

NÜSHA

Yıl: XXI
Sayı: 52
2021

ISSN 1303-0752

(Şarkiyat Araştırmaları Dergisi)
(Journal of Oriental Studies)

- Arap Harflerinin Kökeni ve Bu Kökene Dair Kur'ân'dan Bazı Örnekler
- Modern Arap Şiirinde Duyuların Aktarımı
- Sadi-yi Şirazi'nin Aşk ve Sabır Üzerine Bir Tercüibendi
- Edîb Sâbir Dîvânı'nda Sultan Sencer Methiyeleri
- Orhan Pamuk'un "Yeni Hayat" Adlı Romanındaki Kültürel Ögelerin Arapça Çevirileri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme
- Lübnan Asıllı Yazar Emîn Ma'lûf'un "Adriana Mater" Adlı Librettosunun Fransızcadan Arapçaya Çevirisinde Deyimlerin Eşdeğerlik Açısından İncelenmesi
- Oryantalist Oskar Mann'ın (1867-1917) Osmanlı Seyahati Mektuplarında Zazacanın Tasnifi
- Modern Standart Arapça ve Bazı Arap Diyalektlerinde Gelecek Zaman Formları
- Sudanlı Yazar Tayyib Sâlih'in "Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı" Adlı Hikâyesinin Teknik ve Tematik Açısından Tahlili
- Arapça İsim Cümlesinde Sözdizim ve Anlamsal Yoruma Bir Bakış
- Mu'allim Feyzî; Hayatı, Eserleri ve Farsça Öğretimindeki Yeri ve Önemi
- Antakya-Harbiye ve Samandağ Arapçasında Gündelik Dilde Kullanılan Kargışlar/Beddualar
- التَّشْبِيهَاتُ وَدَوْرُهَا فِي اسْتِخْدَامِ اللُّغَاتِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَالتَّرْكِيَّةِ أَمْوَدَجًا
- تَقْيِيمُ مَوْضُوعِ الْمَجَازِ فِي الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ بَيْنَ الْقَبُولِ وَالرَّفْضِ
- مَنْصُوبَانِ بِه مَقَامِ نَقَاشِ بَاشِي وَ مَذْهَبِ بَاشِي دَر دَوْرِهِ قَاجَارِ

Nüsha

(Şarkiyat Araştırmaları Dergisi)
(Journal of Oriental Studies)

Yıl/Volume: XXI, Sayı/Issue: 52
Ocak-Haziran/January-June, 2021

Nüsha

(Şarkiyat Araştırmaları Dergisi)

(Journal of Oriental Studies)

Cilt/Volume: 21, Sayı/Issue: 52

Ocak-Haziran (January-June), 2021

Nüsha yılda iki kez (Haziran-Aralık) yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Nüsha is an international peer-reviewed journal that published biannually (June-December)

Oku A.Ş. Adına Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü
(Owner and Managing Editor)

Fatih Altunbaş

Yayın Kurulu (Editorial Board)

Prof. Dr. Hicabi Kırlangıç (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Derya Örs (T.C. Tahran Büyükelçisi)

Prof. Dr. Musa Yıldız (Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Muhammet Hekimoğlu (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu)

Prof. Dr. Kemal Tuzcu (Ankara Üniversitesi)

Editörler (Editors)

Prof. Dr. Hicabi Kırlangıç (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Muhammet Hekimoğlu (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu)

Doç. Dr. Osman Düzgün (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Dr. Gökhan Çetinkaya (Kırıkkale Üniversitesi)

Yönetim yeri (Address)

Şehit Savaş Bıyıklı Sk. No: 27

II. Kalaba-Keçiören-Ankara

İletişim Bilgileri

(Correspondence Address)

Telefon: 0(535) 4533070

0(543) 7702366

akademiknusha@gmail.com

Yıllık Abone Bedeli

(Annual Subscription Rates)

Kişiler (for individuals):

Yurt İçi: 50 TL

Yurt Dışı (abroad): 30 \$

Kurumlar (for institutions):

Yurt İçi: 100 TL

Yurt Dışı (abroad): 100 \$

Makale göndermek için dergipark sistemini kullanınız.

Banka hesap no: (Bank Account)

Türkiye İş Bankası Ankara

Cebeci Şubesi 4205-2131185

İBAN:

TR430006400000142052131185

(Osman Düzgün adına)

Baskı (Press)

Bizim Büro Ltd. Şti. Ankara

Nüsha (Şarkiyat Araştırmaları

Dergisi) TÜBİTAK ULAKBİM

Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri

Tabanı (SBVT) EBSCO

(Central&Eastern European

Academic Source CEEAS) ve

SOBİAD tarafından taranmaktadır.

I S S N 13 0 3 - 0 7 5 2

<http://dergipark.gov.tr/nusha>

<http://nusha.com.tr/>

Hakem Kurulu (Arbitration Board)

- Prof. Dr. İlyas Karşlı (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Şirin Çıkar (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Prof. Dr. Yusuf Öz (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Doç. Dr. Betül Can (Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Derya Adalar Subaşı (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Erdinç Doğru (Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Hasan Uçar (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. İbrahim Şaban (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet Ali Kılavuz Araz (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)
Doç. Dr. Muammer Sarıkaya (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Murat Özcan (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Musa Balcı (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa İsmail Dönmez (Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Senem Ceylan (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Sultan Şimşek (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Yaşar Daşkiran (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Aydın Kudat (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Fahrettin Coşguner (Kırıkkale Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gamze Gizem Avcıoğlu (Selçuk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İsmail Söylemez (İnönü Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mesut Cevher (Kırıkkale Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Murat Alanoğlu (Muş Alparslan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Serpil Koç (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Turgay Şafak (Medeniyet Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Yeşim Işık Bağrıaçık (Gümüşhane Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Zafer Ceylan (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Mehmet Şayır (Gazi Üniversitesi)
Dr. Özlem Züleyha Kuran (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

NÜSHA (ŞARKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ) YAYIN İLKELERİ

Nüsha (Şarkiyat Araştırmaları Dergisi) altı ayda bir olmak üzere (Haziran-Aralık) yılda iki kez yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir. Dergimiz şarkiyat, doğu dilleri, edebiyatları ve kültürleri alanında hazırlanmış makale, yazma eser tahkik ve tanıtımı, bilimsel eleştiri, kitap eleştirisi ve çeviri makale kabul etmektedir. Yayımlanacak yazılarda bilimsel araştırma ölçülerine uygunluk, bilim dünyasına bir yenilik getirme ve başka bir yerde yayımlanmamış olma şartı aranmaktadır. Makale değerlendirme süreçleri <http://dergipark.gov.tr/nusha> üzerinden yürütülmektedir.

Yazıların değerlendirilmesi

- Nüsha Dergisi'ne gönderilen yazılar yayın kurulunca dergi ilkelerine uygunluk açısından ön değerlendirmeden geçtiği takdirde bilimsel açıdan incelenmek üzere aynı alandan iki hakeme gönderilir. Bu süreçte hakemlerin ve yazarın kimliği gizli tutulur.

- Yazının yayımlanmasına dair hakem raporlarının birinin olumlu diğerinin olumsuz olması halinde çalışma üçüncü bir hakeme gönderilir.

- Yayımlanmasına karar verilen yazılar sayfa düzenlemesi yapıldıktan sonra matbu ve de online olarak yayımlanır.

- Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi'nde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili bütün sorumluluk yazarlarına aittir.

Yayın dili

- Nüsha Dergisi'nin yayın dili Türkiye Türkçesidir. Ancak editörler kurulunun kararı ile İngilizce, Arapça ve Farsça makaleler de yayımlanabilir. Ayrıca 20 sayfayı geçmeyen Arapça, Farsça ve Osmanlı Türkçesi yazma eser metinleri de yayımlanabilir.

Yazım kuralları ve sayfa düzeni

- Yazılar MS Word ya da uyumlu programlarda yazılmalıdır. Yazı karakteri Times New Roman, 12 punto ve tek satır aralığında olmalıdır.

- Sayfa, A4 dikey boyutta; üst, alt ve sağ kenar boşluğu 2,5 cm; sol kenar boşluğu 3 cm olarak düzenlenmelidir.

- Paragraf aralığı önce 6 nk, sonra 0 nk olmalıdır.

- Yazının başlığı koyu harfle yazılmalı, konunun içeriği ile uyumlu olmalıdır.

- Kitap eleştirisi dışındaki yazıların başında en az 200 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet/abstract; 3 ila 5 kelimedenden oluşan anahtar kelime/keywords yer almalıdır. Makalenin Türkçe ve İngilizce başlıklarına yer verilmelidir. Yayın dili Arapça veya Farsça olan makalelerde Türkçe ve İngilizce özet istenmektedir.

- Yazarların Structured Abstract başlığıyla en az 700 kelimedenden oluşan, İngilizce özetten sonra gelen yapılandırılmış bir İngilizce özet

eklemeleri gerekmektedir. Yapılandırılmış özetin, çalışmanın giriş kısmı dışındaki bulguları ve sonucunda varılan tespitleri içermesi gerekmektedir. Yapılandırılmış özet makalelerin yurtdışında da atıf almasını kolaylaştıracaktır.

- Başlıklar koyu harfle yazılmalıdır. Uzun yazılarda ara başlıkların kullanılması okuyucu açısından yararlı olacaktır.

- İmla ve noktalamada makalenin veya konunun zorunlu kıldığı durumlar dışında Türk Dil Kurumu'nun İmla Kılavuzu dikkate alınmalıdır.

- Metin içinde vurgulanmak istenen yerlerin “tırnak içinde” gösterilmesi yeterlidir.

- Blok alıntı yapıldığında alıntının tamamı sağ ve sol kenardan 1 cm içeride italik olmalıdır. Alıntı bittiğinde kaynak gösterilmelidir (Kaynak eser, yıl, sayfa numarası).

- Birden çok yazarlı makalelerde makale ilk sıradaki yazarın ismiyle sisteme yüklenmelidir. Birden sonraki yazarların isimleri sistem üzerinde diğer yazarlar kısmında belirtilmelidir.

Kaynak gösterme

- Nüsha (Şarkiyat Araştırmaları Dergisi) APA 6.0 veya SONNOT kaynak gösterimini kabul etmektedir.

- Metin içi kaynak gösterimleri yazar soyadı, eserin yılı ve sayfa numarası olarak gösterilmelidir. Örn. (Şahinoğlu, 1991, s. 97).

- Bir eserin derleyeni, tercüme edeni, hazırlayanı, tashih edeni, editörü varsa kaynakçada mutlaka gösterilmelidir.

- Elektronik ortamdaki kaynaklarda yazarı, çalışmanın başlığı ve yayın tarihi belli olanlar kullanılmalıdır. Kaynakçada erişim tarihi son altı aylık süre içinde verilmelidir.

- Metin içinde atıf yapılmayan kaynaklar kaynakçada gösterilmemelidir.

- Kaynakça makalenin sonunda yazarların soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Aynı yazara ait birden fazla eserde ilk kaynaktan sonra yazarın ismi düz çizgi ile gösterilir.

Yazarın Soyadı, Yazarın Adının Baş Harfleri. (Yıl). *Kitabın adı italik ve ilk harften sonra (özel adlar dışında) bütünüyle küçük şekilde.*
Baskı Yeri: Yayınevi.

Yazarın Soyadı, Yazarın Adının Baş Harfleri. (Yıl). *Kitabın adı italik ve ilk harften sonra (özel adlar dışında) bütünüyle küçük şekilde.*
(Çevirmenin Adının İlk Harfleri. Çevirmenin Soyadı, Çev.) Baskı Yeri: Yayınevi.

Babacan, İ. (2015). “Tarzî-i Efşâr'ın Türkçe şiirleriyle Farsçada oluşturduğu folklorik bir üslup” *Bilig*. (Yaz, 74, s. 21-44) Ankara.

Coşguner, F. (2002). *Menûçihri-yi Dâmgânî, divanının tahlili ve tercümesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi) Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Dostoyevski, F. M. (2015). *Yeraltından notlar*. (N. Y. Taluy, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

İrâkî, F. (1386/2007). *Külliyât-ı Fahreddîn-i İrâkî*. (tsh. Doktor Nesrîn Muhteşem) Tahran: İntişârât-i Zevvâr.

- Kırlangıç, H. (2014). *Meşrutiyetten Cumhuriyete İran şiiri*. Ankara: Hece Yayınları.
- , (2010). *Ahmed Şamlû ve şiiri, yalnız yürüyen adamın şarkısı*. İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Murtaza, K. (1384/2005). Şamlû ve câ-yi şi‘reş. *Vijenâme*. (Sonbahar/Kış, I, s. 71-76)
<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/291218/> adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi: 26.04.2018).
- Şahinoğlu, M. N. (1991). “Attâr, Ferîdüddîn”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (IV, s. 95-98) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Detaylı bilgi için https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf adresine başvurabilirsiniz.
- İletişim: akademiknusha@gmail.com

NÜSHA (JOURNAL of ORIENTAL STUDIES) PUBLICATION POLICY

Nüşa (Journal of Oriental Studies) is a peer-reviewed international journal which is published twice a year in June and December. Nüşa accepts the articles written in the field of orientalism, (language, literature, literary history, culture); verification and presentation of manuscripts, scientific criticism, book criticism and translated articles. The articles to be published are required to comply with the criteria of scientific research, to bring an innovation to the world of science and not to be published elsewhere. Article processes are carried out through <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nusha>

Evaluation of articles

- If the manuscripts submitted to Nüşa Oriental Studies Journal are subjected to preliminary evaluation in terms of compliance with the principles of the journal, they are sent to two referees from the same field for scientific review. In this process, the identity of the referees and the author is kept confidential.
- If one of the referee reports for publication is positive and the other is negative, the work is sent to a third referee.
- The articles that are decided to be published are published in the printed and online form after the page arrangement.
- All responsibility for the content of the manuscripts published in Nüşa Journal of Oriental Studies belongs to the authors.

Publishing language

- The publication language of Nüşa is Turkish of Turkey. However, English, Arabic and Persian articles may be published with the decision of the editorial board. In addition, Arabic, Persian and Ottoman Turkish manuscripts that not more than 20 pages may be published.

Spelling rules and page layout

- Manuscripts should be written in MS Word or compatible programs. The font should be Times New Roman, 12 pt and 1.5 line spacing.
- The page is A4-size; top, bottom and right margin 2.5 cm; the left margin should be 3 cm.
- Paragraph spacing before must be 6 nk, after 0 nk.
- The title of the manuscript should be written in bold and should be compatible with the content of the subject.
- At the beginning of the articles except for book criticism there must be Turkish and English abstracts consisting of at least 200 words and keywords consist of 3 to 5 words. Turkish and English titles of the manuscript should be included. Abstracts in Turkish or English are required for the articles in Arabic or Persian.
- Authors whose work is accepted for publication are required to add a structured abstract that consist of at least 700 words followed by an abstract in English with the title of Structured Abstract. The structured abstract should include findings outside the introductory part of the study and conclusions. Structured abstract will make it easier for articles to be cited in abroad.
- Titles should be written in bold. The use of intermediate titles in long articles will be beneficial for the reader.
- The spelling and punctuation guidelines of the Turkish Language Association should be taken into consideration in cases where the article or subject necessitates.
- It is sufficient to show the places that you want to emphasize in the text with “quotes”.
- When quoting the block, the entire quotation should be in a tab (1 cm). References should be cited when the citation is finished (source, year, page number).
- In articles with multiple authors, the manuscript should be uploaded to the system with the name of first author. The names of subsequent authors should be indicated on the system in the other authors section.

Reference

- Nüsha Journal of Oriental Studies accepts APA 6.0 or Endnotes citation.
- In-text references should be presented as author surname, year of the work and page number. Ex. (Sahinoglu, 1991, p. 97).
- If there is a compiler, translator, author, proofreader or editor of a work, it should be surely shown in the bibliography.
- In electronic sources, the author, the title of the work and the publication date should be used. Access date must be given in the bibliography within the last six months.
- References that are not cited in the text should not be shown in the bibliography.

- Bibliography should be arranged alphabetically according to the surnames of the authors at the end of the article. In more than one work of the same author, the author's name is indicated with a straight line after the first source.

Author's Surname, Initials of Author's Name. (Year). *The name of the book is italic and completely lowercase after the first letter* (except for special names). Place of Publication: Publisher.

Author's Surname, Initials of Author's Name. (Year). *The name of the book is italic and completely lowercase after the first letter* (except for special names). (First Letters of Translator's Name. Translator's Surname, Translated.) Print Place: Publisher.

Babacan, İ. (2015). “Tarzî-i Efşâr”ın Türkçe şiirleriyle Farsçada oluşturduğu folklorik bir üslup” Bilig. (Yaz, 74, s. 21-44) Ankara.

Coşguner, F. (2002). Menûçihri-yi Dâmgânî, divanının tahlili ve tercümesi. (Yayımlanmamış doktora tezi) Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Dostoyevski, F. M. (2015). Yeraltından notlar. (N. Y. Taluy, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Irâkî, F. (1386/2007). Külliyyât-ı Fahreddîn-i Irâkî. (tsh. Doktor Nesrîn Muhteşem) Tahran: İntişârât-i Zevvâr.

Kırlangıç, H. (2014). Meşrutiyetten Cumhuriyete İran şiiri. Ankara: Hece Yayınları.

———, (2010). Ahmed Şamlû ve şiiri, yalnız yürüyen adamın şarkısı. İstanbul: Ağaç Yayınları.

Murtaza, K. (1384/2005). Şamlû ve câ-yi şi, reş. Vijenâme. (Sonbahar/Kış, I, s. 71-76)

<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/291218/> adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi: 26.04.2018).

Şahinoğlu, M. N. (1991). “Attâr, Ferîdüddîn”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (IV, s. 95- 98) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

For detailed information, please refer to

https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf

Contact: akademiknusha@gmail.com

Web Page: <http://nusha.com.tr/>

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Makaleler/Articles

Arap Harflerinin Kökeni ve Bu Kökene Dair Kur'ân'dan Bazı Örnekler

The Origin of Arabic Letters: Analysis of Words That Sources Alphabet in the Qur'ân

Ferruh Kahraman.....1-28

Modern Arap Şiirinde Duyuların Aktarımı

Transmission of Senses in The Modern Arabic Poetry

Ayşe Hümeýra Süzen.....29-56

Sadi-yi Şirazî'nin Aşk ve Sabır Üzerine Bir Terciibendi

The Tarjı-Band of Sa'di Shirazi on Love And Patience

Şeyda Arısoy.....57-102

Edîb Sâbir Dîvânı'nda Sultan Sencer Methiyeleri

Eulogy for Sultan Sancar in Adîb Sâber's Dîwân

Gökhan Gökmen103-128

Orhan Pamuk'un “Yeni Hayat” Adlı Romanındaki Kültürel Öğelerin Arapça Çevirileri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme

A Comparative Analysis on the Arabic Translations of the Cultur-Specific Items in Orhan Pamuk's "New Life"

Ayşe Sıdika Alkan-Mehmet Hakkı Suçin.....129-146

Lübnan Asıllı Yazar Emîn Ma'lûf'un “Adriana Mater” Adlı Librettosunun Fransızcadan Arapçaya Çevirisinde Deyimlerin Eşdeğerlik Açısından İncelenmesi

Analysis Of Idioms In The Translation of Lebanese Origin Author Emîn Ma'lûf's Libretto “Adriana Mater” From French Into Arabic In Terms of Equivalence

Musa Yıldız-Meryem Melike Güngenci.....147-160

Oryantalist Oskar Mann'ın (1867–1917) Osmanlı Seyahati Mektuplarında Zazacanın Tasnifi

The Orientalist Oskar Mann's Classification of Zaza Language in His Travel Letters of the Ottoman Empire

Remzi Avcı161-178

Modern Standart Arapça ve Bazı Arap Diyalektlerinde Gelecek Zaman Formları

Future Markers in Modern Standard Arabic and Some Arabic Dialects

Ahmet Şen-Soner Akdağ.....179-198

Sudanlı Yazar Tayyib Sâlih'in "Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı" Adlı Hikâyesinin Teknik ve Tematik Açıdan Tahlili

Technical and Thematic Analysis of the Work of Sudanese Writer Tayeb Salih Named "Palm Tree of Wad Hamid Village"

Sevim Arslan-Yüstra Özalp.....199-216

Arapça İsim Cümlesinde Sözdizim ve Anlamsal Yoruma Bir Bakış

A Look at Syntax and Seaningal Interpretation in the Arabic Name Sentence

Muhammet Mücahit Asutay.....217-232

Mu'allim Feyzî; Hayatı, Eserleri ve Farsça Öğretimindeki Yeri ve Önemi

Mu'allim Fayzî; His Life, Works and His Place and Importance in Persian Teaching

Gökhan Çetinkaya.....233-246

Antakya–Harbiye ve Samandağ Arapçasında Gündelik Dilde Kullanılan Kargışlar/Beddualar

Cursing in Antakya, Harbiye and Samandağ Daily Spoken Arabic

Alim Koray Cengiz-Neşe Güzelşemme.....247-268

التشبيهات ودورها في استخدام اللغات العربية والتركية أنموذجاً

The Role of Simulations in Language use (Arabic and Turkish examples)

Emad A. A. Aly-Serkut Mustafa Dabbagh.....269-288

تقييم موضوع المجاز في القرآن الكريم بين القبول والرفض

The Evaluation of Metaphor Subject In the Qur'an Between Response and Acceptance

Hasan Akreş289-308

منصوبان به مقام نقاش باشی و مذهب باشی در دوره قاجار

The Chief Painters and Chief Illuminators in the Qajar Period

Parisa Sahafiasl.....309-354

ARAP HARFLERİNİN KÖKENİ: KUR'ÂN'DA ALFABEYE KAYNAKLIK EDEN KELİMELERİN TAHLİLİ*

Ferruh Kahraman**

Öz

Bu çalışma yazı ile alfabenin ortaya çıkışı meselesini konu edinmektedir. Yazının icadı ve harflerin teşekkülü modern dönemlerden bu yana hep problem olmuştur. Modern döneme kadar yazı konusundaki temel görüş, kitabetin ilâhî bir lütufla Hz. Âdem veya Hz İdris'e öğretilmesi; Onların da çocuklarına öğretmekle insanlığın intişarıyla birlikte tüm dünyaya yayılması şeklindedir. Ancak modern dönem, sadece akıl ve duyulara dayalı bilimsel bir paradigma benimseyerek dinin sunduğu verileri reddetmiş, olguları sadece somut kanıtlarla açıklama yolunu tercih etmiştir. Bu sebeple dinî veriler göz ardı edilmiştir. Modern bilime göre Müsned/Himyerî yazısına dair en eski kitabe ve delil miladi 7. asra aittir. Ancak yazının Himyerîlerden çok daha önce Sebeîler tarafından Yemen'de kullanıldığına dair Kur'ânî deliller vardır. Bu sebeple yazının önce Fenike'de neşet edip oradan Yemen'e intikal ettiği şeklinde genel teamül akıllarda soru işareti oluşturmaktadır. Çalışmada önce harf ve harflerin iştikak menşei ile toplumsal menşei değerlendirilmiştir. Çalışmanın başlığında yer alan köken tabiri hem harflerin iştikakına hem de onların nispet edildiği topluma işaret etmektedir. Harflerin hem iştikak hem de toplumsal menşeinin Arap/Sâmî kaynaklı olduğu ve dünyada kullanılan harflerin kökeninin tek merkezden ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır. Arap alfabesinin kökeninin 28 harften meydana geldiği ve bu harflerin de doğadaki bazı varlık isimlerinin ilk seslerinden oluşturulduğu ifade edilmiştir. Bu 28 doğal varlık ismi de günümüz Arapçasında kullanıldığı gibi 14 tanesi bizzat bir varlığı niteleyen isim olarak; bazıları da hurûf-ı mukatta olarak Kur'ân'da kullanılmıştır. Pek çok delil göstermektedir ki Arap harfleri Güney Arabistan'da neşet etmiş ve Kuzeye/Fenikeye de oradan intikal etmiştir. Batılılar yazıyı ilk defa Fenikelilerden almış, bu durum da yazıyı Fenikelilerin bir icadı olduğu gibi yanlış bir bilginin oluşmasına sebebiyet vermiştir.

Anahtar Kelimeler: Arapça, Sebe, Fenike, Harf, Yazı, Kur'ân.

* Araştırma makalesi/Research article

** Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagati Anabilim Dalı Dokuz Eylül Uni., Faculty of Divinity, Department of Arabic Language and Rhetoric, İzmir, Turkey. ferruhkahraman@hotmail.com orcid.org/0000-0002-5104-8325

Makale Gönderim Tarihi: 29.05.2020

Makale Kabul Tarihi : 19.06.2021

NÜSHA, 2021; (52): 1-28

The Origin of Arabic Letters: Analysis of Words That Sources Alphabet in the Qur'ān

Abstract

The subject of the present study is the invention of writing and alphabet. The invention of writing and the formation of letters has always been a problem since modern times. The main view of writing until the Modern period was that the inscription should be taught to Prophet Adam or Idrīs by divine grace, and that it should be taught to his children and spread throughout the world with the advent of humanity. The modern period, however, rejected religion and adopted a scientific paradigm based solely on reason and senses, explaining facts only with evidence. For this reason, religious data has been ignored. For example, according to modern science, the oldest inscription and evidence for the writing of Musned/Himyerī belongs to 7th century. However, there is Qur'ānic evidence that the manuscript was used in Yemen by the Sabaeans before the Himyeris. For this reason, it is doubtful that the inscription moved from Phoenicia to Yemen. In the present study, the etymology and social origin of letter and letters were evaluated first. The term origin, which is the title of the work, refers both to the etymology of letters and to the society in which they are related. It is stated that both the etymology and social origin of the letters are of Arabic origin and that the origin of the letters used in the world derived from the single center. It is also stated that the origin of the Arabic/Sāmī alphabet consists of 28 letters and that these letters are formed from the first sounds of some entity names in nature. These 28 names of natural beings are also used in modern Arabic, 14 of them as names and some of them are used in the Qur'ān as hurūf-ı muqatta. Therefore, the origin of the Arabic letters would be in South Arabia and transferred to the North/Phoenicia from there. The Western World must have perceived it as their invention because it was the first time they had known it to the Phoenicians.

Keywords: Arabic, Saba, Phoenician, Letter, Writing, Qur'ān.

Structured Abstract

The invention of writing has been one of the most important revolutions of humanity, and writing has a very close relationship with culture and civilization. Writing is closely related to literature, medicine, astronomy, mathematics, religion, art, commerce and architecture, and therefore writing was first encountered in culturally developed societies. Writing and the invention of writing is a very broad subject. In the present article, the issues of how and where writing was invented, the origin of Arabic writing and whether Arabic writing was taught to people through a prophet are addressed. In the study, the views of both Islāmic scholars and modern scientists were included and the invention and origin of writing, especially Arabic writing, was tried to be

revealed. Qualitative research was chosen as the method and the document review technique was used. Islāmic and modern sources have been tried to be used comparatively.

According to modern science, the invention of writing and the invention of the alphabet are very different things. People used object graph before alphabetic writing. Object graph is an icon created by notching objects such as trees and stones. Then people used pictograph, which means expression of the ideas through drawings. The pictograph was further developed and commented on and switched to idea writing/ideograph. In ideographic writing, foot painting means both foot and also walking. Again, a round shape represents both the sun and the day. Egyptian, Hittite and Maya-Aztec inscriptions, which are also considered the first advanced writings in human history, are examples written in intellectual writing. Because the idea writing caused confusion, it was switched to cuneiform writing invented by the Sumerians, and then to logographic, where every syllable we see examples of in the Chinese and Japanese corresponds to a formal writing. Later, it was switched to sound writing/Phonograph, which is used by close to the entire modern world. In Phonograph, letters are used, and each letter corresponds to a sound. Although controversial in Islāmic sciences, according to the general acceptance of modern and contemporary science, the Phoenicians invented sound writing/alphabetic writing/Phonograph for the first time.

According to modern and contemporary science, cultural developments were first seen in Mesopotamia. In Mesopotamia, cities were formed; large cities and states were established. Along with the cities, the quality of Architecture has increased, and solid buildings have been built of stone and brick. In cities, craft developed, there was specialization in professions, and progress was made in the field of blacksmithing, trade and trading profession developed thanks to the exchange of goods. Writing was also invented in Mesopotamia, where cultural and civil developments were progressing. But the first invented article; it is a picture or cuneiform script and was switched to alphabetic writing/Phonograph in later periods.

According to modern and contemporary science, writing was invented in the Bronze Age and developed from painting, although it is not certain. The society that first invented and developed writing was the Sumerians. Sumerians are an advanced society in the fields of writing, literature, medicine, astronomy, mathematics, religion, fortune telling, magic and mythology. Although many of the paintings and figures that positive sciences claim to be a type of writing in Mesopotamia and Egypt cannot be read, the ones that are read symbolize some activities related to the daily lives of the aforementioned societies.

Islāmic scholars, on the other hand, have two different views on the invention of writing. While some Islāmic scholars believe that the discovery of writing is through teaching of Allah, others believe that it is through the efforts of humanity. Islāmic scholars have considered writing as alphabetic/phonographic and have also evaluated the writing in the context of Arabic writing. Islāmic scholars who believe that writing is *tevkīfī* show evidence of some verses and hadiths. They suggest that it began to be used by Prophet Adam or Idrīs. Islāmic scholars, such as Kalkashendī and Cahshiyarī, said that the writing was first used by Prophet Adam. In addition to the views mentioned, some Islāmic scholars do not address that the writing is *tevkīfī*; they say that it was used for the first time in the Northern or Northwestern Arabian Peninsula in a period close to the Jahiliyya period. But these opinion holders were also unable to come to a consensus as to whether the first to use the writing were the Himyerians, the Hireans, or the Nabatians.

4 —————

Ibn Khaldūn pointed to the connection between writing and cultural development and acknowledged that writing was first used in Yemen. According to Ibn Khaldūn, humanity and civilization began to develop right after the period of Prophet Adam in the geography of Yemen for the first time; it spread from Yemen to the North and other parts of the world in the form of central-environmental influence. As described in the stories of Prophets Hūd and Sālih in the Qur’ān, a great deal of progress has been made in Yemen with regard to development of civilization. For this reason, Yemen has always been more advanced than Nabat and Hire throughout the history. According to Ibn Khaldūn, writing is directly proportional to civilization, and it is not possible for writing to be found for the first time by Bedouin Arab tribes such as Nabat and Hire and passed on to the more civilized Hejaz and Yemenis. Ibn Khaldūn supports his view with experience and empirical evidence, as well as religious narrations. According to him, the writing, as Ibn Abbas emphasized, goes back to the Prophet Hūd era. Jawad Ali is one of those who agree with the view that the writing has spread all over the world from Yemen. According to him, writing especially Arabic writing was invented by Mains in Yemen. According to historical information, many states were established in Yemen, such as the Mainins, the Sebeis and the Himyeris after the Prophet Hūd era. Among them is Qur’ānic evidence that the Sabaeans used writing. For example, Prophet Solomon wrote a letter to the princess of Saba Belkis, and they read this letter and wrote an answer. This, in turn, indicates that writing has been used in Yemen. It also justifies both classical Islāmic historians and Ibn Khaldūn and Jawad Ali’s views on the origin of writing.

An important issue reached by the research is the unification of the ideas put forward about the origin of Arabic writing in one point. The evidence of modern scientific and Islāmic sources reveal two main views on the origin of writing: the Yemeni/musned and Phoenician alphabet. The fact that these names

are referred to in this way leads to the misconception that these two societies are distant and different communities. However, both Yemenis and Phoenicians and Nabatians are ancestors and close relatives of Arabs. Although these two views seem to indicate different societies, they reveal that writing was invented by the ancestors of the Arabs.

Looking at Arabic letters and other world alphabets, it can be seen that the 22 letters encoded as **أ ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل م ن س ع ف ص ق ر ش ت** / Abcad Havvaz Huṭṭī Kalamān Sa‘fas Karaṣat are the same. The remaining 6 letters, encoded as **ث ذ ض ظ غ** / Saḥaḥ ve Daḥaḥ are unique only to Arabs. The letters ع/*ayn*, ن/*nûn*, ب/*bâ*, ح/*hâ*, ر/*râ*, س/*sîn*, ص/*sâd*, م/*mîm*, ك/*kâf*, ق/*kâf*, ي/*yâ*, ج/*cîm*; ف/*fe* and ء/*elif*, which constitute 14 of the 22 letters common between Arabs and other nations, were used in the Qur’ân as the name of origin, that is, as the name of being in nature.

For this reason, the name of the alphabet letters used by many nations in the world today is Arabic. The name of the entity, which is claimed to derive from the first sound of the letters, is also Arabic. For example, the letter “B/b” was formed by symbolizing the first letter of the word “Bayt/بيت”, which means “house” in Arabic. It is also possible to extend examples with other letters.

Giriş

Yalnız insanlara mahsus bir haberleşme türü olan yazının tarihi insanlık tarihi kadar eskidir. Yazı insanı diğer canlılardan ayıran önemli araçlardan biridir. Geçmişin henüz ulaşılamayan bilinmeyen tarafları insanlık tarihine ait pek çok hususta soru işareti ortaya koyduğu gibi yazı ile ilgili de aynı bilinmezlik devam etmektedir. Yazının nasıl geliştiği konusunda toplum ve kültür tarihi araştırmalarında hala kesin bir şey söylenilememektedir.¹ Ancak Allah’ın bildirmiş olduğu bilgiler ile vermiş olduğu akıl bir araya gelince insanlığın muamma dolu tarihinde karanlıklar aydınlanmaktadır. Yazı konusunda da dini metinler pek çok müşkülü ortadan kaldırmaktadır. Din merkezli bakış açısına göre yazı Yüce Allah tarafından Hz. Âdem veya Hz. İdris’e öğretilmiş, sonra da insan neslinin çoğalması ve göç etmesi sonucu zamanla dünyanın pek çok bölgesine yayılmıştır. Bu görüş hiç de küçümsenecek bir görüş değildir ki geçmişte olduğu gibi günümüzde de birkaç millet hariç tüm dünya aynı kökene sahip harfleri kullanmaktadır.²

Modern bilim, kesin bir şey söyleyemese de yazının kökenini, mağara resimleri ile Mısır hiyerogliflerine dayandırmaya çalışmaktadır. Modern bilim paradigması pozitivistliğe dayandığı için somut delil aramakta ya da sadece bulunduğu kitabelere ve bazı belgelere göre hareket etmektedir. Bundan hareketle harfli yazının kökenini kuzey batı Araplarından olan Fenikelilere dayandırmaktadır. Bunun yanında modern bilim, güney Araplarından olan

Himyerlilere ait kitabelerden hareketle güney Araplarının yazıyı Fenikeliler'den aldığını iddia etmektedirler. Ancak 7. Yüzyıla ait bu kitabelerle yazının tarihini sınırlandırmak büyük şanssızlıktır. Çünkü güney Arabistan'da kurulan pek çok kadim topluluk ve medeniyetin kalıntıları günümüze kadar ulaşmıştır. Bunlardan bilinenler sırasıyla Hud peygamberin kavmi, Mainliler ve Sebe melikesinin topluluğudur. Himyerlilerden önce bu kavimler güney Arabistan'da yaşamış ve medeniyet icra etmişlerdir. 7. Yüzyıldan çok daha önce Yemen'de kurulan Sebe devletinde yazı kullanılmaktadır. Hz. Süleyman, Sebe devletine bir mektup yazmış, Melike Belkıs da bu mektubu okumuştur. Belkıs'ın okumasından da anlaşılmaktadır ki Yemen'de yazı Himyerilerden çok daha önce kullanılmaktadır. Kıssada anlatıldığına göre Hz. Süleyman, Sebe devletinin varlığını Hüdhüd adındaki bir kuş sayesinde öğrenmiştir.³ buna göre Hz. Süleyman, Sebe'leri bilmemekte, bu durumda da Fenike bölgesinin tanımadığı bir kavme, yazıyı öğretmesi imkânsız hale gelmektedir. Cevad Ali (ö. 1987) de yazıyı Sebe'lerden daha önce yaşamış olan kadim Yemen devletlerinden Mainlere atfetmektedir. Klasik İslâm tarihçileri ise yazının kökenini bu kavimlerden çok daha önce yaşamış olan Hz. İdrîs'e dayandırmaktadırlar.⁴

Modern döneme kadar yazının Hz. Âdem veya Hz. İdrîs'e dayandırılması bir problem oluşturmamakta idi. Ancak 1724'te G. J. Klehr mevcut Arap yazısı ile Kuzey Araplarından olan Nabat yazısı arasındaki benzerliklere işaret etmiş, ardından Th. Nöldeke, 1865 yılında Arap yazısının kökenini Hicaz'a daha yakın bir yer olan Main/Sebe/Himyer yazısı yerine daha uzak olan Nabat yazısına dayandırmıştır.⁵ Oysa Araplar Cahiliye döneminde Himyer yazısını da kullanmaktadır. Bu sebeple İbn Haldûn yazının menşeyini Himyer'e dayandırmıştır.⁶

Arap yazısının kökeni ile ilgili tevkîfi ve beşerî olmak üzere başlıca iki görüş vardır. Bazı bilim insanları yazının tevkîfliliğini/ilâhî bildirimle geliştiğini savunmuşlar ve delillerini bazı âyetlere ve bazı rivayetlere dayandırmışlardır.⁷ Bazı bilim insanları ise meselenin ilâhî yönüne değinmeksizin yazının temelini Cahiliye dönemine yakın bir dönemle açıklamaya çalışmışlardır. Bunlara göre Arap yazısı beşerî bir ürün olup bir kimseden yahut bir topluluktan ya da başka bir alfabeden devşirilerek oluşturulmuştur.⁸ Başka bir alfabeden türediğini savunanlar Himyer, Hire ve Nabat yazısından geliştiği konusunda ihtilaf etmişlerdir. Ancak İbn Haldûn ve onu takip edenler yazıyla medeniyet arasındaki bağlantıya işaret ederek tercihlerini Yemen'den yana kullanmışlardır. İbn Haldûn'a göre Yemen, Hz. Hûd'dan Hz. Peygamber dönemine kadar tarih boyunca hep medeniyet merkezi olmuştur. Yemen, Nabat ve Hire'den kültürel yönden daha ileridir. Yazı ve kitabet de medeniyetle doğru orantılı olduğuna göre, yazının daha geri ve bedevî toplumlardan daha medenî bir topluma geçmesi mümkün değildir.⁹ Bu aklî delilin yanı sıra İbn Haldûn, İbn Abbas'tan aktardığı rivayetlerle de delilini desteklemekte; yazıyı Hz. Hûd'a

kadar geri götürmektedir.¹⁰ Nitekim Cevad Ali'nin de yazıyı Yemen'de kadim uygarlıklardan Mainlere kadar götürmesi İbn Haldûn'u destekler mahiyettedir.¹¹ Bazı kaynaklarda Arapların önceden güney Arapların kullandığı Müsned yazısını kullandığı, miladî 4. asrın başlarında da kuzey Araplarının kullandığı Nabat yazısına geçtiği kabul edilmektedir.¹² Bize göre bu iddia biraz tutarsızdır. Zira İbn Haldûn'un da dediği gibi edebiyatta daha ileri ve 28 harf kullanan bir toplumun, daha aşağı 22 harf kullanan bir toplumun yazısını kabul etmesi imkânsız gibidir.

Modern bilime göre ise yazı, mağara resimlerinden hiyerogliften oradan da Fenike alfabesine; Arâmî ve Nabatîlerden sonra da Araplara geçmiştir.¹³ Ancak Sebe devleti melikesi Belkıs, Hz. Süleyman'ın kendisine gönderdiği mektubu nasıl okumuştur?¹⁴ Fenikelilerden yüzyıllarca sonra Hz. Süleyman'ın bile bilemediği, irtibatı olmadığı Sebeîlerin yazıyı onlardan alması nasıl mümkün olabilir? Bunun için bazı bilim adamları bir yandan Himyerî yazısı ile Fenike yazısı arasında benzerlik var derken diğer yandan Araplar Cahiliye döneminde Himyerî yazısından Nabat yazısına geçti demektedirler.¹⁵ Benzerlik varsa bu geçme değil en azından Arapların kadim Himyerî yazılarını yeniden gözden geçirdikleri anlamına gelmelidir.

Yazı tarih boyunca farklı milletler tarafından değişik yazım tarzıyla kullanılmış ancak harflerin adı ile şekli ise neredeyse aynı kalmıştır. Geçmişte olduğu gibi bugün de dünyada kullanılan alfabelerin tamamına yakını Arap alfabesi ile aynı kökene sahiptir. Bu sebeple harf ve çeşitlerine değinmek konumuz açısından faydalı olacaktır.

1. Harf, Harf Çeşitleri ve Ses Alfabeti

Modern ve çağdaş bilime göre tarih boyunca insanlar tarafından pek çok yazı türü kullanılmıştır. Bunlardan ilki; bir şeyin adedini belirtmek için ip gibi nesnelere düğüm; ağaç gibi sert cisimlerine çentik atılarak oluşturulan simgelerdir ki bunlara madde yazısı/objectgraphic denir. İkinci olarak insanlar, maksatlarını ilgili nesnenin resmini çizerek anlatmıştır ki buna resim yazısı/pictographic denir. İnsanlar resim yazısı üzerinde tasarruf yaparak zamanla resimle kavramları da ifade ederek fikir yazısını (ideographic) icat etmişlerdir. Fikir yazısında ayak resmi hem ayak organını hem de yürümek eylemini anlatmak için kullanılmıştır. Örneğin yuvarlak bir şekil, hem güneşi hem de gündüzü karşılamıştır. Mısır, Hitit kitabeleri ile Maya-Aztek yazıtları bu tür yazıya örnek verilebilir.¹⁶

Fikir yazısının karışıklığa sebep olmasından dolayı insanoğlu, çivi yazısı, Çin ve Japonların yaptığı gibi her heceyi karşılamak için resimsel hece yazısını (logographic) kullanmıştır. Her heceyi karşılamak için bir resim/şekil bulma zorluğundan dolayı hece yazısının yerine bir harfin tek sesi gösterdiği ses

yazısına (phonographic) geçilmiştir. Ses yazı sisteminin en küçük yapı taşları harflerdir.¹⁷

1.1. Harf

Arapça sözlüklerde harf, “kenar, taraf, uç, kıyı, kenar ile bir yöne meyletmek, bir tarafa sapmak,” anlamlarına gelir.¹⁸ Çoğulu ise hurûf, hiref veya ahruftur.¹⁹ Harf, Kur’ân’da “çok yönlü şeylerden sadece bir yön olarak”²⁰ hadîslerde lehçe ve kıraat anlamında kullanılmıştır.²¹ Terim olarak ise harf, “bir kelimeyi oluşturan ses, çizgi ya da çizgi gruplarına” denilmiştir. Buna göre harf; hem kelimelerin oluşumunda belirleyici taraf hem de seslerin/çizgilerin en uç tarafı ve kenarıdır. Harfler iletişim aracı olan dilin en küçük yapı taşları, başlangıcı, başlangıç kenarı, başlangıç tarafı ve ucudur. Bu tanımla harfin sözlük anlamı birebir örtüşmektedir. Bunun yanında kelimeleri oluşturdukları için harflere “hurûfu’l-mebânî”; müstakil bir hece oluşturdukları için de “hurûfu’l-hicâ” denilmiştir. Bazılarına nokta konulması ve noktayla diğer harflerden ayrıldığı için de “hurûfu’l-mu‘cem” denilmiştir.²²

Harfler, istisnaları olsa da dildeki ses birimlerini yazıda göstermeye yarayan işaretlerdir. Her harfin, ismi/fâ, sesi/f, sembolü/ف ve kökeni/fû/ağız/فو olmak üzere başlıca dört yönü vardır. Fârâbî gibi İslâm filozofları dil bahsinde harflerin daha çok ses yönü üzerinde durmuşlar; harfleri “ağzın belli bölgelerinden çıkan kendine göre sıfatları bulunan sesler” olarak tanımlamışlardır.²³

Klasik İslâm tarihçileri, yazının tevkîfi ve harflerle olduğunu savunmuşlardır.²⁴ Harfler duyguların ifadesi ve şekillerin kayda geçirilmesi için en pratik yoldur. Eğer insanlar varlığı, resim yazısı/pictographic; fikir yazısı/ideographic ve hece yazısı/logographic üzerinden kayıt tutarsa varlık ve hayaller kadar şekiller olacaktır. Bu şekillerle de insanoğlu hiçbir zaman kesretten ve karışıklıktan kurtulamayacaklardır. Oysa sınırlı sayıda sesle varlık sembolleştirilirse o zaman kelimelerde olduğu gibi farklı ses kombinelerinden bütün nesnelere ifade edilebilecektir. Yazmayı anlatmak için, bir insan, bir kâğıt ve bir kalemle çok sayıda şekil yerine sadece ağızdan çıkan seslerin kodu, simgesi olan harflerle sınırsız kelime üretebilecektir. Günümüzde 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ve 9 rakamlarından nasıl sınırsız sayı üretebiliyorsa belli sayıdaki ses kodlarından da sınırsız kelime üretebilecektir.

Yukarıda görüldüğü gibi modern ve çağdaş bilim, pek çok konuda olduğu gibi yazı konusuna da evrimsel yaklaşmıştır. Ancak yazının evrimsel bir süreçte icad edilmesi mümkün olduğu gibi tevkîfi olarak Hz. Âdem’e veya Hz. İdrîs’e öğretilmesi ve onların vasıtasıyla insanlığa kazandırılması mümkündür.²⁵ Dini verilere göre yazı, modern ve çağdaş bilim adamlarının çoğunun kabul ettiği gibi, madde yazısı, resim yazısı ve fikir yazısından sembol yazısına evrilmemiştir. Aynı şekilde tersten bir okumayla kitabetin kökeni Mısır

hiyeroglifleri ile çivi yazısına da dayanmamaktadır.²⁶ Diğer yandan tarihî kalıntılarda gün yüzüne çıkan bazı resim ve çizgisel şekiller kimi bilim otoritesi tarafından yazı olarak algılsa da illa bu anlama geleceği düşünülmemelidir.

Modern ve çağdaş bilim insanlarının çoğunun ilim ve teknolojinin evrilerek geliştiği yönündeki iddiaları şüphelidir. Zira ilk çağlarda Hz. Nûh, mükemmel denilebilecek, Kur'ân'ın ifadesiyle körüklü bir gemi/tennûr yapmıştır.²⁷ Kur'ân'a göre değil de pozitif bilim paradigmasına göre bakılacak olursa tarihin başlangıcında Hz. Nûh'un böyle bir gemi yapması mümkün değildir. Zira onlara göre tarihin başlangıcında insanlar ilkel oldukları için böyle bir gemi yapmaya imkanları el vermemektedir. Bu geminin inşası, yazı ve rakamlar için de ipucu niteliği taşımaktadır ki tersane ustalığı belli bir mühendislik ve hendese bilgisi gerektirir. Bu sebeple Hz. Nûh'un belli ölçüde de olsa hesap ve çizim işlerini bildiği yadırganmamalıdır. Dolayısıyla Hz. Nûh'un gemisi belli bir projeye ve hesaba göre yapılmalıdır ki tufana dayanıklı olsun. Bu bilgiler medenî gelişmelerin Hz. İdrîs döneminde ilerlediğini akla getirmektedir. Hz. İdrîs, Hz. Nûh'tan önce yaşadığına göre ilim, teknoloji ve yazı Onun döneminde gelişmiş, Hz. Nûh döneminde belli seviyeye ulaşmıştır denilebilir. Zira harfler cifr ile aynı zamanda rakamdır. 28 Arap harfinin ilk 9'u birler; ikinci 9'u onlar; üçüncü 9'u yüzler basamağı; nihayet sonuncusu da 1000/"bin" sayısı olarak kullanılmaktadır.

Hz. Nûh'un çok şümüllü ve mükemmel gemisinden sonra tarihsel süreç içerisinde insanoğlu tekne, kayık, kano, sal gibi basit yüzenbinekler yapmıştır. Tüm bu açıklamalardan yola çıkarak, gemi örneğinde olduğu gibi yazı da ilk defa sembolik alfabeyle başlamış sonra daha basit, daha kolay şekillere dönüşmüş olabilir. Amacımız modern ve çağdaş bilimin verilerini tamamen reddetmek değildir. Ancak yazı konusu ele alındığında Hz. İdrîs'in iç ve Güney Arap yarımadasında yaşadığına dair ilmî veriler ihmal edilmemelidir. İnsanoğlu için çok önemli bir eylem olan yazının ortaya çıkışını, Fenike, Mısır ve Mezopotamya topraklarıyla sınırlamak tarihsel, antropolojik ve sosyolojik bir hata olacaktır.²⁸

Hz. İdrîs'in elbise dikmesi, hesap ve yıldız ilmiyle uğraşması yazı ile alakalı fiillerdir.²⁹ Yine Hz. Nûh'un gemisini anlatan âyette yer alan "sana'a" fiili bu geminin belli bir hesaba göre yapıldığını göstermektedir.³⁰ "Sana'a" fiilinde işin belli bir yetenek, hesap ve plan ile yapıldığı anlamları mündemiçtir ki bu yönüyle "amele" fiilinden ayrılır.³¹ Nûh (a.s)'dan sonra tarihte var olmuş Âd kavminin ilim, teknoloji ve imar faaliyetlerindeki ilerlemeleri de yazı ile alakalıdır. Hz. Nûh'tan sonra yaşamış olan Âd kavmine ait olduğu ifade edilen yapılara bakıldığında, onların da ev ve saray inşa ederken son derece gelişmiş bir mühendislik bilgisi kullandığı görülmektedir.

İbn Haldûn da yazının Himyerîlere Hûd kavminden tevarüs ettiğini belirtmektedir.³² Âd kavminin helakiyle beraber, onların bakiyeleri olan Semûd kavmi, biraz daha kuzeye göç ederek yazıyı Akdeniz kıyılarına oradan da başta Avrupa olmak üzere dünyanın kuzey bölgelerine taşımış olmalıdırlar. Dünyanın neredeyse tüm alfabelerinin kökeni Arapçadır. Hatta Göktürk alfabesi/Orhun Abideleriyle Arap alfabesi arasındaki ilişki pek çok harfte ortaya konulmuştur.³³

Semûd kavmiyle Kuzey Arap yarımadasına taşınan yazı, Sâmî milletlerinin tasarrufuyla bazı değişikliklere uğramıştır. Güney Arapları da kendilerine Hz. İdrîs, Hz. Hûd ve Hz. Sâlih döneminden kalan alfabeler üzerinde bazı tasarruflar yapmışlardır.

Çoğu Batılı, alfabenin kökeninin Fenikelilere nispet eder. Hüsnü zanla Batılıların alfabeyi Fenikelilere nispet etmelerinin iki sebebinin olduğu düşünülmektedir. Birincisi, Avrupalıların alfabeyi Fenikelilerden öğrendikleri için onların icadı saymaları; ikincisi de yazı ile ilgili somut kitabelerin Lübnan-Suriye civarında ortaya çıkmasıdır. Ancak bunlar şimdilik bir delil olarak kullanılabilir. Yarın daha eski belgeler çıkabilir. Nitekim Childe, kentleşme tarihini M.Ö. 3000'ler olarak hesaplarken³⁴ Göbeklitepe ile birlikte en eski kentleşme örneği M.Ö. 10.000'li yıllara kadar götürülebilmıştır. Bu da kesin bir tarih değildir. Her an bulunabilecek yeni bir arkeolojik bilgi ile bu tarih çok daha gerilere gidebilir. Himyerî yazısı anlatılırken onlara ait ilk kitabe M.Ö. 600'lü yıllara aittir denilmektedir. Ancak Kur'ân'da belirtildiği gibi yazı Yemen'de Himyerîlerden daha önce kullanılmaktadır.³⁵ Modern bilim, sadece kitabelere göre hareket etmekte, kutsal metinleri birer delil olarak görmemektedir. Ancak unutulmamalıdır ki kutsal kitaplar da tarihî birer vesikadır.

1.2. Harf Çeşitleri ve Ses Alfabeti/Phonographic

Bazı İslâm kaynaklarına göre yazı Hz. Âdem'den beri vardır. Sonradan yazı Hz. İdrîs tarafından geliştirilmiş ve Hz. İdrîs, insanlık tarihinde ilk defa kalemle yazmış,³⁶ elbise dikmiş, hesap ve yıldız ilmiyle uğraşmıştır.³⁷ Dolayısıyla yazının ve sayının (ilk dönem yazı ve sayı aynı şekillerdir) elbise dikmekle ve ilimle çok yakından bağlantısı vardır. İslâm kaynaklarına göre, Hz. Âdem'e suhuf/sahifeler verildiğine dair bilgiler mevcut olsa da³⁸ ciddi anlamda kitabet ve hesap işleri ile ilmî faaliyetler Hz. İdrîs döneminde başlamıştır denilebilir.³⁹

Modern ve çağdaş bilime göre Arap harflerinin kökeni, Batı Sâmîlerden Fenikeliler/Ken'ânî'lere ve yaklaşık olarak M.Ö. 1000'li veya 2000'li yıllara dayanmaktadır. Onlara göre Fenikeliler daha önce hiçbir milletin keşfedemediği bir şeyi fark etmişlerdir ki o da seslerin mahdut; varlık, şekil ve simgelerin ise sınırsız olduğudur.⁴⁰

Modern ve çağdaş bilime göre Fenike alfabesinin kökeni Mısır ile Hititlerin resim yazısı/pictographic veya fikir yazısı/ideographic alfabelerinden bazı resimlere dayanır. Bu resimlerin tabiatta karşılıkları da mevcuttur. Dolayısıyla Fenike alfabesinin temelinde hem doğadaki varlıkların bizzat kendileri hem de Mısır ile Hitit yazıtlarında kod olarak kullanılan şekilleri vardır. Daha sonra her millet Fenike alfabesinin harfleri ve sesleri üzerinde bazı tasarruflar yapmış ve Arap, İbrânî, Arâmî, Göktürk, Soğd, Grek, Latin, Kril ve saire değişik alfabeler ortaya çıkmıştır.⁴¹ Başlangıçta 22 harften oluşan Fenike Alfabesine milletler kendi aksanlarına göre pek çok yeni harfler ekleyerek, kendi alfabelerini oluşturmuşlardır. Aynı zamanda bu milletler doğadaki varlığın resimlerini farklı cephelerden izleyerek kendilerine göre kodlamışlar; böylece aynı sesler farklı şekillerle sembolleşmiştir.⁴² Günümüzde kullanılan farklı harfler, doğadaki bir varlığın resminin sadece çizgilere indirgenmiş halidir. Örnek vermek gerekirse “öküz” anlamına gelen “elif/l/alfa/a/A harfi; bir boğanın farklı açılardan resminin zamanla değişime uğramış şeklidir. Örneğin Latince/Türkçe “A” harfi ters çevrildiğinde hala öküz başı özelliğini korumaktadır.

2. Arap Harflerinin Kökeni

Arap yazısının kökeni ile ilgili tevkîfi ve beşerî olmak üzere başlıca iki görüş vardır. Yazının tevkîfi olduğunu savunan bilim adamları görüşlerini “Hz. Adem’e isimlerin öğretilmesi”;⁴³ “dillerin ve renklerin farklılığı”⁴⁴ âyetleri ile Ebû Zer el-Gıfârî’nin “yazının ilâhî olduğu ve Arap yazısından geliştiği” rivayetine dayandırır.⁴⁵

Bazı bilim adamları da Arap yazısının beşer ürünü olduğunu savunmaktadırlar ki bunlar kendi aralarında üçe ayrılır. Bu görüşlerin ilkinde göre Arap yazısının kaynağı bir kişi; ikincisine göre bir topluluk; üçüncüsüne göre ise başka bir yazı çeşididir.⁴⁶ Arap yazısının başka bir yazı çeşidinden türediğini savunan üçüncü görüş; bunun hangi yazı olduğu konusunda ihtilaf etmiştir. Bazıları Arap yazısının Himyer harflerinden; bazıları Hire; bazıları da Nabat harflerinden türediğini ifade etmişlerdir.

İbn Haldûn başta olmak üzere pek çok bilim adamı Arap yazısının Himyer yazısından türediğini iddia ederler.⁴⁷ Cevad Ali ise İbn Haldûn gibi yazının Yemen’de Mainler tarafından da kullanıldığını belirtmiştir.⁴⁸ Kur’ân’da da bu görüşleri destekleyen deliller bulmak mümkündür.⁴⁹ Arap yazısının Himyer yazısından türemediğini iddia eden bilim adamları İbn Haldûn’u eleştirmekte, onun Himyer yazısını Lihyânî, Safevî ve Semûdî yazıyla aynı kategoride değerlendirerek hata yaptığını ileri sürmektedirler. İbnü’n-Nedîm (ö. 385/995) de Arap harfleri ile Himyer harflerinin farklı olmasından dolayı İbn Haldûn’a katılamayacağını ima eder.⁵⁰ Ancak İbn İbn Haldûn Himyer yazısını diğer yazı

çeşitleriyle karıştırırsa da bunların kökeni aynı yere çıkmakta; o görüşünde isabetli görülmektedir.

Sahabe döneminde ise harfler daha çok hurûf-ı mukatta bağlamında değerlendirilmiştir. İbn Abbâs ve Hz. Ali'ye göre mukatta harfleri yüce Allah'ın değişik isimlerine işaret eder. Meselâ, {الم} ⁵¹ harfleri, sırasıyla Rabb'in "Allah, Latîf ve Mecîd" isim ve sıfatlarına delâlet eder.⁵² Buna yakın olarak Dahhâk, (ö. 211/826) söz konusu harflerin sırasıyla "Allah, Cibrîl ve Muhammed" olmak üzere Allah'ın isim ve sıfatlarının yanında Cebrâil ve Hz. Peygambere de işaret ettiğini söylemiştir.⁵³ İbn Abbâs'tan gelen başka bir rivâyete göre de bu harfler "Ene'l-lâhü a'lemu" terkinin baş harfleridir.⁵⁴ Yine aynı minvalde İbn Abbâs'a göre, {كهيعص} ⁵⁵ harfleri sırasıyla Allah'ın "Kâfiye, Hâdiye, Hakîm, Alîm ve Sâdık" isim ve sıfatlarına işaret etmektedir.⁵⁶ Muhammed b. Kurazî'ye (ö. 108/726) göre de bu harfler {عسق} {حم} ⁵⁷ Allah'ın "Rahmân, Alîm, Kuddûs ve Kâhir" sıfatlarına delalet etmektedir.⁵⁸ İbn Abbâs ve Hz. Ali'nin rivayetleri dikkate alınırsa harfler; Yüce Allah'ın bazı isimleri ile bazı kutsal varlıkların ilk harflerinin seslerinden oluşmuştur. Bu da meseleye ilâhî ve din merkezli bir yaklaşımdır.

Modern ve çağdaş bilime göre Arap harflerinin kökeni, ataları olan Fenikelilere dayanır. Dolayısıyla Arap Alfabeti Mısır ile Hitit yazıtlarında kod olarak kullanılan 22 resmin baş harflerinin "özel bir ses" olarak sembolleştirilmesi sonucu oluşmuş; 6 harf ise Arapça'ya sonradan ilave edilmiştir. Örneğin öküz anlamına gelen elif/alf "I/A/a/e" olarak kodlanmış; mabet, ev anlamına gelen beyt, çift ve tek odalı olarak "B/b" şeklinde kodlanmıştır.⁵⁹

Harflerin kökeni "beyt"te olduğu gibi doğadaki bir nesnenin ya da elif de olduğu gibi de bir varlığın adıdır. Daha sonra doğadaki bir varlık ya da nesnenin ilk hecesinin özel olarak isimlendirilmesi ile de harfin adı oluşmuştur. Yani harflerin bir köken adı bir de kendi adı vardır. Arapçada 28 harf içerisinde sadece "ayn" ile "nûn"un hem varlık adı hem de harf adı aynı kalmıştır. Bunlardan bazıları ise -sîn ve kâf da olduğu gibi- köken adı ile harf adı birbirine yakın iken hemze de ise varlığın adı "elif/öküz" olduğu halde harfin adı varlık isminden uzaklaşarak hemze olmuştur. Hemzenin başka bir versiyonu "elif" ise özüne yakın anlamda telaffuz edilmiştir. Genel olarak Arap harflerinin kökenini, şekil ve seslerini daha iyi anlamak için; Mısır hiyeroglifi, Fenike harfleri, Latin alfabesi ve Arap elifbası olmak üzere dört unsurla ilişkisini incelemek daha faydalı olacaktır.

3. Arap Harflerinin Diğer Milletlerin Harfleriyle İlişkisi

Alfabe harflerinin Arapların atası olarak addedilen Sâmi bir ırk tarafından oluşturulduğu konusunda bir şüphe yoktur. Sembolik harflerin icadı ister Yemenlilere ister Fenikelilere isterse de Nabatlılara verilsin harfler Arap

unsurlarının bir eseridir. Zira hem Yemenliler hem Fenikeliler hem de Nabatlılar Arap unsurunun farklı kollarıdır.

Geçmişte ve günümüzde dünyanın tamamına yakınının kullandığı alfabedeki harflerin ismi de Arapçadır. Üstelik bu harf isimlerinin türediği doğadaki gerçek varlıkların adı da Arapçadır. Örneğin “b” harfi Arapça “ev” anlamına gelen “beyt/بيت” kelimesinin ilk harfinden sembolleşerek oluşmuştur ki “beyt/بيت” Kur’ân’da 69 defa,⁶⁰ “el” anlamına gelen “yâ”nın kökeni “yed/يد” ise 120 defa geçer.⁶¹ Hatta “ayn/عين” harfi hem doğadaki bir varlığın adı hem de bir harfin adı olarak kullanılmaktadır. Aynı zamanda “ayn” kelimesi Kur’ân’da 65 defa geçmektedir.⁶² Aşağıda Arapların diğer milletlerle ortak 22 harfinin kısaca değerlendirilmesi yapılmıştır.

A/a/إ /أ : Eski Arapçada “elif” ve Fenike dilinde “alf” öküz anlamına gelmektedir. Yine Arapça ile aynı kökten olan İbrânîce ve Arâmîcede “alef” olarak telaffuz edilir. Elif Batı dillerine “alfa” olarak geçmiştir. Öküz resmi Mısır hiyerogliflerinde de mevcut olup hem öküz hem de öküzden istifade etmek anlamlarına gelmektedir.⁶³ Elif Arapçada çok sık kullanılan harflerden biri olup Kur’ân’da aynı zamanda hurûf-ı mukatta harfi olarak da kullanılmıştır.

B/b/ب : Fenikece “bet”; Arapça, “beyt; şeklinde telaffuz edilip “mabet, ev veya çadır” anlamına gelmektedir. Ârâmîce ve İbrânîce’de “bet” olarak kullanılır. Yunancaya beta olarak geçmiştir. B/b/ب harfinin şeklinden de anlaşıldığı gibi, Mısır hiyeroglifinde, Sînâ yazıtları ile Arapçada basit bir ev şeklinde yazılır. Yunancada da yazımı tek odalı veya çift odalı bir ev şeklini andırır. Orhun alfabesinde de tek çadır planındadır. Çivi yazısındaki şekli ise bir ev planına benzer.⁶⁴

C/c/G/g/ج : Fenikece “gaml, gimel”; Arapça “cemel/erkek deve” anlamlarına gelir. Ancak Arapçada daha sonra, sonundaki lâm düşerek bir harfin adı olarak sadece “cîm” olarak kullanılmıştır. Sonundaki “lâm” düşmüştür; bunun yerine ilk harf “yâ” ile med olmuştur. Ârâmîce ve İbrânîce’de aslı şekliyle “gimel” olarak kullanılmıştır. Mısır hiyerogliflerinde, deve hörgücü şeklinde çizilmiştir. Fenikece, Ârâmîce, Latince, Yunanca, Nabatça ve Arapça şekilleri arasında çok yakın benzerlikler vardır.

D/d/د : Fenikece “delt” kapı kanadı; Eski Arapçada “dâl” kapı kanadı ile “dulâb” dolap anlamlarına gelmekte olup sonradan sadece bir harfin adı olarak “dâl” şeklinde kullanılmıştır. Eskiden kapılar genelde üçgen şeklinde olduğu için harfin şekli üçgene benzetilmiştir. Ârâmîce, İbrânîce “dalet olarak Yunacada ise “delta” olarak isimlendirilmiştir. Mısır hiyerogliflerinde de üçgen şeklinde kullanılmaktadır.

E/e/ ه/ها : Fenikece “hâ” sesi olarak telaffuz edilmesine rağmen Yunan ve Latince “h” sesi düşerek sadece “e” sesi kalmıştır. Nitekim şekil olarak ه/ها aslını koruyarak Osmanlıca ve Farsça gibi Arap olmayan milletlerin alfabesinde de “e” sesini karşılamak için kullanılmıştır. E/e/ ه/ها harfi Mısır hiyeroglifleri, Ugarit çivi yazıları, Yunanca, Uygur, Soğd dillerinde ve Arapçada başının üzerine elini koymuş düşünen adam resminden h/ها olarak sembolleşmiştir. Hâ, Kur’ân’da aynı zamanda hurûf-ı mukatta harfi olarak da kullanılmıştır.

F/f/V/v/ و/و : Fenikece’deki “vâv” telaffuzuyla ilk hali “Y” şeklinde olup “çivi, kama veya direk anlamlarına gelir”. Zira harfin ilk şekli çiviye, kamaya ve gemi direğine benzemektedir. Harf Eski İbrânîce, Eski Yunanca ve Latin dillerinde gemi direği anlamında kullanılır. Mısır hiyerogliflerinde de gemi direği şeklinde çizilen harfin aslı, bir direği andırmaktadır. Zira harfin ilk şekli olan “Y” ile ona benzeyen F/f’nin de aynı şekilde yazıldığı anlaşılmaktadır.

H/h/ح : Fenikece’de “het”; Ârâmîce ve İbrânîcede orijinal şekliyle “het” olarak talaffuz edilir. Arapçada ise kökeni “hâit” kelimesidir. “Het/hâit” Arapçada “çit, çevre ve duvar anlamlarına gelir”. Mısır hiyerogliflerinde de çit şeklinde yazılan harf, H/h şekliyle bir çiti andırmaktadır. Harfin Fenikece, Yunanca ve Latince yazılışı arasında bir yakınlık görülmektedir. Ancak Arapçada harf çit şeklinden uzaklaşarak “deve” şeklinden/hörgücünden esinlenerek oluşturulan cîm/ج harfine benzer yazılmıştır. Hâ, Kur’ân’da aynı zamanda hurûf-ı mukatta harfi olarak da kullanılmıştır.

İ/i/ی/ي / ي/ي : Fenikece’de harfin adı yod; Ârâmîce ve İbrânîcede de “yod”; Arapçada “yed” olarak telaffuz edilmekte olup “el, güç, kuvvet ve egemenlik” anlamlarına gelmektedir. Ancak kelimenin hakiki anlamı sadece “el veya kol”dur. Mısır hiyerogliflerinde el veya kol şeklinde çizilen İ/i/ی/ي / ي/ي harfi sonraları yazı kolaylığı için parmak şekillerini kaybederek sadece “kol” şeklinde ya da Arapçada olduğu gibi eğri i/ی veya eğik kol/ي şeklinde yazılmıştır. Harfin Fenikece, Yunanca ve hiyeroglif şekli arasında büyük benzerlik vardır. “Yâ”, Kur’ân’da aynı zamanda hurûf-ı mukatta harfi olarak da kullanılır.

K/k/ك : “Avuç içi, dur ve engelleme” anlamlarına gelen harfin adı; Fenikece’de “kaff”; Arapçada “kâf”; Ârâmîcede de “kaf”; İbrânîcede “haf”; Yunanca da ise kappa’dır. Yunanların “f” harfini “p” veya “ph” olarak telaffuz ettikleri düşünülürse bütün dillerde harfin aynı olduğu görülür. Nitekim Latince “f” harfi Yunancayla benzer bir şekilde “ph” olarak yazılır. Arapça dahil tüm Sâmi dillerinde “kâff” “avuç içi veya aya” anlamına gelir. Mısır hiyerogliflerinde “avuç içi” şeklinde çizilen harf, zamanla avuç içi çizgileriyle, avuç içi kenarları şeklinde yazılmıştır. Harf, başta Güney Arapları, tüm Orta Doğu devletleriyle Yunan ve Latin metinlerinde de birbirine yakın şekilde yazılmıştır. Arapça yazımı ise avuç kenarlarıyla avuç içi çizgilerini gösterecek şekilde “ك” olarak yazılmıştır. Nitekim Sînâ yazıtlarında da Arapçadaki şekliyle

yazılmıştır. Bir başka Arapça yazı tarzı olan Kûfî’de ise kol şeklinde yazılmıştır. “Kâf” Kur’ân’da aynı zamanda hurûf-ı mukatta harfi olarak da kullanılmıştır.

L/l/ل : Fenikece’de lamed “üvendire veya mızrak” anlamlarına gelir. Ârâmîce ve İbrânîcede “lamad”; Yunanca da lambda olarak telaffuz edilir. Harf, Mısır hiyerogliflerinde, tüm Sâmi dillerinde, Yunanca, Latince ve Orhun abidelerinde de benzer şekilde yazılır. “Lâm”, Kur’ân’da aynı zamanda hurûf-ı mukatta harfi olarak da kullanılmıştır.

M/m/م : Fenikece’de su anlamına gelen “mem” isminden bir semboldür. Ârâmîce ve İbrânîcede “mem ya da mayim” olarak telaffuz edilir. Arapçası ise yine su anlamına gelen “mâ” veya mîm”dir. Yunanca da ise Arapça haline uygun olarak “mû” şeklinde kullanılır. Harf, Mısır hiyerogliflerinde, Latince ve Yunanca olmak üzere tüm dillerde su dalgasının temsili olarak “M/m” şeklinde yazılmıştır. Ancak Arap harflerinin kökeninin Nabattan ziyade Müsnece daha yakın olduğu için Arapçada su kuyusu şeklinde yuvarlak yazılmıştır. “Mîm”, Kur’ân’da aynı zamanda hurûf-ı mukatta harfi olarak da kullanılmıştır.

N/n/ن : Fenikece’de Arapça, Ârâmîce ve İbrânîcede “balık” anlamına gelen “nûn” kelimesi aynı isimle “N/n” harfine isim olmuştur. Mısır hiyerogliflerinde balık veya yılan şeklinde yazılmıştır. Zira Arapçada düz yazılmasının sebebi de yatay bir balıktan sembolize edilmiştir. Kıvrımlı yazımı ise can çekişen bir balığı simgeler. Dünyanın pek çok dilinde Arapçada olduğu gibi “nûn/ن” ya da onun ters çevrilmiş hali olan “n” şeklinde yazılır. “Nûn” Kur’ân’da hem balık anlamında hem de hurûf-ı mukatta harfi olarak da kullanılmıştır.

O/o/ع : Fenikece’de Arapça, Ârâmîce ve İbrânîcede “göz” anlamına gelen “ayn” kelimesinin aynı isimle “a/o” isim olmuştur. Yunanca, Latince ve Türkçe “o” harfi Arapçaki “ayn” harfinden gelir. Yunancada aynı harften “omega ve omikron” harfleri de oluşturulmuştur. Başta Arapça, Ârâmîce ve İbrânîcede olmak üzere tüm Sâmi kavimlerinde görülen “ayn”; Orhun abidelerinde ve Soğd dilinde de benzer şekilde yazılmıştır. “Ayn”, Kur’ân’da aynı zamanda hurûf-ı mukatta harfi olarak da kullanılmıştır.

P/p/ف : Fenikece’de “pe” Arapçada “fû, fem” ağız demektir. Ârâmîce ve İbrânîcede “p veya f” olarak kullanılmıştır. Yunancada “pi” olarak isimlendirilmiş; Mısır hiyerogliflerinde ağzın yanında ters burun şeklinde resmedilmiştir. Harfin şekli ile Habeşçe “af”ın burun anlamına gelmesi “ağız” anlamının yanı sıra “burun” anlamına da gelmesi mantıklıdır. Başta Arapça, Ârâmîce ve İbrânîcede tüm Sâmi kavimlerinde görülen “fe” Orhun abidelerinde, Yenisey ve Talas alfabetinde de yer almıştır. “Fe” harfine benzer şekillere kadim ve çağdaş Batı alfabelerinde de rastlanmıştır. “P” harfi Arapçadan sağdan Latinceye de soldan okunduğunda birbirine yakın şekilde yazılır.

Q/q/ق : Fenikece’de Ârâmîce ve İbrânîcede “maymun veya iğne deliği” anlamına gelen “kâf” kelimesi, aynı isimle “Q/q” harfine isim olmuştur. Mısır hiyerogliflerinde de maymun büstü olarak çizilmiştir. Zamanla “p” harfi ile karışmaması için çizgisi sağa kaydırılmıştır. Başta Arapça, Ârâmîce ve İbrânîce olmak üzere tüm Sâmî kavimlerinde görülen “q”; Mısır hiyerogliflerinde, Latince ve Yunancada da benzer şekilde kullanılır. Qâf, Kur’ân’da aynı zamanda hurûf-ı mukatta harfi olarak kullanılmıştır.

R/r/ر : Fenikece, Arapça, Ârâmîce ve İbrânîcede “baş” anlamına gelen “re’s kelimesi, Yunacada “rho” olarak kullanılır. Harfin şekli Mısır hiyerogliflerinde soldan profil bir adam başının görüntüsüdür. Başta Latince ve Yunanca olmak üzere tüm dillerde benzer şekilde kullanılır. “Râ” Kur’ân’da aynı zamanda hurûf-ı mukatta harfi olarak da kullanılmıştır.

S/s/س/ش : Fenikece Arapça, Ârâmîce ve İbrânîcede “diş” anlamına gelen “sinn, şinn” kelimesi iki tane yan yana dişin resmidir. Mısır hiyerogliflerinde de diş şeklinde sembolize edilen harf, kadim ve çağdaş tüm Sâmî dillerinin yanı sıra Yunanca ve Latince olmak üzere Batı dillerinde de kullanılır. “Sîn”, Kur’ân’da aynı zamanda hurûf-ı mukatta harfi olarak kullanılmıştır.

S/s/ص : Fenikece Arapça, Habeşçe ve İbrânîcede, sâd ya da sade olarak telaffuz edilir. Harfin kökeni olan “sade” olta anlamlarına gelir. Özellikle Fenikece Arapça, Ârâmîce, İbrânîce ve Habeşçede kullanılan harfin tüm dillerde yakın anlamı vardır. “Sâd” Kur’ân’da aynı zamanda hurûf-ı mukatta harfi olarak kullanılmıştır.

T/t/ط/ت : Fenikece işaret anlamına gelen “tav”ın ilk harfinden oluşturulmuştur. Ârâmîce ve İbrânîcede “tav” olarak telaffuz edilirken Arapça, “tâ” olarak adlandırılmıştır. Yunanca ve Latincedeki “T, t” de Arapçada kullanılan ط “tâ”nın ters dönmüş halidir. Harf, kadim ve çağdaş tüm Sâmî dillerinin yanı sıra Yunanca ve Latince başta olmak üzere Batı dillerinin hepsinde kullanılır. “Tâ” da Kur’ân’da hurûf-ı mukatta harfi olarak kullanılmıştır.

Z/z/ز : Fenikece, Arapça, Ârâmîce ve İbrânîcede “silah” anlamına gelen “zay”dan geliştirilmiştir. Arapça “zâ veya zey” şeklinde kullanılan harf; kadim ve çağdaş tüm Sâmî dillerinin yanı sıra Yunanca ve Latince başta olmak üzere Batı dillerinde de kullanılır.⁶⁵

Kısaca ifade etmek gerekirse alfabe harfleri Sâmîlerden, Greklerden kadim Türklere kadar dünyanın pek çok dilinde benzer şekil ve sesle kullanılmaktadır. Bu nedenle alfabe ve harflerin birbiriyle çok yakından ilişkisi vardır.⁶⁶

4. Arap Harflerinin Kökenine Dair Kur’ân’dan Bazı Örnekler

Toplam 28 harften oluşan Arap harflerinin 22’si diğer milletlerin harfleriyle ortak iken (أ ب ج د ه و ز ح ط ي ك ل م ن س ع ف ص ق ر ش ت) 6’sı (ث خ ذ ض ظ غ) sadece

Araplara hastır. Buna bir de “lâmelif” ilave edilirse harf sayısı 29 olmaktadır. Arap harflerinin diğer milletlerle ortak olan 22 harfe bakıldığında *baş, başının üzerine elini koymuş adam, göz, ağız, diş, el ve avuç* olmak üzere 7 tanesi insan organı isimlerinin ilk seslerinden sembol olduğu görülmektedir. 8. ise mabet veya insan barınağı anlamına gelen “beyt”; 9.’su evin “dâl/kapı”ıdır. 3 tanesi elif/öküz ve cim/deve evcil hayvanlarından ve onların ahırından/ağılından “hâ” harfi oluşmuştur. Bir de hayvanlardan “qâf” maymun vardır ki toplam 4 eder. Su âleminde ise 3 harf vardır ki bunlar “su/mâ”, “nûn/balık” ve “sâd/olta/avlanma”dır.

4.1. Arap Harflerinin Adıyla Kökenin Kur’ân’da Aynı Şekilde Kullanılması

Arapça harfler belli isimlerin ilk harfinden sembolleşerek ikinci defa isim olmuşlar ancak ikincisi sadece bir harf/ses şeklini ismi olmuştur. Örneğin beyt/ev kelimesinin ilk harfi “b” olarak sembolleştirilmiş “bâ” “b” sesine isim olmuştur. Yani Arapça bir harf türediği ismin ilk harfinden sembolleşerek ikinci defa isim olmuş; bu isim de harfin özel ismi olarak kullanılmıştır. Ancak Arap harfleri içerisinde ayn ve nûn ise köken ismini ve anlamını korumuş hem varlık ismi hem harf ismi aynı olarak kalmıştır. Örneğin Kurân’daki “ayn” harfi/hurûf-ı mukatta ile göz ve çeşme anlamına gelen “ayn” aynı şekilde telaffuz edilmektedir. Aynı durum “nûn” harfi için de geçerlidir. Kur’ân’da “nûn” hem hurûf-ı mukatta olarak hem de balık anlamında aynı şekilde telaffuz edilmektedir.⁶⁷

Ayn/عين: Ayn, sözlükte “göz, çeşme, pınar, casus, gözcü, delik, ağ, bir şeyin en güzel yanı” anlamlarına gelir.⁶⁸ Kur’ân’da “ayn”, 65 defa kullanılır.⁶⁹ Ayn/göz kelimesi Kur’ân’da kısas âyetinde geçmektedir. Aynı zamanda bu âyet ve hükmü Teyrât’ta da bildirilmiştir. Aynı hüküm İslâm hukukunda da devam ettirilmiştir. Âyet bir yandan önceki dinlerin hükümlerini haber verirken diğer yandan Müslümanlar için de aynı hükmün geçerli olduğunu bildirmektedir.⁷⁰ Kurân’da ayn kelimesi genel olarak göz ve gözle ilgili maddi ve manevi anlamlarda kullanılır.⁷¹ Ancak ayn, 65 kullanım içerisinde yaklaşık on yerde “pınar” anlamına da kullanılmaktadır.⁷²

Nûn/نون: Arapça nûn, hem bir balığın adı hem de balık sözcüğünün ilk harfinden oluşturulmuş bir harf ismidir. Yani hem balık demektir; hem de “n” sesi veren bir harfin özel ismidir. Sözlükte “nûn”, “balık, büyük balık, ay, çene çukuru” anlamlarına da gelir.⁷³ Kur’ân’da aslî şekliyle bir defa⁷⁴ geçmektedir.⁷⁵ O da “zû/sahip” terkibiyle beraber “Zünnûn” olarak Hz. Yunus’un lakabı olarak kullanılmıştır.⁷⁶ Rivayetlere göre Hz. Yunus, kavmine kızmış ve onların başına gelecek musibetten dolayı memleketini terk etmiştir. Bindığı gemi batma tehlikesi geçince yüklerin hafifletmesi amacıyla bazı kimselerin feda edilmesi

kararına varılmıştır. Çekilen kura Hz. Yunus'a çıkmış ve suya atılmıştır. Suya atılınca hata yaptığını anlayan Hz. Yunus, tövbe etmiş ve bir balık tarafından yutulmuş kurtarılmıştır.⁷⁷ Hz. Yunus için Kalem suresinde “Zünnûn”la eş anlamlı olarak “Sâhibü'l-hût” kavramı da kullanılmıştır.⁷⁸ Kalem suresinin balık anlamına gelen “nûn”la başlaması ve içinde “nûn” ile eş anlamlı “hût”un geçmesi ayrıca manidardır.⁷⁹ Birûnî, (ö. 453/1061) “sahip ile zû”nun aynı anlama geldiğini belirtmiş, “zû” lakabını sadece Yemenlilerin kullandığını belirtmiştir.⁸⁰

4.2 Arap Harflerinin Kökeninin Kur'ân'da Tam Olarak Kullanılması Fakat Adının Sonradan Değişmesi

Kur'ân'da “ayn ve nûn” hem varlık adı hem de Arap alfabesinde bir harfin adıdır, simgesidir. Kelimeyle harfin adı ve sembolü aynı şekilde telaffuz edilmektedir. Ancak beyt, hâit, re's, sin, sâd, mâ/su, keffe, kâf (maymun) ve yed gibi isimler sembolleşirken/bir harfe isim olurken başka bir şekle ve isme bürünmüşlerdir. Örneğin beyt, *bâ*; hâit, *hâ*; re's, *râ*; sin, *sîn*; sayd, *sâd*, *mâ*, *mîm*; keffe, *kâf*; qırde, *kâf* ve yed de “*yâ*” olmuştur. Dolayısıyla bu bölümde harfin kökeninin Kur'ân'da tam olarak kullanılanlar ancak harf olarak adı değişenler değerlendirilmiştir.

Beyt/بيت: Beyt, sözlüklerde “ev, yuva, çadır, mabet, kılıf” anlamlarına gelir.⁸¹ Kur'ân'da 69 defa kullanılan beyt kelimesi daha çok mabet anlamında ve Kâbe anlamında kullanılır.⁸² Beyt, insanın geceleri barındığı yerdir. Daha sonra gece anlamı terk edilerek sadece ikamet anlamında kullanılmıştır. Çoğulu, *büyût* veya *ebyât* şeklinde çekimlenir.⁸³ Sonraları evler için sadece *büyût* kullanılırken *ebyât* ikişer dizeli şiirler için kullanılmıştır.⁸⁴ Zira iki dizeli şiirler bir oda bir de girişi olan ev ya da çadırlara benzetilmiştir. Zira harfinin mevcut şekli Türkçedeki “B/b” hem bir odayı hem iki odayı simgeler. Arapçada sadece tek odalı çadır şeklinde çizilmiştir.

Çamurdan, kilden, taştan ve daha pek çok değişik malzemeden yapılan konutlara da beyt denir. Bir kimsenin/varlığın sürekli bulunduğu yere de onun evi/beythü denir. Zira Kâbe'ye sürekli Yüce Allah'ın rahmetinin tecellisinden dolayı Beytullah denilmiştir. Beyt, ev ve mabet kelimesinin yanı sıra örümcek ağı,⁸⁵ arı yuvası,⁸⁶ ve deriden yapılmış seyyar çadırlar için de kullanılır.⁸⁷ Beytin tef'îl babından kullanımı olan tebyût, “geceleyin plan kurmak” anlamlarına gelir.⁸⁸ Hadîslerde ise tebyût, oruca niyet etmek anlamında kullanılmıştır.⁸⁹

Hâit/حائط: Sözlükte “duvar, set ve çit anlamlarında isim olarak kullanılan hâit, gözetlemek ve korumak” anlamlarına da gelir.⁹⁰ Kur'ân'da 28 yerde sözlük anlamına yakın olarak kullanılır.⁹¹ Hâit, Arapçada genel olarak kuşatmak anlamındadır. Normalde Arapçada duvar anlamında bir de “cidâr”,⁹² sûr ve tesevvera/duvar kelimeleri de kullanılmaktadır.⁹³ Ancak kuşatma anlamına gelen hâit kelimesi müradiflerine göre daha yaygındır.⁹⁴

Sinn/سن: Sinn, sözlükte “bilemek, şekil vermek, kanun çıkarmak, dış, sivri uç, uç, adet, gelenek ve töre” anlamına gelir.⁹⁵ Kur’ân’da sözlük anlamlarına yakın kullanılır ve sadece iki yerde kullanılır.⁹⁶ Dış kelimesi Kur’ân’da kısas âyetinde geçmektedir. Aynı zamanda bu âyetin diğer kutsal kitaplarda geçtiği de ifade edilir. Âyet hem önceki dinlerin hükümlerini haber vermekte hem de Müslümanlar için bir hüküm ortaya koymaktadır.⁹⁷

Sayd/صيد: Sad harfî hurûf-ı mukatta olarak Kur’ân’da bir defa geçmesine rağmen aynı kökten “sayd/avlamak” altı defa geçer. Kelimenin balık veya oltayla avlanmaktan kinaye olduğu düşünülmektedir.⁹⁸

Ra’s/رأس: Ra’s kelimesi sözlükte; “baş, kafa, başkan, lider, üst kısım, başlangıç, ana, temel, esas” anlamlarına gelir.⁹⁹ Kur’ân’da 18 yerde geçmektedir. 7 yerde tekil; 11 yerde ise çoğul olarak geçer. Ra’s kelimesi Kur’ân’da sözlük anlamlarına yakın olarak kullanılmaktadır.¹⁰⁰

Keff/كف: Keff kelimesi sözlükte “avuç içi, kefe, avuç dolusu, pençe ve tokat” anlamlarına gelir. “An” harf-i ceri ile ise bırakmak, salmak ve vaz geçmek anlamlarına gelir. Müennes hali olan keffe, avuç dolusundan kinaye toptan ya da hepsi anlamında kullanılır. Kur’ân’da 15 kullanım içerisinde beşi *toptan ya da hepiniz* anlamında; 4 yerde mazi; 3 yerde müzari; bir (1) yerde emir; 2 yerde de tesniye olarak kullanılmıştır.¹⁰¹ Kâffe ise Kur’ân’da toptan ve hepiniz anlamında kullanılmaktadır.

Ma’/ماء: Mâ’ kelimesi sözlükte m-v-h kökünden “katmak, karıştırmak suyu bol olmak, su ve sıvı maddeler” anlamına gelmektedir.¹⁰² Kur’ân’da 63 defa geçer. Daha çok yağmur ya da kar, dolu gibi suyun değişik halleri için kullanılır. Bunun yanında her türlü sıvı cisimler anlamına da gelir.¹⁰³

Qırd/قرد: Qırda, sözlükte “maymun, kene ve haşerat” anlamlarına gelir.¹⁰⁴ Türkçedeki kurt ve haşerat anlamına yakınlığı vardır. Kur’ân’da qırda, maymun anlamında 3 yerde geçer.¹⁰⁵ Bunlardan ilki Bakara sûresinde geçmektedir. “*İçinizden cumartesi günü haddi aşanları elbette bilirsiniz. Biz böyle yapanlara “Aşağılık maymun olun!” dedik*”.¹⁰⁶ Âyette geçen maymun kelimesini müfessirlerin geneli fiziken dönüşme olarak yorumlarken Mücâhid onların şekil ve sûret olarak değil kalp, gönül ve ahlak yönünden maymuna benzediklerini ifade etmiştir.¹⁰⁷

Yed/يد: Yed, “sözlükte, el, güç, kuvvet ve hâkimiyet anlamlarına gelir.¹⁰⁸ Kur’ân’da yed, 120 defa geçer. Bunlardan 20’si müfred; 34’ü tesniye; 66’sı ise çoğul olarak geçer.¹⁰⁹ Arapçada “yed” el organının adıdır. Aslı “yedyün”dür. “eyd veya yedeyye” olarak çoğul yapılır. Yed kelimesinin kökü, “yedy” olduğu için “yedeyân” şeklinde tesniye yapılır. Yed kelimesi Kur’ân’da nimet, güç, kuvvet,¹¹⁰ rahmet, sahip olmak¹¹¹ desteklemek¹¹² ve nüfuz etmek¹¹³

anlamlarında da kullanılır. Doğanın gücü anlamında rüzgâr için de yed kavramı kullanılmıştır.¹¹⁴ A'râf sursinde el güç ve kuvvet anlamında kullanılmıştır.¹¹⁵ Türkçede de el, güç, kuvvet ve iktidar anlamında kullanılır. Fetih suresinde, "Sana biat edenler, gerçekte Allah'a biat etmektedirler. Allah'ın eli, hepsinin ellerinin üstündedir"¹¹⁶ âyetinde Yüce Allah'ın güç ve kudreti kastedilmiştir.

4.3 Arap Harflerinin Kur'ân'da Orijinal Şekline Yakın Olarak Kullanılması

Elif/ألف: Elif harfi Kur'ân'da bizzat elif olarak geçmemektedir. Ancak e-l-f kökünden değişik bablarda kullanılmıştır. Sözlükte elif; "aşına olmak, samimi olmak, evcilleştirmek, alıştırmak, oluşturmak, birleştirmek ve yazmak" anlamlarına gelir.¹¹⁷ Kur'ân 8 yerde ısınmak, alışmak anlamlarında kullanılmıştır. Aynı kökten türeyen 1000/bin/elf sayısı da çoğullarıyla beraber 14 olmak üzere toplam 22 defa geçer.¹¹⁸

Cemel/جمال: Cemel bir hayvan ismi iken harf adı olarak Arapça "cîm veya bazı dillerde cimel" olarak telaffuz edilir ki telaffuz olarak deve anlamına gelen cemele uzak değildir. Cemel sözlükte, "güzel olmak, yakışıklı olmak ve özetlemek" anlamlarına gelir.¹¹⁹ Cemel erkek deveden kinaye tür ismi olarak da kullanılır ki Kur'ân'da bir defa bu anlamda kullanılmıştır.¹²⁰ Harfin Arapça dışındaki bazı dillerdeki telaffuzu olan cimâl ise cemel'in çoğuludur. Bu sebeple cim harfinin kökeni olan cimâl, cemelin çoğulu olarak da Arapçada kullanılmaktadır.

Fû, fem/فم/فو; Fû, fem; sözlükte "ağız, delik, menfez ve giriş" gibi anlamlara gelir.¹²¹ Kur'ân'da "fû" iki yerde tekil;¹²² 12 yerde de çoğul olmak üzere toplam 14 defa kullanılır.¹²³ Kur'ân'daki kullanımlara bakıldığında hepsinin de ağızla alakalı olduğu görülmektedir.

5. Arap Harflerinin Kökenine Dair Kur'ân'da Kullanımı Olmayan Harfler

Arap harflerinin diğer milletlerle ortak kullandığı 22 harf içerisinde د/dâlet, ه/he, و/vâv, ل/lamed, ش/şîn, ت/te, ط/tâ, ز/zây harflerinin kökenine dair isimler Kur'ân'da kullanılmamaktadır. Bunlara bir de peltek ث/se, ح/hâ, ذ/zel, ض/dâd, ظ/zâ, غ/ğayn, eklenince toplam 14 harf olmaktadır.

ه/He, ل/lam ve ط/tâ harfleri de Kur'ân sadece hurûf-ı muhkatta yani harf olarak kullanılmakta; kendisinin türediği kök kelime ise kullanılmamaktadır. Örneğin "b" harfi Kur'ân'da hem harf; hem de kök ismi "beyt/بيت" ile beraber kullanılırken ه/He, ل/lam ve ط/tâ sesleri sadece harf olarak kullanılmakta; "beyt/بيت" gibi kendilerinin bir köken kelimesi bulunmamaktadır.

Arapların sadece kendilerine has olan ve sonradan ilave ettikleri revâdif/ek harfler ise Kur'ân'da ne kökene dair ne de hurûf-ı muhkattaya dair kullanılmıştır. Arap harflerinin kökeni olan 22 harf; 14'ü köken ismiyle beraber Kur'ân'da

kullanılmıştır. Bu köken isim içerisindeki 14 harf; *ayn, nûn, bâ, hâs, râ, sîn, sâd, mîm, kâf; kâf, “yâ”, cîm; fe ve elif* tir. Bunlar arasında da *ayn, nûn, hâ, râ, sîn, sâd, mîm, kâf, kâf, yâ* ve *elif* ayrıca hurûf-ı mukatta olarak kullanılmaktadır. Yani *ayn, nûn, hâ, râ, sîn, sâd, mîm, kâf, kâf, yâ* ve *elif* sesleri hem doğadaki bir varlığın ismi, hem bir harf adı hem de hurûf-ı mukatta adlarıdır. Buna bir de hariçten *he, lâm* ve *tâ* harfleri de eklenince toplam hurûf-ı mukatta sayısı 14 olmaktadır.

Kur’ân’da köken isminin kullanıldığı *ayn, nûn, bâ, hâs, râ, sîn, sâd, mîm, kâf; kâf, “yâ”, cîm; fe ve elif* arasında sadece *bâ, cîm* ve *fâ* hurûf-ı mukatta olarak kullanılmamıştır. Ancak *bâ, cîm* ve *fâ*’nin Kur’ân’da köken kullanımı yer almaktadır. Hariçten de *he, lâm* ve *tâ* harfleri hurûf-ı mukatta olarak kullanılmakta ve toplam harf sayısı 17 olmaktadır. Dolayısıyla Kur’ân’da sadece *dâl, te, vâv, peltek se* ve *şîn* ne hurûf-ı mukatta olarak ne de kelimenin kökenine dair kullanılmıştır. Sadece kelimeleri oluşturan sesler olarak, semboller olarak kullanılmıştır. Te’yi “tâ”nın; şîni de sîn başka bir telaffuzu olarak kabul edilirse geriye sadece *dalla vâv* kalmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada Arap harflerinin menşesine değinilmiş, sonra menşei ile diğer dünya alfabeleri arasındaki bağlantılar ortaya koyulmuştur. Diğer yandan da Arap harflerinin köklerine dair kullanımına Kur’ân’dan örnek ve deliller getirilmiştir. Yapılan incelemeler neticesinde başta Arap alfabesi olmak üzere neredeyse tüm dünyada kullanılan harflerin isminin Arapça olduğu Kur’ânî kullanımlarla desteklenmiştir.

Arap harfleri, modern ve çağdaş dönem çalışmalarına göre ev anlamına gelen “beyt”in “be”si; “el” anlamına gelen “yed”in “ye”si gibi doğadaki bazı varlık isimlerinin ilk seslerinin sembolleştirilmesi sonucu oluşturulmuştur. Bu sesler oluşturulduktan sonra bunlara ad verilmiş ve böylece harflerin de kendilerine özgü ismi olmuştur. Bu isimlerin bazıları türediği köken sözcüğüyle aynı olurken bazıları da değişikliğe uğramıştır. Örneğin “ayn” ve “nûn” kelimeleri hem birer varlık ismi hem de harf isimidir. “Ayn” varlık adı olduğunda “göz, pınar, çeşme, gözcü” gibi anlamlara gelirken harf olduğunda ise “a ve o” seslerine karşılık gelir. Aynı durum diğer harfler için de geçerlidir.

İbn Abbas ve Hz. Ali’ye göre harfler, Yüce Allah’ın isimleri ya da Yüce Allah’la alakalı bazı sıfatların ilk sesidir. Çağdaş bilim adamlarının bir takım somut veri ve kitabeleri kadar İbn Abbas ve Hz. Ali’nin rivayetlerinin de önemli olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla seküler yaklaşıma göre Arap harfleri bazı varlık isimlerinin; ilâhî yaklaşımı esas alan görüşe göre de Yüce Allah’ın isim ve sıfatlarının ilk sesidir.

Çalışmada makale şartlarının sınırlılığında dolayı Arapların en önemli metinleri kabul edilen eski Arap şiirinden örnekler verilememiştir. Diğer yandan Güney Arabistan halklarının yazıyı Hz. İdris'ten öğrenip öğrenmediği ve Hûd kavmi döneminde yazının kullanılıp kullanılmadığı meseleleri etraflıca ele alınamamıştır.

