır. Ahi'nin çıktığı pazarın, kenarında durduğu denizin, saçtığı altınların, bilmediği bir evin kilidini kırmasının, vezirin oğlu uyurken sabaha kadar kıyam halinde durmasının vs. pek çok sembolün

TANITIM

gizli manaları bulmacanın bir birini tamamlayan parçaları gibi yerli yerince yerleştirildiğinde İlâhî Aşk/ Gerçek Aşk'a yolculuk serüveninin de resmi tamamlanmış olmaktadır.

IV. Bölüm: *O problemu fenomenološkog i žanrovskog određivanja vrste teksta u poeziji na orijentalnim jezicima (Doğu Dillerinde Nazım Türü Metinlerde Fenomenoloji ve Üslup Belirleme Problemi Üzerine* (s. 395-431).

Yazar bu bölümde manzum eserlerin tahlil, analiz ve yorumunda izlenen yaklaşımlara değinmektedir. Genel olarak iki tür yaklaşım söz konusudur:

a) Geniş anlamda eserin değerlendirilmesi (eserin tarihi içeriği, yazarın hayat tecrübesi ile eser arasındaki bağ, eserden alınacak dersler bazında içeriğin yorumu vs..)

b) Eserdeki metnin değerlendirilmesi (metin türünün belirlenmesi, bu tür metinlerin belli özellikleri vs..)

Yazara göre, tam bir analiz için eserin her iki yaklaşım açısından da değerlendirilmesi gerekmektedir.

Eser Analizi: Bu bölümde yazar, Derviş Paşa'nın Farsçadan yaptığı tercümenin "karakterini" belirleme problemi üzerine eğilmiştir. Bu problem, Derviş Paşa'nın "bıyığı terlememiş oğlan betimlemesi" ile ilgilenen edebiyata karşı tutumunun ne olabileceği sorusu ile ortaya konulmaktadır. Derviş Paşa önce, "güzel oğlanların yüzünü seyretmeye" karşı tasavvufî yaklaşımdan haberdar bir şair olarak ele alınmaktadır. İkinci olarak Derviş Paşa'nın bu konuda kendi şahsî tutumu çözümlenmeye çalışılmaktadır.

Temel açmaz/ikilem ise şu soru ile ortaya konulmaktadır: Derviş Paşa'nın Türkçeye çevirdiği Binâî'nin *Sehânâme*si homoerotik, dahası pedoerotik motifler içeren bir manzume örneği midir yoksa tasavvufî bir eser midir?

Tasavvuf Şairi Olarak Bayezid Ağazâde başlığı altında yazar, "bıyığı terlememiş delikanlıyı seyreyleme" konusuna tasavvufun bakışını ortaya koymuştur. Bunun, tasavvuf öğretisinin temel unsurları ile çatıştığı muhakkaktır. Güzel oğlan çocukların yüzüne "uzunca bakmak" sadece tasavvuf çevresinde değil tüm toplumda yasaktır.

TANITIM

Derviş Paşa da bir tasavvuf şairi olarak tasavvufun bu konuya yaklaşımını benimsemiş olmalıdır.

Saray Şairi Olarak Bayezid Ağazâde: Derviş Paşa, *Sehânâme*'deki metni ve hikâyeyi bizzat yazmamış; sadece Farsçadan Türkçeye çevirmiştir. Yazar burada, sarayda *güzel oğlan/ bıyığı terlememiş delikanlı* ve dünya edebiyatında *güzel oğlan* betimlemelerine değinmektedir.

Derviş Paşa'nın pedofili ve homoseksüellere karşı şahsî tutumu, kendisinin konu ile ilgili bir fetvasında açık olarak görülmektedir. Bu fetva ile Derviş Paşa, bu tür davranışları şiddetle suçlamakta, homoseksüel ve pedofililerin “recm ü sengsâr” olacağını bildirmektedir.

Eser analizinden sonra yazar, metin analizi yapmakta, *Murâdnâme*'nin şiirsel yapısı ve üslubunu değerlendirmektedir.

Murâdnâme'nin metin ve eser tahlillerinin yapıldığı bu bölümden sonra iki bölüm daha bulunmaktadır. Bu bölümlerde Osmanlı/Türk edebiyatında tasavvufî terimler ve mistik eserlerin yorumlanması ve anlaşılması üzerinde durulmaktadır [V. Bölüm: *Tesavufski stručni registar u književnosti i poeziji na osmanskom turskom jeziku* (s. 433-438); VI. Bölüm: *Od recepcijske nelagode do užitka u tekstu: Opći okvir za recepciju mističkih djela* (s. 439-443)]

Adnan Kadriç'in büyük bir emek sonucu ortaya koyduğu anlaşılabilir eseri, Bosna-Hersek Eğitim ve Bilim Bakanlığı tarafından ödüle layık görülmüş ve basımı bu bakanlık tarafından desteklenmiştir.