Bir diğer konu da yazının Yemen'den mi kuzeye; yoksa kuzeyden mi Hicaz'a intikal ettiği tartışmalarına yeterince değinilmemiştir. Modern bilimin bu konudaki tartışmaları da çok önemlidir. Modern bilime göre yazı, mağara resimlerinden hiyeroglif'e oradan da Fenike alfabesine evrilmiş; bu alfabe Arâmî ve Nabatîler tarafından kullanılıp onlardan Araplara geçmiştir. Ancak Sebe devleti melikesi Belkıs, Hz. Süleyman'ın kendisine gönderdiği mektubu nasıl okumuştur? Kutsal metinlere göre Yemenliler asırlarca önce yazıyı kullanmakta ve okumaktadırlar. Bu nedenle Yemenlilerin yazıyı Fenikelilerden alma ihtimali zayıflamaktadır. Diğer yandan Yemenlilerin Fenikelilerle irtibatı da yoktur. Bu nedenle Sebeîlerin Fenikelilerden yazıyı alması nasıl mümkün olabilir? Mümkün değildir muhakkak. Buna rağmen bazı bilim adamları bir yandan Himyeri yazısı ile Fenike yazısı arasındaki benzerlik var derken diğer yandan da Araplar Cahiliye döneminde Nabat yazısına geçti demektedirler. Benzerlik varsa eğer bu geçme değil en azından kadim Himyerî yazılarını yeniden gözden geçirdiler anlamına gelmelidir.

22

Harflerin menşei ve yazının icadı gibi konularda modern bilimsel veriler elbette önemlidir. Ancak dini metinlerin de ihmal edilmemesi gerekir. Harfler ve yazının icadı konularında dini verilerle modern veriler karşılıklı mütalaa edilerek daha isabetli ve tatmin edici sonuçlara ulaşılabileceği kanaatini taşımaktayız.

Kaynakça

Abdülbâkî, Muhammed Fuâd. (1422/2001). *el-Mu'cemü'l-Müfehres*. Kahire: Dâru'l- Hadîs.

Âlûsî, Şihabüddin Mahmûd. (1415/1995). *Rûhu'l-meânî*. Beyrût: Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye.

Birûnî, Ebü'r-Reyhân Muhammed b. Ahmed el-Harizmî. (1923). *el-Asâru'l-bâkiye*. nşr. C. E. Sachau. Leipzig: Otto Harrassowitz.

Buhârî, Muhammed b. İsmail. (1422/2001). *Şahiḥ*. Y.y.: Dâru Tavkı'n-Necât,

Cevâd Ali. (1413/1993). *el-Mufaşşal fi târihi'l-'Arab ḳable'l-İslâm*. Beyrût: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-'Arabî.

Cevâd Ali. (1370/1950). *Târihu'l-'Arab*. Bağdat: el-Mücemmeu'l-İlmiyyü'l-Irakî.

- Childe, G. (1986). *Kendini Yaratan İnsan*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Çetin, N. M. (2000). “Arap” *Türkiye Diyanet İslâm Ansiklopedisi*. 3/321-324. İstanbul: TDV Yayınları.
- Dağdeviren, A. C. (2008). “Kur’ân Kırâatinin Ana Dinamiği: Harfler”, *Sakarya Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi*. (Yaz, 17/1 s. 47-81) Sakarya.
- Deylemî, Şehredar b. Şuriyye. (1406/1986). *el-Firdevsü’l-aḥbâr*. thk. Besyûnî Zağlûl, Beyrût: Dâru’l-Kütübi’l-‘İlmiyye.
- Durmuş, İ. (1997). “Harf” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (XVI, s. 158-163) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ertem, R. (1988). “Elifbâ” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (XI, s. 39-44) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Fârâbî, Muhammaed b. Tarhan. (1411/1990). *Kitâbü’l-Hurûf*. Beyrût: Dâru’l-Meşriḳ.
- Fîrûzabâdî, Mecdüddîn. (1408/1987). *el-Kâmûşu’l-muḥîṭ*. Beyrût: Müessesetü’r-Risâle.
- İbn Cinnî. (1374/1974). *Sırru şınâti’l-i’râb*. nşr. Mustafa es-Sekkâ vd. Kahire: İdâretü İḥyâi’t-Türâsi’l-Ḳadîm.
- İbnü’l- Esîr, İzzeddin. (1485/1965). *el-Kâmil fi’t-târîḫ*. Beyrût: Dâru Şadr.
- İbn Haldûn, Abdurrahman. (1426/2005). *Muḳaddime*. nşr. Abdüsselam eş-Şeddâdî. Dâru’l-Beydâ: Beytü’l-Fünûn ve’l-‘Ulûm ve’l-‘Adab.
- İbn Hişam. (1413/1992). *es-Siretü’n-nebeviyye*. thk. Süheyl Zekkâr. Beyrût: Dâru’l-Fikr.
- İbn Kesîr, Ebü’l-Fidâ. (1402/1981). *el-Bidâye ve’n-nihâye*. Beyrût: Dâru’l-Maârif.
- İbn Kuteybe. (1402/1981). *el-Maârif*. thk. Servet Ukkâşe. Kahire: Dâru’l-Maârif.
- İsfehânî, Ragıb. (ts). *Müfredât fi ğarîbi’l-Kur’ân*. Beyrût: Dâru’l-Ma’rife.
- Kalkaşendî, Ebu’l-Abbâs. (1407/1987). *Şubḫü’l-A’şâ fi şınaati’l-inşâ*. Beyrût: Dâru’l-Kütübi’l-‘İlmiyye.
- Keddûrî, Kānim. (1402/1982). *Resmü’l-Muşḫaf*. Bağdat: Dâru Ammâr.
- Köksal, M. A. (2013). *Peygamberler Tarihi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Maşalı, M. E. (2014). “İbn Haldûn’un Gözüyle Muşhaf İmlâsı”. *Usûl: İslâm Araştırmaları*. (Kış, 22/2 s. 7-24) Sakarya.

Mâverdi, Ali b. Muhammed. (ts). *Tefsîru Mâverdi*. Beyrût: Dâru’l-Kütübi’l-‘İlmiyye.

Memiş, E. (2002). *Eski Çağda Türkler*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Nasr, Seyyid Hüseyin. (1998). *İslâmda Düşünce ve Hayat*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Nişancızade, Muhammed b. Ahmed. (1987). *Mir’ât-ı Kâinât*. nşr. A. Faruk Meyan. İstanbul: Berekât Yayınları.

Râzî, Fahreddin. (1411/1990). *Mefâtîhu’l-gayb*. Beyrût: Dâru’l-Kütübi’l-‘İlmiyye.

Râzî, Fahreddin. (1420/2000). *Mefâtîhu’l-gayb*. Beyrût: Dâru İhyâi’t-Türâsi’l-‘Arabî.

Râzî, Muhammed b. Ebî Bekir. (ts). *Muhtaşaru’s-şihâh*. Beyrût: Dâru’l-Kütübi’l-‘Arabiyye.

Rummânî. İsmâ b. Ali. (1401/1981). *Kitâbü meâni’l-hurûf* nşr. Abdülfettâh İsmâil Şelebî, Cidde: Dâru’s-Şurûk.

Sa‘lebî, İbrahim en-Nisabûrî. (1405/1985). *el-Kaşşu’l-enbiyâ*. Beyrût: Dâru’l-Kütübi’l-‘İlmiyye.

Suyûtî, Celâluddin. (1421/2011). *Itkân fi ulûmi’l-Kur’ân*. Beyrût Müessesetü’r-Risâle Nâşirûn.

Süyûtî, Celâluddin. (ts). *ed-Dürri’l-mensûr*. Beyrût: Dâru’l-Fikr.

Taberî, İbn Cerîr. (1408/1987). *Târîhu’t-Taberî*. Beyrût: Dâru’l-Kütübi’l-‘İlmiyye.

Tuzcu, K. (2001). “Arap Yazısının Ortaya Çıkışı I”. *Nuşha* (Yaz, 1/2, s. 158-165)

Tuzcu, K. (2009). “İslâmiyetten Önce Arap Yazısı”. *Fırat Üniversitesi Ortadoğu Araştırmalar Merkezi* (Yaz, 4, 207-227)

Türkî Atiyye. (1395/1975). *el-Hattü’l-‘Arabiyyü’l-İslâmî*. Bağdat: Dâru’l-Beyân.

Ubâde, Abdülfettâh. (ts). *İntişâru’l-hattî’l-‘Arabî*. Kahire: Mektebetü’l-Külliyâti’l-Ezheriyye.

Ya’kûbî, İshak b. Ca’fer. (ts). *Târîhu’l-Ya’kûbî*. Beyrût: Dâru Şadr.

Yenişehirlioğlu, F., vd. (2014), *Kültür Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Yazıcıoğlu, R. (2004). “Bilgi Değeri Açısından Cefr ve Ebced- Harfler ve Rakamlar Metafizigi” *Milel ve Nihal*. (Yaz, 17/1 s. 75-114).

Yesûî, Luvis Rızkullah. (1992). *el-Müncid fi'l-lüğa ve'l-a'lâm*. Beyrût: Dâru'l-Meşriq.

Zemahşerî, Ebü'l-Kâsım Mahmûd b. Ömer b. Muhammed. (1407/1987). *Keşşâf*. Beyrût: Dâru'l-Kitâbi'l-'Arabî.

Zerkeşî, Bedruddin Muhammed b. Abdullah

¹ Yenişehirlioğlu, F., vd. (2014), *Kültür Tarihi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 26.

² Durmuş, İ. (1997), “Harf”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, XVI, s. 158-160

³ en-Neml 27/30.

⁴ Klasik İslam tarihçileri arasında İbn Hişam, İbn Kuteybe, Ya'kûbî, Taberî, Sa'lebî, Deylemî, İbn Esîr ve İbn Kesîr sayılabilir.

⁵ Çetin, N. M., (2000), “Arap”, *Türkiye Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, III, s. 276.

⁶ İbn Haldûn, Abdurrahman, (1426/2005), *Mukaddime*, nşr. Abdüsselam eş-Şeddâdî, Dâru'l-Beydâ: Beytül-Fünûn ve'l-Ulûm ve'l-'Adab, II, s. 312.

⁷ el-Bakara 2/31; er-Rûm 30/22; Kalkaşendî, Ebu'l-Abbâs, (1407/1987), *Şubhu'l-A'şâ fi şinaati'l-inşâ*, Beyrût: Dâru'l-Kütübi'l-'İlmiyye, III, s. 7.

⁸ Mehmet Emin Maşalı, (2014), “İbn Haldûn'un Gözüyle Muşhaf İmlâsı”, *Usûl: İslam Araştırmaları*, (Kış, 22/2), Sakarya, s. 9.

⁹ İbn Haldûn, *Mukaddime*, II, s. 312-314.

¹⁰ İbn Haldûn, *Mukaddime*, II, s. 313, 314.

¹¹ Cevâd Ali, (1413/1993), *el-Mufaşşal fi târihi'l-'Arab kıble'l-İslâm*, Beyrût: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-'Arabî, VIII, s. 194.

¹² Çetin, “Arap”, III, s. 276.

¹³ Çetin, “Arap”, III, s. 277.

¹⁴ en-Neml 27/30.

¹⁵ Çetin, “Arap”, III, s. 276.

¹⁶ Durmuş, “Harf”, XVI, s. 158.

¹⁷ bk. Durmuş, “Harf”, XVI, s. 158.

¹⁸ Fîrûzabâdî, Mecdüddîn, (1408/1987), *el-Kâmûşu'l-muhtât*, Beyrût: Müessesetü'r-Risâle, s. 1032, 1033; Muhammed b. Ebî Bekir Râzî, (t.s), *Muhtaşaru ş-şihâh* Beyrût: Dâru'l-Kütübi'l-'Arabiyye, s. 131.

¹⁹ Yesûî, L. R., (1992), *el-Müncid fi'l-lüğa ve'l-a'lâm*, Beyrût: Dâru'l-Meşriq, s. 126; Dağdeviren, A. C., (2008), “Kur'an Kıraatinin Ana Dinamiği: Harfler”, *Sakarya Üniversitesi*,

İlahiyat Fakültesi Dergisi, (Yaz, 17/1, s. 48; Yazçiçek, R., (2004), “Bilgi Değeri Açısından Cefr ve Ebced- Harfler ve Rakamlar Metafiziği-” *Milel ve Nihal* (Yaz, 17/1), s. 86.

²⁰ el-Hacc 22/11.

²¹ Buḥârî, Muhammed b. İsmail, (1422/2001), *Şahîh*, “Fezâilü'l-Kur'ân” 3, 5, Y.y.: Dâru Tavkı'n-Necât.

²² Kalkaşendî, *Şubhu'l-A'sa*, III, s. 22.

²³ Fârâbî, Muhammaed b. Tarhan, (1411/1990), *Kitâbü'l-hurûf*, Beyrût: Dâru'l-Meşrik, s. 28.

²⁴ bk. İbn Hişam, (1413/1992), *es-Siretü'n-Nebeviyye*, thk. Süheyl Zekkâr, Beyrût: Dâru'l-Fikr; İbn Kuteybe, (1402/1981), *el-Maârif*, thk. Servet Ukkâşe, Kahire: Dâru'l-Maârif; Ya'kûbî, İshak b. Ca'fer, (ts.), *Târîhu'l-Ya'kûbî*, Beyrût: Dâru Şadr; Taberî, İbn Cerîr, (1408/1987), *Târîhu't-Taberî*, Beyrût: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye; Sa'lebî, İbrahim en-Nisabürî, (1405/1985), *el-Kaşaşu'l-enbiyâ*, Beyrût: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye; Deylemî, Şehredar b. Şuriyye, (1406/1986), *el-Firdevsü'l-ahbâr*, thk. Besyûnî Zağlûl, Beyrût: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye; İbnü'l-Esir, İzzeddin, (1485/1965), *el-Kâmil fi't-târîh*, Beyrût: Dâru Şadr; İbn Kesîr, Ebü'l-Fidâ, (1402/1981), *el-Bidâye ve'n-nihâye*, Beyrût: Dâru'l-Maârif.

²⁵ Fahreddin er-Râzî, (1411/1990), *Mefâtihu'l-gayb*, Beyrût: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, XXI, s. 233; Nişancızade, Muhammed b. Ahmed, (1987), *Mir'ât-ı Kâinât*, nşr. A. Faruk Meyan, İstanbul: Berekât Yayınları, I, s. 124-128; Seyyid Hüseyin Nasr, (1998), *İslamda Düşünce ve Hayat*, İstanbul: İnsan Yayınları, s. 151, 152; Köksal, M. A., (2013), *Peygamberler Tarihi*, Ankara: TDV Yayınları, s. 79, 80.

²⁶ Memiş, E., (2002), *Eski Çağda Türkler*, Konya: Çizgi Kitabevi, s. 54.

²⁷ Hüd 11/40.

²⁸ Fahreddin er-Râzî, *Mefâtihu'l-gayb*, XXI, s. 233; İbnü'l-Esir, *Kâmil fi't-târîh*, I, s. 54; Nişancızade, *Mir'ât-ı Kâinât*, I, s. 124-128; Seyyid Hüseyin Nasr, *İslamda Düşünce ve Hayat*, s. 151, 152; Köksal, *Peygamberler Tarihi*, s. 79, 80.

²⁹ Fahreddin er-Râzî, *Mefâtihu'l-gayb*, XXI, s. 233; İbnü'l-Esir, *Kâmil fi't-târîh*, I, s. 54; Nişancızade, *Mir'ât-ı Kâinât*, I, s. 124-128; Seyyid Hüseyin Nasr, *İslamda Düşünce ve Hayat*, s. 151, 152; Köksal, *Peygamberler Tarihi*, s. 79, 80.

³⁰ Hüd 11/37.

³¹ Ragıb el-İsfehânî, (ts), *Müfredât fi garibi'l-Kur'ân*, Beyrût: Dâru'l-Ma'rife, s. 286, 287.

³² İbn Haldûn, *Mukaddime*, II, s. 312.

³³ Durmuş, “Harf”, XVI, s. 160.

³⁴ Childe, G., (1986), *Kendini Yaratan İnsan*, İstanbul: Varlık Yayınları, s. 146.

³⁵ en-Neml 27/28-31.

³⁶ Fahreddin er-Râzî, *Mefâtihu'l-gayb*, XXI, s. 233.

³⁷ Fahreddin er-Râzî, *Mefâtihu'l-gayb*, XXI, s. 233; İbnü'l-Esir, *Kâmil fi't-târîh*, I, s. 54; Nişancızade, *Mir'ât-ı Kâinât*, I, s. 124-128; Nasr, *İslamda Düşünce ve Hayat*, s. 151, 152; Köksal, *Peygamberler Tarihi*, s. 79, 80.

³⁸ Zemaşerî, Ebü'l-Kâsım Mahmûd b. Ömer b. Muhammed, (1407/1987), *Keşşâf*, Beyrût: Dâru'l-Kitâbi'l-Arabî, II, s. 115; IV, s. 741; Râzî, *Mefâtihu'l-gayb*, XXXI, s. 137; Mâverdî, Ali b. Muhamed, (ts.), *Tefsîru Mâverdî*, Beyrût: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, VI, 256; Süyûtî, (ts.), *ed-Dürri'l-mensûr*, Beyrût: Dâru'l-Fikr, VIII, s. 489; Âlûsî, (1415/1995), *Rûhu'l-meânî*, Beyrût: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, XV, s. 141-142.

³⁹ Fahreddin er-Râzî, *Mefâtihu'l-gayb*, XXI, s. 233; İbnü'l-Esir, *Kâmil fi't-târîh*, I, s. 54; Nişancızade, *Mir'ât-ı Kâinât*, I, s. 124-128; Nasr, *İslamda Düşünce ve Hayat*, s. 151, 152; Köksal, *Peygamberler Tarihi*, s. 79, 80.

⁴⁰ Durmuş, “Harf”, XVI, s. 160.

⁴¹ Durmuş, “Harf”, XVI, s. 158.

⁴² Durmuş, “Harf”, XVI, s. 158.

⁴³ el-Bakara 2/31.

⁴⁴ er-Rûm 30/22.

- ⁴⁵ Kalkaşendî, *Şubhu'l-A'sâ fî şınaati'l-inşâ*, III; s. 7; Tuzcu, K., (2009), "İslamiyetten Önce Arap Yazısı", *Fırat Üniversitesi Ortadoğu Araştırmalar Merkezi*, s. 208.
- ⁴⁶ Maşalı, M. E., "İbn Haldûn'un Gözüyle Muşaf İmlâsı", 9; bk. Tuzcu, (2001), "Arap Yazısının Ortaya Çıkışı I", *Nuşha*, 1/2.
- ⁴⁷ İbn Haldûn, *Muḳaddime*, II, s. 312.
- ⁴⁸ Cevâd Ali, *el-Mufaşşal fî târihi'l-'Arab kable'l-İslâm*, VIII, s. 194.
- ⁴⁹ en-Neml 27/22.
- ⁵⁰ İbn Nedim, Ebu'l-Ferec, (1415/1994), *Fihrist*, Beyrût: by. s. 15.
- ⁵¹ el-Bakara 2/1.
- ⁵² Zerkeşî, Bedruddin Muhammed b. Abdullah, (1429/2009), *Burhân fî ulûmi'l-Kur'an*, Beyrût: Dâru'l-Fikr, I, s. 222.
- ⁵³ Râzî, *Mefâtihu'l-gayb*, II, s. 6.
- ⁵⁴ Suyûtî, Celâluddin, (1421/2011), *Itkân fî ulûmi'l-Kur'an*, Beyrût Müessesetü'r-Risâle Nâşirûn, s. 437.
- ⁵⁵ el-Kehf 19/1.
- ⁵⁶ Taberî, *Câmiu'l-beyân*, VII, s. 301-304; Râzî, *Mefâtihu'l-gayb*, II, s. 6.
- ⁵⁷ eş-Şûrâ 42/1, 2.
- ⁵⁸ Suyûtî, *Itkân*, s. 438.
- ⁵⁹ Durmuş, "Harf", XVI, s. 158, 159.
- ⁶⁰ Abdülbâkî, Muhammed Fuâd, (1422/2001), *el-Mu'cemü'l-Müfehres*, Kahire: Dâru'l-Ḥadîs, s. 172, 173.
- ⁶¹ Abdülbâkî, *el-Mu'cemü'l-Müfehres*, s. 759, 760.
- ⁶² Abdülbâkî, *el-Mu'cemü'l-Müfehres*, s. 607, 608.
- ⁶³ Durmuş, "Harf", XVI, s. 158, 159.
- ⁶⁴ Durmuş, "Harf", XVI, s. 158, 159.
- ⁶⁵ Rummânî, İsâ b. Ali, (1401/1981), *Kitâbü meâni'l-hurûf*, nşr. Abdülfettâh İsmâil Şelebî, Cidde: Dâru's-Şurûk, s. 7-19; İbn Cinnî, (1374/1974), *Sırru şınâtî'l-i'râb*, nşr. Mustafa es-Sekkâ vd. Kahire: İdâretü İhyai't-Türâsi'l-Ḳadîm, s. 75; Cevâd Ali, (1370/1950), *Târih,u'l-'Arab*, Bağdat: el-Mücemmeu'l-İlmiyyü'l-Irakî, I, s. 204; Türkî Atıyye, (1395/1975), *el-Ḥattü'l-'Arabîyyü'l-İslâmî*, Bağdat: Dâru'l-Beyân, s. 8-32; Abdülfettâh Ubâde, (ts.), *İntişâru'l-ḥaṭṭi'l-'Arabî*, Kahire: Mektebetü'l-Külliyâti'l-Ezheriyye, s. 5-40; Kânim Keddûrî, (1402/1982), *Resmü'l-Muşaf*, Bağdat: Dâru Ammâr, s. 17-19; Çetin, "Arap/Yazı", III, s. 276; Ertem,R. (1988), "Elifbâ", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, XI, s. 39; Durmuş, "Harf", XVI, s. 160.
- ⁶⁶ **Geniş bilgi için bk. Durmuş, "Harf", XVI, s. 160.**
- ⁶⁷ bk. el-Enbiyâ 21/87 ve el-Kalem 68/1.
- ⁶⁸ Fîrûzabâdî, *el-Kâmûşu'l-muḥîṭ*, s. 1572.
- ⁶⁹ Abdülbâkî, *el-Mu'cemü'l-Müfehres*, s. 607, 608.
- ⁷⁰ el-Mâide 5/45. bk. Levililer, 24/17-21; sayılar 35/16-21.
- ⁷¹ Abdülbâkî, *el-Mu'cemü'l-Müfehres*, s. 607, 608.
- ⁷² el-Bakara 2/60; el-A'râf 7/160; el-Hicr 15/45; el-Kehf, 18/86; el-Mü'minûn 23/50; es-Saffât 37/48; el-Kamer 54/12; er-Rahmân 55/50; el-İnsân 76/6/18; el-Mütâffifin 83/28.
- ⁷³ Fîrûzabâdî, *el-Kâmûşu'l-muḥîṭ*, s. 1596.
- ⁷⁴ el-Enbiyâ 21/87.
- ⁷⁵ Abdülbâkî, *el-Mu'cemü'l-Müfehres*, s. 821.
- ⁷⁶ el-Enbiyâ 21/87.
- ⁷⁷ Karaman vd. *Kur'an Yolu*, III, s. 697.
- ⁷⁸ el-Kalem 68/48.
- ⁷⁹ el-Kalem 68/1.
- ⁸⁰ Birûnî, Ebü'r-Reyhan Muhammed b. Ahmed el-Harizmî, (1923), *el-Asâru'l-bâkiye*, nşr. C. E. Sachau (Leipzig: Otto Harrassowitz, s. 41.

- ⁸¹ Fîrûzabâdî, *el-Kâmûşu 'l-muḥîṭ*, s. 190.
- ⁸² Abdülbâkî, *el-Mu 'cemü 'l-Müfehres*, s. 172, 173.
- ⁸³ İsfehânî, *Müfredât*, s. 64.
- ⁸⁴ Fîrûzabâdî, *el-Kâmûşu 'l-muḥîṭ*, s. 190.
- ⁸⁵ el-Ankebût 29/41.
- ⁸⁶ en-Nahl 16/68.
- ⁸⁷ en-Nahl 16/70.
- ⁸⁸ en-Nisâ 4/81, 108.
- ⁸⁹ Nesâî, “Şıyâm” 68; Dârimî, “Şavm” 10.
- ⁹⁰ İsfehânî, *Müfredât*, 136.
- ⁹¹ Abdülbâkî, *el-Mu 'cemü 'l-Müfehres*, s. 271.
- ⁹² el-Kehf 19/77; el-Kehf 19/82; el-Haşr 59/14.
- ⁹³ Sâd 38/14.
- ⁹⁴ el-Kehf 19/29.
- ⁹⁵ İsfehânî, *Müfredât*, s. 244, 245.
- ⁹⁶ Abdülbâkî, *el-Mu 'cemü 'l-Müfehres*, s. 451.
- ⁹⁷ el-Mâide 5/45. bk. Levililer, 24/17-21; sayılar 35/16-21.
- ⁹⁸ Durmuş, “Harf”, XVI, 160.
- ⁹⁹ Fîrûzabâdî, *el-Kâmûşu 'l-muḥîṭ*, s. 705.
- ¹⁰⁰ Abdülbâkî, *el-Mu 'cemü 'l-Müfehres*, s. 344.
- ¹⁰¹ Abdülbâkî, *el-Mu 'cemü 'l-Müfehres*, s. 716, 717.
- ¹⁰² İsfehânî, *Müfredât*, s. 478.
- ¹⁰³ Abdülbâkî, *el-Mu 'cemü 'l-Müfehres*, s. 779, 780.
- ¹⁰⁴ İsfehânî, *Müfredât*, 400.
- ¹⁰⁵ Abdülbâkî, *el-Mu 'cemü 'l-Müfehres*, s. 651.
- ¹⁰⁶ el-Bakara 2/65.
- ¹⁰⁷ Râzî, *Mefâtîhu 'l-gayb*, III, s. 119.
- ¹⁰⁸ İsfehânî, *Müfredât*, 550.
- ¹⁰⁹ Abdülbâkî, *el-Mu 'cemü 'l-Müfehres*, s. 759, 760.
- ¹¹⁰ Sâd 38/45.
- ¹¹¹ el-Bakara 2/237.
- ¹¹² el-Mâide 5/110.
- ¹¹³ el-Mâide 5/11.
- ¹¹⁴ İsfehânî, *Müfredât*, s. 550, 551.
- ¹¹⁵ el-A 'râf 7/195.
- ¹¹⁶ el-Fetih 48/10.
- ¹¹⁷ Fîrûzabâdî, *el-Kâmûşu 'l-muḥîṭ*, s. 1024.
- ¹¹⁸ Abdülbâkî, *el-Mu 'cemü 'l-Müfehres*, s. 45.
- ¹¹⁹ Fîrûzabâdî, *el-Kâmûşu 'l-muḥîṭ*, s. 1265.
- ¹²⁰ el-A 'râf 7/40.
- ¹²¹ Fîrûzabâdî, *el-Kâmûşu 'l-muḥîṭ*, s. 1479.
- ¹²² el-Bakara 2/61; er-Ra'd 13/14.
- ¹²³ Abdülbâkî, *el-Mu 'cemü 'l-Müfehres*, s. 638.

Öz

“*Duyuların Aktarımı*” yahut “*Duyular Arası İlişkiler Teorisi*” adı verilen teori edebi sanatlardan mecaz sanatı altında ele alınmaktadır. Duyuların aktarımı, insanı konu edinen her alanda, özellikle felsefe, psikoloji, gibi disiplinlerde karşılık bulmuştur. Bu bağlamda yalnızca bir edebi sanat olarak değil, insana dair düşünce ve ruh alanlarında da varlık bulmuştur. Doğadaki canlı ve cansız her şeyin bir ilişki ve insicam içerisindeki bütünlüğünü ve görünen her şeyin ardında gerçekte başka anlamlar olduğunu savunan İlişkiler Teorisi, 1800’lü yıllarda Fransa’da ortaya çıkan Sembolizm akımının bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Baudelaire’in temel taşlarını ortaya koyduğu bu teorinin edebiyata bir dil sanatı olarak yansımaları ise Duyuların Aktarımı ile gerçekleşmiştir. Duyu organlarının görevlerinin birbirine atfedilmesi, zaman zaman birbirinin yerine koyulması, bir mananın birden fazla duyu organı ile anlaşılması ve sanatla birleştirilerek ortaya koyulması olarak açıklanabilen bu edebi sanatın Arap dil ve edebiyatındaki varlığı ise Fransız Sembolizminden çok daha eski zamanlara dayanmaktadır. Bu çalışmada Arap Edebiyatında “*Terâsulu’l-Havâs* yahut *et-Terâsulu’l-Hissî*” olarak isimlendirilen Duyuların Aktarımı sanatının temelini oluşturan İlişkiler Teorisi teorisi hakkında bilgi verilmiş, Klasik Arap şiirinde, Kur’an-ı Kerim’de ve Türk edebiyatındaki kullanımlarına dair örnekler verilmiş ve bu sanatın Modern Arap şiirindeki yeri ve kullanımını çeşitli örnekler üzerinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: İlişkiler Teorisi, Duyuların Aktarımı, Terâsulu’l-Havâs, Modern Arap Şiiri, Sembolizm

Transmission of Senses in The Modern Arabic Poetry

Abstract

The “*Transmission of Senses*” or the “*Correspondences Theory*” is studied under the metaphor art of the literary arts. The transmission of senses has found a response in all human-related fields such as philosophy, psychology, etc. In this context, it has existed not only as a literary art, but also in the fields of thought and spirit regarding human beings. The Correspondences Theory, that emerged as an extension of the Symbolism movement that emerged in France in the 1800s, defends the integrity of everything living and non-living in the

* Araştırma makalesi/Research article

** Dr. Öğr. Üyesi, Harran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, ayse.hr@gmail.com

Makale Gönderim Tarihi: 14.09.2020

Makale Kabul Tarihi : 08.05.2021

nature: Evrything in the nature is in a relationship and harmony, and there are other, real meanings behind everything that appears. The cornerstones of this theory were laid down by Baudelaire, and its reflection on literature as a language art was emerged through the Transmission of Senses. This literary art can be explained as the attribution of the functions of the sense organs to each other, the substitution of each other from time to time, or understanding of a meaning with more than one sense organ. The existence of this literary art in Arabic language and literature, dates back to much earlier times than the emergence of the French Symbolism. In this study, information is given about the theory of Correspondences, which forms the basis of the art of Transmission of Senses called "*Terâsulu'l-Havâs* or *et-Terâsulu'l-Hissi*" in Arabic Literature. Examples of its uses in the Classical Arabic poetry, the Holy Quran and the Turkish literature are given and the place and using of this art in modern Arabic poetry have been studied on various examples.

Keywords: Correspondences Theory, Transmission of Senses, Terâsulu'l-Havâs, Modern Arabic Poetry, Symbolism

Structured Abstract

It is possible that every living and non-living creature in nature to be in a circle of coherence and communication, and to be connected to each other in a secret language that no one knows. This thought, which is based on Symbolism philosophically, appeared in France in the 1800s and was widely accepted in a short time. The emergence of this thought, which is called the "Correspondences Theory", also exists in the field of literature with the name "Transmission of Senses". Its reflection in Arabic literature since the mid-1900s is called "Terasul al-Havas" or "al-Terasul al-Hissi".

Baudelaire explains the deep philosophical thought behind the Transmission of Senses saying that nothing seen with the eye, heard with the ear, or touched, or scented and tasted with tongue is not what we actually sense. There may be a visible taste or a smell, or a color that is felt. In other words, the scent of the flower can be embodied and seen in the material world, or a human can touch the fear in the eyes of an injured animal. Because nature is a whole in universal similarity.

Although it was the French poet Stephane Mallarme who put forward the principles of the Symbolism, Baudelaire's symbolic poems were seen long before. He successfully used the literary art in his poems under the umbrella of "Symbolism": the "Transmission of Senses" or in other words, the "Correspondences Theory". In his poem "Correspondances", we can see obviously what he means with the "Transmission of Senses": Various senses can activate different senses in the inner world of a person; a scent can remind someone of a color or a feeling.

Although modern Arabic poetry is our main subject, it is possible to find this literary art in the roots of Arabic literature, even in the Holy Quran. Its use in these areas is of course not in its current literary form, but more indirectly and implicitly (the Holy Quran, 105: 1; 43:71; 54:48). Similar to those examples in the Holy Quran, it is also seen in classical Arabic poetry. Again, these are not direct transmissions between senses, but more indirect and implicit ones.

When it comes to the modern period, it is seen that the Transmission of Senses is used just as Baudelaire puts it: It aims to stimulate the reader's senses as much as possible and to depict what is told in his mind to make the reader “live” the poem. The earliest examples of this are seen in the poems of Khalil Gibran, who was one of the first representatives of Symbolism in modern Arabic literature.

Elias Abu Shabaki, an “al-Mahjar” writer like Gibran, also uses this art in his poems. Many modern Arabic poets who came after these poets also use this linguistic art to reach a deeper meaning in their poems: Khalil Mutran, Elia Abu Madi, Michael Naimy, Aboul-Qacem Echebbi, Nizar Qabbani, Abd al-Wahhab Al-Bayati, Nazik al-Malaika, Mahmoud Darwish, the Syrian poet Ali Ahmad Said Esber, known as Adonis, Mohammed Bennis, Qasim Haddad, Ahmad al-Shahawi.

As a result, the “Transmission of Senses” which is based on the “Correspondence Theory” took its place in the world as a literary art. Its purpose is to convey to the reader the true meaning behind the words that appear and aims to stimulate many senses of the reader to create a complete picture by combining what is read and felt. However, it would be wrong to think that this art entered the Arab world with French Symbolism or Western literature. Because, both in the Qur'an and in Arabic literature since the beginning of Arab poetry, even with formal differences, it has existed.

In accordance with its main goals, its use as a literary art has become more common in the modern period. It can be said that the reason why this art is used more indirectly in classical Arabic poetry is the production of more “regular” works based on a certain system and subject. In the modern period, poems became freer in form and genre. It is possible to see the Transmission of Senses in at least a few poems of almost every poet in the modern period, even those who adopted the classical style.

Giriş

Doğada bulunan canlı yahut cansız her varlığın, evrenin insicamı ve gizemi içerisinde birbirleriyle bir şekilde ilişki içinde olduklarını, hatta ötesinde her varlığın görünen arkasında gizli anlamlarının olduğunu düşünmek mümkündür.

Bu düşüncenin altındaki derin ve uzun felsefi süreç ilk olarak Sembolizm akımının işi olmuştur. Başta felsefecilerin ve ruh bilimcilerin ilgisini çeken bu düşünceye göre her görünenin arkasında başka bir anlam, her maddenin arkasında gizlenmiş başka bir mana vardır ve bu mana ancak hissedilebilir.

Felsefe ve ruh biliminden sonra sanatla da bağlantılı hale gelen bu düşünce, edebi literatürde, özellikle şiirde kendini göstermiştir. Şairlerin hissederek yazdıklarını okuyucunun da hissedebilmesi, görünen sözcüklerin ardında gizlenen manaya ulaşabilmesi adına edebiyatçılar, şiirlerine anlam derinliği kazandırmak istemişlerdir. Bu bağlamda temeli Sembolizm felsefeye dayanan, madde ile mana arasındaki görünmez bağı bulmaya ve buldurmaya çalışan bir söz sanatı, okuyucunun ne kadar çok duyusu harekete geçerse anlamı o kadar derin hissedeceği düşüncesinden yola çıkarak edebiyat literatüründe varlık bulmuştur.

1. Kavramsal Olarak İlişkiler Teorisi ve Duyuların Aktarımı

Bilindiği üzere dil ve dilin ürünleri olarak adlandırdığımız edebî eserler, dilin doğası gereği bir toplumda doğduktan sonra yaşayan her varlık gibi sürekli bir etkileşim içinde olmuş ve bir ilişkiler örüntüsüyle birbirlerine bir şekilde bağlı olarak yayılmış ve gelişmiştir. Dillerin belli ailelerde doğup kollara, şivelere, ağızlara ve aksanlara ayrılarak dünya üzerinde yayılması, bu ilişkiler örüntüsünün somutlaşmış bir örneğidir. Dilin bir ürünü olan edebiyat için de aynı ilişkiler örüntüsü geçerlidir; dünya üzerinde doğan, yaşayan, farklı toplumlara ulaşarak onların eser ve ürünlerine dokunan birçok edebî akım var olagelmiştir ve elbette olacaktır. Bu akımlardan biri olan Sembolizm, 1800'lü yıllarda Fransa'da ortaya çıkmış ve zaman içinde insanın ve dilin doğasına uygun bir etkileşim ve ilişkiler örüntüsüyle 1900'lü yılların ortalarından itibaren Arap edebiyatına uzanmış ve modern Arap şiirinde kendine geniş bir yer bulmuştur.

Sembolizmin bir akım olarak kabul görmesi ve ilkelerinin belirlenmesi Fransız şair Jean Moréas'ın 1886 yılında yayınladığı "Le Symbolisme" manifestosuyla gerçekleşmiş olsa da (Le Figaro, 1886) Baudelaire'in sembolik şiirleri bu kuramın ortaya çıkışından çok daha öncesinde görülmektedir. Bunun ötesinde Baudelaire, "Sembolizm" çatı kavramının altında daha spesifik bir edebi sanatı, "Duyuların Aktarımı"nın yahut diğer bir deyişle "Duyular Arası İlişkiler Teorisini" şiirlerinde başarılı bir şekilde kullanmıştır.

Metaforik anlatımların daha yaygın kullanıldığı şiir türünde çokça görülmekle birlikte edebî eserlerin tümünde karşımıza çıkan *Duyuların Aktarımı* yahut *Duyular Arası İlişkiler Teorisi* edebî sanatlardan mecaz sanatı altında sınıflandırılmaktadır. Ancak bu sanatın edebiyata dönük tarafıdır. Öte yandan belirtmek gerekir ki bu teori sadece edebiyatçıların değil, aynı zamanda felsefecilerin ve psikologların da inceleme alanına girmiştir. Tüm bu bilim

alanlarının ortak tanımlarından varılan sonuç, duyu aktarımının madde ile ruh arasındaki ilişkiyi somutlaştırmasıdır; doğadan insana, insandan doğaya ve doğadan doğaya aktarımlar söz konusudur. Baudelaire, “Correspondance” olarak adlandırdığı duyu aktarımının ardındaki derin felsefi düşüncüyü şöyle açıklamaktadır:

Doğa, madde ile ruhun bir arada bulunduğu bir tapınak olup ilahi bir yönü bulunmaktadır. Tapınak taştan, kireçten, ağaçtan yapılan maddi bir mekândır. Fakat içinde bir ruhaniyet taşımaktadır. İnsan da tıpkı tapınak gibi madde ve ruhtan inşa edilmiştir. O, bu tapınakta (doğada) manevi dünya ile iletişim kurmaktadır. Bir başka ifadeyle doğada bulunan her şey canlıdır ve konuşmaktadır. Ancak söylediği sözler açık değil, karışık ve gizlidir. Dolayısıyla doğa gizli, esrarlı şeylerle doludur. O “karışık sözlerle” konuşur. Çünkü insan, doğanın içinde objelerin kendilerini değil onların belirtileri, işaret ve kanıtları olan sembolleri görür. Baudelaire’deki bu düşünce, Eflâton felsefesinin “*Gerçek olan şey yaşanan, gözle görülen olaylarda değil olayların arkasında saf, sonu olmayan, önceden var olan fikirlerdir*” diyen “Fikirler Teorisi”ne dayanmaktadır (Tur, 2020, s. 396-397).

Dolayısıyla gözle görülen yahut kulakla işitilen ve yahut elle dokunulan, dille tadılan, kokusu alınan hiçbir şey gerçek manada duyumsadığımız gibi değildir. Ardında somut olarak duyulmayan ancak ruhla algılanabilen bir tat, görülebilen bir koku, hissedilen bir renk olabilir. Diğer bir deyişle çiçekten yayılan hoş koku, madde dünyasında somutlaşıp görülebilir veya insan, yaralı bir hayvanın gözlerindeki korkuya dokunabilir. Çünkü doğa, evrensel benzerlik içerisinde bir bütündür.

Öte yandan tüm sanatlarla daima girişik bir şekilde yürüyen “estetik” kavramı da köken olarak duyuları işaret etmektedir. Grekçe (Antik Yunan dili) “aesth sis” kökünden gelen bu kavram, köken olarak “duyum, algı” vb. anlamlar içermektedir. Antik kökeninde olduğu gibi modern Yunancada da (aisth ta) “duyu organlarıyla algılanabilen şeyler, algılamak, duyumsamak” anlamlarına gelmektedir. Almanda ise ( sthetik) “duyular teorisi” demektir. Aynı kökten türeyen Latince “audire” ve Avesta dilinde “aviş” sözcükleri de “duymak, algılanan” anlamlarına gelmektedir (www.nisanyansozluk.com, www.etimolojiturkce.com). Öyleyse duyular, estetik algıya giden yolda sanatın daima içindedir ve duyuların aktarımı ile şiirdeki estetik algısı, tüm duyular arasında gezinebilmektedir.

Baudelaire'in "*Correspondance*" olarak isimlendirdiği teori, Türk Edebiyatı literatüründe "*Duyuların Aktarımı*" olarak bilinmektedir. Arap Edebiyatında ise "*Terâsulu'l-Havâs*" yahut "*et-Terâsulu'l-Hissî*" şeklinde literatüre geçmiştir. Bu edebi sanatın yukarıda bahsettiğimiz çok yönlülüğü nedeniyle hem felsefeciler hem edebiyatçılar hem de ruh bilimciler tarafından çeşitli tanımları yapılmıştır. Örneğin Muhammed Ğuneymî Hilâl (1997:395) "*Bir duyunun algıladığı her şeyi başka bir duyuya ait sıfatlarla tanımlamak; işitilen şeye renk, koklanan şeye ses, görülen şeye koku atfetmek*" olarak tanımlarken; Mecdi Vehbe ve Kamil el-Muhendis (1984: 148) de "*Duyusal bir algının belirli bir duyu organının diliyle tanımlanması; işitilen sesin kadife gibi, sıcak, ağır ya da tatlı olması yahut borazan sesinin kırmızı olması gibi*" şeklinde açıklamıştır. Muhammed Fettûh Ahmed (1977: 251) ise psikolojik yönünü ele alarak duyuların aktarımı ile ilgili olarak "*Duyular, insan psikolojisi üzerinde benzer şekillerde karşılık bulabilirler; bir ses, bir rengin ya da kokunun bıraktığı etkiyi bırakabilir*" şeklinde farklı bir tanım getirmiştir.

Tanım ve tarifini yaptığımız bu edebî sanatı bir de bizzat Baudelaire'den okumakta fayda var:

Kokular vardır çocuk tenleri gibi taze,

Flütler gibi tatlı, çayırklar gibi yeşil...

Başka kokular da vardır; bozulmamış, zengin, kuvvetli (Çev. Tur, 2020: s. 396).

Baudelaire'in "*Correspondances*" adlı bu şiiri aslında doğrudan duyuların aktarımını anlatmaktadır. Baudelaire, kendi ifadesiyle "bir sesin renk çağrışımı yapmaması tuhaf olur. Renklerin de nağmeleri düşündürmemesi gariptir. Seslerin ve renklerin duyguları anlatmaya uygun olmadığı doğru değildir" (Erfat ve Suleymani, 2014: 66) demektedir. Nitekim verdiği somut örnekte de kokunun taze, tatlı, yeşil, bozulmamış, zengin ve kuvvetli olabileceğidir. Yani doğaya ait bir şey (koku) yine doğaya ait sıfatlarla açıklanabilir (taze, tatlı, yeşil, bozulmamış) yahut insana ait sıfatlara evirilebilir (zengin, kuvvetli). Doğadan doğaya, doğadan insana, insandan doğaya aktarımla anlatılmak istenen tam da budur. Hatta daha ayrıntılı bir sınıflamadan bahsetmek de mümkündür: Duyuların aktarımı, on biçimde kendini gösterir: 1) görme-ışitme 2) görme-koklama 3) görme- tatma 4) görme- dokunma 5) ışitme- tatma 6) ışitme-dokunma 7) ışitme- koklama 8) kolama- dokunma 9) koklama- tatma 10) tatma-dokunma (İvekî, 2016: 55-56).

2. Türk Edebiyatında Duyuların Aktarımı

Benzer duyu aktarımı örnekleri, Türk Edebiyatında mevcuttur ve başta Sembolizmin öncüsü sayılan Cenap Şahabettin (1870-1934) olmak üzere Ahmet Haşim (1884-1933), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Cahit Sıtkı

Tarancı (1910-1956) gibi Türk edebiyatçıları, duyuların aktarımına eserlerinde yer vermişlerdir:

Evrâk üzerinde (Yapraklar üzerinde)

Pervâne-i meh-tâb (Mehtap kelebeği)

Mestâne perende, (Kanat açmış)

Evrâk ise şâd-âb (Yapraklar ise hoşnut)

...

Ezhâr-ı per-âver, (Kanat açmış çiçekler)

Ezhâr-ı hayâlât (Hayal çiçekleri)

Ervâh ile eyler (Ruhlar ile eyler)

Mahfice mülâkaat! (Gizlice konuşma) (Kaplan, 2011: 115)

Cenap Şahabettin'in "*Terane-i Mehtâb*" şiirinden verilen bu örnekte yapraklar hoşnut olabilmekte (doğadan insana aktarım), çiçekler kanat açabilmekte (doğadan doğaya aktarım) ve konuşabilmektedir (doğadan insana aktarım). Benzer şekilde Ahmet Haşim'in *Karanfil* şiirinde de koklama duyusunun (kelebeklerin kokusu) dokunma duyusuna (kızgın) aktarıldığı görülür:

Düştükçe, vurulmuş gibi, yer yer

Kızgın kokusundan kelebekler,

Gönlüm ona pervâne kesildi... (Haşim, 2016: 38)

Daha yakın tarihe gelindiğinde yine Türk Edebiyatında bu sanatın kullanıldığı güzel örnekler bulunmaktadır. Nitekim Nazım Hikmet, "*Taranta Babu'ya Mektuplar*" adlı eserinde yer verdiği bir mektupta yazarı belli olmayan şu dizelerle işitme duyusunun görme duyusuna aktarımına örnek oluşturmuştur:

...ve benim birdenbire

Yüzünü değil,

Gözünü değil,

Senin sesini göresim geldi. (Ran: 1935: 44)

Duyuların aktarımı; "bir duyu organıyla algılanan bir uyarıcıyı başka bir duyu organının göreviyle betimlemek" gibi kısaca ve kolayca tarif edilebilse de okuyucuda oluşturduğu etki ve şiirdeki anlam zenginlikleri oldukça derin ve giriftir. Şairin söylemine estetik kattığı gibi aktarmak istediği hayal ve anlam dünyasını da tamamlar. Öte yandan okuyucudaki etki çok başka olabilir: Hem şairin tablolattığı duygu akışına ulaşabilir hem de kendi ruh dünyasında

uyanana çağrışımlarla bambaşka duygular yaşayabilir. Anlamın tamamlanması ve duyusal/duygusal resmin tamamlanması ancak birkaç duyunun bir arada işlenmesiyle mümkün olabilir (Erfat ve Suleymani, 2014: 62).

Duyuların birbirine aktarılacak anlatılmasının anlamı derinleştirilmesi ve böylece okuyucunun iç dünyasında yansımalar oluşturmasıyla ilgili olarak Erfat ve Suleymani, çalışmalarında şu örneği verirler (2014: 64): "... ancak işin psikolojik tarafına bakarsak işler değişir; örneğin beyaz renk, iç huzurunu çağırıştırır. Camın pürüzsüzlüğü de böyledir." Özetle duyuların aktarımı; anlatımı daha somut, daha derin, daha özerk ve daha kişiyi özel kılabilir.

3. Arap Edebiyatında Duyuların Aktarımı

Batı edebiyatında ortaya çıkan Sembolizm akımı, Arap dünyasında ilk kez Lübnanlı edebiyatçıların ürünlerinde görülür. Arap edebiyatının aydınlanma çağında her akımın belli bir felsefeye dayanması gerektiği görüşü hakimdi ve çeşitli ekollerin ortaya çıkmasıyla Arap şiiri çeşitlendi, biçim değiştirdi, zenginleşti. Fransa’da doğup büyüyen Sembolizm akımı da bu şekilde Arap edebiyatında hissedilir olmaya başladı. Özellikle Mehcer edebiyatçılarının eserleri bu anlamda ilkler arasına girmiştir. Lübnan nüfusunun bir kısmının Katolik Araplardan oluşması ve misyoner okullarının burada açılması sebebiyle, diğer Arap ülkelerine göre Batıyla, bilhassa Fransa ile çok erken dönemlerde teması geçmiş ve tarih boyunca hep yakın ilişkiler içinde olmuşlardır ve Halil Cibrân, Sembolizmi teknik anlamda Arap edebiyatında kullanan ilk kişi olarak görülür (Tur, 2020: 292, 293, 294).

Ancak; edebiyatın ve özellikle şiirin –ki sembolist ifade biçimlerinin en yoğun kullanıldığı edebi tür olduğundan bahsetmiştik- Arap dil ve kültür tarihi boyunca köklü, etkili ve hatta sosyal ve siyasal anlamda hayati öneme sahip olduğu bilinen bir gerçekken, şiirsel anlatımda sembollerin ve hatta duyuların aktarımının kullanılması elbette Fransız Sembolizmi ve etkileri ile mi sınırlıdır? Yoksa köklü bir şiir geleneği, duyuların aktarımını Fransız Sembolizminden, yani kuram olarak dünya edebiyat literatürüne girmeden önce kullanmış mıdır? Bu sorunun cevabını araştırmacı Neşva Sabri şöyle vermektedir: “Bir sanat olarak kullanılmasını Sembolizmi şair Baudelaire’e dayandırarak Arap dilindeki varlığını yadsıyan edebiyatçıları oldukça fazladır. Oysa dikkatle araştıran biri bu sanatın, Cahiliye şiirinin en başından Modern döneme kadar kullanıldığını, Arap belâğatindeki, hatta Kur’an belâğatindeki yerinin ne denli büyük olduğunu görecektir (Sabri, 2019: 3932).”

3.1. Kur’an-ı Kerîm’de Duyuların Aktarımı

Anlaşılmaktadır ki duyuların aktarımı yalnızca klasik Arap şiirinde değil, Kur’an-ı Kerim’in birçok ayetinde de yer almıştır. Buna da Fîl süresinin şu ayetini örnek verebiliriz:

أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ ﴿١﴾ (Fîl: 1)

« Rabbin fil sahiplerine neler etti, görmedin mi? »

Fil vakası yaklaşık olarak miladi 570 yılında yani Peygamber'in doğumundan önce gerçekleştiği bilinmektedir; yani Peygamber'in bu vakayı bizzat şahit olarak görme ihtimali yoktur. Buna karşın ayette “görmedin mi?” şeklindeki soru ifadesi , “duymadın mı?” anlamında işitme duyusuna göndermedir. Zuhruf suresinde de benzer bir örneğe rastlamak mümkündür:

يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِصِخَافٍ مِنْ ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ وَفِيهَا مَا تَشْتَبِهُ الْأَنْفُسُ وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ وَأَنْتُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴿٧١﴾ (Zuhruf: 71)

«Onlara altın tepşiler ve kadehler dolaştırılır. Orada canlarının istediği, gözlerinin hoşlandığı her şey vardır; siz orada ebedî kalacaksınız.»

Yukarıdaki ayette “وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ” ifadesiyle tatma duyusuna ait bir özellik, görme duyusuna aktarılmıştır. Mealde “gözlerinin hoşlandığı” olarak yer verilen ifadeye kelime çevirisi ile bakıldığında “gözlerinin lezzet aldığı” anlamı bulunmaktadır.

Kamer Suresi 48. Ayette ise dokunma duyusunun tatma duyusuna aktarımı görülmektedir. Cehennem ateşinin yakıcılığı (dokunma), tatma duyusuyla anlatılmıştır.

يَوْمَ يُسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَىٰ وُجُوهِهِمْ ذُقُوا مَسَّ سَقَرَ ﴿٤٨﴾ (Kamer: 48)

« O gün yüzüstü ateşe sürüklendiklerinde “Cehennemini elemi tadın!” denir.»

Kur'an-ı Kerim'de duyuların aktarımına yer veren ayet örneklerini çoğaltmak mümkündür. Nitekim Abbaszade ve Asfehânî'nin (2015: 49) verdiği bilgiye göre Ku'an-ı Kerim'de duyularla ilgili fiillerin zikredildiği ayet sayısı 260'tır. Ancak Kur'an-ı Kerim'de zikredilen bu duyu aktarımları ile daha önce zikredilen şiir örneklerinde kullanılan duyu aktarımı örnekleri aynı özelliklere sahip değildir. Yani “sesini göresim geldi” ifadesindeki kadar doğrudan bir aktarım yerine, Fîl suresindeki gibi, ancak işitilerek bilinebilecek bir konuyu “görmedin mi?” diye sorarak daha dolaylı bir aktarım söz konusudur.

Abbaszade ve Asfehânî (2015: 53), Kur'an araştırmacılarının uzun yıllar büyük çabalarla araştırmalar ve çalışmalar yapmalarına rağmen duyularının aktarımını - Cahiliye şiirindeki çokça göndermeye rağmen- gözden kaçırdıklarını ifade etmektedirler. Hatta bu nedenle Arap edebiyatında duyuların aktarımından bir sanat olarak bahsedilmesinin geciktiğini söylemektedirler.

3.2. Klasik Arap Şiirinde Duyuların Aktarımı

Klasik Arap şiirine bakıldığında da yine Fransız Sembolizminden çok önce duyuların aktarımına –ancak yine kendine has bir biçimde, biraz da Kur’an’dakilere benzer biçimde- yer verildiği görülmektedir:

فَكَأَنَّمَا يَبْصُرُونَ بِالْأَذَانِ فِي جَحْفَلٍ سَتَرَ الْعُيُونَ غُبَارَهُ

“Orduda toz toprak bürüdü gözleri; kulaklarıyla görüyorlardı sanki”

Klasik dönem Arap şairlerinden el-Mutenebbi’nin (1983: 414) الرَّأْيِ قَبْلَ الشَّجَاعَةِ adlı kasidesinde geçen bu örnekte şair, savaş meydanında kalkan tozun ordunun gözlerine dolarak görmelerini engellediğini ancak kulaklarını çok iyi kullanarak adeta görür gibi savaştıklarını anlatmıştır.

وَأَلْبِلْ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْحَى سُدُودَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي

“Ve deniz dalgası gibi gece, üzerime salar da örtülerini, çeşit çeşit sıkıntıyla sınar beni”

Bu beyitte İmru’u’l-Kays (ö. 545), geceyi; karanlığını, korkusunu, zorluğunu ve müphemliğini deniz dalgalarına benzetmiştir (ez-Zevzenî, 1992: 29). Böylece bu kavramları somutlaştırarak dokunma duyusuna aktarmış, hatta devamında dalgaları da “üzerine salınan örtüler/perdeler” şeklinde ifade etmiştir. Yine benzer şekilde görme ile algılanan bir özelliği dokunmaya aktaran Muallaka şairlerinden Tarafa b. El-‘Abd (ö. 564) da muallakasında şu beyte yer vermektedir:

وَوَجْهِهَ كَأَنَّ الشَّمْسَ أَلْقَتْ رِداءَهُ عَلَيْهِ نَقِيَّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدْ

“Güneş kendi güzelliğini yüzüne giydirmiş sanki, öylesine solmayan, pırıl pırıl bir rengi var ki”

Bu beyitte gözle görülen güzellik, giysi (رداء) olarak giyilmiştir. Ez-Zozânî’nin şerhine bakılırsa “güneş sanki onun yüzünü/tebessümünü kendi ışığıyla ve güzelliğiyle örtmüş, sarmalamıştır” (1992: 49). Sevgilinin yüzünde görülen güzellik, şairin gözünde ve hissinde ışık öylesine yoğunlaşmış ki şair bunu basit bir “yüz aydınlığı” ile anlatmak istememiştir. Böylece okuyucuya aktarırken aynı duyguları hissetmesi için yalnız görme duyusuyla algılanabilen güzellik/ışıldama/parıldama gibi kavramları yoğunlaştırarak elle tutulur, gözle görülür hale getirip bir giysi, örtü olarak anlatmıştır.

Cahiliye dönemi şiirinde ele alınan tüm konular (kahramanlık, özlem, güzellik, övgü, yergi vb.) oldukça belif ve ayrıntılı işlendiğinden hissedileni okuyucuya “şairin hissettiği gibi” aktarmak adına anlamı çeşitlendirme ve derinleştirme başarılı bir şekilde yapılmaktadır. Duyuların birbirine aktararak

herkes için hissedilebilir hale getirilmesi de bu amaçla önemlidir. Bu tür anlatıma bir örnek de el-Hâris b. Hillize'nin (ö. 570) muallakasından verilebilir:

أَيُّهَا النَّاطِقُ الْمُرْقَشُ عَنَّا عِنْدَ عَمْرٍو وَهَلْ لِدَاكَ بَقَاءُ

“Hakkımızda süslü laflarla atıp tutun ya Amr’a, o söylediklerin acaba kalacak mı yanına?”

Şairin kullandığı الْمُرْقَشُ kelimesi “yaldızlı işlemeli, benekli” anlamlarına gelmektedir ve bu anlamların tamamı bir nesne üzerinde gözle görülebilen sıfatlardır. Oysa şair, bu sıfatları ağızdan çıkan sözlere atfederek işitme duyusuna aktarma yapmıştır. Bir diğer Cahiliye şiiri örneği de Zuheyr b. Ebî Selmâ’dan (ö. 609) verilebilir:

وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنَايَا يَتَلَنَّهُ وَإِنْ يَرِقُّ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسَلَمٍ

“Ölümü getiren sebeplerden korkan adam merdiven kurup göğe tırmansa da kurtulamaz”

Zuheyr b. Ebî Selmâ bu beyitte yalnızca gözle görülebilen, dokunulamayan göğü somutlaştırarak merdiven dayayıp çıkılabilir, elle tutulur bir hale getirmiştir. Burada anlatılmak istenen “ölümden kaçılmaz” kadar sıradan bir mesaj olsa da şair, ölüm korkusunun insanda ne kadar büyük olabileceğini ve ölümden kurtulmak için mümkün olsa ne çok şey yapılabileceğini de bu basit mesajın içinde katarak hissedilen anlamı sıradanlıktan çıkarıp okuyucuya aktarmıştır.

Abbasi döneminde yaşamış Klasik Arap Edebiyatı şairlerinden ve aynı zamanda gözlerini kaybetmiş olan Beşşâr b. Burd (ö. 783-84), kullandığı söz sanatıyla görme yetisinden yoksun olmasının üstesinden ustalıkla gelmiştir:

يَا قَوْمِ أَدْنِي لِبَعْضِ النَّجِيِّ عَاشِقَةً وَالْأَذُنُ نَعَشِقُ قَبْلَ الْعَيْنِ أَحْيَانًا

“Ey kavmim, kulağım âşık oldu birilerine; kimi zaman kulak âşık olur gözden önce”

Âşık olma, önce nesnenin veya kişinin gözle görülür güzelliğinin algılanmasıyla gerçekleşmesine rağmen Beşşâr b. Burd bunu “kulakla âşık olmak” olarak ifade etmektedir. İbn-i ‘Âşûr, Beşşâr b. Burd’un “görmeden âşık olma” temasını şiirlerinde çok defa işlediğini belirtir (1950: 31). Bunlardan biri de şairin aşağıdaki beytinde görülmektedir:

فَقَلْتُ دَعُوا قَلْبِي وَمَا اخْتَارَ وَارْتَضَى فَبِالْقَلْبِ لَا بِالْعَيْنِ يَنْصِرُ ذُو الْحَبِّ

“Dedim ki: bırakın kalbimi seçtiğine, razı geldiğine; çünkü sevdalı olan kalple görür, değil gözle”

Görülmektedir ki bu olgu (duyuların aktarımı) eskiden beri vardı ancak Modern şairlerin yaptığı gibi amaçlı ve bilinçli değil, gelişigüzel kullanılıyordu. Eski Arap şairleri, şiirlerindeki unsurları daha çok doğadan ve yakın çevrelerinden seçtikleri için (ağaçlar, çöl, gece, hayvanlar, kalıntılar... vb.) şiirlerinde daha çok somut duyulara yönelmişlerdir. “Bu betimlemeler de yine çeşitli duyu organlarına atfedilerek yapılmıştır ancak şair bunu derine inmeden, yalnızca dış dünyayı tasvir ederek yapmıştır” diyen Murdef’in (2016: 41) bu ifadesinden de anlaşıldığı üzere duyu aktarımları vardı, ancak anlam ve his derinliği gözetilmeden yapılıyordu.

Abbaszade ve Asfehâni, Kur’an-ı Kerim’de ve klasik Arap şiirinde – Modern anlamdaki Sembolizme nazaran- daha gelişigüzel kullanılan bu sanatın araştırmacılar tarafından gözden kaçırılması nedeniyle duyuların aktarımından bir edebi sanat olarak bahsedilmesinin geciktiğini savunmaktadırlar. Bu nedenledir ki hicri 6. yüzyıl sonları ile 7. yüzyıl başlarına kadar duyuların aktarımından bir “edebi sanat” olarak bahsedilen olmamıştır. Bu tarihten sonra aktarımın sanatsal yönüyle ilgili bilgiyi ilk veren hicri 557 yılında Abdullatif el-Bağdâdi olmuştur:

“Dediler ki: uzun ve kısa ses ki bu aslında görmedir. Ayrıca dediler ki: hoş, tatlı, tok ve acı ses ki bunların da aslı tatma duyusudur. Yine dediler ki: katı ve yumuşak ses ki bu aslında dokunma duyusudur.” (el-Bağdâdi (tzs)’den akt. Abbaszade ve Asfehâni, 2015: 53)

‘Abdu’l-Mu’tî Hicazî ‘nin şiirlerinde duyuların aktarımını inceleyen araştırmacı İvekî ise Arap edebiyatında duyuların aktarımını konu edindiği bilinen ilk eserin Abdurrahman Muhammed el-Vâsîfi’ye ait “Klasik Arap Şiirinde Duyuların Aktarımı” adlı eseri olduğunu bildirmektedir (2016: 51). 2003 yılında yayımlanan bu eserde el Vasîfi, Arap şiirini Cahiliye döneminden Abbasi döneminin sonuna kadar incelemiş ve eski şairlerin duyuların aktarımını, bunun bir edebi sanat olduğunu bilmeden, irticalen kullandıkları sonucuna varmıştır (2016: 51, 55) : “Eskiler, duyuların aktarımını kullanmışlardır ancak buna, bugün bildiğimiz anlamıyla bir terim olarak ele almamışlardır. Yine de her halükarda bu tür bir yaratıcılığa yönelmişlerdir” (el-Vasîfi, 2003: 17).

Abbaszade ve Asfehâni’nin, İvekî’nin ve el-Vasîfi’nin konuyla ilgili yaklaşımlarından yola çıkarak şu çıkarıma varabiliriz; Arap şiirinde (ve hatta Kur’an-ı Kerim’de) duyuların aktarımının Fransız Sembolizminden çok önceleri kullanıldığı ancak bunun bir sanat teorisi olarak adının konulmadığı, dolayısıyla daha kuralsız ve gelişigüzel bir kullanımı olduğudur.

3.3. Modern Arap Şiirinde Duyuların Aktarımı

Arap şiirinde doğal olarak var olan bu sanatın Modern dönem şairlerin eserlerindeki yansımaları nasıl olmuştur? Modern anlamda bir edebi sanat ve

belagat üslubu olarak duyuların aktarımı mecaz, kinaye, benzetme, istiare gibi edebi anlatımların ötesinde okuyucunun mümkün oldukça daha fazla duyusunu harekete geçirip anlatılanı zihinde tasvir etmeyi, okuyucuda canlı bir resim oluşturmayı ve hatta o duyguyu okuyucuya anlatmaktan öte “yaşatmayı” amaçlamaktadır. Böylece Modern dönem şairlerin şiirlerinde duyu aktarımları, Fransız Sembolizminin etkisiyle görülmeye başlanmış ve Klasik Arap şiirindeki gelişigüzel varlığından uzak, Batı’daki formuna daha yakın bir biçimde varlık bulmuştur. Bunun ilk örnekleri Modern Arap edebiyatındaki ilk temsilcilerinden ve Batı edebiyatına vakıf olan Halil Cibrân’ın (1883-1931) şiirlerinde bolca görülür. Buna da Cibrân’ın el-Mevâkib adlı şiirin örnek verebiliriz:

هَلْ تَحَمَّمْتَ بِعَطْرِ
وَتَلَشَّقْتَ بِنُورِ...
وَشَرِبْتَ الْفَجْرَ حَمْرًا
فِي كُؤُوسٍ مِنْ أُثِيرِ...

Sen, kokularla yıkanıp

Işıkla kurulandın mı hiç...

Şafağı içtin mi şarap gibi

Esîr kadehlerden? (Cibran, 2005: 91)

Bu şiirinde Cibrân; “kokularla yıkanmak” (koklama-dokunma), “ışıkla kurulanmak” (görme-dokunma) ve “şafağı içmek” (görme-tatma) göndermeleriyle anlatımına derinlik, yoğunluk ve estetik katmış, okuyucunun zihninde ise kendi hayal dünyasından çekip getireceği tablolar oluşturmuştur. Cibrân’dan sonra ise bu sanat, özellikle Mehcer edebiyatçıları tarafından sıklıkla kullanılır hale gelmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Ailesi göç ettikten sonra Amerika’da dünyaya gelen ve doğduğu tarih itibarıyla Mehcer edebiyatının olgunluk çağlarında eserler veren İlyas Ebu Şebeke (ö. 1947) de bunlardan biridir. أفاعي الفردوس kitabının önsözünde “İnsanın bilinmezi keşfetme isteği ancak, dış dünyaya dair duyusal algısının, görüp dokunduğu eşyanın hakikatini önüne seremediği kanısına varınca zihnine gelir. İnsan itiraf etmelidir ki bireysel algıları ancak dış uyarıcıların hakikatten uzak birer yansımasıdır. Ancak bunu bilmeyen, gördüklerinin ve dokunduklarının asıl gerçekler olduğuna öylesine inanır ki aklında hiçbir şüphe uyanmaz” (Ebu Şebeke, 2015: 9) diyen şairin bu sözleri; Baudelaire’in doğa ile madde arasında var olduğunu söylediği gizli konuşmaları yani eşyanın ardındaki hakiki manayı işaret ettiği sözleriyle aynı anlamı taşımakta, aynı felsefeyi savunmaktadır.

وأدنيته من مرشف الرؤساء

ذوّبْتُ قلبي في إناءٍ من الهوى

فاشربوا لعلكم تصغون للضعفاء

وقلْتُ لهم: هذا هو العدلُ

“Tutkunun kâsesinde erittim de kalbimi, indirdim başkanların içkilerinin yanına

Dedim ki: “Bu adalettir, hadi için; belki kulak verirsiniz garibanlara”
(Ebu Şebeke, 2017: 5)

Yukarıdaki dizelerin sahibi olan şair, beş duyu organının ötesinde, derin duyuların ve duyguların meskeni olan “kalbi” başka duylara aktarmayı seçmiştir. Kalbini, yani hissettiği tüm duyguları eriterek sıvılaştırmış; böylece tüm hissettiklerini dokunulabilir, görülebilir hatta tadılabilir hale getirmiştir. Nitekim sonrasında da başka kişilere bu duygularını ikram edip içmelerini istemiş, böylece kalbinde soyut olarak hissettiği her şeyi –özellikle de adalet duygusunu- başka insanların damarlarına karıştırarak hissetmelerini istemiştir. Ebu Şebeke’nin bu mısralarında görülen aktarım, maddenin anlamını manaya aktarmanın net bir örneğidir. Buna benzer bir örneği şairin “رعدة في الظلمة / Karanlıkta Bir Ürperti” şiirinde de görebiliriz:

لو أرقيتُ في القفر أدمتُ رماله!

عبراتٌ من ذوبِ قلبٍ مُدمى

“Kanayan, erimiş bir kalbin gözyaşları, çöle dökülse kana bular kumları!” (Ebu Şebeke, 2019: 25)

Başka bir şiirinde ise renklerin uyandırdığı duyu çağrışımına başvurmuştur:

يا عزاء الأمومة البضاء

لا تُلطِّخْ باليأس بيضَ شعوري

“Duyularımın bembeyazlığını umutsuzlukla kirletme, ey akça pakça analığın matemi” (Ebu Şebeke, 2019: 15)

Bu mısralar okunduğunda adları hiç anılmasa dahi okuyucuya “temizlik, saflık, iyilik” gibi anlamlar taşınır. Bu da yine maddeden (görülebilir renklerden) manaya (hissedilen anlama) aktarım görülmektedir. Bu noktada Baudelaire’in, “Seslerin ve renklerin duyguları anlatmaya uygun olmadığı doğru değildir” ifadesi tekrar anlam kazanmaktadır.

Yine Lübnan topraklarında doğmuş ancak hayatının çoğunu Mısır topraklarında geçirmiş olan Halil Mutran (ö. 1949), Ahmed Şevki’den sonra Apollo grubuna liderlik etmiş; aşk, sıla hasreti, siyaset, tarih ve sosyal konular gibi birçok konuda modern Arap edebiyatına sayısız eser kazandırmıştır. Her ne kadar sanatında Romantizm akımını benimsemişse de şiirinde “Sembolizm yansımaları” diyebileceğimiz duyu aktarımları görülmektedir; nitekim “duyuların aktarımı”, ortaya çıkışı itibariyle Sembolizmden doğsa da bir edebi

sanat üslubu olarak herhangi bir ekol ya da akımla sınırlandırılması mümkün ve hatta doğru olmayacaktır. Mutran'a ait aşağıdaki mısradaki doğadan insana yapılan duygu aktarımını görmek mümkündür:

وكنْتُ أرى الأزهارَ أسعدَ حالَةً فَأَخْسَدُهَا وَالسَّعْدُ بِالزَّهْرِ أَمْثَلُ

“Çiçekleri görürdüm en mutlu halleriyle, kıskanırdım; en güzel hali onlardaydı mutluluğun” (Mutran, 1977: 466)

İliyya Ebu Mâdî (ö. 1957) de yine Murtan gibi romantik şiirler kaleme almakla birlikte özellikle yaşadığı dönemin siyasi ve toplumsal durumlarını konu edinen eserler bırakmıştır. Elbette bu, duygu derinliğinden yoksun şiirler yazdığı anlamına gelmemektedir. Bununla birlikte hissettiği derinlikleri okuyucuya da hissettirmek adına duygu aktarımlarına başvurmuştur:

وَكوكِبٍ أَسْمَعْتُهُ زَفْرَتِي فَبَاتَ مِثْلِي سَاهِيًا سَاهِرًا

“Ve bir gezegene duyurdum ahımı, benim gibi bitik etti sabahı” (Ebu Mâdî, 2006: 411)

Öyle ki şairin içinde kopan fırtına, ettiği ah, gezegenlere kadar ulaşmış hatta gezegen kendisini duymuş, adeta yakın bir dostu gibi bundan etkilenmiş ve perişan bir halde gözünü dahi kırpmadan sabah etmiştir. Bu anlatımda, insana özgü duygu yansımalarının doğaya aktarılması söz konusudur.

Roman, tiyatro, deneme gibi alanların yanı sıra felsefe alanında da eser veren hatta resimle de ilgilenerek çok yönlü sanatçılığını ortaya koyan Mehcer şairi Mihayl Nuayme'nin (ö. 1988) şiirleri incelendiğinde cansız varlıkları kişileştirmeye ve onları konuşurmaya sıkça rastlanır. Nuayme, bunu yaparken yer yer duygu aktarımları da kullanır:

قد كان لي، يا نهر، قلبٌ يضحك مثل المروء

حرٌّ، كقلبك فيه أهواءٌ وأمالٌ تموج

“Bir kalbim vardı, ey nehir, gülerdi çayırklar gibi

Özgürdü senin kalbin gibi; dalga dalgaydı hevesleri, ümitleri” (Nuayme, 1952: 12)

Yukarıdaki mısralarda şairin “çayırklar gibi gülen” kalbi hem kalp organının kişileştirilmesini hem de görme ve dokunma duyularıyla algılanabilen çayırklara gülüş atfederek çayırkların işitilmesini mümkün kılmıştır. Öte yandan çayırkların yeşil rengi okuyucuda çağrışım yapmakta ve “gülme” eylemine “huzur, açıklık, ferahlık” gibi anlamlar da kazandırmaktadır. Diğer bir şiirinde ise Nuayme duyuların aktarımını yine kalbin kişileştirilmesi ile birlikte şöyle kullanmıştır:

أَطَلَقْتُ قَلْبِي عِنْدَ الْغُرُوبِ
لِيَتَسَلَّىٰ مَعَ الْقُلُوبِ
فَعَادَ قَلْبِي بَعْدَ الْغُرُوبِ
يَشْكُو إِلَيَّ ثِقَلَ كُرُوبِي

“Salıverdim kalbimi günbatımı vakti

Gitsin, başka kalplerle avunsun diye

Güneş battıktan sonra döndü geri

Şikâyet ederek ağır dertlerimi” (Nuayme, 1952: 65)

Burada kalp, akılsız ve iradesiz bir organ olmaktan çıkıp gezip dolaşabilen, başka kalplerle vakit geçirebilen, konuşup şikâyet edebilen bir kişi gibi tasvir edilmiştir. Böylelikle yalnız dokunma duyusu ile algılanan kalp -biyolojik kalp atışını duymaktan farklı bir anlamda- işitme duyusuyla algılanabilir olmuştur. Diğer yandan yaygın bir mecaz olarak kullanılmakla birlikte; aslında ölçülüp tartılamayan dertlerin dokunarak hissetme duyusuna atfedilerek “ağır” olması da bu şiirde Nuayme’nin başvurduğu diğer bir duyu aktarımıdır.

Şairin şiiri oluşturma sürecinde içinde yaşadığı duygusal yolculuk ve yoğunluğun okuyucu tarafından da algılanması ve hissedilmesi adına başvurulan bu söz sanatına, Tunuslu şair Ebu’l- Kâsım eş-Şâbbî (ö. 1934) şiirlerinde de rastlanmaktadır. eş-Şâbbî, zaman çizgisi içerisinde Cibrân’dan sonra gelen şairlerden özellikle Halil Mutran, İliyya Ebu Mâdi ve Mihayl Nuayme’nin şiirlerine nisbeten duyu aktarımlarını daha sık kullanmıştır. Henüz 20’li yaşlarındayken hayata veda eden şairin şiirlerinde başarıyla kullandığı bu edebi sanat, onun genç yaştaki edebi zekâsını da ortaya koymaktadır:

أَهْهَا الطَّائِرُ الْكَنْيْبُ تَغَرَّدَ
إِنْ شَدَّوْ الطَّيُورُ حَلُوَّ رَحِيمِهِ
وَأَرْتَشَفُ مِنْ فِيهِ الْأُنَاشِيدَ سَكْرَى
فَالهَوَى سَاحِرَ الدَّلَالِ وَسِيمِهِ

“Ey ötüşen gamlı kuş, kuşların şarkılarındaki ahenk tatlıdır

Gel sarhoş şarkıları iç dudaklarımdan; aşkın cilveleri büyüyledir,
güzeldir” (eş-Şâbbî, 1997: 119)

Şair, kuşların şarkılarını işitirken “tatlı” diyerek ve kuştan kendi söylediği şarkıyı “içmesini” isteyerek işitme ve tatma duyuları arasında aktarım yapmış; duygu dünyasını her iki duyuyla birlikte okuyucuda harekete geçirmiş ve onu, kendi duygusal sürecine daha çok yaklaştırmıştır. Başka bir şiirinde ise işitme duyusu ile görme duyusu arasında aktarım yapmaktadır:

سَيُسْمَعُ صَوْتُ كَلْحَنِ شَجِي
تَطَائِرٍ مِنْ حَفَقَاتِ الْوَتْرِ

على قبرنا الصامت المطمئن

يُردده حزناً في سكون

“Bir ses duyulur, acıklı bir şarkı gibi

Uçuşur tellerin çarpınmasından

Hüznümüz sessizce söyler bu şarkıyı

Suskun, huzurlu kabrimize” (eş-Şâbbî, 1997: 162)

İşitilen sesin havada yayılması gözle değil, kulakla algılanabilen fiziksel bir olaydır ancak şair sesin “uçuşması” ile bunu gözle görülür hale getirmiş, ötesinde okuyucunun zihninde gözle görülür bir resim oluşturmuştur. Görüp dokunulabilen bir kabri ise işitilir (suskun) ve hissedilir (huzurlu) hale getirmiştir.

Duyuların aktarımını şiirlerinde yoğunlukla kullanan ve Modern dönem Arap edebiyatının önde gelen şairlerinden biri de Nizâr Kabbânî’dir (ö. 1998). Kabbânî, Fransız Sembolist şairlerin etkisiyle şiirlerinde farklı duyuları birbirinin yerine kullanmış ve manaya derinlik katmıştır. İlk bakışta anlam itibarıyla kullanılan sözcükler arasında ortak bir bağ bulunmuyor olsa da bu sözcüklerin görünmeyen dünyada ortak bağları olduğunu okuruna ifade etmeye çalışır. Şair, ilişkiler teorisini pek çok şiirinde kullanarak kelimelerin görünür anlamını değil, görünenin arkasında saklı bulunan hakiki gerçeği, gizli manayı ortaya koyar (Tur, 2020: 399). Çünkü şairin görevi görüneni değil görünmeyeni, bekleneni değil beklenmeyeni okuruna sunmaktır. Nizâr Kabbânî’nin pek çok şiirinde farklı duyuların birbirinin yerine kullandığı görülür. Örneğin işitme duyusuyla birlikte koku alma duyusunu kullanır:

ففي الظلّ يغدو لعطرك صوتٌ

وتصبح أبعادُ عينيك أكبر

“Gölgede sesinin kokusu beliriyor

Gözlerin daha da büyüyor” (Kabbânî, 1999: 6)

Görme duyusuyla beraber işitme duyusunu kullanır:

في مرفأ عينيك الأزرق

أمطار من ضوء مسموع

“Gözlerinin mavi limanında ışık yağmurları duyuluyor” (Kabbânî, 1999a: 10)

شباكي الصغيرُ ... يُفضي إلى فسقية...

يفضي إلى المشرق

إلى نو افير رمادية

تبكي بصوت أزرق ... أزرق...

“Küçük pencerem... Bir fiskiye açılıyor...

Gün doğumuna bakıyor...

Mavi... Mavi bir sesle ağlayan

Gri şadırvanlara” (Kabbânî, 1989: 28)

Büyük şair, duyu aktarımlarını sair şairlerin eserlerinde zaman zaman rastlandığı gibi “bir duyuyu diğerinin yerine koymak” yerine çoğunlukla iki duyuyu birden (görme ve işitme) aynı eylem için kullanarak anlamı okuyucuda görünür, zihinde canlanır kılmaktadır. Sevgilinin gözlerine dolan yaşları “mavi bir ışık yağmuru”na benzetirken bir yandan da bu ışığı duyması, okuyucuda yalnızca düz bir “ağlamak” anlamı çağrıştırmaktan çıkıp içsel bir hikâyeye, zihinsel bir tabloya dönüştürmektedir. Son örnekte ise yine renklerin insan psikolojisi üzerindeki çağrışımlarını işe koşarak suyun fiskiyelelerden akmasını ağlama sesine, ama mavi sese benzetir ki bu da okuyucunun gözünde canlanan maviliğin iç dünyasında da duygu olarak yansımaları sağlar. Şairin duygularını okuyucuda görme algısını harekete geçirerek renklerle somutlaştırdığı başka bir örnek ise şöyledir:

أنا حُزني رمادي

كهذا الشارع المُقفر

“Hüznüm gridir benim,

Bu ıssız cadde gibi”(Kabbânî, 1999b: 40)

Nizâr Kabbânî’nin, renkleri kullanarak duygularını görünür hale getirdiği, bunu yaparken renklerin çağrışım gücünden yararlanarak okuyucuyu duygularını “görmeye” davet ettiği diğer bir örnek ise şöyledir:

هذالك نبعًا لِدَّةٍ حمراء تَشَعَلُ لي دَمي

“Göğüslerin, kanımı yakan birer kırmızı lezzet pınarı” (Kabbânî, 1989: 44)

Kırmızı rengin aşkı, tutkuyu ve şehveti çağrıştırdığı yaygın bir bilgi olmakla birlikte usta şair, bu çağrışımı sevgilinin göğüslerinin kendisinde yarattığı duyguyu okuyucuda daha anlaşılır kılmak adına görme ve tatma duyularıyla birlikte kullanmıştır. Kırmızı renk ile görme duyusunu harekete geçirdiği başka bir şiiri ise şu şekildedir:

العباءاتُ كُلُّها من حريرٍ
واللَّيالي رخيصةٌ حمراءُ

“Abaların hepsi ipekten

Gecelerse ucuz, kırmızı”(Kabbânî, 2000: 405)

Modern Arap edebiyatının Iraklı şairlerinden Abdulvehhâb el-Beyâtî'nin (ö. 1999) şiirleri incelendiğinde Cibrân, eş-Şâbbî, Kabbânî ya da –ileride ele alınacağı üzere- Mahmûd Dervîş kadar duyuları açık seçik zikrederek değil, daha çok Cahiliye şairlerinin yaptıkları gibi anlamın içine gizleyerek kullandığı görülür:

صَوْنُهَا لَمْ يَزَلْ مِنَ الْغَيْبِ يَجْرِي
وصداها يضحج في الافاق...

“Sesi hala akıyor gizliden

Sadası ufukları dolduruyor...”(el-Beyâtî, 1995a: 56)

Şairin “sesi hala akıyor” derken kullandığı *يجري* fiili, “akmak, koşmak, yürümek” gibi anlamları kapsamaktadır ve bu da ancak somut bir nesnenin yahut varlığın akması, yürümesi yahut koşması olabilir. Ancak yukarıdaki şiirde bu fiil, ses için kullanılmıştır ve işitme duyusunun görme duyusuna aktarımı söz konusudur. Böylece, zikredildiği üzere doğrudan doğruya bariz ve açık bir duyu aktarımı yerine anlamda gizli bir duyu aktarımı tercih edilmiştir. Bu yönüyle şairin duyu aktarımını kullanırkenki üslubu, Cahiliye şiirindeki duyu aktarımı biçimine benzemektedir. el-Beyâtî'nin, işitme ile görme duyusu arasında aktarım yaptığı diğer bir şiiri ise şu şekildedir:

صَمْتِكَ بَيْتِ الْعَنْكَبُوتِ، تَاجِكَ الصُّبَّارِ

“Suskunluğun örümcek ağı, tacın kaktüsten”(el-Beyâtî, 1995b: 9)

el-Beyâtî burada, ancak işiterek algılanabilecek suskunluğu somutlaştırarak görülebilir, hatta dokunma ile de algılanabilir hale getirmiştir. Öyle ki bu suskunluk “örümcek ağına” benzetilerek okuyucuda çok uzun zamandır süren bir suskunluk yahut örümceğin ağını örerken katlandığı zahmete benzer bir zahmete katlanarak susmak gibi anlamlar çağrıştırmaktadır.

Başka bir Iraklı şair olan Nazil el-Melâike'nin (ö. 2007) şiirlerinde de duyu aktarımlarını sıkça görmek mümkündür. Genellikle duygusal-melankolik şiirler kaleme alan şair, elbette ki duygularının okuyucuda daha anlaşılır olmasını sağlayacak bu edebi sanata sıklıkla başvurmuştur:

وَيَجَنُّ الغَيْمُ الأسود في عرض الأفق
 ويلفُ الشاطئُ ثوبَ حدادٍ كجنازه
 يتحوَّلُ صمتي نازًا تصرُّخُ في الأفق
 وأغني رقةً إحساسي لحنَ جنازه

“Kara bulutlar örtüyor ufku

Sanki cenaze gibi, matem giysilerine sarıyor kıyığı

Suskunluğum ufukta haykıran bir ateşe dönüşüyor

Duygularımın rikkatini söylüyorum, cenaze marşında”(el-Melâike, 1997: 70)

Nazil el-Melâike'nin “الجرح الغاضب / Öfkeli Yara” şiirinden alınan bu bölümde aynı anda birçok duyu aktarımı görmek mümkündür. Kara bulutların renginin sahile yansınmasıyla karanlık bir renge bürünen kıyığı kendisine hissettirdiği duygularla okuyucuya anlatmak için “matem” benzetmesi yapmış ve bunu basit bir ışık olayı olarak aktarmak yerine kıyının matem örtüleriyle örtüldüğünü söylemiştir. Kıyının büründüğü rengin (görme duyusu) yoğun ve ağır bir hale dönüşmesi ve matem giysileri (dokunma ve görme duyusu) olarak anlatılmasında görme ve dokunma duyuları arasında aktarım yapılmıştır. Suskunluğunun (işitme duyusu) ne kadar şiddetli olduğunu ve içinde belki de ne büyük acılar barındırdığını okuyucuya hissettirmek adına ise onu ateşe (görme ve dokunma duyusu) dönüştürmüş, hatta acı ve yakıcı anlamlar içeren ateşin de haykırmasıyla (işitme duyusu) yaşadığı suskunluğun içindeki anlamları okuyucu için canlı bir tabloya dönüştürmüştür.

Nazil el-Melâike'nin hemen her şiirinde melankoliyi, karmaşık ve kötümser bir ruh halini izlemek mümkündür. Yoğun duyu içerikli bu şiirleri okuyan kişi, şayet şairin kendi dünyasında yaşadığı bu duygularını benzer şekilde hissetmez, zihninde resmetmez yahut canlandıramazsa, bu şiirler şairin kendi için tuttuğu manzum notlar olmaktan öteye geçemeyecektir. Bu nedenledir ki şair, hemen her şiirinde duyu aktarımlarına yer vermiş, okuyucunun birden çok duyusunu işe katarak kendi duygularını onun için de anlamlı hale getirmek istemiştir:

سأغلق نافذتي فالضياء يعكّر ظمّتي الباردة

...

سأسند رأسي إلى الذكريات وأغمّس عينيّ في دمعتين

“Örteceğim penceremi; ışıklar soğuk karanlığımı bulandırıyor

...

Başımı yaslayacağım anılara, gözlerimi iki damla yaşa daldıracağım”(el-Melâike, 1997: 150)

Verilen örneklere bakıldığında şairin karanlıkta olmaktan memnun olduğu ve bunun herhangi bir ışık huzmesiyle bozulmasının istemediği anlaşılmakta, bu da okuyucuya onun içinde bulunduğu duygu dünyasını açıklamaktadır. Şair bu isteğini dile getirirken yalnız görme duyusuyla algılanabilen karanlığa “soğuk” diyerek onu aynı zamanda dokunulabilir hale getirmiştir. Aynı şiiirden alınan diğer örnekte ise anılar, somut, dokunulabilir bir varlık haline gelmiş ve şair onlara başını yaslayabilmiştir.

Duyu aktarımının şiirlerinde anlam derinliğine ve okuyucunun iç dünyasında derin yansımalara yol açtığı diğer bir Modern dönem şairi de Mahmud Derviş’tir (ö. 2008). Derviş, değişen dünyaya ve insanlığa tepkisini gösterirken bunu yüzeysel bir karşı çıkışla bırakmamış, hissettiklerinin ne kadar derinden geldiğini okuyucuya da bu şekilde aktarmıştır:

قَصَائِدُنَا بِلَا لَوْنٍ

بِلَا طَعْمٍ... بِلَا صَوْتٍ!

Şiirlerimiz renksiz

Tatsız... Sessiz! (Derviş, 2005: 63)

Mahmud Derviş, yukarıdaki iki dizede duyuların aktarımı sanatı üç şekilde kullanılmıştır. Şiirler, yazılı olarak görülen veya okuyucu tarafından seslendirildiğinde işitilen eserlerdir. Bu durumda Şiirlerimiz renksiz (görme/işitme-görme); Tatsız... (görme/işitme -tatma); Sessiz (görme/işitme -işitme) aktarımları yalnızca bu iki dizenin içine oldukça başarılı bir şekilde işlenmiştir. Yine Mahmud Derviş, “قروطين من غير سوء / *Zararsız Köylüler*”, yahut Suçin’in (2017:41) çevirisiyle “*Köylüyüz Ayıptır Söylemesi*” adlı şiirinin şu mısralarındaki duyuyu aktarımı şu şekildedir:

نَحْنُ أَيْضًا لَنَا صَرَخَةٌ فِي الْهُبُوطِ إِلَى حَافَةِ الْأَرْضِ

لَكِنَّا لَا نُخَرِّقُ أَصْوَاتَنَا فِي الْجِرَارِ الْعَتِيقَةِ

“Bizim de bir haykırışımız var yeryüzünün bir kenarına inerken

Ama biz eski testilerde saklamayız sesimizi” (Derviş, 1999: 25)

Derviş, işitme yoluyla algılanan sesi, bir testinin içine hapsedilebilecek şekilde somutlaştırıp okuyucu için görülebilir ve dokunulabilir bir resme büründürmüştür. Bu anlatım ise okuyucuda susmak eyleminden öte, çok uzun

süre susmak, kimsenin işitemeyeceği şekilde susup hiç kimseye bir şey söylememek gibi daha derin ve kapsamlı anlamlar çağrıştırmaktadır. Diğer bir şiirinde ise havayı, dokunulabilir ve tadılabilir bir şekilde resmetmiştir;

... أمسك هذا الهواء الشهي

هواء الجليل، بكتنا يدئ

وأمصغهُ مثلما يمصغ الماعزُ الجبليُّ

أعالي الشجيرات

... *Bu lezzetli havayı tutuyorum*

Celile'nin havasını, iki elimle tutuyorum

Ve çiğniyorum

Dağ keçisi nasıl çiğnerse

Fidanların tepelerini (Derviş, 2004: 136)

Burada iki duyuya birden aktarım yapılmaktadır. Şair, havayı dokunma duyusuna aktararak onu iki eliyle tutmakta ve “lezzetli” olarak tanımlayarak tatma duyusuyla açıklamaktadır. Hatta bu hava öylesine lezzetlidir ki dağ keçilerinin fidanların tepesindeki en taze yapraklardan aldıkları lezzete benzemektedir. Böylece okuyucu, hissedilen havanın soğuk, sıcak, yumuşak, sert vb. doğrudan anlamlarından öte şairde uyandırdığı lezzet hissini zihninde canlandırdığı resimde görebilmekte, şairin duygusuna daha çok girebilmektedir.

Modern dönemin en başarılı Sembolist şairlerinden Adonis mahlasıyla bilinen Suriyeli şair Ali Ahmed Said Esber'in (d. 1930) duyular arası ilişkileri şiir sanatında sıkça kullandığı görülür. “*قالت الأرض / Toprak Dedi Ki*” şiirinde yalnız görme -uzayda ise görme ve dokunma- duyusuyla algılanabilen yıldızları işitme duyusuyla birleştirmiştir:

لا النَّوَاطِيرُ يَسْمُرُونَ مَعَ النُّجْمِ

ولا الضوء راتع في المحاجر

Ne bahçıvanlar yıldızlarla sohbet ediyor geceleri

Ne de ışık otluyor bahçelerde (Adonis, 2002: 15)

“*شفاق / Şafak*” şiirinde ise güneşten gelen ışığı dokunma duyusuna aktarmıştır:

شمسك في مفاصلي

Güneşin eklemlerimde

Buz gibi, yangın gibi (Adonis, 2002: 64)

“الدرب / Yol” şiirinde ise Kabbânî'nin şiirlerinde sıkça görüldüğü gibi duyguları renklerle ifade etmiş, görme duyusuna aktararak okuyucunun iç dünyasında duygularının resmini çizmiştir:

في الحجر التائه لون القلق، لون خيال سرى

من ، يا ترى ، مَرَهنا واحترق

Şu sapa taşa endişenin rengi var, geçip giden bir hayalin rengi

Acaba kim, yana yana geçti buradan (Adonis, 2002: 77)

Arap şiirinin modernizasyonunu hedefleyen ve Arapça dışında Fransızca eserler de kaleme alan Faslı şair Muhammed Bennîs (d. 1948) de Modern Arap şiirinde duyuların aktarımını sıkça kullanan edebiyatçılardandır. “جسد من؟ / *Kimin Bedeni?*” şiirinden bir örnekle şairin bu sanatı nasıl kullandığına bakılabilir:

صرختك بدايتك أهما الجسد

لها الأغصان

والأقواس

لها الضحكات تنشأ

من حناجر الأبد.

Haykırışın başlangıcındır ey beden

Dalları var

Yayları

Sonsuzluğun gırtlığından çıkar

Kahkahaları (Bennîs, 2009: 50), (çev. Suçin, 2015: 45)

Çılgılık, sesle gerçekleşir ve yalnızca işitilebilir. Ancak Bennîs, bu sese dallar, yaylar atfederek onu görünür ve dokunulur hale getirmiştir. Bennîs, “هَيَاتُ” / *Hazırladım*” şiirinde de körpeliğe (görme ve dokunma) çılgılık atma (işitme duyusu) özelliği vermektedir:

وقلْتُ لنعمومة تشهق بيننا

هي لك.

Aramızda çığlık atan o körpeliğe dedim ki

Senindir o (Bennîs, 2009: 65), (çev. Suçin, 2015: 59)

Özgürlükçü şair Kâsım Haddâd'ın (d. 1948) şiirlerinde de duyu aktarımları görmek mümkündür. “الأطفال / Çocuklar” şiirinde أولئك الأطفال الخضر derken doğadan insana aktarım yaparak “O taptaze çocuklar” ifadesini kullanmıştır (Haddâd, 1970: 2).

Mısırlı şair Ahmed eş-Şehavî (d. 1960) de modern dönem Arap edebiyatçılarından duyuların aktarımını sıklıkla kullanan bir şairdir. “مَمَّ يتكون / ماءٌ يلد الصَّمْت / الشاعرفيك؟ / Sendeki Şair Nelerden Meydana Geldi?” adlı şiirinde “Sessizliği doğuran su” (eş-Şehavî, 2018: 7) ve “على كتفي أناشيد النسيان / / Avuçlarımda Unutuş Şarkıları” şiirinde “فطورنا صمت / Kahvaltımız sessizliktir” (eş-Şehavî, 2018: 36) ifadeleriyle sese ve sessizliğe somutluk ithaf etmiş, işitme duyusu ile dokunma duyusu arasında aktarım yapmış, sessizliği tatma duyusuyla birleştirerek okuyucunun anlamı derinleştirmesini sağlamıştır. “ومين / Bu yüzdendir ki arzular konuşur” (eş-Şehavi, 2016: 23) diyerek ise yalnızca hissedilebilen bir duyguya konuşma özelliği atfederek onu işitilebilir hale getirmiştir. “كلما ضعت مئي شممتُ قلبها / Kendimden her kaybolduğumda kalbini kokladım” (eş-Şehavi, 2016: 42) dizesinde ise tüm duyguların yuvası olan kalbe bir koku vererek anlamı ve anlatımı derinleştirmiştir.

Sonuç

İlişkiler Teorisi, özünde doğadaki canlı ve cansız her şeyin birbiriyle bir ilişki içinde olduğunu ve görünenin arkasındaki hakikatin ancak bu ilişkilerin görülmesiyle anlamlandırılabilceği felsefesine dayanmaktadır. Bu nedenle doğadaki renklerin sesi, seslerin rengi, hislerin tadı, tatların şekilleri vb. olabilir. Bu felsefenin, görünen sembolleri anlamak ile ilgili olması, onun Fransız Sembolizmi ile ortaya çıkışına neden olmuş ve Baudelaire'in bu teoriyi edebi anlamda hayata geçirmesiyle Duyuların Aktarımı, zaman içerisinde bir edebi sanata dönüşmüştür. Görülmektedir ki Fransız Sembolizmiyle ortaya çıkan “İlişkiler Teorisi” ve buna bağlı olarak dünya edebiyat literatüründe bir sanat olarak kendine yer edinen “Duyuların Aktarımı” da okunan kelimelerin ardındaki hakiki anlamı okuyucuya ulaştırmayı, okuyucunun birden fazla duyusunu harekete geçirerek okunan kelimelerin resmini zihinde canlandırmayı ve okunan ile hissedilenin birleşmesiyle tam bir tablo oluşturmayı hedeflemektedir. Ancak bu edebi sanatın Fransız Sembolizmi ve Batı edebiyatıyla Arap dünyasına girdiğini düşünmek yanlış olacaktır. Zira hem

Kur'an'da hem de Arap şiirinin başlangıç zamanlarından beri Arap edebiyatında –biçimsel farklılıklarla da olsa- var olagelmıştır. Bu edebi sanatın Arap diliyle olan alakası, aslına bakıldığında sonradan (yani belli bir felsefi akımın uzantısı olarak) gelişemeyecek kadar organik olmalıdır; Arap dilinin kendi doğasında zaten bulunan anlam çeşitliliği ve zenginliği, bir edebi sanat olarak adı konmasa dahi “görünen kelimelerin ardında yatan başka anlamlar” okumaya doğal olarak elverişlidir.

İlişkiler Teorisinden aldığı temel hedeflerine uygun olarak, yani okuyucu üzerindeki etkinin tam bir ilişkiler örüntüsüyle tamamlanmasına ve kelimenin ardındaki hakiki duygunun algılanmasına yardımcı bir dil sanatı olarak kullanılması ise ancak modern döneme gelindiğinde daha yaygın hale gelmiştir. Klasik Arap şiirinde bu sanatın daha örtük ya da dolaylı kullanılmasının sebebinin biçim ve içerik açısından belli bir sistem ve konular bütününe dayanan, daha “kurallı” eserler üretilmiş olması, modern döneme gelindiğinde ise şiirde daha serbest bir nazım biçim ve türünü benimsenmiş olmasıdır, denebilir. Nitekim modern dönemde eserler veren hemen her şairin, hatta klasik tarzı benimsemiş olanların bile en az birkaç şiirinde duyu aktarımını kullandığını görmek mümkündür

Kaynakça

- Abbaszade, H; Asfehânî, M. H. (2015). Terâsulu'l-Havâs fi Dav'i'l-Kur'âni'l-Kerîm, Vazâ'if ve Cemâliyyât. *Mecelletu Dirâsât el-Luğati'l-'arabiyye ve Âdâbiha*, 21, 49-72.
- Adonis. (2002). *el- A'mâlu's-Şi'riyye –Ağânî Mehyâr ed-Dimeşki ve Kasâ'id Uhrâ*. Beyrut: Dâr el-Medâ li's-Sekâfe ve'n-Neşr.
- Bennîs, M. (2009). *Kitâbu'l- Hubb*. Fas: Dâr Tubkâl Li'n-Neşr.
- el-Beyâtî, A. (1995a). *el- A'mâlu's-Şi'riyye-1*. Amman: Dâru'l-Fâris.
- el-Beyâtî, A. (1995b). *el- A'mâlu's-Şi'riyye-2*. Amman: Dâru'l-Fâris.
- Cibrân, H. (2005). *El- Mevâkib*. Beyrut: Dâru'l-Ceyl.
- Derviş, M. (1999). *Limâzâ Terakte'l-Hisâne Vahîden*. Beyrut: Riad el-Rayyes Books.
- Derviş, M. (2004). *Lâ Ta'tezir 'Ammâ Fe'alt*. Beyrut: Riad el-Rayyes Books.
- Derviş, M. (2005). *ed-Divân: el- A'mâlu'l-Ûlâ -1*. Beyrut: Riad el-Rayyes Books.
- Ebu Mâdî, İ. (2006). *Divânu İliyya Ebu Mâdî* (Cilt 2). Beyrut: Dâru'l-'Avde
- Ebu Şebeke, İ. (2017). *Nidâ'u'l-Kalbi*. Kahire: Hindawi.
- Ebu Şebeke, İ. (2019). *El-Marîdu's-Sâmit*. Kahire: Hindawi.
- Erfat, Z. P.; Suleymani, E. (2014). Zâhiretu Terâsulu'l-Havâs fi Şi'ri Ebi'l-Kâsım eş-Şâbbî ve Sohrab Sepehrî. *İda'ât Nakdiyye*, 15, 61-79.
- Futûh, A. M. (1977). *er-Remz ve'r-Remziyye fi eş-Şi'ri'l-Mu'âsır*. Mısır: Dâru'l-Me'ârif.
- Haddâd, K. (1970). *Kalbu'l-Hubb*. Kuveyt: Dâru'r-Rubey'ân.
- Hâşim, A. (2016). *Piyale*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hilâl, M. Ğ. (1997). *en-Nakdu'l-Edebî el-Hadîs*. Kahire: Nahdatu Masr.
- İbn-i 'Âşûr, M. T. (1950). *Divânu Beşşâr b. Burd* (Cilt 1). Kahire: Matba'atu'l- Cenne li't-Te'lîf ve't-Terceme ve'n-Neşr.
- İvekî, A. N. (2016). Terâsulu'l-Havâs ve Eşkâluhu fi Şi'ri 'Abdu'l-Mu'tî Hicazî. *Mecelletu'l-Luğati'l-'Arabiyye ve Âdâbiha 'İlmiyye Muhakkeme*, 1, 49-69.
- Kabbânî, N. (1989). *Kâlet Lî es-Semrâ'u*. Beyrut: Menşûrât Nizar Kabbânî.
- Kabbânî, N. (1999a). *er-Resmu bi'l-Kelimât*. Beyrut: Menşûrât Nizar Kabbânî.

- Kabbânî, N. (1999b). *Yevmiyyât İmra'etin Lâmubâliye*. Beyrut: Menşûrât Nizar Kabbânî.
- Kabbânî, N. (2000). *el-A'mâlu's-Siyâsiyyeti'l-Kâmile* (Cilt 3). Beyrut: Menşûrât Nizar Kabbânî.
- Kaplan, M. (2011). *Cenab Şahabeddin'in Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kollektif. (2003). *Kur'an-ı Kerîm Açıklamalı Meali*. Ankara: TDV Yayınevi.
- el-Melâike, N. (1997). *Dîvân Nâzik el-Melâike* (Cilt 2). Beyrut: Dâru'l-'Avde.
- Murdef, F. (2016). *Oman Lusif'in Poetikasında Duyuların Aktarımı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Université d'El Oued, Cezayir.
- el-Mutenebbî (1983). *Dîvânu'l-Mutenebbî*. Beyrut: Dâru'l- Beyrut li't-Tibâ'ati ve'n-Neşr.
- Mutran, H. (1977). *Dîvânu'l-Halîl* (cilt-2). Beyrut: Dâr Mârûn 'Abbûd.
- Nuayme, M. (1952). *Hemsu'l-Cufûn*. Beyrut: Mektebetu Sâdır.
- Ran, N. H. (1935). *Taranta Babu'ya Mektuplar*. İstanbul: Bozkurt Matbaası.
- Sabri, N. (2019). Terâsulu'l-Havâs fî el-Belâğati'l-'Arabîyye-Nemâzec min el-Kur'âni'l-Kerîm ve's-Sunneti'n-Nebeviyye ve'ş-Şi'ri'l-Arabî el-Kadîm. *Mecelletu Kulliyeti'l-Luğati'l-'Arabîyye bi-Îtây el-Bârud*, (4) 32, 3919-3987.
- Suçın, M. H. (2014). *Hulûd el-Mualla-Gülün Gölgesi Yok* (Çeviri eser). İstanbul: Kırmızı.
- Suçın, M. H. (2015). *Muhammed Bennîs-Aşkın Kitabı* (Çeviri eser). İstanbul: Kırmızı.
- Suçın, M. H. (2017). *Mahmud Derviş- Atı Neden Yalnız Bıraktın* (Çeviri eser). İstanbul: Ayrıntı.
- eş-Şâbbî, K. (1997). *Ağâni'l-Hayât*. Beyrut: Dâru'l-Ceyl.
- eş-Şehâvî, A. (2016). *Ene Men Ehvâ*. Kahire: ed-Dâru'l-Mısıriyyeti'l-Lubnâniyye.
- eş-Şehâvî, A. (2018). *Lâ Erâni*. Kahire: ed-Dâru'l-Mısıriyyeti'l-Lubnâniyye.
- Tur, S. (2020). *Modern Arap Edebiyatının Ünlü Şairi Nizâr Kabbâni ve Poetikası*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- el-Vasîfi, A. M. (2003). *Terâsulu'l-Havâs fî eş-Şi'ri'l-'Arabî el-Kadîm*. Kahire: Mektebetu'l-Âdâb.

Vehbe, M; El-Muhendis, K. (1984). *Mu'cemu'l-Mustalahât el-'Arabiyye fil'l-Luğati ve'l-Edeb*. Lübnan: Mektebetu Lubnân Nâşirûn.

ez-Zevzenî, H. (1992). *Şerhu Mu'allakâti's-Seb'*. Beyrut: Lecnetu't-Tahkik fi'd-Dâri'l-Âlemiyye.

İnternet Kaynakları

www.etimolojiturkce.com adresinden 11.12.2020 tarihinde erişilmiştir.

www.nisanyansozluk.com adresinden 11.12.2020 tarihinde erişilmiştir.

[Le Figaro](http://LeFigaro), 18.09.1886 tarihli yayınına

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2797916> adresinden 11.11.2020 tarihinde erişilmiştir.

Öz

VI. ve VII. (XII-XIII.) yüzyılları arasında yaşamış olan Sa'dî-yi Şîrâzî, Fars edebiyatının en büyük şairlerindedir. 606/1209 yılında Şiraz'da dünyaya gelmiştir. Tam adı Ebû Muhammed Müşerrifüddîn (Şerefüddîn) Muslih'dir. Salgurlular döneminde doğan şairin gençlik yılları, Moğol istilası dönemine rastlamıştır. Şiirlerinde Sa'dî mahlasını kullanmıştır. Şairin hem Doğu hem de Batı edebiyatını büyük ölçüde etkileyen ve yankı uyandıran önemli eserleri vardır. Şair hem manzum hem de mensur yapıtlar yazmıştır. Dünyaca ünlü olan Gülistan ve Bostan kitapları kadar Külliyyât'ı da oldukça önemli bir eserdir. Şair, eserlerinin birçoğunu didaktik, ahlaki ve duygusal bir temele dayandırmıştır. Gerek kendi eserlerinden gerekse ondan bahseden kaynaklardan anlaşıldığı üzere Irak, Hicaz, Şam, Lübnan, Kuzey Afrika, Anadolu ve hatta Uzakdoğu'ya seyahat etmiş ve o topraklarda dönemin ileri gelenleriyle ve halkla görüşüp sohbet etmiştir. 30 yıl süren yolculuğunun ardından Şiraz'a dönmüş ve burada (690/1291) vefat etmiştir. Bu çalışmada, Sa'dî Şîrâzî'nin hayatı ve edebî kişiliği hakkında kısaca bilgi verildikten sonra Külliyyât'ında yer alan âşık ve sabır konulu terciibendinin Farsça metni de yazılarak bent bent Türkçeye çevrilip edebî sanatlar ve dilbilgisi açısından incelenmiştir. Vezinde aynı, kafiyyede farklı birkaç bentten oluşan terciibent, Fars şiirinde bir nazım türüdür. Bu terciibent, Sa'dî'nin Sa'd b. Ebi Bekr'in ölümü üzerine mersiye olarak söylediği terciibendin haricinde tek terciibent olarak bilinmekle birlikte aşk ve aşk uğruna çekilen sıkıntılara sabretmeyi konu edinmektedir. Çalışmaya konu olan terciibentte yer alan özel isimler ve bazı hususlar hakkında sonnot şeklinde gerekli açıklamalar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sa'dî-yi Şîrâzî, Terciibent, Aşk, Sabır, Fars Edebiyatı.

The Tarji-Band Of Sa'di Shirazi On Love And Patience

Abstract

Sa'di Shirazi, who lived between VI-VII. (XII-XIII.) the centuries is one of the greatest poets of Persian literature. He was born in Shiraz in 606/1209. The full name of him is Abu Mohammad Mosharref-al-Din Mosleh b. 'Abd-Allah b. He used the pen name Sa'dî in his poems. Youth of the poet who was born during the period of the Salghurids coincided with the Mongols invasion period. The poet has important works that have greatly influenced and resonated

* Araştırma makalesi/Research article

** Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyat Bölümü, e-posta: seyda.arisoy@atauni.edu.tr

Makale Gönderim Tarihi: 01.10.2020

Makale Kabul Tarihi : 06.04.2021

in both Eastern and Western literature. The poet wrote both poetic and prose works. His *Kolliat* is a pretty important work as well as his world-renowned works of *Gulistan* and *Bostan*. He based all of his works on a didactic moral and sentimental basis. As can be understood from both his works and the sources that mention him, he traveled to Iraq, Hejaz, Damascus, Lebanon, North Africa, Anatolia and even the Far East and he talked with the notable people of the that period and the in those lands. After his 30-year journey, he returned to Shiraz and died here (690/1291).

In this study, after giving shortly information about Sa‘di’s life and literary personality, the Persian text of his love and patience Tarjī-Band in his *Kolliat* was written and translated into Turkish and it was examined in terms of literary arts and grammar. This is known as the only Tarjī-Band, other than the Tarjī-Band, which Sa‘di said as elegy upon Sa‘d b. Ebi Bekr’s death and it is the subject of love and patience for the troubles of love. Tarjī-Band is a type of poetry in Persian poetry, which consists of several verse in the same meter and different rhythm. Some information was given in the annotation about the proper names and some issues in the Tarjī-Band.

Keywords: Sa‘di Shirazi, Tarjī-Band, Love, Patience Persian Literature.

Structured Abstract

One of the most famous poets of Persian literature Sadi-yi Shirazi was born in Shiraz in the early 11th century. The full name of the poet who lived in the period of the Salghurids is Abu Mohammad Mosharref-al-Din Moşleḥ b. ‘Abd-Allah b. Mosharref Shirazi. Though there is no exact information about his date of birth, because he said that he was fifty years old in a couplet at *Gulestan’s* introduction, it suggests that he may have been born in 606/1209 considering the year the book was written. Although Sa‘di’s works are an unreliable guide to his biography, his biography, at least in its general outlines, may tell us something about his works and the worldview that informs them. He used the pen name Sa‘di in his poems. The poet got this pen name from Salghurid atabegs Sa‘d b. Abi Bakr.

There are verse and prose works of Sa‘di. Works in verse: *Qaşāyed-e ‘Arabi*, *Qaşāyed-e Fārsi*, *Merasi*, *Molamma‘āt*, *Tarjī‘āt* (Strophic poems), *Tayyebāt*, *Badāye‘*, *Ġazaliāt-e qadim*, *Robā‘iāt*, *Şāḥebiya*, *Mofradāt*, *Bustān*. Both in verse and prose: *Golistan*. Works in prose: *Taqrir-e dibāĉa*, *Naşihat al-moluk*, *Resāla-ye ‘aql va ‘eşq*, *So‘āl-e şāḥeb-divān az şayḡ*, *Majāles-e panjgāna* (“Five sermons,” in prose), *Taqrirāt-e talāta*. All works of Sa‘di were collected and published under the name of *Kolliāt Sa‘di*.

Sa‘di traveled to many countries, cities and towns, met with many scholars, jurists, poets, sheikhs and other prominent figures, learned from them, benefited from them, and exchanged ideas with them. He completed his first education in

Shiraz, he was educated in Nizamiye Madrasah in Baghdad. When Sa'di returned to Shiraz around 1257 after some 30 years of travel, he was apparently already a famous and highly respected poet, a fame that must have been based on the wide circulation of his masterful ghazals. As the quick publication and dedications of the *Bustan* and *Gulestan* indicate, he was eager to reestablish his ties to the palace of Sa'd. Under steadily increasing Mongol pressure, the fortunes of the dynasty quickly unraveled. The forced marriage of Sa'd b. Abi Bakr's younger daughter to Hülagü's son Mengü Temür provided de facto integration into the Mongol rule of Shiraz. Sa'di nevertheless wrote a poem to commemorate the transfer of power from the Salghurids to the Mongols, and his collected works contain numerous poems dedicated to both the Mongol governors and their Persian administrators. Despite the dire times through which the poet lived, Sa'di's works project a joy and vitality that seems to grow from his full participation in two capacities that most make us human: love and language.

Unlike his contemporaries, Sa'di preferred the words that were known and commonly used in all his poems. In his poems, the Arabic composition and sentences are not as common as those of Senâî, Enverî and Hâkanî-i Shirvânî, but he also used Turkish words in his works which were used in Persian. Sa'di's concern for social welfare requires an engagement with the politically powerful, but also a circumspect caution and a willingness to adapt principle to the particular situation at hand. Similarly, the works acknowledge the need for religious authority, but also recognize the hypocrisy and self-righteousness that often accompany it. By introducing a new style in ghazal and qaside, he expressed his own scholar's thoughts and sermons in qaside, and his pleasant, wise and charming stories in ghazal. The most distinctive feature of Sa'di's poetry and prose is that he is fluent and sehl-i mumteni. Sa'di's influence was not only limited to Persian literature, but also left important traces in the Western world with Turkish and Urdu literatures. Additionally, in Anatolia, Sayf-al-Din Mohammad al-Fargani (d. first quarter of 14th century) not only translated Sa'di's *Gulestan* into Turkish, but also composed several Persian qasidas in his honor. In a poem that Sayf composed on sending some samples of his poetry to Sa'di, he confesses that in his eagerness to please, "I didn't realize that it is foolishness to send copper to a gold mine".

The poem consisting of the several verse in the same meter and different rhythm is called Tarji-Band. If these verse are connected with the same couplet it takes the name Tarji-Band but they are interconnected with different couplets, it takes the name Tarkbı-Band. In this study, a Tarji-Band of Sa'di was translated into Turkish and examined in terms of some grammar rules and literary arts. This poem consists of 22 verses and 252 couplets. It was written in

the meter of the hezec-i museddes-i ahreb-i makbûz-i mahzûf. This Tarjî-Band is known as the only Tarjî-Band except for the elegiac poetry of Sa'dî which he said it as the elegy for Sa'd b. Ebi Bekr's death. In this study, the poem was taken as basis in *Sa'dî's Kolliat* (İntişârât-i Kaknûs, Tehran 1368 hş.) which was revised and published by 'A. Foruġi.

Giriş

Ebû Muhammed Müşerrifüddîn (Şerefüddîn) Muslih, İnan'ın Şiraz şehrinde dünyaya gelmiştir. Doğum tarihiyle ilgili kesin bir bilgi olmamakla birlikte *Gülistân*'ın girişindeki bir beytinde elli yaşında olduğunu dile getirmesi, *Gülistân*'ın telif edildiği yıl dikkate alındığında 606/1209 yılında dünyaya gelmiş olabileceğini düşündürmektedir.¹ İçinde din âlimlerinin bulunduğu bir aileden gelen Sa'dî, babasını küçük yaşlarında kaybetmiştir.² Şiirlerinde Sa'dî mahlasını kullanmıştır. Şair, bu mahlasını Atabek Sa'd b. Zengî b. Mevdûd-i Salguri'nin adından almıştır.³

Sa'dî'nin manzum ve mensur eserleri vardır. Manzum eserler: *Kasâyid-i 'Arabî, Kasâyid-i Fârsî, Merâsî, Mülemma 'ât ve Müşellesât, Tercî 'ât, Tayyibât, Bedâyi', Havâtîm, Gazeliyyât-ı Qadîm, Şâhibiyye, Habîsât, Rubâ'îyyât, Müfredât'tan oluşan Divan ve Bostân*. Mensur-Manzum eser: *Gülistân*. Mensur eserler: *Takrîr-i Dîbâce, Nasihatü'l-mülûk, Risâle-i 'Akl u 'Işk, Risâle-i Enkiyânü, Mecâlis-i Pencgâne, Risâle-i Selâse*. Sa'dî'nin bütün eserleri *Külliyât-ı Sa'dî* adı altında toplanmış ve yayınlanmıştır.⁴

Sa'dî, birçok ülke, şehir ve beldeye seyahatler yapmış, buralarda birçok âlim, fâzıl, fakih, şair, müderris, şeyh ve diğer ileri gelen şahsiyetlerle görüşmüş, onlardan ders almış, istifade etmiş, onlarla fikir alışverişinde bulunmuştur. İlk tahsilini Şiraz'da tamamlamış, Bağdat'ta Nizamiye Medresesinde tahsil görmüştür.⁵ Bağdat Müstansırıyye Medresesi'nde hocalık yapan İbnü'l-Cevzî ile *Bostân*'da kendisinden söz ettiği Şehâbeddin es-Sühreverdî'den etkilenmiştir.⁶ Yaklaşık olarak 620/1223 yılında başlayan uzun yolculuğu 655/1257 yılında Şiraz'a dönmesiyle son bulmuştur. Ülkesine döndükten sonra, 655/1257 yılında meşhur kitabı *Bostân*'ı bir yıl sonra da *Gülistân*'ı yazmıştır.⁷ Manzum ve mensur eserlerini bir araya getirdiği *Külliyât*'ı Ali b. Ahmed b. Ebû Bekr-i Bîsütûn tarafından düzenlenmiştir.⁸ Ölüm tarihi konusunda çeşitli rivayetler olan Sa'dî, 690/1291 yılında Şiraz'da vefat etmiştir.⁹

Sa'dî, çağdaşlarının aksine bütün şiirlerinde bilinen ve yaygın olarak kullanılan kelimeleri tercih etmiştir. Moğol hâkimiyetinin etkisiyle değişen Irak üslubu ile eserlerini yazmıştır.¹⁰ Onun şiirlerinde Arapça terkip ve cümleler Senâî, Enverî ve Hâkânî-i Şîrvânî'ninki kadar yaygın değildir, aynı zamanda eserlerinde Farsçaya geçen Türkçe kelimeleri de kullanmıştır.¹¹ Şiirinde ve nesrinde Farsçada eskiden beri yaygın biçimde kullanılan atasözlerinden

faydalanmış, toplumun düşüncelerinin tercümanı olan özlü sözleri atasözü halinde günümüze kadar gelmiştir.¹² Gazel ve methiyede yeni bir tarz ortaya koyarak methiyede kendi bilgin düşünce ve vaazlarını, gazelde ise keyifli, hikmetli ve cazibeli hikâyelerini dile getirmiştir.¹³ Sa‘dî’nin şiir ve nesrinin en belirgin özelliği akıcı ve sehl-i mümteni‘ olmasıdır. Sa‘dî’nin tesiri sadece Fars edebiyatıyla sınırlı kalmamış, Türk ve Urdu edebiyatlarıyla Batı dünyasında da önemli izler bırakmıştır.¹⁴

Bu çalışmada Sa‘dî’nin bir terciibendi Türkçeye çevrilip incelenmiştir. Vezinde aynı, kafiyede farklı birkaç bentten oluşan şiire terciibent denir. Bu bentler aynı beyitle bağlanırsa terciibent; farklı beyitle birbirine bağlanırsa terkihibent adını alır. Terciibent ya da terkihibentin farklı bölümlerine bent veya hâne; terciibentte bentleri birleştiren ve aynen tekrar edilen beyitlere ise bend-i terci‘ veya bend-i gerdan denilmektedir. Terciibent ve terkihibentin bentlerinin her mısraı, yani hem ilk hem de ikinci mısralar aynı kafiyede ya da ilk beyti kendi arasında kafiyeli, diğer beyitlerin ikinci mısraları ilk beyitle farklı kafiyede olacak şekilde iki türlü olabilir.¹⁵ Bu manzume, 22 bent, 252 beyitten oluşmaktadır. Aruzun hezec-i müseddes-i ahreb-i makbûz-i mahzûf vezninde yazılmıştır. Bu terciibent, Sa‘dî’nin Sa‘d b. Ebi Bekr’in ölümü üzerine mersiye olarak söylediği terciibentin haricinde tek terciibent olarak bilinmektedir.¹⁶ Terciibentin her bendinden sonra Sa‘dî, “*Oturur sabrı meslek edinirim, işimin peşine düşerim.*” manasına gelen terci‘ beyti (bend-i gerdan) getirir. Terciibent baştan sona kadar maşukun övgüsünü, vasfını, güzelliğini, nazını, ayrılık acısını ve cefayı, bunlara karşın sabretmeyi konu edinir. Bu çalışmada, Sa‘dî’nin Alî Furûğî tarafından tashih edilip yayımlanan *Külliyât*’taki (İntişârât-i Kaknûs, Tahran 1368 hş.) şiir esas alınmıştır.

Birinci Bent

وه وه که شمايلىت چه نيکوست	ای سرو بلندقامت دوست
هر سرو سهی که بر لب جوست	در پای لطافت تو میراد
در زیر قبا چو غنچه در پوست	نازک بدنی که می‌گنجد
که فرق کند که ماه یا اوست؟	مه‌پاره به بام اگر برآید
نه باغ ارم که باغ مینوست	آن خرمن گل نه گل که باغ است
یا بوی دهان عنبرین بوست	آن گوی معنبرست در جیب
بیچاره دل اوفتاده چون گوست	در حلقه صولجان زلفش
می‌میرد و همچنان دعاگوست	می‌سوزد و همچنان هوادار

خون دل عاشقان مشتاق در گردن دیده بلاجوست
 من بنده لعبتان سیمین کاخر دل آدمی نه از روست
 بسیار ملامتم بکردند کاندر پی او مرو که بدخوست
 ای سخت دلان سست پیمان این شرط وفا بود که بی دوست

بنشینم و صبر پیش گیرم
 ننباله کار خویش گیرم

Ey uzun boylu servi sevgili!
 Vay vay ne güzeldir senin şeklin.
 Letafetinin ayakucunda ölsün senin,
 İrmak kenarındaki her uzun servi.
 Sığmaz o ince beden kaftandan içeri,
 Kabuğun içine sığmayan gonca gibi.
 Ay parçası dama çıkarsa eğer,
 Ay mıdır, o mudur kim fark eder?
 O, gül harmanı değil, gül bahçesidir;
 İrem bağı değil, cennet bağıdır.
 O, cepteki amber topu mudur yoksa
 Amber kokan ağzın kokusu mudur?
 Onun zülfünün çevgân halkasına
 Düşmüş top gibi biçare gönül.
 Yanıyor yine de hevesli;
 Ölüyor yine de istekli.
 Tutkun âşıkların gönül kanının günahı
 Fitneci gözün boynuna.
 Ben gümüş tenli güzellerin kölesiyim;
 Çünkü bu yüzden [dertli]dir insanların gönlü.
 Çok kınadılar beni
 Kötüdür huyu gitme onun peşinden diye.
 Ey sözünde durmayan taş kalpliler,
 Dostsuz kalma vefa şartı mıdır?

*Oturur sabrı meslek edinirim;
İşimin peşine düşerim.*

Birinci bentte Sa'dî, maşukun endamını çeşitli vasıflarla över. Boy uzunluğu bakımından serviye benzeyen sevgili, ırmak kenarındaki serviye kıskandıracak hatta öldürecek derecede güzeldir.

Şair, birinci beytin ilk mısraındaki *سرو بلند قامت* tamlamasında benzeyen ile benzetileni birbirine tamlama yaparak *izafe-yi teşbihî* sanatı yapmıştır. Bunun yanı sıra üçüncü beyitte, sevgilinin incecik bedeninin kaftana sığmayışını kabuğuna sığmayan goncaya benzeterek *غنچه* ve *نازک بدن* kelimeleriyle de *teşbih* sanatı yapmıştır. Dördüncü beyitte şair yaptığı teşbihte şart belirterek hem *teşbih-i mukayyed* sanatı hem de bildiği bir şeyi bilmezlikten gelerek *tecâhül-i ârif* sanatı yapmıştır. Beşinci beyitte sevgilinin olduğu yerin gül harmanı değil gül bahçesi olduğunu ama İrem bahçesi¹⁷ gibi yapay bir bahçe değil cennet bahçesi gibi ölümsüz ve benzersiz güzellikte olduğunu söyleyerek *teşbih* sanatı yapmıştır. Altıncı beyitte, şair sevgilinin ağzının kokusunu amber topuna benzeterek yine *teşbih* yapmıştır. Yedinci beyitte, sevgilinin zülfünü çevgâne, kendi gönlünü de çevgân¹⁸ topuna benzeterek *teşbih-i mutlâk* sanatı yapmıştır. Dokuzuncu beyitteki *عاشقان* ve *مشتاق* kelimeleri aynı kökten geliyormuş gibi gözüktüğünden dolayı *şibh-i iştikâk* sanatı vardır. On ikinci beytin ilk mısraındaki *سیمان سست* ve *دلان سخت* kelime gruplarının her ikisi de yapı bakımından ters çevrilmiş isim tamlamaları olup aynı kafiyeye sahip olan bu kelimeler peş peşe getirildiğinden dolayı bu beyitte *izdivâc* sanatı vardır.

Bu bendin musarra yani matla beytinde *نیکوست* ve *دوست* kelimeleri kafiye kelimeleridir. İlk mısradaki *دوست*, tek kelime olup ت harf-i revî, س ridf-i zâid, و ridf-i aslîdir. İkinci mısradaki *نیکوست* kelimesi *نیکو*+*ست* şeklinde iki kelimededen oluştuğu için bu beyitte kafiye kusuru vardır. Diğer beyitler kafiye açısından mükemmel olup herhangi bir kusur yoktur. Ayrıca şiirlerinde Sa'dî'den etkilenmiş olan şair Seyf-i Fergânî divanındaki 376. gazelinde *بنشینم و صبر پیش* *برخاسته ام بدان کزین پس/گیرم* Sa'dî'nin tercii beytinin ikinci mısraını tazmin etmiştir.

İkinci Bent

بس عهد که بشکنند و سوگند
 خاطر که گرفت با تو پیوند
 همچون مگس از برابر قند
 شوق آمد و بیخ صبر برکند
 مادر به جمال چون تو فرزند
 واندوه فراق کوه الوند
 از دوست به یاد دوست خرسند
 وین صبر که می‌کنیم تا چند؟
 چون گرگ به بوی دنبه در بند
 بی بند نگیرد آدمی پند
 باشد که چو مردم خردمند

در عهد تو ای نگار دل‌بند
 دیگر نرود به هیچ مطلوب
 از پیش تو راه رفتن نیست
 عشق آمد و رسم عقل برداشت
 در هیچ زمانه‌ای نزاده‌ست
 باد است نصیحت رفیقان
 من نیستم ار کسی دگر هست
 این جور که می‌بریم تا کی؟
 چون مرغ به طمع دانه در دام
 افتادم و مصلحت چنین بود
 مستوجب این و بیش از اینم

بنشینم و صبر پیش گیرم

دنباله کار خویش گیرم

Ey kıymetli güzel senin ahdinin üzerine
 Yeminler, sözler bozanların nicesi

Artık gidemez hiçbir sevgiliye
 Sana bağlandı diye.

Gideceğim yer yok senin yanından gayri
 Şekerin karşısındaki sinek gibi

Aşk geldi ve aklın yarasını kaldırdı.
 Şevk geldi ve sabrı kökünden kazıdı.

Doğurmamıştır hiçbir devirde,
 Bir çocuğu annesi senin güzelliğinde.

Dostların nasihati rüzgârdır.
 Elvend dağı (gibi olan) ayrılık üzüntüsüne

Ben yokum eğer başka biri varsa
 Dostla birlikte mutlu dostun hatrında

Bu zulmü ne kadar çekeceğiz?
 Buna ne kadar sabredeceğiz?

Kuş gibi yemin tamahıyla tuzağa
 Kurt gibi kuzunun kokusuyla kapana,
 Düştüm ve işin doğrusu şuydu:
 İnsan ders çıkaramaz düşmeden tuzağa.
 Bu ve hatta bundan fazlası gerekir bana
 Yoksa akıllı insanlar gibi
*Oturur sabrı meslek edinirim.
 İşimin peşine düşerim.*

İkinci bentte; şair, birçok kişinin sevgili uğruna yeminler bozduğundan, ona bağlananların ondan başkasına gidemeyeceğinden, ayrılık üzüntüsünün Elvend¹⁹ dağı kadar büyük olduğundan, kuş gibi yem uğruna, kurt gibi kuzunun kokusuna tuzağa düştüğünden bahseder. Şaire göre kendisinin ders çıkarmak ve akıllanmak için daha çok cefa çekmesi ve tuzağa düşmesi gerekmektedir. Yoksa akıllı insanlar gibi oturup sabretmeyi kendisine çare görür.

Üçüncü beyitte; şair, sevgilisinden ayrı kalamayışını kendini şekerin etrafındaki sineğe benzeterek ifade eder. Burada müşebbeh (benzeyen) **من/ben**, müşebbehün bih (benzetilen) **مگس** /sinek, edat-ı teşbîh (benzetme edatı) **همچون**/gibi, vech-i şebeh (benzeme yönü) ise **قند** /şeker yani tatlılıktır. Altıncı beytin ikinci mısraında **اندوه فراق کوه الوند** *izafe-i teşbihî* sanatı vardır. Yedinci beyitte **نیست**/yokluk ve **هست**/varlık kelimeleriyle *tezat* sanatı yapılmıştır. Dokuzuncu ve onuncu beyitler birlikte düşünüldüğü zaman şair önce kendisini hem kuşa hem kurda benzeterek *teşbih-i cem* sanatı; tuzağa ve kapana düşmesi hükümlerini onuncu beyitte **افتادم** hükmüne bağlayarak *cem sanatı* yapar. Onuncu beytin ikinci mısraındaki **بند** ve **پند** kelimelerinde **ب** ve **پ** harflerindeki nokta farklarından ötürü *cinâs-i hattî* sanatı vardır. Yine söz konusu mısra da **بی بند نگیرد آدمی پند** /İnsan tuzağa düşmeden ders almaz.²⁰ ifadesinden ötürü *irsâl-i mesel* sanatı vardır.

Üçüncü Bent

در شهر مگر تو می‌کنی بس	امروز جفا نمی‌کند کس
در بند تو دوستان محبس	در دام تو عاشقان گرفتار
من جمرتها السراج تقبس	یا محرقتی بنار خد
خوشبوی کند إذا تَنَقَّسْ	صبحی که مشام جان عشاق
استأنسه و ان تعبس	استقبله و ان تولى

اندام تو خود حریر چین است
 من در همه قولها فصیحم
 جان در قدمت کنم ولیکن
 ای صاحب حسن در وفا کوش
 آخر به زکات تندرستی
 من بعد مکن چنان کز این پیش
 دیگر چه کنی قبای اطلس؟
 در وصف شمایل تو اخرس
 ترسم ننهی تو پای بر خس
 کاین حسن وفا نکرد با کس
 فریاد دل شکستگان رس
 ورنه به خدا که من از این پس

بنشینم و صبر پیش گیرم
 دنباله کار خویش گیرم

Bu devirde etmez cefa hiç kimse.
 Ancak sen şehirde ediyorsun çok cefa

Âşıkları tutsak tuzağına
 Dostları hapis bağına

Ey yanağının ateşiyle beni yakan!
 Güneşin ateşini almış ondan!

Ağarmaya başladığı zaman
 Sabah, âşıkların can burnuna hoş koku verir.

Her ne kadar yüz çevirse de onu güzel karşıladım.
 Her ne kadar surat assa da ona samimi oldum.

Senin tenin Çin ipeğinin ta kendisidir,
 Artık atlas kaftanını ne yapacaksın?

Ben bütün sözlerimde fasihim.
 Senin şemailini tarifte dilsizim.

Ayağına canımı feda ederim lakin
 Korkarım bu çöpe ayak basmazsın.

Vefa için çalış, ey güzellik sahibi!
 Çünkü bu güzellik kimseye vefa göstermedi.

Artık sağlığının zekâtı için
 Gönlü kırıklara yardım et!

Bundan sonra önceden yaptığın gibi yapma
 Yoksa Allah'a and olsun ki bundan sonra

*Oturur sabrı meslek edinirim.
İşimin peşine düşerim.*

Üçüncü bentte şair, sevgilisinin cefasından ve vefasızlığından şikâyet eder. Sevgili o kadar güzeldir ki her sözü en iyi şekilde ifade edebilen şair, sevgilisinin güzelliği karşısında onu övecek kelime bulamaz. Sevgili öyle ihtişamlıdır ki güneş bile ışığını ondan almıştır. O, sevgilinin ayağının altına canını feda eder ama sevgilinin ona basmaya tenezzül etmemesinden korkar. Kendisine vefa etmesi, yaraladığı gönlün imdadına yetişmesi için sevgiliye yakarıшта bulunur. Artık cefa etmemesini, kötü davranmamasını ister; cefaya ve zulme devam edecek olursa sabretmekten başka çaresi olmadığını, kendi başının çaresine bakacağını söyler.

Arapça mülemma‘ olan üçüncü beyitte şair sevgiliyi güneşe benzetir; lakin güneşin ateşini ondan aldığını söyleyerek sevgiliyi güneşten üstün tutar ve *teşbîh-i tafzîl* sanatı yapar. Dördüncü beytin ikinci mısraındaki *إِذَا تَنَفَّسَ* cümlesi , - (وَالصُّبْحُ إِذَا تَنَفَّسَ) - *Ağarmaya başlayan sabaha and olsun ki!* - Kur’ân-ı Kerîm’in Tekvîr/81 suresi 18. ayetinden *iktibâstır*. Yine Arapça mülemma‘ olan beşinci beyitte de *تولى* ve *تعيس* kelimeleri, - (عَيْسَ وَتَوَلَّى) (*Peygamber*) *yüzünü eksiitti ve döndü* - Kur’ân-ı Kerîm Abese/80 suresi 1. ayette *telmîhtir*. Altıncı beyitte, sevgilinin teni Çin ipeğine benzetilerek *teşbîh* sanatı yapılmıştır. On birinci beyitteki *به* edatı and olsun ki anlamına gelen yemin edatıdır.²¹

Dördüncü Bent

ما أطيّب فاك جل باريك	گفتار خوش و لبان باريك
شرم آمد و شد هلال باريك	از روی تو ماه آسمان را
والله قتلتني بهاتيک	يا قاتلتی بسيف لحظ
چندين نکنند بر ماليک	از بهر خدا، که مالکان، جور
ترک تو بريخت خون تاجيک	شاید که به پادشه بگویند
لايات بمثلها اعاديک	دانی که چه شب گذشت بر من؟
هم روز شود شبان تاريک	با اینهمه گر حیات باشد
کم تزجرنی و کم اداريک	فی الجمله نماند صبر و آرام
ای دل تو مرا نمی گذاريک	دردا که به خیره عمر بگذشت

بنشینم و صبر پیش گیرم
ذنباله کار خویش گیرم

Hoş laflar ve ince dudaklar,
Ne güzel dudağın Allah seni yüceltsin!

Senin yüzünden gökteki aya
Utañ geldi inceldi, oldu hilal.

Ey bakış kılıcıyla öldüren!
Vallahi o ikisiyle beni öldürdün.

Allah için padişahlar bile
Kullarına eziyet etmezler böyle.

Belki padişaha söylerler:
Senin Türk'ün, Tacik'in kanını döktü diye.

Bilir misin ne geceler geçti üzerimden?
Öylesinde düşmanların bile gecelemedi.

Bütün bunlara rağmen hayat varsa,
Karanlık geceler de gündüz gibi olur.

Sonunda sabır ve huzur kalmadı.
Ne kadar bana eziyet ettin, ne kadar düşüneceğim seni?

Ne yazık ki şaşkınlıkla geçti ömür.
Ey gönül sen beni bırakmıyorsun ki.

*Oturur sabrı meslek edinirim.
İşimin peşine düşerim.*

Bu bentte; Sa'dî, sevgilisinin dudaklarını överek giriş yapar. Sevgili ayı utandırıp hilâl gibi inceltecek kadar güzeldir. Sevgilinin Sa'dî'ye yaptığı eziyeti, padişahlar bile kölelerine yapmamıştır. Sevgilisi ona düşmanlarına bile yaşatmadığı kadar kötü geceler yaşatmıştır. Bütün bunlara rağmen sevgili hayatta olduğu sürece, şairin bütün karanlık geceleri gündüze dönecek, gündüz gibi aydınlanacaktır.

گفتار خوش و لبان باریک ما اَطیب فاک جل باریک
از روی تو ماه آسمان را شرم آمد و شد هلال باریک

Bendin ilk beyti, Farsça-Arapça mülemma' bir beyittir. Kafiye kelimeleri olan باریک kelimelerinin ilki Farsça (ince) manasında, ikincisi ise Arapça olup (Yaradan seni...) anlamına gelen باری + ک kelimelerinden oluştuğundan ötürü

bu beyitte kafiye kusuru vardır. Kafiye kelimelerinin yazılışları aynı manaları farklı olan bu beyitte *cinâs-ı makrûn* sanatı vardır. İkinci beytin ikinci mısrasında kafiye tekrar edildiği için, bu bentte *reddü'l kafiye* sanatı da yapılmıştır.

Bendin ilk beyti, Sünbülzâde Vehbî²²'nin *Tuhfe-i Vehbi*'sinin bir şerhi olan *Tuhfe-i Şerh-i Hayâtî* adlı eserde **باریک** kelimesinin şevahit olarak getirilmiştir; ancak ilk mısradaki iki kelime farklı olarak yazılmıştır:²³ چشمان خوش و میان باریک\ ما اُطیب فاک جل باریک

İkinci beyitte, şair ayın hilal şeklini almasını, sevgilinin yüz güzelliğinden ötürü utanıp incelmesine bağlayarak *mübalâğa* ve *hüsn-i ta'îl* sanatı yapmıştır. Şair tamamen Arapça söylediği üçüncü beyitte, sevgilinin gözlerini kılıca benzeterek *izâfe-yi teşbihi* sanatı yapmıştır. Beşinci beyitte, Türk kelimesiyle kastedilen sevgili, Tacik kelimesi ile kastedilen ise Sa'dî'dir; burada şair *ihâm* sanatı yaparak her iki kelimeyi de iki anlamıyla birlikte kullanmıştır. Klasik Fars edebiyatında Tacik kelimesi, çoğunlukla İranlı manasında kullanılmıştır. Ayrıca *Dîvânü Lugâti't-Türk*'te ve *Kutadgu Bilig*'de de Tacik kelimesi "İranlı" manasındadır.²⁴

Altıncı ve sekizinci beyitler, Farsça-Arapça ve Arapça-Farsça mülemma' beyitlerdir. Onuncu beyitte **ک** fiilindeki **نمی گذاریک** bağlacıdır; kafiye uydurma zorunluğu gerektiren durumlarda fiile birleşebilir.

Beşinci Bent

بِس فتنه که با سر دل آرَد	چشمی که نظر نگه ندارد
خود را به هلاک می سپارد	آهوی کمند زلف خوبان
و آن دست که نقش می نگارد	فریاد ز دست نقش، فریاد
شیرین صفتی برو گمارد	هرجا که مؤلّهی چو فرهاد
تا تخم مجاهدت نکارد	کس بار مشاهدت نچیند
ناپخته مجاز می شمارد	نالیدن عاشقان دلسوز
گر سوخته خرمنی بزارد	عیبش مکنید هوشمندان
تیغیش بران که سر نخارد	خاری چه بود به پای مشتاق؟
کاو حاجت کس نمی گزارد	حاجت به در کسبست ما را
من می روم او نمی گذارد	گویند برو ز پیش جورش
گر دست ز دامنم بدارد	من خود نه به اختیار خویشم

بنشینم و صبر پیش گیرم
 نباله کار خویش گیرم

Bakışını sakınmayan nazar,
 Gönlün başına birçok fitne salar.

Güzellerin zülfünün kemendindeki ahu,
 Helak eder kendi kendini.

Feryat [resim yapan] nakkaşın elinden!
 Feryat resim yapan o elden!

Nerede Ferhat gibi bir âşık olsa,
 Şirin sıfatlı birini gönderir ona!

Nefsiyle savaşıma tohumunu ekmedikçe,
 Seni görme meyvesini toplayamaz hiç kimse.

Gönlü yanık âşıkların inleyişini,
 Yapmacık zanneder olgunlaşmamış kişi.

Akıllılar, ayıplamayın kendisini
 Yakınırsa harmanı yanmış birisi.

Diken nedir ki [batmış] arzulu kişinin ayağına,
 Kılını bile kıpırdatmaz kılıç da vursan ona.

Biz, ihtiyacımızı kapısına arz ederiz o kişinin
 İhtiyacını geri çevirmez hiç kimsenin.

Derler ki onun zulmünden kaç, [acımaz]
 Ben giderim ama o bırakmaz.

Benim seçimim değildir ki kendi elimde
 O, eteğimden elini çekerse,

*Oturur sabrı meslek edinirim;
 İşimin peşine düşerim.*

Bu bentte; Sa‘dî’nin maşuku, gözüyle etrafa fitne salan bir güzeldir. Şair, onun elinden kurtulmak için imdat diler. Nefsiyle savaşamayan hiç kimse sevgiliyi göremez. Âşığın halinden âşık olmayan anlamaz. Şair, akli başında olanlardan gönlü yanmışın yakınmasını kınamamalarını ister. Şaire göre istekli âşığın ayağındaki dikenin önemi yoktur; onun başını da kessen davasından vazgeçmez. Son beyitlerde şair kimsenin isteğinin geri çevrilmediği bir kapıya yönelir yani Allah’a sığınır. O, sevgiliye öyle tutsaktır ki istese de kaçamaz; artık hiçbir şey onun elinde değildir.

İkinci beyitteki nakkaş sevgiliden *kinâyedir*. Sa‘dî, dördüncü beyitte Ferhat ile Şirin aşkına *telmîhte* bulunur. Beşinci beyitteki *مشاهدت* ve *مجاهدت* kelimelerinde *şibh-i iştikak* sanatı vardır. Altıncı beyitteki ²⁵*سوخته خرمنی* gönlü yanık, çaresiz ve müflis olmaktan *kinâyedir*. Yedinci beyitte *سر* ve *پا* kelimelerinde *tezat* sanatı vardır.

Altıncı Bent

غیر از تو به خاطر اندرم نیست	بعد از طلب تو در سرم نیست
وز پیش تو ره که بگذرم نیست	ره می‌ندهی که پیشت آیم
هر چند که می‌کشی پرم نیست	من مرغ زبون دام انسم
گویند که هست باورم نیست	گر چون تو پری در آدمیزاد
جز یاد تو در تصورم نیست	مهر از همه خلق برگرفتم
می‌کوشم و بخت یاورم نیست	گویند بکوش تا بیابی
گر جهد کنم میسرم نیست	قسمی که مرا نیافریدند
چون حظ نظر برابرم نیست	ای کاش مرا نظر نبودی
وز گوشه صیر بهترم نیست	فکرم به همه جهان بگردید
اکنون که طریق دیگرم نیست	با بخت جدل نمی‌توان کرد

بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله کار خویش گیرم

Seni istedikten sonra aklım başımda yoktur.
Aklımda senden başka kimse yoktur.

Yol vermezsin ki geleyim yanına,
Uğrayacağım yol yoktur senin huzurundan başka.

Ben zavallı bir kuşum düşmüşüm dostluk tuzağına,
Öldürsen de beni kıpırdamam, uçamam asla.

Senin gibi bir peri var insanların içinde
Yoktur benim inancım, öyle deseler de.

Bıraktım herkesi sevmeyi
Ancak düşünürüm seni yâd etmeyi

Derler çalış da bulasın,

Çalışırım ama yardımı yoktur bana bahtın.

Benim için yaratmadıkları kısmet,
Çalışsam da müyesser olmaz elbet.

Keşke olmasaydın benim nazarımda,
Çünkü nazarın hazzı yoktur benim katımda.

Düşüncem bütün dünyayı gezip dolaştı ama
Sabır köşesinden daha iyi bir yer yoktur bana.

Mücadele edilemez bahtla,
Şimdi yoktur ki bir yolum başka:

*Oturur sabrı meslek edinirim;
İşimin peşine düşerim.*

Şair, bu bende oldukça karamsar bir giriş yapar. Sevgilisine âşık olduğundan beri aklında fikrinde başka bir şey yoktur, her şeyle herkesle ilgisini, ilişkisini kesmiştir. Ona gitmekten başka yolu yoktur. Dostluk tuzağına düşen bir zavallı kuştur Sa'dî. Sevgilisi onu öldürse de ondan kaçacak kolu kanadı yoktur.

Bendin son beyitleri, terciibendin sonunda tekrar eden terci beytinin konusuyla aynı şekilde kaderin karşısında sabretme konusuna bağlanmıştır. Şair, kendini bahtsız ve kısmetsiz görür; çünkü ne yapsa da bahtı güzelleşmez.

Şair, üçüncü beyitte kendini kuşa benzeterek *teşbih* sanatı yapar. Yine dördüncü beyitte de sevgilisini periye yani gerçek üstü bir varlığa benzeterek *teşbih-i vehmî* sanatı yapar.

Yedinci Bent

کاندر طلب هوا نگردي؟	ای دل نه هزار عهد کردی
بر تیغ زدی و زخم خوردی	کس را چه گنه تو خویشتن را
از دعوی عشق روی زردی	دیددی که چگونه حاصل آمد
یا قصه عشق درنوردی	یا دل بنهی به جور و بیداد
کز فکر سرم سپید کردی	ای سیم تن سیاه گیسو
دوران سپهر لاجوردی	بسیار سیه، سپید کردست
با ما تو هنوز در نبردی	صلحست میان کفر و اسلام
اقرار به بندگی و خریدی	سر بیش گران مکن، که کردیم

با درد توام خوشست ازیراک هم دردی و هم دوی دردی
گفتی که صبور باش، هیئات دل موضع صبر بود و بردی
هم چاره تحملست و تسلیم ورنه به کدام جهد و مردی
بنشینم و صبر پیش گیرم
ذنباله کار خویش گیرم

Ey gönül nefsin talebinde olmayacağım diye
Söz vermedin mi bana binlerce?

Ne günahı var başkasının?
Sen, kılıç çekip kendini yaraladın.

Nasıl eline geçti gördün,
Aşk davasında sararmış yüzün.

Ya zulme, işkenceye gönül vereceksin
Ya da aşk hikâyesine son vereceksin.

Ey gümüş tenli, siyah saçlı,
Düşünmekten ağarttın saçımı başımı.

Feleğin dönüp durması
Beyazlatır birçok siyahı.

Barıştı küfürle İslâm,
Sense bizimle savaşmaya devam!

Kendini ağırdan satma, çünkü
Kabul ettik biz kulluğumuzu, küçüklüğümüzü.

Senin derdinle mutluyum, zira
Hem dertsin hem de dertlere deva.

“Sabırlı ol!” dedin ama heyhat
Sabrın mekânı gönüldü ama aldın, götürdün.

Tahammül etmek, teslim olmak ortak çare,
Yoksa hangi çabayla hangi yiğitlikle,

*Oturur sabrı meslek edinirim;
İşimin peşine düşerim.*

Şair bu bentte, sürekli gönlüne seslenir, ona sitem edip kendi kendine kızar. Şairin gönlü verdiği binlerce sözü tutmayarak nefesine yenik düşer. Aştan yüzü

sarmış, saç beyazlaşmıştır. “Ya her işkenceye dayanacaksın ya da aşk defterini kapatacaksın” diyerek gönlünü uyarır. Buna rağmen şair sevgilisiyle mutludur, çünkü o, hem dert hem dermandır. Kendisine sabırlı olmasını söyleyen sevgilisine; “Sabrın mekânı gönlüdür. Sen, benden gönlümü aldın; tahammül etmek ve teslim olmaktan başka çare yoktur.” der.

Beşinci beyitte *تن سیم* ve *سیاه گیسو* kelime grupları, birer ters çevrilmiş tamlama örneği olup bileşik sıfattır. Şair, bu beyitte *سرم سپید کردی* *başımı ağarttın* ifadesiyle saçını kastederek bütünü verip parçayı zikretmiş ve mecazda *zıkr-i küll irâde-i cüz’* ilgisini taşıyan sanatı kullanmıştır. Altıncı beyitte *سیاه* ve *سپید*, dokuzuncu beyitte *درد* ve *دوا* kelimelerinde *tezat* sanatı vardır. Aynı zamanda bu beyitte, şair feleğin dönüşüyle hem evrenin aydınlanması hem de saçlarının beyazlamasını kastederek *ihâm* sanatı, gecenin gündüze dönüşü olayına şairane bir bakış açısı getirerek *hüsn-i ta’lil* sanatı yapmıştır. *سپهر لاجوردی* kelime grubu, gökyüzü ve felekten *kinâyedir*.

Sekizinci Bent

در پای کشان، ز کبر دامن	بگذشت و نگه نکرد با من
در پیش و به حسرت از قفا من	دو نرگس مست نیم خوابش
گر با همه آن کنی که با من	ای قبله دوستان مشتاق
در پای تو ریزد اولاً من	بسیار کسان که جان شیرین
از دست تو پیش پادشا من	گفتم که شکایتی بخوانم
جرم از طرف تو بود یا من؟	کاین سخت دلی و سست مهری
گر بانگ برآرم از جفا من	دیدم که نه شرط مهربانیست
دست از تو نمی‌کنم رها من	گر سر برود فدای پایت
حاجت که بخواهم از خدا من	جز وصل توام حرام بادا
پرهیز ندانم از قضا من	گویندم ازو نظر بپرهیز
بی‌یار صبور بود تا من	هرگز نشنیده‌ای که یاری

بنشینم و صبر پیش گیرم

دنباله کار خویش گیرم

Kibrinden çekerek eteğini
Bakmadı bana, geçip gitti.

Yarı uykulu iki mest nergis gözüyle

Önümde, bense (bakıyorum) arkasından hasretle.

Ey arzulu dostların kıblesi! Sen
Herkes ettiğini bana da edersen,

Birçok kişi tatlı canlarını [hepten]
Serer ayağının altına ama en başta ben.

Bir şikâyet edeyim dedim, ben
Padişahın huzurunda senin elinden:

Bu taş kalplilik, sevgi eksikliği
Senin günahın mıydı yoksa benim mi?

Cefadan ötürü çıkarsam da sesimi,
Gördüm ki şart değilmiş, olsun şefkatli.

Başım gitse de senin uğrunda
Senden kurtulamam ben asla.

Haram olsun vuslatından başkası senin
Allahtan istediğim budur benim.

Derler ki ona bakmaktan kaçın [beyim],
Ben kaçınmak bilmem, kaderimdir bu benim.

Asla duyamazsın bir yâr,
Yârinden uzak sabırlı benim kadar,

Oturur sabrı meslek edinirim.

İşimin peşine düşerim.

Bu bentte, şair sevgilisinin kibrinden söz eder. Sevgili, kendisini arzulayanların kıblesi gibidir; ama ne yaparsa yapsın sevgili için herkesten önce canını verecek kişi Sa‘dî’dir. Sa‘dî, sevgilinin cefasından, taş kalpliliğinden şikâyet etmek için padişahın huzuruna çıksa da ona merhamet etmesinin şart olmadığını görür. Sevgili şairin kaderidir; uğrunda başı da gitse ondan kaçamaz, tek isteği ona kavuşmaktır. Bu yüzden oturup sabretmekten başka çare göremez. Oturup sabretmeye koyulur.

من kelimesi, ilk mısırda ve diğer beyitlerin ikinci mısırda redif görevinde olduğundan dolayı birinci beytin ikinci mısırda kafiye kusuru vardır; İkinci beyitteki نرگس مست sarhoş gözden *istiâre*’dir. Üçüncü beyitte, قبله دوستان مشتاق terkinde *izâfe-yi teşbîhî* sanatı vardır. Yedinci beyitte سخت دلی ve سست مهری kelimeleri peş peşe getirilerek *izdivâc* sanatı yapılmıştır. Onuncu beyitte, ازو نظر بپرهیز /گویندم ندانم /پرهیز ندانم

من قضا از beytin başında gelen aynı kelime sonunda da getirildiği için reddü'l-'acuz 'ales-sadr sanatı vardır.

Dokuzuncu Bent

ای روی تو آفتاب عالم	انگشت نمای آل آدم
احیای روان مردگان را	بویت نفس مسیح مریم
بر جان عزیزت آفرین باد	بر جسم شریفیت اسم اعظم
محبوب منی چو دیده راس است	ای سرو روان به ابروی خم
دستان که تو داری ای پریروی	بس دل ببری به کف و معصم
تنها نه منم اسیر عشقت	خلقی متعشقند و من هم
شیرین جهان تویی به تحقیق	بگذار حدیث ما تقدم
خوبیت مسلمست و ما را	صبر از تو نمی شود مسلم
تو عهد وفای خود شکستی	وز جانب ما هنوز محکم
مگذار که خستگان بمیرند	دور از تو به انتظار مرهم
بی ما تو به سر بری همه عمر	من بی تو گمان میر که یکدم

بنشینم و صبر پیش گیرم

دنباله کار خویش گیرم

Ey senin yüzün âlemin güneşi,
Âdemoğlunun parmakla gösterileni!

Diriltmede ölülerin ruhlarını,
Senin kokun Meryem oğlu İsa'nın nefesi

Kıymetli canına aferin olsun,
Şerefli bedenine ism-i a'zam okunsun.

Sağ göz gibi sevgilimsin benim,
Yay kaşlarıyla ey servi revanım benim.

Ey melek yüzlü sahip olduğun büyüyle,
Nice gönül çalarsın elinle bileğinle,

Sadece ben değilim senin aşkının esiri
Bütün bir halk âşıktır sana benim gibi.

Dünya tatlısın gerçekte sen,

Geçmişteki sözü bırak sen!

Senin güzelliğin kesindir;
Bizim sana sabretmemiz kesin değildir.

Verdiğin sözde durmadın sen,
Bizim sözümüzse hâlâ muhkem.

Yaralıların ölmelerine izin verme sen;
Uzaktır merhem beklemek senden.

Bizsiz bir ömür yaşarsın sen,
Sanma ki sensiz bir an [bile yaşarım] ben,

*Oturur sabrı meslek edinirim.
İşimin peşine düşerim.*

Bu bentte, sevgilinin yüzü dünyayı aydınlatan bir güneş, kokusu ölüleri diriltlen bir nefestir. Dünya tatlısı sevgiliye sadece kendisi değil herkes aşığıdır. Şair, son beyitlerde önceki bentlerde olduğu gibi sevgilinin vefasızlığına değinir. Onsuz yaşamayacağını söyleyerek yine sabretmeye koyulur.

Birinci beyitte, *ای روی تو آفتاب عالم* cümlesinde sevgilinin yüzü güneşe benzetilerek *teşbih* sanatı yapılmıştır. Şair, ikinci beytin ikinci mısrasında *بویت نفس مسیح مریم* hem Hz. İsa'nın nefesiyle ölüleri diriltmesine işarette bulunarak *telmiḥ* sanatı hem de sevgilinin kokusunu Hz. İsa'nın nefesine benzeterek benzeyen ve benzetilenin soyut olmasından ötürü *teşbih-i gayr-i hissî* sanatı yapmıştır. Ayrıca *مسیح مریم/Meryem*'in oğlu İsa kelime grubu da *baba-oğul, anne oğul ilişkisi gösteren bir tamlama*dır.²⁶ Üçüncü beyit, tamamen bir dua cümlesidir. Şairin sevgiliyi sağ gözüne benzettiği dördüncü beyitte, *سرو روان* (yürüyen servi) uzun boylu, sevgiliden *istiâre*'dir. Beşinci beyitte *دستان* kelimesi hem eller hem de hile, büyü anlamında kullanıldığı için *ihâm* sanatı vardır. Aynı beyitte *خلقى/bir halk* kelimesiyle *mecaz* yaparak bütün dünyayı kastetmiştir. Altıncı beyitte şair hem vezin gereği hem de pekiştirme için bitişik şahıs zamiri olan *م* harfini fiile (*نه*) değil zamire (*من+م*) bitiştirmiştir.

Onuncu Bent

با حسن وجود آن گل اندام
مانند هلال از آن مه تام
یا قوم الی متی و حتام؟
دیگر مزید سنگ بر جام

گل را مبرید پیش من نام
انگشتنمای خلق بودیم
بر ما همه عیبها بگفتند
ما خود زده‌ایم جام بر سنگ

آخر نگاهی به سوی ما کن
بس در طلب تو دیگ سودا
درمان اسیر عشق صبرست
من در قدم تو خاک بادم
دور از تو شکیب چند باشد؟
در دام غمت چو مرغ وحشی
من بی تو نه راضیم ولیکن
چون کام نمی‌دهی به ناکام

بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله کار خویش گیرم

Gülün sözünü etme benim yanımda,
O gül endamlımın güzelliğinin karşısında.

Halkın parmakla gösterileniydik;
O dolunay yüzünden hilâl kesildik.

Ayıpladı bizi bütün insanlar!
Nereye kadar, ne zamana kadar? Ey insanlar!

Kadehimizi taşa vurmuşuz biz;
Artık taş atmayınız kadehe siz.

Artık bize doğru bir bak, gör bizi
Ey seçkinlerin devleti, halkın hasreti!

Nice zaman seni isterken sevda tenceresini
Pişirdik ama hâlâ işimiz ham bizim.

Sabırdır aşk esirinin çaresi;
Bakalım ne olacak akıbeti?

Toprak olayım ayağının altına senin,
Belki geçersin üstümden benim.

Senden uzakta nasıl sabredilir?
Ateşin üzerinde nasıl dinlenilir!

Vahşi bir kuş gibi senin gam tuzağında
Kıvrılıyorum ama düğümleniyor tuzak daha da.

Ben sensiz hoşnut değilim, lakin

Muratsızca muradını vermediğin için,

Oturur sabrı meslek edinirim;

İşimin peşine düşerim.

Bu bentte; şair, gülden daha güzel gördüğü, dolunay gibi parlak yüzlü sevgilisinin aşkından ötürü hilal gibi incelik zayıflamıştır. Bu bent, genel olarak bendin terci beyti gibi sabır konuludur. Sa'dî aşkı yüzünden halk tarafından parmakla gösterilir; ama onu ayıplamaları konusunda onlara isyan eder. Aşka esir düşenin sabırdan başka dermanı yoktur. Sevgiliye sabretmek ateşte huzur bulmak kadar zordur. Şair, vahşi bir kuş gibi tuzağa düşmüştür; lakin yine de sevgilisi onun muradını vermez.

Birinci beyitte, şair sevgilinin endamını güle benzetmiş sonra bu güzelliğin karşısında gülden söz edilmemesini dile getirerek sevgilinin endamını gülden üstün tutmuş ve *teşbih-i tafzîl* sanatı yapmıştır. İkinci ve üçüncü beyit birlikte ele alındığında şair, Kamer suresi 1-3. ayetlerine ve peygamberimizin dolunayı ikiye ayırdığı Şakk-ı Kamer mucizesine *telmîh* yapmıştır. Dördüncü beyitte **جام** *kinâye*'dir. Beşinci beyitte, sevgilinin sıfatları peş peşe getirilmiş ve *tensîku's sıfat* sanatı yapılmıştır. Onuncu beyitte **کام** ve **ناکام** kelimelerinde *cinâs-ı zâid* sanatı vardır.

On birinci Bent

چشمت به کرشمه چشم‌پندی
کز چشم بدت رسد گزندى
در تو رسد آه دردمندی
بر روی چو آتشت سپندی
عاقل نشود به هیچ پندی
ای تنگ شکر بیار قندی
زیباست ولی نه هر بلندی
بر گریه زنند ریش‌خندی
تا دیده دشمنان بکندی
باری سوی ما نظر فکندی؟
من بعد بر آن سرم که چندی

ای زلف تو هر خمی کمندی
محرام بدین صفت مبادا
ای آینه ایمنی که ناگاه
یا چهره بیوش یا بسوزان
دیوانه عشقت ای پریروی
تلخست دهان عیشم از صبر
ای سرو به قامتش چه مانی؟
گریم به امید و دشمنانم
کاجی ز درم در آمدی دوست
یارب چه شدی اگر به رحمت
یکچند به خیره عمر بگذشت

بنشینم و صبر پیش گیرم
 دنباله کار خویش گیرم

Ey zülfünün her büklümü bir kement senin!
 Göz kırparak büyü yapar gözün senin.

Bu sıfatla nazlanarak yürüme zinhar,
 Çünkü kötü gözden gelir sana nazar.

Ey ansızın dertli bir ahın, sana
 Yetiştği kutlu ayna!

Ya yüzünü ört ya da [bak]
 Ateş gibi yüzünde üzerlik²⁸ yak!

Ey peri yüzlü senin aşkına divane,
 Akıllanmaz hiçbir nasihatle.

Sabırdan acıdır hayatımın ağzı,
 Bir şeker getir ey küçük şeker [dudaklı]!

Ey servi nasıl benzersin onun boyuna?
 Güzeldir ama her uzun boylu değil asla.

Ümitle ağlarım ama bütün düşman
 Güler gözyaşıma bıyık altından.

Keşke dost kapımdan girseydi,
 Düşmanların gözünü delseydi!

Yarabbi! Ne olurdu, keşke şefkatle
 Nazar etseydi bize doğru bir kere.

Bir süre geçti ömür şaşkınlıkla,
 Düşünüyorum böyle ne kadar geçer daha

*Oturur sabrı meslek edinirim;
 İşimin peşine düşerim.*

Bu bent, sevgilinin zülfünün ve büyücü gözünün övgüsüyle başlar. Şair, nazar değmesinden korktuğu için sevgilisini nazlanarak gezmemesi için uyarır. Sevgilinin ayna gibi yüzü o kadar güzeldir ki şair ondan ya yüzünü örtmesini ya da nazar değmemesi için üzerlik tohumuna benzettiği yüzündeki benlerini nazardan korunması için yakmasını ister. Şairin sabretmekten ağzının tadı tuzu kalmamıştır; ağzının tatlanması için sevgilinin şeker gibi ağzından bir tatlı söz ister. Serviyi sevgilinin boyuna benzetse de her uzvunun onun kadar güzel olmadığından bahseder. Sevgili yanına gelme de en azından ona doğru bir

kere bakmasını ister; lakin şaşkınlıkla geçen ömrü bir süre daha böyle geçeceği için oturup sabretmekten başka çare göremez.

İkinci ve üçüncü beyitleri birlikte değerlendirdiğimizde ikinci beyitteki آينه (kutlu ayna) tamlamasında *isti'are* ve *telmih* sanatı olduğu görülmektedir. Bu tamlamada (kutlu ayna) ifadesiyle sevgilinin parlak yüzü kastedilmektedir. Bu beyit dördüncü beyte bağlandığında Hz. Musa'nın Eymen Vadisi'nde Allah'ın nurunun tecellisine muhatap olduğu kıssaya *telmih* yaparak dikkat çekmektedir. Dördüncü beyitte, بروی چو آتشت ifadesinde yüz ateşe benzetilerek *teşbih-i mutlak* sanatı yapılmıştır. Altıncı beyitte, تنگ شکر ifadesi sevgilinin küçük dudağından *isti'are* ve قند kelimesi de buseden *mecâz*dır. Yedinci beytin ilk mısraında Ey servi onun boyuna nasıl benzersin? sorusunda *teşbih-i tafzil* sanatı yapılmıştır. Onuncu beyitteki اگر kelimesi bir şart bağlacı olmasına rağmen bu beyitte “keşke” anlamında kullanılmıştır.²⁹ Ayrıca yine bu beytin ikinci mısraındaki سوی kelimesinin son harfindeki و harfi uzun okunması gerekirken vezin gereği kısa okunmuştur.

On ikinci Bent

آوخ که ز دست شد عنانم	آیا که به لب رسید جانم
کز هستی خویش درگمانم؟	کس دید چو من ضعیف هرگز
یکباره بسوز و وارهانم	پروانهام اوفتان و خیزان
ور جور کنی سزای آنم	گر لطف کنی بجای اینم
جز نام تو نیست بر زبانم	جز نقش تو نیست در ضمیرم
یادت چو شکر کند دهانم	گر تلخ کنی به دوریم عیش
اوصاف تو پیش کس نخوانم	اسرار تو پیش کس نگویم
وز دست تو مخلصی ندانم	با درد تو یآوری ندارم
من کشته سر بر آستانم	عاقل بجهد ز پیش شمشیر
به زان نبود که تا توانم	چون در تو نمی‌توان رسیدن

بنشینم و صبر پیش گیرم

دنباله کار خویش گیرم

Acaba kim canımı ağza getirdi?
Ne yazık ki dizginlerim elden gitti.

Kimse gördü mü benim gibi zayıf hiç
Kendi varlığımdan şüphedeyim?

Düşüp kalkan bir pervaneyim,
Bir anda yak da kurtar beni.

Eğer bunun yerine bana lütfetsen,
Benim o yakarışıma karşı zulmetsen,

Senin nakşından başka şey olmaz yüreğimde
Senin adından başka şey olmaz dilimde

Ayrılıkla bana zehretsen de hayatımı,
Seni hatırlamak tatlandırır ağzımı.

Kimşenin yanında söylemem sırlarımı,
Kimşenin yanında dillendirmem vasıflarımı,

Senin derdine karşı bir yardımcıım yok,
Senin elinden kurtuluşum yok.

Akıl çabalar senin kılıcının önünde,
Sana kul olma uğruna öleyim diye.

Sana kavuşamadığım için
Bundan daha iyi yapabileceğim bir şey yok.

Oturur sabrı meslek edinirim.

İşimin peşine düşerim.

Sevgiliye kavuşma konusundaki umutsuzluğun dile getirildiği bu bentte, şair o kadar zayıf düşmüştür ki kendi varlığından bile şüphe etmektedir; ona kul olma uğruna ölmeyi dahi göze almıştır. Dilinde ondan başkası, yüreğinde ondan başka bir iz, bir kimse yoktur; ama ona kavuşmanın imkânsız olduğunu bildiği için oturup sabretmekten daha iyi yapabileceği bir şey yoktur.

Birinci beytin ikinci mısraındaki, دست شد عنانم³⁰, seçme hakkını ve gücünü kaybetmek anlamında *kinâye*dir. Üçüncü beyitte şair kendisini pervaneye benzeterek *teşbîh* sanatı yapmıştır. Şair, dördüncü beytin ilk mısraındaki اینم kelimesini üçüncü beyitteki بسوز/*yak*, ikinci mısraındaki آنم kelimesini ise وارهام/*kurtar* cümlesine karşılık söyleyerek *leff ü neşr-i müretteb* sanatı yapmıştır. Yani bu beyitte beni yakmak yerine bana lütf gösteren ya da serbest bırakmak yerine zülüm de etsen yine dilimde yüreğimde sen olacaksın demiştir. Beşinci beyitte, her kelime kendi karinesiyle vezin bakımından birbirine uygun olduğu için *muvâzane* sanatı vardır. Beşinci beyitte bitişik şahıs zamiri olan م harfi (عیش/*hayat*) isme değil (دوری/*uzaklık*) zarfa bitişmiştir. Yedinci

beyitte, asıl kafiyeden önce tekrar edilen کس پیش kelimeleri redif olduğundan bu beyitte de şair *hâcib* sanatı yapmıştır.

On üçüncü Bent

آن برگ گلست یا بناگوش	یا سبزه به گرد چشمه نوش
دست چو منی قیامت باشد	با قامت چون تویی در آغوش
من ماه ندیده‌ام کلدار	من سرو ندیده‌ام قباپوش
وز رفتن و آمدن چه گویم؟	می‌آرد وجد و می‌برد هوش
روزی دهنی به خنده بگشاد	پسته، دهن تو گفت خاموش
خاطر پی زهد و توبه می‌رفت	عشق آمد و گفت زرق مفروش
مستغرق یادت آنچنانم	کم هستی خویش شد فراموش
یاران به نصیحتم چه گویند	بنشین و صبور باش و مخروش
ای خام من اینچنین بر آتش	عیبم مکن ار برآورم جوش
تا جهد بود به جان بکوشم	وانگه به ضرورت از بن گوش

بنشینم و صبر پیش گیرم
ننباله کار خویش گیرم

O gül yaprağı mı yoksa kulak ardı mı?
Ya da bal çeşmesinin etrafındaki çimen mi?

Benim gibi birinin eli (ancak) kıyamette olur
Senin gibi boylu birinin koynunda.

Kâküllü ay görmemişim ben,
Kaftan giyen servi görmemişim ben.

Ne söyleyeyim gelip gitmek hakkında?
Vecde getirir, akli götürür.

Fıstık ağzı gülümsemeyle açtığı gün!
“Sus!” dedi senin dudağın.

Gönül takva ve tövbenin peşinden gitmekteydi
Aşk geldi ve “riyakârlık etme!” dedi.

Öylesine boğulmuşum ki senin hatırana

Neredeyse kendi varlığını unutturdu [bana].

Dostlar nasihatle ne desinler bana,
Otur, sabret ve haykırma!

Ey ham eğer ben ateşte böylesine
Coşarsam beni ayıplama!

Gücüm yettikçe canla başla çalışacağım
O vakit ister mecburiyetten ister itaatle,

*Oturur sabrı meslek edinirim.
İşimin peşine düşerim.*

Şair, sevgilinin saçı, dudağı, boyu, kulak ardı ve ayva tüyü gibi güzellik unsurlarının övgüsüyle başlamış olduğu bu bentte aşka göre tövbe etmenin, takvalı olmanın riya olduğunu, ateşte yananın halinden ham olanın anlamayacağını, dostların ona sabret demekten başka nasihat etmediğini ve kendisinin de bundan dolayı çalışıp çabalamayarak bırakarak sabretmeye koyulduğunu anlatır.

Birinci beytin ilk mısraında, şair sevgilinin kulak ardını gül yaprağına benzeterak *teşbih* sanatı, ikinci mısraında sevgilinin dudağını bal çeşmesi, dudağının etrafındaki ayva tüylerini de çimene benzetip müşebbehün bihin (benzetileni) zikredip müşebbehin (benzeyeni) kastederek *istâre-yi tahkikiye* sanatı yapmış; aynı zamanda bildiği bir şeyi bilmezlikten gelerek *tecâhül-i arif* sanatına da yer vermiştir. İkinci beyitte *قامت* ve *قیامت* kelimeleri arasında *cinâs-ı zâhîd* sanatı vardır. Üçüncü beyitte yine sevgilinin yüzü aya, boyu serviye benzetilerek *teşbih-i tafzîl* sanatı yapılmıştır. Şair, dördüncü beytin ilk mısraındaki *رفتن/gitmek* kelimesini üçüncü beyitteki *هوش می برد/akıl götürür*, ikinci mısraındaki *آمدن/gelmek* kelimesini ise *می آرد و جد/nasip getirir* cümlesine karşılık söyleyerek dördüncü beyitte *leff ü neşr-i müşevveş* sanatı yapmıştır. Beşinci beyitte, hatıra gitmek, aşka gelmek gibi insanî sıfatlar yükleyerek *teşhis* yani kişileştirme sanatı yapılmıştır. Yedinci beyitte *که+مرا* kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuştur.

On dördüncü Bent

عشقت که ز خلق می نهفتم	طاقت برسید و هم بگفتم
زان روز که با غم تو جفتم	طاقم ز فراق و صبر و آرام
کز فرقت تو دمی نخفتم	آهنگ دراز شب ز من پرس
دارم که به گریه سنگ سقتم	بر هر مژه قطره ای چو الماس
من خود ز حیات در شگفتم	گر کشته شوم عجب مدارید

تقدیر درین میانم انداخت
چندانکه کناره می‌گرفتم
دی بر سر کوی دوست لختی
خاک قدمش به دیده رفتم
نه خوارترم ز خاک بگذار
تا در قدم عزیزش افتم
زانگه که برفتی از کنارم
صبر از دل ریش گفت رفتم
می‌رفت و به کبر و ناز می‌گفت
بی‌ما چه کنی؟ به لابه گفتم

بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله کار خویش گیرم

Gücüm tükendi ve de anlattım,
Halktan gizlediğim aşkını.
Tek oldum ayrılıkta, sabırda ve huzurda.
Çift olduğum günden beri senin gamınla.
Benden sor uzun gecenin nasıl geçtiğini
Bir an bile uyumadım senin ayrılığından beri.
Her bir kirpiğimde elmas gibi bir damla
Var, taşı deldiğim gözyaşımınla.
Eğer ölürsem şaşırmayınız bana,
Ben kendim hayattan ötürü şaşkırım.
Yazgı düşürdü beni bu duruma
Ne kadar çekilsem de kenara
Dün dostun sokağının başında avare
Gözümle süpürdüm ayağının toprağını.
Topraktan daha hakir değilim, bırak!
Onun değerli adımının altına düşeyim.
Yanımdan gittiğin vakitten beri,
Sabır, yaralı gönülden gittiğini söyledi.
Kibirle gidiyor ve nazla diyordu:
Bizsiz ne yapacaksın? Istrapla dedim:
*Oturur sabrı meslek edinirim.
İşimin peşine düşerim.*

Bu bentte baştan sona kadar sevgiliden ayrılık teması işlenmiştir. Bendin ikinci beytinde طاق ve جفت kelimelerinde *tezâd* sanatı vardır. Dördüncü beyitte, şair kirpiğindeki gözyaşını elmasa benzeterek *teşbih-i mutlak* sanatı yapmıştır. Yedinci beyitte, şairin dostun sokağının toprağını gözüyle süpürmesi ifadesinde *mübalağa* sanatı vardır. Şair, son beyitte sevgilinin “Bizsiz ne yapacaksın?” sorusuna her bendin sonunda getirdiği terci beytini cevap olarak getirmiş ve *suâl-cevâb* sanatı yapmıştır.

On beşinci Bent

خون شد دل ریش از اشتیاق	باری بگذر که در فراق
گویی شکرست در مذاقت	بگشای دهن که پاسخ تلخ
روزی اگر افتد اتفاقت	در کشته خویشتن نگه کن
پروانه صفت در احتراقت	تو خنده زنان چو شمع و خلقی
تا خیمه زنیم در وثاقت؟	ما خود ز کدام خیل باشیم
عینی نَظَرْتُ و ما اَطَاقَت	مَا أَخْتَرْتُ صَبَابَتِي وَلَكِن
دریا و نمی‌رسد به ساق	بس دیده که شد در انتظارت
بیخوابی کشت در یتاقت	تو مست شراب و خواب و ما را
نه طاقت آنکه در فراق	نه قدرت با تو بودم هست

بنشینم و صبر پیش گیرم

دنباله کار خویش گیرم

En azından bir uğra çünkü ayrılığında
Yaralı gönlüm kan oldu senin arzunla.

Ağzını aç çünkü acı cevap
Senin damağında adeta şekerdir.

Bir bak kendi maktulüne!
Eğer bir gün sana tesadüf ederse.

Sen gülerken mum gibi
Herkes senin ateşindeydi pervane misali.

Biz hangi kabileden olalım da?
Senin otağında çadır kuralım.

Aşkî ben seçmedim ama

Gözüm gördü ve dayanamadım sana.

Nice göz seni beklerken oldu
Derya ama senin kenarına yetişemedi.

Sen şarabın ve uykunun sarhoşusun,
Uykusuzluk bizi öldürdü senin bekçiliğinde

Ne seninle olmaya gücüm var,
Ne de senden ayrı kalmaya.

*Oturur sabrı meslek edinirim.
İşimin peşine düşerim.*

Bu bentte Sa‘dî yine ayrılıktan şikâyet eder; acı da olsa sevgiliden bir söz bekler; çünkü o, ne derse desin onun ağzından çıkan her söz şeker gibidir. Sevgili gülerken mum gibi ışık saçtığından, insanlar da pervane misali onun ateşine doğru uçar. Sevgiliyi beklemekten birçoğunun gözü deniz gibi olmuştur; lakin yine de kimse ona yetişememiştir. O şaraptan sarhoştur, Sa‘dî ise uykusuzluktan ölmüştür ve artık ondan ayrı kalmaya dayanacak gücü yoktur.

İkinci beyitte şair sevgilinin acı cevabını şekere, dördüncü beyitte de sevgiliyi شمع/mum’a halkı da پروانه/pervaneye benzeterek teşbîh-i mutlak sanatı yapmıştır.

On altıncı Bent

از من دل و صبر و یار برگشت	آوخ که چو روزگار برگشت
وآن شوخ به اختیار برگشت	برگشتن ما ضرورتی بود
خو کرد و چو روزگار برگشت	پرورده بدم به روزگارش
آن روز که غمگسار برگشت	غم نیز چه بودی ار برفتی
صبر از دل بیقرار برگشت	رحمت کن اگر شکسته‌ای را
سر کوفته‌ای چو مار برگشت	عذرش بنه ار به زیر سنگی
آنکس که هم از کنار برگشت	زین بحر عمیق جان به در برد
نتوانم ازین دیار برگشت	من ساکن خاک پاک عشقم
دانی چه کنم چو یار برگشت؟	بیچارگیست چاره عشق

بنشاینم و صبر پیش گیرم
دنباله کار خویش گیرم

Ne yazık ki, dünya dönünce,
Sabır, gönül ve yâr da benden vazgeçti.

Bizim dönüşümüz mecburiydi
Ama o sevgili kendi isteğiyle döndü.

Onun zamanında yetişmiştim
Alıştı ve felek gibi döndü.

Gam da ne oluyor ki gittiysen,
Dert ortağının döndüğü o gün.

Merhamet et; eğer bir kırgının,
Sebatsız gönlünün sabrı tükenmişse.

Onu hoş gör; eğer bir taşın altında
Yılan gibi başı ezilmişse.

Canını kurtardı bu derin denizden
Geçse de kıyısından o kişi.

Aşkın temiz toprağının sakiniyim ben.
Bu diyardan başka yere gidemem.

Aşkın çaresi çaresizliktir.
Ne yapacağımı bilir misin yâr yüz çevirince?

*Oturur sabrı meslek edinirim.
İşimin peşine düşerim.*

Bu bendin konusu sevgilinin gidişi, ülkeyi terk edişidir. O, gitse de Sa'dî gidemez; o aşk sokağının sakinidir. Kişi, aşkın yakınından bile geçse, boğulacağı yer derin bir denizdir. Şair, aşkın çaresizlikten başka çaresi olmadığından yine oturur, sabretmeye koyulur.

برگشتن fiili, bu bentte farklı anlamlarıyla birlikte redif olarak kullanılmıştır. Üçüncü beytin ilk mısraındaki *روزگار*/zaman ikinci mısradaki *روزگار*/felek anlamına geldiği için *cinâs-ı zâid* sanatı vardır. Dördüncü beyitte *غم* ve *غمگسار* kelimeleri arasında *iştikâk* sanatı vardır. Altıncı beyitte sabrı tükenmiş olan kişi başı ezilmiş yılanı benzetilerek *teşbîh* sanatı yapılmıştır. Sekizinci beyitte, aynı kafiyeye sahip *خاک* ve *پاک* kelimeleri peş peşe getirilerek *izdivâc* sanatı yapılmıştır.

On yedinci Bent

هر دل که به عاشقی زبون نیست
جز دیده شوخ عاشقان را
کوته نظری به خلوتم گفت
گفتم ز تو کی برآید این دود
عاقل داند که ناله زار
تسلیم قضا شود کزین قید
صبر ار نکنم چه چاره سازم؟
گر بگشود و گر معاف دارد
دانی به چه ماند آب چشمم؟
در دهر وفا نبود هرگز
جان برخی روی یار کردم

دست خوش روزگار دون نیست
بر چهره دوان سرشک خون نیست
سودا مکن آخرت جنون نیست
کت آتش غم در اندرون نیست؟
از سوزش سینه‌ای برون نیست
کس را به خلاص رهنمون نیست
آرام دل از یکی فزون نیست
در قبضه او چو من زبون نیست
سیماب، که یکدمش سکون نیست
یا بود و به بخت ما کنون نیست
گفتم مگرش و فاست چون نیست

بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله کار خویش گیرم

Âşıklıkla perişan olmayan gönül,
Alçak dünyanın oyuncağı olmaz.
Âşıkların utanmaz gözünde,
Yüzde akan kanlı gözyaşından başka şey olmaz.
Kıt fikirli bana dedi halvette:
Artık senden mecnun olmaz boşuna heveslenme.
Sana bu duman nasıl çıkar dedim.
Sen de gam ateşi içte olmaz mı? (dedin)
Akıl bilir ki, ağlayanın iniltisi
Bir gönül yangısında dışa vurulmaz.
Kazaya teslim olunur, çünkü bu yazğıdan,
Kimseyi kurtarmaya rehber yoktur.
Sabretmezsem nasıl bir çare bulayım?
Gönlün huzuru birden fazla olmaz.

Öldürse de bağışlasa da,
Onun pençesinde benim gibi perişan yoktur.

Bilir misin gözyaşım neye benzer?
Cıvaya, çünkü bir an bile (yerinde) durmaz.

Dünyada vefa olmaz asla.
Ya da olsa da bizim bahtımızı bulmaz.

Canı yârin yüzüne kurban ettim.
Sandım onda vefa vardır meğer yokmuş.

*Oturur sabrı meslek edinirim.
İşimin peşine düşerim.*

Sa'dî, bu bentte aşktan, âşıklıktan bahseder. Âşık olmayan, gönlü yanmayan kişi âşığın halinden anlamaz. Âşığın gözünde bu dünyada sadece kanlı gözyaşı, gönlünde de gam ateşinin dumanı vardır. Bu aşk onun kaderidir ve kaderden kaçış yoktur. Canını sevgiliye kurban etmiştir; lakin ne sevgilinin ne de dünyanın ona vefası yoktur.

Dördüncü beyitte, *آتش/ateş* ve *دود/duman* kelimelerinde *tenasüp* sanatı vardır. Yedinci beyitte, şair bildiği bir şeyi bilmezden gelerek *tecâhül-i arif* sanatı yapmıştır. Dokuzuncu beyitte hem *suâl ve cevâb* sanatı hem de gözyaşı, hiç durmaması yönünden cıvaya benzetildiğinden *teşbih-i mutlâk* sanatı vardır.

On sekizinci Bent

از روی تو پرده بر نینداخت	در پای تو هرکه سر نینداخت
آن مرغ که بال و پر نینداخت	در تو نرسید و پی غلط کرد
تا جان چو پیاده در نینداخت	کس با رخ تو نباخت اسبی
آن را که چو شمع سر نینداخت	نفزود غم تو روشنایی
در باخت سر و سپر نینداخت	بارت بکشم که مرد معنی
خون خورد و سخن به در نینداخت	جان داد و درون به خلق ننمود
از بهر تو در خطر نینداخت	روزی گفتم کسی چو من جان
صید از تو ضعیفتر نینداخت	گفتا نه که تیر چشم مستم
روزی سوی ما نظر نینداخت	با آنکه همه نظر در اویم
بر من فکند، و گر نینداخت	نومید نیم که چشم لطفی

بنشینم و صبر پیش گیرم
 ننباله کار خویش گیرم

Senin ayağına başını koymayan kişi,
 İndiremedi yüzündeki perdeyi.

Sana ulaşmadı ve yanlış iz sürdü;
 Kol kanat çırpmayan o kuş.

Hiç kimse senin kalene karşı bir at oynamadı.
 Can piyade (piyon) gibi savaşmadıkça.

Aydınlığı artırmadı senin.
 Mum gibi boyun eğdiren gamın

Senin yükünü çekerim çünkü
 Hakiki er başını feda eder ama siperi terk etmez.

Can verdi ama içini halka göstermedi.
 Ciğerine taş bastı ama konuşmadı.

“Bir gün, hiç kimse benim gibi canını
 Senin için tehlikeye atmadı.” dedim.

Dedi ki: Sarhoşluğum gözün okundan değil,
 Avcı senden daha gevşek atmadı.

Fikrimiz daima onda olmasına rağmen
 Bir gün bize taraf bakmadı.

Ümitsiz değilim latif bir göz
 Atmasından bana ama atmazsa;

*Oturur sabrı meslek edinirim.
 İşimin peşine düşerim.*

Şair, bu bentte sevgilinin önünde eğilmeyenin, ayağının altına serilmeyenin, onun yüzünü göremeyeceğini söyler. Sevgili ulaşılmazdır. Şair, ona kavuşma oyununda piyon gibi canını feda eder. Sevgili kendisine bakmamasına rağmen umutsuz değildir; bir gün ona bakacaktır; bunun için oturup sabreder.

Üçüncü beytin ilk mısraındaki رخ kelimesi hem yüz hem de satranç taşı olan kale anlamına geldiği için birinci mısradaki *ihâm* sanatı; ikinci mısradaki پیاده/piyade, piyon kelimesi piyon anlamında olup bir diğer anlamı da piyade olduğu için ilk mısradaki اسبی/atlı kelimesiyle birlikte düşünüldüğünde de *ihâm-*

i tenâsüb sanatı vardır. Ayrıca ikinci mısradaki can, piyona benzetilerek *teşbîh* sanatı da yapılmıştır. Dördüncü beyitte, şair sevgilisi uğruna çektiği gamı, eriyerek başı eğilmiş muma benzeterek yine *teşbîh* sanatı yapmıştır. Sekizinci beytin ilk mısraındaki *چشم تیر/گöz oku* sevgilinin kirpiğinden *açık istiâre*dir. Dokuzuncu beytin ilk mısraındaki *نظر/فikir*, ikinci mısraındaki *نظر/bakış* anlamında olduğu için bu beyitte *cinâs-ı tâm* sanatı vardır.

On dokuzuncu Bent

ای بر تو قبای حسن چالاک	صد پیرهن از محبتت چاک
پیشت به تواضعست گویی	افتادن آفتاب بر خاک
ما خاک شویم و هم نگرده	خاک درت از جبین ما پاک
مهر از تو توان برید؟ هیهات	کس بر تو توان گزید؟ حاشاک
اول دل برده باز پس ده	تا دست بدارمت ز فتراک
بعد از تو به هیچکس ندارم	امید و ز کس نیایدم باک
درد از جهت تو عین داروست	زهر از قبل تو محض تریاک
سودای تو آتشی جهانسوز	هجران تو ورطه‌ای خطرناک
روی تو چه جای سحر بابل؟	موی تو چه جای مار ضحاک؟
سعدی بس ازین سخن که وصفش	دامن ندهد به دست ادراک
گرد ارچه بسی هوا بگیرد	هرگز نرسد به گرد افلاک
پای طلب از روش فرو ماند	می‌بینم و حيله نیست الاک

بنشینم و صبر پیش گیرم

دنباله کار خویش گیرم

Ey üzerindeki güzellik kaftanı uzun!

Yüz gömlek senin muhabbetin uğruna yırtık!

Düşmesi güneşin toprağa,

Tevazuuyla olur senin huzurunda adeta.

Biz toprak oluruz lakin

Pak olmaz alnımızdan dolayı kapının toprağı senin.

Sevgi senden koparılır mı? Asla!

Hiç kimse sana karşı tercih edilebilir mi? Haşa!

İlk önce götürdüğün gönlü geri ver de!
Senin terkenden elimi çekeyim.

Senden sonra hiç kimseden yok
Ümidim ve kimseden korkum yok.

Senden taraf dert ilaç gibidir adeta.
Senden taraf zehir panzehirdir adeta.

Senin sevdan dünyayı yakan bir ateştir.
Senin ayrılığın korkunç bir girdaptır.

Senin yüzün nere Bâbil'in sihri nere?
Senin saçın nere Dahhâk'ın yılanı nere?

Sa'dî bu söz kâfidir; çünkü
Onu vafsetmek idrak edilemez.

Toprak her ne kadar havanın çoğunu kaplasa da,
Feleklerin etrafına ulaşmaz asla

Aciz kaldı talep ayağı yürümekten.
Bakıyorum da illaki yoktur başka çare senden.

*Oturur sabrı meslek edinirim.
İşimin peşine düşerim.*

Bu bende Sa'dî sevgilisini överek giriş yapar ve ondan gelen her türlü olumsuzluğu güzel bir nedene bağlar.

Birinci beyitte, yırtık gömlek ibaresiyle Hz. Yusuf kıssasına³¹ işaret edilerek *telmîh* sanatı yapılmıştır. İkinci beyitte, güneşin sevgilinin önüne düşerken alçak gönüllülük göstermesi cümlesinde bir *mübalağa/iğrak* sanatı vardır. Yedinci beyitte, dert ve deva, zehir ve panzehir kelimelerinin arasında *tezat* sanatı vardır. Dokuzuncu beytin ilk mısraında *Bâbil'in sihri* ibaresiyle Bakara suresi 102. ayete³² *telmîh*; ikinci mısraında da sevgilinin saç, Dahhâk'ın³³ yılanına benzetilmiştir; dolayısıyla burada hem benzeyenin hayalî varlığa benzetildiği *teşbîh-i vehmî* hem de *telmîh* sanatı vardır. Onuncu beyitte Sa'dî, kendisini soyut bir kişi olarak görüp kendisine hitap ederek *tecrîd* sanatı yapmıştır. On birinci beytin ilk mısraındaki *گرد*/toprak, ikinci mısraındaki *گرد*/etraf kelimelerinde, harflerde bir, harekede farklı olduğu için *cinâs-ı nâkis* sanatı vardır.

Yirminci Bent

ای چون لب لعل تو شکر نی
جز سوی تو میل خاطر م نه
خوبان جهان همه بدیدم
پیران جهان نشان ندادند
ای آنکه به باغ دلبری بر
چندین شجر وفا نشاندم
آوازه من ز عرش بگذشت
از رفتن من غمت نباشد
باز آیم اگر دهی اجازت
ای راحت جان من، و گر نی

بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله کار خویش گیرم

Ey (sevgili) senin lal dudağın gibi şeker yoktur!
Ey oğul senin gözün gibi badem yoktur!

Senin tarafından başka yere gönlümün yoktur meyli.
Gözümün senin yüzünden başka bakacak yoktur yeri.

Gördüm bütün dünya güzellerini.
Başka bir güzel yoktur senin gibi.

Anlatmadı dünya bilginleri
Hiçbir yüzyılda senin gibisini.

Ey bahçeye güzellik katan,
Yoktur senin gibi güzel boylu ağaç

Birkaç ağaç bana vefa gösterdi de,
Senin ayrılığından meyve yoktur bir zerre.

Arşa kadar çıktı avazım,
Senin gönlümün derdinden yoktur haberin.

Benim gitmem seni üzmez,
Senin gelişinden yoktur bir iz.

Tekrar gelirim, eğer izin verirsen
Ey benim canımın rahatı, şayet (izin) vermezsen;

*Oturur sabrı meslek edinirim.
İşimin peşine düşerim.*

Sevgilinin güzelliklerinin çeşitli nesnelere ve tabiattaki öğelere benzetildiği bu bentte, şair yine sevgilisinin gelişini beklemektedir. Şair, kendisinin gidişini de onun iznine bağlar ve sevgilinin vefasızlığından yakınıdır.

Birinci beytin ilk mısramında sevgilinin dudağı şekere, gözü de bademe benzetilmiş ve her ikisi benzetilen öğelerden üstün tutulduğu için *teşbih-i tafzîl* sanatı yapılmıştır. Bu bentte kafiyeden sonra gelen *نی*/yoktur kelimesi rediftir; ancak dördüncü beyitte, kafiye ve redif iki ayrı kelime olması gerekirken, tek kelime olan *قرنی*/yüzyıl kelimesi hem kafiye hem de redif olarak kullanılmış ve kafiye kusuru işlenmiştir. Beşinci beyitte şair sevgiliyi boy bakımından ağaca benzetmiş ve onu ağaçtan daha güzel görerek *teşbih-i tafzîl* sanatı yapmıştır. Altıncı beyitte ağaca benzetdiği sevgilinin vuslatını da ağacın meyvesine benzeterek hem *teşbih* hem de *شجر*/ağaç ve *ثمر*/meyve kelimelerini bir arada kullanarak *tenâsüp* sanatı yapmıştır.

Yirmi birinci Bent

برخیز و بیا به سوی صحرا	شد موسم سبزه و تماشا
هرجا که نشست خاست غوغا	کان فتنه که روی خوب دارد
دیوانه عشق گشت و شیدا	صاحب نظری که دید رویش
دیوانه حدیث مرد دانا	دانی نکند قبول هرگز
من بی تو خسم کنار دریا	چشم از پی دیدن تو دارم
خارست نخست بار خرما	از جور رقیب تو ننالم
تا می نشوی ز غیر رسوا	سعدی غم دل نهفته می دار
زهار مرو ازین پس آنجا	گفتست مگر حسود با تو
روزی دو برای مصالحت را	من نیز اگرچه ناشکیبم

*بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله کار خویش گیرم*

Çimenlik ve seyirlik mevsimi oldu.
Kalk gel sahraya doğru.

Güzel yüzün sahip olduğu o fitne
Kavga çıkardı gittiği her yerde.

Onun yüzünü gören akıllı,
Aşkın deli divanesi oldu.

Bilirsin kabul etmez kesinlikle,
Bilgin adamın sözünü divane

Seni arkadan görmeyi bekliyorum.
Ben sensiz deniz kenarında kupkuruyum.

Senin koruyucu siteminden yakınmam.
Hurmanın ilk meyvesi dikendir.

Sa‘dî gizli tut gönlün gamını,
El âleme rezil olma diye.

Kıskanç sana mı dedi yoksa:
“Bundan sonra asla gitme oraya”.

Ben her ne kadar sabırsız olsam da,
Bir iki günlük huzur uğruna

*Oturur sabrı meslek edinirim.
İşimin peşine düşerim.*

Bu bentte Sa‘dî sevgilinin güzel yüzünden dolayı deli divane olmuştur; bu yüzden hiçbir sözü, güzel ve seçkin bir söz bile olsa dinlemez. Sevgilinin bütün sitemlerine rağmen bundan yakınmaz; çünkü onun bir gün kendisini mutlu edeceğinden umutludur.

Dördüncü beyitte *دانی* ve *دانا* kelimeleri arasında *iştikâk* sanatı vardır. Altıncı beytin ikinci mısraı *بار خرما/خارست نخست* *Hurmanın ilk meyvesi dikendir* ³⁴ özlü bir söz olmasından ötürü bu beyitte *irsâl-i mesel* sanatı vardır. Yedinci beyitte, Sa‘dî kendisini soyut bir kişi olarak görür ve kendisine seslenerek *tecrîd* sanatı yapar. Ayrıca onuncu beyitte *را* bir edat olduğu için kafiye kusuru yaratmaktadır.

Yirmi ikinci Bent

از ماه شب چهارده ضو
گر جلوهکنان روی چنین رو
بعد از تو، حکایتست و مشنو

بربود جمالت ای مه نو
چون میگذری بگو به طاوس
گر لاف زنی که من صبورم

دستی ز غمت نهاده بر دل
یا از در عاشقان درون آی
زین جور و حکمت غرض چیست؟
یا متلف مهجتی و نفسی
با من چو جوی ندید معشوق
گفتم کهنم مبین که روزی
در سایه شاه آسمان قدر
وز لفظ من این حدیث شیرین

چشمی ز پیت فتاده در گو
یا از دل طالبان برون شو
بنیاد وجود ما کن و رو
الله یقیک محضر السو
نگرفت حدیث من به یک جو
بینی که شود به خلعتی نو
مه طلعت آفتاب پرتو
گر می نرسد به گوش خسرو

بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله کار خویش گیرم

Ey yeni ay senin cemalin çaldı
On dört gecelik aydan ışığını
Söyle tavusa geçtiğin gibi senin
Gidecekse cilve yaparak, böyle gitsin.
Eğer laf vuruyorsan sabırlıyım diye,
Kulak asma, senden sonra hikâye,
Senin gamından ötürü gönle bir el konmuş
Senin ardından çukura bir göz düşmüş
Ya âşıkların kapısından içeri gir!
Ya da taliplilerin gönlünden çık!
Bu zulüm ve baskıdan amacın ne?
Varlığımızı kökünden yık ve git!
Ey canımı ve bedenimi telef eden!
Allah korusun seni kötü yerden.
Maşuk beni bir arpa kadar görmedi.
Benim sözümü bir arpa kadar tutmadı.
Dedim beni bakımsız görme; bir gün,
Yeni bir kaftanla görürsün.

Gökyüzü gibi yüce padişahın himayesinde,
Ay gibi parlak, güneş gibi ışık saçan.

Lütuf gibi olan benim bu tatlı sözüm
Eğer hükümdarın kulağına gitmezse

*Oturur sabrı meslek edinirim.
İşimin peşine düşerim.*

Sa'dî, sabır konulu terciibendinin son bendine aydan daha parlak, tavus kuşundan daha gösterişli gördüğü sevgilisini överek giriş yapar. Sabırlı olduğu için onunla alay eden sevgiliye seslenerek bundan sonra sabırlı olmanın mümkün olmadığını söyler. Ya artık gelmesini ya da gönlünden çıkmasını ister. Zaten bedeni zayıflamış, çökmüş, gözü ağlamaktan ve uykusuzluktan çukurlaşmıştır. Sevgili gelmeyecekse eğer, varlığını tamamen ortadan kaldırmasını söyler. Buna rağmen sevgili onun sözünü zerre kadar dinlemez, onu hakir görür, beğenmez; ama Sa'dî günün birinde onu yeni bir kaftanla göreceğini söyler. Son beyitlerde şair sevgili uğruna çektiklerini yüce padişahın kulağına gideceğini gitmezse de oturup her zamanki gibi sabretmekten başka çaresi olmadığını dile getirir.

Birinci beyitte, yeni ay sevgilinin yüzünden *istiâre*dir. Beşinci beyit, tercih içeren bir emir cümlesidir. Yedinci beyit, Arapça nidâ cümlesidir. Onuncu beyitte, peş peşe padişahın sıfatları getirildiği için *tensiku's-sıfat* sanatı vardır.

Sonuç

Arunun hezec-i müseddes-i ahreb-i makbûz-i mahzûf vezninde yazılan bu terciibentte her bent, 9 ile 12 beyit arasında değişmektedir. 1. ve 19. bentler 12; 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 17 ve 22. bentler 11; 6, 12, 13, 14 ve 18. bentler 10; 4, 15, 16, 20 ve 21. bentler 9 beyitten oluşmaktadır. Bu çalışmada, Sa'dî-yi Şîrâzî'nin 22 bentlik terciibendinin maşukuna hitaben âşıkane tarzda kaleme alınmış bir manzume olduğu tespit edilmiştir. İyi derecede Arapça da bilen şair, bu manzumede Arapça beyit ve terkiplere de yer vererek, bu dildeki başarısını bir kere daha ortaya koymuştur. Baştan sona bütün bentlerde âşıklık, maşuk, ayrılık acısı, sevgilinin güzelliklerini ve bunlara tahammülü anlattığı terciibendinde, lafzî sanatlardan ziyade manevî sanatları kullanmıştır. Bentlerin geneline bakıldığına Sa'dî, sevgiliye kavuşma uğruna girdiği manevî yolculuğunda hâlini beyan ederken sabrı prensip edinmiş ve sürekli onu dile getirmiştir.

Irak üslubunun öncülerinden olan Sa'dî, bu terciibendiyle daha çok kendinden sonra gelen Hint üslubu şairlerini etkilemiştir. Urfî-yi Şîrâzî, Hasan-ı Dihlevî, Nazîrî-yi Nîşâbûrî, Şâpur-i Tehranî, Müştak-i İsfahanî gibi şairler, terciibentlerini yazarken Sa'dî'nin terciibendinden birçok yönden etkilenmiş ve

terci beyitlerine **بنشینم** fiiliyle başladıkları görülmüştür.³⁵ Sa'dî'den önce yaşayan Cemallüddîn-i İsfehânî'nin de çalışmamıza konu olan terciibend ile şekil, kalıp ve bazı beyitlerinde kafiye bakımından aynı fakat konu bakımından farklı olan bir 11 bendlik bir terkiibendi vardır. Bu terkiibend görünüş ve şekil itibarıyla Sa'dî'nin şiirine benzese de içeriğinin konusu Hz. Muhammed'in övgüsüdür.³⁶ Ayrıca inceleme kısmında bahsedildiği üzere bu terciibendin Türk edebiyatında da izleri görülmektedir. Bu terciibendin konusu olan aşk ve sabır, Sa'dî'nin gazellerinin de birçoğunda görülmektedir.³⁷

Kaynakça

- Afifi, R. (1372 hş.). *Ferhengnâme-i Şi'ri, I-III*, Tahran: İntişârât-i Surûş.
- Avcıoğlu, G. G. (2018). *Sa'dî-yi Şîrâzî'nin Hayatı, Eserleri ve Türk Edebiyatındaki Yeri*, Konya: Palet Yayınları.
- Balcı, M. (2019). *Gazeldeki Güzel (Sa'dî-yi Şîrâzî'nin Gazellerinde Aşk, Âşık ve Maşuk)*, Ankara: İlahiyat Yayınları.
- Browne, E. G. (1361 hş.). *Târîh-i Edebiyyât-i İrân, ez Firdevsî tâ Sa'dî* (çev. Fethullâh Müctebâî), Tahran.
- Çiçekler, M. (2008). "Sa'dî-i Şîrâzî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (XXXV, s.405-407). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Değirmençay, V. (2013). *Farsça Şiir Söyleyen Osmanlı Şairleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
-(2014). *Fünûn-i Belâgat ve Sînâât-ı Edebî*. Ankara: Aktif Yayınları.
-(2014). *Aruz ve Kafiye*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
-(2017). *Farsça Edatlar ve Bağlaçlar Sözlüğü* (2. Baskı). İstanbul: Kurtuba Yayınevi.
- Demirci, K. (1993). "Dahhâk", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (VII, 408-409). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Deştî, A. (2536 şş.). *Kalemrov-i Sa'dî* (Beşinci Baskı), Tahran: İntişârât-i Emîr Kebir.
- Dihhudâ, A. E. (1383 hş.). *Emsâl-u Hikem, I-IV*. Tahran: İntişârât-i Emîr Kebir.
- Esen Çağlayan, P. S. (2019). "Farsça ۴ Edatının Klasik Fars Şiirinden Örneklerle Çeşitli Görevleri, Kullanım Alanları ve Anlamları" (Bahar 48, s.150). *Nüşa*. Ankara.

- Hayâtî Ahmed Efendi, (1855). *Tuhfe-i Şerh-i Hayâtî*, İstanbul: Matbaa-i Amire-i Mısriye.
- Halıcı, Feyzi. (1993). “Çevgân”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (VIII, 294). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kur’ân-ı Kerim*, (2011). (haz. Altuntaş, H. ve Şahin, M.). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kuru, S. S. (2010).“Sünbülzâde Vehbî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (XXXVIII, 140-141). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Moşiri, M. (1385 hş.) “Terciiibend-i Sabr ya Serv-i Kamet-i Dost” (Bahar, C.9). Sa’dî Şinasi. Tahran.
- Rezayî, Ş., Meşhedî, M. E. (1392 hş.).“Berresî-yi Tatbîkî-yi Sîmâ-yi Ma’şûk der Terciiibend-i Sa’dî ve Berhî ez Mukelledân-i Vey” *Heştomîn Hemâyiş-i Beyn’el-mileli-yi Encumen-i Tervîc-i Zebân-i ve Edeb-i Fârsî-yi İrân*, Zencân.
- Sa’dî-yi Şîrâzî, (1368 hş.). *Kulliyât-i Sa’dî*. (tsh. Muhammed ‘Alî Furûgî), Tahran: İntişârât-i Kaknûs.
- Safâ, Z. (1349 hş.). *Târîh-i Edebiyyât der İrân, I-III*. Tahrân: İntişârât-ı Firdovs.
- Semerkandî, D. (1382 hş.). *Tezkiretü ’ş-su ‘arâ’*. Tahran: İntişârât-ı Esâtîr.
- Türkoğlu, İsmail, (2010). “ Tacikler”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (XXXIX, s.351). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yıldırım, N. (2017). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi

¹ Zebihullah-i Safâ, *Târîh-i Edebiyyât der İrân* , III/I, İntişârât-ı Firdovs, Tahrân 1349 hş., s.589-590.

² Gamze Gizem Avcioğlu, *Sa’dî-yi Şîrâzî’nin Hayatı, Eserleri ve Türk Edebiyatındaki Yeri*, Palet Yayınları, Konya 2018, s.34.

³ Devletşâh-i Semerkandî, *Tezkiretü ’ş-su ‘arâ’*, İntişârât-ı Esâtîr, Tahran 1382 hş., s.223; Sa’dî-yi Şîrâzî, *Kulliyât-i Sa’dî*, (tsh. Muhammed ‘Alî Furûgî), İntişârât-ı Kaknûs, Tahrân 1368 hş., mukaddime, s.18.

⁴ Mustafa Çiçekler, “Sa’dî-yi Şîrâzî”, *DİA*, İstanbul 2008, XXXV, s. 407.

⁵ Browne, Edward Granville, *Târîh-i Edebiyyât-i İrân, ez Firdevsî tâ Sa’dî*, (çev. Fethullâh Müctebâî), II, Tahran 1361hş., II, s. 211; Safâ, III/I, s. 596.

⁶ Çiçekler, s. 407.

⁷ Browne, II, s. 212.

⁸ Çiçekler, s. 407.

⁹ Safâ, III/I, s. 597-600.

¹⁰ Avcioğlu, s.44.

- ¹¹ Çiçekler, s. 406.
- ¹² Sa'dî-yi Şîrâzî, *Külliyât*, Mukkadime, s.11; Çiçekler, s. 407.
- ¹³ Safâ, III/I, s. 61 .
- ¹⁴ Çiçekler, s. 407.
- ¹⁵ Veyis Değirmençay, *Fünûn-i Belagât ve Sınâât-ı Edebî*, Aktif Yayınları, Ankara 2014, s. 41-42.
- ¹⁶ Avcioğlu, s.57.
- ¹⁷ Fars şiirinde cennet anlamında kullanılan İrem, Şeddâd b. Âd tarafından cennete karşılık kurulan bağ ve bahçelerdir (Yıldırım, Nimet, *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2017, s.466).
- ¹⁸ Ortaçağ'da Orta ve Uzakdoğu saraylarında oynanan ve bugünkü polo oyununa benzeyen atlı top oyunu (Feyzi Halıcı, "Çevgân", *DİA*, İstanbul,1993, VIII, 294) .
- ¹⁹ İran'ın Hemedan şehri civarında yer alan yüksek bir dağdır.
- ²⁰ Dihhudâ, Ali Ekber *Emsâl-u Hikem*, İntişârât-i Emîr Kebîr, Tahran 1383 hş., I, 484.
- ²¹ Pelin Seval Çağlayan Esen, "Farsça 4 Edatının Klasik Fars Şiirinden Örneklerle Çeşitli Görevleri, Kullanım Alanları ve Anlamları" Nüsha, 48, s.150.
- ²² 1719 Maraş doğumlu divan şairidir. Çok iyi Farsça bildiğinden I. Abdülhamid döneminde İran'a elçi olarak gönderildi. Türkçe, Arapça ve Farsça şiirlerden oluşan divanı vardır. 1809'da vefat eden Sünbülzâde Vehbî Edirnekapı dışında defnedilmiştir (Selim Sırrı Kuru, "Sünbülzâde Vehbî", *DİA*, İstanbul 2010, XXXVIII, 140); Veyis Değirmençay, *Farsça Söyleyen Osmanlı Şairleri*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 2013, 658.
- ²³ Hayâtî Ahmed Efendi, *Tuhfe-i Şerh-i Hayâtî*, Matbaa-i Amire-i Mısriye, İstanbul 1855, 264.
- ²⁴ İsmail Türkoğlu, "Tacikler", *DİA*, İstanbul 2010, XXXIX, 351.
- ²⁵ Affî, Rahîm, *Ferhengnâme-yi Şî'ri*, İntişârât-i Surûş, Tahran 1372 hş, II, 1491.
- ²⁶ Yıldırım, *Farsça Dilbilgisi*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2014, s. 51.
- ²⁷ Affî, *Ferhengnâme-yi Şî'ri*, I, 525.
- ²⁸ Nazardan, kötü gözden korunmak için yakılan bir bitki tohumu.
- ²⁹ Değirmençay, *Farsça Edatlar ve Bağlaçlar Sözlüğü* (2. Baskı), Kurtuba Yayınevi, İstanbul 2017, s. 79.
- ³⁰ Affî, *Ferhengnâme-yi Şî'ri*, III, 1820.
- ³¹ Hz. Yusuf ev sahibinin eşi Züleyha'nın gayri meşru teklifiyle karşılaşınca oradan uzaklaşmak ister, bunun üzerine Züleyha Hz. Yusuf'un gömleğinden yakalayınca gömlek yırtılır. Gömleğin arkadan yırtılması nedeniyle Hz. Yusuf bu iftiradan haklı çıkar (Yıldırım, *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, s.730).
- ³² Onlar, Süleyman'ın hükümranlığı hakkında şeytanların uydurup söylediklerine uydular. Gerçek şu ki Süleyman kâfir olmadı, fakat şeytanlar kâfir oldular; çünkü insanlara sihri, Bâbil'de iki meleğe, Hârût'la Mârût'a indirileni öğretiyorlardı. Hâlbuki bu iki melek, "Biz ancak imtihan vasıtasıyız; sakın küfre sapma!" demedikçe hiç

kimseye bilgi vermezlerdi. Fakat onlar bu iki melekten, karı ile koca arasını açacak şeyleri öğreniyorlardı. Oysa Allah'ın izni olmadıkça onunla hiç kimseye zarar veremezlerdi. Yine de kendilerine fayda sağlayan değil zarar vereni öğreniyorlardı. Andolsun onlar, bunu (sihir) satın alan kimsenin ahiretten nasibi olmadığını çok iyi biliyorlardı. Karşılığında kendilerini sattıkları şey ne kötüdür, bir bilselerdi (*Kur'ân-ı Kerîm*, 2 Bakara 102).

³³ İslâmî kaynaklarda Dahhâk, tarihî ya da mitolojik bir şahsiyet olarak ortaya çıkar. İran folklorunda büyük bir hayvan şeklinde tasvir edilen Dahhâk bazen yılan, bazen de aslan olarak düşünülür. Bazı söylentilere göre Dahhâk'ın iki omuzunda çıban, kimilerine göre de yılanlar vardır. Yılanlar ancak insan beyniyle beslendiğinden Dahhâk her gün insan beyni yediği rivayet edilir (Kürşat Demirci, "Dahhâk", *DİA*, İstanbul 1993, VII, 408-409; Yıldırım, *Fars Mitoloji Sözlüğü*, 227).

³⁴ Dihhudâ, *İmsâl-u Hikem*, II, 706.

³⁵ Meşhedî ve Rezayî, s.21.

³⁶ Ali Deştî, *Kalemrov-i Sa'dî (Beşinci Baskı)*, İntişârât-i Emîr Kebir, Tahran 2536 şş., s. 196.

³⁷ Musa Balcı, *Gazeldeki Güzel (Sa'dî-yi Şîrâzî'nin Gazellerinde Aşk, Âşık ve Maşuk)*, İlahiyat Yayınları, Ankara 2019.

Öz

1040 Dandanakan ve ardından 1071 Malazgirt Zaferi'nden sonra oluşan kültür ortamında Selçuklular'ın tarihi ile ilgili Farsça birçok tarihî manzum eser kaleme alınmıştır. Dönemin Selçuklu sultanları başta olmak üzere devlet adamları ve tarihî olayları ifade etmek için şiirler söylenmiştir. Bu dönemin şairleri de bu türden eserlerin ortaya konmasında oldukça merkezi bir konumda yer almıştır. Bu devirde Farsça şiir söylemiş Türk asıllı şairler ve Fars şairleri, şiirlerinin büyük bir kısmını tarihî olayları ifade eden methiye konulu manzumalara ayırmışlardır. Şiire tarihi yansıtanlardan biri de bu şairler arasında ayrı bir yere sahip olan Edîb Sâbir'dir (öl. 1151-1152). Selçuklu devrinin önde gelen edip ve şairlerinden Edîb Sâbir'in, döneminin sultanları ve devlet ileri gelenleri üzerine görüşleri, duygu ve düşüncelerini anlattığı *Dîvânı* üzerinden tarihî çıkarımlar yapmak önem arz etmektedir. Sâbir'in bu *Dîvân*'daki şiirleri Sencer'in ve Selçuklu devlet adamlarının özellikleri, zaferleri, başarıları ve dindarlıklarını anlatan beyitler ile doludur. Ayrıca din ve devlet düzeni ile Türk-İslam devlet geleneği ve göreneklerinin öneminin de vurgulandığı anlaşılır. Bu tespitler Sâbir'in, Sencer methiyelerindeki önemli ifadeleri ile pekişmektedir. Edebî kaynak üzerinden yapılan bu değerlendirme bir hayli mühimdir. Bu çalışmamızda Selçuklular'ın özellikle sosyal ve dinî durumunu aydınlatmak için Edîb Sâbir ve *Dîvânı*'nda övgüde bulunduğu Sencer methiyelerinde Büyük Selçuklu Devleti'nin tarihini, gücünü, dinî ve sosyal yapısını görmek mümkündür.

Anahtar kelimeler: Selçuklular, Sultan Sencer, Edîb Sâbir

EULOGY FOR SULTAN SANCAR IN ADİB SÂBER'S DÎVÂN

Abstract

Many Persian historical poetic works related to Seljuks were written in the cultural settings shaped after Dandanaqan Victory in 1040 and Manzikert Victory in 1071. At that period, the statesmen and particularly the Sultans of Seljuk Empire composed verses to describe the historical events. Poets of this era are located in a very central position in creating this type of works. Poets of Turkish origin and Persian poets writing poetry in this period, devoted most of their poems to verses on praise, expressing historical events. One of those poets reflecting history to the poetry is Adîb Sâber (date of death 1151-1152) who has a distinguished place among these poets. It is important to have historical deduction from his *Dîvân* in which Adîb Sâber, who was one of the prominent man of letters and poet at Seljuk period, expressed his views, emotions and thoughts on the sultans and statesmen of the period. Sâber's poems in this *Dîvân* are

* Araştırma makalesi/Research article

** Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, gokhan.gokmen@istanbul.edu.tr

Makale Gönderim Tarihi: 02.12.2020

Makale Kabul Tarihi : 21.12.2020

NÜSHA, 2021; (52): 103-128

filled with couplets telling Sancar's and Seljuk's statesmen's features, triumphs, success and pieties. Besides, it is understood that the importance of religion and state order, Turkish-Islamic state traditions are emphasized. This identifications support his notable statements in eulogies for Sancar. This evaluation made through literary resources is highly crucial. In order to enlighten especially the social and religious situation of Seljuks in this study, it is possible to see the history, power, and religious and social structure of Great Seljuk Empire in eulogy for Sancar, which Adīb Sāber praised in his *Dīwān*.

Keywords: Seljuks, Sultan Sancar, Adīb Sāber

Structured Abstract

The Great Seljuk Empire is the most important state established by Muslim Turks among nearly a hundred political organizations founded by Turks in the history.

The foundations of the Seljuk State were laid in Khorasan, which was a fully Islamized environment. Therefore, what is witnessed here is a harmony of the ancient Turkish society's values and Islamic values. The Great Seljuks gave a new direction to Turkish history and gave a new and lasting insight and strength to being Turkish, Turkish ancestry and the sense of Turkish state, which they enriched with the belief of Islam. Therefore, their influence was observed in all successor Turkish communities and states, and even in some communities whose people and rulers were not Turks and Muslims.

The Seljuks united the entire Islamic world under their own rule except Africa, with their wide borders reaching from Siberia in the east to the Marmara and Aegean coasts in the west, from the Caucasus in the north to Egypt in the south, and moreover, they made Anatolia a Turkish - Islamic homeland.

In this wide area, the poets with Turkish origin such as Mo'ezzī and Adīb Sāber depicted Seljuk Turkish history, especially Turkish cultural and historical heritage of ten centuries ago. It is highly important for these poets to explain Turkish - Islamic cultural values, the sense of state, religious and socio-cultural structures through their poems and to clarify their world of thought as the witnesses during the period. The history of the state that ruled in this homeland for about two hundred and fifty years is also very important not only in political and cultural terms and but also in terms of how sensitive Turks have been about their own identity. In this respect, it is seen that *Adīb Sāber's Dīwān* contributed to the Turkish - Islamic political, social and cultural environment of the period that left its mark on the thousand year history and served as a model after the Great Seljuk State. Although several studies have been carried out on the history of the Great Seljuk State, it is necessary to maintain the studies on the poets such as Adīb Sāber who read Persian poems and on the contribution of these poets to both Turkish and Persian languages. In addition, the aspects of the culture dominating the Seljuk palace and its surroundings, which were reflected in literary works through the poets such as Mo'ezzī and Adīb Sāber, are directly related to the existence of Turkish elements and the political and religious tendencies of the Turkish - Islamic tradition. Therefore, it is important not only for our national history but also for the general history of Islam. These findings are also strengthened by Sāber's important statements in the Sultan Sancar praise in our study.

These statements are related to many issues such as the conquests and victories during the Seljuk period, the historical events and figures of the period during the reign of the sultans. In addition, *Adîb Sâber's Dîwân* informs about the vizier and khans under the administration of these sultans and the statesmen of the period. These statements also reveal the importance of religion and state order, and Turkish - Islamic state traditions and customs. Protecting religion, justice and obedience of the people are among the basic features of his poems in the odes that Sâber says about Sultan Sancar, Atsız Khârezmshâh and Seljuk statesmen. The fair ruling of Muslim Turkish state administration and the obedience of its people to the political decision reflect the most important characteristics of Turkish state. These issues such as country and state order are often emphasized in the odes.

However, although several important works and studies bringing into light this period in various aspects exist in the literature, it is thought that the analysis of these dîwâns, especially the odes regarded to contribute to the political and cultural aspects of this period will contribute to this field.

Giriş

Edîb Sâbir, Selçuklu sarayının en önemli ve nüfuz sahibi şahsiyetlerindedir. Şiirlerinde Edîb ve Sâbir mahlaslarını kullanan Şerefü'l-üdebâ Şihâbüddîn Sâbir b. İsmâil-i Tirmizî¹ (546 h./1151- 1152) Selçuklu Sultanı Sencer döneminin etkili şairlerindedir. Genel olarak Edîb Sâbir olarak anılmaktadır. Selçuklu sarayı ile ilişki içerisinde olduğu bilinmektedir.

Büyük Selçuklu sarayında yetişen Edîb Sâbir, Horasan valisi Tâcülmeâlî Mecdüddîn Ebu'l-Kâsım Ali b. Ca'fer'in yanında yer almış ve Sultan Sencer'in sarayında bulunmuş, şiirlerinin birçoğunu başta Sultan Sencer, Hârizmşâhlılar Devleti kurucusu Atsız ve Mecdüddîn Ebu'l-Kâsım Ali olmak üzere Selçuklu sultanları ve devlet adamları için kaleme almış ve Selçuklu sarayında yaşamış 12. yüzyılın önemli edebî şahsiyetidir. "Hem şair hem de elçi kişiliğiyle"² Sencer'in, Mecdüddîn Ebu'l-Kâsım Ali'nin ve saray erkânının itibar ettiği kişilerden olmuştur.

Hakkında fazla çalışma bulunmayan saray şairi Edîb Sâbir'in *Dîvân*'ı orijinal ve dönemin edebî dilini, tarihini, kültürünü ve sosyal durumunu anlatması bakımından birincil kaynaklardan biridir. İçinde Büyük Selçuklu dönemiyle ilgili önemli tarihî malumatı barındıran Edîb Sâbir *Dîvânı*'nın büyük bölümünü kasideler teşkil etmektedir. Bu kasidelerin kaynaklarda Selçuklu sultanlarına izafe edilmiş olması dahi Selçuklu tarihi açısından başlı başına önem taşımaktadır. Yine bu şiirler, özellikle de ele aldığımız Edîb Sâbir'in şiirleri edebî yönden olduğu kadar devrin kültürel ve siyasi ilişkilerini ortaya koyması açısından da önemlidir. Edîb Sâbir'in günümüze ulaşan beyitlerinin sayısı da yaklaşık 6000'dir. *Dîvân*'da 118 kaside, 54 gazel, 79 rubâî, 108 kıta/nazım ve 7 terkîbbend yer almaktadır.³

Kasidelerde Sultan Sencer, Atsız Hârizmşâh, Horasan valisi Tâcülmeâlî Mecdüddîn Ebu'l-Kâsım Ali b. Ca'fer methiyeleri ağırlıktadır. Ancak Edîb Sâbir'in en çok kaside söylediği devlet ileri geleni ise bir arada bulunduğu Tâcülmeâlî Mecdüddîn Ebu'l-Kâsım Ali'dir.

Gerek seferlerde kazanılan başarı ve zaferlerin gerekse birçok tarihî malumat ve mühim hâdiselerin şair divanlarında, tafsilattan uzak ve belli sınırlarda anlatılmış olsa da özellikle kasidelerde yer aldığı görülmektedir. Bunların yanı sıra *Dîvân*'da Sultan Sencer'in, Alâeddîn Atsız Hârizmşâh'ın, Atsız'ın oğlu Şâh Süleyman'ın, Horasan valisi Tâcülmeâlî Mecdüddîn'in, Nizâmülmülk'ün oğlu Fahrülmülk'ün, diğer vezirlerin, emîrlerin, devlet kademesinde önemli mevkilerde bulunan ve önemli görevlerde rol oynayan şahsiyetlerin, devlet ileri gelenlerinin övgüleri ve özellikleri yanında Sâbir, fetih kutlamaları, sultanların misafirliğe gitmesi ve dinî bayramların kutlanması gibi tarihî ve önemli görülen birçok hususu *Dîvânı*'nda anlatmıştır. Böylece bu dönem şairlerinin yazdığı ve anlattığı her kaside, her şiir, önemli konuları ihtiva ettiği için Büyük Selçuklu tarihi bakımından çok değerlidir.

Edîb Sâbir, *Dîvânı*'nda Sultan Sencer'e toplamda 282 beyit olmak üzere 6 kaside söylemiştir. Edîb Sâbir'in, *Dîvânı*'nda Sultan Sencer ile ilgili söyledikleri Sultanın adaleti, cömertliği, dindarlığı, Peygamber dininin devam ettiricisi ve İslâm şâhi oluşu; devlet düzeni, düşmanlara karşı savaşta muzaffer oluşu; fetihleri, başarıları, haşmeti, kılıcı, zekâsı, bilgisi ve hünnerleri gibi özellikleri yönündedir. Bu şiirler, sultanın sahip olduğu özellikleriyle saltanatta ne kadar önemli ve etkili olduğunu bizlere göstermektedir.

Dîvân'da Edîb Sâbir'in Sultan Sencer'e övgüde bulunduğu methiyelerinde bazen bütünüyle sultanın vafedildiği tarihî ve bilgi dolu bir kasidenin tamamı tercüme edilmiştir. Bazen de methiyelerdeki nesib ile teşbib bölümleri (sevgili ve güzellik unsurlarına dair bölümler) hafzedilerek sadece övgü söylediği şahsiyetleri gerçekçi bir görüşle anlattığı ve bu şahsiyetlerin özelliklerine ve tanınmalarına dair beyitler üzerinde durulmuştur. Bu kasidelerden alınan beyitler de sağ tarafta numaralandırılarak sunulmuştur. Methiyelerdeki bu beyitlerden dikkate değer ve önemli görülen örnekler ise şöyledir:

Edîb Sâbir, Sultan Sencer'e övgü söylemek için kaleme aldığı "Mu'izze'd-dunyâ ve'd-dîn (dünyayı ve dini yücelten) Sultan Melikşâh'ın oğlu Sencer'e Övgü" başlıklı bir kasidesinde Sultan Sencer'in Allah tarafından taht ve taç ile yüceltildiğine, şehinşâh lakabına, hançeri ve mızrağıyla sayısız canlar aldığına, hançer kullanmada Melikşâh ve Alp Arslan gibi etkili olduğuna, cihana hâkim olduğuna ve gürzüyle şahlara karşı zafer kazandığına vurgu yapmaktadır. Bir askerinin bile Ahameniş ve Sasani sultanlarından daha güçlü olduğuna, fetihlerine, sultana itaat edildiğine, adaletine, gücünün ve başarısının dünyaya yayıldığına, cömertliğine, nüfuzuna, dinin hâmisi olduğuna, kılıcına, başarılı bir sultan olduğuna, adaletiyle dinin ve dünyanın huzur bulduğuna değinmektedir:

- 1 همی تا بقا ممکن است آسمان را بقا باد سلطان سلطان‌نشان را
- 2 خداوند عالم که بفرود رتبت ز تختش زمین را ز تاج آسمان را
- 3 شهنشاه سنجر که بستد به خنجر روان ملکشاه و آلپارسلان را
- 4 کران تا کران ملک او گشت گیتی معین شده بنده‌ای هر کران را
- 5 شهان را به گرز گران کرده عاجز چنین معجزات است گرز گران را
- 6 به زنجیر طاعت درآورد گردن بدان خنجر سرفشان سرکشان را
- 7 سر فتح و نصرت همی سجده آرد به رزم آن سر خنجر سرفشان را
- 8 به یک بنده عاجز کند دولت او هزار اردشیر و هزار اردوان را
- 9 شهنشاه گیتی‌ستانست و شاهان مسخر شهنشاه گیتی‌ستان را
- 10 107 زهی پادشاهی که فتح است و نصرت ز مُلکت زمین را ز حکمت زمان را
- 11 به بازار عدل تو از بس روانی روان طیره گشتست نوشیروان را
- 12 توئی شاه مشرق توئی شاه مغرب به حجت چه حاجت بود مر عیان را
- 13 ولیکن ببخشی ز بس بی‌نیازی گهی مشرق این را گهی مغرب آن را
- 14 تو فرموده‌ای خلعت شهریاری به گیتی فلان و فلان و فلان را
- 15 ز تو ملک و جان هر کجا ملکداری چه غایت بود منت ملک و جان را
- 16 بساط تو بوسیدن و بنده بودن به شاهی رسانید فغفور و خان را
- 19 جهان را جهانبخش صاحب‌توانی که صاحب سزد جز تو ملک جهان را
- 20 ظفر با عنان در رکاب تو باشد هزار آفرین آن رکاب و عنان را

- 21 به نامت امان یافت دینار و دیبا عطای تو چون خوار کرد این و آن را
- 22 بقای تو شد پاسبان شریعت بقای ابد زبید این پاسبان را
- 23 سنان چو نیلوفرت لالگون شد چو مایه دهی خون دشمن سنان را
- 24 رخ بدسگال تو از بیم تیغت مدد می‌دهد زردی زعفران را
- 25 سرشک مخالف ز سهم سنانت حکایت کند سرخی ارغوان را
- 26 ز شاهان ترا جاودانهست دولت تو داری و بس دولت جاودان را
- 27 نیاید ترا نقص در شهریاری از انسان که عیبست این عیب‌دان را
- 28 جهان را به ملک تو باشد تفاخر به گوهر تفاخر بود بحر و کان را
- 29 به عدل تو خرم بود دین و دنیا به باران بود خرمی بوستان را
- 31 همی تا بماند جهان جهنده جهاندار مانی جهان جهان را
- 32 به دیوان تو اقتدا داد و دین را به فرمان تو التجا انس و جان را؛

1. Felek baki kaldığı (var olduğu sürece), saltanat sahibi (saltanat belirtirine sahip) sultan baki kalsın.

2. Âlemlerin Rabbi, onun tahtından yeri/yeryüzünü, tâcından gökyüzünü yüceltti.

3. Şahların şahı Sencer, hançer ile Melikşah'ın ve Alp Arslan'ın ruhunu geri getirdi.

4. Uzaklardan uzaklara/bir uçtan bir uca bu âlem (dünya) onun mülkü oldu. Her bölgeye (ise) bir bende/kul tayin edildi.

5. Ağır gürz ile şahları aciz eyledi. Ağır gürzlerin mucizeleri işte böyledir.

6. İtaat zinciri ve o kafa koparan hançerle asilerin boynunu kopardı/kesti.

7. Savaş anında o kafa koparan hançere, fethin ve nusretin başı secde eder.

8. Bir kuluyla bin Erdeşîr ve bin Erduvân'ı, onun devleti aciz eder.

9. Şahların şahı bütün dünyayı fetheder ve (diğer) şahlar dünya fâtiherine boyun eğer.

10. O şah o kadar yücedir ki mülk olarak yeryüzünü, hikmet olarak zamanı fethetmiş ve zafer kazanmıştır.

11. Senin adalet pazarının düzgünlüğü/düzgün işleyişi, Enûşirvân'ın aklını çalmıştır/hayrete düşürmüştür.

12. Doğunun ve batının padişahı sensin. Kanıtı ne gerek var görünen nesneye (görünen köy kılavuz istemez!)

13. Ama çok cömert olduğundan bazen doğuyu, bazen batıyı bağışlarsın.

14. Sen dünya hükümdarlığı hil'atını falanca kişilere bahşedersin. (Dünya hükümdarlığını çeşitli kişilere bahşeden sensin).

15. Nerede hükümdar var ise onun mülkü ve canı sana borçludur (senden dolayıdır), mülkün ve canın minneti pek/nice olur.

16. Senin (nimet) sofranı öpmek ve senin bendeliğini yapmak, (Çin imparatoru) Fağfur'u ve Hân'ı padişah etti.

19. Sen (bu) cihanı, cihan yapansın ve kudretlisin. Senden başka kim bu cihanın sahibi olmayı hak eder?

20. Zaferin dizgini senin üzengindedir (zafer senin emrindedir). Bin(lerce) övgü olsun o üzengi ve dizgine!

21. Onu bunu senin cömertliğin hakir kılarırsa, dinar ve dîbâ (elbisesi) senin adıyla güvende olur.

22. Senin baki olman (varlığın), dinin bekçisi oldu. Böyle koruyucuya sonsuz baki kalmak yaraşır.

23. Mızrağı düşman kanıyla beslersen, nilüfer gibi olan mızrağın lale gibi (kızıl) olur.

24. Sana karşı kötülük besleyenlerin yüzü, senin kılıcının korkusundan safranın sarılığına yardım eder.

25. Senin düşmanının gözyaşı, senin mızrağının ucundan payını alınca, erguvan çiçeğinin kızıl rengini anlatır.

26. Şahların arasında senin devletin daimdir. Senindir, sadece senindir sonsuz devlet.

27. Bu ayıpları (eksiklikleri) söyleyen ayıplar konusunda uzman olan (benim açımdan), senin hükümdarlığında bir eksik yoktur.

28. Dünya senin mülkülle övünür, tıpkı denizlerin mücevherlerle övündüğü gibi.

29. Din ve dünya senin adaletin sayesinde huzurludur, tıpkı gül bahçesinin yağmurla taze olduğu gibi.

31. Bu dönen cihan baki olduğu sürece, sen cihanların cihanının sahibi kalacaksın.

32. Adalet ve din, senin divanına tâbi olur, insanlar ve canlar senin emrine boyun eğer.

Edîb Sâbir, “Şahlar Şahı Mu‘izzeddîn Sencer’e Övgü” başlıklı kasidesinde Sultan Sencer’in Allah’ın dilemesiyle sultan olduğunu, bütün sultanlık vasıflarına sahip olduğunu, sultanın okuyla kazanılan her zaferin dini de yücelttiğini, hançerinin ise saltanatın ve dinin koruyucusu olduğunu, Batı’dan Doğu’ya kadar herkesin sultana boyun eğdiğini, hiçbir sultanın Sencer gibi mülk sahibi olmadığını, adaletini ve düzenini ifade etmektedir. Ayrıca savaş meydanında atıyla hünerler sergilediğini, kılıcının keskinliğini ve isyan edenlere karşı tufan gibi olduğunu, mızrağıyla düşmanlarına galebe çaldığını, savaş günü boyu ve heybetiyle sürekli can aldığını, okuyla zaferler kazandığını, yaptığı hayırlarla ömrünün uzun olacağını, ordusunun gücünü, mübalağalı bir ifadeyle mülkünün Hz. Süleyman’dan daha fazla olduğunu ve heybetiyle Hz. Süleyman gibi düşmanlara korku saldıığını, savaşta mızrağıyla Hz. Musa ve onun asası gibi mucizeler sergilediğini dile getirmektedir. Sultana karşı gelenin sonunun ağır olacağını, diğer sultanların da Sencer’e itaat etmesi gerektiğini, yoksa canlarından olacağını, ordusunun sancağının fethi işaret olduğunu, Rum Kayseri’nin sultanın karşısında buyruk bekler biçimde durduğunu, nâmını, fetihlerini, saltanatının temelini adalet, emniyet ve iman olduğunu, Sâsânîler ve Sâmânîler’e karşı muzaffer olunduğunu, varlığına dua edilip Müslümanların Sencer sayesinde refaha kavuştuğunu beyan etmektedir:

- | | | |
|---|---|----------|
| هرچه دولت خواست زین دولت همه آن آمده است | دولت سلطان ما فرمان یزدان آمده است | 1 |
| تا سر تیغش معزّ دین یزدان آمده است | هر زمان یزدانش عز نو دهد در مملکت | 2 |
| هیچ سلطانی بدین دولت که سلطان آمده است | از سلاطین جهان هرگز نیاید در وجود | 3 |
| تاج و تخت و دین و دنیا را نگهبان آمده است | شاه شاهان پادشا سنجر که سهم خنجرش | 4 |
| بر همه شاهان رسوم ملک تاوان آمده است | ملک شاهان تا مسلم شد باسرم و رسم او | 5 |
| مغربش چون مشرق اندر عهد و پیمان آمده است | روزگارش چون فلک منقاد و فرمانبر شده است | 6 |
| آسمانش چون زمین در زیر فرمان آمده است | ز آسمان هرچش مرادست آن همی یابد از آنک | 7 |

- 8 تخت او گشتست از قدر آسمان آسمان همچنان کان تاج او کیوان کیوان آمده است
- 9 آفتاب پادشاهانست و در تاج او آسمان ملک را خورشید رخشان آمده است
- 10 آفتابش خوانده ام زیرا که در میدان رزم باره دریاگذارش چرخ جولان آمده است
- 11 چو در جولان ببیند دیده پندارد مگر کآفتاب از آسمان در صحن میدان آمده است
- 12 تیغ گوهردار او تیز است و گوهرها درو راست پنداری مگر بر سبزه باران آمده است
- 13 نیست در بالای رمحش هیچ نقصانی، چرا عمر بدخواهان از او در حد نقصان آمده است
- 14 چون فراق قد جانان جان بکاهد روز رزم زآنکه در قامت قرین قد جانان آمده است
- 15 میزبان نصرت و فتح و ظفر پیکان اوست میزبان سیری گرفت از بس که مهمان آمده است
- 16 خوش نبینی یکدل اندر کشور بدخواه شاه خوش نباشد دل که را در دیده پیکان آمده است
- 17 عمر نوحش بود خواهد زانکه از شمشیر او در عذاب عاصیان ملک توفان آمده است
- 18 تا بگوید گردن طغیان فرعونان ملک لشگر او چون سمندر گرد طغیان آمده است
- 19 لشگر او چون سمندر گر باتش در شود همچنان آید که خضر از آب حیوان آمده است
- 20 گرچه از ملک سلیمان ملک او افزونترست هیبت او بر سر دیوان سلیمان آمده است
- 21 هرکس اندر رزم ببند نیزه خطی به دست گوید اندر رزمگه موسی و ثعیان آمده است
- 22 هرگز از صرصر نیامد بیش ازین بر قوم عاد کز نهیب تیغ او بر اهل طغیان آمده است
- 23 مایه خذلان ایزد نوعی از عصیان اوست وای آن سر کاندر او سودای عصیان آمده است
- 24 تا نپنداری که بی خذلان بود عصیان او کآنکه عصیان داشت در سر جفت خذلان آمده است
- 25 گر عزیز مصر خواهد تا بیابد عز عمر پیش خدمت پیش از آن آید که خاقان آمده است

- 26 شاد باد این پادشاه کاندر امان عدل او پادشاه چین و ماچین در خراسان آمده است
- 27 هیچ خسرو را چنین فتحی نیاید پیش از آنک رایت کیخسرو از ایران به توران آمده است
- 28 خان اگر در خانه شکر نعمت سلطان نکرد لاجرم بی‌خانمان و تخت و ایوان آمده است
- 29 قیصر رومی کمر بندد به پیش تخت شاه ورنه بر قیصر همان آید که بر خان آمده است
- 30 نام او توفیق فتح و فر و فیروزی شده است ملک او تاریخ عدل و امن و ایمان آمده است
- 31 جز به فتح کشوری نامه نکرده است افتتاح هیچ روزی چون دبیر شه بدیوان آمده است
- 32 با فتوح بندگاناش با خطر گشت آن خبر کز فتوح آل ساسان و آل سامان آمده است
- 33 این چنین تمکین و نصرت این چنین فتح و ظفر هیچ خسرو را نه اندر حد امکان آمده است
- 34 تا بهر وقتی که باد عمر و حکمت می‌کند در زبان خلق نام نوح و لقمان آمده است
- 35 در جهانداریش سد چون نوح و لقمان باد عمر زانکه در عمرش صلاح هر مسلمان آمده است⁵

1. Bizim sultanımızın devleti Allah'ın emridir, bu devletten istediği bütün yüceliklerin hepsi (sultanda) vardır.

2. (Sultan Sencer'in) okunun mızrağının ucu, Allah'ın dinini yücelttiği sürece, Allah ülkeye her zaman yeni bir yücelik (izzet) bahşeder.

3. Dünyadaki sultanlardan hiçbiri, asla bu devlete gelen sultan gibi olamaz.

4. Şahların şahı Sultan Sencer'in hançerinin korkusu taç, taht, din ve dünyanın koruyucusudur.

5. Şahların mülkü, onun ismi ve düzeni ile müsemma olunca, bütün şahlara mülk âdetleri zarar olmuştur.

6. Devir, felek gibi onun emri altına girmiş, batısı ve doğusu ona tâbi olmuştur.

7. Gökten ne arzu ederse onu bulur çünkü gökyüzü de yeryüzü gibi onun emri altına girmiştir.

8. Onun tacının, yedi kat feleğin Keyvanı olduğu gibi, felekler de onun tahtı olmuştur.

9. (O) padişahların güneşidir ve tacının incisi evrenin gökyüzünün parlayan güneşidir.

10. Ona güneş dedim çünkü savaş meydanında denizi aşan onun atı, istediği yere koşar!

11. At koştuğunda gözler, güneşin gökyüzünden (savaş) meydanına indiğini zanneder!

12. Onun mücevherli kılıcı keskindir ve ondaki (kılıçtaki) mücevherlerin, doğrudan çimenlere yağan yağmur olduğunu sanırsın!

13. Onun mızrağında hiç noksan yoktur, ama onun düşmanlarının ömrü, mızrağından dolayı kısadır!

14. O, savaş gününde servi boylu sevgilinin ayrılışı gibi can alır çünkü onun boyu sevgilinin boyu gibidir (Sevgiliden ayrılış nasıl can alıyorsa, o da savaş gününde öyle can alır).

15. Onun oku nusret, fetih ve zaferin ev sahibidir. O kadar misafir gelmiş ki ev sahibi doymuştur. (oklarıyla sayısız düşman öldürmüş ve zaferler kazanmıştır)

16. Şahın kötülüğünü isteyen bir gönlü (bir kişiyi) bile ülkede hoş görmezsin, göze ok girmesini gönül istemez.

17. O, Hz. Nuh'un ömrüne sahip olacaktır çünkü onun kılıcı, ülkedeki asilere azap vermek konusunda tufan gibidir.

18. Ülkedeki firavunların isyan boynunu ezmek için onun ordusu, semender gibi isyanı çevrelemiştir.

19. Onun ordusu ejderha gibi ateş çıkarınca (savaşınca), Hızır'ın âb-ı hayatı gibi (ölümsüz) olur.

20. Onun mülkü, Hz. Süleyman'ın mülkünden daha fazla olsa da, onun heybeti şeytanlara Süleyman gibi gelmiştir.

21. Onu savaşta elinde dimdik mızrakla gören herkes, savaş meydanına Hz. Musa ve ejderhanın geldiğini söyler.

22. Onun kılıcının korkusunun, isyan edenlerin başına getirdiğini, şiddetli tufan Âd kavminin başına getirmedir!

23. Onun isyanı (padişahın kızması), Allah'ın gazabının bir tecellisidir, isyan etmek isteyen başın vay haline!

24. Ona isyan etmenin zillete yol açmayacağını düşünme sakın, çünkü isyan düşüncesini kafasından geçiren iki kere zelil olur.

25. Mısır'ın kralı ömrünün kıymetli olmasını istiyorsa, hizmetçi, hakandan önce gelmelidir (Yani Mısır padişahı ömrünü değerli kılmak isterse onun hizmetçisi olmalıdır)

26. Adaleti sayesinde, Çin ve Maçın padişahının Horasan'a geldiği bu padişah şâd olsun.

27. Şahlar şahının (Sencer'in) bayrağı İran'dan Turan'a gelmeden önce, hiçbir sultan böyle bir fetih görmez.

28. Han eğer hanesinde sultanın nimetlerine şükretmezse, mecburen evsiz-barksız, tahtsız ve eyvansız kalır.

29. Rum Kayser'i (saygıdan) şahın tahtının karşısında elini bağlamış şekilde durur, yoksa o Hân'ın başına gelen Kayser'in de başına gelir.

30. Onun adı fetih, şan ve zaferin tuğrasıdır, onun mülkü (devleti) adalet, güven ve imanın olduğu tarihtir.

31. Şahın kâtibi dîvâna geldiğinde, namesini bir ülkenin fethi ile açmadığı (başlamadığı) bir gün yoktur.

32. Sâsânîler ve Sâmânîler'e fetihlerinden gelen haberler, onun (Sencer'in) adamlarının fetihleriyle tehlikeye düştü.

33. Böylesi bir dik duruş ve nusret, böylesi bir fetih ve zafer, hiçbir hüsrevin gücünün haddinde değildir.

34. Halkın ağzında her zaman Hz. Nuh'un ömrü ve Lokman'ın hikmetleri yâd edilir.

35. Cihan padişahlığında geçen ömrü, yüz tane Nuh ve Lokman'ın ömrüyle aynı olsun! Çünkü her Müslümanın huzuru/barışı onun ömründe sağlanmıştır.

Edîb Sâbir, "Sultanların Sultanı Mu'izzeddin Sencer'e Övgü" başlıklı başka bir kasidesinde Sultan Sencer'in şahlar şahı olduğunu, hançeri ve okuyla birçok zafer elde edip adına hutbe okunduğunu, yedi ülkeye egemen olduğunu, azameti ve devletiyle Hâkân ve Kayser'e karşı muzaffer olduğunu, kılıcıyla kâfîrleri öldürdüğünü, şirki ortadan kaldırdığını ve bunları yaparken sultanı Hz. Ali'ye, kılıcını da Zülfîkar'a benzettiğini, Hz. Ali'nin Hayber fethinden çok daha fazlasını fethettiğini belirtmektedir. Ayrıca Feridun, Dârâ ve İskender'in ordularıyla yaptıklarını Sencer'in tek başına yaptığından, kılıcıyla yüzlerce sultanı tacından ve tahtından ettiğiinden, Kirâmen Kâtibin meleklerinin sürekli Sencer'in fetihlerini yazdığından, Peygamberin şeriatını devam ettirdiğinden, gölgeliğinin ve tacının görkeminden, devlete ve millete yaraşır bir sultan olduğundan, Sencer'in hem dini hem de dünyayı huzura kavuşturduğundan, adaleti ve insafı ile herkesin barış içinde bir arada bulunduğuından, ikbalinden, Doğu'da ve Batı'da zaferler kazandığından, adına sikke basıldığından,

cömertliğinden, yoksullara ikramda bulunduğundan, ordusunun gücünden ve düşmanları Âd kavmi gibi helak ettiğiinden ve ordusunun düşmanlarının akıttığı kanı kızıl denize benzettiğinden bahsetmektedir. Böylece Edîb Sâbir, Sencer'in devleti çok yücelttiğinden söz etmektedir.

- | | | |
|----|---|--|
| 9 | شاه شاهان سنجر آن کز بیم دست و خنجرش | خطبه هر منبری با نام سنجر کرده‌اند |
| 10 | از حروف دست و خنجر پیش باشد در جمل | فتحهای کان مبارک دست و خنجر کرده‌اند |
| 11 | پادشاه هفت کشور گشت و هفت اختر مدار | بر مراد پادشاه هفت کشور کرده‌اند |
| 12 | در ازل لوح و قلم وقت قرار کارها | تا ابد ملک جهان بر وی مقرر کرده‌اند |
| 13 | هیبت او را فناء عمر خاقان کرده‌اند | دولت او را زوال ملک قیصر کرده‌اند |
| 14 | لطف او و حلم او و عفو او و خشم او | از مزاج باد و خاک و آب آذر کرده‌اند |
| 15 | دست و تیغش در هلاک بت‌پرست و قمع شرک | اقتدا گویی به دست و تیغ حیدر کرده‌اند |
| 16 | تیغ حیدر فتح خیبر کرد و دست و تیغ او | صدهزاران فتح بیش از فتح خیبر کرده‌اند |
| 17 | جرعه ای از جام او و قطره‌ای از بحر اوست | آنچه افریدون و دارا و سکندر کرده‌اند |
| 18 | تاجداران را مسخر کامرانان را دلیل | او بدست خود کند ایشان به لشگر کرده‌اند |
| 19 | پیش ازین شاهان ز بهر تخت و افسر در مصاف | سرکشان را از سر شمشیر بی‌سر کرده‌اند |
| 20 | دولت و اقبال سلطان بازو و شمشیر او | صد ملک را در جهان با تاج و افسر کرده‌اند |
| 21 | بر همه شاهان مظفر شد که تقدیر و قضا | نام او را در ازل شاه مظفر کرده‌اند |
| 22 | از برای نسخه فتحش کرام‌الکاتبین | از شب و روز زمانه نقش دفتر کرده‌اند |
| 23 | چون دعای رستگاری چون ثناء کردگار | نامه‌های فتح او را هردو از بر کرده‌اند |
| 24 | شرع پیغمبر به ملک او همی نازد از آنک | ملک او را قوت شرع پیغمبر کرده‌اند |

- 25 اینک اهل شرع تا باقی بماند ملک او وهمها در بسته‌اند و دستها بر کرده‌اند
- 26 چتر و تاجش چون ببیند دیده را صورت شود کاسمان دیگر و خورشید دیگر کرده‌اند
- 27 خانه خورشید برج شیر باشد در فلک وین سخن را همگان نادیده باور کرده‌اند
- 28 از سر منجوق شه تابد همی خورشید فتح زین قبل میدان او را شیرپیکر کرده‌اند
- 29 صورت ملکست و ملت زانکه نقاشان صنع ملک و ملت را به ترکیبش مصور کرده‌اند
- 30 از میان دین و دنیا داوری بر خاسته است تا مر او را در میان هردو داور کرده‌اند
- 31 در پناه دولت او در ضمان عدل او آهوان در بیشه با شیران چراخور کرده‌اند
- 32 عدل و انصافش که گردانند گرد شرق و غرب حنظل و زهر جهان را نوش و شکر کرده‌اند
- 33 خسروان کش نائبانند از پی تعظیم او نام او را نائب الله اکبر کرده‌اند
- 34 اوست آن سلطان که خیر و شر و سعد و نحس او اختران در خشم و خشنودیش مضمّر کرده‌اند
- 35 دولتش چون حکم ایزد نصرتش چون دور چرخ اهل مشرق را و مغرب را مسخر کرده‌اند
- 36 ملک او را حجت دعوی به معنی داده‌اند نام او را صاحب دینار و منیر کرده‌اند
- 37 گر سخای خسروان را پیش از این اهل سخن در صفت با ابر و با دریا برابر کرده‌اند
- 38 در سخا نام سخادست و دل شاه جهان در جهان بر ابر و بر دریا مزور کرده‌اند
- 39 خنجر پر گوهر و پیکان زرینش به رزم صدهزاران جسم را پر زر و گوهر کرده‌اند
- 40 کوشش و رزمش ز جان گر خصم را مفلس کند مفلسان را بخشش و بزمش توانگر کرده‌اند
- 41 از حروف دست و خنجر بیش باشد در جمل فتحهائی کان مبارک دست و خنجر کرده‌اند
- 42 گر هلاک عادیان از باد صرصر گشته بود لشگر او بر معادی فعل صرصر کرده‌اند
- 43 گر عدو از بیمشان در آتش سوزان شد است خویش را در آتش سوزان سمندر کرده اند

- 44 گر فلک فریاد خصمش نشنود معذور هست کاسه و کوس شهنشه گوش او کر کرده‌اند
- 45 چون کند آهنگ اعدا خلق پندارد مگر باز و شاهین قصد دراج و کیوتر کرده‌اند
- 46 از نمایش گرچه روز رزم بحر اخضرند ای بسا کز خون خصمان بحر احمر کرده‌اند
- 47 بر زمین آنجا که رزم آرد ز عکس موج خون از ثریا تا ثری گوئی معصفر کرده‌اند
- 48 گر سپاه او بخواری قصد زی قیصر نکرد هیبت و هول سپاهش قصد قیصر کرده‌اند
- 49 دارد اولشگر ز فتح و نصره و شاهان ذلیل روز کوشش لشگر او زین دو لشگر کرده‌اند
- 53 صورت ملک است و ملت زآنکه نقاشان صنع ملک و ملت را به ترکیبش مصور کرده‌اند
- 54 ملک او را ابتدا از اهل عالم گفته‌اند عمر او را انتها تا روز محشر کرده‌اند
- 57 گوشه تاجش چو اختر زآسمان تابنده باد کآسمان ملک را پر زیب و زیور کرده‌اند
- 58 تا فلک را زیور عالی ز اختر داده‌اند تا عرض را نسبت کلی به جوهر کرده‌اند
- 59 افسر و تخت تو زیب و زیور ملک جهان باد کز این هردو گیتی زینت و فر کرده‌اند⁶

9. Şahlarin şahıdır Sencer, onun eli ve hançerinin saldığı korkudan dolayı her minberde Sencer'in adına hutbe okunur.

10. O mübarek el ve hançerin yaptığı fetihler, el ve hançerde bulunan harflerden daha fazladır.

11. Yedi iklimin padişahı oldu ve yedi yıldız, yedi iklimin padişahının isteğinin çevresinde dolaştı

12. Ezelden beri levha ve kalem, kaderleri yazacağı/dağıtacağı zaman, dünya hükümdarlığını sonsuza dek onun adına tapulamıştır!

13. Onun azametini Hâkân'ın ömrünü sonlandırmak için vesile kıldılar, onun devletini Kayser'in yurdunun yok olmasına vesile eylediler.

14. Onun lütfu, hilmi, affı ve hışmını, rüzgâr, toprak, su ve ateşten yarattılar.

15. Eli ve kılıcı, putperestlerin yok olmasında ve şirkin kökünü kazımasında sanki Hz. Ali'nin eli ve kılıcı gibidir.

16. Hz. Ali'nin kılıcı Hayber'i fethetti ve onun eli ile kılıcı Hayber fethinin yüzbinlerce daha fazlasını yapmıştır.

17. Feridun, Dârâ ve İskender'in yaptıkları, onun kadehindeki bir yudum ve denizindeki bir damla ile eşittir.

18. O tek başına taç sahiplerini yenmiş, bahtiyarları hakir kılmıştır ama onlar (Feridun, Dârâ ve İskender) orduyla bunu yapmışlardır.

19. Bundan önce şahlar taht ve taç için yaptıkları savaşta, isyancıları kılıcın ucuyla kafasız bırakmışlardır.

20. Sultanın devleti ve ikbali, onun kolu ve kılıcı, bu dünyada yüz hükümdara başındaki taçlarıyla bunu yapmıştır.

21. Bütün şahlara karşı muzaffer oldu çünkü kaza ve kaderde onun ismini ezelden beri muzaffer şah olarak yazdılar.

22. Onun fetih yazısı için Kirâmen Kâtibin, dönemin gece ve gündüzleriyle defterini süslemişlerdir.

23. Kurtuluş duası ve Allah'a hamd gibi ikisi de (Kirâmen Kâtibin), onun fetihnamelerini ezberlediler.

24. Peygamber şeriatı onun devletiyle övünür çünkü onun devletini peygamber şeriatının gücü kıldılar.

25. Şimdi şeriat ehli onun devleti baki kalsın diye evhamı bırakmışlar ve dua etmişlerdir.

26. Gözler onun gölgeliğini ve tacını görünce, başka bir gökyüzü ve başka bir güneş yaratıldığını düşünür.

27. Felekte güneşin yuvası, aslan burcudur ve herkes, görmeden buna inanır.

28. Şahın sancağının üstünden her daim fetih güneşi parlar, bu yüzden onun meydanını aslan nakışlı yapmışlardır.

29. O, devlet ve milletin yüzüdür çünkü yaratıcı onun hamurundan devlet ve milleti tasvir etmiştir.

30. Onu, din ve dünyanın arasında hakem olarak tayin ettiklerinden beri, din ve dünya arasında hakem olmaya gerek kalmamıştır. (Sencer insanlara hem dini hem dünyayı bahşetmiştir ve artık ikisinden birini seçmeye gerek yoktur)

31. Onun devletinin gölgesinde ve adaletinin güvencesi altında, ceylanlar ile aslanlar birlikte oturlar.

32. Doğu ve batı boyunca yayılan onun adaleti ve insafı, zakkumu ve zehri, şeker ve şerbete dönüştürmüştür.

33. Hüsrevler onun vekilidir ve ona boyun eğler. Onun adını, Yüce Allah'ın naibi olarak görmüşlerdir.

34. O, yıldızların hayır ve şerri, uğuru ve uğursuzluğu, onun öfkesi ve neşesinde gizledikleri sultandır.

35. Onun devleti Allah'ın hükmü gibi, zaferi ise çarkıfelek gibi doğulu ve batılıyı ele geçirmiştir.

36. Onun devletini iddianın kanıtı olarak mânâ ettiler, adını da dinar ve minber sahibi yaptılar (adına sikke bastılar, minberde adına hutbe okudular).

37. Eğer söz ehli bundan önce Hüsrevlerin cömertliğini bulut ve deniz sıfatıyla tanımladıysa,

38. Bu dünyada o cihan padişahının cömert elini ve gönlünü, cömertlikte bulut ve denizle süslediler.

39. Altın ve mücevherli ok ve hançeriyle binlerce düşman öldürmüştür.

40. Çabası ve savaşı düşmanı canından ediyorsa da, fakirleri de onun bağışları ve meclisi zengin etmiştir.

41. O mübarek el ve hançerin yaptığı fetihler, el ve hançerde bulunan harflerden daha fazladır.

42. Onun ordusunun, isyancıların başına getirdiğini, şiddetli tufan Âd kavminin başına getirmedir!

43. Düşman onun ordusunun korkusundan yanan ateşe atladıysa, kendisini o koz ateşe semender yapmıştır.

44. Bu felek onun düşmanının iniltilerini duymadıysa mazur görülür, çünkü şahlar şahının davulu feleğin kulağını sağır etmiştir.

45. O, düşmanlara saldırdığında, halk atmaca ve doğanın keklik ile güvercin avına çıktığını düşünür.

46. Savaş günü görünüşte yeşil deniz gibi⁷ olsalar da, düşmanlarının akan kanıyla kızıl deniz yaratmışlardır.

47. Yeryüzünde savaştığı yerde kan dalgası resminden, sanki yerden Süreyyâ yıldızına kadar sarartmışlardır.

48. Eğer onun ordusu Kayser'i hakir etmek için ona saldırmamışlarsa da (saldırmaya bile tenezzül etmemişlerse de), onun ordusunun azameti ve korkusu Kayser'in canına kastetmiştir.

49. Onun ordusu fetih ve nusrettir ve şahlar hakir olmuşlardır. Savaş günü, onun ordusunu bu iki ordudan (fetih ve nusretten) yaratmışlardır.

53. O devletin ve milletin simasıdır çünkü Allah, devlet ve milleti onun karışımıyla resmetmiştir.

54. Onun devletini evrenin ilk gününden belirlemişlerdir, onun ömrünün sonu mahşer günüdür.

57. Onun tacı talih yıldızı gibi gökyüzünden parlasın. Çünkü devlet semasını yıldız ve süslerle donatmışlardır.

58. Feleği talih yıldızıyla süsledikleri sürece, zât'ı küllîyi cevhere nispet ettikleri sürece,

59. Senin tacın ve tahtın dünya mülkünün süsü olsun çünkü bu ikisiyle (tacın ve tahtınla) evreni süslemişlerdir.

Yukarıda verilen beyitlerde Edîb Sâbir, Sultan Sencer'i ve din ile devleti yüceltmiş, Sencer için "... *Onun adını, Yüce Allah'ın naibi olarak görmüşlerdir*" gibi oldukça dinî bir söylem ile dikkat çekici ifadeler kullanmış, Sencer'i halîfetullah yani Allah'ın halifesi olarak görmüştür.

Ayrıca Sâbir çarpıcı bir başka ifadeyle, "*Sencer'in devletin ve milletin siması*" olduğunu ve "*Allah'ın onu, devletin ve milletin karışımıyla resmettiğini*" ifade etmiştir. Bu husus üzerinde durmaya değerdir. Çünkü Edîb Sâbir, Sencer'in devlet gelenekleri ve göreneklerini devam ettirdiğini; her zaman halkının yanında ve halktan biri olduğunu, halkın içinden geldiğini; saltanat gibi devletin en önemli makamında, başında olmasına rağmen halkı bırakmamasını vurgulamıştır. Sâbir bunu beyan ederken aynı zamanda Sencer'in din ve devlet düzenini, adaleti ve Türk-İslâm kültürünü devam ettirdiğini de kastetmektedir.

"Tâcülmeâlî-i Musevî ve Selçuklu Sultanı Sencer'e Övgü" başlıklı kasidede ise Sencer'e, Edîb Sâbir tarafından hüsrevlerin şahı olması ve Tâcülmeâlî'nin parlak zekâsıyla Sencer'in zafere ulaşmasında katkı sağlaması gibi yönleriyle övgüde bulunulmuştur.

- 39** چو صاعقه دل صافی و رای روشن تو همی زنند در اعداء شهریار آتش
- 40** به نور فکرت تو شاه خسروان سنجر ز آب تیغ فروزد به کارزار آتش
- 42** اگرچه موکب تو آتش است در حرکت گه تحرک او هست با وقار آتش
- 43** تراست هیبت آتش و راست قوت آب بر آب جز تو ندیده است کس سوار آتش⁸

39. Sen yıldırım gibi aydın gönüllüsün ve senin parlak zekân, sultanın düşmanlarını ateşe verir.

40. Hüsrevlerin şahı Sencer, senin düşüncenin nurundan sudan kılıç yapar, savaşta ateş püskürür.

42. Sen yürürken yoldaşın ateş olsa da, onun (sultanın) kıpırdaması devasa ateştir.

43. Sende ateşin azameti, onda suyun gücü var, senden başka kimse ateşin suya süvari olduğunu görmemiştir.

Yukarıdaki beyitler ışığında Tâcülmeâlî'nin, zekâsı, ileri görüşlülüğü ve keskin fikriyle Sencer'in, düşmanlarına karşı zafer kazanmasında çok önemli rolü olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Tâcülmeâlî'nin güç olarak ateşe, Sencer'in de suya benzediğini, su ve ateşin önünde hiçbir şeyin duramayacağını, iki unsurun da kuvvetli olduğunu, Tâcülmeâlî ile Sultan Sencer'in güçlerini birleştirip birbirleriyle anlaştığını vurgulamaktadır. Bu ifadeler Âzer-i Bîgdilî'nin *Âteşkede-i Âzer* ile Devletşâh-i Semerkandî'nin *Tezkiretu'ş-şu'arâ* adlı eserlerinde “*Mecdüddîn Ebu'l-Kâsım'ın sarayda Sencer ile yakın ilişkisi bulunduğu hatta Sencer'in Mecdüddîn Ebu'l-Kâsım'a kardeş diye hitap ettiği*”⁹ rivayet edilen bilgileri de doğrulamaktadır. Böylece Edîb Sâbir, hem Sencer'in hem de Mecdüddîn Ebu'l-Kâsım'ın değeri, gücü ve nüfuzunu beyan etmektedir.

Edîb Sâbir, “Sultan Sencer'in Teşrifine Kutlama” başlıklı kasidesinde sultanı ağırlama ve karşılama hakkında, Horasan valisi Tâcülmeâlî Mecdüddîn Ebu'l-Kâsım Ali'nin misafirin, şahlar şahı Sultan Sencer olduğunu söylemektedir. Ayrıca hünerleriyle Mecdüddîn Ebu'l-Kâsım'ın, Sencer ile birlikte bütün sultanları ağırladığından, Sencer'in teşrifıyla bütün şahların sultana hizmette kusur etmeyip ondan ricacı olmalarından, bütün şahların Sencer'e itaat ettiklerinden, Sencer'in savaşta eşsiz bir sultan olduğundan, kılıcından, atından, zaferler kazanıp kutlandığından söz etmektedir:

- | | | |
|--|--|----|
| جمال العزة كز عشرت گزین كرداست جبارش | رئیس شرق مجدالدین جلال آل بیغمبر | 14 |
| شکوهی داد از افعالش فروغی داد از آثارش | ابوالقاسم علی کایزد معالی را و عالم را | 15 |
| امل راضی ز ارزاقش طمع شاکر ز کردارش | قلم قاصر ز اوراقش ستم مقهور ز اخلاقش | 17 |
| به تاج فخر و منشور شرف گیسو و دستارش | مزین کرد دنیی را جمال افزود گیتی را | 18 |
| ثبات خاک بتوان یافت در حلم گرانبارش | خیال باد بتوان دید در کلک سبکسیرش | 22 |
| به تشریفی که فرموداست سلطان جهاندارش | تمنی می‌برند از وی جهانداران و سلطانان | 25 |

- 26 خداوند جهان سنجر که تخت پادشاهی را خداوند جهان دید از خداوندان سزاوارش
- 30 شراب آن جهاندار است کاندر مشرق و مغرب جهانجویی نمی‌دانم که با روح است پیکارش
- 31 ز جام آن شهنشاهست کامروز از سر طاعت همه شاهان غلامانند در آفاق و اقطارش
- 33 هرآنکس کاین بلندی جاه او را دید نتواند بلندی باشد از گردون ولیکن بر سر دارش
- 35 چه شمشیری که تا در دست او باشد درو باشد صفات لفظ دربارش صاء رای هشیارش
- 37 پرستیدن چنین شه را سزا باشد که کرد ایزد هزاران شهر در امرش هزاران شه پرستارش
- 38 به طغرای می و شمشیر و مرکب شد ز شاهنشه مکرم نام و القابش مسلم قدر و مقدارش
- 40 به حرمت شاه ساداتست در تشریف شاهنشه همی خدمت کنند از جان ورا سادات و احراش¹⁰

14. Doğunun reisi Mecdüddîn, Peygamber sülalesinin yücelik kaynağı, yüceliğın simasıdır ve Cabbar (Allah) onu zevk ve sefa için seçmiştir.

15. Allah, Ebu'l-Kâsım Ali'nin yaptıklarıyla dünyayı yüceltti ve eserleriyle nurlu kıldı!

17. Kalem onu vasfetmekten, zulüm ise onun ahlâkıdan dolayı aciz kaldı. Emel onun rızıklarına razı, tamah onun yaptıklarına şükreder.

18. Saçları ve sarığı, onur tacıyla ve şerefli fermanıya dünyayı süsledi ve evrene güzellik kattı.

22. Onun hafif kaleminde hayal gibi (güzel olan) rüzgârı görmek mümkündür, onun ağırbaşlı vakur sabrında toprağın istikrarını bulmak mümkündür.

25. O cihan sultanının (Sencer) teşrif buyurmasıyla, cihan padişahları ve sultanlar ondan ricacıdırlar.

26. O dünya sahibi Sencer'dir ki kâinatın yaratıcısı, padişahlık tahtını diğer cihan padişahlarından daha çok ona layık görmüştür.

30. O cihan padişahının şarabıdır, doğuda ve batıda onun gibi ruh ile savaşılan bir cihan padişahı tanımıyorum.

31. O şahlar şahının câm-i ceminden dolayı bütün şahlar (ona) itaat eder ve dünyanın dört bir yanında onun kölesidir.

33. Onun makamının yüceliğini göremeyen kimse bu felekte yüce olacaktır ama darağacında.

35. Kadehe yâr olan o kılıç ve bu atıyla sürekli zafer kazanacaktır ve sürekli devlet ve baht onun yâri olacaktır.

37. Böyle bir padişaha sevmek yaraşır çünkü Yaradan, binlerce şehri onun emrine vermiş ve binlerce padişahı onun bakıcısı kılmıştır.

38. Mey tuğrası, kılıç ve at ile şahlar şahının ismi yüceldi ve lakapları yükseldi.

40. Değer olarak seyitlerin şahıdır ve şahlar şahı teşrif buyurunca, seyitler ve dostlar ona candan hizmet ederler.

Edîb Sâbir, “Sultan Sencer’in Teşrifine Kutlama” başlıklı başka bir kasidesinde doğunun reisi Tâcülmeâlî Mecdüddîn Ebu’l-Kâsım Ali’nin, ilmi, cömertliği, zekâsı, adaleti, güvenilir olması gibi yönleriyle Sencer’in yakın adamlarından olduğunu, Sencer’in davete teşrif buyurmasıyla Mecdüddîn Ebu’l-Kâsım’a hediyeler getirdiğini ve Ebu’l-Kâsım’ın övünç duyup makamını yücelttiğini, Sencer’in Peygamber kadar değerli ve Ebu’l-Kâsım’ın da Hz. Ali gibi Sencer’in yanında olduğunu mübalağalı bir benzetmeyle söylemekte, böylece Ebu’l-Kâsım’ın Sencer’in en yakınlarından olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca Sencer’in ülkedeki birçok işi düzene soktuğunu, cömertliğiyle hem doğunun hem de batının ikramlar gördüğünü, herkesin güçlendiğini, mızrağıyla fetihler yaptığını ve fermanıya nam saldıığını beyan etmektedir:

- | | | |
|----|----------------------------------|---------------------------------|
| 17 | خورشید خاندان نبوت رئیس شرق | کز آسمان گذشته به او قدر خاندان |
| 18 | دریای علم و تاج معالی علی که هست | جودش خجل کننده دریای بیکران |
| 19 | در بر و بحر ذکر بزرگیش منتشر | در شرق و غرب نام کریمیش داستان |
| 20 | تلقین او به مرتبه ملک رهنمون | تدریس او به ترجمه عقل ترجمان |
| 24 | ای خرمی ز عدل تو در ساحت بهشت | وی ایمنی ز امن تو در راحت امان |
| 25 | عدلت همه مقاصد امت کند تمام | علمت همه مصالح ملت کند بیان |
| 26 | در راه محمدت قدم توست مقتدی | بر ملک مکرمت قلم توست قهرمان |
| 27 | گر در موافقت نبرندی گمان نیک | تیغ یقین تو بزدی گردن گمان |

- 29 شاه جهان به خلعت و تشریف و طوق زر جاه ترا به چرخ رسانید در جهان
- 30 او چون نبی به قدر و علی و آر پیش او تو ذوالفقار در کف و دلدل به زیر ران
- 47 آثار فضل ایزد و انواع لطف شاه در تار این مرکب و در پود آن عیان
- 50 بس راست کرد قاعده کار مملکت این عزم کار کرده و آن حزم کاردان
- 53 هر صعوه‌ای ز سعی تو بازی شود سپید هر روبهی ز عون تو شیری شود ژیان
- 54 توفیق توست بر فلک مکرمت نجوم ترتیب توست نیزه در و مملکت ستان
- 58 عز تو در عنایت منشور لایزال عمر تو در حمایت توفیق جاودان¹¹

17. Nübüvvet hanedanının güneşi, doğunun reisi, hanedanın değeri gökyüzünden daha yücelmiştir.

18. Bilim ummanı ve yüceliklerin tacı yücenin keremi, uçsuz bucaksız denizi utandırır.

19. Karada, denizde onun yüceliğinin zikri yayılmıştır, doğuda ve batıda onun keremli nâmı efsaneleşmiştir.

20. Onun düşüncesi (uyarısı) melek mertebesine ulaştırır, onun ders vermesi (eğitmesi) aklın anlamlandırılmasına/tercümesine tercüman olur.

24. Ey senin adaletinden dolayı mamurluğun (şenliğin) cennet boyutunda olduğu! Ey güvenliğin, senin güven vermenle içinin rahat olduğu!

25. Senin adaletin, ümmetin bütün amaçlarını tamamlar. Senin ilmin, bütün milletin çıkarlarını açıklar.

26. Güzel davranışlarda senin adımın öncüdür. Cömertlik mülkünde senin kalemin (fermanların) kahramandır.

27. Eğer muvafakat/mutabakat konusunda hüsnü zan sahibi değilirse, yakîn kılıcı o zannın boynunu keser.

29. Yoksa yayın şeklinin yararı eğik olmasındadır, senin insafın yayın gönlünden eğikliği giderir.

30. Cihan padişahı hediye, teşrif buyurması ve altın gerdanlıkla senin makamını bu dünyada arşa yükseltti.

47. O peygamber gibi değerli ve sen onun yanında Ali gibi, senin avcunda Zülfikar ve Düldül de uyluğunun altında.

50. Bu işi yapmak isteyen, o ihtiyatlı ve öngörülü davranan kişi (Sultan), ülkenin işlerini (çok sayıda işi) düzene soktu.

53. Hem batı ahalisi senin methinden mal ve makama erişti, hem doğu halkı senin cömertliğinden su ve ekmek buldu.

54. Senin başarın, yücelik feleğinin yıldızıdır. Mızrak, senin düzeninden dolayı ülkeyi fetheder.

58. Senin şânın, fermanların sayesinde ebedidir. Senin ömrün, başarı himayesinde sonsuzdur.

Selçuklu sultanı Sencer'in himayelerini gören, sarayında yer alan ve onu öven şiiirler söyleyen Edîb Sâbir, genel olarak kasidelerinde Sultan Sencer'in devleti ve dinî her daim yücelttiğine, Selçuklu soyuna şeref kazandırdığına, saltanatta devlet işini nizamlı yaptığına, zaferlerine, adaletine ve halka nimetler bahşettiğine değinmiştir.

Edîb Sâbir'in şiiirlerindeki vurgu, sultanların hüküm sürdüğü yıllarda Selçuklu döneminin fetihleri ve zaferleri gibi birçok hususa, dönemin tarihî olayları ve şahsiyetlerine dairdir. Ayrıca Edîb Sâbir'in *Dîvânı*, bu sultanların ve dönemin devlet adamlarının yönetiminde bulunan vezir ile emirlerden ve özelliklerinden de haberdar etmektedir. Bu ifadeler aynı zamanda din ve devlet düzeninin, Türk-İslam devlet geleneği ve göreneklerinin ehemmiyetini de gözler önüne sermektedir.

Bunların yanı sıra Edîb Sâbir'in Selçuklu siyasetindeki yeri, saray tarafından görevlendirildiği bazı olaylarda yer alması da şairin saraydaki konumu hakkında bilgi ve işaretler vermektedir. Sâbir, yaşadığı dönemin devlet düzenini, sosyal durumunu, kültürünü ve dinî yapısını şiiirlerine yansıtmıştır. Sâbir'in başta Sultan Sencer, Atsız Hârizmşâh ve Selçuklu devlet adamlarına dair söylediği kasidelerinde dinî himaye etme, adalet ve halkın itaatkâr oluşu şiiirlerinin temel özellikleri arasındadır. Müslüman Türk devlet idaresinin âdil yönetimi ve halkının da siyasi iradeye itaat etmesi en önemli Türk devleti özelliklerini yansıtmaktadır. Vurgu da sıklıkla ülke ve devlet düzeni gibi hususlara yöneliktir. Bu tür ifadeler bir Türk-İslam devleti olan Selçuklularda sadece o devrin devlet ve toplum ideali şeklinde değil, asırlarca devam edegelen ve hâlihazırda kabul gören siyasi yönetim ile sosyokültürel roller ve bunun bir gereği olan dinî temayüllere vurgu yapan ifadeler olarak da düşünülebilir.

Sonuç

Sonuç olarak Büyük Selçuklu saray şairi Emîr Mu'izzî'den sonra Sultan Sencer'e en çok methiye söyleyen şairlerden biri konumunda olan Edîb Sâbir'in ve *Dîvânı*'nda anlattığı tarihî olaylar ile kasidelerin, tarih ve edebiyat çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla makalede edebî

bir metnin tarihî kaynak olarak kullanılması, örnekler sunulması tarihe ve edebî literatüre katkı sağlamaktadır. Bu nedenle, makalede Selçuklu dönemine ait edebî eserin ele alınması ile farklı iki disiplinin kullanılması ve tarihî veriler elde edilmesi de çalışmaya orijinal bir değer katmaktadır. Böyle orijinal bir dîvânın ne kadar ve nasıl mühim bir tarihî kaynak vazifesi gördüğünü, Sultan Sencer methiyeleri açıkça ortaya koymuştur. Ayrıca Selçuklu saray ve çevresinde egemen olan kültürün Mu‘izzî ve Edîb Sâbir gibi şairler üzerinden edebî eserlere yansıyan tarafları doğrudan Türk unsurların varlığı, Türk-İslâm geleneğinin siyasi ve dinî temayülleriyle alakalıdır. Bu tercihlerin asırlar boyu devam eden bir edebî geleneğe dönüşmesinde de bu şairlerin önemli bir yeri ve payı vardır. Çünkü Türk soylu Farsça şiir söyleyen saray şairleri tarafından yazılan bu şiirlerin çoğu Selçuklu dönemine dair Türk kültürü, tarihi ve edebiyatı açısından önemli bilgiler içermektedir. Ancak bu dönemi çeşitli yönleriyle aydınlatan çok önemli eser ve çalışmalar mevcut olmasına rağmen, bu devrin hala siyasi ve kültürel yönlerine katkı sağlayacağı düşünülen bu dîvânların, bilhassa kasidelerin değerlendirilmesinin bu alana ayrıca katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- ‘Avfî, Muhammed, *Lubâbu’l-elbâb*, (1389/2010), nşr. Edward G. Browne-Muhammed-i Kazvîni, İntişârât-i Hermes, Tahran.
- Âzer-i Bîgdilî, Lutf Ali Beg, (1378/1999), *Âteşkede-i Âzer*, tsh. Mîr Hâşim Muhaddis, C 2, İntişârât-i Emîr-i Kebîr, Tahran.
- Cuveynî, Ata Melik, (1916), *Târîh-i Cihânguşâ-yi Cuveynî*, nşr. Muhammed-i Kazvîni, C 2, Leiden.
- Edîb Sâbir-i Tirmizî, (1331/1952), *Dîvân-i Edîb Sâbir-i Tirmizî*, tsh. Ali Kavîm, Kelâle-i Hâver, Tahran.
- Devletşâh-i Semerkandî, (1382/2003), *Tezkiretu’ş-şu‘arâ*, tsh. Edward Browne, Çâp-i Leiden, 1900, İntişârât-i Esâtîr.
- Furûzânfer, Bedî‘uzzamân, (1380/2001), *Suhen u Suhenverân*, İntişârât-i Hârezmî, Tahran.
- Handmîr, Gıyâseddîn, (1353/1974), *Habîbu’s-siyer*, nşr. Muhammed Debîr-i Siyâkî, C 2, İntişârât-i Hayyâm, Tahran.
- Hidâyet, Rızâ Kulihân, (1382/2002), *Mecmâ‘ul-fusehâ*, tsh. Muzâhir Musaffâ, Neşr-i Emîr-i Kebîr, C 1, Tahran.
- Nefsî, Sa‘îd, (1363/1984), *Târîh-i nazm u nesr der Îrân ve der zebân-i Fârsî: tâ pââyân-i karn-i dehum-i hicri*, C 1, İntişârât-i Furûgî, Tahran.
- Râzî, Emîn Ahmed, (1378/1999), *Tezkire-i Heft İklîm*, nşr. Seyid Muhammed Rızâ Tâhirî, C 2, İntişârât-i Surûş, Tahran.
- Safâ, Zebîhullah, (1369/1990), *Târîh-i edebiyât der Îrân*, C 2, İntişârât-i Firdevs, Tahran.
- Şafak, Sâdık Rızâzâde, (1321/1942), *Târîh-i edebiyât-i Îrân*, Çâphâne-i Dâniş, Tahran.
- Dâ’iretu’l-me‘ârif-i buzurg-i İslâmî*, (1375/1996), Sâzmân-i Çâp u İntişârât-i Vezâret-i Ferheng u İrşâd-i İslâmî, C 7, Tahran.

¹ Edîb Sâbir hakkında bibliyografya için bk. Devletşâh-i Semerkandî, *Tezkiretu’ş-şu‘arâ*, tsh. Edward Browne, Çâp-i Leiden, 1900, İntişârât-i Esâtîr, 1382hş./2003, s. 53-57; Rızâzâde Şafak, *Târîh-i Edebîyyât-i Îrân*, Tahran 1308hş./1929, C 1, s. 342-345; Rızâ Kuli Hân Hidâyet, *Mecmâ‘ul-fusehâ*, tsh. Muzâhir Musaffâ, Tahran, Neşr-i Emîr-i Kebîr, C 2, 1336hş./1957, s. 821-822; Bedî‘uzzamân Furûzânfer, *Suhen u Suhenverân*, Tahran, İntişârât-i Hârezmî, 1380hş./2001, s. 240-243; Muhammed-i Avfî, *Lubâbu’l-elbâb*, nşr. Edward G. Browne-Muhammed-i Kazvîni, Tahran, İntişârât-i Hermes, 1389hş./2010, s. 486-492; Zebîhullah-i Safâ, *Târîh-i edebiyât der Îrân*, C 2, Tahran, İntişârât-i Firdevs, 1369hş./1990, s. 643-650; Emîn Ahmed-i Râzî, *Tezkire-i heft iklîm*, nşr. Seyid Muhammed Rızâ Tâhirî, C 2,

- Tahran, İntişârât-i Surûş, 1378hş./1999, s. 597-601; Sa'îd-i Nefîsî, *Târîh-i nazm u nesr der Îrân ve der zebân-i Fârsî: tâ pâýân-i karn-i dehum-i hicri*, C 1, Tahran, İntişârât-i Furûgî, 1363/1984, s. 84; *Dâ'iretu'l-me'ârif-i buzug-i İslâmî*, Tahran, Sâzmân-i Çâp u İntişârât-i Vezâret-i Ferheng u İrşâd-i İslâmî, C 7, 1375hş./1996, s. 371-372.
- ² Ata Melik Cuveynî, *Târîh-i Cihânguşâ-yi Cuveynî*, nşr. Muhammed-i Kazvîni, C 2, Leiden, 1916, s. 7-8; Gıyâseddîn Handmîr, *Habîbu's-siyer*, nşr. Muhammed Debîr-i Siyâkî, C 2, Tahran, İntişârât-i Hayyâm, 1353hş./1974, s. 519; Devletşâh-i Semerkandî, *Tezkiretu's-su'arâ*, s. 73.
- ³ Bu makalede Ali Kavîm neşri esas alınmış ve kaynak olarak gösterilmiştir. Edîb Sâbir-i Tirmizî, *Dîvân-i Edîb Sâbir-i Tirmizî*, tsh. Ali Kavîm, Kelâle-i Hâver, Tahran, 1331hş./1952.
- ⁴ Edîb Sâbir-i Tirmizî, *Dîvân-i Edîb Sâbir-i Tirmizî*, s. 53-54.
- ⁵ Edîb Sâbir-i Tirmizî, *Dîvân-i Edîb Sâbir-i Tirmizî*, s. 79-80.
- ⁶ Edîb Sâbir-i Tirmizî, *Dîvân-i Edîb Sâbir-i Tirmizî*, s. 93-96.
- ⁷ Selçuklu bayrağı kastedilmektedir.
- ⁸ Edîb Sâbir-i Tirmizî, *Dîvân-i Edîb Sâbir-i Tirmizî*, s. 144-146.
- ⁹ Lutf Ali Beg Âzer-i Bîgdîlî, *Âteşkede-i Âzer*, tsh. Mîr Hâşim Muhaddis, Tahran, İntişârât-i Emîr-i Kebîr, C 2, 1378hş./1999, s. 336; Devletşâh-i Semerkandî, *Tezkiretu's-su'arâ*, s. 73-74.
- ¹⁰ Edîb Sâbir-i Tirmizî, *Dîvân-i Edîb Sâbir-i Tirmizî*, s. 147-148.
- ¹¹ Edîb Sâbir-i Tirmizî, *Dîvân-i Edîb Sâbir-i Tirmizî*, s. 199-201.

ORHAN PAMUK'UN "YENİ HAYAT" ADLI ROMANINDAKİ KÜLTÜREL ÖGELERİN ARAPÇA ÇEVİRİLERİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME*

Ayşe Sıdika Alkan**
Mehmet Hakkı Suçin***

Öz

Orhan Pamuk, Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan tek Türk yazardır. 1994 yılında kaleme aldığı *Yeni Hayat* romanı, okuduğu bir kitaptan etkilenen ve kitabın vaat ettiği yeni hayatın peşinden koşan genç bir kahramanın olağanüstü hikâyesini anlatmaktadır. Hayat, melek, aşk ve ölüm gibi birçok kavramı ele alan roman barındırdığı kültürel öğeler açısından oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Çeviribilim çerçevesinde ise kültürel öğelerinin erek dile aktarımı, üzerine çokça söylemlerin olduğu önemli bir inceleme alanıdır. Bunun yanı sıra çeviri yapılan dilin anadil veya ara dil olması durumunda kaynak dil kültürünün korunumu ve çevirmenin erek metindeki görünürlük düzeyinin anlaşılması hususları araştırmanın sorularını teşkil etmektedir. Bu çalışmada, Peter Newmark'ın *A Textbook of Translation* adlı kitabında yer alan sınıflandırma doğrultusunda Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında geçen kültürel öğeler içerik analizi yöntemi kullanılarak tespit edilmiştir. Bu öğelerin, Abdulkadir Abdelli, Bekr Sıdkî ve Suhâ Sâmih Hasan tarafından Arapçaya yapılan üç çevirisi, önce Aixela'nın belirlediği kültür odaklı çeviri stratejileri bağlamında incelenmiş olup ardından Venuti'nin yerleşirme ve yabancılaştırma stratejilerine göre çeviri analizleri yapılmıştır. Çalışmanın sonucunda, kültürel öğelerin hangi stratejiler kullanılarak erek dile aktarıldığı, yapılan çevirilerin kaynak dil kültürünü ne derece yansıttığı, ara dilden yapılan çeviride ara dil kültürünün erek metne yansması ve çevirmen kararları açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Orhan Pamuk, Yeni Hayat, Kültürel Öğeler, Newmark, Aixela, Venuti

A Comparative Analysis on the Arabic Translations of the Cultur-Specific Items in Orhan Pamuk's "New Life"

Abstract

Orhan Pamuk is the only Turkish writer to receive the Nobel Prize for Literature. The novel of *Yeni Hayat*, written in 1994, tells the extraordinary story of a young man who is influenced by a book he read and pursues the new life the book promises. The

* Bu makale, Prof. Dr. Mehmet Hakkı Suçin danışmanlığında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü bünyesinde yürüttüğüm "*Kültür Odaklı Çeviri Öğeleri Bağlamında Orhan Pamuk'un 'Yeni Hayat' Romanının Arapça Çevirileri*" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir

*** Öğr. Gör., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Arapça Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı, e-posta: asalkan@ybu.edu.tr

*** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Arap Dili Eğitimi Anabilim Dalı, e-posta: mhsucin@gazi.edu.tr

Makale Gönderim Tarihi: 18.12.2020

Makale Kabul Tarihi : 28.01.2021

NÜSHA, 2021; (52): 129-146

novel, which deals with many concepts such as life, angel, love, and death, has a very rich structure in terms of cultural elements. Within the framework of translation studies, the transformation of cultural elements to the target language is an important area of study on which there are many discourses. In addition, if the translated language is the mother tongue or an intermediate language, the issues of preserving the source language culture and understanding the visibility level of the translator in the target text constitute the research questions. In this study, in line with the classification in Peter Newmark's *A Textbook of Translation*, cultural elements in Orhan Pamuk's novel *The New Life* were determined using content analysis method. Three translations of these elements into Arabic by Adulkadir Abdelli (2001), Bekr Sıdkî (2001) and Suhâ SâmiH Hasan (2007) were first examined in the context of Aixela's culture-oriented translation strategies, and then translation analysis according to Venuti's Domestication and Foreignization strategies. The result of the study shows the strategies used to convey the cultural elements to the target language, and to what extent the translations reflect the cultural elements that take place in the source language. It also demonstrates the reflection of the relay language culture on the target text. Moreover, the translator's decisions were explained.

Keywords: Translation Studies, Translation Strategies, The New Life, Orhan Pamuk, Newmark, Aixela, Domestication, Foreignization.

Structured Abstract

With the increasing in translation movements, translation analysis studies aim to approach translations from a different perspective. Thus, in the light of different methods and strategies determined by researchers, it can be considered that the translation movements will develop and remain dynamic by examining to what extent the translations adapt to the source text and the source language norms are preserved. By pursuing similar goals, this research aims to contribute to the field of Arabic-Turkish translation and to add a different perspective to the studies done in translation in the time to come. In this way, it has been tried to demonstrate how the differences in translation and the language differences used in the translation process reflect on the translation of the cultural elements. The study examined the translation that was made from the source language directly, as well as the translation that was made by an intermediate language.

This research focuses on the following questions:

- To what extent are the cultural-specific elements included in the novel *The New Life*?
- How are the cultural elements translated in the Arabic translations of *The New Life*?
- What similarities and differences are there between the translations that were made by different translators?
- How could the translator's decisions be explained?

In addition, beside the nature of Orhan Pamuk novels that every novel of him can be a research topic, the author has tackled Turkish culture in different perspectives and

mindset in each novel. This situation gives color and harmony to Pamuk's novels that draws the reader to him. That is why many Turkish and foreign readers have seen his books as successful and worth reading. *The New Life* novel also had its share from this success and inspiration. In his novel, Pamuk questioned the meaning of life as well as describing it up as a journey and a search. He also skillfully tackled the elements that describe and moderate Turkish culture on every page of the novel.

Nevertheless, it can be understood that the novel is very rich in terms of cultural elements and has a large amount of cultural expressions. However, 1140 elements were determined by the researcher in the novel analysis in accordance with the cultural elements determined by Peter Newmark. And in order not to repeat the words encountered more than once and not to go into excessive details, the study was limited to the analysis of these elements. The step after determining the elements was to identify the usage rates of Aixela's strategies in translating the cultural elements, in the translations of the novel made into Arabic by the translators: Abdulkadir Abdelli, Bekr Sidki and Suha Samih Hasan. The paths followed and the strategies used by the translators were noted, and the data obtained from this were compared and then evaluated. Aixela divides the culture-specific items translation strategies into two major groups: conservation and substitution. Conservation includes repetition, orthographic adaptation, linguistic (non-cultural) translation, external gloss and intratextual gloss. On the other hand, substitution involves synonymy, limited universalization, absolute universalization, naturalization, deletion and autonomous creation. When these strategies are considered within the scope of Venuti's domestication and foreignization strategies, it can be said that Aixela's conservation strategies correspond to Venuti's foreignization strategies, while the substitution strategies except for autonomous creation correspond to domestication strategies. The autonomous creation strategy has been evaluated along with the foreignization strategies. In addition to Aixela's strategies, the researcher also included to the evaluation the foreignization strategy using the literal translation strategy referred to in the translation of cultural items. At the same time, Aixela's strategies were categorized as micro strategies, while Venuti's domestication and foreignization strategies as macro strategies; and all of them were included in the evaluation principles of the study.

When the differences between translators in terms of using translation strategies were examined, it was noticed that Abdelli used mostly linguistic translation (28%) and literal translation (28%) strategies at the same rate. Apparently, based on the principle "A novel is a culture's mirror", Abdelli, who seems to have a command of both languages and cultures, preferred to bring the source culture closer to the target reader in his translation. The fact that he uses the repetition strategy slightly tells that he emphasizes meaning while preserving the target culture and its linguistic structure. It was understood that Sidki also used micro strategies at rates that could be close to Abdelli and used the linguistic translation strategy at a rate of 28% and the literal translation strategy at a rate of 29%. While these ratios represent the highest values, Sidki also preserves the source culture in his translation and at the same time presents the source culture to the target reader with a fluent language giving the reader pleasure without disturbing the linguistic structure of the target language. Meanwhile, Sidki in his translation used mostly the external gloss strategy with the form of footnotes in twenty-two different examples. The

most used strategy by Hasan, who transferred the novel *The New Life* from English to Arabic, was the full globalization strategy. The important point in this regard is that the translator preserved the source language structures while translation, assuming that the source language is English. This situation has led to conflict with the original source language, Turkish.

In this case, Abdelli, who chose to preserve the source language culture in his Arabic translation of the novel *The New Life*, used foreignization strategies more frequently with a rate of 72%. This behavior of Abdelli is thought to be due to the fact that he intended not to give the reader the feeling of reading a foreign text by carefully placing the source culture in the target language. Sidki, on the other hand, used the foreignization strategy at the highest rate of 74% compared to the other translators. Accordingly, it is possible to say that in the translation process, the target culture has been transferred almost exactly to the target culture. Although Hasan has followed a path that is very close to foreignization strategy by generally carrying the effects of the intermediate language in his translation, he generally chose to translate such elements especially idiomatic and stereotyped expressions, far from linguistic translation and in a way that is semantically appropriate for the target language elements. Thus, Hasan paid attention to preserving the target language structures in his translation and used macro strategies in a close percentage with a 4% difference (domestication 54% - foreignization 46%).

However, regardless of the situation here, the translator's competence also comes to the fore. As a result of the research, it can be said that the better knowledge of the source and target languages as well as the awareness of both cultures resulted in a beautifully written translation and is important in order to prevent the loss of cultural elements during translation process. In the cases of translations made by an intermediate language, it can be said that even if the translator does not know the source language, the knowledge he has about its culture could manifest itself during the translation process, and the source culture can be transferred to the target language without loss.

1. Giriş

Bölge ve insanlar arası iletişimdeki öneminin yanı sıra daha geniş kitleleri kapsayan ve daha ileri bir iletişim aracı sayılan çeviri, dünden bugüne sadece dil düzeyinde kalmayarak, aktarım yaptığı toplumun gelenek, görenek ve kültür gibi ulusal normlarını da içine almaktadır. Zira çeviri, “toplumların bilgilerini birbirleriyle paylaşmalarını sağlayan bir yol” (Suçin, 2013, s.19) ve “dış dünyayı görmemizi sağlayan bir pencere”dir (Köksal, 1995, s.6).

Eski çağlardan bu yana toplumlar arası anlaşılabilirliği sağlamak ve güçlendirmek adına bir köprü rolünü üstlenen çeviriye, modern çağda ihtiyaç kat be kat artmıştır. Çeviri hareketleri bir ivme kazanarak bu sistemin temel unsuru olan, donanımlı çevirmen yetiştirmek de her dönem olduğu gibi bu dönemde de önem kazanmıştır.

Son yıllarda Türkçeden Arapçaya ve tam tersi çeviri hareketleri artmıştır. Birçok alanı kapsayan bu artıştan edebiyat alanı da payına düşen ilgiyi almıştır.

Öyle ki, aynı edebi eserin, birden fazla, farklı çevirmenlerce yapılan çevirileri piyasaya sürülmüştür. Bu durumda, esere ait çevirilerin okur açısından daha anlaşılır olması, kaynak kültürün en doğru şekilde erek dile aktarılması ve çeviri eserdeki çevirmen görünürlüğünün ne düzeyde olduğu gibi hususlar önem kazanmıştır.

Basın dilinden edebiyat diline, bir toplumun ürettiği yazılı eserler o ülkenin kültürünü az çok yansıtmaktadır. Özellikle yazın çevirileri, yansıttıkları değerler ve erek okuyucuda bıraktığı etkiler bakımından büyük bir önem arz etmektedir. Bu yüzdendir ki kültürel öğelerin bariz bir şekilde görünür olduğu alanlardan biri de çeviri alanıdır.

Başarılı bir çeviri, aktarımda bulunulan dile hâkimiyetin yanı sıra erek dil ve kaynak dilin kültürünü iyi bilmeyi gerektirir. Bir toplumun kültürünü, yani tarih, gelenek, görenek, dil, din ve hatta coğrafyasını bilmeden yapılacak çeviriler sağlıklı sayılamayacaktır. Bu doğrultuda ortaya çıkacak çeviri ürünlerde ise erek metin ve kaynak metin arasındaki kültürel öğelerin yanlış çevrilmesi sonucu okurlar tarafından kafa karışıklığına ve çeviri kayıplarına neden olabileceği düşünülmektedir.

2. Çeviri ve Kültür

Kültür kelimesi etimolojik olarak ikamet etmek, tarımda gelişim, tapmak ve korumak gibi birçok anlama gelen Latince “colere” kökünden gelmektedir (Eagleton, 2000, s. 10). Fransızca “culture” (kültür) kelimesi Latince “cultura”dan türeyerek “culture” yani toprağı ekip biçme ve eğitim anlamlarına gelmektedir (Yeni Türkçe Lügat, 1924).

Türkçe Sözlük’e (Akalın, vd., 2011, s. 1558) bakıldığında “kültür” kelimesi “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmeye kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü” şeklinde tanımlanmıştır.

Newmark (1988) kültürü “yaşam şekli” ve “belli bir dili ifade aracı olarak kullanan bir topluluğa özgü yaşam şeklinin dışavurumları” (s. 94) olarak tanımlar. Çeviride kültürel öğelerin sınıflandırılması ve bu öğelerin çevirisinde kullanılacak stratejiler önermesi açısından Newmark (1988) bize zengin bir sınıflandırma sunmaktadır. Kültür için yaptığı tanımdan da anlaşılacağı üzere Newmark, kültür ile dili bir bütün olarak ve birbirinin yansımaları olarak görmektedir. Bundandır ki belli bir kültüre ait öğelerin başka bir dile aktarılması, kültürler ve diller arasındaki farklılıklardan dolayı çeşitli zorluklarla karşılaşılabilir. Bazen iki kültür arasındaki ifade biçimlerinin birbirinden tamamen farklı olmasından kaynaklı, çeviride dilsel etki ve bağlamı yakalamak ve benzer eşdeğerliği sağlamak mümkün olmayabilir.

3. Orhan Pamuk ve *Yeni Hayat*

1952'de İstanbul'da doğan Orhan Pamuk, İstanbul Teknik Üniversitesinde üç yıl mimarlık okuduktan sonra, mimar ve ressam olmayacağına karar verip okulu bırakarak İstanbul Üniversitesinde gazetecilik okumuştur. Yirmi üç yaşından sonra romancı olmaya karar veren Pamuk, başka her şeyi bırakarak kendini evine kapatıp yazmaya başlamıştır. 1982'de yayımlanan *Cevdet Bey ve Oğulları* romanıyla Milliyet Yayınları Roman Ödülü'nü kazanmıştır. Ertesi yıl yayımlanan *Sessiz Ev* romanının 1991 yılındaki Fransızca çevirisiyle ödül kazanan Pamuk, böylelikle yazdığı kitap ve romanlarıyla başarı basamaklarını tırmanmıştır. Kitapları 63 dile çevrilmiştir. 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü alarak Türkiye'den bu ödülü kazanan tek yazar olmuştur.

Orhan Pamuk'un ilk baskısı 1994'te Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan *Yeni Hayat* romanı, "Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti" (Pamuk, 2017, s.7) sözleriyle başlamaktadır. Romanın kahramanı Osman'ın, okurken fazlasıyla etkilendiği bu kitabın vaat ettiği yeni hayatın peşine düşmesiyle başlar roman. Kitabın etkisiyle âşık olur, üniversite öğrenciliğinden uzaklaşır ve İstanbul'dan ayrılarak bitip tükenmek bilmeyen otobüs yolculuğuna çıkar ve taşra şehirlerine doğru savrulur.

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı romanı, Bekr Sıdkî (2001), Adulkadir Abdelli (2001) ve Suhâ Sâmih Hasan (2007) tarafından *el-Hayâtu'l-Cedîde* adıyla Arapçaya çevrilmiştir. Üç çeviri demek üç farklı bakış açısı, üç farklı görüş ve üç farklı üslup demektir. Böylelikle, kültürel öğelerin Arapçaya çevirisinde, kaynak metin okurunda yaratılan etkinin erek metin okurunda da yaratılarak aynı duyguyu sağlaması önem kazanmaktadır.

Bu çalışmada, Peter Newmark'ın *A Textbook of Translation* adlı kitabında yer alan sınıflandırma doğrultusunda Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında geçen kültürel öğeler, romanın Abdelli, Sıdkî ve Hasan tarafından Arapçaya yapılan üç çevirisinde, önce Aixela'nın belirlediği kültür odaklı çeviri stratejileri bağlamında incelenmiş, sonrasında Venuti'nin yerlileştirme ve yabancılaştırma stratejilerine göre aynı öğelerin çeviri analizleri yapılmıştır.

4. Kültürel Öğeler

Newmark'ın *A Text Book of Translation* (1988b, s. 95) adlı kitabında kültürel öğeler çevresel, maddî, sosyal, kurumlar ve teamüller ve davranışlar olmak üzere beş kategoride incelenmiştir. Söz konusu üst sınıflandırmalar şu şekilde daha da detaylandırılmıştır:

1. Çevresel unsurlar (İklim, mevsimler, rüzgârlar, ovalar vb.)
2. Maddî Kültür Bileşenleri
- 2.1. Yiyecek

- 2.2. Giyecek
- 2.3. Şehir ve köyler
- 2.4. Ulaşım araçları
3. Sosyal kültür
 - 3.1. İş yaşamı
 - 3.2. Özel yaşam
4. Kuruluşlar, gelenek-görenekler, etkinlikler, süreçler, kavramlar
 - 4.1. Siyasi ve idari konular
 - 4.2. Dini konular
 - 4.3. Sanatsal konular
 - 4.4. Deyimler ve kalıp ifadeler
5. Davranışlar ve gelenek-görenekler

5. Kültürel Öğelerin Çevirisi

Kültürel öğelerin sınıflandırmasında “Cultur-specific Items” (Kültüre Özgü Öğeler) adıyla bir tasnifte bulunan Aixela (1996) bu öğelerin çeviri yöntemlerini iki ana grup altında incelemiştir.

Bunlardan birincisi “koruma stratejileri” (Conservation), kaynak kültüre ait öğelerin korunarak erek metin ve kültürüne aktarılmasıdır. Bu metot ile erek okuyucu kaynak kültürü daha yakından tanır. İkinci grupta “değiştirme stratejileri” (Substitution) yer almaktadır. Bu stratejilerde erek kültür korunarak kaynak metindeki öğeler değiştirilmektedir. Bu da erek metindeki yabancı havayı az da olsa ortadan kaldırmaktadır.

Koruma stratejileri daha alt stratejileri içermektedir: Tekrar (Repetition), Yazımsal uyarlama (Orthographic adaptation), Dilsel çeviri (Linguistic translation), Metin dışı açıklama (Extratextual gloss) ve Metin içi açıklama (Intra textual gloss).

Değiştirme stratejileri ise şu alt stratejileri bünyesinde barındırmaktadır: Eşanlamlılık (Synonymy), Sınırlı evrenselleştirme (Limited universalization), Tam evrenselleştirme (Absolute universalization), Yerlileşme (Naturalization), Çıkarma (Deletion) ve Öznel ekleme (Automomous Creation).

6. Yerlileştirme ve Yabancılaştırma

Lawrence Venuti, doksanlı yıllarda çeviri alanında öne çıkan isimlerden olup 1992 yılında yayımladığı *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity,*

Ideology adlı kitabında, kendisinden önce gelen Susan Bassnett, Andre Lefevere gibi yazarların değindiği kültürel ve sosyal etmenlerin çeviriye olan etkisini incelemiştir. 1995 yılında da *The Translator's Invisibility- A History of Translation* adlı kitabı yayınlanmış, kitabında Anglo-Amerikan kültüründe çevirmen ve çeviriyle ilgili sorunları eleştirmiştir. Venuti (1995), bu eserinde çevirmen görünmezliğine bir sınır koyarak onu görünür kılmayı, çevirinin yürütüldüğü ortam ve koşulları değiştirmek için gayret ve çaba göstermenin yanı sıra yeni çeviri teorileri üretmeyi hedeflemiştir.

Bu bağlamda Venuti (1995), çeviride iki kavrama işaret etmektedir. Bunların ilki, yabancı metin çevirisinde etnik merkezci bir tavır üstlenerek erek kültüre ait değerlerin benimsenmesini sağlayarak yazarı okura götüren “yerlileştirme” (domestication) kavramıdır. İkincisi ise yabancı metnin içerisinde yer alan dilsel ve kültürel farklılıkları gün yüzüne çıkarmak amacıyla etnik merkezciğe “kafa tutarcasına” erek kültür değerlerini bastıran ve böylelikle okuru yazarın dünyasında bir yolculuğa çıkaran “yabancılaştırma” (foreignization) kavramıdır.

Venuti (1995) “yerlileştirme” ve “yabancılaştırma” kavramlarının birbirlerine zıt olmadıklarını söylemiştir. Bu terimlerin, yabancı metin kültürüne karşı iki farklı etik tutum, ilgili metnin çevirisinde seçilecek etik bağluluklar ve bu metnin çevirisi için seçilecek uygun stratejiye işaret ettiklerini dile getirmiştir.

Yukarıda sunulan kültürel öge sınıflandırması ve çevirisinde kullanılan stratejilerle ilgili bilgiler aşağıda tablo halinde verilerek açıklanmıştır.

Tablo 1

*Aixela'nın Mikro Stratejilerinin
Venuti'nin Makro Stratejilerine Göre
Sınıflandırılması.*

Makro stratejiler	Mikro stratejiler
Yabancılaştırma	Tekrar
	Yazımsal Uyarlama
	Dilsel Çeviri
	Metin Dışı Açıklama
	Metin İçi Açıklama
	Öznel Ekleme
	Birebir Çeviri

Yerleştirme	Eşanlamlılık
	Sınırlı Evrenselleştirme
	Tam Evrenselleştirme
	Yerleşme
	Çıkarma

Tablo 1'e bakıldığında, kültürel öğelerin çevirisinde kullanılacak stratejilerini ikiye ayıran Aixela; *tekrar, yazımsal uyarlama, dilsel çeviri, metin dışı açıklama ve metin içi açıklama* stratejilerini *koruma* stratejileri; *eş anlamlılık, sınırlı evrenselleştirme, tam evrenselleştirme, yerleşme, çıkarma ve öznel ekleme* stratejilerini ise *değiştirme* stratejileri başlığı altında toplamıştır. Bu stratejiler, Venuti'nin *yerleştirme* ve *yabancılaştırma* stratejileri kapsamında ele alındığında, Aixela'nın *koruma* stratejileri Venuti'nin *yabancılaştırma* stratejilerine karşılık gelirken, *öznel ekleme* hariç *değiştirme* stratejileri ise *yerleştirme* stratejilerine denk gelmektedir. *Öznel ekleme* stratejisi, *yabancılaştırma* stratejileri ile değerlendirilmiştir. Aixela'nın stratejilerine ek olarak tarafımızdan, kültürel öğelerin çevirisinde kullanılan *birebir çeviri* (literal translation) stratejisini kullanarak *yabancılaştırma* stratejileri ile değerlendirilmiştir. Aynı zamanda, Aixela'nın stratejileri çalışmanın *mikro*; Venuti'nin *yerleştirme* ve *yabancılaştırma* sınıflandırması ise *makro* stratejiler olarak kategorize edilerek çalışmanın değerlendirme esaslarına dâhil edilmiştir.

7. İnceleme ve Bulgular

Yeni Hayat romanı üzerinde yapılan inceleme sonucunda tarafımızdan toplam 1140 (Bin yüz kırk) kültürel öğeye rastlanmıştır. Söz konusu öğelerin Newmark sınıflandırmasına göre kullanımları nicel olarak incelenmiştir. Bunun yanı sıra kültürel öğelerin çevirisinde kullanılan Aixela'nın sınıflandırmasına göre mikro ve Venuti'nin yerleştirme ve yabancılaştırma stratejilerine göre hesaplanan makro stratejilere ait bulgulara da yer verilmiştir.

Tablo 2

Peter Newmark'ın Sınıflandırmasına Göre Yeni Hayat Romanında Elde Edilen Kültürel Öğelerin Türü ve Sayısı.

Kültürel Öğeler	Öge Sayısı
1. Çevresel Unsurlar	36
2. Maddi Kültür	80

2.1. Yiyecek	34
2.2. Giyecek	13
2.3. Ev eşyaları	25
2.4. Şehir ve köyler	52
2.5. Ulaşım araçları	16
3. Sosyal kültür	80
3.1. İş yaşamı	75
3.2. Özel yaşam	0
4. Kuruluşlar, etkinlikler, süreçler, kavramlar	50
4.1. Siyasi ve idari konular	17
4.2. Dinî konular	21
4.3. Sanatsal konular	66
5. Davranışlar ve gelenek-görenekler	73
6. Deyim ve ifade kalıpları/kalıp ifadeler	502
Toplam	1140

Tablo 2'ye bakıldığında araştırmacı tarafından *Yeni Hayat* romanı incelemesi sonucu toplam 1140 kültürel öge elde edilmiştir. En çok kullanılan ögeyi %44 oranında deyim ve ifade kalıpları oluştururken sıfır olarak belirtilen “özel yaşam”a dair kültürel ögeler “sosyal kültür” ögeleri bünyesinde ele alınmıştır.

7. 1. Yeni Hayat'ın Arapça Çevirisinde Kültürel Ögeler

Yeni Hayat romanında elde edilen kültürel ögelerin, Adulkadir Abdelli, Bekr Sıdkî ve Suhâ Sâmih Hasan tarafından Arapçaya yapılan çevirilerinde *mikro* ve *makro çeviri* stratejisine göre kullanımları nicel olarak belirtilmiştir. Bunun yanı sıra çevirmenlere ait çevirilerde, öne çıkan özellikler, çevirmenlerin strateji seçiminde izledikleri yollar ve çevirilerinde dikkat çeken noktalar açıklanmıştır.

7. 1. 1. Abdelli Çevirisinde Kültürel Öğeler

Tablo 3

Orhan Pamuk'un Yeni Hayat Romanında Geçen Kültürel Öğelerin, Abdulkadir Abdelli Tarafından Çevirisinde Kullanılan Stratejilerin Oranı

Makro stratejiler	Mikro stratejiler	Örnek sayıları
Yabancılaştırma	Tekrar	12
	Yazımsal Uyarlama	94
	Dilsel Çeviri	318
	Metin Dışı Açıklama	4
	Metin İçi Açıklama	78
	Öznel Ekleme	0
	Birebir Çeviri	311
Yerileştirme	Eşanlamlılık	0
	Sınırlı Evrenselleştirme	150
	Tam Evrenselleştirme	124
	Yerleşme	9
	Çıkarma	40

Tablo 3'e bakıldığında, *Yeni Hayat* romanının Abdulkadir Abdelli tarafından Arapçaya yapılan çevirisinde, kültürel öğeleri çevirmek için kullandığı stratejilerde dikkat çeken iki husus bulunmaktadır. Bunların ilki, Abdelli'nin en çok *dilsel çeviri* (%28) ve *birebir çeviri* (%28) stratejilerini sayı yönünden birbirlerine yakın ve aynı oranda kullanmış olmasıdır. Anlaşılan odur ki "Bir roman bir kültürün aynasıdır." ilkesine istinaden, her iki dile ve kültüre hâkim olan Abdelli, çevirisinde kaynak kültürü erek okuyucuya yakınlaştırmayı tercih etmiştir. *Tekrar* stratejisini çok az sayıda kullanması ise erek kültürel ve dilsel yapıyı da koruyarak anlama vurgu yaptığını anlatmaktadır.

İkinci husus ise Abdelli'nin çevirisinde *yabancılaştırma* stratejilerinden sonra orantısal olarak en çok *yerileştirme* stratejilerini kullandığı görülmektedir. Erek kültürde tam karşılığı bulunmayan kaynak kültürel öğelere, erek dilsel yapılarla karşılık vermiştir.

Bunların yanı sıra Abdelli'nin çevirisinde kaynak dil özelliklerini korumak adına sıklıkla *dilsel çeviri* stratejisini kullanması, özellikle deyimler ve ifade kalıplarının yer aldığı ögelerde ve eşdizimsel yapılarda çok az sayıda çeviri kayıplarının yaşanmasına sebep olduğu saptanmıştır.

7. 1. 2. Sıdkî Çevirisinde Kültürel Ögeler

Tablo 4

Orhan Pamuk'un Yeni Hayat Romanında Geçen Kültürel Ögelerin, Bekr Sıdkî Tarafından Çevirisinde Kullanılan Stratejilerin Oranı.

Makro stratejiler	Mikro stratejiler	Örnek sayıları
Yabancılaştırma	Tekrar	10
	Yazımsal Uyarlama	97
	Dilsel Çeviri	316
	Metin Dışı Açıklama	22
	Metin İçi Açıklama	69
	Öznel Ekleme	0
	Birebir Çeviri	333
Yerleştirme	Eşanlamlılık	0
	Sınırlı Evrenselleştirme	171
	Tam Evrenselleştirme	94
	Yerlileşme	6
	Çıkarma	22

Tablo 4'e bakıldığında Bekr Sıdkî'nin de Abdelli'ye yakın denilebilecek oranlarda mikro stratejileri kullandığı görülmektedir. *Dilsel çeviri* stratejisini %28 ve *birebir çeviri* stratejisini ise %29 oranında kullanmıştır. Bu oranlar en yüksek değerleri temsil ederken Sıdkî de çevirisinde kaynak kültürü koruyarak aynı zamanda erek dilsel yapıyı bozmadan kaynak kültürü erek okuyucuya akıcı bir okuma zevki ile sunmuştur. Aynı zamanda, dipnot şeklinde ve yirmi iki farklı örnekte *metin dışı açıklama* stratejisine çevirisinde en çok Sıdkî yer vermiştir. Sosyal kültür, deyimler ve kalıplaşmış ifadeler ve sanatsal konular gibi özel isim ve ifadelerin sıkça yer aldığı alanlarda, bu strateji ile geçen

kültürel öğeleri erek okuyucuya bilinçli bir şekilde tanıtmaya ve yorumlama usulünü benimsemiştir.

Tüm bunların yanı sıra Sıdkî'nin çevirisinde de yer yer çeviri kayıpları saptanmıştır. Bunlar genel anlamda çeviri metnine aşırı düzeyde bağlı kalarak mecazi anlam taşıyan sözcük ve yapıları, düz anlamda vererek tam evrenselleştirmeye neden olmasıyla birlikte yanlış anlama sonucu, sözcüğü bağlamından tamamen uzak bir şekilde tercüme etme şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Örnek

Pamuk (2017)	"Bugün bu kasabada," -evet kasaba demişti- " <u>bir lokma bir hırka</u> demek ayıp sayılıyorsa ve ellerine kına yakan hanımlar küçümseniyorsa o postacının ve otobüslerin ve kahve televizyonlarının Amerika'dan getirdikleri yüzündendir (s. 142).
Abdelli çevirisi (Pamuk, 2001)	((إذا كان اليوم قول: لقمة وهدمة، عيب في هذه البلدة -نعم قال بلدة- وإذا كان يُستهزأ بالنساء اللواتي يصبغن كفوفهن بالحناء، فهذا بسبب ما يجلبه الساعي، وتجلبه الحفلات والتلفزيونات من أمريكا. (s. 177)
Sıdkî çevirisi (Pamuk, 2001)	إذا كان يعاب علينا اليوم في هذه البلدة أن نتلفظ بكلمة مثل اللقمة والخرقة، وإذا كان يتم الاستخفاف بالسيدات ذوات الأيدي المحنأة، فما ذلك إلى بسبب ما يأتيها به من أمريكا ساعي البريد ذاك والحفلات وتلفزيونات المقاهي. (s. 173)
Hasan çevirisi (Pamuk, 2007)	((إذا كان اليوم في المدينة)) -نعم، لقد قال ((مدينة)) - ((فكرة العيش حياة زاهدة تُعتبر شيئاً مخجلاً، ويتم احتقار السيدات اللاتي يضعن الحنة على أصابعهن، فكل هذا بسبب الأشياء التي جلبها الأمريكيان للداخل بواسطة رجل البريد هذا، الحفلات، وأجهزة التلفزيون في المقاهي. (s. 251)

Bir lokma bir hırka Türk Dil Kurumu Sözlük uyarınca “Hayatta azla yetinmeyi, dervişçe geçinmeyi anlatan bir söz.” anlamına gelmektedir. Bu sözcüğün Türkçe-Arapça Kapsamlı Sözlük'teki Arapça karşılığı incelendiğinde “حياة زاهدة (züht hayatı)” şeklinde anlamlandırıldığı görülmüştür. Sözlük, bu sözün Arapçada tam bir deyim ve ifade kalıbı karşılığı olmadığı için literal anlamını vermekle yetinmiştir. Abdelli'nin çevirisine bakıldığında “لقمة وهدمة” (bir lokma bir kıyafet)” şeklinde *dilsel çeviri* stratejini kullanarak Arapçaya aktardığı görülmektedir. Ancak burada önemli bir husus vardır ki o da Abdelli'nin bu çevirisi erek kültür açısından değerlendirildiğinde bir çeviri kaybına yol açmaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere Arapçada böyle bir deyim bulunmamaktadır. Daha önce bu tür bir ifadeyle karşılaşmayan erek okuyucu ise düz anlam ile yapılan çeviriden bir şey anlamayacak ve çeviri,

bağlamın da akışını bozmaya sebebiyet verecektir. Bu yüzden Abdelli'nin çevirisi Aixela'nın *tam evrenselleştirme* stratejileri ile değerlendirilmiştir. Bakıldığında benzer durumun Sıdkî'nin çevirisinde de söz konusu olduğu görülmektedir. “اللقمة والخرقعة (bir lokma bir hırka)” şeklinde verdiği karşılıkta, “الخرقة (hırka, yama, çaput, kumaş parçası)” gibi birçok anlama sahip olduğu dikkat çekmektedir. Bu çeviri kaybının yanı sıra erek kültür okuyucusu tarafında bambaşka bir şekilde anlaşılmaya da neden olabileceği düşünülmektedir. Bu yüzden Sıdkî'nin çevirisi de *tam evrenselleştirme* stratejileri ile değerlendirilmiştir. Son olarak, ara dilden erek dile çeviride bulunan Hasan'ın çevirisine bakıldığında ise “العيش حياة زاهدة” (züht hayatı yaşamak)” şeklinde verdiği karşılık ile *metin içi açıklama* stratejisinden yararlandığı anlaşılmakta olup istenilene uygun bir çeviride bulunduğu görülmektedir.

7. 1. 3. Hasan Çevirisinde Kültürel Öğeler

Tablo 5

Orhan Pamuk'un Yeni Hayat Romanında Geçen Kültürel Öğelerin, Suhâ Sâmih Hasan Tarafından Çevirisinde Kullanılan Stratejilerin Oranı

Makro stratejiler	Mikro stratejiler	Örnek sayıları
Yabancılaştırma	Tekrar	0
	Yazımsal Uyarlama	72
	Dilsel Çeviri	150
	Metin Dışı Açıklama	0
	Metin İçi Açıklama	114
	Öznel Ekleme	3
	Birebir Çeviri	182
Yerileştirme	Eşanlamlılık	0
	Sınırlı Evrenselleştirme	206
	Tam Evrenselleştirme	333
	Yerleşme	13
	Çıkarma	67

Tablo 5'te belirtildiği üzere, *Yeni Hayat* romanını İngilizceden Arapçaya aktaran Suhâ Sâmih Hasan'ın çevirisinde en çok karşılaşılan strateji, *tam evrenselleştirme* stratejisi olmuştur. Bu konuda dikkat çeken nokta, kaynak dilin İngilizce olması varsayımıyla çevirmenin, kültürel öğeleri kaynak dil yapılarını koruyarak çevirisine eklemesidir. Bu da asıl kaynak dil olan Türkçe ile çelişen durumlara sebebiyet vermiştir. En basit tabiri ile aktarım yapılan ara dil İngilizcede, özel isimler, İngilizceye uygun şekilde çevrilmiş olsa da Hasan tarafından Arapçaya aktarımı birebir ara dil yapısına yakın bir şekilde olmuştur.

Roman kahramanlarından Dr. Narin adı “دكتور فاين [Doktor Fine]” şeklinde Arapça metne aktarılırken, bu karakterin romanda geçen kızlarının adı ise sırasıyla; Gülcihan “روزامند [Rosamund]”, Gülendâ “روزابل [Rosabelle]” ve Gülizar “روزباد [Rosebud]” şeklinde yazılmıştır. Bu durum romanda geçen diğer birçok kahramanın adı için de geçerli olmuştur.

Hakeza erek okuyucu açısından değerlendirilme yapıldığında, çeviri metninde kaynak kültürel öğelerin yer almaması, aksine farklı kültüre ait bir öğeyle karşılanması dikkat çekmesinin yanı sıra, kafa karışıklığına da sebebiyet verecektir. Bunun yanı sıra, kaynak kültüre dair daha önceden bir bilgiye sahip olmayan erek okuyucu, çeviriden kaynaklı olarak İngilizceye ait öğeleri Türkçe ile bağdaştırarak asıl kaynak kültürü yanlış anlayacaktır.

Bir diğer önemli husus ise, Hasan'ın, *tekrar* stratejisine hiç başvurmamış olmasıdır. Özellikle de yabancı kaynaklı bazı sözcüklerin çevirisinde, diğer çevirmenler, *tekrar* stratejisi ile sözcüğü metne olduğu gibi aktarırken, Hasan, Arapça yakın karşılığı ile ya da *dilsel çevirisi* ile aktarmıştır.

Hasan, kültürel öğeleri Arapçaya çevirirken en yakın anlamları ile ya da *birebir çeviri* ile aktarmaya özen göstermiştir. Anlaşılmayan bir sözcüğün çevirisinde metin içi açıklamayı seçerken diğer çevirmenlere nazaran *metin dışı açıklama* stratejisini hiç kullanmamıştır. Bu durumun, yeni bir sözcük ya da kalıp ifadeyle karşılaşan erek okuyucu açısından anlamayı zorlaştırdığı düşünülmektedir. Yer yer de bağlama uymaması açısından *tam evrenselleştirme* stratejisi olarak değerlendirilmiştir. Ancak çevirinin direkt ana dil Türkçeden olmaması ve bir ara dil olan İngilizceden çevriliyor olması hasebiyle, ara dilin kültürel özelliklerinin erek metne sindiği gözlemlenmiştir. Metinsel düzeyde de yapılan inceleme sonucunda, çevirmenin erek dile olan hâkimiyetinin iyi düzeyde olması tek başına yeterli olmayacak ve kültürel kayıplara sebebiyet verecektir. Zira bu tür, ara dilden yapılan çevirilerde çevirmenin mutlaka kaynak dil kültürü hakkında bilgi sahibi olmasının önemini gözler önüne sermiştir.

Erek dil hâkimiyetindeki önem ise deyim ve ifade kalıplarının çevirisinde ortaya çıkmaktadır. Hasan'ın eşdizimsel yapıların çevirisinde dilsel çeviriden

ziyade doğru anlamsal çeviri yapmaya özen gösterdiği açık bir şekilde gözlemlenmiştir.

Aktarım yapılan dil farklılığı konusunda Hasan, kullandığı çeviri stratejilerinde dikkat çeken diğer bir yön ile, *öznel ekleme çeviri* stratejisini kullanan tek çevirmen olmuştur. Kaynak metinde olamamasına rağmen çevirmen tarafından erek metne eklenen bilgiler incelenmiş olup ara dil çevirmeninin eklemiş olduğu ifadelerin Hasan tarafından erek dile çevrilmesinden kaynaklandığı saptanmıştır.

Kültürel öğelerin çevirisinde genel anlamda çevirmenlerin etkisi, çevirinin sağlığı açısından büyük bir rol oynamaktadır. Ana dil ve ara dilden çevirinin etkisi bir yana bırakıldığında, yukarıda belirtilen tablolar ışığında çevirmenin dile ve kültüre olan hâkimiyetinin, roman gibi kültürel öğeler bakımından zengin bir çalışmanın aktarımında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilmektedir.

7. 2. *Yeni Hayat* Çevirilerinde Yerleştirme ve Yabancılaştırma

Venuti'nin (1995) *The Translator's Invisibility- A History of Translation* adlı eserinde, çeviri metninde, çevirmenin kendisini ne düzeyde hissettirdiği ya da gizleyerek okuyucuya kendi erek kültüründen akıcı bir metin sunmasından bahsedilmiştir. Bu doğrultuda “Çevirmen, erek okuyucuya kendi dilinden okuyor havası vererek okuru yazara mı taşımıştır ya da kaynak dil normlarına aşırı bağlılık göstererek yazarı mı okura taşımıştır?”, “Çevirmen yerleştirme mi yabancılaştırma mı yapmıştır?” soruları, yapılan çeviriyi değerlendirme açısından önem taşımaktadır.

Aşağıda yer alan tabloda, *Yeni Hayat* romanına ait üç farklı Arapça çeviride, çevirmenlerin Venuti'nin yerleştirme ve yabancılaştırma stratejilerini ne düzeyde kullandıkları nicel olarak belirtilmiştir.

Tablo 6

“Yeni Hayat” Romanında Geçen Kültürel Öğelerin Çevirmenler Tarafından Arapçaya Çevirisinde Venuti'nin Yerleştirme ve Yabancılaştırma Stratejilerini Kullanım Oranları

	Yerleştirme Oranı	Yabancılaştırma Oranı
Adulkadir Abdelli	%28	%72
Bekr Sıdkî	%26	%74
Suhâ Sâmih Hasan	%54	%46

Tablo 6'ya bakıldığında *Yeni Hayat* romanının Arapça çevirisinde kaynak dil kültürünü korumayı seçen Abdelli, yabancılaştırma stratejilerini daha sık kullanmıştır. Yapılan çeviri incelemesi sonucu, Abdelli'nin bu davranışında, kaynak kültürü özenle erek dile yerleştirerek okuru, kendi dilinde yazılmış metin aracılığıyla, yazarın dünyasında bir yolculuğa çıkardığı düşünülmektedir. Böylelikle de okura yeni bir kültürle tanışma şansı sunmuştur. Sıdkî ise diğer çevirmenlere kıyasla %74 oranıyla yabancılaştırma stratejisini en yüksek değerde kullanmıştır. Aynı şekilde çeviri incelemesi göz önünde bulundurularak, çevirmenin her iki dile olan hâkimiyeti çeviri metninde ortaya çıkmaktadır. Zira içerik analizi sonucunda, erek okuyucu açısından bakıldığında romanı okuma esnasında gereksiz düzeyde yabancı unsura maruz kalma durumuna yüksek oranda rastlanmamıştır. Sıdkî de Abdelli gibi kaynak kültürü koruyarak erek okura yeni bir kültür tanıma ve görme fırsatı sunmuştur. Hasan çevirisinde genel anlamda ara dil etkilerini yer yer birebir taşıyarak yabancılaştırma stratejisine bir hayli yakın bir üslup sergilemiş olsa da kaynak dil yapılarını bilhassa deyim ve kalıplaşmış ifade gibi yapılarda sergilediği çeviri şekli, genellikle bu tür öğeleri dilsel çeviriden uzak, anlamsal olarak erek dil unsurlarına uygun bir şekilde çevirme yoluna gitmiştir. Böylelikle Hasan, çevirisinde kaynak dil yapılarının üzerinde biraz fazla durmuş gibi olsa da orantısız olarak, tablo 6'dan anlaşılmaktadır ki çevirisinde yerel dil yapılarını da korumaya dikkat etmiş ve makro stratejileri birbirlerine yakın bir oranda kullanmıştır.

Sonuç

Çevirilerde ilk dikkat çeken konu, çeviri yapılan dil farkları olmuştur. Zira Abdelli ve Sıdkî romanı ana dili Türkçeden Arapçaya çevirirken, Hasan ara dil İngilizceden Arapçaya çevirmiştir. Abdelli ve Sıdkî, çevirilerinde Venuti'nin yabancılaştırma stratejisini ağırlıklı olarak kullanmışlardır. Kaynak dil üzerinden yapılan çevirilerde kültürel öğelerin aktarımı birebir ya da anlamsal bütünlük korunarak yapılmıştır. Ara bir dil üzerinden yapılan çevirilerde ise ara dilin kültürel etkilerinin çeviri metnine yansıdığı ve yüksek oranda çeviri kayıplarına sebep olduğu söylenebilmektedir. Kaynak dile ait kültürel öğelerin ara dil kültüründen ifadelerle aktarıldığı da görülmüştür.

Ancak burada durum her ne olursa olsun, çevirmen yeterliliği de kendini ön plana çıkarmaktadır. Yapılan araştırma sonucunda, kaynak ve erek dilleri iyi bilmenin yanı sıra her iki kültüre olan hâkimiyet, çevirinin başarılı ve kültürel öğelerin çeviri esnasında kaybını önlemek adına önem teşkil ettiğini göstermiştir. Ara dilden yapılan çeviri durumlarında çevirmenin kaynak dili bilmesinde de kültürü hakkında sahip olduğu bilginin erek dile yapacağı çeviride kendini göstereceği ve kaynak kültürün kayba uğramadan erek dile aktarılabilmesi söylenebilmektedir. Kaynak kültür hakkında bilgi sahibi olmayan bir çevirmen tarafından ara dilden yapılan çeviri gibi aksi bir durum

söz konusu olduğunda ise kültürel öğelerin yine bu ara dil yapılarına ve şekline uygun olarak aktarılacağı gözlenecektir. Anlaşılacağı üzere aslına mugayir bir şekilde aktarılan kültürel öğelerin yankısı erek okuyucuda da farklı olacaktır. Kaynak kültürden uzak bir şekilde yapılacak çeviri ise çeviri kaybının yanı sıra kaynak kültürün de yanlış anlaşılmasına sebep olacaktır. Bunun da büyük bir kültür kaybına neden olacağı söylenebilmektedir. Bu yüzden ara dil üzerinden çeviri yapılması gereken durumlarda, çevirmenin kültüre ait öğelerin çevirisinde, ara dilden çevrilen metne aşırı bağımlı kalmayarak, sadakatini kaynak kültürden yana kullanması gerektiği söylenebilmektedir.

Kaynakça

- Aixela J. F. (1996) Culture-specific items in translation. in Alvarez, R. & Vidal, M. C. (Eds.) *Translation, Power, Subversion* (pp. 52-79). Clevedon: Multilingual Matters.
- Akalın, Ş. H., Toparlı, R., Argunşah, M., Demir, N., Gözaydın, N., Özyetgin, M., . . . Tekeli, S. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Eagleton, T. (2011). *Kültür Yorumları*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İşler, E., & Özay, İ. (2015). *Türkçe Arapça Kapsamlı Sözlük*. Ankara: Fecr Yayınevi.
- Köksal, D. (1995). *Çeviri kuramları*. Ankara: Neyir.
- Newmak, P. (1988). *A text book of translation*. UK: Prentice Hall.
- Pamuk, O. (2001). *el-Hayat el-cedide* (A. Abdelli, Çev.). Şam: Ward.
- Pamuk, O. (2001). *el-Hayat el-cedide* (B. Sıdkî, Çev.). Şam: Ninawa.
- Pamuk, O. (2007). *el-Hayat el-cedide* (S. S. Hasan, Çev.). Lübnan: El-Hey'etu'l-Mısriyyeti li'l-kitab.
- Pamuk, O. (2017). *Yeni hayat*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Suçin, M. H. (2013). *Öteki dilde var olmak Arapça Eşdeğerlik*. Ankara: Say.
- Toven, M. B. (1924). *Yeni Türkçe Lügat*. Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK.
- Venuti, L. (1998). *Translator's invisibility: A history of translation*. London and New York: Routledge.
- Venuti, L. (ed.) (1992). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York: Routledge.

**LÜBNAN ASILLI YAZAR EMÎN MA'LÛF'UN “ADRIANA
MATER” ADLI LİBRETTOSUNUN FRANSIZCADAN ARAPÇAYA
ÇEVİRİSİNDE DEYİMLERİN EŞDEĞERLİK AÇISINDAN
İNCELENMESİ***

Musa Yıldız**

Meryem Melike Güngenci***

Öz

Çeviri, bir dilin başka bir dile aktarılması sürecidir. Birbirinden farklı iki dil arasında bilgi, kültür alışverişini sağlamak için kullanılan bir araçtır. Çeviri yaparken kaynak metin ile erek metin arasında çeşitli düzeylerde eşdeğerliğin sağlanması gerekmektedir. En çok çevirisi yapılan metin türü olan edebi metin çevirisindeki en önemli nokta kaynak metnin yazarının okuyucuya hissettirdiği duyguların benzer biçimde erek metne yansıtılmasıdır. Özellikle bu türe dâhil olan tiyatro eserlerinin başka bir dile kazandırılması süreci oldukça zorlu bir süreçtir. Kaynak dilin ve kültürün, erek dil ve kültürüne uygun bir şekilde aktarılması gerekmektedir. Bu araştırmanın amacı, kaynak dilden erek dile çeviri yapılırken Mona Baker'ın dört grupta sınıflandırdığı şekilde çeviride eşdeğerliğin sağlanıp sağlanmadığını saptamaktır. Bu çalışmada Emîn Ma'lûf'un *Adriana Mater* adlı Fransızca librettosunun, Arapça çevirisinde kullanılmış olan deyimlerin, uzman görüşüyle Fransızcadaki kullanımları tespit edilerek, eşdeğerlik açısından bir çeviri incelemesi amaçlanmıştır. Çalışma sonunda Fransızca aslında geçen ifadelerin erek dile farklı şekillerde çevrildiği belirlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Adriana Mater, Emîn Mâ'lûf, çeviri, çevirmen, deyim, eşdeğerlik.

Analysis of Idioms in The Translation of Lebanese Origin Author Emîn Ma'lûf's Libretto “Adriana Mater” from French into Arabic in Terms of Equivalence

Abstract

The translation is the process of transferring one language to another and it is a tool used to exchange information and cultures between two different languages. In the process of translation, equivalence between the source language and target language ought to be provided. The most important point in translating literary texts, which is the most translated text type, is the competence of reflecting the feelings of source texts to target texts. Especially transferring dramas which are included in this type, to other languages is an extremely difficult process. It is suggested to translate source language and its culture to their equivalents in target language and culture with particular

* Araştırma makalesi/Research article

** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Arap Dili Eğitimi Anabilim Dalı. e-posta: ymusa@gazi.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5274-9481.

*** Arş. Gör., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Arap Dili Eğitimi Anabilim Dalı. e-posta: melikegungenci@gazi.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1885-0551.

Makale Gönderim Tarihi: 05.01.2021

Makale Kabul Tarihi : 31.05.2021

NÜSHA, 2021; (52): 147-160

attention paid to the dialogues. The purpose of this study aims to determine the linguistic equivalence according to Mona Baker's theory which categorized into four main types. In this study, it is aimed to determine the utilization of the idioms used in the Arabic translation of Emîn Ma'lûf's Libretto entitled as "Adriana Mater" in French with expert opinion. At the end of this study, it is stated that the expressions used in the French version were translated into the source language with different levels of equivalence.

Keywords: Adriana Mater, Emîn Mâ'lûf, equivalence, idiom, translation, translator.

Structured Abstract

The Lebanese-born French author Emîn Mâ'lûf, who received Prix Goncourt in 1993 for his novel *The Rock of Tanios*, is well known with his novels all around the World. Mâ'lûf, whose novels has been translated into Turkish and many languages, is also known in our country. Ma'lûf emphasizes the importance of eliminating discrimination based on gender, race, ethnic group, religion, or any other attribute, and meeting whole world on a common ground, and warns the public against hatred and intolerance tirelessly in his novels.

The translation is the process of transferring one language to another and it is a tool used to exchange information and cultures between two different languages. In the process of translation, equivalence between the source language and target language ought to be provided. Equivalence is one of the core concepts of translation. Translational equivalence is the similarity between a word (or expression) in one language and its translation in another. The purpose of this study aims to determine the linguistic equivalence according to Mona Baker's theory which categorized into four main types (equivalence at word level, equivalence above the word level, grammatical equivalence, textual equivalence). In this study, it is aimed to determine the utilization of the idioms used in the Arabic translation of Emîn Ma'lûf's Libretto entitled as "Adriana Mater" in French with expert opinion.

The French idiom "Les grondements de la guerre" had translated to Arabic in the form of "تندق طبول الحرب". Arabic idiom that has a similar meaning to the idiom in the source text and is equivalent at the word level is used in the same way in the target text. Thus, equivalence has been achieved. The French idiom "Les dés sont jetés" had translated to Arabic in the form of "سبق السيف العذل". The idiom in the source text has been translated into a frequently used an idiom in the Arabic language. The translator has translated through the localization technique in this section. The French idiom "Je n'ai fait qu'avalier des mensonges des" had translated to Arabic in the form of "أنا أتجرع الأكاذيب". Thus, equivalence has been achieved. The French idiom "Soit trop lourde à porter" had translated to Arabic in the form of "ثقيل / ثقيلة على كاهل". The translator has followed the strategy of adding words in the process of the translation. Adding words in translation is a strategy to add some words and expressions that are not found in the source text into the target text. The translator has added the word "كاهل" to the target text and transferred it to the idiom commonly used in Arabic. The French idiom "La camisole de l'ignorance" had translated to Arabic in the form of "قميص الجهل". The translator has found the equivalent of the idiom in the source text in the target language.

The French idiom “Puis tu es devenu soudain adulte” has translated to Arabic in the form of “شبيبت فجأة عن الطوق”. Although the translator used similar expressions in terms of meaning, he could not achieve equivalence by translating the common sentence in French into Arabic as an idiom. The French idiom “Puis il y a eu guerre” has translated to Arabic in the form of “شنت نيران الحرب”. The translator has transferred the similar phrase to an idiom that is often used in the target language. The French idiom “Le jour ou tu es né” has translated to Arabic in the form of “أبصرت النور” and “La guerre s’est arrêtée” has translated to Arabic in the form of “وضعت الحرب أوزارها”. The translator has translated the common expression in the source text as an idiom to the target language. The French idiom “propre fils” has translated to Arabic in the form of “فلذة كيدي”. In this part, the translator has added an emotional tone to the libretto by translating a similar phrase with a different lexical element but with an expression that has the same meaning.

As a result of this research, the translation strategies used by the translator in the process of translating have been analyzed and some differences in expression have been observed in the translation of the discussed sentences from French to Arabic. In its translation into Arabic, idioms are often used to save the translator speech from monotony. The translator has tried to transfer the sentences in the source text to Arab culture as much as possible. The translator has translated faithfully some sentences from the source text to Arabic in the process of the translation.

Giriş

Çeviri, çeşitli toplumlar arasında dilsel ve kültürel açıdan etkileşimin sağlanması için önemli bir rol oynamaktadır. Başka bir deyişle kaynak kültürün, erek kültüre aktarılmasını sağlayan bir faaliyettir. Bu faaliyetin gerçekleşmesindeki en önemli faktör çevirmendir. Çünkü kaynak dili birçok yönden erek dile olabildiğince en doğru ve kaynak metnin anlamına en yakın şekilde aktarmaya çalışmaktadır.

Çeviri esnasında çevirmenlerin karşılaştığı birçok zorluk bulunmaktadır. Özellikle kaynak dilin kültürü ile erek dilin kültürü birbirlerinden fazlasıyla uzaksa, çevirmen kaynak dili erek dile aktarırken kültür farkını gözetmek zorundadır. Kültürel farklılıklardan doğan bir takım özel söylemler bulunmaktadır. Bir toplumun sosyal özelliğini yansıtan deyimler de bu özel söylemlere dâhil edilmektedir. Yeryüzünde kullanılan dillerin uzun bir geçmişe dayanan ve günlük hayatta sıklıkla kullanılan birçok deyim bulunmaktadır. Deyimler genellikle tarihte yaşanan belirli olaylar üzerine söylenip toplumda yaygın bir şekilde kullanılmaya devam edilen kalıp kullanımlardır. Deyimler, kullanıldığı toplumun sosyolojik, kültürel ve coğrafi birçok özelliğini yansıtmaktadır. Çeviri esnasında özellikle deyimler açısından eşdeğerliğin yakalanması, çevirmenin hem kaynak dile hem de erek dile iyi derecede hâkim olmasını gerektirmektedir. Fakat bazı durumlarda bir dilde kullanılan deyim diğer dilde karşılığının olmaması durumu çevirmene deyim erek dil ve kültüre aktararak anlamını ve etkisini sağlaması açısından birtakım zorluklar

çıkarmaktadır. Buna ek olarak deyimlerin metin içerisinde fark edilip onun deyim olduğuna kanaat getirilmesi de dilin yapısına ve kültürüne dair bilgiye sahip olmayı gerektirmektedir.

Çeviri kavramının tarih boyunca edildiği anlamlar araştırıldığında birçok farklı tanıma rastlanabilir. Bunun için başvurulacak ilk kaynak, Türk Dil Kurumu (2020) tarafından yapılan “Bir dilden başka bir dile aktarma, çevirme, tercüme, bir eserin başka bir dile aktarılması” tanımıdır. Çeviri üzerine yapılan çalışmalarda araştırmacıların ortaya çıkardığı kuramsal tanımlarla da karşılaşmaktadır. Newmark’a göre “Çeviri bir dilde yazılı bir mesajı veya ifadeyi başka bir dilde yazılı bir mesaja veya ifadeye dönüştürme girişimini kapsayan bir zanaattır” (Newmark, 1981, s.7). Göktürk (2016, s.15) çeviriyi “Tek tek diller ötesinde bir ortak dildir çeviri, dillerin dilidir” şeklinde tanımlamaktadır. Suçin ise çeviriyi “Çeviri, toplumların bilgilerini birbirleriyle paylaşmalarını sağlayan bir yoldur” şeklinde tanımlamıştır (Suçin, 2013a, s.19).

Tanımlardan görüldüğü üzere çeviri, insanlığın başlangıcından günümüze kadar uzanan, birbirinden farklı iki dil arasında var olan iletişimi ve kültürlerarası bilgi alışverişini sağlayabilmek için ortaya çıkmış bir faaliyettir. Çeviri, farklı kültürleri bir araya getiren, kültürler arası bilgi paylaşımına aracılık eden ve dillerarası eşdeğerliği dikkate alarak dilleri birbirine dönüştüren ortak bir dildir.

150

Çeviri, sözlü ve yazılı olmak üzere iki şekilde yapılabilmektedir. Herhangi bir metnin yazılı çevirisinin yapılması mümkün olacağı gibi konuşma esnasında söylenen cümlelerin de çevirisinin yapılması mümkündür. Yazılı çeviri yapılırken metin önce okunup anlaşıldıktan sonra çeviri yapılmaktadır. Aynı şekilde sözlü çeviri esnasında türüne göre eğer ardıl çeviri ise kaynak dilde konuşulanlar dinlenir, daha sonra erek dile aktarılır. Eğer simultane çeviri ise kaynak dilde konuşulanlar eş zamanlı olarak erek dile aktarılır.

Çeviride Deyimler

Dilin zenginleşmesini ve ivme kazanmasını sağlayan deyimler, birden fazla sözcüğün bir araya gelerek bir durumu ya da olayı anlatmak için kullanılan kalıplaşmış sözlerdir. Aksan’a göre deyim, bir dilin sözvarlığı, aynı zamanda anlatımı güçlü kılan birçok anlam olaylarının, söz sanatlarının yansıtıcısıdır ve genellikle bir durumu, olayı, insan karakter ve davranışlarını betimlemek üzere birden çok sözcükle oluşturulur (Aksan, 2000, s.77). Konuşmaları monotonluktan uzaklaştırmak amacıyla kullanılan deyimler kültürlerarası benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir. Bu yüzden deyimlerin çevirisi yapılırken, erek dilde o deyim tam karşılığı olup olmadığını çözümlenerek, erek dile en uygun şekilde aktarma ve yorumlama becerisi gerekmektedir. Ayrıca tercümede uygun ifadelerin seçilmesi, eserin üslubunun doğru aktarılması, hedef dildeki geçerli kelimelerin tercih edilmesi gerekmektedir.

(İşler & Yıldız, 2018, s.23). Buna ek olarak deyimler bir toplumun kültürünü yansıttığı için hem kaynak dilin hem de erek dilin kültürü hakkında doğru ve kapsamlı bir bilgiye sahip olmak gerekmektedir. Bu nedenle deyimlerin çevirisinde birçok sorunla karşılaşmak mümkündür. Baker, deyim çevirisinde karşılaşılan sorunların iki hususla yakından ilişkili olduğunu, birincisinin, öncelikle metinde deyim farkına varma ve onu doğru bir şekilde yorumlama becerisiyle ilgili olduğunu, ikincisi ise deyim çeşitli anlamsal boyutlarının erek dile aktarılması sürecinde karşılaşılan sorunları kapsadığını ifade etmiştir (Suçin, 2013). Suçin'e göre deyim çevirisinde karşılaşılan sorunlar şu başlıklar altında toplanmaktadır (2013b, s. 183):

- Metinde geçen deyim farkında olmak.
- Kaynak dil deyiminin hedef dilde karşılığının bulunmaması.
- Benzer biçime sahip kaynak ve hedef dil deyimlerinin farklı bağlamlarda kullanılması.
- Kaynak ve hedef dillerin metin normlarında deyimlerin farklı sıklıkta kullanılması.

Çevirmen yazılı çeviri yaparken farklı strateji ve teknikler kullanabilir. Esas olarak çevirmenin ne tarz bir metin çevirdiği de önemli faktörler arasındadır. Nitekim resmi bir yazı ile edebi bir yazıyı çevirme konusunda işin içine farklı yöntemler, teknikler ve dinamikler girecektir. Bir çeviride fikri sapmaların yaşanmaması için çevirmen tarafından kullanılan çeviri stratejilerinin yanı sıra, çevirmen objektiflik içinde makul akıl yürütmeleri yapabilir (Divarcioğlu, 2017, s.241). Bir tiyatro eserinin çevirisini yaparken çevirmenin dilsel düzenin yanında kültürel düzene de uygun bir çeviri yapması gerekmektedir. Cary'e (1996, s.70) göre, bir tiyatro oyunu çevirmeni kaynak metne sadık bir çeviriyi başarıyla yapmak istediğinde, yazarın halkın üzerinde bıraktığı etkiyi göz önünde bulundurma kaygısı taşır. Çevirisi yapılan tiyatro oyunu erek kültür izleyicisinde olumsuz bir intiba bırakabilir ve oyunu başarısızlığa götürebilir. Çünkü çevirmen çeviri yaparken kaynak metindeki dilsel düzen ve kültürün, erek dile ve kültüre aktarılmasına yönelik güçlükler yaşayabilir. Bu bağlamda Cary'e göre tiyatro çevirisinde çeviri (la traduction) ve uyarlama (l'adaptation) olmak üzere iki yöntem başvurulur (Dindar, 2015, s.87). Mona Baker, atasözleri ve deyim çevirilerinde izlenecek stratejileri; benzer anlam ve benzer biçimle çeviri (tam eşdeğerlik), benzer anlam farklı biçimle çeviri (kısmî eşdeğerlik), açıklama yoluyla çeviri ve çıkarma yoluyla çeviri stratejileri şeklinde sınıflandırmıştır (1992, s.228).

Çeviride Eşdeğerlik

Eşdeğerlik, Türk Dil Kurumu'nun (2020) tanımına göre "eşdeğer olma durumu"dur. Çeviride eşdeğerlik ise kaynak metin ile erek metin arasında söz dizimi, anlam, biçem ve dilbilgisi yönünden denklik kurulmasıdır. Mona Baker

eşdeğerlik kavramını kelime seviyesinde, kelime seviyesinin üstünde, dilbilgisel, metinsel ve pragmatik seviyeler olarak adlandırdığı başlıklar altında ayrıntılı olarak tanımlamaktadır (Baker, 1992, s.5). Çeviride skopos kuramını geliştiren Vermeer, eşdeğerliği, “erek metinle kaynak metin arasında oluşan gerçek ilişki” olarak tanımlamaktadır (2008, s.43). Eşdeğerlik kavramının mantıktan geldiğini ileri süren Gideon Toury, eşdeğerliği “değişmeyen ve değişen arasındaki denge” olarak tanımlamaktadır (Yalçın, 2015, s.74). Eşdeğerlik kavramı çeviribilimciler tarafından sözcüksel, metinsel, söylemsel vb. eşdeğerlik şeklinde incelemiştir. Mona Baker çeviride eşdeğerliği sözcük ve sözcük üstü düzeyde, dilbilgisel, metinsel ve kullanımsal eşdeğerlik olmak üzere dört gruba ayırmaktadır (Suçın, 2013, s.54):

- Sözcük ve sözcük üstü düzeyde eşdeğerlik: Metin ya da söylemden ziyade sözcük düzeyinde eşdeğerliğin sağlanmasıdır.
- Dilbilgisel eşdeğerlik: Hedef dilde kaynak dildeki dilbilgisel araçların bulunması, bilgi ve mesajın kayba uğramadan hedef dile aktarılmasıdır.
- Metinsel eşdeğerlik: Kaynak ve hedef dildeki metinlerin bilgi ve tutarlılık açısından eşdeğer olmasıdır.
- Kullanımsal eşdeğerlik: Kaynak dilde anlatılmak istenen ifadenin hedef kültür okuyucularının açıkça anlayabilmesi için ifadenin yeniden oluşturulmasıdır.

Bu çalışmada Emîn Ma'lûf'un “Adriana Mater” adlı Fransızca librettosunun, Arapça çevirisinde kullanılmış olan deyimlerin kaynak dildeki kullanımı göz önünde bulundurularak Mona Baker'ın eşdeğerlik tanımı üzerinden çeviride eşdeğerlik incelenmiştir.

Emîn Ma'lûf'un Hayatı ve Edebi Yönü

Emîn Ma'lûf 1949 yılında Beyrut'ta doğmuştur. Çocukluk dönemini ve ilköğretimini Beyrut'ta bir Fransız okulunda tamamlamıştır. Anadili Arapça olup iyi derecede Fransızca ve İngilizce bilmektedir. Annesi ve babası gazeteci olan Emîn Ma'lûf, ekonomi ve toplum bilimi okuduktan sonra Beyrut'taki “*En-Nahar*” gazetesinde çalışmaya başlamıştır. Lübnan'da çıkan iç savaş sebebiyle ailesiyle birlikte Fransa'ya göç etmiştir.

İlk kitabı olan *Arapların Gözüyle Haçlılar* eseri 1983 yılında Paris'te yayımlanmıştır ve bu kitap sayesinde tanınmıştır. Yazar bu eseriyle Batı'nın Haçlı Savaşlarına farklı bir açıdan bakmasını sağlamıştır. Yazarın ikinci eseri 1986 yılında yayımlanan *Afrikanlı Leo* olup bu eseriyle Fransız-Arap Dostluk Ödülüne layık görülmüştür. Ardından 1988 yılında *Semerkant*, 1991'de *Işık Bahçeleri*, 1992'de *Béatrice'ten Sonra Birinci Yüzyıl*, 1993'te *Tanios Kayası*, 1996 yılında *Doğu'nun Limanları*, 1998'de ilk deneme kitabı olan *Ölümcül Kimlikler*, 2000'de *Yüzüncü Ad: “Baldassare'nin Yolculuğu”* adlı romanı,

2001’de opera için yazdığı ilk librettosu *Uzaktan Aşk*, 2004’te *Yolların Başlangıcı* adlı otobiyografik eseri, 2006 yılında ise ikinci librettosu olan *Adriana Mater* yayımlanmıştır. 2009’da ikinci deneme kitabı olan *Çivisi Çıkmış Dünya*, 2010 yılında *Emilie* adlı librettosu, 2012 yılında *Doğu’dan Uzakta* romanı yayımlanmıştır.

Emîn Ma’lûf kitaplarında sıklıkla Asya ve Akdeniz kültürüne dair unsurlar kullanmaktadır. Ayrıca doğu toplumunun özelliklerini, kültürünü, gelenek ve göreneklerini ve tarihini iyi bildiği için eserlerinde doğu toplumuna ait unsurları işlemiştir. Böylece Batı toplumlarının Doğu’yu tanımasında önemli katkısı bulunmuştur. Ma’lûf eserlerinde hoşgörü, sevgi, saygı ve erdem kavramlarının kaynaştığı bir toplumu yansıtmaya arzusundadır. Yıldırım’a (2015, s.71) göre Ma’lûf eserlerinde cinsiyet, ırk, etnik grup, din ya da başka ölçütlerle ayrımcılıkların son bulmasını, tüm dünyanın ortak bir eksende toplanmasını, kin ve hoşgörüsüzlüğe karşı kamuoyunun usanmadan uyarılmasını vurgulamaktadır.

Adriana Mater Librettosunun Karakterleri ve Konusu

Emîn Ma’lûf’un ilk librettosu olan *Uzaktan Aşk* adlı eserinden sonra kaleme aldığı ikinci eseridir. Fransız besteci Kaija Saariaho tarafından 2006 yılında bestelenmiş olup 3 perdeden oluşmaktadır. Yazar önceki eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de bir sosyolojik olaya değinerek savaşın bir toplum ve bireyleri üzerindeki etkisini çok yönlü ve etkileyici bir şekilde okuyucu ile buluşturmuştur. Bu librettonun çalışma konusu olarak seçilmesinin nedeni, eserin konusu, yazarın anlatım tarzı ve okuyucuya verilmek istenen mesajın çarpıcı ve etkileyici olmasıdır.

Librettonun karakterleri Adriana, oğlu Yonas, kız kardeşi Refka ve asker Tsargo’dur. Olayın geçtiği zamanın tam olarak bilinmemesinin yanı sıra 20. yüzyıl balkan coğrafyasında yaşanan karışıklıkları anlatan ve iç savaşın yaşandığı bir ülkede geçmektedir. Tsargo adındaki askerin Adriana’ya tecavüz etmesi üzerine kurulmuştur. Bu tecavüz nedeniyle hamile kalan Adriana çocuğu doğurmak ister. Kız kardeşi Refka, Adriana’ya Tsargo gibi bir şeytanın çocuğunu doğurmak istediği için ısrarla karşı çıkar. Sonuç olarak Adriana’nın Yonas adında bir erkek çocuğu dünyaya gelir. Yonas büyüdüğünde Adriana ona gerçekleri anlatır ve Tsargo’nun onun babası olduğunu söyler. Yonas senelerdir annesinin böyle bir gerçeği saklamasına öfkelenir. Şehri terketmiş olan Tsargo bir gün şehre döner ve Yonas bu haberi alır. İntikam almak için babası Tsargo’yu öldürmek için ant içer.

Adriana Mater, insanoğlunun savaş döneminde yaşadığı içler acısı trajedileri gözler önüne sererken, “bir insanın tüm yaşadığı acılara rağmen bağışlaması bir cesaret göstergesi mi yoksa korkaklık mı?” gibi sosyolojik bir sorunu ve soruyu ortaya çıkarmaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, Adriana Mater adlı librettonun yazım dili Fransızcadan Arapçaya çevirisinde kullanılan deyimsel ifadeleri eşdeğerlik açısından incelemeyi amaçlamaktadır. Fransızcadan Arapçaya aktarılırken kullanılan dokuz adet deyimsel ifadenin, Fransızca kaynak metindeki kullanım şekilleri incelenmiş olup eşdeğerlik açısından değerlendirilmiştir.

Eserin Deyimsel İfadelerinin Çeviri Açısından Çözümlemesi

Adriana Mater librettosunun kaynak dil Fransızcadan erek dil Arapçaya çevirisi incelenerek, Arapça çevirisinde tespit edilen deyimsel ifadelerin Fransızca aslındaki ifadeler belirlenmiştir. Belirlenen ifadelerin çevirisi eşdeğerlik açısından ve çeviri stratejileri odak alınarak incelenmiştir. Eser Fransızca aslından Arapçaya 2006 yılında Nahla Baydoun tarafından çevrilmiştir. Aynı şekilde Fransızca aslında Türkçeye Samih Rifat çevirmiştir.

İlk olarak Fransızca aslından *Adriana Mater* olan eserin isminin Fransızcadan Arapçaya çevirisi “الأم أدريانا” (Adriana Anne) şeklinde yapılmıştır. Burada sözcüksel düzeyde eşdeğerlik sağlanmıştır.

Örnek 1

<p><u>Kaynak Metin (Fransızca)</u> (s.12)</p> <p>Deuxième tableau - Comme en écho à la fureur de Tsargo et à menaces, les grondements de la guerre.</p>
<p><u>Erek Metin (Arapça)</u> (s.10)</p> <p>المشهد الثاني – تدق طبول الحرب كأنها ترجع صدى غضب تسارغو و وعيده.</p>
<p><u>Türkçe</u> (s.10)</p> <p>İkinci sahne – Tsargo’nun öfkesine ve tehditlerine bir yankı gibi yanıt veren savaş gürlemeleri duyulur.</p>

Cümlede librettonun olay örgüsünün başlangıcı sayılan savaşın sinyal verdiği ya da savaşın başlamak üzere olduğu belirtilmektedir. Fransızca kaynak metinde geçen “les grondements de la guerre” yani “Savaş gürlemeleri duyulur” ifadesini Arapçaya çevirisinde çevirmen Arapçada sıklıkla kullanılan “savaş tamamları çalar” (تدق طبول الحرب) şeklinde aktarmıştır. Kaynak metindeki düz anlamlı ifade erek metne deyim olarak aktarılmıştır. Burada Mona Baker’ın eşdeğerlik sınıflandırmasına göre metinsel eşdeğerliğin sağlandığı söylenebilir.

Örnek 2

<p><u>Kaynak Metin (Fransızca)</u> (s.54)</p> <p>De toute manière, les dés sont jetés. Tu as choisi de garder l'enfant, il est trop tard pour changer d'avis.</p>
<p><u>Erek Metin (Arapça)</u> (s.74)</p> <p>على أي حال، قضي الأمر، فقد اخترت أن تحتفظي بالطفل وسبق السيف العذل.</p>
<p><u>Türkçe</u> (s.43)</p> <p>Öyle ya da böyle, zarlar çoktan atıldı. Çocuğu doğurmayı seçtin. Karar değiştirmek için artık geç.</p>

Cümlede, librettonun ana kahramanlarından Adriana, Tsargo tarafından uğradığı tecavüzün üzerine hamile kalır ve o çocuğu doğurmak istemektedir. Bunun üzerine Adriana'nın kardeşi Refka bu durumun çılgınlık olduğunu ama iş isten geçtiğini belirtmektedir. “Çok geç olmak” deyimini Fransızcada “artık zarlar atıldı” anlamına gelen “les dés sont jetés” deyimini ile ifade edilmiştir. Arapçaya çevirisinde “Kılıç kınamanın önüne geçti” (سبق السيف العذل)² deyimine aktarılmıştır. Bu deyim in erek kültürde hikâyesi bulunmaktadır. Çevirmen Fransızca kaynak metinde geçen “zarlar atıldı” deyimini erek dilin kültüründe hikâyesi olan “kılıç kınamanın önüne geçti” deyimini ile çevirmiştir. Benzer anlamlı bir deyim biçimsel olarak farklı sözcüksel öğelerle Arapçaya çevrilerek Mona Baker'in metinsel eşdeğerlik yaklaşımı tercih edilmiştir.

Örnek 3

<p><u>Kaynak Metin (Fransızca)</u> (s.62)</p>

² Doğru, E. (2011). Dilin Derin Devleti Deyimler. (s. 120), “Kılıç kınamanın önüne geçti” deyiminin hikâyesi: Dabbe bin Edd'in develerinden biri kaçtı. Dabbe'nin oğulları Sa'd ve Su'ayd kaçan deveyi bulmak için aramaya koyuldular. İkisi de farklı yönlere ayrıldılar. Sa'd deveyi bulup eve getirdi, Su'ayd ise hala aramaya devam ediyordu. El-Hâris bin Ka'b ile yolda karşılaştılar. Hâris, Su'ayd'ın üzerindeki hırkaları istedi. Su'ayd hırkaları vermeyince Hâris onu öldürüp hırkaları aldı. Dabbe oğlu Su'ayd'ı bekledi fakat gelen olmadı. Hac ibadetini yapmak üzere Mekke'ye giden Dabbe, Ukaz Panayırı'nda el-Hâris ile karşılaştı. Üzerinde oğlu Su'ayd'ın hırkaları vardı. Bu hırkaları nereden aldığını sordu. O da yolda bir gençle karşılaştığını, üzerindeki hırkayı istediğini vermeyince de onu öldürdüğünü söyledi. Bunu duyan Dabbe oğlunu öldüren el-Hâris'i orada bulduğu bir kılıçla öldürdü. Haram ayda böyle bir şeyi neden yaptığını soranlara “kılıç kınamanın önüne geçti” diye cevap verdi. Bu deyim, söylenen bir sözün ya da yapılan bir eylemin yanlış olduğu ya da başa bela açacağı bilindiği halde kişinin kendine hâkim olamayarak fevri bir hareketle bu işi gerçekleştirmesi durumunda kullanılır.

Depuis que je suis né je n'ai fait qu'avalier des mensonges des mensonges avec chaque gorgée de lait.

Erek Metin (Arapça) (s.85)

منذ أبصرث النور وأنا أتجرع الأكاذيب والأكاذيب مع كل قطرة حليب.

Türkçe (s.51)

Doğduğumdan beri hep bu yalanları yuttum ben, içtiğim her süt yudumuyla...

Adriana oğlunun öz babasının iç savaş sırasında öldüğünü söyler. Oğlu Yonas seneler sonra gerçek babasının aslında iç savaşta ölmediğini ve hayatta olduğunu öğrenir. Annesinin bu gerçeği saklamasına sitem eden Yonas “yalanlarını yuttum” yani “kandım” ifadesini kullanmıştır. Fransızca kaynak metinde “je n'ai fait qu'avalier des mensonges (...)” şeklinde geçen ifade aynı sözcüksel öğelerle Arapçaya (أنا أتجرع الأكاذيب) “Yalanları yuttum” şeklinde aktarılmıştır. Böylece Mona Baker’ın sözcük düzeyinde eşdeğerlik yaklaşımının tercih edildiği söylenebilir.

Örnek 4

Kaynak Metin (Fransızca) (s.62)

J'avais peur que la vérité, soit trop lourde à porter, pour l'enfant que tu étais.

Erek Metin (Arapça) (s.86)

خشيت أن تكون الحقيقة ثقيلة على كاهل الطفل الذي كنت...

Türkçe (s.52)

Daha çocuktun ve gerçeğin, taşıyamayacağın kadar ağır gelmesinden korkuyordum.

Cümlede libretto ana kahramanlarından Yonas gerçek babasının kim olduğunu öğrenmiştir. Annesinin bu sırrı senelerce saklamasına büyük bir öfke duymaktadır. Adriana ise oğluna bu sırrı neden sakladığını açıklamaktadır. Fransızca kaynak metinde “soit trop lourde à porter” şeklinde ifade edilen “Taşımak için ağır gelmek” ifadesi Arapçaya (ثقيل / ثقيلة على كاهل) “omzuna ağır gelir” şeklinde aktarılmıştır. Çevirmen bu ifadeyi çevirirken sözcük ekleme stratejisini izlemiştir. Çeviride ekleme, kaynak metinde bulunmayan bazı sözcük ve ifadeleri erek metne ekleme stratejisidir. Çevirmen erek metne “omuz” kelimesini ekleyerek Arapçada sıklıkla kullanılan deyimle aktarmıştır. Çevirmenin bu ifadede metinsel eşdeğerliği sağladığı söylenebilir.

Örnek 5

<u>Kaynak Metin (Fransızca)</u> (s.63) Moi seul ligoté par la camisole de l'ignorance.
<u>Erek Metin (Arapça)</u> (s.88) أنا وحدي مقيد بقميص الجهل...
<u>Türkçe</u> (s.52) Ben girmişken cehaletin gömleğine...

Cümlede Yonas kendisi hakkındaki gerçeği kendisi dışında herkesin bilmesine sitem etmektedir. Çevirmen, Fransızca metinde “la camisole de l'ignorance” şeklinde geçen ifadeyi Arapçaya (قميص الجهل) yani “cehalet gömleği” ifadesine aktararak orijinal metni sözcüğü sözcüğüne çevirmiştir. Çevirmen bu metni çevirirken kaynak metinde yer alan ifadeyi erek dilde tam olarak karşılayacak bir eşdeğer bulmuştur. Kaynak metindeki ifade Arapçaya çevrilirken söz öbeği düzeyinde biçimsel bir dönüşüm ve anlamsal bir eşdeğerlik sağlandığı görülmüştür. Burada Mona Baker’ın sözcük düzeyinde eşdeğerlik yaklaşımına uygun bir çeviri yapıldığı söylenebilir.

Örnek 6

<u>Kaynak Metin (Fransızca)</u> (s.65) Puis tu es devenu soudain adulte; viens te mettre un instant à ma place, sur la chaise de l'accusée!
<u>Erek Metin (Arapça)</u> (s.89) بما أنك شبيبت فجأة عن الطوق، تعال واجلس لحظة مكاني على كرسي الاتهام.
<u>Türkçe</u> (s.53) Madem ansızın büyüdün, bir an için benim yerime, sanık sandalyesine geç.

Bu kısımda Adriana’nın oğlu Yonas babasının Tsargo olduğunu ve annesinin bu gerçeği Yonas büyüyene kadar sakladığını öğrenir ve annesine isyan eder. Annesinin bu sırrı neden sakladığını sorgular. Librettonun Fransızca aslında bu kısım için “Puis tu es devenu soudain adulte” yani “ansızın büyüdün” ifadesi kullanılmış ve Fransızcada herhangi bir deyim tekabül edecek cümle kullanılmamıştır. Arapça çevirisinde ise “halkadan çıktı, birden serpildi” anlamına gelen (شبيبت فجأة عن الطوق) deyimini kullanılarak cümle anlamsal açıdan pekiştirilmiştir. Çevirmen Fransızcada geçen düz anlamlı ifadeyi, Arapçaya deyimsel bir ifade olarak aktarmıştır. Böylece çevirmenin anlamsal açıdan

eşdeğerliği sağladığı söylenebilir. Fakat sözcük ve söz öbekleri düzeyinde biçimsel olarak bir eşdeğerlik görülmemektedir. Çevirmenin Mona Baker’ın metinsel eşdeğerlik yaklaşımını temel aldığı söylenebilir.

Örnek 7

<u>Kaynak Metin (Fransızca)</u> (s.66)	
Puis il y a eu guerre.	
<u>Erek Metin (Arapça)</u> (s.92)	ثم شبت نيران الحرب...
<u>Türkçe</u> (s.55)	
Sonra şu savaş çıktı.	

Cümlede yazar savaşın başladığını ifade etmektedir. Fransızca kaynak metinde “Puis il y a eu guerre” yani “savaş çıktı” şeklinde geçen ifadeyi Arapça çevirisinde çevirmen “savaş ateşi tutuştu” yani “savaş başladı” anlamına gelen (شبت نيران الحرب) deyimini kullanmıştır. Çevirmen kaynak metindeki düz anlamlı bir ifadeyi erek dilde sıklıkla kullanılan bir deyim aktarmıştır. Bu ifadede sözcük ve söz öbekleri düzeyinde biçimsel bir dönüşüm yapılmış olup anlamsal olarak eşdeğerliğin sağlandığı söylenebilir. Bu cümlenin çevirisinin Mona Baker’ın metinsel eşdeğerlik yaklaşımına uygun olduğu söylenebilir.

Örnek 8

<u>Kaynak Metin (Fransızca)</u> (s.67)	
La guerre s’est arrêtee le jour ou tu es né.	
<u>Erek Metin (Arapça)</u> (s.93)	وضعت الحرب أوزارها حين أبصرت النور.
<u>Türkçe</u> (s.55)	
Senin doğduğun gün savaş bitti.	

Cümlede Adriana oğlunun doğduğu zaman savaşın sona erdiğini söylemiştir. Çevirmen, Fransızca “La guerre s’est arrêtee” yani “savaş bitti” ifadesini Arapçaya “savaş silahlarını bıraktı” (وضعت الحرب أوزارها) deyimine aktarmıştır. Bu ifadede anlamsal olarak eşdeğerliğin sağlandığı söylenebilir. Cümle içinde geçerken “Sen doğduğunda” ifadesini Fransızca “le jour ou tu es né” ifadesinden Arapçaya “ışığı görmek, ışığa bakmak” anlamına gelen “dünyaya gözlerini açmak” (أبصرت النور) şeklinde deyim olarak çevirmiştir. Çevirmenin bu metni çevirirken kaynak metinde yer alan düz ifadeyi erek dile deyim olarak aktararak anlamsal açıdan eşdeğerliği sağladığı söylenebilir. Bu

cümlelerin çevirisinin Mona Baker'ın metinsel eşdeğerlik yaklaşımına uygun olduğu söylenebilir.

Örnek 9

<p><u>Kaynak Metin (Fransızca)</u> (s.67)</p> <p>De quelle vie parles-tu ainsi? De la tienne Yunas? De celle de mon propre fils?</p>
<p><u>Erek Metin (Arapça)</u> (s.93)</p> <p>على أية حياة تتكلم؟ أحياتك يا يونا؟ حياة فلذة كبدى؟</p>
<p><u>Türkçe</u> (s.55)</p> <p>Hangi yaşamdan söz ediyorsun Yonas? Seninkinden mi? Benim öz oğlumunkinden mi?</p>

Adriana burada oğlu Yonas'a sitem ederken konuşmasında geçen “mon propre fils” yani “öz oğlum” ifadesini çevirmen Arapçaya çevirirken “فلذة كبدى” yani “ciğerparem, can parçam, ciğerimin köşesi” ifadesini kullanmıştır. Bu kısımda çevirmen anlamsal olarak eşdeğer bir ifadeyi farklı bir sözcüksel öğeyle fakat aynı anlama gelen bir ifadeyle çevirerek erek metne duygusal bir hava katmıştır. Sonuç olarak çevirmenin Mona Baker'ın eşdeğerlik tasnifine göre metinsel eşdeğerliği tercih ettiği söylenebilir.

Çalışmada Mona Baker'ın (1992) dört düzeyde ifade ettiği çeviride eşdeğerliğin, sözcük ve sözcük üstü düzeyinde eşdeğerlik boyutu ele alınarak inceleme yapılmıştır. Yapılan incelemede kaynak metin ve erek metin arasında anlamsal düzeyde eşdeğerliğin sağlandığı görülmüştür. Kaynak metinde geçen ifadelerin erek dile deyim olarak aktarılmasıyla tiyatro eserinin erek kültüre hitap etmesi hedeflendiği düşünülmektedir.

Sonuç

Çalışmada Lübnan asıllı yazar Emîn Ma'lûf'un, Fransızca librettosu “Adriana Mater”ın “Adriana Anne” (الأم أدريانا) adıyla Arapçaya çevrilen eserinde kullanılan deyimsel ifadeler, Mona Baker'ın çeviride eşdeğerlik tasnifine göre incelenmiştir. Mona Baker'ın (1992) eşdeğerlik sınıflandırması esas alınarak inceleme yapılmıştır. Fransızca kaynak metin ile Arapça erek metin eş zamanlı olarak okunarak, metinler deyimsel ifadeler bakımından karşılaştırılmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda çevirmenin çeviri yaparken kullandığı stratejiler incelenmiş ve ele alınan cümlelerin Fransızcadan Arapçaya çevirilerinde bazı noktalarda ifade farklılıkları görülmüştür. Arapça çevirisinde çevirmen konuşmaları daha kültürel ve etkili ifadelere dönüştürmek amacıyla sıklıkla deyim kullanmıştır. Bu bağlamda Libretto, tiyatro vb. gibi gösterilerin çevirisinde asıl önemli olan nokta kaynak metnin hangi amaçla

çevrilmiş olduğudur. “Okunması için mi, yoksa librettonun seyirci karşısında sergilenmesi için mi?” gibi sorular ortaya çıkmıştır. Çünkü çevirmen, sergilenecek oyun için ayrı bir düşünce yapısında ve çeviri üslubundan çalışması gerekmektedir.

Yapılan incelemelerden hareketle çevirmen, bazı cümlelerde Fransızca kaynak metinde kullanılan ifadelere sadık kalarak erek dile sözcüğü sözcüğüne çeviri yaptığı tespit edilmiştir. Bazı cümlelerde ise kaynak metinde geçen cümleleri mümkün olduğunca Arap kültürüne aktarmaya çalıştığı görülmüştür. Genel anlamda biçimsel farklılıklar tespit edilse de anlamsal düzeyde eşdeğerliğin sağlandığı düşünülmektedir. Çevirmen kaynak metinde ifade edilen cümleyi erek dilin kültürünü göz önünde bulundurarak çevirmiştir. Çevirmenin, Mona Baker’ın eşdeğerlik tasniflerinden en çok metinsel eşdeğerliği tercih ettiği görülmektedir.

Kaynakça

- Aksan, D. (2000) . *Türkçenin Sözcük Varlığı*. Ankara: Engin Yayıncılık.
- Baker, M. (1992). *In Other Words: A Coursebook On Translation*. Usa and Canada: Routledge.
- Cary, E. (1996). *Çeviri Nasıl Yapılmalı?*. Ankara: İnsan Yayınları.
- Dindar, S. (2015). Edmon Cary’nin Yazınsal Çeviri Yönteminin Temel Özellikleri: Tiyatro Çevirisi Örneği. *Humanitas Dergisi*. Sayı 5.
- Divarçioğlu, D. (2017). Çeviride Sezgi ve İdeal Tarafsızlık. *International Journal of Languages Education and Teaching*. Sayı 5.
- Doğru, E. (2011). *Dilin Derin Devleti Deyimler*. Ankara: Fecr Yayınları.
- Göktürk, A. (2016). *Çeviri: Dillerin Dili*. Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- İşler, E., & Yıldız, M. (2018). *Arapça Çeviri Kılavuzu*. İstanbul: Akdem Yayınları.
- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. USA: Prentice Hall.
- Yalçın, P. (2015). *Çeviri Stratejileri Kuram ve Uygulama*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Yıldırım, C. (2015). Emîn Maalouf’un Romanlarının Türkçe Çevirileri: Çoğuldizge Kuramı Çerçevesinde Karşılaştırmalı Bir Çözümleme. Doktora Tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara Üniversitesi.
- Suçin, H. (2013). *Öteki dilde var olmak Arapça çeviride eşdeğerlik*. Ankara: Say.
- Türk Dil Kurumu (2020). <https://sozluk.gov.tr/> sayfasından erişilmiştir.
- Vermeer, H. J. (2008). *(Çev. A. Handan Konar), Çeviride Skopos Kuramı*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

ORYANTALİST OSKAR MANN'IN (1867–1917) OSMANLI SEYAHATİ MEKTUPLARINDA ZAZACANIN TASNİFİ*

Remzi Avcı*

Öz

Alman İnanolog Oskar Mann, 1901–1906 yılları arasında İrani diller ve diyalektlerini araştırma amacıyla Osmanlı Devleti'nin doğusuna ve İran'a iki büyük bilimsel seyahat gerçekleştirmiştir. 1901 yılında İran'a yaptığı ilk seyahat iki yıl sürerken 1906 yılında Osmanlı coğrafyasına gerçekleştirdiği ikinci yolculuk ise sadece bir yıl sürmüştür. Mann, *Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften* (Prusya-Krallığı Bilimler Akademisi) tarafından finanse edilen her iki seyahati boyunca ailesi başta olmak üzere İnanolog Friedrich Carl Andreas (1846–1930), oryantalist Eduard Sachau (1845–1930) ve bağlı bulunduğu kuruma araştırmalarının ayrıntılarına dair mektuplar yazmıştır. Sahadaki yoğun filolojik araştırmaların yanı sıra yazma eserler toplayan Mann, bunları koruması için kız kardeşi Marthe Mann'a göndermiştir. Beraberinde Berlin'e getirdiği filolojik malzemeleri de kullanarak *Persische und Kurdische Forschungen* (Fars ve Kürt Araştırmaları) adlı dört parçadan oluşacak kitap serisinin üçünü ancak 1910'da yayımlayabilmiştir. Mann'ın Osmanlı Devleti'nden yazdığı mektuplarını (1906–1907) inceleyen bu çalışma, onun Zazaca ile ilk karşılaşmasını ve onu İrani diller arasında nasıl kategorize ettiğini ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Oskar Mann, Filoloji, Zazaca, İrani Diller, Mektup, Seyahat

The Orientalist Oskar Mann's Classification of Zaza Language in His Travel Letters of the Ottoman Empire

Abstract

The German Iranologist Oskar Mann made two major expeditions to the East of the Ottoman Empire and Iran between 1901-1906 to study the Iranian languages and dialects. While his first trip through Iran in 1901 lasted two years, the second travel to the Ottoman Empire in 1906 lasted only one year. During both expeditions financed by the *Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften* (Prussian-Kingdom Academy of Sciences), Mann regularly wrote letters about the details of the research, particularly to his family, the Iranologist Friedrich Carl Andreas (1846–1930), the orientalist Eduard Sachau (1845–1930) and to the *Akademie der Wissenschaften*. In addition to intensive philological research in the field, Mann also collected manuscripts and sent them to his sister Marthe Mann for protection. By using the philological materials he brought with him to Berlin, he was able to publish three of the four-part book series called *Persische und Kurdische Forschungen* until 1910. Examining Mann's

*Araştırma makalesi/Research article

**Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, e-posta remzavci@gmail.com

Ottoman letters (1906-1907), this study, firstly discusses his first encounter with the Zaza language and secondly investigates how he classifies it among Iranian languages.

Keywords: Oskar Mann, Philology, Zaza language, Iranian Languages, Letters, Travel

Structured Abstract

Letters written during travel can also be an alternative research model for various disciplines, just like travel accounts. The German Iranologist Oskar Mann made two major expeditions to the East of the Ottoman Empire and Iran between 1901-1906 to study the Iranian languages and dialects (Persian, Kurdish, Zaza language, Gorani and other Western Iranian dialects). While his first trip through Iran in 1901 lasted two years, the second travel to the Ottoman Empire in 1906 lasted only one year. During both expeditions financed by the *Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften* (Prussian-Kingdom Academy of Sciences), Mann regularly wrote letters about the details of the research, particularly to his family, the Iranologist Friedrich Carl Andreas, the orientalist Eduard Sachau to the Akademie der Wissenschaften. In addition to intensive philological research in the field, Mann also collected manuscripts and sent them to his sister Marthe Mann for protection. By using the philological materials he brought with him to Berlin, he was able to publish three of the four-part book series called *Persische und Kurdische Forschungen* until 1910. This article is based on Mann's handwriting travel letters, which Mojteba Kolivand categorized in his archival estate and converted to printed text. Kolivand published the letters in 2014 under the title of *Persische und kurdische Reiseberichte: Die Briefe des Berliner Orientalist Oskar Mann während seiner beiden Expeditionen in den Vorderen Orient 1901–1907*. By classifying the letters chronologically, Kolivand divided them into two parts: *Persische Reiseberichte* (travel to Iran in 1901-1903) and *kurdische Reiseberichte* (travel to the East of the Ottoman Empire in 1906-1907) by giving numbers to them. Mann was very interested in foreign languages since his high school years. He completed his undergraduate education at the department of the oriental philology in Heidelberg and Berlin between 1886 and 1891. In addition to the university education, he took private lessons on Persian as well as on the oriental culture, geography and history from his friends Carl Friedrich Andreas and Friedrich Rosen (1856-1935). Especially, Andreas who worked as professor of west Asian philology in Göttingen from 1903 until his death influenced Mann's perception of Iranian languages and their philological categorization. Andreas had an important place in the construction of iranology as an academic discipline, which constitutes an important part of the philological tradition of German orientalism. Mann received his doctorate in Strasbourg in 1890 under the supervision of Theodor Nöldeke (1836-1930). Then, he began to work as director of the manuscripts department of the Königliche Bibliothek (Berlin Royal Library) and died in 1917. Karl Hadank (1882-1945) plays very important role to exclude Mann's works from the archive. From 1919 to 1945, Hadank was commissioned by Akademie der Wissenschaften to sort the raw materials found in Mann's archive. He classified the notes on the Zaza language Mann collected during the Ottoman travel and conducted a study titled *Mundarten der Zâzâ, hauptsächlich aus Siverek und Kor* (Zaza Dialects, Especially Siverek and Kor (Bingöl)). In this book, unlike Mann's opinion on the close relationship between Zaza and Gorani language, Hadank emphasized - despite

the similarities- the significant linguistic differences between them. Mann's travels constitute a process that transforms his impressions and observations in the field into academic-philological knowledge. He started his Ottoman travel by ferry from Hamburg. After a long journey, he reached Alexandria and Beirut and then from there arrived in Aleppo. He then moved with horses and servants in the direction of Birecik-Urfa-Siverek-Diyarbakır-Palu-Muş- Bitlis and Cizre. From Cizre, he sailed by raft on the Tigris along Baghdad to Khorramshahr and from there to Bushehr. Mann's first encounter with the Zaza language was in Siverek. Before coming into close contact with a Zaza-speaking community, he classified their language as a dialect of Kurdish and depicted them as *Zaza Kurden* (Zaza Kurds). In this study, it can be seen how Mann's views changed in philological classification of the Zaza language over time. In his philological researches in the Zaza-speaking region, he found out that this language has close relationship with ancient Median language and Pehlevic (middle Persian). He also related the Alevisim of the Zazas from Dersim region during the Ottoman period to the belief of the Yarsanism (Ahle Haqq, Kaka'i). Examining Mann's Ottoman letters (1906-1907), this study, firstly discusses his first encounter with the Zaza language and secondly investigates how he classifies it among Iranian languages.

Giriş

Antik dönemlerden başlayarak muhtelif medeniyetlerin bilinmeyen dil, kültür ve erişilemeyen haşın coğrafyalarına duyulan merak bilgiyi yerinde edinme saikleriyle seyahat etme düşüncesini beslemiştir. Seyahat ve bilgi arasındaki karşılıklı ilişki, sosyal bilimlerde uzun süredir disiplinler-arası “kilit bir konu” olarak ele alınır ve bu alanda yapılan bilimsel çalışmaların artışı oldukça dikkat çekicidir. Hulme ve Youngs (2002: 1) edebiyat, tarih, etnografya, coğrafya ve antropoloji gibi akademik disiplinlerin neredeyse tümünün seyahat yazını (mektup-rapor-kitap-not) daha ciddiye alma konusunda “önceki isteksizliklerinin üstesinden geldiklerini ve türün tüm tarihsel karmaşıklığının takdir edilmesini sağlayacak bir disiplinler-arası eleştiri gövdesi üretmeye başladıklarını” iddia ederler. Bu bağlamda Bies ve Košenina (2014: 7-9), spesifik bilgi edinmeyi amaçlayan geniş yolculuk yelpazesinin, sadece macera için yapılan “ilgisiz” seyahatlerden ayırt edilerek “keşif, araştırma, sömürge yolculukları, kartografik ve emperyal keşif gezilerinin daha dikkatli bir şekilde araştırılması gerektiğine” vurgu yaparlar.

Seyahatle oryantalizm arasında, daha özeldir seyahat ve Doğu filolojisi arasında yakın bir ilişki bulunur. Avcı (2020) 19. yüzyılda oryantalist bilginin seyyah tarafından nasıl üretildiğini ve bilimsel metinlere nasıl aktarıldığını tartıştığı makalesinde filolojik bilgi üretiminde oryantalist seyyahların rolüne Eduard Sachau ¹ örneğinde dikkat çeker ve Doğu bilgisinin Batı'ya transferinde seyahatlere küçümsenmeyecek bir rol yükler. Zira yolculuk boyunca yazılan mektuplar, tutulan günlükler de tıpkı seyahat raporları gibi klasik bilimsel çalışmaların aksine muhtelif disiplinler için bilgi yüklü alternatif bir araştırma modeli niteliğindedir. Seyahat sırasında yazılmış mektup, günlük, notlar

aracılığıyla üretilen bilgi ancak ortaya çıkabildiği sürece anlam kazanır, ki bu da bilginin işlenmiş olması şartına bağlıdır. Bu anlamda Oskar Mann'ın seyahat mektupları arşivlerin tozlu raflarından Mojtaba Kolivand (2014) aracılığıyla kitaba dönüşerek sosyal bilimler için zengin bir materyale dönüştürmüştür.

Mann, 1901–1907 yılları arasında Osmanlı Devleti ve İran'a iki büyük bilimsel seyahat gerçekleştirmiş, yaptığı bu yolculuklarda İranî diller² ve diyalektler (Kürtçe, Zazaca, Goranca ve diğer Batı İran diyalektleri) üzerine topladığı malzemelerden bilimsel filolojik çalışmalar yapmıştır. Mann'ın 1901 yılında yaptığı ilk seyahati iki yıl, 1906 yılında gerçekleştirdiği ikinci keşif gezisi ise sadece bir yıl sürmüştür. Seyahati boyunca Farsça, Farsça diyalektleri ve İranî dillerle alakalı birçok yazma eser toplayan Mann, bunların korunması ve ciltlenmesi için Berlin'de bulunan kız kardeşi Marthe Mann'a göndermiştir. Söz konusu yolculuklar, Berlin'de bulunan *Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften* (Prusya-Krallığı Bilimler Akademisi)³ tarafından finanse edilmiştir (Paul 2020: 289; Kolivand 2014: 7; Mann 1906: VIII-IX; Kolivand 2012: 17-18). Mann, Berlin'e döndükten sonra beraberinde getirdiği filolojik malzemeleri ve tuttuğu notları işlemeye koyulmuş bunlardan *Persische und Kurdische Forschungen* (Farsça ve Kürtçe Araştırmaları) adlı dört parçadan oluşacak olan serinin üçünü 1910'a kadar yayımlayabilmiştir (Paul 2020: 289). Alman İmparatoru Kaiser II. Wilhelm, Mann'ın araştırmalarını merakla takip etmiş, saha çalışmalarında ona 30 000 Mark maddi destekte bulunmuştur. Özellikle II. Wilhelm döneminde Alman İmparatorluğu Doğu siyaseti çerçevesinde (*Orientpolitik*) yönünü İran ve Osmanlı coğrafyasına dönmüş ve bunun sonucu olarak orada kültürel etkinlik kazanmak amacıyla gerçekleştirilen bilimsel seyahatleri finansal olarak desteklemiştir. 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı-Alman siyasi yakınlaşması diğer Avrupalı devletlere nazaran özellikle arkeolojik çalışmalarda da Almanların bir ayrıcalık kazanmalarına imkân vermiştir. Bilimsel kaygılarla beraber Alman hükümeti gerek arkeolojik kazıları gerek bilimsel seyahatleri (filolojik, etnografik vd. amaçlarla icra edilen), Osmanlı üzerindeki kültürel yayılmanın bir parçası olarak algılamış ve bu düşünceyle desteklemiştir (Avcı 2018: 68–73).

Mann, bilimsel çalışmalarının yanı sıra, I. Dünya Savaşı'nda Max von Oppenheim (1860–1946) tarafından bir istihbarat propaganda-müessesesi olarak kurulan *Nachrichtenstelle für den Orient* (Şark İstihbarat Biriminin) kuruluşunda ve Farsça bölüm sorumlusu olarak merkezin aktivitelerinde birçok meslektaş gibi önemli kritik görevler üstlenmiştir. Böylece zengin filoloji birikimini Alman Dışişleri Bakanlığının hizmetine sunmuştur (Lemke ve Rosbeiani 2018: 26; Kon: 2013: 80; Krug 2020: 50,127,339). İran kültür ve coğrafyasını yakından tanınması, İranî dillere olağanüstü hâkimiyeti, II. Wilhelm'le yakın ilişkisi ona söz konusu birimin kapılarını açarak onu Birinci Dünya Savaşı'nda İslam dünyasını İtilaf Devletleri'ne karşı cihada teşvik için Farsça propaganda metin üretiminin merkezine taşımıştır.

Alman diline Latince'den giren *Dialekt* kavramı 1640 yılından itibaren Almancaya *Mundart* olarak yerleşmiştir. Mundart, Türkçeye lehçe olarak çevrilen Dialekt kavramının Almancalaşmış versiyonudur. Zaman içerisinde her iki kavram birbirinin yerine kullanılsa da bazı filologlar tarafından muhtelif şekillerde betimlenmiştir (Löffler 2003: 1-5). Bu çalışmada aynı zamanda bir diyalektolog olan Mann'ın dillerin tasniflerinde ortaya çıkan karışıkların önüne geçmek amacıyla onun metinlerine bağlı kalınarak orijinal kullanım, yani *Dialekt* (diyalekt) terimi kullanıldı. Bu makale, Kolivand'ın (2014) Mann'ın terekesinde kategorize edip matbu metinlere aktardığı *Persische und kurdische Reiseberichte*⁴ adıyla kitaplaştırdığı seyahat mektuplarına dayanır. Terekedeki mektupları kronolojik olarak tasnif eden Kolivand, bunlara numaralar vererek *persische Reiseberichte* (1903 yılında İran içlerinde muhtelif dil ve diyalektlerin konuşulduğu bölgelere yaptığı seyahat) ve *kurdische Reiseberichte* (1906 yılında Osmanlı topraklarına Kürtlerin meskûn olduğu bölgelere yaptığı keşif gezileri) şeklinde iki kısma ayırır. Kolivand, Mann'ın terekesinde⁵ bulunan Friedrich Carl Andreas, oryantalist Sachau ve kız kardeşi Marthe Mann'a yazdığı mektupları kategorize ederek onun yaşamı ve çalışmaları hakkında kısa bir girişle başlar. Mektuplarda bahsi geçen şahsiyetlerle ilgili dipnotlarda açıklamalar yapan Kolivand, bu kitapla literatürdeki önemli bir boşluğu doldurur. Mann'ın kitapları İranî dilleri filolojik tasnif çalışmalarında başvurulan temel kaynaklar arasında yer alır. Mann'ın mektuplarının bir kısmı Zazaca araştırmalarında kullanılmış olsa da onları bir *bütün* olarak inceleyen akademik bir çalışmaya rastlanmadı. Ludwig Paul (2020), Mann'ın terekesinde görevlendirilen dilbilimci-İranolog Karl Hadank'a (1889–1945) dair kısa süre önce bir makale yazdı. Hadank'ı konu alan bir çalışmanın yolu doğal olarak Mann ve onun terekesiyle kesişir. (Bu konudan daha sonra bahsedilecektir.) Paul, arşivdeki bazı mektuplarından bahsetmekte; fakat çalışmasında Mann'ı, mektuplarını ve Mann-Zazacaca ilişkisini ele almamaktadır. Mann'ın Osmanlı Devleti'nden yazdığı mektupları (1906) inceleyen bu makalede ise, onun Zazacayla ilk karşılaşmasını ve Zazacayı İranî dil aileleri arasında filolojik olarak nasıl kategorize ettiğini incelenmektedir. Mann'ın seyahatlerinde oryantalist-filolojik bilgi ürettiğini iddia eden bu çalışma, onun yolculukları boyunca nasıl bir yöntem takip ettiğine ve bilgininin oluşum sürecine odaklanmaktadır. İki bölümden meydana gelen bu makalenin birinci bölümü, Mann'ın kısa yaşam öyküsü ve seyahatinin detaylarını konu edinmekte; ikinci bölümü ise onun Zazacayla ilk karşılaşmasını ve İranî diller arasında Zazacayı nasıl tasnif ettiğini irdelemektedir.

Oskar Mann'ın Yaşamı ve Osmanlı Yolculuğu

Henüz lise yıllarında başlayan yabancı dil öğrenme merakıyla Mann, 1886–1891 yılları arasında Heidelberg ve Berlin'de Doğu filolojisi üzerine lisans eğitimi, üniversitenin yanı sıra İranolog Carl Friedrich Andreas (1846–1930) ve

diplomat-oryantalist Friedrich Rosen'den (1856–1935) ⁶ Fars dili ve diyalektleri, Doğu kültürü, coğrafyası ve tarihi üzerine özel dersler almıştır (Kolivand 2014: 9). Andreas, Mann'ın İranî dilleri algılama ve onları bağlı oldukları kollara göre kategorize etmesinde etkili olduğu söylenebilir. Zira “diller ve medeniyetler tarihi uzmanı, 1903'ten ölümüne kadar Göttingen'de ⁷ Batı Asya filolojisi profesörü” olarak görev alan Andreas, Almanya'da iranolojinin kurumsal inşasında önemli bir yerde durur. İran-Hindistan havzasında yaşayan İranî dilleri mukayeseli bir üslupla detaylarına kadar inceleyen Andreas, özellikle muhtelif aksanların algılanmasında başarılı bir dilbilimcidir. 1875 ile 1881 arasında Hindistan'da Parsiler ve güney İran'da saha çalışması yapan Andreas, bu dillerin yanı sıra Osetçe ve Beluçça gibi Pakistan-İran-Afgan sınır bölgelerinin dilleri ve müziği üzerine de çalışmalar yapmıştır (Lentz 1985: 1). Mann, doktorasını 1890 yılında Strazburg'da Theodor Nöldeke'nin (1836–1930) danışmanlığında 1747 ve 1750 yılları arası İran tarihi ve kültürünü anlatan Abu'l-Hasan Ibn-Muhammad Amin'in *Das Mujmil et tarikh-i ba'dnadirije des Ibn Muhammed Emin Abu'l-Hasan aus Golistane* (İbn Muhammed Emin Ebu el-Hasan'ın Tarihinin Bir Özeti – Gülistan'dan-) adlı eseri üzerine yapmıştır. Daha sonra Berlin Kraliyet Kütüphanesi'nde (Königliche Bibliothek) yazma eserler bölümünde yönetici olarak çalışmaya başlamış ve 1917 yılında ölmüştür (Kolivand 2014: 9; Mann 1891: Teilhaber 2020: 125).

166

Mann her iki seyahatinde de sahadaki yoğun çalışmalarıyla dil ve diyalektler üzerine filolojik bilgi üretmiş, bunları Avrupa bilim dünyasına transfer etmiştir. Mann, seyahatlerinde muhtelif etnik gruplarla/insanlarla kurduğu yakın ilişkiyi bir şansa çevirerek yaşayan İranî dil ve diyalektlerin detaylarına vakıf olarak yolculukları (1901–1906) sonucunda zengin bir filoloji literatürü bırakmıştır (Mann: 1906-1910). Birinci seyahatin ardından 1906 yılında *Kurdisch-Persische Forschungen* serisinin birinci olan *Die Mundart der Mukri-Kurden* (Mukri Kürtleri Diyalekti) kitabını çıkarmıştır (Mann, 1906; Kolivand 2014: 11). Ek olarak 1909 yılında serinin devamı olarak *Die Tâjik-Mundarten der Provinz Fârs* (Fars Eyaleti Tacik Diyalekti) ve bir yıl sonra da *Die Mundarten der Lur-Stämme im südwestlichen Persien* (İran'ın Güneybatısında Lur Boyu'nun Diyalektleri) kitaplarını yayımlamıştır. Daha sonra değinileceği gibi ölümünden sonraki çalışmaları Hadank tarafından hazırlanmıştır (Kolivand 2014: 12). Filolojik çalışmalarının yanı sıra Mann, seyahati boyunca Osmanlı ve İran topraklarında yaşayan muhtelif etnik toplulukların aşiret yapıları, kültürleri, gelenek-görenekleri, gündelik yaşamları ve bölgenin coğrafyası hakkında zengin malzeme toplamıştır (Kolivand 2014: 10). Onun seyahatleri, sahadaki izlenim ve gözlemleri bilimsel-filolojik bilgiye dönüştüren bir süreçtir. Yolculuk boyunca aldığı notlarla şekillenen Osmanlı topraklarına yaptığı bilimsel seyahatine Hamburg'dan vapurla başlayan Mann, uzun bir yolcuğun ardından İskenderiye ve Beyrut'a ulaşmış oradan Halep'e

geçmiştir. Daha sonra atlarla Birecik-Urfa-Siverek-Diyarbakır-Palu-Muş-Bitlis⁸ istikametinde yol almıştır. Bitlis'ten aşağı doğru inerek Cizre'ye varan Mann, oradan kayıkla Bağdat boyunca giderek bugün İran'ın Huzistan vilayetinde bulunan Horremşehr'e oradan da Buşehr'e ulaşmıştır (Kolivand 2014: 11). Bir filolog olarak karşılaştığı her imkânı değerlendiren Mann, bilgi üretme sürecinde hiçbir şansını kaçırmamıştır. Örneğin Halep'te ona aşçılık yapan hizmetçisinden âlim ve mutasavvıf Ahmed-i Hanî'nin (1651-1707) 1692 yılında Kürtçe yazdığı ünlü manzum eseri *Mem u Zin* (Mem ve Zin) hikâyesini Diyarbakır diyalektinde dinleyerek bu konuda notlar almıştır (Kız kardeşine yazdığı 9 Nisan 1906 tarihli mektup, Kolivand 2014: 480-483). Mann, seyahate başlamadan önce daha önce bildiği, fakat yaptığı ilk İran seyahatinde hiç karşılaşmadığı İrani bir dil olan Zazaca⁹ hakkında araştırma yapmayı planlamıştı.

Urfa'ya vardığında o sıralarda şehirde bulunan Alman Protestan misyoneri ve teolog Johannes Lepsius'la iletişime geçen Mann, araştırmalarında sık sık onun yardımına başvurmuştur. Lepsius aracılığıyla daha önce Zazaların bulunduğu bölgelerde bulunan Süryani bir rahiple tanışan Mann, ondan Zazalar hakkında ilk önemli bilgileri edinmiştir. Kız kardeşine yazdığı mektupta dikkat çeken şey, Mann'ın henüz yolculuğun başlangıcında Zazaları tasvir ederken kullandığı *Zaza Kurden* (Zaza Kürtleri) (Kolivand 2014: 498) ifadesidir. Başlangıçta Zazaları Kürt olarak tasvir eden Mann'ın görüşlerinin mektupları kronolojik sırayla okunduğu takdirde zamanla nasıl değiştiği dikkat çeker. Mann, bölgede sorunsuz dolaşabilmek için Kürtlerin kültürüyle ilgili olarak o dönem orada bulunan ve bölgeyi dolaşarak aşiretler hakkında geniş bilgi toplayan İngiliz diplomat, asker, seyyah, ajan ve Sykes-Picot Antlaşması'nın mimarı sayılan Mark Sykes'la buluşmasında istifade ettiğini belirtir (Kız kardeşine yazdığı 28 Eylül 1906 tarihli mektup, Kolivand 2014: 552). Mann'ın özellikle ilgili coğrafyayı edebi olarak tasvir edişi ilginçtir. Seyahatinin bir diğer dikkat çeken yönü mektuplarında oldukça açık ve doğal bir üslup kullanmış olmasıdır. Osmanlı toplumunda Kürtleri, Ermenileri, Zazaları ve genel olarak taşra insanını aşağılayıcı ve ırkçı, kültürel kalıplarla betimlemiştir. Kolivand'ın da vurguladığı gibi “kolonyal bir düşünce tarzıyla” (2014: 14) hareket eden Mann'ın başka bir çalışmaya konu olabilecek üstenci tavrı fazla dikkat çekicidir.

Mann, araştırma yapacağı yerlerde ev kiralarak -Urfa'da Şeyh Bozan'dan aldığı Kürtçe dersi örneğinde görüleceği gibi- yerel halktan anlaştığı kişilerden özel dil eğitimi almıştır. Şeyh Bozan, daha sonra bahsedilecek olan Emin Efendi ve diğerleri muhtelif Kürtçe diyalektlerini de merkeze alarak ona belirli bir ücret karşılığında ders vermişlerdir. Mesela Mann, Şeyh Bozan'ın genel Kürtçe derslerine ek olarak yerel halktan birinden her gün Urfa diyalektlerini öğrenmiştir. Söz konusu durum kız kardeşine yazdığı (3 Haziran

1906) mektuba şöyle yansımıştır: *(Yerel diyalektleri öğreten kişi) şimdi öğleden sonra düzenli olarak geliyor. Şeyh Bozan ise sabahları sıkılıyor. Yani her gün 8-9 saate kadar tam çalışma ve buna ek olarak derinlemesine çeviriler...* (Kolivand 2014: 500-503). Mann, ayrıca Urfa'da Zazaca hakkında ön bir araştırma yapmak amacıyla daha önce Gerger, Kâhta ve Bucak'ta yaşayan yaşlı Ermeni bir kadınla yoğun bir şekilde Zazaca öğrenir (Kız kardeşine yazdığı 5 Haziran 1906 tarihli mektup, Kolivand 2014: 501). Urfa'da Türkçe, Kürtçe, Farsça ve Arapça bilen, entelektüelliğiyle dikkat çeken şair ve sanatçı Emin Efendi'yle beraber özellikle Süleymaniye ve Kerkük yöresinin Kürt şiiri üzerine yoğun bir şekilde çalışmış ve Emin Efendi daha sonra Mann için çok dilli bir sözlük hazırlamıştır. Emin Efendi'yi metodolojik olarak Mann için değerli kılan şey ise onun iyi derecede Farsça biliyor olmasıdır. Mann, ondan dinlediği Kürtçe şarkıları not ederek yine onun yardımıyla açıklamalı bir yöntemle Farsçaya çevirmiştir. Burada seyahat esnasında alınan sıradan notların bilgiye nasıl dönüştüğü izlenebilir. Mann'ın en dikkat çekici bir yöntemlerinden biri topladığı şarkı ve şiirlerin telaffuzlarını da not almasıdır (Kız kardeşine yazdığı 13 Haziran 1906 tarihli mektup, Kolivand 2014: 501-503). 1901'de başladığı seyahatinden bu yana topladığı İran'ın batısında konuşulan Mukrî Kürtçesinde yazılmış destanları kitap şekline dönüştürmede (Mann 1906) yine Emin Efendi'nin önemli ölçüde yardımı olmuş ve onun için şiirleri yazarak Farsça yorumlarıyla beraber notlar almıştır.

Zazaca ile Temas ve İrani bir Dil Olarak Tasnif

Mann, Urfa'da yaptığı çalışmaların ardından Zazaların yaşadıkları coğrafya ve onların dilleri hakkında kapsamlı bir inceleme yapmak amacıyla Siverek'e doğru yola çıkmıştır. İrani bir dil olan Zazaca hakkındaki araştırmalarına çok fazla önem veren Mann, halkın arasına karışmış, sahada ses bilgisi (fonetik), biçim bilgisi (morfoloji), sözcük bilgisi (leksikoloji), köken bilgisi (etimoloji) olmak üzere Zaza filolojisi üzerine detaylı notlar almıştır. Meslektaşı Andreas'a 5 Temmuz 1906 tarihli yazdığı bir mektupta Siverek'te (şehir merkezinde) neredeyse herkesin sadece Zazaca konuştuğunu vurgulamış ve daha önce Siverek'e gelen filolog Eduard Sachau dâhil olmak üzere en büyük seyyahların bile Siverek'ten kuzeydeki Nemrut Dağı eteklerine kadar Zazaca konuşan bir milletin farkına var(a)madıklarını belirtmiştir (Kolivand 2014: 514). Mann'ın iddiasının aksine 1879'da Siverek'e gelen Sachau, şehirde az sayıda Zazanın yaşadığından bahsetmiş ve Sachau da onları başlangıçta Mann'ın yaptığı gibi Zaza Kurden (Zaza Kürtleri) şeklinde betimlemiştir (1883: 444). Mann, bu iddiasıyla aslında Sachau'nun seyahati boyunca Zazacanın Kürtçeden farklı olduğunu anlayamadığını kastetmiş olmalıdır.

Yukarıda bahsedildiği gibi Mann, henüz Siverek'e ulaşmadan, Zazaca konuşan bir toplumla yakından temas etmeden önce Zazaca hakkında Kürtçenin bir diyalekti olarak bahsetmiş ve onu Kürtçenin bir alt dalı olarak kategorize

etmişti. Şehirde yaptığı çalışmalarından sonra ise görüşlerinin radikal bir şekilde değiştiği göze çarpar. Siverek'te bulunduğu esnada kız kardeşine yazdığı (30 Haziran 1906) mektupta bunu açıkça görmek mümkündür.

...ve bu dört gün içerisinde Zaza çalışmalarımın ortaya çıkardığım şey fevkalade... (Bu çalışmalar) benim daha önce savunduğum Zazacanın Kürtçe olmadığı, bilakis İran'daki Goranî diyalektine, Kandula (Kirmanşah) Hewraman diline oldukça yakın bir akrabalık ilişkisinde durduğunu tezini teyit etmektedir. Bana göre bu dil, eski Med dilinin alt soyudur. Andreas buna çok şaşırarak. Tüm Orta Farsça (Pehlevi) Turfan Metinleri'nin *Turfan Texte* ¹⁰ kuzey diyalektlerindeki fiil çekim formlarını Zazacada yeniden buldum (Kolivand 2014: 513).

Mann, yine aynı mektupta Siverek'te daha önce tahmin ettiği, fakat emin olmadığı şeyi, yani Zazacanın eski bir “Med dili ve Pehleviyle (Orta Farsça)” ilişkisini bilimsel olarak keşfetmenin şaşkınlığını *bulduğum yeni filolojik hazineden dolayı oldukça mutluym* şeklinde ifade etmiştir. Siverek'te yoğun bir şekilde Zazaca sözlü materyal toplayan ve bunları metinlere aktararak üzerinde çalışan Mann, öğrendiği her yeni kelimeyi mukayeseli bir yöntemle not etmiştir (Kolivand 2014: 513). Gözlemlerini, 5 Temmuz 1906'da meslektaşı Andreas'a yazdığı bir mektupta ise şu şekilde aktarır:

Kısacası, (şu an) Zazacanın derinliklerindeyim. Buradaki insanlar, dillerini Dimli olarak tanımlıyorlar. Dersim'de yaşayan Zazaların Kızılbaş yani Kakaî (Yâresân), Ali-İlahiliğin bir başka çeşidi olduğu iddia edilirken buradakiler (Siverek) Sünnidirler (Kolivand 2014: 515).

Daha önce bahsedildiği gibi Mann, Zazacayı, Hewraman ve Goranların konuştukları dile benzetmişti. Osmanlı döneminde Dersim bölgesinde yaşayan Zazaların Alevi olmalarını Hewraman ve Goranların da Ali-İlahi (Yarsan ya da Ehl-i Hakk) olmalarıyla ilişkilendirerek bu konudaki tezlerinin bir temele oturduğunu düşünür (Kolivand 2014: 515). Hadank, 1919 yılından 1945'e kadar Mann'ın terekesinde bulunan henüz işlenmemiş materyalleri tasnif etmek için *Akademie der Wissenschaften* (Bilimler Akademisi) tarafından görevlendirilmişti. Aslında Mann, kız kardeşinden Andreas'ın onun terekesine girilmesine izin vermemesini talep etmişti. Komisyon bu talebi makul bularak 15 Şubat 1918'e kadar onun terekesini kapalı tutmuş 24 Ekim 1918'deki bir toplantının ardından Hadank'ın Mann'ın terekesinde görevlendirilmesi kararını çıkmıştır (Paul 2020: 293). Eldeki malzemenin bolluğu ve ayrıca Hadank'ın önce bazı diyalektleri öğrenme zorunluluğu arşivdeki çalışmaların uzun bir süre devam etmesine neden olmuştur (<https://staatsbibliothek-berlin.de>). Hadank, Birinci Dünya Savaşı'nda “özel dil becerilerinin farkına varılınca” Bandırma'da

bulunan Alman birliğine tercüman olarak atanmıştır. Farsça, Türkçe, Osetçe ve daha birçok İranî dile hâkim olan (Lemke ve Rosbeiani 2018: 19-20) Hadank, Mann'ın Osmanlı yolculuğu sırasında Zazaca üzerine tuttuğu notları onun terekesinde tasnif ederek *Mundarten der Zâzâ, hauptsächlich aus Siwerek und Kor* (Zaza Diyalektleri, Özellikle Siverek ve Kor (Bingöl) (Mann ve Hadank 1932) adlı bir çalışma yapmıştır. Bu kitapta Hadank, Mann'ın Zazaca ve Goranca arasında kurduğu yakın ilişki konusundaki şüphelerini dile getirerek dilbilimsel açıdan –benzerliklere rağmen- aralarındaki önemli dilbilimsel farklılıklara da vurgu yapmıştır (Mann ve Hadank 1932: 24-27). İki dil arasındaki ortak kelimelerin bolluğu Mann'ı böyle bir düşünceye sevk etmiş olmalıdır. Söz konusu görevlendirmenin ardından Hadank, Zazaca tasnifi başlangıçta bir kenara bırakmak zorunda kalmıştır. Bunun gerekçesini:

Zira zaman içerisinde anladım ki, Zaza metinleri üzerinde çalışma ve onların dilbilimsel açıklamaları Gorani, Gilaki, Mazenderani, Asterabadi, Semnanî, Nayini, Kürtçe, Osetçe, Ermenice, Türkçe ve Arapça gibi dillerde belirli bir ölçüde aşinalık gerektiriyordu

şeklinde ifade etmiştir (Mann ve Hadank 1932: VI). İranolog ve diğer bilimcilerin henüz bilmedikleri, bilenlerin bir kısmının da Kürtçenin bir diyalekti olarak tasnif ettiği Zazacanın filolojik olarak doğru bir yere oturtulması için Hadank'ın büyük çaba sarfettiği anlaşılıyor. Bu çalışmalar sadece Zazacanın anlaşılması ve aktarılmasında değil aynı zamanda diğer İrani dillerin de tasnifinde büyük bir öneme sahiptir.

Mann'dan önce bilimsel Zazaca araştırmalarının tarihi Rus İranolog Peter Lerch'e (1827-1874) kadar uzanır. Rusya'yla Osmanlı Devleti arasında vuku bulan Kırım Savaşı (1853-1856) sırasında birçok Osmanlı vatandaşı muhtelif bölgelerden Kürt ve Zaza, Rusya tarafından esir alınmıştır. Esir kamplarının birçoğu Smolensk vilayetindeki Roslavl'daki Osmanlı ordusu mensupları için ayrılmıştı. Lerch, burada esir düşen Zazalarla yaptığı filolojik çalışmaları kaydetmiş ve daha sonra Kürtleri semitik bir halk olan Keldanilerle ilişkilendirdiği *Forschungen über die iranischen Kurden und ihre Vorfahren, die Nord-Chaldäer* (İran Kürtleri ve Ataları Olan Kuzey Keldaniler Üzerine Araştırma) adıyla yayımlamıştır (Lerch 1857: III-XII, XXI). Lerch, çalışmasında Almanca çeviriyle beraber o güne kadar “bilinmeyen bir diyalekt olan Zazaca metin ve cümlelerle beraber 24 sayfalık Zazaca-Almanca br sözlüğü kitaba aktarmıştır” (Paul 1998: XIV). Bu çalışmanın ardından 1864 yılında Friedrich Müller, Lerch'in topladığı metinlerini temel alarak Zaza grameri ve fonolojisi üzerine *Zaza-Dialekt der Kurden-Sprache* (Kürt Dilinin Zaza Dialekti) adlı bir makale kaleme almıştır. 1903 yılında Le Coq'un çıkardığı *Kurdische Texte* (Kürtçe Metinler) adlı çalışmada önceki çalışmalara ek olarak Suriye'de “Zazaca iki hikaye, dört kısa anekdot ve yüzlerce bireysel cümleyi kaydetmiştir (Paul 1998: XIV). Söz konusu birikim üzerine

araştırmaya başlayan Mann, seyahatini finanse eden Akademie der Wissenschaften'a yazdığı 16 Ekim 1906 tarihli mektupta Zazacanın İranî diller ve Kürtçeye ilişkisi konusunda görüşlerini şu şekilde dile getirir.

Siverek'te Kürtçenin yanısıra İranî dillerden bir diğerini daha buldum. Bununla 1902 ve 1903'te İran'ın kuzeyinde karşılaşmış ve bu lehçeyi araştırmıştım. Bu, bugüne kadar yayıldığı coğrafya Peter Lerch¹¹ tarafından belirlenen sınırların çok ötesine geçen ve Kürtçenin bir diyalekti olarak bahsedilen Zaza (Idiom) ağzıdır (Kolivand 2014: 661).

Bu alıntıdan anlaşılacağı gibi Mann, Zazacanın Kürtçenin ağzı (*Idiom*) olduğu görüşüne doğrudan itiraz ederek onun müstakil İranî dillerden biri olduğunu iddia etmiştir. Mann, Elazığ'da bulunduğu sıralarda

Zazalar, (dillerini kullanma açısından) Kürtlerin oldukça gerisinde duruyorlar. Kürtlerin en azından çoğunluğu bir bağlam içerisinde bir şeyler anlatabilirler. Onların (Kürtlerin) anlatı ve hikâye gelenekleri vardır. Zazalarda bunun benzeri bir şey bulunmamaktadır (Kız kardeşine yazdığı 1 Ağustos 1906 tarihli mektup, Kolivand 2014: 528)

şeklinde filolojik bir mukayese yaparak Zazacanın sözlü gelenekte ne kadar zayıf olduğuna vurgu yapmıştır. Siverek'te birlikte Zazaca grameri çalıştığı genci bu iddiasının dışında tutan Mann, *onunla en azından bu son derece önemli dilin temel gramer kurallarını bir yere oturtabildiği için çok mutlu olduğunu* belirtir. Elazığ'da kesinlikle böyle bir imkân olmayacağını ifade eden Mann, şansını "Dersim çevresinde" (Kız kardeşine yazdığı 1 Ağustos 1906 tarihli mektup, Kolivand 2014: 529) yeniden deneyecektir. Zazacanın bir dil, diyalekt veya ağız olarak nerede durduğu konusu 19. yüzyılın sonlarından itibaren günümüze kadar birbirinden farklı şekillerde tartışılmıştır. Zazacayı bağımsız bir İranî dil şeklinde ele alan birçoğu Alman oryantalistlerden oluşan araştırmacıların yanı sıra onu Kürtçenin bir lehçesi olarak kabul eden dilbilimcilerin sayısı da fazladır. Bu çalışma, söz konusu tartışmalardan bağımsız olarak Mann'ın seyahatinde Zazacayla ilk karşılaşmasını ve Mann'ın Zazacayı İranî dilleri arasında mukayeseli bir yöntemle filolojik olarak nasıl tasnif ettiğini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Mann, metodolojik olarak, Farsça bir metni Kürtçeye, sonra Zazacaya, Almanca bir metni Kürtçeye veya Zazacaya çevirerek İranî diller arasında mukayese yaparak bağlantılar kurmuştur. Hadank, Mann'ın yöntemini şu şekilde betimlemiştir.

Farsça bir metni Kürtçe metne... Oskar Mann, hemen yerinde zaman kaybetmeden eserlerin büyük bir kısmını kendisi Almancaya çevirdi ya da yanına ilgili kişiye Farsça ya da Türkçe

çevirisini yazdırdı; sadece çok küçük bir kısmı tercüme edilmeden kaldı. İlk taslakta yazım ve çeviri hatalarının meydana gelmesi şaşırtıcı değildir. Daha sonra bile, metne ve çeviriye tekrar bakmaya ve onu mükemmelleştirmeye zaman bulamadı. Çeviriye ara sıra o anın önerdiği dilbilgisi açıklamalarını ekledi ve ayrıca bir dizi dilbilgisi biçimi ekledi (özellikle fiillerle) (Mann & Hadank 1932: VIII)

Daha önce bahsedildiği gibi Mann, yaptığı Zazaca çevirilerin yanına dilbilimsel açıklamaları ve ayrıca bir dizi gramer kuralı da eklemiştir. Hadank, Mann'ın notlarını kitaba dönüştürme sürecinde onun aldığı düzensiz notları tasnif ederek belirli bir şekle sokmuştur. Ek olarak Lerch ve Albert von Le Coq tarafından üretilen mevcut literatürü detaylı bir biçimde inceleyerek Mann'ın metinleri ve kelimelerini Le Coq ve Lerch'inkilerle mukayese edip sözlük ve karşılaştırmalı fiil tablolarını detaylı bir şekilde hazırlamıştır (1932: VII). Zazaca araştırmalarıyla birlikte Botan¹² diyalektinin sınırı olan Bitlis'te bu diyalekt üzerine çeşitli araştırmalar yapan Mann, tıpkı Siverek ve Urfa'da yaptığı gibi Bitlis'te de yöntem olarak bu diyalekti sözlü anlatım ve diğer İrani dillerle karşılaştırmalı bir şekilde incelemiştir. Daha önce Botan üzerine bir kitap yazan meslektaşı Alman oryantalist Martin Hartmann'ın bu çalışmasının oldukça kötü olduğu şeklinde eleştiren Mann, Bitlis'ten kız kardeşine yazdığı 25 Eylül 1906 tarihli mektupta araştırmalarını “*Burada Botan diyalektini aradım. Maalesef Savuçbulak'taki Rahman ve Urfa'daki Şeyh Bozan gibi şöyle mükemmel bir anlatıcı bulamadım. Bu yüzden buradaki çalışmalarımı kitabî Kürtçe çeviri ve açıklamaları üzerine yoğunlaştırdım ve büyük oranda başardım*” şeklinde ifade etmiştir (Kolivand 2014: 548-551). Daha sonra Cizre'ye giden Mann, Botan diyalekti araştırmalarının devamı için Cizre'de daha önce diğer şehirlerde yaptığı gibi bir ev tutmuştur. Mann, bölgede tanınan yaşlı bir ravinin öldüğünden bahsederek şehirdeki bir mollayla Botan diyalekti üzerine çalışmalar yapmış ve ondan önemli derecede materyal toplayarak notlar almıştır. Bitlis ve Cizre'de Kürtçe yazmaları satın alan (Kız kardeşine yazdığı 9 Ekim 1906 tarihli mektup, Kolivand 2014: 561) Mann, bunları beraberinde Almanya'ya götürmüştür. Seyyahların yazmaları beraberlerinde Avrupa'ya götürmeleri bir taraftan kültürel bir talan anlamı taşıırken diğer taraftan Doğu çalışmalarının gelişip zenginleşmesine de imkân sağlamıştır (Avcı 2020: 33).

Sonuç

Seyahatlerin filolojik bilginin inşasındaki önemli yerine işaret eden en somut örneklerden biri, Mann'ın seyahat mektuplarıdır. Doğu dillerine yakın ilgisi, onu ilerde yapacağı zorlu yolculuklar için motive etmiş ve İrani diller üzerine geniş bir coğrafyada zengin ve özgün çalışmalar yapmasında etkili olmuştur. Mann, bu dillerin tasnifi konusunda geride çok zengin bir literatür bırakarak bilginin sirkülasyonunda aracı bir rol oynamıştır. Zazacanın İrani

diller arasındaki yerinin ilk bilimsel tasnifini yapmış olmakla birlikte gramer, etimoloji, morfoloji, fonoloji ve mukayeseli sözlük çalışmalarıyla henüz doğmamış olan bir dili metne aktarmıştır. Birçok oryantalist-seyyahın gözden kaçırdığı bir dil olan Zazacanın Kürtçeyle ilişkisini metin ve mektuplarında irdeleyen Mann, onu Batı İranî dillerden biri olarak kategorize etmiş ve Kürtçenin bir diyalekti olmadığını iddia etmiştir. Mann, daha önce Turfan metinlerinde incelediği Med dilindeki benzerliklerden hareket ederek Zazacayı Pehleviyle ilişkilendirmiş ve modern İranî dillerden Gorancaya yakın bir dil olarak ele almış ve bu yaklaşımı Hadank tarafından eleştirilmiştir. Her ne kadar Mann'ın mektuplardaki iddialar kendi içerisinde tutarlı olsa da sadece onun seyahatleri esnasında yaptığı incelemelerden Zazacanın müstakil bir dil olduğunu iddia etmek eksik kalacaktır. Böyle bir tartışmanın daha uzun süre devam edeceği anlaşılmaktadır. Unutulmaması gereken bir konu da 19. yüzyılda yapılan dillerin filolojik tasnifleri dönemin kolonyal eğilimlerinden; günümüzde dil-diyalekt üzerine yapılan tartışmalar ise siyasal kaygılarından bağımsız değildir.

Mann'ın dağınık haldeki Zazaca notlarını terekesinde uzun yıllar tasnif eden ve sonra kitaplaştıran Hadank, aslında Mann-Zazaca ilişkisinde ve Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) tarafından kaybolan diller listesinde bulunan Zazaca araştırmalarının merkezinde durmaktadır. Bu açıdan Mann'ın anlaşılmasında onun mektuplarını modern metinlere dönüştüren Kolivand'ın çabası takdiri hak etmektedir. Mann, sadece filolojik bilgi üretmemiş bilakis coğrafya, tarih, antropoloji, sosyoloji gibi konularda da detaylı bir anlatı inşa etmiştir.

Kaynakça**Arşiv kaynakları**

Başkanlık Osmanlı Arşivi

DH. ŞFR 370/38-3

DH. ŞFR 369/11

DH. ŞFR 371/20

Birinci El Kaynaklar

Lerch, P. I. (1857). *Forschungen über die Kurden und die iranischen Nordchaldäer: Kurdische Texte mit deutscher Übersetzung*. St. Petersburg: Eggers et comp-Leopold Voss.

Mann, O. (1891). *Abu'l-Hasan Ibn-Muhammad Āmīn: Das Muǧmilet-tārīkh-i ba 'dnādīrīje des Ibn Muḥammed Emīn Abu'l-Hasan aus Gulistāne*. Leiden: Brill.

Mann, O. (1906). *Die Mundart der Mukri-Kurden*. Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer.

Mann, O. (1906-1910). *Kurdisch-persische Forschungen. Ergebnisse einer von 1901 bis 1903 und 1906 bis 1907 in Persien und der asiatischen Türkei ausgeführten Forschungsreise*. Berlin: Reimer.

Mann, O. (1909). *Die Tājik-Mundarten der Provinz Fārs*. Berlin: Georg Reimer.

Mann, O., ve Hadank, K. (1932). *Die Mundarten der Zāzā, hauptsächlich aus Siverek und Kor*. Leipzig: Verlag der Preussischen Akademie der Wissenschaften.

Araştırma Kaynakları

Avcı, R. (2018). *Alman Oryantalizmi: Carl Heinrich Becker ve Martin Hartmann Orneğinde Osmanlı Toplum ve Siyaset Söylemi* (Doktora tezi). Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Mardin.

_____. (2020). Seyahat Notları ve Oryantalist Bilgi Üretimi: Eduard (1845-1930) Örneği. *Diyalog Interkulturelle Zeitschrift Für Germanistik*, 8(1), 29-47.

Bias, M., & Košenina, A. (2014). Reisen und Wissen. Einleitung. *Zeitschrift für Germanistik*, 2, 7-9.

- Harnack, A. v. (1900). *Geschichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*. Berlin: Reichsdruckerei.
- Hartmann, M. (1896). *Bohtân. Eine topographisch-historische Studie*. Berlin: Wolf Peiser Verlag.
- Hulme, P. -Youngs, T. (2002). Introduction. Ed. P. Hulme, -P. Youngs, *The Cambridge Companion to Travel Writing* (s. 1-13). Cambridge: Cambridge University Press.
- Keskin, M. (2015). Zaza Dili. *Bingöl Üniversitesi Yaşayan Diller Enstitüsü Dergisi*, 1 (1), 93-114.
- Kırkan, A, Kızıllı, H . (2020). Goreyê Peymanê Fonolojî Analîzkerdişê Zazakî; Muqayesekerdişê Vakur, Başûr û Merkezî . *The Journal of Mesopotamian Studies* , 5 (1) , 48-70 .
- Knüppel, M., & Aloïs , v. (2012). *Die orientalistische Gelehrtenrepublik am Vorabend des Ersten Weltkrieges : der Briefwechsel zwischen Willi Bang(-Kaup) und Friedrich Carl Andreas aus den Jahren 1889 bis 1914* . Berlin : De Gruyter.
- Kolivand, M. (2012). Stimmen aus der Vergangenheit, Eine kurdisch-musikalische Entdeckung im Nachlass von Oskar Mann. *Bibliotheks-Magazin, Mitteilung aus den Staatsbibliotheken in Berlin und München*, 3, 17-21.
- Kolivand, M. (2014). *Persische und kurdische Reiseberichte. Die Briefe des Berliner Orientalisten Oskar Mann während seiner beiden Expeditionen in den Vorderen Orient 1901–1907*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Kon, K. (2013). *Birinci Dünya Savaşında Almanya'nın İslam Stratejisi*. İstanbul: Küre.
- Krug, S. (2020). *Die »Nachrichtenstelle für den Orient« im Kontext globaler Verflechtungen (1914-1921): Strukturen - Akteure - Diskurse*. Bielefeld: Transcript.
- Lemke, B. ve Rosbeiani, P. (2018). *Unternehmen Mammut. Ein Kommandoeinsatz der Wehrmacht im Nordirak 1943*. Bremen: Edition Falkenberg.
- Lentz, W. (1985). *Carl Friedrich Andreas: German Iranologist (1846-1930)*. [www.iranicaonline.org: http://www.iranicaonline.org/articles/andreas-friedrich-carl](http://www.iranicaonline.org/articles/andreas-friedrich-carl) (Erişim: 11. 08. 2020)
- Löffler, H. (2003). *Dialektologie. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

- Paul, L. (1998). The position of Zazaki among West Iranian languages. *Proceedings of the 3rd European Conference on Iranian Studies (held in Cambridge, 11th to 15th September 1995)* (s. 163-174). Wiesbaden: N.Sims-Williams.
- Paul, L. (1998). *Zazaki. Grammatik und Versuch einer Dialektologie*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- Paul, L. (2017). Zaza. çev. Murat Alanoğlu. *Bingöl Üniversitesi Yaşayan Diller Enstitüsü Dergisi*, 3(6), 111-113.
- Paul, L. (2020). Karl Hadank (1882-1945) and the Kurdisch-Persische Forschungen: Ambitions, Achievements, and the ideological Entanglements. *Diyâr Zeitschrift für Osmanistik, Türkei- und Nahostforschung*, 2, 289-309.
- Sachau, E. (1883). *Reise in Syrien und Mesopotamien*. Berlin: F.A. Brockhaus.
- Teilhaber, A. (2020). *Friedrich Rosen: Orientalist Scholarship and International Politics*. Berlin: De Gruyter.
- Windfuhr, G. (ed.) (2009). *The Iranian Languages*. New York: Routledge.
<https://staatsbibliothek-berlin.de>.
<https://staatsbibliothekberlin.de/diestaatsbibliothek/abteilungen/handschriften/nachlaesseautographen/projekte/abgeschlossene-projekte/nachlass-oskar-mann/> (Erişim: 04. 11. 2020)
- <https://kalliope-verbund.info/de/findingaid?fa.id> (Erişim: 25. 08. 2020)
- <https://kalliopeverbund.info/de/query?q=ead.keyword> (Erişim: 10.10. 2020)
- Geschichte der Iranistik an der Universität Göttingen*. (Erişim: 01 01, 2021)
- <https://www.uni-goettingen.de/de/geschichte+des+seminars/132806>.

¹ Şark dilleri uzmanı Sachau, 1869 yılında Viyana’da Sami dilleri filolojisinde profesör kadrosunda başladığı görevinden 1876 yılında ayrılarak Berlin’de bulunan Friedrich-Wilhelm Üniversitesi’nde yine aynı kürsüde devam etmiştir. Sachau, 1920 yılına kadar Seminar für Orientalische Sprachen/*Doğu Dilleri Enstitüsünün* müdürlüğünü yapmıştır (Avcı:35)

² İran dilleri ya da İrani diller, Hint-Avrupa dil ailesinin Hint-İran şubesinin Batı grubuna dâhil bir alt ailesidir. Tahmini 150 ila 200 milyon insanın anadili olan İran diller dünyanın en büyük dil ailelerinden biri olarak kabul edilir. Avesta, Eski Farsça, Pehlevice, Partça, Hotanca, Tomsukça, Modern Farsça, Tacikçe Kürtçe, Talişçe gibi irili ufaklı 50’den fazla dil ve diyalekti bünyesinde barındıran bir dil ailesidir (Windfuhr 2009: 2).

- ³ *Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften* (Prusya-Krallığı Bilimler Akademisi) 11 Temmuz 1700'de elektör III. Friedrich tarafından kurulmuş ve daha sonra Friedrich-Wilhelms Üniversitesi'nin bir parçası olmuştur. Bu enstitü, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı topraklarında oryantalistlerin gerçekleştirdikleri birçok seyahate destek vermiştir (Avcı 2020: 33). Kuruluşla ilgi daha detaylı bilgi için bkz. (Harnack 1900).
- ⁴ Kolivand'ın kitabının tam adı: *Persische und kurdische Reiseberichte: Die Briefe des Berliner Orientalisten Oskar Mann während seiner beiden Expeditionen in den Vorderen Orient 1901–1907* (Fars ve Kürt Seyahat Raporları: Berlinli Oryantalist Oskar Mann'ın 1901–1907 Orta Doğu'ya Yaptığı İki Keşif Sırasında Yazdığı Mektuplar)
- ⁵ Kolivand'ın matbu metinlere çevirerek yayımladığı mektuplar üç farklı arşivdedir. Ailesine yazdığı mektuplar Berlin'de bulunan Devlet Kütüphanesi yazmalar bölümünde (Staatsbibliothek zu Berlin) yer almaktadır (kalliope verbund). F. C. Andreas'a yazdığı mektuplar ise Göttingen'de Devlet-Üniversite Kütüphanesi'nde (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen) koruma altındadır. Bu katalogtan mektupların sadece künyeleri görülebilir (kalliope verbund) Akedemie der Wissenschaft'a yazdığı raporlar ise Berlin-Brandenburg Bilimler Akademisi Arşivi'nde bulunmaktadır. (Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften)
- ⁶ Diplomat bir oryantalist olan Rosen, 1921 yılında kısa süreliğine Alman dışişleri bakanlığı da yapmıştır. Alman emperyalizminin altın çağında Fars edebiyatı çalışmaları ve diplomatik kişiliğiyle tanınan Rosen, Ortadoğu ve Balkanlar'da bir konsolos olarak Prusya'nın diplomatik hizmetinde aktif olarak görev yapan Georg Rosen'in oğludur (Teilhaber: 7-13).
- ⁷ Andreas'ın Göttingen Üniversitesi Orientalistik bölümüne profesör olarak atanmasında ve Iranistik kürsüsünü kurmasında Friedrich Rosen etkili olmuştur (Teilhaber: 290).
- ⁸ Mann, Osmanlı topraklarına girdiği andan itibaren neredeyse attığı her adımla ilgili merkezi devlet kademelerine bilgi verilmiştir. Seyehati esnasında American Board misyoner teşkilatı mensuplarıyla görüşmeleri “tarassutu” altına alınmıştır. Arşivlere yansıdığı kadarıyla Mann, hem Osmanlı topraklarında hem devletin koruması hem de tarassutu altında seyahat etmiştir (Başkanlık Osmanlı Arşivi, DH. ŞFR 370/38-3; DH. ŞFR 369/11; DH. ŞFR 371/20).
- ⁹ Bir millet adı olarak Zaza, başta Doğu ve Güneydoğu Anadolu -özellikle Kürtçe konuşulan bölgenin kuzey tarafına düşen bölgede- ve Türkiye'nin farklı şehirlerinde yaşayan İranî dillerden Zazaca konuşan insanları tanımlamak için kullanılır. Siverek, Erzincan ve Varto arasında bir üçgeni andıran bölgeye yayılan (Keskin 2015: 93–114; Paul 2017: 111; Paul 1998: 163; Kırkan-Kızıl 2020) Zaza nüfusu hakkında bugün kesin bir sayı vermek oldukça güçtür.
- ¹⁰ Mann'ın bahsettiği Turfan metinleri (Alm. Die Turfan-Texte), 1902–1914 yılları arasında *Die Deutsche Turfanexpeditionen* (Alman Turfan Ekpedisyonları) olarak anılan bugün Doğu Türkistan olarak anılan Turfan ve çevresine yapılan dört bilimsel sefer sonucu Berlin'e getirilen Çince, Uygurca, Soğdca, Pehlevice, Süryanice, Medce vs. metin parçalarına verilen genel bir isimdir. Turfan Ekspedisyonları, Berlin'deki Etnoloji Müzesi Hindistan Bölümü Müdürü

tibetolog, arkeolog Albert Grünwedel tarafından başlatıldı ve daha sonra Türkolog Albert von Le Coq'la birlikte toplam dört sefer düzenlendi. Med dilinde yazılmış metinler de bu seferler sonucunda incelenmiştir. Mann'ın arkadaşı Andreas bu seferlere katılmadığı halde Berlin'de İrani metinlerin deşifre edilmesi ve değerlendirilmesi konusunda görevlendirilmiştir. Mann'ın Andreas'a bu konuda heyecanlı bir şekilde yazmasının altında yatan neden onun bu metinleri yakından tanıyor olmasıdır (Knüppel ve Alois 2012: 14-15). Dikkat edilirse Mann'ın seyahati ve Turfan Ekspedisyonu zaman olarak uyuşmaktadır. Mann onlardan bir yıl önce başlamıştır yolculuğa. Paul, Mann'ın beraberinde Berlin'e getirdiği malzemelerin modern İran diyalektleri çalışanların dışında çok az sayıda bilim insanının ilgisini çektiğini iddia eder. Buna rağmen Mann'ın çalışmaları İran diyalektolojisinin şekillenmesinde önemli bir yerde durmaktadır (Paul 2020: 290).

- ¹¹ Lerch, Esir Zazalarla yaptığı mülakatların yanı sıra Zazacaya coğrafi sınırlar da (Muş-Palu) çizmiştir (Lerch 1857: III-XII, XXI). Mann'ın buradaki itirazı Lerch'in çizdiği sınırların aşlında daha geniş olduğudur.
- ¹² Botan, coğrafi bir terim olup Dicle Nehri, Botan Çayı ve Habur arasındaki bölgeyi kapsar. Martin Hartmann'a göre Botan yönetsel değil coğrafi bir tanımlamadır (Hartmann 1896: 1).

MODERN STANDART ARAPÇA VE BAZI ARAP DİYALEKTLERİNDE GELECEK ZAMAN FORMLARI*

Ahmet Şen**
Soner Akdağ***

Öz

Arap dilinin tarihi üzerine kafa yoran bilim insanları arasında, bu dilin tarihî dönemlerine yönelik çeşitli adlandırmalar yapılmışsa da konu üzerinde tam bir mutabakat sağlanabilmiş değildir. Bununla birlikte, günümüzde, tüm Arap ülkelerince kullanılan ortak bir kültür / yazı dilinin varlığından söz edilebilir. Gazete, roman, öykü vb. gibi türler çoğunlukla bu dilde yazılır; genele hitap eden konuşmacı, aydın ve muhabirler de bu dille konuşurlar. Bununla birlikte Arapçanın; konuşulmakta olduğu hemen her coğrafi bölgede, geniş halk kitleleri tarafından günlük yaşamda kullanılan, hatta bazen tiyatro vb. türde eserlere de yansıyan birçok dilsel varyasyonunun bulunduğu da bir gerçektir. Bu farklılıklar, Arapça asıllı lehçe veya Batı dillerinden alıntı diyalekt kavramlarıyla ifade edilir. Daha çok konuşmada kendisini gösteren telaffuz farklılıkları ise şive (accent / لُكْنَة) olarak nitelendirilir. Lehçe veya diyalekt, pek tabii ki aynı dile ait ama farklı özellikler sergileyen şubeleri ifade etmekte kullanılır. Bugün farklı ülkelerde veya bölgelerde konuşulmakta olan Arapça dil şubelerinin çok büyük bir kısmının hem telaffuz, hem kelime dağarcığı, hem de gramer yapıları açısından yer yer ciddi denebilecek farklılıklar göstermekte olduğunu; dolayısıyla da bu şubelerin, lehçe kavramı içerisinde değerlendirilebileceğini; bununla birlikte aynı lehçenin konuşulduğu bölgenin farklı yörelerinde de lehçe olarak değerlendirilemeyecek küçük bazı farklılıkların (ağız, aksan, şive vb.) söz konusu olabileceği rahatlıkla söylenebilir. Bu çalışmada günümüz Arapçasının standart olan versiyonuyla bazı lehçeleri, gelecek zaman işaretleyicileri açısından değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Arap Dili, gelecek zaman şekilleri, lehçe, ağız.

Future Markers in Modern Standard Arabic and Some Arabic Dialects

Abstract

Today, the Arabic language is spoken by more than 300 million people in more than 20 countries and has an important place among the world's languages with its

* Araştırma makalesi/Research article

** Dr. Öğr. Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belâgatı Anabilim Dalı (Dr. Assistant Professor, Erzincan Binali Yıldırım University, Faculty of Theology, Department of Arabic Language and al-Balagha) Erzincan/Türkiyehsahsen5224@gmail.com ORCID: 0000-0003-4370-6962

*** Doktorant, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri ABD (Phd Candidate, Erzincan Binali Yıldırım University, Social Sciences Institute, Department of Basic Islamic Sciences), Erzincan/Türkiyeturkology@gmail.com ORCID: 0000-0003-3403-5976
Makale Gönderim Tarihi: 18.01.2021

Makale Kabul Tarihi : 26.05.2021

NÜSHA, 2021; (52): 179-198

richness and diversity of dialects and accents. These dialects, each of which has its own phonetic, morphological, syntactic and lexical features; present a very different typological aspect, especially in terms of verb tense markers. Perhaps the most striking of the structures used to mark the tense of action in the Arabic dialects spoken today are future tense markers. Because these markers vary according to almost every dialect, they exceed 20 in number. Some of these markers, all of which are brought before the verb, are proclitics, while others are clitics / prefixes. Whether in preform or prefix form, these structures have the function of indicating the future tense and have been produced through the grammaticalization of some structures that were previously lexical units. In terms of these future tense markers mentioned in this concise research, Modern Standard Arabic and some important Arabic dialects that continue to be spoken today are discussed. The dialects that we discuss in this article are seen in such as Egypt, Oman, Palestine, Jordan, Yemen, Algeria, Libya and Morocco.

Keywords: Arabic Language, future markers, dialect, accent.

Structured Abstract

Although various names have been made for the historical periods of the Arabic language among scholars who have thought about the history of this language, a complete agreement on the subject has not been reached. However, it can be mentioned that there is a standard culture / written language that is commonly used by all Arab countries today. Newspaper, novel, story, etc. types such as are often written in this language; Orators, intellectuals and reporters addressing the general public also speak in this language. In almost every geographical area where Arabic is spoken, used by wide public masses in daily life, it is a fact that there are many linguistic variations of the Arabic language even reflected in some works of the literature. These differences are expressed in terms of Arabic-origin lahja or dialect derived from Western languages. Differences in pronunciation, which are mostly seen in speech, are described as an accent (لُكْنَة). Dialect is obviously used to refer to sections that belong to the same language but exhibit different characteristics. Most of the Arabic language branches, which are spoken in different countries or regions today, show serious differences in terms of both pronunciations, vocabulary and grammatical structures. Therefore, these branches can be evaluated within the concept of dialect; However, it can be easily said that there may be some minor differences that cannot be considered as dialects in different regions of the area where the same dialect is spoken. In this study, the standard branch of today's Arabic and some dialects are evaluated in terms of future tense markers. There are two morpheme / الوحدة الصرفية used as future tense markers in "Modern Standard Arabic" or "Modern Literary Arabic": "sevfe / ستَوْف" and "se- / سَ". Although it is accepted that there is a difference between these two morphemes in Classical Arabic, nowadays, there seems to be complete freedom in their choice. In other words, there is no special distinction between these two morphemes such as "near future" or "far future", and they can easily be used interchangeably. Considering that Arabic, which is spoken in more than 20 countries today, has spread over a wide geography, it is quite natural that it shows various dialect differences. One of these differences manifests itself in "future tense forms". In the living Arabic dialects, the structures used to express the future are quite diverse. This variety is provided by the words or prefixes placed before the verb. Among them, there are some prefixes such as:

“rāyih / رايح”, “rāh / راح”, “rah / رح”, “hā- / حا”, “ha- / حـ”, “he- / هـ”, “ġādī / غادي”
 “, “ġa- / غـ”, “māṣī / ماشي”, “māṣ / ماش”, “bāṣ / باش”, “sāyir / ساير”, “yabġā / يبغى”
 “, “yabġī / يبغى”, “bidd / بَد”, “vidd / وَد”, “yiṣā / يشا”, “ydevr-ydōr / يدور”, “bġā / بعا”
 “, “ba- / بـ”, “ad / عد”, “a- / عـ”, “zi- / زـ”, “seyyer / سير”, “ser / سر” ve “še- / شد”. Seven different future tense forms in living Arabic dialects are discussed in the article: 1- The form of “رَحْ + الفعل المضارع” is one of the most frequently used structures in Algeria, Egypt, Mosul and Amman as well as many other Arab dialects to express the future. 2- The form of “حَ + الفعل المضارع” is used in Tripoli, hence in Libya dialect; It is also used to mark the future tense in many other regions such as Egypt and Oman, and is based on the word “راح / راح”. The verb “راح / راح”, which is normally a lexeme, became grammatical in time and finally took the form of “ha- / حـ” as a prefix. 3- The form of “بَد + ضمير متصل مناسب + الفعل المضارع” is used in Jordan and Palestine to mark the future tense. The pronunciation of the prefix “بَد / بَد” in the form and marking the future time may vary according to regions. 4- The form of “هـ + الفعل المضارع”. The form of “شَد + الفعل المضارع” is that a pattern is one of the future tense forms used in San'a, that is, the Yemen dialect. The “شَد / شَد” in the structure is often added to the first person conjugation. 6- The form of “عَد + الفعل المضارع” is a form that expresses the future in San'a, hence the Yemen dialect. In the same dialect, “شَد / شَد” and “ad / عد” structures are also used to show the future tense. 7- The form of “غادي / غَ + الفعل” is used to mark the future tense in Morocco dialect.

Giriş

Arap dilinin tarihi üzerine kafa yoran bilim insanları arasında, bu dilin tarihî dönemlerine yönelik çeşitli adlandırmalar yapılmışsa da konu üzerinde tam bir mutabakat sağlanabilmiş değildir. Bununla birlikte, **Jonathan Owens**'ın sınıflandırmalarını¹ dikkate alırsak Arapça için şu dört dönemden söz edebiliriz:

1. İlk Arapça (Proto-Arabic)
2. Yayılma Öncesi Arapça (Pre-diasporic Arabic)
3. Eski Arapça (Old Arabic)
4. Klasik Arapça (Classical Arabic), Modern Standart Arapça/Fasih Arapça (Modern Standard Arabic)

Bu sınıflandırmada *Klasik Arapça* ve *Modern Standart Arapça*nın aynı kategoride değerlendirilmesi²; bunların, söz varlıklarındaki bazı değişiklikler ve kimi gramatik farklılıklar istisna edilirse, hemen hemen aynı olmalarıdır.³ Bununla birlikte **Sa'īd Bedevī**, Arapçanın bu iki kolunu ayrı maddeler hâlinde değerlendirmiş ve birini *fuṣḥa't-turāṣ*, diğerini ise *fuṣḥa'l-'aṣr* olarak isimlendirmiştir.⁴

Nasıl adlandırılırsa adlandırılırsın, günümüzde, tüm Arap ülkelerince ortak olarak kullanılan standart bir kültür / yazı dilinin varlığından söz edebiliriz. Gazete, roman, öykü vb. gibi türler çoğunlukla bu dilde yazılır; genele hitap

eden hatip, aydın ve muhabirler de bu dille konuşurlar. Bununla birlikte Arapçanın; konuşulmakta olduğu hemen her coğrafi bölgede, geniş halk kitleleri tarafından günlük yaşamda kullanılan, hatta bazen tiyatro vb. türde eserlere de yansıyan birçok dilsel varyasyonunun bulunduğu da bir gerçektir. Bu farklılıklar, Arapça asıllı *lehçe* veya Batı dillerinden alıntı *diyalekt* kavramlarıyla ifade edilir.⁵ Daha çok konuşmada kendisini gösteren telaffuz farklılıkları ise *şive* (accent / *الكنة*) olarak nitelendirilir.⁶

Lehçe veya *diyalekt*, pek tabii ki aynı dile ait ama farklı özellikler sergileyen şubeleri ifade etmekte kullanılır. Bu anlamda **Charles W. Kroidler**, şu ifadeleri kullanır⁷: “*Aynı ana dile sahip kişiler birbirlerini anlayabildiklerinde ve aynı zamanda birbirlerinin konuşmalarındaki tutarlı değişiklikleri fark ettiklerinde, aynı dilin farklı lehçelerini konuştuklarını söylüyoruz.*” Bununla birlikte, hemen her konuşmacının konuşma tarzının farklı olduğunun ve tüm farklılıkların *lehçe* olarak isimlendirilemeyeceğinin de farkındadır **Kroidler**; bu yüzden sözlerine şöyle devam eder: “*‘Lehçe’ terimi, maalesef çok kesin bir terim değildir. Herhangi iki kişinin konuşma tarzlarında farklılıklar vardır. Peki, onlara farklı lehçeler diyebilmemiz için konuşma yolları ne kadar farklı olmalı? İşte diyalektoloji konusunda uzmanlaşmış profesyonel dilbilimciler, bir ülkenin bir lehçe alanı ile başka bir lehçe alanı arasında bir ayırım yapmak için çeşitli telaffuz, kelime dağarcığı veya gramer ifadeleri ölçütleri kullanırlar; ancak hiç kimse konuşma biçiminin tek bir lehçe alanı içinde tamamen tek tip olduğunu varsaymaz.*”⁸

Bu ifadeleri dikkate aldığımızda, bugün farklı ülkelerde veya bölgelerde konuşulmakta olan Arapça dil şubelerinin çok büyük bir kısmının hem *telaffuz*, hem *kelime dağarcığı*, hem de *gramer yapıları* açısından yer yer ciddi denebilecek farklılıklar göstermekte olduğunu; dolayısıyla da bu şubelerin, *lehçe* kavramı içerisinde değerlendirilebileceğini; bununla birlikte aynı *lehçenin* konuşulduğu bölgenin farklı yörelerinde de *lehçe* olarak değerlendiremeyeceğimiz küçük bazı farklılıkların (ağız, aksan, *şive* vb.) söz konusu olabileceğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Ülkemizde Arap Dili lehçelerine dair yeterli miktarda nitelikli çalışmanın yapılmadığına tanık olduk. Lehçelerin bir dilin temel şubeleri olduğu düşünüldüğünde bu tür çalışmaların direkt dil çalışmalarının odağı olması gerektiği kanaatini paylaşmaktayız. Çalışmamız Arap lehçeleri bazlı bir çalışma olarak sunulsa da konunun diglossia olgusu merkeze alınarak işlenebileceğini de belirtmek isteriz. Bu kısa açıklamalardan sonra, günümüz Arapçasının *standart* olan şubesiyle bazı *lehçelerini*, *gelecek zaman işaretleyicileri* açısından değerlendirmeye geçebiliriz.

1. Modern Standart Arapçada Gelecek Zaman Formları

“Modern Standart Arapça” veya “Modern Yazın Arapçası”nda *gelecek zaman işaretleyicisi* olarak kullanılan iki *biçimbirim* (morpheme / الوحدة الصرفية) vardır: “sevfe / سَوْفَ” ve “se- / سَ”. Her ne kadar Klasik Arapçada bu iki *biçimbirim* arasında bir farkın olduğu kabul edilirse de⁹ günümüzde, bunların seçiminde tam bir özgürlük var gibi görünmektedir.¹⁰ Yani bu iki *biçimbirim* arasında “yakın gelecek” veya “uzak gelecek” gibi özel bir anlam ayrımı söz konusu değildir ve bunlar, rahatlıkla birbirlerinin yerine kullanılabilir; Dahası, aynı anda tek bir cümlede de yer alabilmektedir.¹¹ Bununla birlikte “se- / سَ”nin, “le- / لَ” önekiyle kullanılmadığını; bu tarz bir yapıda, sadece “sevfe / سَوْفَ”nin kullanılmasının gerektiğini de ifade etmeliyiz. Aşağıda verilen örneklerde, sözü edilen iki durum da açıkça görülebilmektedir:

- a. ...أنه سوف يرحل بعد ساعات وأن هذا النهار آخر ما س يراه ويعيشه...
...birkaç saat sonra vefat edeceğini ve bu günün, görüp yaşayacağı son gün olacağını...
- b. لسوف يقاتلون حتى الموت للدفاع عن أملاكهم.
Mülklerini savunmak için ölümüne savaşıacaklar.

Herhangi bir dilin gelişim süreci içerisinde bazen bir *sözlükbirim* (lexeme / المفردة), *biçimbirime* dönüşebilir. Bu durum, modern dilbilimde *dilbilgiselleşme* (grammaticalization / انتحاء) terimiyle ifade edilir.¹² *Dilbilgiselleşme* olgusu, eski *sözlükbirim*den uzaklaşmayı ve yavaş yavaş daha dilbilgiselleştirilmiş bir *biçimbirim* statüsüne doğru ilerlemeyi belirtir; örneğin, başlangıçta sözlükbirimsel bir öge *kaynaşık* (clitic) hâline geldiğinde, daha önceki biçimlerinden birine geri dönmez. Bu gelişimsel süreç, Modern Standart Arapçada, “sevfe / سَوْفَ”, “se- / سَ” gelecek zaman belirticisinin gelişiminde görülür. Bu işaret, köken olarak “فَلانٌ يَقْتَاتُ السَّوْفَ” (Falanca arzularla beslenir/yaşar.) cümlesindeki¹³ gibi “*sabır, erteleme*” anlamına gelen bir isme, yani “سوف”a dayanmaktadır.¹⁴

Şimdi bu işaretleyicileri, örnekleri çerçevesinde ayrı ayrı değerlendirebiliriz.

1.1. “سَ + الفعل المضارع المرفوع” Formu

Çekimsel biçimbirim (inflectional morpheme) “se- / سَ”, *muzāri* fiile eklenen bir *önek* (prefix) olup *gelecek zamanı* belirtmekte kullanılır.¹⁵ Yani bu *biçimbirim*, “sevfe / سَوْفَ”den farklı olarak kendisinden sonra gelen kelimeye bitişik yazılır:

- a. سَ نحاولُ التواصل بضيوف البرنامج عبر الاتصال بالأقمار الاصطناعية.

Yapay uydularla iletişime geçerek programın konukları ile iletişim kurmaya çalışacağız.

- b. سَيَتُّ الاتصال بين الحكومة والمعارضة على مرحلتين الأولى في شهر نيسان والثانية في شهر أيلول.

Hükümet ve muhalefetle; birincisi Nisan ayında, ikincisiyse Eylül ayında olmak üzere iki aşamada temas kurulacak.

- c. سَيَزُورُ الرئيس المصري لندن، ولهذا قامت الأجهزة الأمنية البريطانية بإجراءات تحفظية حفاظا على سلامة الزائر.

Mısır Cumhurbaşkanı Londra'yı ziyaret edecek ve bu yüzden İngiliz güvenlik hizmetleri ziyaretçinin güvenliğini korumak için tedbirler aldı.

1.2. "سَوْفَ + الفعل المضارع المرفوع" Formu

Bir *önbiçimce* (proclitic) olan "sevfe / سَوْفَ" de tıpkı "se- / سَدَ" gibi *muzāri* fiilden önce getirilerek *gelecek zamanı* ifade etmekte kullanılır.¹⁶ Ne var ki bu yapı, öncekinden farklı olarak ayrı bir kelime gibi yazılır:

- a. سَوْفَ تنشرُ جميع هذه الوثائق على موقعنا الإلكتروني مساء اليوم.

Tüm bu belgeler, bu akşam web sitemizde yayımlanacaktır.

- b. وصف مراقبون هذه الصفقة بالمرحبة وبأنها سَوْفَ تدرُّ على النادي الكثير من العائدات.

Gözlemciler bu anlaşmayı kârlı olarak nitelendirdi ve kulübe çok fazla gelir getireceğini söyledi.

- c. يقول الخبراء إن قمع التظاهرات لن يعيد الناس إلى بيوتهم بل على العكس سَوْفَ يؤدي إلى نتائج عكسية وسيزداد المتظاهرون في الشوارع.

Uzmanlar; gösterileri bastırmanın insanları evlerine geri döndürmeyeceğini, tersine geri tepeceğini ve sokaklarda göstericilerin çoğalacağını söylüyor.

1.3. "لَنْ + الفعل المضارع المنصوب" Olumsuzluk Formu

Tıpkı Klasik Arapçada olduğu gibi Modern Standart Arapçada da *gelecek zamanın olumsuzunu* işaretlemekte kullanılan *biçimbirim* "لَنْ / لَنْ" dir. Bununla birlikte Kur'ân Arapçasından farklı olarak¹⁷ Modern Standart Arapçada ayrıca "سوف + لا + الفعل المضارع المرفوع" formu da kullanılmaktadır.¹⁸ Ne ki "لَنْ / لَنْ" morfeminin, öncesine getirildiği *muzāri* fiili "naşb / نصب" etme özelliği de vardır.¹⁹

- a. اعترى المسؤول عن خطئه وأكد أنه استوعب درسا لن ينساه من قضية الرشوة التي تورط فيها.

Yetkili, yaptığı hatadan dolayı özür diledi ve katıldığı rüşvet davasından unutamayacağı bir ders aldığını belirtti.

- b. ويضيف البيان أنّ جميع الجرائم التي ارتكبت بحقّ المواطنين لن تمرّ دون عقاب وستُرفع دعاوى بحقّ مرتكبيها في المحاكم الدوليّة.

Açıklamada, vatandaşlara karşı işlenen tüm suçların cezasız kalmayacağı ve uluslararası mahkemelerde faillerine karşı dava açılacağı belirtiliyor.

- c. سوف لا يتأخّر كثيرا.

O, çok geç kalmayacak.

2. Bazı Dialeklerde Gelecek Zaman Formları

Günümüzde 20'nin üzerinde ülkede konuşulmakta olan Arapçanın, oldukça geniş bir coğrafyaya yayıldığı düşünüldüğünde, muhtelif *lehçe* farklılıkları göstermesi de son derece doğaldır. Bu farklılıklardan biri, kendisini “gelecek zaman formları”nda gösterir.

Yaşayan Arap lehçelerinde, *gelecek zamanı* ifade etmekte kullanılan yapılar bir hayli çeşitlilik arz eder. Bu çeşitlilik, fiilin öncesine yerleştirilen kelime veya ekler marifetiyle sağlanır. Bunlar arasında “rāyih / رايح”, “rāh / راح”, “rah / رح”, “hā- / حا”, “ha- / حـ”, “he- / هـ”, “gādī / غادي”, “gā- / غـ”, “māšī / ماشي”, “māš / ماش”, “bāš / باش”, “sāyir / ساير”, “yabgā / يبغى”, “yabgī / يبغى”, “bidd / بدّ”, “vidd / ودّ”, “yišā / يشا”, “ydevr-ydōr / يدور / بغا”, “bgā / بـ”, “ad / عد”, “a- / عـ”, “zi- / زـ”, “seyyer / سير”, “ser / سر” ve “še- / شـ” gibi birçok yapı vardır.²⁰ Dikkat edilirse bunların bir kısmı *bağımsız*, diğer bir kısmı ise *bağimli* morfemdir.

Biz, bu başlık altında, sözü edilen *gelecek zaman işaretleyicilerinden* sadece sık ve yaygın olarak kullanılanları kısaca ele alacağız. Ülkemizde konuşulan Arap lehçelerine dair bir çalışma farklı bir araştırma metodu gerektirdiğinden ayrı bir çalışma konusu olduğunu söylemek isteriz.

2.1. “رَحْ + الفعل المضارع” Formu

Cezayir, Mısır, Musul²¹ ve Amman²² gibi bölgelerle birlikte daha birçok Arap dialektinde kullanılan bu form, *gelecek zamanı* ifade etmek için en sık başvurulan yapılardandır. Yapıda yer alan “rah / رح”, “rāyih / رايح” ifadesinin kısaltılmış şeklidir.²³

- a. رَحْ أَشَوْفَه الْأَسْبُوعِ الْجَائِي. **rah** ešōfoh il-usbū‘ il-cāyy.
Gelecek hafta onu göreceğim.
- b. عِظَامَكَ رَحْ تَصِيرُ غِبَارَ. **rah** tšīr gbār.
Kemiklerin toza dönüşecek.
- c. اِمْتَى رَحْ تَزِيدُ لَنَا الْمَعَاشَ؟ **rah** tzīd lenā l-ma‘āš?
Maaşımızı ne zaman artıracaksın?

Bu yapının olumsuz formu ise “**ما / مش** + رح + الفعل المضارع” şeklindedir. Mezkur yapıda, olumsuzluk bildiren “مش” sözünün, “miş” ve “muş” şeklinde iki *sesbirimcik / biçimbirimsel değişkesi* (allophone / *عضو الوحدة الصوتية*) vardır.²⁴ Fakat bu değişkeler; genellikle yazıda değil, telaffuzda görülür:

- d. **ما / مش** رَحْ اشْتَرِي بَيْتَ فِي هَايِ الْمَدِينَةِ. **mā / miş** raḥ eštrī beyt fī hāy il-medīneh
Bu şehirde bir ev satın almayacağım.
- e. هِيَ **ما / مش** رَحْ تَرُوحُ عَالْمَدْرَسَةِ بَكْرًا. **hiyyé mā / miş** raḥ trūḥ ‘al-medreséh bukrā
O, yarın okula gitmeyecek.

2.2. “**حَ + الفعل المضارع**” Formu

Bu form, Trablus’ta²⁵, dolayısıyla da Libya diyalektinde; ayrıca Mısır ve Umman gibi diğer birçok bölgede *gelecek zamanı* işaretlemekte kullanılmakta²⁶ ve “**راح / rāḥ**” kelimesine dayanmaktadır. Normalde bir *sözlükbirim* olan ve *üçüncü-eril-tekil şahsa* göre çekimlenmiş hâliyle “*gitti*” anlamına gelen “**راح / rāḥ**” hareket fiili, zamanla *dilbilgiselleşmiş* ve en sonunda ise bir *önek* olarak “**ha- / حَ**” şeklini almıştır²⁷.

Arap lehçelerinde *gelecek zamanı* işaretlemek için en yaygın kaynaklardan birinin “*gitmek*” anlamına gelen hareket fiili olduğunu söyleyebiliriz. Buna göre, sözünü ettiğimiz fiilin *dilbilgiselleşme* süreci, şu şekilde gösterilebilir²⁸:

- Aşama 0: Modern Standart Arapça **rāḥ** ‘gitti. 3.Er.Tek.’
Aşama 1: Kentsel Hicaz Arapçası **rāḥ** ‘gitti. 3.Er.Tek.’
Aşama 2: Kentsel Hicaz Arapçası **rah** ‘gel.zam. işaretleyicisi’

Aşama 3: Kentsel Hicaz Arapçası **ħa-** ‘gel.zam. işaretleyicisi’

Kısaca değerlendirmesini yapmaya çalıştığımız bu form için örnekler, aşağıdaki gibidir:

a. **ħ** أَتَّصِلُ لَكَ بِالْمَسَاءِ.
ħa-tteşil lek bil-mesā’.
Gece seni arayacağım.

b. **ħ** بِشْتَرِي فَلَافِلَ.
ħa-yiştirī felāfil.
O, biber satın alacak.

c. **ħ** نُصُومُ يَوْمَ الْإِثْنَيْنِ.
ħa-nşūm yevmi’l-itnīn.
Pazartesi günü oruç tutacağız.

Bu yapının olumsuz formu, “مش + ħ + الفعل المضارع”, “مش + ħ + الفعل المضارع + ش” biçimi de kullanılmaktadır²⁹:

d. **miş** مِشْ ħa-yşrib il-kahvéh.
O, kahve içmeyecek.

Bu önek, bazı ağızlarda ayrıca “ħā / حَا” şeklinde ve uzun ünlülü de duyulabilmektedir.

e. **il-kātib ħā-** حَايَسَافِرُ بَكْرَةَ.
il-kātib ħā-ysāfir bukrah.
Yazar, yarın seyahate çıkacak.

Mısır diyalektinde, *gelecek zaman öneki* “he- / هـ-” şeklinde³⁰ de duyulabilir:

f. **is-sene llī gāye ħa-** هَرُجِعُ مِصْرَ إِنْ شَاءَ اللَّهُ.
is-sene llī gāye ħa-rga‘ méşr in şā’allāh.
Gelecek yıl, inşallah, Mısır’a geri döneceğim.

Sonuç olarak, mezkur yapının şu şekilde dilbilgiselleştiğini söyleyebiliriz: “rāyih > rāh > rah > ħa- > ha-”.³¹

2.3. “بَدَّ + ضمير متصل مناسب + الفعل المضارع” Formu

Bu form, Ürdün³² ve Filistin³³ gibi birçok bölgede *gelecek zamanı* işaretlemek için kullanılmaktadır. Formda yer alan ve *gelecek zamanı* işaretleyen “bidd / بَدَّ” -ki yörelere göre telaffuzu değişebilmektedir- aslında bir sözlükbirim olarak “*istemek*” anlamına gelen bir fiildir.³⁴ Zamanla dilbilgiselleşerek *gelecek zamanı* da ifade eden bir *kaynaşık* halini almıştır.

Burada üzerinde durulması gereken diğer bir şey de “bidd / بَدَّ” kaynaşığının, cümlede konu edilen *şahıs*, *sayı* ve *cinsiyete* uygun *zamirsel bir ek* almasıdır³⁵:

a. بَدِّي أطلع يوم السبت.

bidd-ī atla‘ yôm is-sebt.

Cumartesi günü çıkacağım (lit. çıkmak istiyorum).

b. كيف بَدُّهُ يكون العالم بعد عشرين سنة؟

keyf **bidd-uh** yikūn il-‘ālem ba‘d ‘iṣrīn sene?

Yirmi sene sonra dünya nasıl olacak?

c. بَدَّكَ تُشوفها بعد بكرة؟

bidd-ek tṣūfihā ba‘id bukra?

Onu öbür gün görecek misin?

Bu yapının olumsuz formu ise “*مَا + بَدَّ + الفعل المضارع*” şeklindedir:

d. مَا بَدَّكَ تذهب بكرة.

mā bidd-ek tizheb bukrā.

Yarın gitmeyeceksin.

2.4. “بَدَّ + الفعل المضارع” Formu

Bu formu oluşturan parçalardan “bi- / بَدَّ”nin, Arapçada “*başladı*” anlamına gelen “bede’e / بدأ” fiilinin dilbilgiselleşmesi ve bir *önek* hâlini alması sonucu oluştuğu³⁶ ifade edilmiştir. Bununla birlikte söz konusu önekin “*istiyorum*” anlamına gelen “bi-vuddī / بَدِّي” masdarının (verbal noun / مصدر) önce “badd / بَدَّ” kelimesine dönüşüp daha sonra “bi- / بَدَّ” şeklini almasıyla ortaya çıktığını kabul edenler de vardır.³⁷ Aslında yaşayan Arap lehçelerinde daha çok *şimdiki zamanı* işaretlemekte kullanılan bu yapıya,³⁸ ayrıca *gelecek zamanı* işaretlemek için de sıklıkla başvurulabilmektedir:

a. وعدوني إنا بَدِّنْ روح مصر.

va‘adūnī innā **bi-nrūḥ** maṣr.

Mısır'a gideceğimize dair bana söz verdiler.

- b. هاذي أول مصيبة، عيل بـ تصير لي مصايب بالمغرب!
hāzī evvel muşībéh 'ayel **bi-tşir** lī maşāyib bi'l-mağrib!

Bu, ilk musibet; daha sonra Fas'ta başıma daha fazla musibet gelecek!

Bu yapının olumsuz formu ise “**مَا + ب + الفعل المضارع**” şeklindedir:

- c. ها المرة إن شاء الله ما بـ نسي.

hā l-marra in şā' allah **mā** bi-nsā.

Bu defa, inşaallah, unutmayacağım.

2.5. “**شَد + الفعل المضارع**” Formu

Bu kalıp San'a, yani Yemen diyalektinde kullanılan *gelecek zaman* formlarından biridir.³⁹ Yapıda yer alan “**şe- / شَد**” ise çoğunlukla *birinci şahıs* çekimine ilave edilir.⁴⁰ Örneklerde de görüleceği üzere “**şe- / شَد**”; bir *önbiçimce* değil, *önektir*:

- a. شَد أكتب رسالة.

şe-yuktub risāleh.

Ben, bir mektup yazacağım.

Bu yapının olumsuz formu ise “**مَا + شَد + الفعل المضارع + شُن**” şeklinde dizayn edilir⁴¹:

- b. مَا شَد أَتَّصِلُ شُن لَكَ بِالْمَسَاءِ.

mā şe-ttaşili-ş lek bi'l-mesā'.

Akşam seni aramayacağım.

2.6. “**عَد + الفعل المضارع**” Formu

Bu; San'a'da⁴², dolayısıyla da Yemen diyalektinde *gelecek zamanı* ifade eden bir formdur. Aynı diyalekte, *gelecek zamanı* göstermek için “**şe- / شَد**” ve “**ad / عَد**” yapıları da kullanılmaktadır. Ne var ki bunlar, çoğunlukla *birinci şahsa* eşlik ederken; “**a- / ع**”, diğer tüm şahıslarla sorunsuz olarak kullanılabilir.⁴³ Alanyazında bu yapının, “*dönmek, geri gelmek*” anlamındaki “**āde / عاد**” fiilinin dilbilgiselleşmiş şekli olduğu belirtilmiştir.⁴⁴ Yapıyla ilgili örnekler şunlardır:

- a. عائشة عَد تروح السوق.

'ā' işeh 'a-trūh is-sūḳ.

Ayşe çarşıya gidecek.

b. خديجة عَدِجِي إلى بيت عائشة.

ḥadīceh ‘a-ticī ilā beyti ‘ā’iṣeh.

Hatice, Ayşe’nin evine gelecek.

Bu yapının olumsuz formu⁴⁵ ise “عَدِ + الفعل المضارع + شُنْ” şeklindedir:

c. مَا عَدِ أَتَّصِلُ شُنْ لك بالمساء.

mā ‘a-ttaşili-ş lek bi’l-mesā’.

Seni akşam aramayacağım.

2.7. “غَادِي / غَدِ + الفعل المضارع” Formu

Bu form, Fas diyalektinde⁴⁶ *gelecek zamanı* işaretlemekte kullanılır. Kalıpta verilen “gādī / غَادِي” kelimesi bir *etken ortaç* (اسم الفاعل / active participle) iken alternatifi olan “ga- / غَدِ” ise bir *kaynaşık* (clitic) biçimindedir⁴⁷ ve ilk kelimenin dilbilgiselleşmiş hâlidir:⁴⁸

a. كان غَادِي يسافر ل مريكا ولكن ما كانش عندو القيزا.

kān **gādī** ysāfr li mirīkā velākin mā kān-ş ‘indū l-vīzā.

Amerika’ya gidecekti fakat vizesi yoktu.

b. غَدِ ندوز عند صحبي مر العصر.

gā-ndūz ‘ind şaḥbī murr la‘aşr.

İkindiden sonra arkadaşımı ziyaret edeceğim.

Fas diyalektinde bu yapılardan “غَادِي”nin, “غَادِيَّة” ve “غَادِيَّين” gibi *dişil* ve *çoğul* şekillerinin de kullanıldığı olur⁴⁹:

c. غَادِيَّة تسافر.

gādiyeh tsāfr.

O (dişil), gitmeyecek.

d. غَادِيَّين يسافرو.

gādiyīn ysāfrū.

Onlar gitmeyecekler.

Bu yapıların olumsuz formları ise “عَدِ + الفعل + شُنْ + غَادِيَّين / غَادِيَّة + ما + غَادِي” ve “عَدِ + الفعل المضارع + شُنْ”⁵⁰ ve “عَدِ + الفعل المضارع + ما”⁵¹ şekillerindedir:

e. ما غاديش نساڤر بغد غدا.

mā ḡādīş nsāfr ba‘d ḡaddā.

Biz, öbür gün seyahat etmeyeceğiz.

f. ماغ نخلصك شن.

mā ḡā-nḡhallīşik-ş

Sana ödeme yapmayacağız.

Fas diyalektinde “*asla ... -meyecek*” anlamında olumsuz bir yapıyı dizayn etmek için “*ما عمر + ضمير متصل مناسب + الفعل المضارع*” formu da kullanılabilir⁵²:

g. ما عمرنا نساڤر ب الليل!

mā ‘ammar-nā nsāfr bi’l-līl.

Biz, asla geceleyin seyahat etmeyeceğiz.

Sonuç

Standart Arapça ve yaşayan Arap diyalektlerinin bazılarında yer alan *gelecek zaman işaretleyicilerini* değerlendirmiş olduğumuz bu kısa araştırmanın sonucunda, şu verilere ulaşılmış bulunmaktadır:

1. Günümüzün Arapçasında, *gelecek zamanı* işaretlemekte kullanılan yapılar, hem lehçeler arasında hem de lehçelerle Modern Standart Arapça (MSA) arasında değişiklik gösterebilmektedir.

2. MSA’da *gelecek zamanı* ifade etmekte kullanılan yalnızca üç *biçimbirim* (“sevfe / سوف”, “se- / سد” ve “len / لن”) varken yaşayan diyalektlerde muhtelif birçok *biçimbirim* kullanılmaktadır.

3. MSA’daki *gelecek zaman işaretleyicileri* (“sevfe / سوف”, “se- / سد” ve “len / لن”) günümüz Arap diyalektlerinde neredeyse hiç kullanılmamaktadır.

4. MSA’da kullanılan *gelecek zaman işaretleyicileri* arasında *anlam ve işlev* yönüyle herhangi bir farklılık bulunmamaktadır.

5. Yaşayan lehçelerde bazı *gelecek zaman işaretleyicilerinin* kullanımı *kişiye* (şahş / person) ve *sayıya* (‘aded / number) göre değişebilmektedir.

6. Bazı *gelecek zaman işaretleyicileri*, yaşayan lehçelerde, neredeyse sadece *birinci şahıs* için kullanılmaktadır: “şe- / شد” ve “ad / عد”.

7. Kimi gelecek zaman işaretleyicileri sadece bir bölge ve lehçede (ḡādī / غادي) yer alırken, bazılarıysa birden fazla bölge ve lehçede (rah / رح) görülebilmektedir.

8. Hem MSA’da hem de yaşayan lehçelerde *gelecek zamanı* işaretlemekte kullanılan yapılar aslen bir *sözlükbirime* (lexeme) dayanmakta ve

dilbilgiselleşerek ya *önbiçimce* (proclitic) ya da *kaynaşık* (clitic) şeklini almaktadır: “rāyih > rāḥ > raḥ > ḥa- > ha-”.

9. Lehçelerde görülen *gelecek zaman işaretleyicileri*, gelecek zaman anlamını yansıtmaya kabiliyetine de sahip olan “*gitmek, istemek, gelmek*” gibi fiillerden *dilbilgiselleşme* yoluyla üretilmiştir.

10. MSA’da *gelecek zamanın olumsuzunu* dizayn etmekte kullanılan ayrı bir *önbiçimce* (len / لن) varken; yaşayan lehçelerde olumsuz yapı dizaynı, olumlu yapılara ilave edilen *önbiçimce* ve *sonекler* (“mā / ما”, “miş / مَش”, “mā ...-ş / مَا...شَنْ”, “ma-...-ş / مَ...شَنْ”) marifetiyle gerçekleştirilir.

11. MSA’da, *gelecek zamanın olumsuzunu* dizayn edilirken Klasik Arapçadan farklı olarak “سوف + لا + الفعل المضارع المرفوع” formu da kullanılabilir.

12. MSA’da *gelecek zamanın olumlusunu* kurmakta kullanılan yapılar, aynı söz içerisinde birlikte kullanılabilir ve bu yönüyle de Klasik Arapçadaki “*yakın-uzak gelecek*” ayırımından uzaklaşmış görünmektedir.

Kaynakça

- Abdel-Massih E. T. (1974) *Advanced Moroccan Arabic*, US: The University of Michigan.
- Abu Amsha D. (2016) “The Future Marker in Palestinian Arabic: An Internal Or Contact-Induced Change?”, *Proceedings of the 2016 annual conference of the Canadian Linguistic Association*, Kanada.
- Abu-Mansour M. H. (2008) “Meccan Arabic”, *The Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, 3/179-187, Brill, Leiden.
- Aguadé J. (2018) “The Maghrebi dialects of Arabic”, *Arabic Historical Dialectology: Linguistic and Sociolinguistic Approaches*. ed. Clive Holes. Oxford University Press, US.
- Akdağ S. (2018) *Kur’ân Dilinin Fonetik Yapısı*, Lap Lambert Academic Publishing, Berlin.
- Birini A. (2018) “The Acquisition of Arabic as a First Language”. *The Routledge Handbook of Arabic Linguistics*. ed. Elabbas Benmamoun & Reem Bassiouney, Routledge, US.
- Aldrich M. (2016) *Egyptian Arabic Diaries: Reading and Listening Practice in Authentic Spoken Arabic*, Lingualism.
- Kalesi Y. M. (2006) *Modern Iraqi Arabic*. Georgetown University Press, US.
- Shorbaji N. (2020) “Prefixes in Various Arabic Dialects in Comparison of Standard Arabic: Progressive and Future Tenses”, *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 47, Isparta.
- Badawi E. (2016) *Modern Written Arabic: A Comprehensive Grammar*, Routledge, US.
- Bākellā M. (1983) *Mu‘cemu Muştalahāti ‘İlmi’l-Luğati’l-Ĥadīs*, Mektebetu Lubnān, Lubnān.
- Bassiouney R. (2009) *Arabic Sociolinguistics*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Benmamoun E. (2000) *The Feature Structure of Functional Categories: A Comparative Study of Arabic Dialects*, Oxford University Press, US.
- _____ (2014) “Variations on the Same Theme: Sentential Negation and the Negative Copula in Arabic”. *Perspectives on Arabic Linguistics XXIV*–

- XXV, ed. Samira Farwaneh & Hamid Ouali. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.
- Brustad K. E. (2000) *The Syntax of Spoken Arabic*, Georgetown University Press, US.
- Coghill E. (2020) “Neo-Aramaic”, *Arabic and Contact-Induced Change*. ed. Christopher Lucas & Stefano Manfredi. Language Science Press, Berlin.
- Comrie B. (1991) “On the Importance of Arabic”. *Perspectives on Arabic Linguistics III*, ed. Bernard Comrie & Mushira Eid. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.
- Cowell M. W. (2005) *A Reference Grammar Of Syrian Arabic*, Georgetown University Press US.
- D’Anna L. (2020) “Arabic in the Diaspora”. *Arabic and Contact-Induced Change*, ed. Christopher Lucas & Stefano Manfredi, Language Science Press, Berlin.
- Eifan E. (2017) *Grammaticalization in Urban Hijazi Arabic*, The University of Manchester, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Manchester.
- Esseesy M. (2007) “Grammaticalization”, *The Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*. 2/191-198, Brill, Leiden.
- Freeman A. (2002) “Why There is No Koiné in Sanṣaaʔ, Yemen”. *Perspectives on Arabic Linguistics XVI*. ed. Sami Boudelaa.: John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.
- Gadalla H. A. H. (2004) *Comparative Morphology of Standard and Egyptian Arabic*, Lincom Europa, München.
- Holes C. (2018) *Arabic Historical Dialectology: Linguistic and Sociolinguistic Approaches*, Oxford University Press, US.
- Hoogland J. (2018) *The Routledge Introductory Course in Moroccan Arabic*, Taylor & Francis Group, New York.
- Horesh U. (2009) “Tense”, *The Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*. 4/454-458, Brill, US.
- Hussein L. (1993) *Levantine Arabic for Non-Natives: A Proficiency-Oriented Approach*, Yale University Press, US.
- İbnu Manzūr (1981) *Lisānu'l-‘Arab*. nşr. ‘Abdullāh ‘Alī el-Kebīr ve dğr, Dāru'l-Me‘ārif, Kāhire.
- Jarad N. I. (2013) “The Evolution of the B-Future Marker in Syrian Arabic”. *Lingua Posnaniensis*.

- Jones A. (2006) *Arabic Through the Qur'ān*, The Islamic Texts Society, UK.
- Kılıç H. (TS) *Sarf: Arapça Dil Bilgisi*, Seyda Kitabevi, Diyarbakır.
- Komisyon (TS) *Moroccan Arabic*, Hey'etu's-Selâm, Mağrib.
- Kreidler C. W. (1997) *Describing Spoken English.*: Routledge, US.
- Leddy-Cecere T. (2020) "Contact-induced Grammaticalization between Arabic Dialects". *Arabic and Contact-Induced Change*. ed. Christopher Lucas & Stefano Manfredi, Language Science Press, Berlin.
- Louis S. (2009) *Kallimni Arabi fi Kull Haaga: A Higher Advanced Course in Spoken Egyptian Arabic*, The American University in Cairo Press, Cairo.
- Lucas, C. (2020) "Introduction", *Arabic and Contact-Induced Change*. ed. Christopher Lucas, Stefano Manfredi, Language Science Press, Berlin.
- McLoughlin L. J. (2003) *Colloquial Arabic: Levantine*, Routledge, US.
- Omar M. K. (1976) *Levantine and Egyptian Arabic: Comparative Study*, Department of State Foreign Service Institute, US.
- Ouali H. (2018) "The Syntax of Tense in Arabic". *The Routledge Handbook of Arabic Linguistics*, ed. Elabbas Benmamoun, Reem Bassiouney, Routledge, US.
- Owens J. (2006) *A Linguistic History of Arabic*, Oxford University Press, New York.
- _____ (2018) "Dialects (speech communities), the Apparent Past, and the Grammaticalization: Towards on Understanding of the History of Arabic". *Arabic Historical Dialectology: Linguistic and Sociolinguistic Approaches*. ed. Clive Holes, Oxford University Press, US.
- Palva H. (2008) "Northwest Arabian Arabic", *The Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, 3/400-408, Brill, Leiden.
- Petrova Y. (2014) "The Compound Tense Forms in Egyptian Arabic", *Romano-Arabica*. 14.
- Qafisheh H. A. (1977) *A Short Reference Grammar of Gulf Arabic*, University of Arizona Press, US.
- Qafisheh H. A. (1984) *Yemeni Arabic I-II*, University of Arizona, US.
- Ryding K. (2014) *Arabic: A Linguistic Introduction*, Cambridge University Press, UK.
- _____ (2005) *Formal Spoken Arabic*, Georgetown University Press, US.

- Saidat E. (2010) “Future Markers in Modern Standard Arabic and Jordanian Arabic: A Contrastive Study”, *European Journal of Social Sciences*, Vol. 12, No. 3.
- Tonsi A. (2010) *Kalaam Gamiil: An Intensive Course in Egyptian Colloquial Arabic*, The American University in Cairo Press, Cairo.
- Tural H. (2016) *Arapça Gramer ve İ'rab Teknikleri*, İFAV, İstanbul.
- Vardar B. (2002) *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual Yay, İstanbul.
- Watson J. C. E. (2002) *The Phonology and Morphology of Arabic*, Oxford University Press, US.
- Wer E. (2007) “Jordanian Arabic (Amman)”. *The Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*. 2/505-517, Brill, Leiden.
- Zahrani M. A. (2020) “Hypothetical and Counterfactual Mood Markers: Hierarchical Placement”. *The International Journal of Arabic Linguistics (IJAL)*. 1,2, 6/167-191.

-
- ¹ Jonathan Owens, *A Linguistic History of Arabic*, Oxford University Press, New York, 2006 s. 2.
- ² Hassan A. H. Gadalla, *Comparative Morphology of Standard and Egyptian Arabic*, Lincom Europa, München, 2004, s. 9.
- ³ Soner Akdağ, *Kur'ân Dilinin Fonetik Yapısı*, Lap Lambert Academic Publishing, Berlin, 2018, s. 49.
- ⁴ Reem Bassiouney, *Arabic Sociolinguistics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009, s. 14-15.
- ⁵ Muḥammed Ḥasen Bākellā ve dğr., *Mu'cemu Muştalahāti 'İlmi'l-Luğati'l-Ḥadīs*, Mektebetu Lubnān, Lubnān, 1983, s. 84.
- ⁶ Bākellā, *a.g.e.*, s. 84.
- ⁷ Charles W. Kreidler, *Describing Spoken English*, Routledge, US, 1997, s. 2.
- ⁸ Kreidler, *a.g.e.*, s. 2.
- ⁹ Hulusi Kılıç, *Sarf: Arapça Dil Bilgisi*, Seyda Kitabevi, Diyarbakır, ts., s. 48.
- ¹⁰ Elsaid Badawi ve dğr., *Modern Written Arabic: A Comprehensive Grammar*, Routledge, US, 2016, s. 413.
- ¹¹ Badawi, *a.g.e.*, s. 414.
- ¹² Berke Vardar ve dğr., *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual Yay., İstanbul, 2002, s. 185.
- ¹³ Ebu'l-Fazl Cemaluddîn Muhammed b. Mükerrerem İbnu Manzūr, *Lisānu'l-'Arab*, nşr. 'Abdullāh 'Alī el-Kebīr ve dğr., Kāhire, 1981, c. III, s. 2152.
- ¹⁴ Mohssen Esseesy, “Grammaticalization”, *The Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Brill, Leiden: 2007, c. II, s. 192.
- ¹⁵ Karin Ryding, *Arabic: A Linguistic Introduction*, Cambridge University Press, UK, 2014, s. 102.
- ¹⁶ Ryding, *a.g.e.*, s. 102.
- ¹⁷ Alan Jones, *Arabic Through the Qur'ān*, The Islamic Texts Society, UK, 2006, s. 102.
- ¹⁸ Badawi, *a.g.e.*, s. 529.

- 19 Hüseyin Tural, *Arapça Gramer ve İ'rab Teknikleri*, İFAV, İstanbul, 2016, s. 57.
- 20 Thomas Leddy-Cecere, "Contact-induced Grammaticalization between Arabic Dialects", *Arabic and Contact-Induced Change*, ed. Christopher Lucas & Stefano Manfredi, Language Science Press, Berlin, 2020, s. 611-614; Christopher Lucas & Stefano Manfredi, "Introduction", *Arabic and Contact-Induced Change*, ed. Christopher Lucas & Stefano Manfredi, Language Science Press, Berlin, 2020, s. 16; Bernard Comrie, "On the Importance of Arabic", *Perspectives on Arabic Linguistics III*, ed. Bernard Comrie & Mushira Eid, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1991, s. 7.
- 21 Eleanor Coghill, "Neo-Aramaic", *Arabic and Contact-Induced Change*, ed. Christopher Lucas & Stefano Manfredi, Language Science Press, Berlin, 2020, s. 393.
- 22 Enam al-Wer, "Jordanian Arabic (Amman)", *The Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Brill, Leiden, 2007, c. II, s. 514.
- 23 Enam al-Wer, *a.g.e.*, c. II, s. 515.
- 24 Luca D'Anna, "Arabic in the Diaspora", *Arabic and Contact-Induced Change*, ed. Christopher Lucas & Stefano Manfredi, Language Science Press, Berlin, 2020, s. 312.
- 25 Jordi Aguadé, "The Maghrebi dialects of Arabic", *Arabic Historical Dialectology: Linguistic and Sociolinguistic Approaches*, ed. Clive Holes, Oxford University Press, US, 2018, s. 58.
- 26 Mohammad Ali Al-Zahrani, "Hypothetical and Counterfactual Mood Markers: Hierarchical Placement", *The International Journal of Arabic Linguistics (IJAL)*, vol. VI, no, 1-2, Marocco, 2020, s. 175.
- 27 Al-Zahrani, *a.g.e.*, s. 175.
- 28 Emtenan Eifan, *Grammaticalization in Urban Hijazi Arabic*, The University of Manchester, Manchester, 2017, s. 36.
- 29 Luca D'Anna, *a.g.e.*, s. 312.
- 30 Heikki Palva, "Northwest Arabian Arabic", *The Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Brill, Leiden, 2008, c. III, s. 406.
- 31 Thomas Leddy-Cecere, *a.g.e.*, s. 606.
- 32 Emad Al-Saidat & Islam Al-Momani, "Future Markers in Modern Standard Arabic and Jordanian Arabic: A Contrastive Study", *European Journal of Social Sciences*, Vol. 12, No. 3, 2010, s. 403.
- 33 Duaa AbuAmsha, "The Future Marker in Palestinian Arabic: An Internal Or Contact-Induced Change?" *Proceedings of the 2016 annual conference of the Canadian Linguistic Association*, Kanada, 2016, s. 7.
- 34 Najib Ismail Jarad, "The Evolution of the B-Future Marker in Syrian Arabic", *Lingua Posnaniensis*, 2013, s. 73.
- 35 Jarad, *a.g.e.*, s. 73
- 36 Mahasen Hasan Abu-Mansour, "Meccan Arabic", *The Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Brill, Leiden, 2008, c. 3, s. 187.
- 37 Jarad, *a.g.e.*, s. 71.
- 38 Nidal Alshorbaji, "Prefixes in Various Arabic Dialects in Comparison of Standard Arabic: Progressive and Future Tenses", *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 1, 2020, s. 7.
- 39 Andrew Freeman, "Why There is No Koiné in San'aa?, Yemen", *Perspectives on Arabic Linguistics XVI*, ed. Sami Boudelaa, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2002, s. 70.
- 40 Andrew Freeman, *a.g.e.*, s. 70.

- 41 Yaşayan Arap lehçelerinin hemen hemen hepsinde olumsuzluk formlarının buna benzer şekillerde geldiğiyle ilgili olarak bk. Abdulkafi Albirini, “The Acquisition of Arabic as a First Language”, *The Routledge Handbook of Arabic Linguistics*, ed. Elabbas Benmamoun & Reem Bassiouney, Routledge, US, 2018, s., 233 vd.
- 42 Jonathan Owens, “Dialects (speech communities), the Apparent Past, and the Grammaticalization: Towards on Understanding of the History of Arabic”, *Arabic Historical Dialectology: Linguistic and Sociolinguistic Approaches*, ed. Clive Holes, Oxford University Press, US, 2018, s. 246.
- 43 Andrew Freeman, *a.g.e.*, s. 70.
- 44 Thomas Leddy-Cecere, *a.g.e.*, s. 606.
- 45 Janet Watson, *The Phonology and Morphology of Arabic*, Oxford University Press, US, 2002, s. 177.
- 46 Jordi Aguadé, *a.g.e.*, 58.
- 47 Hamid Ouali, “The Syntax of Tense in Arabic”, *The Routledge Handbook of Arabic Linguistics*, ed. Elabbas Benmamoun & Reem Bassiouney, Routledge, US, 2018, s. 97.
- 48 Leddy-Cecere, *a.g.e.*, 612.
- 49 Komisyon, *Moroccan Arabic*, Hey’etu’s-Selâm, Mağrib, ts., s. 116.
- 50 Elabbas Benmamoun ve dğr., “Variations on the Same Theme: Sentential Negation and the Negative Copula in Arabic”, *Perspectives on Arabic Linguistics XXIV–XXV*, ed. Samira Farwanah & Hamid Ouali, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2014, s. 128.
- 51 Jan Hoogland, *The Routledge Introductory Course in Moroccan Arabic*, Routledge: Taylor & Francis Group, New York, 2018, s. 290.
- 52 Komisyon, *a.g.e.*, s. 117.

**SUDANLI YAZAR TAYYİB SÂLİH’İN “VED HÂMİD KÖYÜNÜN
HURMA AĞACI” ADLI HİKÂYESİNİN TEKNİK VE TEMATİK
AÇIDAN TAHLİLİ***

Sevim Arslan
Yusra Özalp*****

Öz

Bu makalede kaleme aldığı hikâyelerle Sudan ve Arap dünyasının önemli temsilcileri arasında görülen Tayyib Sâlih’in *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* adlı hikâyesinin teknik ve tematik açıdan tahlili yapılmıştır. Yapılan tahlilin daha iyi anlaşılması için ilk olarak eserin orijinal isminde yer alan Dûme kelimesinin üzerinde durulmuştur. Bu başlıkta Dûme ağacının palmye türünde hurma meyvesine benzer meyve veren bir ağaç olduğu ve genel olarak Sudan ve çevresinde yetiştiği belirtilmiştir. Ardından ikinci başlıkta Dûme ağacının kutsallığı üzerinde durularak Kur’an-ı Kerim’den ilgili ayetlere yer verilmiştir ve Dûme ağacından yararlanılma alanlarına kısaca değinilmiştir. Akabinde üçüncü başlıkta bu hikâyenin tarihsel arka planı incelenmiştir. Bu başlık altında eserin ilk olarak ne zaman ve hangi dergide yayımlandığı hakkında bilgiler verilmiştir. Devamında yapılan tahlilin başarılı ve anlaşılır olmasını sağlamak amacıyla hikâyenin yazıldığı dönemde Sudan’da devam eden iç sorunlar ile bağımsızlık mücadelesine kısaca değinilerek hikâye ile bu olaylar arasında bir ilişki kurulmuştur. Son olarak dördüncü başlıkta ise bu hikâyenin teknik ve tematik açıdan tahlili üzerinde durulmuştur. Hikâyenin olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekân özellikleri, anlatım teknikleri, dil ve üslubu ve teması incelenerek edebi bir çözümleme yapılmıştır. Bununla birlikte bu başlıkta yazarın eserde eşine az rastlanır nitelikte kullandığı benzetmeler ile idrak filleri tablolar halinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sudan, Tayyib Sâlih, *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı*, Dûme, Tahlil.

**Technical and Thematic Analysis of the Work of Sudanese Writer Tayeb
Salih Named "Palm Tree of Wad Hamid Village"**

Abstract

This article focuses on the technical and thematic analysis of Tayeb Salih's work named *Palm Tree of Wad Hamid Village*, one of the important representatives of Sudan and the Arab world. In order to better understand the analysis made, firstly, the word Dûme in the original title of the work was emphasized. In this title, it is stated that the Dûme tree is a palm type tree that produces fruit similar to palm fruit and generally

* Bu makale “Sudanlı Hikâyecilerden Tayyib Sâlih’in Dûmetu Ved Hâmid Adlı Eserinin Yapı ve Tematik İncelemesi” isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İlahiyat Fak., Temel İslam Bilimleri ABD, sevimyilma@yahoo.com

*** Yüksek Lisans Öğrencisi Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri Bölümü, e-posta: yusraozalp94@mail.com

Makale Gönderim Tarihi: 05.02.2021

Makale Kabul Tarihi : 15.06.2021

grows in and around Sudan. Then, in the second title, the sacredness of the dme tree was emphasized, and the relevant verses from the Quran were included and the areas of using the Dûme tree were briefly mentioned. Subsequently, the historical background of this story was examined in the third title. Under this heading, information was given about when the work was first published and in which journal. In order to ensure that the analysis made afterwards is successful and understandable, a relationship has been established between the story and these events by briefly mentioning the internal problems in Sudan and the struggle for independence at the time when the story was written. Finally, in the fourth title, the technical and thematic analysis of this story is emphasized. A literary analysis is made by examining the plot of the story, its personal staff, time and space features, narrative techniques, language and style and theme. However, in this title, the similes used by the author, which is rarely seen in the work, and the verbs of perception are examined in tables.

Keywords: Sudan, Tayeb Salih, *Palm Tree of Wad Hamid Village*, Doum, Analysis.

Structured Abstract

The doum palm is very important to Arab society. These trees, which have a type of fruit similar to palm fruit, are used in food, health and trade areas. It is known that it heals diseases by having beneficial minerals. The fact that it grows especially in Sudan and Egypt shows that it is a special tree.

Since the beginning of human history, the date palm tree is thought to be a sacred tree. Many verses in the Quran support this idea. In addition, the fact that the fruit of the doum palm was found in the tombs of the ancient Egyptian Kings clearly reveals that this fruit is sacred. However, the fact that the Arabian community has benefited from the doum palm in many areas shows that the tree is a fertile tree.

Political and military problems of some Arab and African countries for centuries have prevented the development of these countries. In these countries, which do not develop in this respect, some problems such as poverty and hunger have emerged. In countries like Sudan, which are experiencing a struggle for independence, domestic troubles and administrative disorders, it is normal for palm trees to be seen as fertile, sacred and blessed and intertwined with life.

The fact that love is at the forefront with a tight attachment to palm and date trees in these countries has emerged as a topic for writers in fields such as literature. From this perspective, Tayeb Salih, one of Sudan's leading writers, comes to mind first. Sâlih uses date and date trees in many of his works. The fact that Salih includes these trees in his works shows that he used an impressive metaphor.

Palm Tree of Wad Hamid Village, one of the works of Sâlih, included the doum palm, a type of date tree. This tree constitutes the key point of the work, enabling the reader to connect the input to the development and the development to the result, and from the result it helps to get the main message.

The independence struggle in Sudan, the problems between the south and the northern part of the country, the administrative troubles and the peace process in the period when Salih's work *Palm Tree of Wad Hamid Village*, published in 1960, was

written, of course, affected the author. However, in this work, Salih has made it clear that even if he does not give a clear place to the political, military and social problems that are effective in Sudan, the doum palm, which is the main element of the work, contributes to the formation of unity and solidarity, is known as sacred and seen as fertile. From this point of view, it is thought that the doum palm was considered fertile, sacred and blessed for the period in which Salih wrote this work.

Salih's work *Palm Tree of Wad Hamid Village*, published in *Asvat* magazine in 1960 with the help of editor David Johnson in the field of translation, is seen as an important step in the field of literature. In addition, the most important emotion that Salih felt while creating the work called *Palm Tree of Wad Hamid Village* was his longing for his homeland in the face of the cold climate of London he migrated to despite growing up in a hot climate.

In the work called *Palm Tree of Wad Hamid Village*, which is examined in the article, the main event and the subject are formed around the palm and the tomb next to the palm, called Doum on the river's edge. The story begins with the encounter of a young boy and an old man in a region close to the Nile River in the village of Ved Hâmîd in Sudan. The old man provides information and guidance to the young man about the village. The young boy learns from the old man that the village has harsh conditions and disturbing flies. Thereupon, the young man's desire to leave the village emerges. The people of the village believe that the tomb on the edge of the Nile River and the tree next to the tomb are sacred.

The deceased once lived as an old man as a slave next to a cruel and persecutor. Later, help was sent to the old man by God. The old man was given a rug and asked to lay it on the water and climb on it. The rug brought the old man to float on the water and near the doum palm, which is thought to be sacred and named after him. The old man lived here for years. He ate ready-made and cooked meals every day. However, it is not known where the food came from.

The people of the village see this old man and tree in their dreams every day. One day, government officials came to the river to do the water pump project and decided to cut the tree. Village people want to oppose this situation and prevent the government. No matter how hard the village people live, they protect their religious values.

The idea that the personal staff, time and place element in the story are formed by ordinary people in a village in daily life and the events that come one after another in a normal time may come to mind first. But the fact that the man of his age was seen as a slave by a brutal man, the old man was brought near the doum palm, which was thought to be sacred by floating on the water by a rug, and the fact that the man was helped by Allah and in front of ready-made meals, which was made every day by Allah, eliminates this banality are seen as elements.

Sâlih makes use of narrative and description techniques by providing the narration from the old man's mouth from the perspective of the hero in the story. In addition, the author's inclusion of depictions of the environment and people in the story, his use of a simple, clear and understandable language, and the use of rare metaphors prove that the author is well-equipped, rich and impressive in terms of expression, language and style.

The fact that the doum palm, which draws attention in the story and is thought to constitute the main element of the story, is considered sacred by the people living in the village and that the tree is not allowed to be cut by the people of the village because of this belief, shows that the importance of unity and solidarity is also emphasized in the story, together with a theme for religious motifs. The author, showing the importance of the doum palm as a cultural heritage for the people of Ved Hâmid village, placed the tree as a metaphor in the main element of the story, as in many of his works.

The author, who made the reader feel the importance of the doum palm for the people of Ved Hâmid village in the story and that it is a cultural heritage, introduces the tree, which is unknown to many people. The fact that doum, a palm-like tree that yields fruit like a date, is in the tombs of the ancient Egyptian kings, being considered a sacred and fertile tree, and utilizing many of its parts in various areas are the proofs of the importance of the tree for the Arab world.

Giriş

Dünyadaki her toplum kendine has bazı özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Arap toplumlarında görülen ortak özelliklerden biri ise hurma meyvesine olan sevgi ve bağlılıktır. Hurma meyvesinden asırlardır birçok alanda yararlanılmaktadır. Bazı Arap ve Afrika ülkelerinde yetiştirilebilen hurma meyvesi, bu ülkelerdeki toplumların vazgeçilmezlerinden biri haline gelmiştir. Söz konusu meyvenin kullanım alanlarının başında gıda, ticaret ve sağlık alanlarının gelmesi, meyvenin Arap ve bazı Afrika ülkelerinde yaşam ile iç içe girmesine sebebiyet vermiştir.

Yazarların edebi ürünlerini oluştururken yararlandığı ortak malzemenin hayat olduğu düşünüldüğünde birçok Arap yazarın edebi ürünlerinde hurma meyvesine yer vermesi ve meyveyi eserlerinde bir metafor gibi kullanması beklenmektedir. Bu bağlamdan hareket edildiğinde Sudan gibi yıllardır bağımsızlık mücadelesi veren, siyasi sorunlar yaşayan ve bu sorunlar nedeniyle yoksulluk problemi ile karşı karşıya kalan bir ülkede hurma gibi bereketli ve mübarek bir meyvenin kıymeti elbette büyüktür.

Sudan'ın önde gelen edebiyatçılarından biri olan Tayyib Sâlih'in eserlerinde hurma meyvesine ve hurma ağacına sıklıkla yer vermesi doğduğu, büyüdüğü ve yetiştiği toplumun kendine has olan özelliklerinden etkilendiğini göstermektedir. Sâlih'in hikâyesiyle ilgili yapılacak incelemede ilk olarak yazarın hayatına değinmek faydalı olacaktır.

Yazarın tam adı et-Tayyîb Muhammed Sâlih Ahmed'dir (Yener, 2017, s.375). Arap ülkelerinde 20.yüzyılın en başarılı ediplerinden biri olarak görülen Sâlih, 1929 yılında Sudan'da doğmuştur (Ayyıldız, 2018, s.662). Çocukluğunda babasına hurma toplama konusunda yardımcı olmuştur (Ġâzî, 2015, 20). Ayrıca yazar, inançlı ve tarımla uğraşan insanların bulunduğu köy ortamında yetişmiştir (Ayyıldız, 2018, s.662).

Sâlih, eğitim hayatına Kur'an okulunda başlamıştır (Koç, 2004, s.19). İlkokulu ed-Debba köyünde tamamlamış olup bu köy uzun zamandır âlimleriyle meşhur bir köydür (Koç, 2004, s.19). Ortaokulu Port Sudan'da okumuştur (Ġâzî, 2015, 60) Liseyi Umm Dermân'ın kuzeyindeki Vadi Halfa'da Vadi Seyyidina Okulu'nda tamamlamıştır (Ĥabkâvî, 2016, s.16).

Üniversite eğitimi için Sudan'ın başkenti Hartum'a başvurmuştur (eş-Şerîf, 2012). Sâlih burada fen bilimleri bölümüne seçilmiş olmasına rağmen edebiyat alanına yönelmiştir (Ġâzî, 2015, 20). 1952 yılında Londra'ya gitmiş ve ilerleyen dönemlerde Julia Maclean ile evlenerek üç kız çocuğu olmuştur (Ġâzî, 2015, 21).

Sâlih, Londra'ya giderek İngilizlerin ünlü yayın kuruluşlarından biri olan BBC'de çalışmıştır (Koç, 2017, s.72). Daha sonra burada drama alanında bölüm başkanlığı yapmıştır (Aljazeera Encyclopedia, 2014). Katar'ın temsilcisi olarak UNESCO'da görev almıştır (Ġâzî, 2015, 21). İngiltere'nin başkenti Londra'da Arapça olarak yayın yapan *el-Mecelle* adlı dergide "*Ufukun Ba'idun*" ismini verdiği köşede makale yazımında bulunmuştur (Koç, 2004, 21).

Tayyib Salih, İngiliz yazar Thomas Hardy, İrlandalı yazar James Joyce ve Nobel ödülünü alan Amerikalı yazar William Faulkner'den etkilenerek ilham almıştır (Fikrîmag, 2017). Sâlih'in romanları otuzdan fazla dilde çevirisi yapılarak yayımlanmıştır (Suşur, 2019). Roman ve hikâyelerinde genel olarak Sudan'daki köy hayatını ve köy toplumunun yaşadığı zorlukları ve problemleri işlemiştir (Maşrafî, 2017, 58).

Yazarın *Ursu'z-Zeyn* (Zeyn'in Düğünü (عرس الزين)) romanından hareketle oluşturulan Arapça film, 1976 yılında Cannes Film Festivali'nde ödül almıştır (Mâcid, t.y.). 1966 yılında Beyrut'ta yayımlanan *Mevsimu'l-Hicre ile's-Şemâl* (Kuzeye Göç Mevsimi موسم الهجرة الى الشمال), 2001 yılında Arap Edebiyatı Akademisi tarafından 20. yüzyılın en değerli romanı olarak görülmüştür (Ayyıldız, 2018, s.665). Yazar, betimlemeleriyle mümtaz bir stile sahip olmasından dolayı diğer edebiyatçılar tarafından "*Arap romanının dehası*" (عبقري الرواية العربية) unvanına sahip olmuştur ('Alî, 2009). Yazar, *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* adlı eseriyle Sudan'da modern hikâyenin öncüleri arasında yer almıştır (Yazıcı, 1998, s.484). Sâlih, 18 Şubat 2009 tarihinde İngiltere'nin Londra şehrinde vefat etmiştir (Bîyyumî, 2020).

Sâlih hakkında ülkemizde yapılan tez ve makalelere bakıldığında yazarın hayatı, öne çıkan bazı romanları ile bu romanların farklı açılardan incelendiği görülmektedir. Fakat yazarın dünya çapında tezlere, makalelere, filmlere konu olmayan önemli eserleri de mevcuttur. Yazarın önemli hikâyelerinden biri olan *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* adlı hikâyede hurma ağacı, eserin kilit noktasını oluşturmaktadır.

Sâlih'in bu eseri bazı kaynaklarda *Dûmetu Ved Hâmid* (Koç, 2004, s.28), *Devmetü Vüddi Hâmid* (Yazıcı, 1998, s.484), ve *Dûmetü Vudd Hâmid* (Yener, 2017, s.384) şeklinde yer almıştır. Ancak bu makalede okuyucunun hikâyeyi daha iyi anlaması için *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* şeklinde bir başlık tercih edilmiştir. Eserin orijinalinde yer alan Dûme kelimesi hurma türündeki ağaçlara verilen bir isim olduğu için bu başlıkta hurma kelimesine yer verilmiştir.

Sâlih, *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* (دومة ود حامد) adlı hikâyeyi 1960 yılında *Asvat* (مجلة الاصوات) dergisinde editör Denys Johnson-Davies'in tercüme alanında yaptığı yardımlar ile yayımlamıştır ('Alî, 2009). Hikâye yirmi sayfadan oluşmaktadır (Sâlih, 1997, s.33-53). Sâlih, hikâyede açık ve anlaşılır bir dile yer vererek gerçek Sudanlı kimliğini okuyuculara ayna gibi yansıtmıştır (Fađlullâh, 2013). Hikâyenin bu ismi almasının birinci nedeni olayların kutsal olarak görülen Dûme isimli ağacın etrafında geçmesidir. İkinci nedeni ise olayların Sudan'ın Ved Hâmid adlı köyünde yaşanmasıdır.

Makalede *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* adlı hikâye teknik ve tematik açıdan tahlil edilerek edebi bir çözümleme yapılmaktadır. Ayrıca bu makalede hikâyenin orijinal isminde yer alan Dûme kelimesi üzerinde durulmakta olup Dûme kelimesi eserin teknik ve tematik açıdan tahlili ile ilişkilendirilmektedir.

204

Makalede literatür tarama tekniğinden yararlanarak tümdengelim anlayışı benimsenmiştir. Sâlih'in tezlere, makalelere ve dünya çapında bilinen ve tanınan filmlere konu olan eserleri dışında önemli gördüğümüz *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* adlı hikâyesini tahlil ederek okuyucuları bilgilendirmek amaçlanmıştır.

1. Dûme Ağacı Hakkında Genel Bilgiler

Dûme ağacı Araplarda olmazsa olmaz denilecek kadar önemli bir yere sahiptir. Dûme ağacı, palmiye ağaçlarının bir türü olmakla birlikte İngilizce olarak Hyphaene thebaica (Doum palmiyesi) adıyla bilinmektedir (Mâlikî, 2016). Dûme, Araplar tarafından hurma türünden olan iri ağaçlara verilen özel isim olup çocuklar tarafından çok sevilen bir meyve türüdür (Filâbî, 2020). Ayrıca Dûme meyvesinin uzun ömürlü olduğu, hastalıklara şifa verdiği, ağacının pürüzsüz ve meyvesinin tatlı olduğu bilinmektedir (Filâbî, 2020).

Dûme ağacı yüksek sıcaklıklara dayanabilen bir çöl palmiyesi olup meyve vermesi uzun yıllar sürdüğü için yetiştiriciler tarafından değerli bir ağaç olarak görünmektedir (Husnîyîn, 2013). Bu ağaç özellikle Sudan'ın kuzey kesiminde ve Mısır'ın Âss'aîd ve Âssvân ilçelerinde yetişmektedir (Tarabîlî, 2015).

2. Dûme Ağacının Araplar için Önemi

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren hurma ağacının kutsal bir ağaç olduğu düşüncesi Kur'an-ı Kerim'deki ilgili ayetlerde bir delil niteliği taşımaktadır:

“Gökten su indiren de O'dur. Onunla her çeşit bitkiyi çıkardık, ondan bir yeşillik çıkardık, ondan da birbiri üzerine binmiş taneler çıkarırız, hurma ağacının tomurcuğundan sarkan salkımlar, üzüm bağları, zeytin ve narı da çıkardık. Bunların kimi birbirine benzer, kimi benzemez. Bakın her birinin meyvesine, bir meyve verdiği zaman, bir de olgunlaşmasına. Şüphesiz şu size gönderilende inananlar için birçok ibretler vardır”¹

Eylül 2007'de arkeologlar tarafından yapılan incelemede Mısır'da Kral Tutankhamun'un mezarında Dûme meyvesi bulunmuştur (ABC News, 2007). Eski Mısır kralının mezarında bulunan Dûme meyvesinin o dönemlerde kutsal kabul edilen bir meyve olarak görüldüğü düşünülmektedir.

Asırlardır Arap dünyasında hurma ağacının dallarından, gövdesinden, yapraklarından ve meyvesinden birçok alanda yararlanılmıştır. Arap toplumu için hurma ağacı önemli bir konumda olup bereketli bir ağaç olarak da görülmektedir. Bu bağlamdan hareketle hurma ağacı başta gıda, sağlık ve ticari alanlarda Arap toplumu ile hep iç içe olmaktadır. Ayrıca hurma ağacından ip, hasır, kap, araç ve gereç, pervane üretimi gibi birçok malzeme üretimi de yapılmaktadır (Bedr, 2019).

Hurma ağaçları, Arap romanlarında ve hikâyelerinde sıklıkla yer almaktadır (Yedi'n-Nûr, 2009, s.188-189). Bu edebî türlerde bahsedilen hurma ağaçlarının toprağa salınan kökleri ve göğe uzanan tepesi yer aldığı bölgenin tarihini simgelemektedir. Ayrıca edebî eserlere konu olan hurma ağaçları, kırsal kesimdeki insanların uğraşı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazarlar eserlerinde yer verdikleri hurma ağaçlarıyla genellikle karakterlerin güven ve güç kaynağını oluşturmuşlardır (Yedi'n-Nûr, 2009, s.189).

Hurma ağaçları sıcak iklimde zor coğrafi şartlarla karşılaşmaktadır. Fakat toprağa salınan kökleri bu şartların üstesinden gelmektedir. Böylece hurma ağaçları kırsal kesimdeki insanlara zor şartlara karşı dayanıklı olma bakımından örnek olmuştur. Kırsal kesimdeki insanların aldığı bu örnek edebî eserlere yansiyarak Sudanlı yazar Sâlih'in birçok eserinde metafor olarak yer almıştır.

3. *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* Adlı Eserin Tarihsel Arka Planı

İbrahim Dervîş'e göre Sâlih'in *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* adlı hikâyeyi yazma sebebini çocukluğunu sıcak bir iklimde geçirmesi ve bu iklimde yetişmesine karşın Londra'ya gidip beklemediği bir soğuk iklimle

karşılaşmasıyla vatan özleminin ve sevgisinin artması oluşturmaktadır (Alquds, 2009). Sâlih'in bir televizyon programında Muhammed Şâhîn ile yaptığı röportajda bu hikâyeye ilgili düşüncelerini şu şekilde belirtmektedir:

“Bu eseri geride bıraktıklarımla kendim arasında bir köprü oluşturmak için yazıyorum.” (Fethi'r-Rahmân, 2018, 20).

Sudan'ın, bu hikâyenin yazıldığı dönemki tarihsel arka planı üzerinde durulması eserin tahlilinin başarılı bir şekilde anlaşılması açısından faydalı olacaktır. Sudan, genel olarak 1956 yılına dek İngiliz kontrolünde olup sonraki dönemlerde ülkede barış sağlanmak istense de halk arasında iç sorunlar birbirini izlemiştir. Her ne kadar Sudan 1956 yılı sonrasında bağımsız bir ülke olsa bile askeri darbeler, iç sıkıntılar ve ekonomik sorunlar ülkede devam etmiştir (Güneş, 2017). Bununla birlikte bu dönemlerde Sudan'da ülkenin kuzey kısmı ve güney kısmı arasında gerçekleşen yönetsel sıkıntılar, yöneticiler ve toplum arasında iç sorunları doğurmuştur (Jacobsen, 2008, s.13)

Sudan'ın güney kısmı hariç ülke nüfusunun büyük bir oranı Müslümanlardan oluşmaktadır (Kavas, 2009, s.464). Ayrıca Sudan için son derece önemli olan Nil Nehri Sudan'ın iç bölgelerinden geçerek kültürel, sosyal ve ekonomik alanlarda etkili olmaktadır (Seyyid, 2007, s.122). Bununla birlikte Sudan'ın doğal kaynakları fazla olmasına rağmen ülkedeki iç sıkıntılar ve siyasi sorunlar nedeniyle doğal kaynaklarından yeterli oranda faydalanamamaktadır (Avcı, 2009, s.459).

Söz konusu bilgiler neticesinde o dönem itibarıyla Sudan maddi ve manevi açıdan zorluklar yaşamıştır. Bu zorlukların hemen hemen her alanda kendini hissettirdiği düşünülmektedir. Bu düşünceden hareketle olaylarının Sudan'ın Ved Hâmid adlı köyünde geçtiği bilinen *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* adlı eserde dîme ağacı, eserin kilit noktasını oluşturmaktadır.

Dîme ağacının Sudan gibi zorluklar yaşayan bir ülkede kıymetli ve bereketli bir ağaç olarak görüldüğü düşünülmektedir. Yazar Sâlih, Sudan'ın içinde bulunduğu bu sorunlardan etkilenerek eserinde bu sorunlara net bir şekilde yer vermese bile Dîme ağacının kutsallığından, bereketinden, birlik ve beraberliği sağlamasından açıkça bahsetmektedir.

4. *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* (دومة ود حامد) Adlı Eserin Teknik ve Tematik Açıdan Tahlili

4.1. Hikâyedeki Olay Örgüsü

Hikâyedeki ana olay ve konu Nil Nehri'nin kenarındaki Dîme adı verilen ağaç ve ağacın yanındaki yatır etrafında oluşur. Hikâye, Sudan'ın Ved Hâmid köyünde Nil Nehri'ne yakın olan bir bölgede genç bir delikanlı ve yaşlı bir adamın karşılaşmasıyla başlar. Yaşlı adam genç delikanlıya köy hakkında

bilgiler verip rehberlik eder. Genç delikanlı yaşlı adamdan, köyün zor şartlarını öğrenir. Bunun üzerine genç delikanlıda köyü terk etme isteği oluşur. Köy halkıysa Nil Nehri'nin kenarında olduğu düşünülen yatırın ve yatırın yanındaki ağacın kutsal olduğuna inanır.

Yatır, bir zamanlar gaddar ve zulmeden birinin yanında köle gibi yaşamıştır. Daha sonra bu yatıra Allah tarafından yardım olarak bir kilim gönderildiğine inanılmıştır. Allah tarafından gönderildiğine inanılan bu kilimin suyun üzerine serilmesi ve suyun kilim üzerine çıkmasının ardından kilimin yatırı suyun üzerinde yüzdürerek kutsal olduğu düşünülen ve Dûme adı verilen bu ağacın yanına getirdiği anlatılmıştır. Öyle ki inanişe göre yatır burada yıllarca yaşamış ve her gün hazır pişirilmiş yemek yemiştir. Fakat yemeğin nerden geldiği anlaşılamamıştır.

İlerleyen yıllarda köy halkı her gün rüyasında bu yatır ve yanındaki bu ağacı görür. Öyle ki bir gün devlet görevlileri gelip nehrin kenarına su pompası yapmak için ağacın kesilmesine karar verdiklerinde köy halkı bunu engellemek ister. Hükümet görevlileri köy halkına bu su pompasıyla bir tarım projesi yapılacağını söyleyip ferah bir hayat sunar. Fakat köy halkı bu ağacı kutsal görür ve kültürel bir miras olarak sahiplenir. Köy halkı her ne kadar zorluk içinde yaşıyor olsa da tarım projesinden vazgeçip dini değerlerine sahip çıkar ve ağacın kesilmesine izin vermez.

4.2. Hikâyedeki Şahıs Kadrosu

Hikâyenin baş karakteri yaşlı adamdır. Yaşlı adamın kim olduğu belirsizdir ve bir adı yoktur. Ayrıca anlatıcı olan yaşlı adam, genç delikanlıyla olan konuşmalarında hem alay edici hem de merhamet dolu bir üslup kullanmakta ve ikna edici tavırlarıyla dikkat çekmektedir. Anlatıcı, köy halkını temsil eden bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat köy halkının inançlarını ve geleneklerini zedeleyecek herhangi bir durum söz konusu olduğunda birlikte hareket edilmektedir. Hikâyede geçen şu cümlelerin bu durumu kanıtlayıcı nitelikte olduğu düşünülmektedir:

."و أهل بلدنا كما تراهم منصورفون كل إلى هم يومه. ولا أذكر أنهم ثاروا على شي قط" (Sâlih, 1997,

s.37)

"Belde halkının insanları her gün rızkının peşindedir. Hiçbir zaman böyle önemsiz bir şeye sinirlendiklerini hatırlamıyorum."

."و هبوا عن آخرهم هبة رجل واحدة. وسدوا على مفتش المركز السبل" (Sâlih, 1997, s.37)

"Tek vücut olup merkez müfettişinin yollarını tıkadılar."

Hikâyenin yan karakterlerinden olan genç delikanlı, genellikle dinleyici konumunda olmaktadır. Yaşlı adam ile diyaloglarında yaşlı adamı

dinlemektedir. Fakat hikâyenin sonlarına doğru birkaç cümleyle konuya katılmaktadır. Bu durumda genç delikanlının gizli bir karakter olduğu düşünülmektedir.

Köy halkının, kalpleri temiz ve saf insanlar olduğu düşünülmektedir. Fakat gafil insan tipinde olduğu düşünülmemektedir. Yukarıdaki paragrafta belirtildiği gibi köy halkı rızkının peşindedir. Ayrıca önemsiz şeylere sinirlenmemişlerdir. Dûme ağacının kesileceğini duyduklarında gafilce hareket etmeyip tepkilerini ortaya koymuşlardır.

Köy halkı, Dûme ağacını kutsal görüp kültürel bir miras gibi sahiplenmektedir. Bu nedenle köy halkı, hükümet görevlilerinin Dûme ağacını kesip su pompası kurmasına engel olmaktadır. Köy halkı zorluklar içinde yaşamaktadır. Fakat Dûme ağacı için tarım projesinden ve su pompasından vazgeçmiştir. Buradan köy halkının dini değerlerine ve kültürel miraslarına sahip çıktığı anlaşılmaktadır.

Hükümet görevlileri ise görevleri nedeniyle çizdikleri projede Dûme adlı ağacın kesilmesine karar vermektedir. Köy halkına bu ağacın yerine tarım projesi için su pompası kurulacağını söyleyip ferah bir yaşam sunmaktadır. Fakat karşılarında birlikte hareket eden köy halkını gördüklerinde şaşırmakta ve projeyi durdurma kararı almaktadır.

208

Hikâyedeki diğer bir karakter ise yatır karakteridir. Yatır karakteri yaşlı adam karakteri ile karıştırılmamalıdır. Yatır bir zamanlar acımasız birinin yanında köle gibi yaşamıştır. İçinde bulunduğu bu durum nedeniyle Allah'a dua etmiştir. Duaları bir gün karşılık bularak kendisine bir kilim gönderilmiştir. Yatır suda yüzen bu kilim üzerinde Dûme ismi verilen ağacın yanına getirilmiştir. Yıllarca bu ağacın etrafında yaşamıştır. İlerleyen yıllarda köy halkı yatırın kutsal olduğuna inanmıştır.

4.3. Hikâyedeki Zaman ve Mekân

Hikâye, Sudan'ın Ved Hâmid köyünün Nil Nehri'ne yakın olan bir bölgesinde geçmektedir. Hikâyenin adı da buradan gelmektedir. Hikâyede zaman ögesi tam olarak belirtilmemektedir. Hikâyenin tümü okunduğundan olayların art arda geldiği fark edilmektedir. Fakat köy halkı tarafından kutsal olduğu düşünülen yatır ve yanındaki Dûme adı verilen ağacın kutsallığı nesilden nesle aktarılarak tarihi bir miras olarak görülmüştür.

4.4. Hikâyedeki Anlatım Teknikleri

Yazar hikâyede anlatımı kahraman bakış açısıyla sağlamış olup öyküleme ve betimleme tekniklerinden yararlanmaktadır. Anlatıcı sıfatındaki yaşlı adam, hikâyede yaşadığı ve bilgi sahibi olduğu konuları kendi gözünden ve dilinden okuyucuya aktarmaktadır. Hikâyeyi birinci tekil şahıs ağzını kullanarak

oluşturan yazar, yaşlı adamın genç delikanlıyla yaşadığı olayları diyaloglar şeklinde vermektedir.

Yazar, hikâyede çevre ve insan betimlemelerine yer vermektedir. Hikâyede geçen aşağıdaki cümle çevre betimlemesine örnek oluşturmaktadır:

"ها هي ذي...دومة ود حامد. أنظر إليها شامخة برأسها الى السماء. أنظر إليها ضاربة بعروقها في الارض. انظر إلى جذعها المكتنز المتئى كقامة المرأة البدينة. و إلى الجريد في أعلاها كأنه عرف المهر الجامحة". (Sâlih, 1997, s.36)

"İşte Ved Hâmid'in Dûme ağacı budur. Başını mağrur bir şekilde göğe doğrultmasına bakıyorum. Toprağa köklerini salısına bakıyorum. Bir kadın bedeni gibi ayakta duran iri, dolgun gövdesine bakıyorum. Tıpkı asi bir tayın yelesine gibi tepesindeki yapraklarına bakıyorum."

Hikâyede geçen şu cümle insan betimlemesine örnek oluşturmaktadır:

"صبحونا ذات يوم فإذا موظف ذوقبعة ضخمة ورأس صغير ومع جنديان" (Sâlih, 1997, s.49)

"Bir gün uyandıığımızda küçük kafası ve büyük şapkası olan yanında iki jandarma bulunan bir memur geldi."

4.5. Hikâyedeki Dil ve Üslup

Yazar, hikâyede açık ve bir o kadar da akıcı ve anlaşılır bir dil kullanmaktadır. Yazarın belirtilen bu üsluba hikâyede yer vermesi olayın, karakterlerin ve ana fikrin okuyucu tarafından daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır. Ayrıca yazar sanatsal bir dil kullanarak olayların oluş sırasını ayarlamakta ve bu sayede okuyucuyu meraklandırmaktadır.

Yaşlı adamın genç delikanlıyla diyaloglarında sen zamirini (أنت) kullanması, okuyucuda olayların içindeymiş gibi bir hava oluşturmaktadır. Bu sayede okuyucu olayları zihninde canlandırarak anlamlandırmaktadır. Anlatıcı olan yaşlı adam olayları özelden başlayıp genele doğru (Tümevarım) anlatmaktadır.

Anlatıcı idrak fiillerini kullanarak olayların okuyucu tarafından daha açık ve anlaşılır olmasına yardımcı olmaktadır. Bu durum hikâyede geçen şu cümlelerle örneklendirilmektedir:

"أنظر إليها ضاربة بعروقها في الارض" (Sâlih, 1997, s.36)

1. "Toprağa köklerini salısına bakıyorum."

"أتراها عقاباً خرافياً باسطاً جناحيه على البلد بكل ما فيها" (Sâlih, 1997, s.37)

2. "Beldenin tümünü kartal gibi kanatları altına aldığını görmez misin?"

"أنظر إليها يا بني إلى الدومة شامخة، أنفة متكبرة كأنها صنم قديم" (Sâlih, 1997, s.38).

3. "Ey oğlum baksana, eski put gibi yükseklerde kibirli bir şekilde baktığımı görmez misin?"

"بل إنك لترها وأنت في رابع بلدة من هنا" (Sâlih, 1997, s.38).

4. "Rabbimin adına yemin ederim ki dördüncü beldede olsan bile onu görürsün."

المجال عليه İdrak edilen	المدرک İdrak eden	أفعال الإدراك İdrak filleri
أنظر إليها ضاربة بعروقها في الارض	أنت	أنظر إليها
أتراها عقابا خرافيا باسلا جناحيه على البلد بكل ما فيها	أنت	أتراها
أنظر إليها يا بني إلى الدومة شامخة، أنفة متكبرة كأنها صنم قديم	أنت	أنظر إليها
بل إنك لترها وأنت في رابع بلدة من هنا	أنت	لترها

Anlatıcının burada Dûme ağacını (المجال عليه) çeşitli yönlerde tasvir etmesinin iki yönlü açıklaması vardır. Bunlardan birincisi çıplak gözle bakarak idrak etmeyi sağlamaktır. İkincisiyse derin düşüncelere dalmaktır. Ayrıca yukarıdaki tablonun idrak edilen kısmında yer alan örneklerde ağacın kadın bedenine, eski bir puta ve kartala benzetildiği görülmektedir. Bu örneklerle ağacın köy halkı tarafından kibirli ve mağrur olarak bilindiği anlaşılmaktadır.

Yazar, hikâyede anlatımı güçlendirmek amacıyla söz sanatlarını başarılı bir şekilde kullanmaktadır. Hikâyede geçen "Kafasını bana doğru bakıp kaldırdığında yüzü, kesilmiş ineğin akciğeri gibiydi." / "و لکنه رفع إلي وجهاً كأنه رنة" / "تشبيهه مرسل مجمل" (Sâlih, 1997, s.35) sözüyle benzetme sanatına yer verilmektedir. Hikâyede geçen bu benzetme sanatı kısaltılmış teşbihe (تشبيهه مرسل مجمل) örnektir. Hikâyede geçen diğer benzetme örnekleri şu şekilde verilmektedir:

"كأنها الحد الفاصل بين الليل والنهار" (Sâlih, 1997, s.39).

1. "O sanki gece ve gündüzü ayırma noktası gibidir."

" كأنها ذلك الضوء الباهت الذي ليس بالفجر و لكنه يسبق طلوع الفجر " (Sâlih, 1997, s.39).

2. "O sanki gün doğumu gibi ama gün doğumunun önüne geçen parlayan ışık gibidir."

نظر الى جذعها المكتنز الممتلئ كقامة المرأة البدينة" (Sâlih, 1997, s.36).

3. "İri gövdesine bakar mısın? Sanki dolgun kadın bedeni gibidir."

" كأنها صنم قديم " (Sâlih, 1997, s.38).

4. "O sanki eski put gibidir."

" و النهر يجري من تحتها كأنه أفعة مقدسة من أفاعي الأساطير " (Sâlih, 1997, s.52).

5. "Altındaki akan nehir masallarda geçen kutsal yılan gibidir."

السبب Nedeni	نوع التشبيه Benzetme Türü	المشبه به Benzetilen	المشبه Benzeyen
ذكرت الأداة و لم يذكر وجه الشبه	مرسل تشبيه مجمل	الحد الفاصل	مدلول الضمير في كأنها
ذكرت الأداة و لم يذكر وجه الشبه	مرسل تشبيه مجمل	الضوء الباهت	مدلول الضمير في كأنها
ذكرت الأداة و لم يذكر وجه الشبه	مرسل تشبيه مجمل	كقامة المرأة البدينة.	أنظر الى جذعها المكتنز الممتلئ
ذكرت الأداة و لم يذكر وجه الشبه	مرسل تشبيه مجمل	صنم قديم	مدلول الضمير في كأنها
ذكرت الأداة ووجه الشبه	مرسل تشبيه مفصل	أفعة مقدسة	و النهر يجري من تحتها كأنه

Yazarın hikâyede kullandığı bir diğer söz sanatı ise kişileştirmedir. Yazar, inek sineklerinin yeme eylemini gerçekleştirilmesiyle ve dizanteri hastalığının dişlere sahip olmasıyla kişileştirme sanatını uygulamaktadır. Kişileştirme örneği hikâyede geçen şu cümleyle verilmektedir:

"ذباب البقر أكل رقبتي و الماريا حرقت جلدي, والدسنتاريا غرست أسنانها في أحشائي." (Sâlih,

1997, s.37).

“İnek sinekleri boynumu yedi. Sıtma derimi yaktı, dizanteri dişlerini iç organlarıma geçirdi.”

Ayrıca bir başka cümlede mübalağa sanatına da yer verilmektedir. Mübalağa örneği hikâyede geçen aşağıdaki cümleyle örneklendirilmektedir. Yazar burada Dûme adlı ağacın beldenin tümünü kartal gibi kanatları altına aldığını belirterek mübalağa sanatını kullanmıştır. Bununla birlikte yazar hikâyesinde anlatımı güçlendirmek için sıfatlara ve mecazlara yer vermiştir.

.(Sâlih, 1997, s.37) "أتراها عقاباً خرافياً باسطاً جناحيه على البلد بكل ما فيها"

“Beldenin tümünü kartal gibi kanatları altına aldığını görmez misin?”

4.6. Hikâyedeki Tema

Hikâyede yazarın okuyuculara asıl vermek istediği mesaj, insanların kültür ve değerlerini koruması ve sahip çıkmasıdır. Yazar, hikâyenin son bölümlerinde köy halkının birlikte hareket edip birlikte karar vermesiyle birliktelik kavramının önemini okuyucunun gözleri önüne sunmaktadır. Yazar bununla birlikte köy halkının Dûme ağacını kutsal görmesiyle dini motifleri ve köy halkının birliktelik kavramını ön planda tutmasıyla köy toplumuna yönelik bir tema işlemektedir.

Yazar eserde toplumun eğitime teşvik edilmesiyle değişimin şart olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla hikâyede kutsal olduğu düşünülen yatırım kaldırılmasına ve Dûme ağacının kesilmesine gerek kalmadan yerine su tulumbası, tarım projesi vs. hepsinin sığdırılmasının eğitimle sağlanacağı düşünülmektedir. Fakat eski kültürün devamı ile modernleşme arasında orantısız bir denge kurulması gerekmektedir. Çünkü modernleşmeyi bir amaç olarak görmek ile bir toplumun kültürel mirasına saygı duymamak arasında ciddi anlamda farklılıkların olduğu düşünülmektedir.

Hikâyede yazar Dûme ağacını okuyucuya sembolizmin etkisinde kalarak aktarmaktadır. Dûme ağacı hikâyede bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar Dûme ağacını gerçek anlamda hurma meyvesi veren bir ağaç olarak kullanmaktadır. Mecaz anlamda ise birlik ve beraberliği sağlayan bir sembol olarak kullanmaktadır.

Sonuç

19. yüzyılın ortalarında Sudan’ın içinde bulunduğu siyasi sıkıntılar, ülke içi sorunlar ve halkın bağımsızlık mücadelesi birçok alanda hissedilerek başta edebi alanda ediplere konu olmuştur. Sudan’ın, Arap dünyasının hatta dünya edebiyatının öne gelen ediplerinden biri olan Tayyib Sâlih’in de Sudan’ın içinde bulunduğu bu durumlardan haberdar olarak *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* adlı eseri kaleme aldığı muhtemeldir.

Makalede tahlil edilen *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* adlı eserde olay örgüsünü Ved Hâmid adlı köye gelen bir genç ile yaşlı adamın karşılaşması oluşturmaktadır. Yaşlı adamın köy hakkında gence verdiği bilgiler, hikâyenin gelişme ve sonuç bölümünün adeta kilidi konumundadır. Yaşlı adamın köy hakkında verdiği bilgilerden hareket ederek Ved Hâmid köyünün Nil Nehri yakın bölgesinde bulunan bir yatır ile yatırın yanındaki Dûme ağacının kutsal olduğu düşüncesi hikâyenin ana unsurunu oluşturmaktadır.

Hikâyedeki şahıs kadrosunu ve zaman ve mekân ögesini, günlük hayatta bir köyde bulunan sıradan insanların ve normal bir zamanda birbiri ardına gelen olayların oluşturduğu düşüncesi ilk olarak akla gelmektedir. Ancak yatırın bir zamanlar gaddar bir adam tarafından köle gibi görülmesi, yatırın bir kilim tarafından suyun üzerinde yüzdürülmesiyle kutsal olduğu düşünülen Dûme ağacının yanına getirilmesi ve yatıra Allah tarafından yardım edilerek her gün kim tarafından yapıldığı bilinmeyen hazır pişirilmiş yemeklerin önünde olması bu sıradanlığı ortadan kaldıran unsurlar olarak görülmektedir.

Sâlih, hikâyede kahraman bakış açısıyla yaşlı adamın ağzından anlatımı sağlayarak öyküleme ve betimleme tekniklerinden yararlanmaktadır. Ayrıca hikâyede çevre ve insan betimlemelerine yer verilmesi, yer yer diyaloglarla anlatımın sağlanması, sade, açık ve anlaşılır bir dilin kullanılması ve eşine az rastlanılacak benzetmelere yer verilmesi anlatım, dil ve üslup açısından yazarın donanımlı, zengin ve etkileyici olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Hikâyede dikkat çeken ve hikâyenin ana unsurunu oluşturduğu düşünülen Dûme ağacının köyde yaşayan halk tarafından kutsal görülmesi ve ağacın bu inanç nedeniyle kesilmesine köy halkı tarafından izin verilmemesi hikâyede dini motiflere yönelik bir temanın ele alındığını göstermektedir. Ayrıca hikâyede köy halkının tek bir vücut olmasıyla birlik ve beraberliğin önemini de vurgulandığı anlaşılmaktadır. Yazar, Ved Hâmid köyü insanı için Dûme ağacının önemini bir kültürel miras olarak göstererek birçok eserinde olduğu gibi ağacı bir metafor olarak hikâyenin ana unsuruna yerleştirmiştir.

Dûme ağacının hikâyedeki Ved Hâmid köyü insanı için önemini ve kültürel bir miras olduğunu okuyucuya hissettiren yazar, birçok kişi tarafından bilinmeyen bu ağacı, okuyucuyla tanıştırmaktadır. Sâlih'in *Ved Hâmid Köyünün Hurma Ağacı* adlı eserinden ve etkilendiği yazarlardan yola çıkarak gerçekçi bir yazar olduğu düşünülmektedir.

Dûme ağacının, hurma meyvesine benzer şekilde meyve veren bir ağaç olarak eski Mısır krallarının mezarlarında yer alması, bereketli bir ağaç olmasının yanı sıra kutsal sayılması ve birçok yerinden çeşitli alanlarda yararlanılması bu ağacın, Sudan için ne kadar önemli bir konumda yer aldığını birer kanıttır.

Kaynakça

- ABC News*. (2007, Eylül 25). Şubat 4, 2021 tarihinde Fruit hamper found in King Tut's tomb: <https://www.abc.net.au/news/2007-09-25/fruit-hamper-found-in-king-tuts-tomb/679688> adresinden alındı
- 'Alî, M. (2009, Şubat 23). *Aljazeera*. Şubat 4, 2021 tarihinde الطيب صالح.. سيرة: مبدع عربي <https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2009/2/23/-الطيب-صالح-سيرة-مبدع-عربي> adresinden alındı
- Aljazeera Encyclopedia*. (2014, Aralık 24). Mart 8, 2021 tarihinde الطيب صالح: <https://www.aljazeera.net/encyclopedia/icons/2014/12/24/الطيب-صالح> adresinden alındı
- Alquds*. (2009, Şubat 23). Şubat 1, 2021 tarihinde الطيب صالح: ملحمة التجربة والحنين: الدائم للطفولة ومواجهة القاتل في قلب الامبراطورية <https://www.alquds.co.uk/-الطيب-صالح-ملحمة-التجربة-والحنين-الدائم-للطفولة-ومواجهة-القاتل-في-قلب-الامبراطورية> adresinden alındı
- Avcı, M. (2009). "Sudan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (37, s.458-459) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ayyıldız, E. (2018). Et-Tayyib Sâlih'in "Mevsimu'l-Hicre İle'ş-Şemâl" Adlı Romanının Tahlili. *DTCF Dergisi*, 58(1), 662-689. <http://dx.doi.org/10.33171/dtcfjournal.2018.58.1.31>
- Bedr, Â. (2019, Temmuz 22). *Mkaleh*. Şubat 1, 2021 tarihinde ما هي فوائد النخلة: <https://mkaleh.com/ما-هي-فوائد-النخلة> adresinden alındı
- Bîyyumî, H. (2020, Şubat 18). *Daily.rosaelyoussef*. Nisan 5, 2021 tarihinde الطيب صالح عبقرى الرواية العربية: <https://daily.rosaelyoussef.com/308764/-الطيب-صالح-عبقرى-الرواية-العربية> adresinden alındı
- eş-Şerîf, R. (2012, Şubat 8). *Alrakoba*. Nisan 1, 2021 tarihinde الطيبون: عبد الله الطيبون-عبد-الله-الطيب-صالح وطارق الطيب <https://www.alrakoba.net/437611/-الطيبون-عبد-الله-الطيب-صالح-وطارق-الطيب> adresinden alındı
- Faḍlullâh, H. (2013, Şubat 4). *Ahewar*. Şubat 1, 2021 tarihinde المرید البرليني للطيب صالح مفتوناً وروياً وباحثاً: <https://m.ahewar.org/s.asp?aid=344106&r=0> adresinden alındı
- Fethi'r-Raḥmân, H. (2018). *el-Va'ibi'il-mekâni et-Tayyib Sâlih bîyna riḥlâtihi ve muḳaddimâtihi*. Hartum: Zain.

- Fikrmag. (2017, Aralık 7). Nisan 10, 2021 tarihinde الطيب صالح .. عبقرى الرواية العربية: https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=668 adresinden alındı
- Filâbî, M. (2020, Şubat 1). *Alaraby*. Şubat 3, 2021 tarihinde شجرة الدوم المظلومة في السودان: <https://www.alaraby.co.uk/شجرة-الدوم-المظلومة-في-السودان> adresinden alındı
- Gâzî, H. (2015). *Sîyrâ ve şehâdât min maḥattât el-ömür*. Mısır: Dâru'l Kutub el-Mısriyye.
- Güneş, N. (2017, Mart 20). *İlim ve Medeniyet*. Aralık 12, 2020 tarihinde Sudan'ın iç savaş çıkmazı: Güney Sudan sorunu ve bağımsızlık süreci: <https://www.ilimvedenedeniyet.com/sudanin-ic-savas-cikmazi-guney-sudan-sorunu-ve-bagimsizlik-sureci.html> adresinden alındı
- Hâbkâvî, B. A. K. (2003). el-Üslub el-edebî el-fennîlîr-rivâyata 'indat-Tayyîb Sâlih. (*Yayımlanmış yüksek lisans tezi*) *Al-Jazeera Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şam*.
- Husnîyîn, M. (2013, Aralık 16). *Mandaraonline*. Şubat 3, 2021 tarihinde الدوم شجرة-الرزق-التي لا يأكل منها صاحبها: <https://www.mandaraonline.com/الدوم-شجرة-الرزق-التي-لا-يأكلها-صاحبها> adresinden alındı
- Jacobsen, K. (2008). *Ennuzūḥud-dâḥilî lil mânâtiḳi el-ḥadrîyya: eddirâsata et-tevsîfiyya el-mustetreka beyna merkezî rasdi nuzuhi eddâḥlî ve câmi'ati* (Adobe Digital Editions). Erişim adresi İnternal-displacement.
- Kavas, A. (2009). "Sudan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (37, s.461-466) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Koç, C. T. (2004). Tayyib Sâlih ve Romancılığı. (*Yayımlanmamış doktora tezi*) *Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya*.
- Koç, C. T. (2017). Tayyib Sâlih'in Romanlarındaki Kadın Karakterler. *Şarkiyat Mecmuası*, 30, 71-89.
- Kur'ân-ı Kerîm ve Yüce Meâli*. (1994). İstanbul: Huzur Yayınevi.
- Mâcid, A. (tarih yok). *Edarabia*. Aralık 8, 2020 tarihinde من أهم أعمال الأديب الطيب صالح: <https://www.edarabia.com/ar/12-من-أهم-أعمال-الأديب-الطيب-الصالح> adresinden alındı

- Mâlikî, Ş. (2016, Kasım 5). *Webteb*. Şubat 2, 2021 tarihinde فوائد الدوم لجسمك الجنسية ولصحتك: <https://www.webteb.com/articles/-/اشهر-فوائد-الدوم> adresinden alındı
- Maṭrafi, M. (2017). lit-Tayyîb Sâlihi Bînyetü'l mekani fî rivâyeti Naḥletun 'Alâ'l-Cedveli. lit-Tayyîb Sâlihi bînyetü'l mekani fî rivâyeti Naḥletun 'Alâ'l-Cedveli. (*Yayımlanmamış yüksek lisans tezi*) Mohamed Boudiaf University, *Faculté des Lettres et des Langues*, M'Sila. <http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/2938?show=full>
- Sâlih, T. (1997). *Dûmetu Ved Hâmid*. Beyrut: Dâru'l-Celîl.
- Seyyid, E. F. (2007). "Nil Nehri", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (33, s.122-123) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Suṭur, K. (2019, Kasım 17). *Sotor*. Mayıs 2, 2021 tarihinde نبذة عن الطيب صالح: <https://sotor.com/نبذة-عن-الطيب-صالح/> adresinden alındı
- Tarabilî, A. (2015, Şubat 5). *Alwafd.news*. Ocak 30, 2021 tarihinde نخيل الدوم.. في عباس-الطرابلسي/٨٠٨٨٥٣-نخيل-الدوم-في-رأس-البر: <https://alwafd.news/عباس-الطرابلسي/٨٠٨٨٥٣-نخيل-الدوم-في-رأس-البر> adresinden alındı
- 216 Yazıcı, H. (1998). "Hikâye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (17, s.479-485) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yedi'n-Nûr, 'A. M. (2009). *Mevsimu'l-Hicre İle 'ş-Şemâl lit-Tayyîb Sâlih takvim 'akdî edebî*. Hartum: Hukuk el-mulkîyye el-fikrîyye.
- Yener, F. (2017). Arap Romanının Dehası: Tayyib Salih – Hayatı, Eserleri ve Modern Arap Edebiyatındaki Yeri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 60, 373-389. Doi: 10.16992/ASOS.13083

¹ Kur'an-ı Kerim 6: 99.

ARAPÇA İSİM CÜMLESİNDE SÖZDİZİM VE ANLAMSAL YORUMA BİR BAKIŞ*

Muhammet Mücahit Asutay**

Öz

Bu çalışmada Arapça isim cümlesindeki yapılar ve salt bu yapılardan ortaya çıkan anlamsal yorumlar üzerinde durulacaktır. Diğer bir ifade ile isim cümlesinin sözdiziminde meydana gelen değişikliklerin anlamsal yoruma etkileri incelenecektir. Bir cümlenin anlamsal yorumu yapılırken, kelimelerin sözlük anlamı, işlevsel anlamı ve cümlenin ortaya çıktığı bağlam gibi göz önünde bulundurulması gereken birçok unsur vardır. Kelimelerin anlamları cümledeki kullanımlarıyla az çok belirlenmektedir. İşlevsel anlamların cümleye katkısı, kelimelerin gramatik görevlerinin belirlenmesiyle cümlenin anlamının belirlenmesine sunduğu katkıdır. Bağlamlar ise sınırsız olduğu için cümlenin anlamının belirlenmesi için bağlamla ilgili genel geçer kuralların belirlenmesi oldukça güçtür. Bu makalede Arapça isim cümlesi yapılarının salt sözdiziminden çıkan anlamsal yorumu belirlenmeye çalışılacaktır. Her yapı için ortaya çıkan sözdizimsel anlamın genel geçer bir durum olduğu, aynı yapıda kurulan her cümlenin aynı sözdizimsel anlama sahip olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Arapça isim cümlesi, kelimelerin işlevsel anlamları değişmeksizin, değişik sözdizimlerinde kurulabilir. Bu yapısal değişikliklerin anlama yansımaları kaçınılmazdır.

Anahtar Kelimeler: Arapça, İsim Cümlesi, Sözdizim, Anlamsal Yorum, Cümle yapısı.

A Look at Syntax and Seaningal Interpretation in the Arabic Name Sentence

Abstract

In this study, the structures in the Arabic noun sentence and the semantic interpretations that arise only from these structures will be discussed. In other words, the effects of the changes in the syntax of the noun sentence on the semantic interpretation will be examined. When making a semantic interpretation of a sentence, there are many factors that need to be considered, such as the dictionary meaning of the words, its functional meaning, and the context in which the sentence originates. The meanings of the words are determined by their usage in the sentence. Functional meanings are seen by determining the grammatical role of the words in the sentence thus functional meanings contribute to the general meaning of the sentence. Since the contexts are unlimited, it is very difficult to reach general rules about the context in order to determine the meaning of the sentence. In this paper, the structures in the Arabic noun sentence and the semantic interpretations that arise only from these structures will

* Araştırma makalesi/Research article

** Dr. Öğr. Üyesi, Ankakara Yıldırım Beyazıt Üniv. İslami İlimler Fak. Arap Dili ve Belagati ABD. mucahitasutay@hotmail.com. Orcid id: <https://orcid.org/0000-0003-3200-4666>

Makale Gönderim Tarihi: 06.04.2021

Makale Kabul Tarihi : 30.05.2021

NÜSHA, 2021; (52): 217-232

be discussed. It will be tried to show that the syntactic meaning that emerges for each structure is a common situation, and that every sentence formed in the same structure has the same syntactic meaning. The Arabic noun phrase can be established in different syntaxes without changing the functional meanings of the words. These structural changes will surely be reflected in the semantic interpretation of the sentence.

Keywords: Arabic, Noun Sentence, Syntax, Semantic Interpretation, Sentence Structure.

Structured Abstract

Syntax is the discipline that studies sentence structures and the sub-structures that make up the structures. Syntax aims to explain how morphemes, words, word phrases are arranged in sentences. It tries to explain the elements of the sentence and the relationships between them. Examines the relationships between different sentences such as question phrases, declarations. Explores the creative side of language, how a limited system (grammar) produces unlimited sentences. It appears that grammar is broader than syntax and deals with the system of the language in general. It can be said that syntax is included in grammar. Because it only deals with the sentence.

What is meant by semantic interpretation in this study is only the meaning derived from syntax. In determining the meaning of the sentence, many contexts, especially non-linguistic contexts, should be considered. Since non-linguistic contexts are unlimited, it is very difficult to establish rules about what meanings in which context. However, it seems easier to talk about the elements that contribute to the semantic interpretation of the sentence in general, such as morphological meaning and functional meaning, which are included in the linguistic context.

For example, someone who does not know the functional meaning of the underlined part in the sentence "الطالب الذي جاء أمس نجح في الامتحان" "The student who came yesterday passed the exam" may misunderstand the sentence even if he knows the meaning of all the words in the sentence. This part should be understood as an adjective. Someone who does not know this can make a false semantic interpretation such as "The student came yesterday, succeeded in the exam". For the correct understanding of the sentence, the functional meanings assumed by words in a sentence must be known. From this point of view, the syntactic meaning that contributes to the general semantic interpretation of the sentence will be discussed in this study. The study will be limited to syntactic structures in the noun sentence. Context must be taken into account when making a semantic interpretation of a sentence. Today, many authors and researchers sometimes complain that their words are being taken out of context. Because these words taken out of context cause readers and listeners to misunderstand. Contexts have no limits. In order to make the semantic interpretation of the sentence, it is necessary to determine what a word means in different contexts. This is quite difficult. Even in everyday life, one may have to speak in many contexts on the same day. For example, a chat with an intimate friend is a context. The context in dialogues with the boss or colleagues is another context. The sentences made in these contexts and the meanings of these sentences will not be the same. The same sentences have different meanings in different contexts. Considering that the contexts are unlimited, it is thought that focusing on the semantic interpretations that can only be obtained from the syntax of

the sentence will produce more efficient results. Therefore, semantic interpretations that can be derived from the syntax of the noun sentences are discussed. It has been tried to show through noun sentence structures that the same structure has the same meaning even in different contexts.

An example given regarding the meanings of noun sentence structures is the following couplet:

لا يَأَلْفُ الدِّرْهَمُ المَضْرُوبُ خَرَقَتْنَا لَكِن يَمُرُّ عَلَيْهَا وَهُوَ مُنْطَلِقُ

Money is not used to our pockets

But it comes a moment and passes away

In this couplet, the poet established the state sentence (jumla hāliyya) as a noun sentence. He used the word "منطلق" in the predicate (khabar) of the state sentence. Because the noun expresses continuity. Thus, he stated in a very nice syntax that this person who did a lot of charity never had money in his pocket. However, if the verb "ينطلق" was used instead of the word "منطلق", the same meaning would not appear and this beauty would not be visible in the expression. Because using the predicate as a verb indicates that the action is done from time to time. Therefore, it was understood that this generous person sometimes had money in his pocket and did not always do charity.

The noun sentence in Arabic can be established in different structures. Each structure has a meaning that comes from syntax only. The use of words with the same functional meaning in different syntax adds a different meaning to the sentence. Some sentence structures make the judgment peculiar only to the person/object being talked about. Some other constructs imply that the listener/reader partially knows the judgment in the sentence. Some structures remove some doubts in the mind of the listener/reader. There are also structures that express assurance.

Giriş

Giriş bölümünde konumuzun anahtar kavramları olan *sözdizimi*, *gramer* ve *anlamsal yorum* kavramları üzerinde kısaca durulacaktır. Gramer ve gramere bağlı olan işlevsel anlam direk konumuza girmese de sözdizimi ve gramer ayrımını ortaya çıkarabilmek için gramer kavramı da incelenmeye alınacaktır.

Gramerin¹ tanımlarından bazıları şöyledir: “1. Bir dilin işleyişini ve sunduğu düzeni ortaya koyan, özellikle de biçim bilim ile sözdizimi kapsayan inceleme. Kimi dilbilgileri, biçimbilim düzleminde sözcük yapımını da kapsamına alır. 2. Dilsel kullanımın kimi yönlerini kurala bağlamayı amaçlayan buyurucu ve kuralcı inceleme. Geleneksel dilbilgisi salt kuralcı bir daldır. 3. Üretici-dönüşümsel anlayışta, bir dilin konuşucu-dinleyicilerince geçerli sayılan tümceleri üretebilecek bir düzenek oluşturmak üzere dilbilimcilerin kurduğu biçimsel dizge. 4. Konuşucu-dinleyicinin tümceleri üretmesini ve anlamasını sağlayan iç dizge ve bilgi: edinç” (Vardar, 2002, s. 73).

Geleneksel gramer cümlelerin öğelerini belirme üzerine kuruludur. Bu anlayışta isim, sıfat, fiil, edat, zamir, özne, yüklem, tümleş gibi kavramlar ön plana çıkmaktadır. Gramerde kişi, zaman, çatı (etken, edilgen) ve (dilsel) cinsiyet gibi kategoriler bulunmaktadır (Yule, 1998, ss. 88, 89).

Arapçayı göz önüne aldığımızda, *عصامٌ كتب رسالة* cümlesinin gramatik analizi aşağıdaki gibi yapılır:

كتب: فعل ماض مبني على الفتح لا محل له من الإعراب.

عصام: فاعل مرفوع بضمه ظاهرة.

رسالة: مفعول به منصوب بفتحة ظاهرة.

Bu örnekte Arapçada cümlelerin gramatik analizinin basit bir biçimi verilmiştir. Burada dikkat çekmek istediğimiz husus, Arapçaya has irab durumlarının yanı sıra kullanılan, fiil, fiilin zamanı (māzī), özne (fāil) ve tümleş (Mefūl) kavramlarıdır. Daha uzun ve bileşik bir cümlede, kelimelerin üstlenmiş olduğu, sıfat, edat, hâl vb. gibi gramerle ilgili kavramlarını görmek mümkündür.

Geleneksel gramer, kural koyucudur. Özneye göre fiilde değişiklik gösteren eklerin, dil bilgisel işlevi değişen kelimelerde nasıl değişiklikler olması gerektiği vb. konularda kurallar belirler.

Arapçada أنا (ben) zamiri ancak cümlede belirli pozisyonlarda bu biçimde kullanılır. “Halit kitabı benden aldı” cümlesini “أخذ خالد الكتاب من أنا” biçiminde Arapça olarak ifade ettiğimizde, dilbilgisine aykırı bir cümle kurmuş oluruz. Çünkü bu durumda “ben” zamiri أنا biçiminde değil bitişik kullanıma uygun olarak ي şeklinde kullanılmalıdır. Cümlelerin doğru kuruluşu “أخذ خالد الكتاب مِنِّي” şeklindedir.

Chomsky ise grameri, “gramere uygun bir biçimde dizilmiş cümleleri üretmeye yarayan bir araç” olarak tanımlamaktadır (Chomsky, 2002, s. 13). Chomsky ve ondan sonra üretici dönüşümsel dilbilim üzerine yapılan çalışmalar, bu anlayışın yaygınlaşmasını sağlamıştır (Aksan, 2000, 3/131, 132).

Sözdizim ise şu şekilde tarif edilmiştir: “Tümcelere ilişkin olguların, tümce düzeyinde dilsel birimler arasında kurulan bağıntıların tümü. 2. Tümcebilim, tümceyi inceleyen dal” (Vardar, 2002, s. 182).

Eski Yunandan günümüze kadar sözdizimin konusu cümle olmuştur. Sözdizim, cümle içindeki sözcüklerin birbirine bağlanma biçimlerini ve cümlelerin tanımını inceleyen bir dal olarak görülmüştür. Cümlelerin tanımı

yirminci yüzyılda da dilcilerin tartışmaları içinde yerini almıştır (Aksan, 2000, s. 3/121, 122).

Sözdizim, cümle yapılarını ve yapıları oluşturan alt yapıları inceleyen disiplindir. Sözdizim, morfeplerin, kelimelerin, kelime gruplarının cümle içerisinde nasıl dizildiğinin açıklamayı hedefler. Cümlenin unsurlarını ve onlar arasındaki ilişkileri açıklamaya çalışır. Soru cümleleri, bildirim cümleleri vb. değişik cümleler arasındaki ilişkileri inceler. Sınırlı bir sistemin (gramer), sınırsız cümleleri nasıl ürettiğini, dilin yaratıcı yönünü araştırır (Finegan, 1994, s. 117; Yılmaz, 2018, s. 262).

Yukarıdaki tanımlardan hareketle gramerin, sözdizimden daha geniş olduğu ve genel olarak dilin işleyiş sistemi ile ilgilendiği görülmektedir. Hatta sözdizim gramerin içinde yer almaktadır. Çünkü sadece cümleyi konu edinmektedir. Cümleyi ele alışı biçimi ise sadece cümlenin öğelerini açıklama ile sınırlı değildir. Dizilmiş kelimelerin bir araya gelerek nasıl bir anlam ifade edebildiğini de konu edinmektedir. Aslında bu konu sözdizimin en temel unsuruymuş gibi görünmektedir.

Anlamsal Yorum'dan kastettiğimiz şey ise salt sözdizimden ortaya çıkan anlamdır. Cümlenin anlamını belirlemede başta dil dışı bağlamlar olmak üzere birçok bağlamın göz önünde bulundurulması gerekir. Dilsel olmayan bağlamlar sınırsız olduğu için, hangi bağlamda hangi anlamların bulunduğu dair kurallar belirlemek oldukça zordur. Bu konuya makalenin ilk kısmında değinilecektir. Oysa dilsel bağlam içinde yer alan, morfolojik anlam, işlevsel anlam gibi genel olarak cümlenin anlamsal yorumuna katkı sağlayan unsurlar hakkında kurallardan söz etmek daha kolay görünmektedir. Örneğin, "الطالب الذي جاء أمس نجح في الامتحان" "Dün gelen öğrenci sınavda başarılı oldu" cümlesinde altı çizgi kısmın işlevsel anlamını, diğer bir ifadeyle sıfat olarak anlaşılması gerektiğini bilmeyen birisi, cümledeki tüm kelimelerin anlamını bilse bile cümleyi yanlış anlayabilir. "Öğrenci dün geldi, imtihanında başarılı oldu" gibi bir anlamsal yorum yapabilir. Cümlenin doğru anlaşılması için kelimelerin cümle içerisinde üstlendikleri işlevsel anlamların bilinmesi gerekir. Buradan hareketle bu çalışmada cümlenin anlamsal yorumuna katkı sağlayan ve dilsel bağlam içinde yer alan sözdizimsel anlam konu edilecektir. Çalışma isim cümlesindeki sözdizimsel yapılarla sınırlı tutulacaktır.

Abdulkahir el-Cürçânî (ö. 471/1078-1079) *Delâilu'l-i'câz* isimli eserinde bu konuya yeterince yer ayırmıştır. Bu kitap çalışmamızın temel kaynaklarından biridir. Bu açıdan Cürçânî'nin sözdizimi açıklarken değindiği bazı kavramlara da yer vermek istiyoruz.

Nazm, Cürçânî'ye göre, "kelimeleri dilbigeysel anlamları (me'âni'n-nahv) gözeterek bir araya getirmek"tir (el-Cürçânî, 1992, s. 4). Cürçânî bu tanımla

kendisine göre sözdizimin temel konusunu belirlemiştir. Ona göre işlevsel anlamlar verilmeden kelimelerin dizilmesinden sözdizimi oluşmaz. Cümlelerin bir anlam ifade edebilmesi için, faillik mefüllük vb. durumların gözetilerek kelimelerin birbiriyle ilişkilendirilmesi gerekir (el-Cürcānī, 1992, s. 8). Cürcānī'nin bu görüşleri yukarıda sözdizimle ilgili verilen tanım ve görüşlerle paralellik arz etmektedir.

Me'āni'n-nahv kavramından anlaşılan ise kelimelerin cümle içerisinde üstlendikleri faillik, mefüllük, mübteda olma, haber olma gibi cümlede üstlendikleri işlevsel anlamlardır. Kelimeler kendi anlamlarının yanı sıra bu işlevsel anlamları üstlenmezlerse sözdiziminden bahsetmek mümkün olmaz (Boyalık, 2016, s. 137). Buradan hareketle Cürcānī, Arapçadaki kelime çeşitleriyle (isim, fiil, harf), sözdizimde işlevsel anlamlar gözetilerek, cümle kurma yollarını açıklamıştır (Boyalık, 2016, s. 133; el-Cürcānī, 1992, ss. 4-8; Kınar, 2006, ss. 66, 67).

A. Cümlelerin Anlamını Belirlemede Bağlam Sorunu

Bir cümlelerin anlamsal yorumu yapılırken, bağlamın göz önünde bulundurulması kaçınılmazdır. Günümüzde de birçok yazar ve araştırmacı zaman zaman sözlerinin cımbızlandığından ve bağlamından koparıldığından yakınmaktadır. Çünkü bağlamından koparılan bu sözler okuyucuların, dinleyicilerin yanlış anlamasına neden olmaktadır. Bağlamın ise sınırı yoktur. Bu durumda cümlelerin anlamsal yorumunu yapabilmek için, bir sözün hangi bağlamlarda hangi anlamlara geldiğini belirlemek gerekir. Bu ise oldukça zordur. Gündelik hayatta bile, aynı gün içerisinde birçok bağlam içerisinde söz söylemek durumunda kalınabilir. Örneğin, bir arkadaşla karşılaşıldığında ve hâl hatır sorulduğunda kurulan cümleler ile işte patron veya iş arkadaşlarıyla kurulan diyaloglardaki cümleler aynı olmaz. Aynı cümleler bile birçok defa farklı anlamlara gelir. Örneğin, aşağıdaki diyaloglarda yer alan ikinci cümleler aynı kelimelere ve sözdizimine sahip olmasına rağmen farklı anlamlar taşır.

- لقد نجحتُ في الامتحان.

- كم هو جميل!

-Sınavda başarılı oldum.

-Ne güzel!

- لقد فشلتُ في الامتحان.

- كم هو جميل!

-Sınavda başarısız oldum.

-Ne güzel!

Aynı cümle iki farklı diyalogda farklı anlama gelmektedir. Birinci diyalogda "Ne mutlu sana!" cümlesi bir tebrik anlamı ifade etmektedir. İkinci

diyalogda ise bir üzüntü ve hayıflanma anlamı vardır. Sonuç olarak bağlamların sınırsızlığı, her bağlam için anlamsal yorumun nasıl yapılacağına dair kurallar belirlemek mümkün değildir.

Belagat kitaplarını gözden geçirdiğimizde, üç temel bağlam karşımıza çıkmaktadır. Bununla beraber bağlamların çok veya sınırsız olduğu da ifade edilmektedir. Bu bağlamlardan birincisi, dinleyicinin söyleyeceğimiz söz hakkında herhangi bir fikri olmamasıdır (hālī'z-zihn). Bu bağlamda söylenecek sözlerin herhangi bir tekit edatı kullanılmadan, pekiştirme yapılmadan söylenmesi tavsiye edilir. Örneğin, "خالد شاعر" "Halit şairdir" dediğimizde muhatabın bu konuda bir fikrinin olmadığını anlarız. Bağlamlardan ikincisi, dinleyicinin, söyleyeceğimiz sözle ilgili bir bilgisi olmamakla beraber, konuyu öğrenmek istemesidir (sāil mütereddīt). Bu bağlamda ise sözün pekiştirilerek söylenmesine gerek olmadığı ancak sözün tekit edilerek söylenmesinin daha güzel olacağı vurgulanmaktadır. Örneğin, "إن خالدًا شاعر" "Halit gerçekten şairdir" sözünü işittiğimizde dinleyicinin, cümledeki yargıyı inkâr etmediğini ancak Halit'in şair olup olmadığını öğrenmek istediğini anlarız. Üçüncüsü ise dinleyicinin söyleyeceğimiz sözün ifade ettiği yargıya karşı olma durumudur (Münkir). Bu bağlamda ise sözün pekiştirmeli olarak söylenmesi gerektiği zikredilir. Örneğin, "إن خالدًا لشاعر" "Muhakkak ki Halit Şairdir" dediğimizde, dinleyicinin bu yargıyı inkâr ettiği ve Halit'in şair olduğuna inanmadığı anlaşılır (Çelebi & Hacımuftuoğlu, 1996, ss. 6, 7; el-Haşimī, 2002, ss. 57, 58; el-Kazvīnī, 2017, ss. 32-35; es-Sekkākī, 2014, s. 258; Yanık, 2007, ss. 14, 15).

Bir önceki paragrafta aktarılan bilgilere baktığımızda pekiştirme edatı kullanılmadan veya kullanılarak kurulan bir cümlenin hangi bağlamda söylendiği anlaşılabilir görünmektedir. Sözü söyleyen kişi açısından baktığımızda ise hangi bağlamda nasıl bir cümle yapısı kullanması gerektiği belli gibi görünmektedir. Ancak konunun devamında verilen bilgiler konuyu biraz daha karmaşık hale getirmektedir. Örneğin, birinci bağlamdaki dinleyicinin (hālī'z-zihn), ikinci bağlamdaymış (sāil mütereddīt) gibi değerlendirilerek sözün tekit edilerek söylenmesinin mümkün olduğu ifade edilmektedir. Bunun nedeninin ise konuyla ilgili daha önce söylenen sözlerle bağlantılı olduğu zikredilmiştir. Görüldüğü gibi durumla ilgili anlamsal yorumun yapılabilmesi için daha önceki sözlerin dolayısıyla bağlamın bilinmesi gerekmektedir. Ayrıca üçüncü bağlamdaki dinleyicilerin, birinci bağlamdaki dinleyici gibi değerlendirilebileceği de ifade edilmiştir (el-Haşimī, 2002, ss. 58-60; el-Kazvīnī, 2017, ss. 36-38; es-Sekkākī, 2014, ss. 259-264).

Verilen bu bilgiler ışığında إن خالدًا لم يكتب هذه الرسالة şeklinde bir cümle kurulduğunu düşünelim. Bu cümlenin sözdiziminden dinleyicinin, bu üç bağlamdan hangisine göre değerlendirileceğini tespit etmek zorlaşmaktadır.

Çünkü pekiştirmeli cümle yapısı her üç bağlamda da kullanılmaktadır. Buna göre muhâtabın söylenen bu yargı hakkında bir fikri olmadığı yahut mektubu kimin yazdığını bilmek istediği veya Halit'in mektubu yazmadığını düşünmesi muhtemel olmaktadır. Ayrıca tekit edatı kullanılmadan söylenen bir söz de her üç bağlamda değerlendirilebilir. Bu durumda bağlamın bilinmesi ile ancak cümle yorumlanabilir.

Belağat kitaplarında bağlamla ilgili olarak anlamsal yorum yapılan konulardan birisi de “müsned² ve müsnedun ileyhin³” halleridir. Bu başlık altında ele alınan sözdizimsel yapılar ve anlamlarla ilgili bazı bilgiler sunulmaktadır. Bu yapılardan bazılarının üzerinde de kısaca durulacaktır. Çünkü bu örnekler cümlenin anlamsal yorumu yapılırken bağlam tespiti için güç bir hale geldiğini göstermektedir.

Müsnedun ileyhin başta gelmesinin ilk nedeni olarak, başta gelmesinin asıl olduğu zikredilmektedir. Yani cümlenin dilbilgisindeki ilk akla gelen, yaygın olan kullanımı bu şekildedir. Cümle *مُسْنَدٌ إِلَيْهِ + مُسْنَدٌ* şeklinde kurulmuş ise böyle kurulması gerektiği için kurulmuştur. Başka bir şekilde kurulmasını gerektiren bir durum yoktur. Cümle sadece bildirim anlamı ifade etmektedir. Cümlenin bu sözdiziminden başka bir anlam çıkarılamaz. Bu cümle yapısının ikinci anlamı ise söylenecek yargının dinleyenin zihninde iyi yer etmesidir. Bunun için verilen meşhur örnek ise şu beyittir.

والذي حَارَتْ الْبَرِّيَّةُ فِيهِ حَيَوَانٌ مُسْتَحَدَّتْ مِنْ جَمَادٍ

*İnsanların kendisi hakkında şaşırıp durduğu kişi
Cansız bir nesneden yaratılmış olan canlıdır*

Bu örnekte, yargının dinleyicinin zihninde etkili bir şekilde yer etmesini sağlayan cümle yapısı mıdır? Bize göre cümle yapısından daha çok cümlenin anlamı ve müsnedin ileyhin ism-i mevsul olarak getirilmesidir. “İnsanların hayrete düştüğü kişi” diye söze başlanınca doğal olarak dinleyici devamında ne söyleneceğini merak etmektedir. Aslında cümle yapısı ikincil bir unsur olarak bu anlama hizmet etmektedir. Üçüncü durum ise sevinçli bir durumu önce söylemektir (ta'cîlu'l-meserret). Kazvîni şu örneği verir, “Sa'd senin evindedir”. Bu cümlenin dinleyiciye sevinçli bir durum olarak gelmesi için, Sa'd'ın muhatap tarafından tanınan, beklenen birisi ve iyi bir insan olduğunun bilinmesi gerekir. Dolayısıyla bu anlam cümle yapısından daha çok bağlamdan çıkmaktadır. Dördüncü olarak bu cümle yapısının kötü bir durumu önce söylemek için (ta'cîlu'l-mesâ'et), kullanıldığı ifade edilmektedir. Verilen örnek ise şudur: “السفاح في بيتك” “Seffâh senin evindedir” (el-Kazvîni, 2017, s. 72). Bu örnek de bir öncekin de olduğu gibi Seffâh'ın kim olduğunun bilinmesine bağlı olarak, kötü bir durumu önceleme olarak anlamlandırılabilir. Bağlamdan bağımsız olarak bu cümlelerin zikredilen anlamları sadece

sözdiziminden çıkarmak mümkün görünmemektedir. Örneğin şöyle bir cümle kurulduğunda: "السَّجُنُ حَكَمَ بِهِ الْقَاضِي" "Hapis cezasına hükmetti Hâkim", bu cümle davalı taraftarları için üzüntüye sebep olurken, davacı taraftarları için sevinç nedeni olacaktır. Söylemekten lezzet alma (telezzüz), iyimserlik (tefâ'ul), uğur sayma (teberrük) vb. anlamlar için de aynı durum söz konusudur (el-Haşimî, 2002, s. 124; el-Kazvîni, 2017, s. 74).

Görüldüğü gibi Arapça belagatte üzerinde durulan bağlamlar da bile cümlelerin sözdiziminden çıkarılabilecek anlamsal yorumlar güç bir hale gelmektedir. Bağlamların sınırsız olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda salt cümlelerin sözdiziminden elde edilebilecek anlamsal yorumlar üzerine yoğunlaşmanın daha verimli sonuçlar doğuracağı düşünülmektedir. Makalenin devamında sadece isim cümlesinin sözdiziminden çıkarılabilecek anlamsal yorumlar ele alınacaktır. İsim cümlesi yapıları içerisinde hangi bağlamda olursa olsun sözdiziminin aynı anlamı ifade ettiği cümle yapıları araştırılacaktır.

B. İsim Cümlesinde Söz Dizim ve Anlamsal Yorum

Aynı kelimelerden oluşan bir isim cümlesini başka bir söz dizimi ile kurduğumuzda, anlamda da bazı değişiklikler meydana gelecektir (Soykan, 2013, ss. 142, 143). Ancak bu kelimelerin ikinci dizimde de aynı işlevsel anlamlara (mübteda olmak, haber olmak) sahip olması gerekir (es-Sâmerrâi, 2010, s. 1/9). Örneğin, عَصَامُ مَسْرُورٌ cümlesi ile مَسْرُورٌ عَصَامٌ cümleleri arasında söz dizimden kaynaklanan anlam farklılıkları olması kaçınılmazdır (es-Sâmerrâi, 2010, s. 1/11).

İsim cümlesindeki yapılar geçmeden önce burada isim cümlesinin ve müsnedi isim olan cümlelerin bazı genel özelliklerine değinilecektir. Asıl olan mübtedanın önce haberin sonra gelmesidir. Cümlelerin bu iki unsuru takdim-tehir suretiyle yer değiştirmiş ise bu belli bir anlam gözetilerek yapılmış demektir. Söyleyen belli bir anlamı amaçlayarak cümleyi bu söz dizim ile kurmuştur. Bu durumda dinleyici yahut alıcı da bu sözdizimi gözeterek cümlelerin anlamsal yorumunu yapmalıdır.

Müsnedi isim olan cümle sübuta, fiil olan cümle ise teceddüde (zaman zaman meydana gelme) delalet eder (el-Cürçânî, 1992, 175; el-Kazvîni, 2017, 99; el-Haşimî, 2002, 133). "أَتَظُنُّ أَنَّكَ تَنْجَحُ فِي الْإِمْتِحَانِ؟" sorusuna "أَنَا نَاجِحٌ" şeklinde, müsnedi isim yaparak, verilen bir cevap katiyet ifade eder. Eğer cevapta fiil müsned olarak "أَنَا أَنْجَحُ" getirilirse önceki cümlelerin ifade ettiği kadar kesinlik ifade etmez (es-Sâmerrâi, 2010, s. 1/15). Cürçânî'nin konuyla ilgili verdiği örneklerden biri şu ayettir: "وَكَلَّبَهُمْ بِأَسْطُرٍ ذِرَاعِيَّةٍ بِالْوَصِيدِ" "Köpekleri de mağaranın girişinde ön ayakları uzatmış yatmaktaydı" (Kehf, 18/18). Eğer bu ayet "وَكَلَّبَهُمْ"

"بيسط ذراعيه بالوصيد" şeklinde söylenmiş olsaydı anlam doğru ifade edilmiş olmaz, dinleyicide de aynı duygular ve imge oluşmazdı. Çünkü ayette haberin isim olarak gelmesi, zihnimizde köpeğin mağaranın önünde ön ayaklarını uzatmış ve o şekilde donakalmış olduğu bir tabloyu oluşturmaktadır. Köpeğin de mağaranın içinde uyuyanlar ile aynı duruma maruz kaldığı açık bir şekilde hissedilmektedir. Eğer haber "بيسط" şeklinde fiil olarak gelmiş olsaydı, o zaman köpeğin zaman zaman mağaranın ağzında ön ayaklarını ileri uzatmış olarak durduğunu bazen de mağaranın önünde dolaşmak gibi başka şeyler yaptığı anlaşılırdı. Bu yüzden haber "باسط" şeklinde isim olarak getirilmiş ve köpeğin mağaranın önünde tasvir edilen şekilde duruşu tablolştırılmıştır (el-Cürċānī, 1992, s. 175).

Bu konuyla ilgili olarak verilen diğer bir örnek de şu beyittir:

لا يَأْلَفُ الدِرْهَمُ الْمَضْرُوبُ خِرْقَتَنَا لَكِنْ يَمُرُّ عَلِمَا وَهُوَ مُنْطَلِقُ

*Alışık değildir para bizim cebimize
Ama uğrar bir anlık ve geçip gidiverir*

Bu beyitte şair, isim cümlesi olarak gelen hal cümlesinin haberinde "منطلق" kelimesini kullanmıştır. Şair övdüğü kişinin cömertlik ve ikramda ne kadar ileri gittiğini göstermek için bu kullanımı tercih etmiştir (el-Cürċānī, 1992, s. 174; el-Kazvīnī, 2017, s. 100). Haberin isim olarak gelmesi sübut ifade ettiği için, çokça hayır yapan bu kişinin cebinde hiçbir zaman para bulunmadığını çok güzel bir sözdizimiyle dile getirmiştir. Oysa "منطلق" kelimesi yerine "ينطلق" fiili kullanılmış olsaydı aynı anlam ortaya çıkmaz ve anlatımdaki bu güzellik görünmezdi. Çünkü haberin fiil olarak gelmesi teceddüde delalet edeceği için bu cömert kişinin cebinde bazen para olduğu, sürekli hayırda bulunmadığı anlamı ortaya çıkardı. Şair övgüsündeki mübalağayı haberi isim yaparak çok ileri taşımıştır.

Cürċānī, isim kullanılması gereken yerde fiil kullanılmaması gerektiğini vurguladıktan sonra fiil kullanılması gereken yerde de isim kullanılmasının doğru olmadığını vurgular. Bu konuyla ilgili olarak şu beyti örnek verir:

أَوْكُلَّمَا وَرَدَتْ عَكَظَ قَبِيلَهُ بَعَثُوا إِلَىٰ عَرِيقِهِمْ يَتَوَسَّمُ

*Ukaz'a her yeni bir kabile geldiğinde
Araştırması için gönderirler bana bilginleri*

Şair burada hal cümlesini fiil olarak getirmiştir. Bu durumda teceddüde, bazen yapmaya delalet etmektedir. Araştırma işi yeni bir kabile geldiğinde yinelenmektedir. Sürekli yapılan bir durum değildir. Eğer "يتوسم" fiili yerine "مُتَوَسِّمًا" ismi kullanılmış olsaydı, ifade edilmek istenen anlam tam olarak gerçekleşmezdi. Çünkü isim sübut ifade ettiği için araştırma fiilinin sürekli olması gerekirdi. Bu durum ise beytin baş tarafıyla uyumsuzluk içinde olurdu.

Çünkü "her yeni bir kabile geldiğinde" sözü kabilelerin zaman zaman geldiğini ifade etmektedir. Aynı şekilde araştırma işi de sürekli değil bazen olmaktadır (el-Cürcânî, 1992, s. 176; el-Kazvî, 2017, s. 99).

"هذا سليم" ve "سليم هذا" cümleleri ilk bakışta aynı gibi görünmektedir. Dikkatle bakıldığında ise birinci cümlenin "من هذا؟" ikinci cümlenin ise "من سليم" sorusunun cevabı olduğu görülür. Makalenin bu bölümünde Arapça isim cümlesinde bazı yapılar ve söz dizimden kaynaklanan anlamsal yorumlar ele alınacaktır.

۱. أحمدُ جالسٌ. [مبتدأ (معرفة)+خير (اسم نكرة)].

Cümlenin standart kuruluşu ihbar (bildirme) anlamı ifade eder. Cümle mübteda+haber şeklinde kurulmuşsa dinleyicinin konu hakkında bir bilgisi olmadığı anlaşılır. Dinleyicinin Ahmet hakkında bir bilgisi yoktur. Kendisine Ahmet ile ilgili bir bilgi verilmiştir. Bu bilgi doğru veya yanlış olabilir (el-Cürcânî, 1992, s. 177; es-Sāmerrāi, 2010, s. 1/138).

۲. جالسٌ أحمدٌ. خير [(اسم نكرة)+مبتدأ (معرفة)].

İkinci cümlede ise söz dizimi dinleyicinin Ahmet hakkında bir bilgi sahibi olduğunu gösterir. Dinleyici Ahmet'in bir eylem içinde bulunduğunu ancak bunun oturma olmadığını düşünmektedir. Konuşan kişi cümleyi bu şekilde kurarak diğer ihtimalleri ortadan kaldırır. Oturma fiilini Ahmet'e tahsis eder. Söz dizimi bu şekilde olan cümleler tahsis anlamı ifade eder (es-Sāmerrāi, 2010, s. 1/138).

۳. أحمدُ الجالس. [مبتدأ (اسم معرفة)+خير (اسم معرفة)].

Mübteda ve haber bu cümlede olduğu gibi marife olarak gelirse bu cümlenin söz diziminden, muhatabın birinin oturduğunu bildiğini ama kim olduğunu bilmediğini yahut tereddütleri olduğunu anlayabiliriz. Cümle bu şekilde kurularak muhataba kesin bir şekilde eylemi yapanın kim olduğu bildirilmiş olur. Oturan başka bir kimse değil Ahmet'tir. Bu kullanım da tahsis ifade etmektedir.

۴. أحمدُ هو الجالس. [مبتدأ (اسم معرفة)+ضمير الفصل+خير (اسم معرفة)].

Cümle, bu tümcede olduğu gibi fasl zamiri ile kurulursa 3. cümledeki anlamlara ek olarak pekiştirme ifade eder.

۵. في الصفِّ طالبٌ. [خير (جار+مجرور/ظرف)+مبتدأ (اسم نكرة)].

Bu cümlede câr-mecrûr olan haber öne geçmiştir. Ancak mübteda nekra, haber de câr-mecrûrdan oluşuyorsa haberin cümlenin ilk kısmında yer alması zorunludur. Bu durumda cümlenin standart dizilişinin bu şekilde olduğunu

kabul etmek gerekir. Bu cümlelerin söz diziminden ise sadece bilgilendirme anlamı çıkabilir (es-Sāmerrāī, 2010, 1/140).

٦. في الصف الطالب. [خبر (جار+مجرور/ظرف)+مبتدأ (معرفة)].

Bu cümlede haberin öne geçmesi zorunlu olmadığı için sözdizimi belli bir gaye güdülerek bu şekilde getirilmiştir. Bu cümle yapısının sözdiziminden çıkan anlam ise tahsistir. Bu cümlelerin sözdiziminden, dinleyenin, öğrencinin sınıfta olduğunu inkâr ettiği yahut başka bir yerde olduğunu düşündüğü anlaşılmaktadır. Cümle bu yapıda kurularak dinleyicinin zihnindeki şüpheler giderilmiş olur (es-Sāmerrāī, 2010, 1/140).

"الطالب في الصف" cümlesi ihbar yahut "أين الطالب؟" sorusunun cevabı olarak düşünülebilir. Bu durumda soruyu soran kişinin öğrenciyi tanıdığı varsayılabilir. "في الصف الطالب" cümlesi ise "من في الصف؟" cümlesinin sorusunun cevabı olarak değerlendirilebilir (es-Sāmerrāī, 2010, s. 1/140). İbnu'l-Esîr ö. (637/1239), konuyla ilgili olarak şu ayeti örnek verir: "O kitapta hiçbir şüphe yoktur" (Bakara, 2/2). Eğer cümle "لا فيه ريب" şeklinde kurulmuş olsa idi sözdizimi tahsis anlamı ifade ederdi. Bu durumda da "sadece bu kitapta şüphe yoktur (diğer ilahi kitaplarda olabilir)" gibi bir anlam ortaya çıkabilirdi. Ayetteki sözdizim böyle bir anlamın ortaya çıkmasına engel olmuştur (İbnu'l-Esîr, 2010, s. 2/40).

٧. لا طالب في المختبر. [لا النافية للجنس+اسم لا (نكرة)+خبر لا (جار+مجرور)].

Bu çalışmada isim cümlesinde verilen yargıyı olumsuz yapan ما ve لا gibi harflerin başta geldiği yapılar ile cümle kurulduğunda bu örnekte olduğu gibi laboratuvarında hiçbir öğrencinin bulunmadığı anlaşılmaktadır. Bununla beraber müessesenin diğer kısımlarında öğrenciler bulunması veya bulunmaması mümkündür.

٨. لا في المختبر طالب. [لا النافية للجنس+خبر لا (جار+مجرور)+اسم لا (نكرة)].

Eğer cümle bu yapıda kurulursa laboratuvarında hiçbir öğrenci olmadığı ancak kuruluşun başka kısımlarında öğrencilerin mevcut olduğu anlaşılır. Burada lâ harfi ile ismi arasına fasıla girdiği için amel etmemiştir (es-Sāmerrāī, 2010, s. 1/143).

7. ve 8. Cümlelerdeki yapılar için "لا إهمال لك" cümlesi de örnek olarak verilebilir. Cümle bu şekilde kurulduğunda dinleyicinin bir ihmalinin söz konusu olmadığı anlaşılır. Bununla beraber başka kişilerin ihmali olması da olmaması da mümkündür. Cümle "لا لك إهمال" şeklinde kurulursa dinleyicinin ihmali olmadığı ancak başkalarının söz konusu işte ihmalinin olduğu anlaşılır.

٩. أحمدُ كتبَ التقريرَ. [مبتدأ (معرفة)+خبر (جملة فعلية)].

Eğer isim cümlesinde haber, fiil cümlesi olarak gelir ve fiilin zamiri mübtedaya döner ise bu cümle yapısı da tahsis ifade eder. 9. Cümlede raporu başka kimsenin değil Ahmet'in yazdığını anlarız. Raporu yazma yargısı Ahmet'e hasredilerek söylenmiştir. Eğer cümle "كتبَ أحمدُ التقريرَ" yapısıyla kurulursa Ahmet'in raporu yazmış olduğu bir ihbar olarak anlaşılır. Başkasının da raporu yazmış olma ihtimali de mevcudiyetini korumaya devam eder. 9. Cümlelerin sözdiziminde önce isim zikredilir sonra da haber olarak getirilen fiil ona has kılınır. Böylece dinleyicinin zihninden şüpheler giderilmiş olur. Bu cümle yapısı aynı zamanda dinleyicinin raporun yazıldığından haberdar olduğunu ancak yazan kişi hakkındaki yanlış bilgisinin düzeltilmek istendiği anlamını da ifade eder (el-Cürċānī, 1992, s. 127).

Cürċānī bu cümle yapısıyla ilgili başka bir anlam daha zikreder. Bu anlam da muhatabın zihninden şüpheyi gidermekle beraber fiilin sadece ona has kılınmadığını ancak bu fiili yapmanın onun âdeti olduğunu vurgulamaktır. Örneğin, "زيدٌ يُكرم الفقراء" "fakirlere ikram eden Zeyd'dir" dediğimizde, kastettiğimiz şey sadece Zeyd'in fakirere ikram etmesi değil, onun bu konudaki hassasiyeti ve alışkanlığıdır (el-Cürċānī, 1992, s. 127).

١٠. طيبٌ كتبَ هذه الروايةَ. [مبتدأ (اسم نكرة تفيد الجنس)+خبر (جملة فعلية)].

229

Nekra bir kelime böyle bir cümlede ancak cins anlamı ifade eder yahut tahsis kazanmış ise mübteda olabilir. 10. Cümlelerin dizilişinden romanı yazan kişinin doktorluk mesleğini icra eden, doktor cinsinden bir insan olduğu anlaşılmalıdır. Burada romanı yazan kişinin edebiyatçı veya romancı olmadığı doktorlar topluluğu içinde olan biri tarafından yazılmış olduğu vurgulanmaktadır (el-Cürċānī, 1992, s. 143).

١١. كل طالب لم يأت. [مبتدأ (كل+اسم)+خبر (فعل منفي)].

Bu cümle yapısı ise bize olumsuzluğun, yargıyı içine alan tüm bireyleri kapsadığını göstermektedir (selbu'l-'umūm)⁴. Bu cümle "hiçbir öğrenci gelmedi" şeklinde anlaşılmalıdır. Eğer cümle "لم يأت كل طالب" şeklinde kurulmuş olsaydı, olumsuz yargının tüm fertleri kapsadığı söylenemezdi. Çünkü birinci cümlede genellik, tüm fertleri kapsaması anlamındadır. İkinci cümlede ise olumsuzluk geneldir ve tüm fertleri kapsaması kesin değildir. Bir kısmını kapsama ihtimali olduğu gibi tamamını da kapsamış olabilir. İkinci cümle "öğrencilerin hepsi gelmedi" şeklinde anlaşılmalıdır (el-Kazvīnī, 2017, ss. 81, 82).

١٣. ما أنا دخلتُ مكتبَ المدير. [ما (حرف مشبه بليس)+اسم ما (ضمير)+خبر ما (جملة فعلية)].

Bu cümlenin sözdiziminden konuşan kişinin müdürün ofisine girmediği anlaşılır. Bununla birlikte başka bir şahsın girdiği anlaşılmaktadır. Şayet bu cümle "ما دخلتُ مكتبَ المدير" şeklinde ('umümu's-selb)⁵ kurulmuş olsaydı. Konuşmacının odaya girmediği anlaşılmakla beraber bir başkasının girmiş yahut girmemiş olduğu ihtimalinin mevcut olduğu anlaşılırdı. 13. Cümlenin sözdizimi ise başka bir kişinin girmiş olduğuna işaret etmektedir.

Sonuç

Arapça isim cümlesi, değişik yapılarda kurulabilir. Her yapının, sadece sözdiziminden kaynaklanan anlamı vardır. Ayrıca işlevsel anlamı aynı kalmak şartıyla bir cümlede kelimelerin başka sözdizimlerinde kullanılması cümleye ayrı bir anlam katmaktadır. Bu anlam sadece sözdizimden çıkmaktadır. Sözdizimden elde edilen anlamın cümlenin genel anlamsal yorumunda dikkate alınması gerekir. İsim cümlesi marife mübteda ve marife haberden oluşuyorsa tahsis anlamı ifade eder. Verilen yargı, hakkında konuşulan nesneye has kılınmıştır. Bu şekilde kurulan bir cümlenin öğeleri arasına fasl zamiri girerse, tahsis anlamına ek olarak pekiştirme anlamı ifade eder. Cümle marife mübteda ve takaddüm etmiş cār-mecrûrdan oluşuyorsa yine tahsis anlamı ortaya çıkar. Cümlede mübteda marife, haber ise fiil olarak gelmiş ve bu fiil de mütedaya has kılınmış ise (fiilin faili mübtedaya dönen bir zamir ise) iki anlam hâsıl olur. Birincisi tahsistir. Diğer anlam, muhatabın zihninden şüphelerin giderilmesi ile beraber tahsis değil, hakkında konuşulan kişinin bu fiili bir sıfat olarak benimsemiş olmasıdır. Yani bu fiili yapmak sadece bu kişiye has değildir. Bununla beraber fiilin yapılması bu kişi için bir alışkanlık haline gelmiştir. Cümle nekra bir mübteda ve haberden oluşuyorsa, bu yapıda nekra kelime cins anlamı ifade eder. Diğer bir ifade ile verilen yargıda, hakkında konuşulan kişinin içinde bulunduğu cins vurgulanmaktadır.

Kaynakça

- Aksan, D. (2000). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim* (2. bs, C. 1–3). Ankara: TDK.
- Boyalık, M. T. (2016). *Dil, Söz ve Fesāhat Abdulkāhir el-Cürcānī'nin Sözdizimi Nazariyesi*. İstanbul: Klasik.
- Bulut, A. (2015). *Belāgat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İFAV.
- Chomsky, N. (2002). *Syntactic Structures*. New York: Mouton de Gruyter.
- Çelebi, R., & Hacımüftüoğlu, N. (1996). *Teshīl'ül-belāğah*. İzmir: Anadolu Matbaası.
- el-Cürcānī, A. (1992). *Delāilu'l-i'cāz*. Kahire: Matba'atu'l-Medenī.
- el-Haşimī, S. A. (2002). *Cevāhiru'l-belāğā*. Beyrut: el-Mektebetu'l-'Asriyye.
- el-Kazvīnī, C. M. (2017). *Telhīsu'l-miftāh*. İstanbul: Şifa Yayınevi.
- es-Sāmerrāī, F. S. (2010). *Me'āni'n-nahv* (C. 1–4). Amman: Dāru's-Selātīn.
- es-Sekkākī, E. Y. (2014). *Miftāhu'l-'ulūm* (3. bs). Beyrut: Dāru'l-Kutubi'l-'İlmiyye.
- Finegan, E. (1994). *Language its structure and use* (2. bs). Florida: Harcourt & Company.
- İbnu'l-Esīr, Z. (2010). *el-Meselu's-sāir fī edebi'l-kātib ve'ş-şāir* (C. 1–2). Beyrut: el-Mektebetu'l-'Asriyye.
- Kınar, K. (2006). Abdulkāhir el-Cürcānī'nin Nazm Teorisi. *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 8(13), 65-101.
- Soykan, Ö. N. (2013). Sözdizim ile Anlambilim Arasındaki Bağlantıya Türkçe Açısından Bir Bakış. *Kaygı*, (20), 139-152.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.
- Yanık, N. H. (2007). *Edebi Bilgiler ve Aruz*. Erzurum: Fenomen.
- Yılmaz, Ö. D. (2018). Bir Dil Alt Dizgesi Olarak Söz Dizimi ve Birimleri. *MUTAD*, 2(5), 259-269. <https://doi.org/10.16985/MTAD.2018245647>
- Yule, G. (1998). *The study of language* (2. bs). Cambridge: Cambridge University Press.

¹ Dilbilgisi.

² Müsned: Cümlede verilen yargı, hüküm (Bulut, 2015, s. 312; Çelebi & Hacımüftüoğlu, 1996, s. 13).

³ Müsnedun ileyh: Cümlede hakkında hüküm verilen, yargı bildirilen kişi veya nesne (Bulut, 2015, s. 324; Çelebi & Hacımüftüoğlu, 1996, s. 13).

⁴ Selbu'l-'Umüm: Önce ك lafzının kullanılıp sonra nefiy edatının getirilmesidir. Bkz. (el-Haşimî, 2002, s. 124).

⁵ 'Umümü's-selb: Önce nefiy edatının kullanılması sonra ك lafzının zikredilmesidir. Bkz. (el-Haşimî, 2002, s. 124)s.

MU‘ALLİM FEYZÎ; HAYATI, ESERLERİ VE FARŞÇA ÖĞRETİMİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ*

Gökhan Çetinkaya**

Öz

Uzun yıllar Farsça öğretmenliği yapmış olması sebebiyle genellikle Mu‘allim Feyzî olarak bilinen Ahmed Feyzî, Tebriz’de doğmuş, daha sonra Osmanlı vatandaşı olarak ömrünün büyük bir bölümünü İstanbul’da geçirmiştir. O, İstanbul’a geldikten sonra Mirgün Mektebi ve Robert Koleji’nde bir müddet öğretmenlik yapmış akabinde Galatasaray Sultânîsi’ne geçerek otuz üç yıl burada Farsça dersleri vermiştir. Kendisi, öğretmenliği boyunca Farsçayı daha kolay ve kalıcı bir şekilde öğretme amacını taşımış; bu amaçla *Ta‘lîm-i Suhan*, *Uşûl-i Fârisî*, *Kand-ı Pârsî* ve *Zebân-ı Fârisî* adlarıyla Farsça dil bilgisine dair eserler yazmıştır. Daha çok müderris kişiliği ile ön planda olan Feyzî Efendi ayrıca Ömer Hayyâm ve Mahmûd Şebüsterî gibi şahsiyetlerin eserlerini de Türkçeye tercüme etmiş ve kendisi de Türkçe şiir kaleme almıştır.

Farsçanın öğretimine dair önemli kitaplar telif eden ve Farsçadan Türkçeye eserler tercüme eden Mu‘allim Feyzî’nin hayatı ve eserleri ile ilgili günümüze kadar sınırlı sayıda çalışma yapıldığı görülmüştür. Bu çalışmada müellifin hayatı ve eserleri hakkında detaylı bilgi verilecek ve Farsçanın öğrenimi ve öğretimine dair yaptığı çalışmalar tanıtılarak görüşlerine yer verilecektir. Böylelikle Mu‘allim Feyzî’nin yaşadığı dönemde Farsçanın öğretim yöntemleri ve onun kullandığı usullerin Farsça öğretimindeki yeri ve önemi ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mu‘allim Feyzî, Farsça Dil Bilgisi, Farsça Öğretimi, *Ta‘lîm-i Suhan*, *Uşûl-i Fârisî*, *Zebân-ı Fârisî*.

Mu'allim Fayzî; His Life, Works and His Place and Importance in Persian Teaching

Abstract

Ahmad Fayzî, who is generally known as Mu'allim Fayzî, because she taught Persian for many years, was born in Tabriz and then a large part of his life was spent in Istanbul as an Ottoman citizen. After he came to Istanbul, he taught at Mirgün School and Robert College for a while, then moved to

* Araştırma makalesi/Research article

** Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Farsça Mütercim ve Tercümanlık ABD, Kırıkkale, e-posta: gokhancetinkaya43@gmail.com, Orcid No: 0000-0001-6208-7867

Makale Gönderim Tarihi: 31.04.2021

Makale Kabul Tarihi : 17.06.2021

Galatasaray High School where he taught Persian for thirty-three years. He aimed to teach Persian more easily and permanently during the lessons he gave to his students during his teaching; for this purpose, he wrote works on Persian grammar under the names of *Ta 'lîm-e Sukhan*, *Uşûl-e Fârsî*, *Kand-e Pârsî* and *Zebân-e Fârsî*. Fayzî Efendi, who is mostly known for his teacher personality, also translated the works of personalities such as Omar Khayyam and Mahmoud Shabestari into Turkish and wrote poetry himself in Turkish.

It has been observed that a limited number of studies have been carried out on the life and works of Mu'allim Fayzî, who wrote important books on the teaching of Persian and translated works from Persian to Turkish. In this study, extensive information will be given about the life and works of Mu'allim Fayzî, and his studies on the learning and teaching of Persian will be introduced and his views will be given. Thus, the teaching methods of Persian in the period when Mu'allim Fayzî, lived.

Keywords: Mu'allim Fayzî, Persian Grammar, Persian Teaching, *Ta 'lîm-e Sukhan*, *Uşûl-e Fârsî*, *Zebân-e Fârsî*.

Structured Abstract

Ahmad Fayzî, who is generally known as Mu'allim Fayzî, because he taught Persian for many years, was born in Tabriz and then a large part of his life was spent in Istanbul as an Ottoman citizen. After he came to Istanbul, he taught at Mirgün School and Robert College for a while, then moved to Galatasaray High School where he taught Persian for thirty-three years.

Ahmad Fayzî, fell ill due to a severe cold shortly after leaving his duty at Galatasaray High School and died two days later, on 27 February 1910.

There is no information about Fayzî Efendi's wife. However, it is seen that he has a son named Safa Fayzî, both from his own works and from the sources that give information about his life.

Throughout his teaching career, he aimed to teach Persian more easily and permanently; For this purpose, he wrote works on Persian grammar under the names of *Ta 'lîm-e Sukhan*, *Uşûl-e Fârsî*, *Kand-ı Pârsî* and *Zebân-e Fârsî*.

He has works *Eş'âr-ı Feyzî*, where he collected his own poems; two collections of elegies named *Mâtemnâme* and *Vaveylâ*; *Sûz u Gûdâz*, which includes his own song lyrics; *Khayyâm*, in which translated the rubais of Omar Khayyâm and gives information about his life; *Gulshan-i Râz* translation and *Pâk-Nihâd and Pâk-Dâmen*.

Ahmad Fayzî, made a great effort to learn and teach Persian, his mother tongue. Considering Persian as one of the basic and essential elements of Turkish, he defended the view that learning Turkish properly depends on

knowing Persian and stated that being indifferent to Persian would mean neglecting Turkish. In his poem of advice, which he wrote for his son Safa Feyzî, he emphasized that he should learn Arabic without delay, but he did not settle for Arabic and emphasized the importance of learning Persian, which he described as the language of literature.

The first work Ahmad Fayzî wrote on Persian grammar is *Ta'lim-i Sukhyan*. It was printed by Mekteb-i Sanayi Printing House in 1292/1875. This work is a Persian grammar book with Turkish annotation, prepared in two volumes according to the level of students learning Persian at intermediate level.

Another work of Mu'allim Fayzî on Persian grammar is *Uşûl-e Fârsî*. This work is considered one of the most important Persian grammar books published in Turkey and has been reprinted many times. He prepared this work to help students who are willing to learn Persian, especially those who took Persian lessons at the Galatasaray High School, to gain the ability to speak Persian, and he used the word-to-sentence method in this work.

Fayzî Efendi's work called *Usûl-e Fârsî* has been published under the name of *Îlâveli Usûl-e Fârsî* since its third edition. Since additions were made about examples and exercises in the third edition of the work, the name of the work was changed to *Îlâveli Usûl-e Fârsî* in this third and later editions.

Another book by Mu'allim Fayzî on Persian grammar is *Kand-e Pârsi*. This work was published by Ahter Printing House in 1310/1892 as twenty-nine pages. In this work, he continued the method of "terkîb-i kelâm" that he applied in other Persian grammar books. While explaining the subjects, first of all, the grammar subject given under a title was discussed, then under the title of "lugat" Persian words were given with their Turkish equivalents, then Persian sentences were written under the title of "terkîb" and their Turkish equivalents were indicated.

Zebân-e Fârsî is the last book of Ahmad Fayzî published on Persian grammar. In the introduction part of the work, he stated that he prepared *Zebân-e Fârsî* with some additions, since the prints of *Usûl-e Fârsî* were popular and the copies were exhausted. *Zebân-e Fârsî* was prepared to be taught in secondary schools in the provinces and especially in the second grades of junior high schools and was published by various printing houses twelve times, the first of which was on October 12, 1905 by Matbaa-ı Osmaniye.

Fayzî's methods of handling Persian grammar topics were adopted and taken as an example by many authors, and these new methods, in which modern methods came into play, were also reflected in the Persian grammar books that were later compiled.

Hayatı

Mu'allim Feyzî adıyla bilinen Ahmed Feyzî Efendi, Tebriz civarında Serab'a bağlı Türkanpur köyünde 1258/1842 yılında doğmuştur. Babası dönemin bilginlerinden Es'ad Mollâ'dır (İnal, 1999, s. 647; Gölpınarlı, 2003, s. 4). İlköğrenimi babası Es'ad Mollâ'nın yanında gören Feyzî Efendi, Necef'te eğitimini sürdürmüş, daha sonra Mısır'a giderek Ezher Camii'nde eğitimine devam etmiştir. Ahmed Feyzî'nin Necef'te ne kadar süre bulunduğu, eğitimini kaç yılda tamamladığı ve hangi tarihler arasında Mısır'da bulunduğu konusunda net bir bilgi yoktur. Mısır'da vezir Abdurrahman Sâmî Paşa ile tanışarak onunla birlikte İstanbul'a gelmiştir (İnal, 1999, s. 647).

İstanbul'da Osmanlı tabiiyetine geçen Feyzî Efendi, Amasya tahrirat kitabetine memur olarak atanmıştır. Akabinde İstanbul şehremaneti mektubî kalemi mümeyyizliğine tayin edilmiştir. Mahmud Kemal İnal, Feyzî Efendi'nin bir müddet Mirgün Mektebi ve Robert Koleji'nde muallimlik yaptığını; Amerikalıların, İslamiyet aleyhindeki kitapları tercüme ettirmek istemeleri üzerine buradaki görevinden ayrıldığını ifade etmiştir (İnal, 1999, s. 647). Salah Birsnel, *Kahveler Kitabı*'nda Hacı Çaycı Reşit'in çayevinden bahsederken "*Buraya gelenlerden biri de Mu'allim Feyzî Efendi'dir. Robert Kolej'de öğretmen olarak çalışırken Amerikalıların İslamı kötüleyen kitapları kendisine çevirtmek istemeleri üzerine oradan ayrılacak kadar dinine ve yurduna bağlı bir kişidir.*" (Birsnel, 2019, s. 100) sözleriyle bu bilgiyi doğrulamakta ve "*daha sonraları, 33 yıl süre ile Galatasaray Lisesi'nde Farsça okutan Mu'allim Feyzî Efendi'nin gözü, burnu, ağız esmer mi esmer yüzü tam bir İranlıyı andırır. Konuşması da Azerbaycan ağzına çalar. Ahmet Rasim onun şiirlerinin bile Azerbaycan ağzıyla yazıldığını söyler.*" (Birsnel, 2019, s. 100) sözleriyle de Mu'allim Feyzî'nin simasına ve konuşma üslubuna da değinmektedir. Mu'allim Feyzî, Robert Koleji'ndeki görevinden ayrıldıktan sonra Galatasaray Sultânîsi için düzenlenen Farsça öğretmenliği sınavına katılmış; bu sınavda başarılı olarak Farsça muallimliğine tayin edilmiştir. Mahmud Kemal İnal, Feyzî Efendi'nin otuz üç sene bu vazifede kaldığını ve 1328/1910 yılında ilerlemiş yaşından dolayı bu görevden ayrıldığını belirtmektedir. Bu bilgiden yola çıkarak Feyzî Efendi'nin Galatasaray Sultânîsi'nde 1877-1910 yılları arasında görev yaptığı sonucuna ulaşılmaktadır. Feyzî Efendi, Galatasaray Sultânîsi'ndeki görevinden ayrıldıktan bir süre sonra şiddetli soğuk algınlığından dolayı rahatsızlanmış ve iki gün sonra, 16 Safer 1328/27 Şubat 1910'da vefat etmiştir. Naaşı, Üsküdar'daki Seyyid Ahmed Deresi kabristanına defnedilmiştir.

Feyzî Efendi, kendi ölüm tarihine dair tarih düşürmek için şiir yazmıştır. Sekiz beyitten müteşekkil olan şiirde "Feyzî değilse mazhar-ı gufrân-ı Zü'l-celâl/Târih-i tâmi yâ neden olmuş hüve'l-gafûr" beytindeki "hüve'l-gafûr" ibaresiyle ebced hesabına göre tarih düşmüştür. "Hüve'l-gafûr" (هو الغفور) ebced

hesabıyla 1328 rakamını vermektedir (İnal, 1999, s. 648; Gölpınarlı, 2003, s. 4).

Feyzî Efendi'nin eşi hakkında bir bilgi yoktur. Fakat hem kendi eserlerinden hem de hayatı hakkında bilgi veren kaynaklardan onun Muhammed Safâ Feyzî adında bir oğlu olduğu görülmektedir. Nitekim Feyzî Efendi'nin *Eş'âr-ı Feyzî* adındaki şiir divanında oğlu Safâ'nın "Mahdumum Muhammed Safâ'nın Veladeti Tarihi" başlıklı yedi beyitlik bir şiiri mevcuttur ve bu şiirle Feyzî Efendi oğlu Safâ'nın doğumuna 1878 yılını tarih düşmüştür (Feyzî, *Eş'âr-ı Feyzî*, 2021, s. 17; Feyzî, *Mâtem-nâme ve Vâveyla*, 2012, s. 8-9). Ayrıca Mu'ellim Feyzî'nin *Îlâveli Uşûl-i Fârisî* adlı eserinin sonunda "diûAb-i müellif be-ferzend-i diş" başlığı altında oğlu Safâ Feyzî adına yazdığı bir pendnâmesi yer almaktadır. (Feyzî, *Îlâveli Uşûl-i Fârisî*, 1304/1887, s. 94) Yirmi yedi beyitten oluşan bu manzumede Mu'ellim Feyzî, sekiz yaşına giren oğluna eğitimi konusunda özellikle de Arapça ve Farsça öğrenmesi konusunda tavsiyelerde bulunmaktadır. Bu manzumenin ilk ve son beyitleri şöyledir:

Ey gülben-i gülşen-i cevânî

Nev-bâve-yi bâg-ı zindegânî

...

Ey nûr-i basar belâğ bendeñ

Red ya şeref-i úabûl senden

Şafâ Feyzî de babasının ölümünden sonra onun *Zebân-ı Fârisî* adlı eserinin Şems Matbaası tarafından 1329/1913 yılında yapılan baskısına kısa bir ön söz yazmıştır. Bu ön sözde Şafâ Feyzî, babasının bu eserinin son zamanlarda çokça taklit edildiğini ifade ederek okuyuculardan kendi mührünü taşımayan baskıları almaması ricasında bulunmuştur (Feyzî, *Zebân-ı Fârisî*, 1329/1903, s. 4). Feyzî Efendi'nin *Mâtemnâme ve Vâveyla* eserini neşreden Cemil Çiftçi ise bu bilgilere ilave olarak Safâ Feyzî hakkında bazı bilgiler vermiş ve Feyzî Efendi'nin Mihriban adında bir kızı olduğunu belirtmiştir. Oğlu Safâ Feyzî, Tahran'da Türkiye Büyükelçiliği'nde müsteşarlık görevinde bulunmuş daha sonra Bükreş Büyükelçiliğine atanmış ve Settar İlksel ve Zeynep Altar adında iki çocuğu olmuştur. Kızı Mihriban Hanım da İranlı hariciye memuru Abbas İhsan Emiraslan ile evlenmiştir (Feyzî, *Mâtem-nâme ve Vâveyla*, 2012, s. 10).

Eserleri

Ömrünün büyük bir kısmını Farsça öğretmeye adanmış olan Mu'allim Feyzî, devrin ilmî ve edebî mahfillerinde bilinen ve saygı duyulan bir şahsiyettir. Onun Farsça dil bilgisine dair *Ta'lim-i Suhan*, *Uşûl-i Fârisî* (1297/1881), *Îlâveli Uşûl-i Fârisî* (1304/1887), *Muhtaşar Uşûl-i Fârisî* (1307/1890), *Kand-ı Pârsî*

(1310/1892), *Zebân-ı Fârisî* (1321/1903); kendi şiirlerini topladığı *Eş'âr-ı Feyzî*; *Mâtemnâme* (1289/1872) ve *Vâveylâ* (1314/1886) adlarında iki mersiye derlemesi; kendisine ait şarkı güftelerini içeren *Sûz u Gûdâz* (1303/1885), Ömer Hayyâm'ın rubailerini tercüme ettiği ve hayatı hakkında bilgi verdiği *Hayyâm* (1303/1885) ve *Gülşen-i Râz* tercümesi ile Fransızca bir hikâyeden iktibasla kaleme aldığı *Pâk-Nihâd ve Pâk-Dâmen* (1297/1881) adlı eserleri vardır (İnal, 1999, s. 646-650). Ayrıca Mu'allim Feyzî'nin Farsça eserlerden seçtiği *Müntehabât-ı Fârisiye* adlı seçkisi; büyük bir Farsça-Türkçe, Türkçe-Farsça sözlük olan *Kâmûs*'u ve küçük bir sözlük olan *Cep Lugatı*'nın olduğu bilinmektedir. Fakat *Müntehabât-ı Fârisiye* ve *Kâmûs*, 1890-1891 yıllarında Feyzî Efendi'nin Cihangir Karadut Çeşmesi'ndeki evindeki çıkan yangında yanmış; *Cep Lugatı* ise ölümünden sonra oğlu Safâ Feyzî'nin eline geçmiş olmasına rağmen baskısı yapılmamıştır (İnal, 1999, s. 648-649).

O, Farsçanın öğretimine dair yazdığı eserleri ve Farsçadan yaptığı tercümeleri ile bir muallim ve mütercim; kaleme aldığı şiir ve mersiye ve çeşitli gazetelerde yazdığı yazılarla şair ve edip bir kişiliği ile bilinmektedir. Mu'allim Nâcî, Feyzî Efendi'nin Ömer Hayyâm'ın rubailerini tercüme ettiği ve hayatı hakkında bilgi verdiği *Hayyâm* adlı eseri için yazdığı tanıtım yazısında onu şu dizelerle tarif etmektedir:

Feyzîye dense şâ'ir-i Feyyâzvar yeri

Feyz-âver-i cihân-ı edebdir eserleri

Görseydi asrımızda gelip ol suhenveri

Medhiyle şân verir idi iğrâka Enverî (Feyzî, Hayyâm, 1303/1886, s. 103)

Abdülbaki Gölpınarlı ise *Mevlâna Müzesi Abdülbaki Gölpınarlı Kütüphanesi Yazma Kitaplar Kataloğu* adlı eserinde Mu'allim Feyzî'den bahsederken “*Suruş ve Şirzâd mahlaslarını kullanan Mu'allim Feyzî'nin mersiye ve şiirleri, gerçekten de eşsizdir.*” (Gölpınarlı, 2003, s. 4) ve “*Türkçe mersiyede, gerçekten de en büyük üstat olan Mu'allim Feyzî*” (Gölpınarlı, 2003, s. 282) ifadelerini kullanarak hem onun şiirlerinde kullandığı mahlasları hakkında bilgi vermekte ve hem mersiye ve şiirlerindeki başarısına işaret etmektedir.

Mu'allim Feyzî, oğlu Safâ Feyzî'ye yazdığı pendnâmesinde “*Şâ'irliğe etme arzu, saht/ Çün şâ'ir olur hemîşe bed-baht*” beytiyle her ne kadar şairliği oğluna tavsiye etmese de kendisi de şiir kaleme almış ve bu şiirleri *Eş'âr-ı Feyzî* adlı eserde bir araya getirmiştir. Onun şiirleri genellikle doğumlara, ölümlere, çeşmelere, camilere, dergahlara ve benzeri yapılarla düşürülen tarihlerden oluşmaktadır (Feyzî, Mâtem-nâme ve Vâveyla, 2012, s. 20). *Eş'âr-ı Feyzî*, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu'nda 06 Mil Yz B 603 numarada kayıtlıdır ve 82 yaparıktan oluşmaktadır. Kütüphane kaydında eserin müellif hattı ve eserin

tek nüshası olduğu; içerisindeki eserlerin de 1321-1328/1903-1910 yılları arasında yazıldığı bilgisi verilmektedir (Feyzî, Eş’ar-ı Feyzî, 2021).

Feyzî Efendi’nin *Mâtemnâme* adlı eseri, Camlı Matbaası tarafından İstanbul’da 1289/1872 yılında neşredilmiştir. Sekiz sayfadan oluşan eserde yedi adet mersiye yer almaktadır (Feyzî, Mâtem-nâme ve Vâveyla, 2012, s. 27-118). *Vâveylâ* ise 1314/1896 yılında yayınlanmıştır. Bu eserde de 12 adet mersiye bulunmaktadır. Ayrıca Mu’allim Feyzî’nin *Mâtemnâme* ve *Vâveylâ* adlı eserlerindeki mersiyeleri bazı ilavelerle *Îlâveli Vâveylâ yahut Mesâib-i Kerbelâ* adıyla 1327/1909’da yayınlanmıştır (Feyzî, Mâtem-nâme ve Vâveyla, 2012, s. 27-118).

Sûz u Güdâz Arif Bey, Şevki Bey, Rıfat Bey ve Faik Bey’in eserlerinin bulunduğu güfte mecmuasıdır (Baloğlu, 2016, s. 232). İçerisinde 1303/1886 yılında İstanbul’da 32 sayfa olarak Şirket-i Mürettibiyye tarafından basılmıştır.

Ömer Hayyâm’ın rubailerini tercüme ettiği ve hayatı hakkında bilgi verdiği eseri “Hayyâm” adıyla basılmıştır. Eser hakkında baskı kapağında “müşârunileyhiñ tercüme-yi hâliyle ruba’iyyât-ı müntehibesini hâvidir” şeklinde bir izah mevcuttur. Eserin “ifâde-yi mahsûsa” başlıklı giriş kısmında “*bu eser-i zibâ-gevher iki kısma hâvî olup biri tercüme-yi hâl diğeri kıta’ât-ı müntehibe kısmından ibârettir.*” (Feyzî, Hayyâm, 1303/1886, s. 5) sözleriyle eserin iki bölümden oluştuğu birinci bölümde Ömer Hayyâm’ın hayatına dair bilgilerin yer aldığı, ikinci kısımda ise rubailerinin tercümesinin yapıldığı bilgisi verilmiştir. Giriş kısmının devamında Mu’allim Feyzî, rubailerin Türkçeye tercümesinde izlediği yolu: “*kısm- evvelin uslub-u tercümesi meâlen ve kısm-ı sânisini ne büsbütün ârzûmendân-ı Fârisîyi nevmid-i istifâde edercesine meâlen ve ne de kelâm-ı aslînin kuvvet ve meziyyetine hâlel verircesine harfîyyen olup ancak muktezâ-yı tarifine muvâfık bir tarîk-i iktisâd ihtiyâr edilmiştir.*” (Feyzî, Hayyâm, 1303/1886, s. 6) şeklinde belirtmiş ve şu şiirle giriş kısmını tamamlamıştır:

Lemaâtinden asr-ı mes’ûdun
Rûşenî buldu hep dil u dîde
Türkçeden câme-yi harîr u perend
Gitti bu nüsha-yı pesendîde
Rûh-i Hayyâm şâdımân oldu
Asr-ı Abdülmecîd Hânında

Feyzî Efendi, Ömer Hayyâm’ın rubailerini Mu’allim Nâcî’nin ısrarı ve isteği üzerine tercüme etmiştir. Nitekim Mu’allim Nâcî, bu eserin sonuna bir

tanıtım yazısı yazmış ve 25 Zilkade 1303/25 Ağustos 1886 tarihli bu yazıda kendisinin isteği üzerine Feyzî Efendi'nin eseri hazırladığına işaret etmiştir (Feyzî, Hayyâm, 1303/1886, s. 101-103). Bu eser Şirket-i Mürettibiyye Matbaası tarafından 1303/1886 yılında yayınlanmıştır. Mu'allim Feyzî, Ömer Hayyâm'ın rubailerini Türkçeye ilk tercüme eden kişilerden birisidir. Bu tercümeden sonra Ömer Hayyâm'ın rubailerini pek çok kez Türkçeye tercüme edilmiştir (Andı, 2000, s. 191-232).

Onun Farsçadan yaptığı bir diğer tercüme ise Mahmûd Şebüsterî'nin *Gülşen-i Râz* adlı eserine yaptığı tercümesidir. *Gülşen-i Râz*'ın tercüme ve şerhlerine dair hazırlanan eserlerde ve çalışmalarda bu tercümeden hiç bahsedilmemiştir. Eserin tek ve müellif nüshası İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı OE Yz 000224 numarada kayıtlıdır ve telif tarihi olarak da 1324/1906 yılı verilmiştir.

Fransızca bir hikâyeden iktibasla yazılan *Pâk-Nihâd ve Pâk-Dâmen*, 1297/1881 yılında 15 sayfa olarak İstanbul Şirket-i İrâdiyye Matbaası'nda basılmıştır.

Farsça Öğretimindeki Yeri ve Önemi

Mu'allim Feyzî ömrünün büyük bir kısmını Farsça öğretmeye adanmış ve bunun için pek çok eser telif etmiştir. Feyzî Efendi, ana dili olan Farsçanın öğrenilmesi ve öğretilmesi için yoğun bir çaba sarf etmiş; *Uşûl-i Fârisî* adlı eserinde “*Beyâna hâcet olmadığı vechle lisân-ı Fârisî Türkçeniñ erkân-ı aslıyesinden olmakla Türkçeyi gereği gibi öğrenmek Fârisiden ber vech-i matlûb kesb-i ma'lûmât etmeğe mütevakıftır. Bu sûretde Fârisîniñ ta'allüm ve tahsiline râğbet etmemek Türkçeyi mühimsememek demek olur ki menâfi'-i hakîkasından bu derece gâfil bir şahsın vücûdu tasavvur olunamaz.*” (Feyzî, İlâveli Uşûl-i Fârisî, 1304/1887, s. 2) sözleriyle Farsçayı Türkçenin temel ve asıl unsurlarından sayarak Türkçeyi gereği gibi öğrenmenin Farsçayı bilmeye bağlı olduğunu, Farsçaya karşı ilgisiz kalmanın Türkçeyi ihmal etmek anlamına geleceğini ifade etmiştir. Oğlu Safâ Feyzî için yazdığı öğüt içerikli manzumesinde ise şu dizelerle öncelikle gecikmeden Arapça öğrenmesi gerektiğini fakat Arapça ile yetinmeyerek edebiyat dili olarak nitelediği Farsça öğrenmesinin önemini vurgulamıştır:

Zinhâr 'Arabice eyle tahsîl

Tahsîline durma eyle ta'cîl

Zîrâ 'Arabî lisân-ı dîndir

Hem lügaz ü vesî'-i dil-nişîndir

Lâkin 'Arabî kifâyet etmez

Yalnız 'Arabî ile kâr yetmez

Öğrenmeli Fârisî zebânın

Kesb etmelisin edeb-lisânın

Ger ‘ilm u edeb ise merâmın

Olsun bu lisâna ihtimâmın

Mu‘allim Feyzî’nin Farsça dil bilgisi ile ilgili yazdığı ilk eser *Ta‘lîm-i Suhan*’dır. Mekteb-i Sanayi Matbaası tarafından 1292/1875 yılında basılmıştır. Bu eser orta düzeyde Farsça öğrenen öğrencilerin seviyesine göre iki cilt hâlinde hazırlanmış Türkçe açıklamalı Farsça dil bilgisi kitabıdır.

Ta‘lîm-i Suhan, başlangıç ve ileri düzeydeki öğrencilere göre iki kısım hâlinde hazırlanmış bir dil bilgisi kitabıdır. Mu‘allim Feyzî, *Ta‘lîm-i Suhan*’ın (1292/1875) giriş kısmında “*zebân-ı şîrîn-beyân Fârisîden dahi usûl ve kavâ'id-i mühimmesini hâ'iz ve hâvî tarz-ı cedîd muhtasar ve müfîd henüz bir risâleniñ sâhil-res zuhûr olamaması dîde-yi te'essüfle görülmekte idi.*” (Feyzî, *Ta‘lîm-i Suhan*, 1292/1875, s. 2) sözleriyle Farsça için yazılmış dil bilgisi kitapları hakkında muhtasar ve kullanışlı olmadıkları değerlendirmesinde bulunmuş ve eserini bazı dostlarının da teşvikiyle bu amaçla hazırladığını ifade etmiştir. *Ta‘lîm-i Suhan*’ın birinci bölümünde Farsça dil bilgisi konularını Farsçayı öğrenmeye yeni başlayan öğrencilerin daha kolay öğrenmesi için sırasıyla şahıs zamirleri, tamlama, edatların terkihiyle anlatılmış ve bu anlatılan konular örnek cümleler ve soru-cevap şeklindeki alıştırmalarla pekiştirilmek istenmiştir. İleri düzeydeki öğrenciler için hazırlanan ikinci bölümde ise nahiv konularına yer verilmiştir. Bu bölümde dil bilgisi konularına ilave olarak Farsçadaki bazı deyim ve tabirlerin verilmiş olması eserin önemli bir özelliğidir (Feyzî, *Ta‘lîm-i Suhan*, 1292/1875; Çetinkaya, 2021, s. 248-254).

Mu‘allim Feyzî’nin Farsça dil bilgisine dair hazırladığı diğer eseri *Uşûl-i Fârisî*’dir. Bu eser Türkiye’de basılmış Farsça dil bilgisi kitaplarının en önemlilerinden sayılmaktadır ve pek çok kez baskısı yapılmıştır. Feyzî Efendi, *Uşûl-i Fârisî*’nin mukaddimesinde “*ma'lûm ola ki işbu risâleden maksad bil-cümle hâhişmendânı ve hâssaten mekteb-i Sultânî’de hidmet-i tedrisiyeleriyle mebâhî olduğum şâgirdânı Fârisî tekellüme alıştırmak olup bu dahi terkîb-i kelâm usûlünü öğrenmekle mütevakkıf olduğundan...*” (Feyzî, *Uşûl-i Fârisî*, 1299/1882, s. 4) diyerek bu eserini Farsça öğrenmeye istekli olan öğrencilere özellikle de Mekteb-i Sultânî’de Farsça derslerine girdiği öğrencilerine Farsça konuşma yetisi kazandırmak için hazırladığını ve bunun da terkîb-i kelâm usulü ile mümkün olacağını belirtmiştir. Mu‘allim Feyzî’nin burada bahsettiği terkîb-i kelâm usulü kelimeden cümleye giden ve kelimeyi cümle içerisinde kullanma becerisini kazandırmaya yönelik bir yöntemdir. Bu eserde klasik dil bilgisi kitaplarından farklı olarak konulara şahıs zamirleri, tamlama ve با، از، بر، با،

بی edatları ile başlanılmış, konuların her biri bir önceki konuyla birleştirilmiştir.

Örnek:

{ ادوات مفعول }

قلمی	خامه را	را بی
قلمدن	از خامه	از دن
قلمده	در خامه	در ده
قلمه-بکا	بخامه-بمن	ب ه-کا

{ لغت }

نامه با	کدام	این	آن	کجا	برای	دبستان	یا
کتاب	ایله	هانکی	بو	او	نرده	ایچون	مکتب یوخسه

{ ترکیب }

با کدام خامه نوشتی؟ با این خامه نوشتم. تو از این نامه خواندی یا از آن؟ از این خواندم. در کجا خواندی؟ در دبستان. این را شما نوشتید؟ آری، من نوشتم. برای که نوشتی؟ برای ایشان. خامه شما کدام است. خامه من این است، آن نیست.

Eser müfredat programı dikkate alınarak yazılmış ve Farsça dil bilgisi konularının “ders” başlıkları altında anlatılmıştır. Ele alınan her dil bilgisi konusundan sonra sözlük, Farsçadan Türkçeye; Türkçeden Farsçaya tercüme alıştırmaları verilmiştir. Bu yönüyle de Mu‘allim Feyzî, alıştırmaya yaparak işlenen konuların öğrencilerin zihninde pekişmesini amaçlamıştır (Çetinkaya, 2021, s. 284-289).

Türkiye’de neşredilmiş Farsça dil bilgisi kitaplarının en önemlilerinden birisi olan *Usûl-i Fârisî* hakkında devrin önemli şahsiyetleri arasında yer alan Mu‘allim Nâcî ve Ahmed Midhat Efendi birer tanıtım yazısı yazmıştır. Mu‘allim Nâcî, tanıtım yazısında “*Usûl-i Fârisî lisânîñ kava‘id-i lâzimesiyle beraber tatbîkâtını eñ müstahsen bir tarz üzere muhtevî olduğundan erbâb-ı dânişe göre musaddık olacağı vechle bu yolda yapılan kitaplarıñ ahsenidir. Bir âdem bundan kendi kendine usûl-i Fârisîyi öğrenebilir. Bu da kavâ‘idiñ, tatbîkâtıñ ... sûretiyle beyân ve irâd edilmiş olmasından ileri gelir.*” (Feyzî, İlâveli Usûl-i Fârisî, 1304/1887, s. 5) sözleriyle *Usûl-i Fârisî* adlı eserin Farsçanın gerekli olan dil bilgisi kurallarını içerdiği ve uygulama ve alıştırmalarla beraber hazırlandığı için öğrencilere faydalı olacağı ve hatta Farsçayı öğrenmek isteyen bir kişinin bu eseri okuyarak kendi kendine dahi Farsçayı öğrenebileceğini ifade etmiştir (Feyzî, İlâveli Usûl-i Fârisî, 1304/1887, s. 5).

Ahmed Midhat Efendi *Tercümân-ı Hakikat*'ın 2380. nüshasında eserin değerini ortaya koyan bir yazı kaleme almış; bu yazısı daha sonra yine eserin beşinci baskısının başında yer almıştır. Bu tanıtım yazısında Ahmed Midhat Efendi “*Usûl-i Fârisî lisân-ı Osmânîmiziñ erkân-ı selâsesinden bulunmak hasebiyle bizce ehemmiyeti aslâ münkir olamayan Fârisî lisânınıñ teshîl-i tahsîlini te'mîn eylemiş bulunduğundan*” (Feyzî, İlâveli Usûl-i Fârisî, 1304/1887, s. 5) diyerek *Uşûl-i Fârisî*'nin Osmanlı Türkçesi'nin temel taşlarından biri olan Farsçanın kolay öğretilmesinde yararlı bir kaynak olduğunu beyan etmiştir.

Feyzî Efendi'nin *Usûl-i Fârisî* adlı eseri, üçüncü baskısından itibaren *İlâveli Usûl-i Fârisî* adıyla neşredilmiştir. Müellif eserin “ifâde-yi mahsûâa” başlıklı giriş kısmında *Usûl-i Fârisî*'nin birinci ve ikinci baskısının rağbet gördüğü ve nüshalarının tükendiği için üçüncü baskısının yapıldığını belirtmiştir. Eserin üçüncü baskısında, örnekler ve alıştırmalar konusunda eklemeler yapıldığından eserin adı bu üçüncü ve daha sonraki baskılarda *İlâveli Usûl-i Fârisî* şeklinde değiştirilmiştir.

Mu'allim Feyzî'nin Farsça dil bilgisi hakkında yazdığı diğer kitabı *Kand-ı Pârsî'dir*. Bu eser Ahter Matbaası tarafından 1310/1892'de yirmi dokuz sayfa hâlinde neşredilmiştir. Bu eserde diğer Farsça dil bilgisi kitaplarında uyguladığı terkîb-i kelâm usulünü devam ettirmiştir. Konular anlatılırken öncelikle bir başlık altında verilen dil bilgisi konusu ele alınmış, devamında “lugat” başlığı altında Farsça kelimeler Türkçe karşılıkları ile beraber verilmiş, sonrasında “terkîb” başlığı altında Farsça cümleler yazılmış ve bunların da Türkçe karşılıkları belirtilmiştir (Feyzî, *Kand-ı Pârsî*, 1310/1892; Çetinkaya, 2021, s. 373-374).

Zebân-ı Fârisî, Mu'allim Feyzî'nin Farsça dil bilgisine dair neşrettiği son kitabıdır. O, eserin giriş kısmında *Uâyl-i Fârisî*'nin baskılarının rağbet gördüğü ve nüshaları tükendiği için *Zebân-ı Fârisî*'yi daha kapsamlı ve bazı ilavelerle hazırladığını belirtmiştir. *Zebân-ı Fârisî*, taşrada bulunan idadî mekteplerinde ve özellikle de rüşdiye mekteplerinin ikinci sınıflarında okutulmak üzere hazırlanmış ve ilki Matbaa-yı Osmaniye tarafından 12 Şaban 1323/12 Ekim 1905 tarihinde olmak üzere toplamda on iki defa çeşitli matbaalar tarafından basılmıştır (Feyzî, *Zebân-ı Fârisî*, 1321/1903; Çetinkaya, 2021, s. 450-451).

Mu'allim Feyzî, Farsçanın öğretimine yönelik yazdığı dil bilgisi kitaplarında uygulamayı ön planda tutmuş ve dil bilgisi konularını kelimeden cümleye giden ve kelimeyi cümle içerisinde kullanma becerisini kazandırmaya yönelik bir yöntem olan terkîb-i kelâm usulü ile ders başlıkları altında çeşitli okulların müfredat programlarına göre ele almıştır. Farsça öğrenen öğrencilerin sadece dil bilgisi kuralları ile yetinmeyip alıştırma yaparak konuları daha iyi

idrak etmesine olanak sağlamak için ele alınan her dil bilgisi konusundan sonra sunulan sözlük kısmı ve Farsçadan Türkçeye ya da Türkçeden Farsçaya tercüme gibi alıştırmaları da eserine dâhil etmiştir.

Mu‘allim Feyzî’nin Farsça dil bilgisi konularını işleyiş yöntemleri pek çok müellif tarafından benimsenerek örnek alınmış ve modern usullerin devreye girdiği bu yeni metotlar daha sonra telif edilen Farsça dilbilgisi kitaplarına da yansımıştır. Nitekim Mehmed Kânî’nin *Gülşen-i Fârisî*, Hüseyin Hıfzî’nin *Tarz-ı Nevîn Ta‘lîm-i Fârisî*, Alî Nazîmâ’nın *Tertîb-i Cedîd Ta‘lîm-i Fârisî* ve Mahmûd Mes‘ûd’un *Yeñi Usûl Ta‘lîm-i Fârisî* adlı Farsça dil bilgisi kitaplarında Feyzî Efendi’nin uyguladığı terkîb-i kelâm usulü takip edilmiştir.

Sonuç

Uzun yıllar Galatasaray Sultânîsi'nde Farsça öğretmiş olan Mu'allim Feyzî, Farsçanın öğretilmesi için büyük bir çaba sarf etmiş ve Farsçayı Osmanlı Türkçesinin temel ve asıl unsurlarından biri olarak görmüştür. Kendisi, müderrisliği sırasında Farsçayı daha sade ve anlaşılır bir şekilde öğrencilerine öğretmek için Farsçanın dil bilgisine dair eserler kaleme almıştır. Mu'allim Feyzî, Anadolu sahasında Farsça dil bilgisine dair yazılan en önemli eserler arasında gösterilen eserlerinde uygulamayı ön planda tutmuş ve dil bilgisi konularını kelimedenden cümleye giden ve kelimeyi cümle içerisinde kullanma becerisini kazandırmaya yönelik bir yöntem olan terkîb-i kelâm usulü ile işlemiştir. İşlenen bu konuları "ders" başlıkları altında çeşitli okulların müfredat programlarına göre ele almıştır. Kendisinden önce Farsça dil bilgisine dair yazılan ve çoğunluğunda fiil çekimleri veya bazı gramer kurallarını öğrencilere ezberletmek için muhtasar olarak hazırlanan ve ele alınan konuların şahit beyitler ile örneklendirildiği Farsça dil bilgisi kitaplarının eksikliğini görmüş; bu eksikliği gidermek ve Farsça öğrenen öğrencilerin sadece dil bilgisi kuralları ile yetinmeyip alıştırmaya yaparak konuları daha iyi idrak etmesine olanak sağlamak için çeşitli alıştırmaları eserlerine dâhil etmiştir. Mu'allim Feyzî'nin dil bilgisi kitaplarında uyguladığı yöntem pek çok müellif ve müderris tarafından benimsenmiş ve daha sonra Farsça öğretiminde bu usullerden yararlanılmıştır. Ayrıca onun eserlerine dair Mu'allim Nâcî ve Ahmed Mithat Efendi gibi dönemin önde gelen edipleri de tanıtım yazıları yazarak eserlerinin önemini ortaya koymuşlardır. Ancak Mu'allim Feyzî'nin bu önemli özelliğine rağmen kendisinin bir dil olarak Farsça öğretimi hususunda kaleme aldığı eserler ve Farsçadan Türkçeye yaptığı çeviriler üzerinde yeterli kadar çalışma yapılmadığı görülmektedir.

Kaynakça

Andı, M. F. (2000). Türkçede Rubaiyyat-ı Hayyam Tercümeleri ve Müstecâbizâde İsmet'in Müntahab Rubaiyyat-ı Hayyam Tercümeleri Adlı Eseri. *Edebiyat Araştırmaları I* (s. 191-232). içinde İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Baloğlu, Ç. (2016). *Kütahya Belediyesi Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesi Osmanlıca Yazılmış Müzik Kaynakları Bibliyografyası*. AfyonKarahisar: Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Birsel, S. (2019). *Kahveler Kitabı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Çetinkaya, G. (2021). *Anadolu Sahasında Yazılmış Farsça Dil Bilgisi Kitapları*. Ankara-Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi-Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Feyzî, A. (1292/1875). *Ta'lim-i Suhan*. İstanbul: Mekteb-i Sanayi Matbaası.

Feyzî, A. (1299/1882). *Usûl-i Fârisî*. İstanbul: Ahter Matbaası.

Feyzî, A. (1303/1886). *Hayyâm*. İstanbul: Şirket-i Mürettibiyye Matbaası.

Feyzî, A. (1304/1887). *Îlâveli Usûl-i Fârisî*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.

Feyzî, A. (1310/1892). *Kand-ı Pârsî*. İstanbul: Ahter Matbaası.

Feyzî, A. (1321/1903). *Zebân-ı Fârisî*. İstanbul: Matbaa-yı Osmaniyye.

Feyzî, A. (1329/1903). *Zebân-ı Fârisî*. İstanbul: Şems Matbaası.

Feyzî, A. (2012). *Mâtem-nâme ve Vâveyla*. (C. Çiftçi, Dü.) İstanbul: Kevser Yayınları.

Feyzî, A. (2021, Haziran 16). Eş'ar-ı Feyzî. Ankara, Çankaya, Türkiye: Milli Kütüphane. <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/esar-i-feyz%C3%AE/126812> adresinden alındı

Gölpınarlı, A. (2003). *Mevlâna Müzesi Abdülbaki Gölpınarlı Kütüphanesi Yazma Kitaplar Kataloğu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

İnal, M. K. (1999). *Son Asır Türk Şairleri* (Cilt 1). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

ANTAKYA–HARBİYE VE SAMANDAĞ ARAPÇASINDA GÜNDELİK DİLDE KULLANILAN KARGIŞLAR /BEDDUALAR*

Alim Koray Cengiz**

Neşe Güzelşemme***

Öz

Kalıp sözler arasında değerlendirilen beddualar Türkçede kargış, bedat, ilenç, inkisar ve benzeri kelimelerle de anılmaktadır. Beddualar, dil özellikleri, içerdiği anlam ve bağlam bakımından kültürün sonraki kuşaklara aktarılmasında önemli bir yer tutar. Bireyler, kötü bir durumla karşılaştıklarında, kendisinin, ailesinin veya yakın çevresinin başına olumsuz bir durum gelmesi, haksızlıkla karşılaşılması, memleket hasreti çekmesi neticesinde bedduaları kullanabilmektedir. Beddualar, olumsuz durumdan kurtulmak ve rahatlama amacıyla kullanılırlar. Araştırmanın başlamasıyla birlikte Türkçe ve yabancı dilde yapılan literatür taraması çalışmalarında hem Türkçede hem de yabancı dilde kargışlar - beddualar konusunda yapılan pek çok çalışmaya yer verildiği görülmüştür. Araştırma çalışması 2017 yılında Antakya, Samandağ ve Harbiye yerleşim yerlerinde başlamıştır. Bu kapsamda farklı cinsiyet ve yaşlardan 24 kişiyle görüşülmüştür. Görüşülen kişiler Türkçenin yanı sıra Arapçayı da etkin şekilde kullanan iki dilli bireylerdir. Elde edilen Arapça cümleler, içerdikleri anlamlar bakımından farklı kategoriler altında değerlendirilmiştir. Her bölümün sonunda kategorilerin değerlendirmesi yapılmıştır. Arapça ifadelerin Türkçeye çevrilmesinde gerekli olduğu durumlarda ilk cümle ifadenin düz anlamını vermektedir, ikinci cümle Türkçede karşılık gelebileceği ya da anlamı karşılayacak ifadeler olmuştur. Hatay ilinde Arapça konuşan iki dilli bireyler gündelik dilde Arapçayı kullanmaktadır fakat yazılı Arapça kullanımı etkin değildir. Bu nedenle Arapça ifadeler Latin harfleri kullanılarak yazılmış, seslerin tam karşılığını verebilmesi amacıyla Arap diyalektolojisinde kullanılan sesbirim temelli yazım sisteminden yararlanılmıştır. Çalışmanın geneli, cümlelerin kategorilendirilmesi ve içerdikleri anlamların değerlendirilmesi bakımından dil antropolojisi ve toplumdilbilim disiplinlerinin bakış açısıyla ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Antakya, Beddua, Kargış, Arapça, Dil Antropolojisi,

Cursing in Antakya, Harbiye and Samandağ Daily Spoken Arabic

Abstract

Considered as formulaic expressions, curses are also referred to as kargış, bedat, ilenç, inkisar and so on in Turkish. In terms of meaning and content, curse statements have an important place to transfer the culture to next generations. When individuals encounter a bad situation, when their family or relatives are in an adverse condition, are subjected to injustice or miss hometown, they may use curse statements. Curse

* Araştırma makalesi/Research article

** Dr. (Sosyal Antropoloji), Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Yabancı Diller Y.O., e-posta: cengiz.koray@yahoo.com

*** Öğr.Gör., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Yabancı Diller Y.O, e-posta: nesebuyukasik@gmail.com

Makale Gönderim Tarihi: 24.02.2021

Makale Kabul Tarihi : 20.06.2021

statements are used to get rid of these negative situations and to relax. After starting the research study, as a result of the detailed literature review on curse statements – kargış – it is noticed that there is a great deal of publications on the issue both in Turkish and other languages. The present research study launched in Antakya, Samandağ and Harbiye in 2017, and 24 people from different ages and gender were interviewed. The informants are bilinguals who are able to speak both Turkish and Arabic. Field research data were categorized depending on the content and meaning. All the categories were evaluated within themselves. During the translation of the statements into Turkish, if it was necessary, the literal meaning was written first, and then the closest Turkish equivalent was written. Bilingual people speak Arabic in Hatay; however, written Arabic is not common in the city. Hence, while indicating the Arabic statements in the research, a phoneme-based transcription system that is commonly used in Arabic dialectology was utilized. Regarding the entire study, categorization of the statements, evaluation of the meaning, the approach on the study is based on Linguistic Anthropology and Sociolinguistics.

Keywords: Antakya, Curse, Imprecation, Arabic, Linguistic Anthropology

Structured Abstract

The language as a communication tool reflects the uniqueness of human beings and language helps people to convey their feelings, wishes and express themselves. Nearly all societies have formulaic expressions to use when they come across some specific situations. These formulaic expressions are learned in a language community and the members of that community know the meaning of these formulaic expressions. Considered amongst formulaic expressions, cursing statements are expressed with a variety of words in Turkish such as “beddua”, “kargış”, “bedat”, “ilenç” and so on. During the study, it is noticed that the word “kargış” is replaced by “beddua” and “beddua” is more common in Turkish today. Cursing words are mainly used when people encounter a bad condition or a negative attitude. As performative statements, cursing words actuate the emotions of those who express them and also those who receive the message. Within the study, a literature research was carried out. It is noticed that there is a variety of studies realized on cursing in different provinces and counties of Turkey. Besides, there is a number of studies in English literature on cursing, swear and bad words. The study was launched in 2017 and the people interviewed have continued to narrate cursing statements as they remembered new ones later. Even though the official language is Turkish, both Turkish and Arabic bilingual speaking people reside in the multicultural city Hatay. The study comprises the central city of Hatay – Antakya, Samandağ and Harbiye districts. The information gathered within the research is assessed from the point of view of linguistic anthropology and sociolinguistics. The introduction part of the study discusses the theoretical aspects on cursing. Subsequently, societal and cultural usage of cursing is discussed under another title. As it is expressed in this part, while cursing statements are used when people encounter bad situations or negative attitudes, they could also be used in literary works such as folk poetry or poetry. In this part, it is also emphasized that as formulaic expressions cursing statements have importance on culture transmission. Cursing statements are tools to transfer culture from one generation to another and they reflect the thinking practices and codes of culture of a society.

The information gathered from the field study in Hatay was arranged in diverse categories. The first one is about cursing on human body or parts of body. Cursing statements are targeted to damage or destroy some visible parts of body such as hands, feet, tongue or invisible parts such as bones or internal organs. Besides, the cursing statements that aim to damage the mental skills of others take place in this part. In the second category, cursing statements include wishes of trouble and misfortune for the receiver. It is noticed that cursing statements wish the message receiving person or persons to fail in his/her activities and sometimes collapse from exhaustion. In the third category, the cursing statements aims to humiliate and degrade the receiver. The statements in this category aims to insult the person to whom the message directed and humiliate him/her among the rest of the community members. The fourth category has statements on death. The cursing statements aim either directly the other person to die or the message is conveyed indirectly using eloquence, so the death message is implied. In the fifth category, cursing statements are the ones in which the curse is directed to the speakers themselves. It seems that the person who is in trouble aims to have a disaster to get rid of the bad situation. It seems to be a call for salvation. Cursing statements in the sixth category are on family or family elders. Considering the statements in that category, it could be estimated that the family elders are crucial for the unity of the family. It is noticed that some cursing statements aims to destroy the home that hosts the family or assist the members of the family to live together. If the home is destroyed, the family unity would be affected adversely as well. Cursing statements in the seventh category are about nutrition. Nutrition has a vital role for human beings. Since Hatay province is prominent as a gastronomy city nowadays, there is limited statements in this category. The eighth category is about the cursing statements in which people directly ask God to judge the malevolent persons; that is, the punishment of the target of the curse is left to God. Some statements which did not belong to any of the aforementioned categories are expressed under an unclassified category.

During the study, it is noticed that some interviewed people know where to use the cursing but they do not know the exact meaning. It means that because of the cultural change in decades, people may fail to know the exact meaning. Besides, it indicates that the recent generations speak less Arabic in daily life compared to previous ones. Mainly the majority of the cursing statements have the word “God”. It is thought that the statements include “God” to reinforce the efficacy of the sentences. While writing the meaning of statements in Turkish, the first sentence is usually the literal meaning and the second one is the closest Turkish equivalent. During the transcription of the Arabic statements, a phoneme-based transcription system widely used in the field of Arabic dialectology was utilized. The transcription system adopted by Fisher and Jastrow in *Handbuch Der Arabischen Dialekte* (1980: 11-14) was employed (cited in Ağbaht, 2014: 6-9). If the research period is extended, surely more information would be gathered in terms of cursing. A future study which might be carried out in other districts of Hatay would be fruitful to have a comprehensive frame on cursing.

1.Giriş

İnsanı diğer canlılardan ayıran en temel özelliklerinden birisi dil yetisine sahip olması ve oluşturduğu anlamlı dizgeler aracılığıyla iletişim kurma becerisidir. Dil Antropolojisinin bilinen en eski araştırmacılarından Edward Sapir (1985:7) konuşma becerisi ve iyi düzenlenmiş dilin her insan grubunun karakteristiği olduğunu belirtir ve dili olmayan kabile dahi olmadığını belirtir. Dil, isteklerin, sevinç, öfke ve benzeri duyguların iletilmesinde kısaca iletişim kurmada önemli bir araçtır. Türkçede hem gündelik dilde hem de literatür çalışmalarında olumsuz ifadeleri tanımlayan birden fazla kelimeler vardır. Akalın (1990: 16-51), karşılıklı konuşmaya verdiği olumsuz örneklerde ağız dalaşı, ayıplama, böbürlenme, çıkışma, ilenç, kakınç, kargış, paylama, sövgü, yergi gibi unsurları sayar. Bun unsurların kötü dilek anlamına geldiğini, bir kimseye, nesneye, topluma yöneltilebileceğini belirtmektedir. Sevinçli (2015: 99), kargış kelimesinin eski Türkçede beddua etmek anlamına gelen “karga” kelimesinden türetilmiş olduğunu ifade etmektedir. Kötü dilek sözleriyle ilgili bir başka kavram da bedduadır. Kemaloğlu (2013: 103-104) Farsça kötü anlamına gelen “bed” ile Arapça dua kelimelerinin bir araya gelmesiyle beddua kelimesinin oluştuğunu yazar. Akalın (1990:51), beddua kelimesinin İslam kültürünün etkisiyle Türkçede yer aldığını belirtmektedir. Terimin, beddua etmek, almak, eylemek, okumak, bedduada bulunmak gibi kelime gruplarıyla Türkçede kullanıldığını ifade eder ve dua beddua ikilemesini, alkış kargış ikilemesinin karşılığı olarak gösterir. Terzioğlu (2007: 34) da tanımlamada bulunurken kargış ve beddua kelimelerini birlikte kullanmaktadır. Bir başka çalışmada ise alkış ve kargışın ve dua ve bedduanın arasında farklılıklar olduğu ifade edilmiştir. Buna göre alkış ve kargışta iyiliği dilenen kişi insandır; beklenti dine yönelik olabilir ya da olmayabilir. Dua ve beddualarda yönelim ise Allah’a doğrudur (Temizkan, 2006’dan akt Ersöz, 2011: 30). Görüldüğü üzere araştırmacıların tanımları farklıdır ve Uysal (2019: 4), Anadolu’nun farklı yerlerinde bedduanın, ah, bedat, inkisar, karış, lanet gibi kelimelerle ifade edildiğini belirtmektedir.

Literatür çalışması esnasında hem kargışların hem de bedduaların tasnif edilmesi konusunda araştırmacıların farklı görüşlere sahip olduğu görülmüştür. Gökdayı (2008: 89-101), küfür, beddua ve ilençlerin kalıp sözlerin altında yer aldığını ifade ederek kalıp sözlerin tasnif edilmesinde karışıklıklar yaşandığını belirtir; Keskin (2019: 207) de alkış ve kargışlarla ilgili çok sayıda çalışma bulunmasından dolayı kavramların hangi tür olarak inceleneceği konusunda karışıklığın zaman içinde arttığını belirtmektedir. Boyraz (2012: 43), alkış ve kargışları anonim halk edebiyatı ürünü olarak “konuşmalık türler” altında göstermektedir. Burada belirtilenlerin dışında bir başka açıklama da Artun (1999)’a aittir; araştırmacı, kargışı halk edebiyatı olarak görmediğini belirtir ve

kargışları, konuşmaları daha güzel gösteren ve anlamın güçlendirilmesine katkı sağlayan unsurlar olarak tanımlamaktadır.

Türkiye’de kargışlar üzerine farklı şehirlerde yapılmış pek çok araştırma çalışması bulunmakla birlikte Türk dünyasında da benzer çalışmalar bulunmaktadır. Kuanışbayeva (2002: 12), “Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü”ne dayanarak beddua kelimesinin Azeri Türkçesinde “gargış”, Kazak Türkçesinde “kargış” – “teris”- “bata”, Başkurt Türkçesinde “kargış”, “bahar”, Özbek Türkçesinde “karğas”, “lanat”, Tatar Türkçesinde “karğış”, “lağnat” kelimeleriyle kullanıldığını belirtmiştir. Kuanışbayeva, bedduaların kültürel bir varlık olarak Kazak halk edebiyatı içinde önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir. Çalışmalarda Türk destanlarında da kargışlara yer verildiğini belirtmektedir. Harmancı (2012: 2), Dede Korkut Hikâyelerinde, Emin (2014: 202-205); Divânü lugâti’t-Türk’te, Manas Destanında, Divan şiiri dâhil olmak üzere Türk kültürüne ait pek çok yerde kargışların yer aldığını belirtmektedir. Kazan (2009: 784), klasik Türk şairlerinin kasideler, gazel, kıt’a, terakib-i bend gibi nazım tarzlarında bedduaları kullandıklarını ifade etmektedir. Anonimlik özelliğine sahip olan kargışlarda (Beyazıt, 2019: 31) zaman zaman telmih de kullanılır (Terzioğlu; 2007: 37). Toplumsal bellekte yer tutan kişi ve olaylara yönelik kullanımlar her seferinde kargışlarla ilgili repertuarın canlı kalmasını sağlar. Görüldüğü üzere kargışlar / beddualar pek çok yerde kullanılmakta ve kullanımı ile birlikte toplum üzerinde kültürel etkilere sahiptir.

2.Yöntem

Kargışlar ya da beddualarla ilgili Türkçede ve Türk dünyasında yapılmış pek çok araştırma bulunmaktadır. Çok kültürlü bir şehir olan Hatay’da gündelik yaşamda Arapça da Türkçenin yanı sıra kullanılan dillerden birisidir; öte yandan, Antakya’da Türkçe kargışlar / beddualarla ilgili çalışma olmasına rağmen Arapçada bulunmamaktadır. Ayrıca gündelik dilde Arapçada kullanılan dua ve beddualarda hemen hemen her söz grubunun başında Allah kelimesi de kullanılmaktadır. Beddualar, alkışlar / dualarda olduğu gibi içerdikleri kelime grupları, söz yapıları, anlamları ve etkileri bakımından kültürel değerlere sahiptir. Bu nedenle bu tür kalıp sözler kültürün aktaranı olarak da görülmektedir. Çalışma bu söz kalıplarını derlemek ve incelemek amacıyla yapılmıştır. Bu kapsamda, farklı cinsiyet ve yaşlardan 24 kişi ile görüşmeler yapılmıştır; hatırladıkları dualar ve bedduaları bildirmeleri istenmiştir. Görüşülen ve çalışma hakkında bilgi sahibi olan kişiler hatırladıkları bedduaları araştırmacılara iletmislerdir. Elde edilen veriler ilk olarak içerdikleri anlam bakımından kategorize edilmiştir. Daha sonra da her bölümün kendi içinde bu kategoriler toplum-dilbilim ve dil antropolojisinin bakış açısıyla yorumlanmaya çalışılmıştır. Görüşülen kişiler Antakya, Samandağ ve Harbiye bölgelerindedir. Elde edilen cümlelerin transkripsiyon işleminde Arap

diyalektolojisi için kullanılan yazım sisteminden yararlanılmıştır (Fischer ve Jastrow 1980: 11-14'ten akt. Ağbaht, 2014: 6-9). Kalıp sözlerin tercümesinde kimi zaman iki cümle yer almaktadır. İlki cümlenin düz anlamını verirken ikinci cümle Türkçedeki karşılığı ya da en yaklaşık çevirisi olarak verilmiştir.

3.Bedduaların Toplumsal ve Kültürel Kullanımı Üzerine

Konuşma, aktarımında içerdiği sözcüklerin anlamları aracılığıyla bilgi aktarır ve konuşmanın yapıldığı kişi için de kendi dilsel repertuarı doğrultusunda anlamalara yol açar, kısacası dinleyen kişinin düşünsel dünyasına etki eder. Bu bakımdan konuşma performatif bir eylemdir; Austin (2009: 20) bu eyleme edimsöz demektedir. Hatta bedduaya da edimsöz içerisinde yer verir. Jay ve Janschewitz (2008: 272), küfür etmenin sosyokültürel etkilerinin bir kültürden diğerine farklılıklar gösterdiğini ifade ederken Bulut (2016: 300) ve Sevinçli (2015: 99)'nin de ifadeleri buna benzerdir. Lanetleme davranışları, bir topluluğun kültürel kimliğini görmede, düşünüş biçimlerini anlamada oldukça yararlı olacaktır (Vanci-Osam, 1998: 74). Beddualar farklı durumlar ve ortamlarda kullanılabilir. Kaya (1997: 15-16), günlük olaylarda, haksızlıkla karşılaşılınca, milli duygularla, yüz kızartıcı eylemlere karşı, yurt özlemi ve aşkın karşılıksız kalması gibi durumlarda kullanılabilirliğini belirtir ve lanetlemeyi anlamak için nörolojik kontrolü, psikolojik çekinme /baskı / kendini tutma ve sosyokültürel kısıtlamalar hakkında bilgi sahibi olmak gereklidir der. Hatta lanetlemenin halen Türkiye'de çok yaygın çalışılmayan psikolinguistik alanında da çalışılabileceğini belirtir. Emin'e (2014: 207) göre kargışlar ilaç gibidir; yani kullanan kişiyi rahatlatır, sözler söyleyerek öfkesini azaltmış olur. Kemalolu (2013: 103)'nun açıklamaları da benzerdir, beddualar teskin edicidir, kullanan kişinin karşılaştığı üzücü, acı verici durumdan uzaklaştırır.

İçerik bakımından baktığımızda kötü sözler kelimelerin yüklendiği anlamlar bakımından duyguları harekete geçirici özelliğe sahiptir. Bu bakımdan kötü sözler, coşkulandırıcı bir dile sahiptir (Ljung2011: 4). Kimi zaman milli hislerle, kimi zaman kutsal değerlere karşı yapılan bir edimsöz olarak kötü sözler hem söyleyenin hem de mesajın alıcısı olan kişilerin duygusal dünyasını etkileyecektir. Şahiner (2015: 336), bedduaların bu sözü edilen etkisine dayalı olarak karşıdaki kişiyi korkutma ve gerçekleştireceği eylemden vazgeçirmeye yöneltme etkisinden bahseder. Burada, karşı tarafın gerçekleştirdiği veya gerçekleştirmeyi planlandığı eylemin başarısız olması temennisi vardır.

Tamamen aynı başlık altında olmamakla birlikte küfür de kötü sözler altında incelenebilir. Zengin (2015: 82), küfürün tabu olana yöneldiğini belirtir; kişinin ailesinden bireyler, kendisine ait olan ve dokunulmaz vücudu ve benzeri durumlar kastedilmektedir. Literatür ve saha çalışmasındaki veriler bedduaların da benzer şekilde kimi zaman beddua edilen kişinin kendisini, aile bireylerini hedef alabilmektedir. Kısaca, beddualar karşıdaki kişinin önem verdiği,

verebileceği değerlere yönelik olmaktadır. Bir araştırmaya göre dünya genelinde küfür etmeyle ilgili en genel olarak kullanılan tabu kategorileri, vücut işlevleri, vücudun bölümleri, cinsiyet ve din üzerinedir (Pinker, 2007; Stapleton, 2010,'dan akt. Vingerhoets, Bylsma, ve De Vlam, 2013: 288). Beddualar da benzer bir şekilde kişilere söylendiğinde vücudun bazı bölümleri hedef alınmakta ve işlevsiz hale gelmesi temenni edilmektedir.

Beddualar edebi unsurlar olan mani ya da şiir içinde kullanılabilir (Seyhan, 2015: 2). Edebi eserler içerisinde kullanılan ve dilin estetik hale getirilmesine aracılık eden beddualar kullanıldığı toplumun düşünsel yapısı hakkında da fikirler verir; bu estetiği oluşturan ses tekrarları, şiirin ya da maninin kafiyeli yapısıdır ki bu da beddualara akıcılık kazandırır (Dursun, 2011: 442). Bedduaların bu tür edebi sanatlarla birlikte kullanılması akılda kalıcılığını da artıracaktır. Elkılıç ve Topbaşoğlu (2018: 60), araştırmalarında Kars kenti ve civarında kullanılan beddualarda örtmece özelliğinin olduğunu belirtmektedirler. Temenni ve beklentilerde bulunurken istenileni doğrudan belirtmek yerine arzulanan istek dolaylı olarak anlatılmaktadır. Kars yöresinde bedduaların örtmece ile kullanılması coğrafi bölgelere göre farklılıklar olabileceğini örnekler.

Şiirler ve maniler gibi edebi eserlerde kullanılarak estetik hale gelmesinin yanı sıra bedduaların eğlendirme işlevi de vardır. Kimi zaman bedduanın yöneltildiği kişinin başına gelmesi arzulanan durum gerçekten istenen bir eylem değildir. Şahiner (2015: 335), bedduanın bu şekilde kullanımının grup içerisinde eğlenceli karşılandığını belirtir. Çalışmasında, Gaziantep’le ilgili dua ve bedduaların olduğu internet sitelerinden bahseder ve dua ve bedduaların teknoloji ortamına taşınmasını ele alır. Yöresel dil kullanımı ve bunun yine yöreye özgü olaylar eşliğinde anlatılarak internet ortamındaki farklı sosyal medya sayfalarında kullanılması görülen uygulamalar olmaya başlamıştır. Kasımoğlu (2018: 53), internet ortamında bedduaların temel ihtiyaç alanlarına yöneldiğini ve daha komik bir hal aldığını belirtir; bedduaların internet ortamında daha fazla okuyucuya ulaşması ve okuyanların da kendi yorumlarını eklemesiyle beddualar da dönüşüme uğramaktadır.

4.Kültür Aktarımında Beddualar

Beddualar, içerdikleri kelime grupları, anlamları ve işaret ettikleri konularla birlikte kültür aktarımını sağlarlar. Bars (2014: 291-292) kalıp ifadelerin birçok farklı disiplinin araştırma alanına girdiğini belirtir. Çalışmanın önceki bölümlerinde de belirtilmiş olduğu gibi kalıp sözlerden olan beddualar da birçok disiplin tarafından incelenebilir. Anonimlik özelliğine sahip kargışlar (Beyazıt, 2019: 31), geçmişten gelen söz yapılarıdır. Ong (2012: 21) kültür aktarımında kalıplaşmış sözlerin önemli bir yeri olduğunu belirtir. Kalıp sözler

tekrarlar, içerdiği anlamlar ve söz sanatları gibi sebeplerden dolayı daha kolay öğrenilmekte ve hatırlanmaktadır, böylelikle de sonraki kuşaklara daha kolay aktarılırlar. Doğan (2016: 408), gündelik yaşamda, tüm dil kullanıcılarının lanetleme ile ilgili kelimeleri ve bunları nasıl kullanabileceklerini öğrendiklerini belirtir. Üst kuşakların dil kullanımı alt kuşaklar tarafından öğrenilerek kullanılmakta ve yeniden kullanıma girmektedir. Kimse kötü sözleri - küfür – bilerek doğmaz, bunu ebeveynlerimizden ve akranlarımızdan öğreniriz (Jay ve Janschewitz, 2008: 272). Bu haliyle kargışlar hafıza metinleridir (Keskin, 2019: 217). Kötü sözler kategorisi içinde düşünülen küfür etme ile ilgili Mohr (2015: 32) da bir toplumun ya da kültürün tarihini anlamak için küfürün kullanımına bakmanın yararlı olduğunu ifade eder. Kişiler ya da durumlar için kullanılan kötü sözler, o toplumun değer yargıları ile ilgili fikir sahibi olmamızı sağlayacaktır. Dil öğretiminde ve kültür aktarımında bedduaların önemli bir yeri olduğunu belirten Okuyan (2012: 44), ilköğretim Türkçe ders kitaplarında kalıp sözler içerisinde az da olsa beddualara yer verildiğini ifade etmektedir. Tüm yukarıda belirtilenler doğrultusunda bedduaların kültür aktarımında önemli bir yeri olduğunu söyleyebiliriz.

5. Antakya - Harbiye ve Samandağ Örneği

Beddualar daha önce de belirtildiği gibi bireylerin üzüntülerini, uğradıkları haksızlıklar, olumsuz durumlar karşısında tepkilerini dışa vurma gibi amaçlarla kullanılmaktadır. Kişilerin yaşadığı yerler, buldukları ortam, yaşanan olayın bağlamı, dil pratikleri ve dil repertuarı gibi durumlar kullanılan bedduanın içeriğini de etkileyecektir. Buna göre de kötü sözler kullanıldıkları, sarf edildikleri alana yani yaşanan coğrafyaya bağlı olarak farklılıklar gösterecektir (Jay ve Janschewitz (2008: 272). Öztürk (2012) ve İpek'in (1989) Antakya'daki Türkçe kargışlar ve beddualar ile ilgili çalışmaları bulunmakla birlikte bu konuda Arapçada kullanılanlarla ilgili bir çalışma yer almamaktadır. Arapça, Hatay ili merkez ilçesi Antakya, İskenderun, Reyhanlı, Altınözü, Samandağ ilçelerinde ve Harbiye'de iki dilli bireylerce gündelik yaşamda kullanılmaktadır; öte yandan yazılı Arapça etkin değildir. Hatay'da konuşulan Arapça, Suriye Arap diyalektiyle daha yakın ilişki içerisinde ve Mardin, Urfa ve Siirt'te konuşulan Arapçadan bu bakımdan farklılıklar gösterir (Jastrow, 2006: 156). Dolayısıyla çalışmalardan elde edilen bilgilerin bu kapsamda değerlendirilmesi uygun olacaktır.

Literatür çalışmaları incelendiğinde farklı araştırmacıların elde etmiş oldukları bilgileri içerdiği anlamlar bakımından farklı kategoriler altında topladığı görülmektedir. Kaya (1997: 15-16), bedduaların söyleniş hedeflerini insan bedeni, akraba ve tanıdıklar, eşya, mal mülk, evlilik, ölüm, kaza, bela, felaket gibi bir dizi geniş başlık altında toplamıştır. Bu çalışma kapsamında elde edilen bilgiler de içerdikleri anlamlar bakımından farklı kategoriler altında toplanmaya çalışılmıştır. Elde edilen cümlelerin transkripsiyonu işleminde

Arap diyalektolojisi için kullanılan sesbirim temelli işaretlemeler kullanılmıştır (Fischer ve Jastrow 1980: 11-14'ten akt. Ağbaht, 2014: 6-9). Cümlelerin yazılışında zamirlerin hitap edilen kişinin cinsiyetine bağlı olarak farklılık göstermesi de ifadeler içinde yer almaktadır.

5.1. Bedenin Belirli Bir Organına Yöneltilen Beddualar

aḷla ʾykkassēr dayyētīk/dayyētek - Allah ellerini kırsın. (“Ellerin kırılınsın” anlamında kullanılır.) Ellerle yapılan (istemli veya istemsiz) bir şey kırma, dökme gibi zarar verici bir eylemde bulunan kişilere yöneltilen bir bedduadır.

aḷla ʾykkassēr ḡrayke/ḡrōk – Allah ayaklarını kırsın (“Ayakların kırılınsın” anlamında kullanılır.) Ayaklarla yapılan (istemli veya istemsiz) bir şey devirme, ezme, dökme gibi zarar verici bir eylemde bulunan kişilere yöneltilen bir bedduadır.

aḷla ʾykarīshīk/ʾykarīshēk: Allah seni kötürüm etsin (“Kötürüm olası, elden ayaktan düşesin” anlamında kullanılır.)

aḷla ʾyīʿme ʿiynayke/ʿiynōk - Allah gözlerini kör etsin (“Kör olası” anlamında kullanılır.)

aḷla ʾyīʿfe hel ḥīṣ - Allah bu sesi yok etsin (“Sesin kesilsin” anlamında kullanılır.) Çok konuşanlara, kafa şişirenlere edilen bir bedduadır.

aḷla ʾyilḡīmīk/ʾyilḡīmēk: Allah seni dilsiz kılsın (“Konuşama İnşallah” anlamında kullanılır.)

aḷla la ʾyfarīk/la ʾyfarcek iṣ- šams: Allah sana güneş yüzü göstermesin (“Gözlerin kör olsun” anlamında kullanılır.)

aḷla la ʾyqawwe dayyētīk/dayyētēk: Allah ellerine kuvvet vermesin (“Ellerine sağlık” ifadesinin zıddı olarak kullanılır.) Birinin yapmış olduğu ve elleri kullanmayı gerektiren herhangi bir iş/eylem beğenilmediğinde kullanılır. Bunun dışında kırma, yırtma ve benzeri yollarla kasıtlı olarak herhangi bir şeye zarar veren kişilere de yöneltilen bir bedduadır.

aḷla laysallem dayyētīk/dayyētēk: Allah ellerine selamet vermesin. Yukarıdaki beddua ile aynı anlam ve kullanıma sahiptir.

aḷla ʾyīkser līnīk/līnēk: Allah dilini kısaltsın. Çok ve boş veya küfürlü konuşanlara söylenir.

aḷla ʾyīcīmīk/ʾyīcīmēk: Allah yüzünü felç etsin. (“Ağzın, yüzün yamulsun” anlamında kullanılır.) Bu beddua genelde kötü sözler söyleyen birine yöneltilir.

aḷla ʾyībṣatlık / ʾyībṣatlek li-cnūn: Allah sana delilik göndersin (“Aklını kaybedesin” anlamında kullanılır.)

aḷla 'yzaẗẗel ṡaklık/ṡaklĕk: Allah aklına zeval versin (“Aklını kaybedesin” anlamında kullanılır.)

aḷla layiṡfikĕ/layiṡfik: Allah sana şifa vermesin. Kişinin kendi dikkatsizliği veya sorumsuzluğu sonucu sağlığına zarar gelmesi durumunda kullanılır. Bunun dışında defalarca aynı yanılığa düşen, örneğin daha önce kendisinin güvenini sarsan birine yeniden güvenmesiyle başına olumsuz olaylar gelen kişiye “Oh olsun, sana müstahak” anlamında kullanılır.

aḷla 'yhit ḥtōmek w 'ynattĕr ṡdōmĕk: Allah sana dert versin / zorluk versin ve kemiklerini düşürsün.

aḷla yibṡatlık / yibṡatlek qansōwr Allah sana kanser göndersin (“Kanser olasın” anlamında kullanılır.)

drībĕ fi qalbik/qalbĕk: Kalbinde hastalık olsun (“Kalp hastalığına yakalanasın” anlamında kullanılır.)

aḷla yibṡatlık / yibṡatlek cōwl: Allah sana ishal göndersin (“Çok ağır bir ishal geçir” anlamında kullanılır. Geçmişte birçok ölümlü sonuçlanan bir salgına gönderme yaptığı düşünülmektedir.)

El, ayak, göz, dil gibi bedenin görünen unsurlarının zarar görmesine yönelik ifadelerin yanı sıra kalp, kemikler gibi beden içindeki organlara da yönelik beddualar bulunmaktadır. Ayrıca, kişinin akli becerilerinin yitirilmesinin dilendiği ifadeler de bu bölümde yer verilmiştir.

5.2. Yöneltilenin Zor Durumda Kalmasını Hedefleyen Beddualar

aḷla la 'yqawwĕkĕ/ la 'yqawwĕk – Allah sana güç vermesin. Herhangi bir işi düzgün yapmayan veya birine/bir şeye zarar veren kişiler için söylenen bir bedduadır.

aḷla la 'ywaṡqĕk/ 'ywaṡqĕk – Allah seni muvaffak etmesin. Pntilik yaptığı düşünülen kişilere söylenir. Maddi anlamda muvaffakiyet anlamı ön plandadır.

aḷla la 'yyaṡṡĕr b' 'emrĕk/b' 'emrĕk: Allah, girdiğin işte yolunu açık etmesin. (“Yoluna taş konsun, Allah girdiğin işte başarına yardım etmesin” anlamında kullanılır.)

aḷla la 'yyaṡṡĕr - Allah yolunu açık etmesin. Onaylanmayan bir yere giden veya evini terk eden kişilerin arkasından söylenen bir bedduadır.

aḷla la 'yyaṡṡĕr b' wiĕĕĕk/ wiĕĕĕk - Allah yüzüne yolları açık etmesin. (“Allah yolunu açık etmesin” anlamında kullanılır.) Onaylanmayan bir yere giden veya evini terk eden kişilerin arkasından söylenen bir bedduadır.

aḷla 'yḡuḡĕk/ 'yḡuḡĕk la qadeḡ may: Allah seni bir bardak suya muhtaç etsin.

aḷla yıqtaṣ qısımtīk/ qısımtēk: Allah kısmetini kessin (Herhangi bir şey için “Kısmetin kapansın İnşallah” anlamında kullanılır.)

aḷla la 'yqaşfik/la 'yqaşfek li-nhōr –Allah sana gün yüzü göstermesin.

aḷla la 'yqaşfik/la 'yqaşfek li-nhōr il- 'abyōd: Allah sana beyaz gün yüzü göstermesin (“Allah sana gün yüzü göstermesin” anlamında bir üsttekine göre biraz daha güçlü bir ifadedir.)

aḷla la 'yfik yisrā/yisrō: Görüşülen kişiler ‘yisr’ sözcüğünün ‘kişinin içinde bulunduğu durum veya mekan’ anlamına geldiğini belirtmişlerdir. Dolayısıyla bu beddua, zor durumda olan örneğin cezaevinde yatan birinin o kötü durumdan kurtulmamasına yönelik bir temenniye ifade eder.

aḷla yiğdeb la ruḥīk/la ruḥēk: Allah ruhuna gazap versin. (“Allah sana sıkıntı/azap/şiddet vs. versin” anlamında kullanılır.)

aḷla layrīḥēk la bi hed- dinīy w la bi heyk il- dinīy: Allah sana ne bu dünyada ne diğer dünyada rahatlık vermesin (“Dünyada da ahirette de rahat olma” anlamında kullanılır.)

aḷla la 'yxalsīk/la 'yxalsēk min šar: Allah seni şerden kurtarmasın.

aḷla yibṣatlık /yibṣatlēk il-balwē – Allah sana bela göndersin (“Allah belanı versin” anlamında kullanılır.)

aḷla 'ybahidlīk/ 'ybahidlēk: Allah seni mahvetsin.

aḷla 'yşarşhīk/ 'yşarşhēk: Allah seni süründürsün.

aḷla 'yzawlik/ 'yzawlēk: Allah sana zeval versin.

aḷla 'yzawlik/ 'yzawlek iz-zawwel il-saxra/saxır: Görüşmecilerden bazıları ‘il-saxra/saxır’ sözcüğünün ‘dağ’ anlamına geldiğini ifade ederken bazıları da sözcüğün ‘Sahra Çölü’nü ifade ettiğini belirtmişlerdir. Yerel Arapça dışındaki Arapça varyantlarını bilen birkaç görüşmeci ise sözcüğün ‘kaya’ anlamında kullanıldığını ifade etmişlerdir. Dolayısıyla bedduanın anlamı iki farklı şekilde yani “Kaya gibi zeval bulasın” ve “Allah seni taş kılsın” olarak aktarılmıştır. Cümle bir önceki bedduaya benzemekte ve daha güçlü bir ifadedir.

aḷla la yirḥama /la yirḥamo: Allah ona rahmet eylesin.

aḷla la yirḥama/la yirḥamo bi fʿela/bi fʿelo: Allah (kötü) amelleri yüzünden ona rahmet eylesin.

aḷla yibṣatlık / yibṣatlek rih: Allah sana rüzgar göndersin. Burada kastedilen, kişinin rüzgâr ile taşıyıp solunum yolu ile alacağı ve genellikle ölümcül olan bir hastalığa yakalanmasına yönelik bir temennidir. Halk arasında, Firavun döneminde insanlara Allah tarafından rüzgâr ile yayılan ve ‘Rih Sarsor’

adı verilen zehirli bir kokunun gönderildiğine dair bir hikâye yaygın. Hikâyeye göre o kokuyu soluyan insanlar ölmüştür ve bu bedduanın o anlatıya gönderme yaptığı düşünülmektedir.

aḷla yibṣatlık / yibṣatlek ṣaksē: Allah sana aksilik göndersin (“Allah belanı versin” anlamında kullanılır.)

aḷlaⁱyhuddillik / ⁱyhuddillek ṣmēlīk/ṣmēlēk: Allah amellerini yıksın.

bi sebf ḡyelīk/ḡyelēk letṣūfē/letṣūf il-xēr: Yedi hayatın boyunca hayır göremeyesin. Halk arasında yaygın olan reankarnasyon olayına gönderme olduğu düşünülmektedir.

aḷla layḥın ṣlaykē/ṣlōk Allah sana merhamet etmesin.

aḷla layḥannēn li-qlub ṣlaykē/ṣlōk: Allah sana karşı kalpleri merhametli kılmasın (“Kimseden merhamet görmeyesin” anlamında kullanılır.)

aḷla laysabbet qdemīk/qdemēk ṣal xer: Allah kademeni hayra sabit kılmasın. (“Tüm ömrün boyunca aksilik, bela ve benzeri ile karşılaşasın, hayır görmeyesin” anlamında kullanılır.)

aḷla layketter xayrīk/xayrēk: Allah hayrını arttırmasın (“Allah hayır işlemeni nasip etmesin” anlamında kullanılır. Bunun dışında pintilik yapan kişilere “Allah cömertlik göstermeni nasip etmesin” anlamında da kullanılır.)

laṣnet aḷla ṣlaykē/ṣlōk: Allah’ın laneti üzerine olsun. Bu beddua “*laṣnet aḷla ṣlakill il-...*” şeklinde duruma göre çeşitli nesnelere alarak daha genel bir anlamda da kullanılır: *laṣnet aḷla ṣlakill il biyigzēb* (Allah’ın laneti yalan söyleyenlerin üzerine olsun), *laṣnet aḷla ṣla kilsit xōyēn* (Allah’ın laneti hainlerin üzerine olsun) *laṣnet aḷla ṣla kilsit bi yinkēr* (Allah’ın laneti inkâr edenlerin üzerine olsun.)

aḷla layṣinīk/layṣinēk: Allah sana yardım etmesin (“Allah yardımcın olmasın” anlamında kullanılır.)

aḷla layūtṣem il-mihrūm mitlīk/mitlēk: Allah mahrum olana bile senin gibisini göndermesin. Çocuklarının yaramazlıklarından usanan veya herhangi bir sebeple onlara çok kızan ebeveynler tarafından bir kızgınlık ifadesi olarak kullanılır.

xasamek aḷla: Allah düşmanın olsun.

aḷla raytik/raytek tibkī/tibkē koh w daem: İrin ve kan ağlayasın. (“Sana kan ağlatacak kadar ızdırap/azap çekesin” anlamında kullanılır.)

aḷla layismahlīk/layismahlēk: Allah helal etmesin (Emek verdiği kişiden nankörlük gören kişilerce “Hakkımı helal etmiyorum” anlamında kullanılır.)

aḷla yḥsīrīk/yḥsīrēk: (“Dara düşesin, zorda kalasın” anlamında kullanılır.)

aḷla 'ysībik w 'ynībīk /'ysībek w 'ynībēk Allah sana musibet göndersin. ('*ysībik*'/'*ysībek*' ve '*w 'ynībīk*' /'*w 'ynībēk*' sözcükleri arasındaki kafiye anlatımı daha güçlü kılmakta ve bedduanın akılda kalıcılığını arttırmaktadır.)

aḷla rayto xismīk/xismēk ...: ... düşmanın olsun İnşallah. ("Üzerine yemin ettiğin kişi düşmanın olsun İnşallah" anlamında kullanılır.) Yalan yere bir kutsal zat ve benzeri üzerine yemin edene söylenir.

aḷla yıqşa ḡlaykē/ḡlōk: Allah seni affetmesin ("Allah seni sevmesin, sana acımasın" anlamlarında da kullanılır.)

aḷla yiğdab ḡlaykē/ḡlōk: Allah sana gazap versin.

aḷla yiğdab ḡlaykē/ḡlōk ḡadab ḡedīd: Allah sana şiddetli bir gazap versin. Bir öncekine göre daha güçlü bir anlamı vardır.

aḷla 'y 'ezīkē/'y 'ezīk: Allah sana eziyet versin.

aḷla 'yḡāzbīk/yḡāzbēk binvēmīk/binvēmēk: Allah sana rüyada azap çektirsin. (Birinden eziyet gören veya biri tarafından haksızlığa uğratılmış kişilerce "Bana çektirdiğin eziyet/yaptığın hata kâbusun olsun" anlamında kullanılır.)

aḷla layqimīk/layqimēk: Aḷlah seni kaldırmasın ("Elden ayaktan kesilesin, kötürüm olasın" anlamında kullanılır.)

aḷla la 'yḡayḡīk/la 'yḡayḡēk bil xēr: Allah seni hayırla yaşatmasın ("Ömrün boyunca hayır yüzü göremeyesin" anlamında kullanılır. Yöneltilen kişinin giriştiği işte, yaptığı veya yapacağı eylemlerde başarısız olmasını hedefleyen, kimi zaman da fiziksel olarak zayıf düşmesinin istendiği durumlarda kullanıldığı görülmektedir.)

5.3. Yöneltilenin Küçük Düşmesini Hedefleyen Beddualar

aḷla yisbeḡ wiččīk/ wiččēk- Allah yüzünü boyasın ("Namına leke düşsün, insan içine çıkacak yüzün kalmasın" anlamında kullanılır.)

aḷla 'yrazlīk /'yrazlīk: Allah seni rezil etsin.

aḷla 'yxaffēf ḡaqlīk/ ḡaqlēk: Allah aklını hafifletsin ("Aklını yitiresin" anlamında kullanılır.)

aḷla 'ymayyēl ḡizzīk/ḡizzēk: Allah sahip olduğun saygınlık ve refahı senden alsın ("Sahip olduğun saygınlığı, zenginliği, refahı, sana mutluluk veren her şeyi kaybet." anlamında kullanılır.)

aḷla yifdah ḡerrīk/ḡerrēk: Sakladığın tüm sırlar meydana çıksın.

aḷla yifdahīk/yifdahēk: Allah seni herkese rezil etsin.

aḷla yifdahīk/yifdahēk ḡal sikke: Allah seni yoldan gelip geçen herkese rezil etsin. Allah seni kötü yola düşürsün.

aḷla yifdah lēštīk/lēštēk: Çıplaklığını herkes görsün, utancından ölesin.

aḷla raytīk/raytēk qōl w 'aswed min ilsēn it-tōr: Allah seni dedikoducu, yüzünü boğanın dilinden kara kılsın. (Dedikodu yapan kişiler için “Dedikoducu diye bilinesin ve insan içine çıkacak yüzün olmasın” anlamında kullanılır. Burada ‘qōl’ ve ‘tōr’ sözcükleri sesletim olarak benzedikleri için kafiye yoluyla söyleniş daha güçlü kılınmıştır. Kafiye aynı zamanda bedduanın akılda kalıcılığını ve kültürler arası aktarımını kolaylaştırmaktadır.)

aḷla 'ysawwed witšīk /witšēk: Allah yüzünü kara kılsın (“Namına leke düşsün, insan içine çıkacak yüzün kalmasın İnşallah” anlamında kullanılır.)

aḷla 'ysawwed ḡṡynayke/ḡṡynōk: Allah gözlerini kara kılsın. Bir üstteki bedduanın yumuşatılmış halidir ve aynı anlamda kullanılır.

aḷla yilḡen 'edebīk/ 'edebēk: Allah edebine lanet etsin. Büyüklerine saygısızlık yapan çocuklar/gençler için kullanılır. Bedduanın yöneltildiği kişinin terbiyesinden anne ve babası sorumlu olduğu için dolaylı olarak onlara da olumsuz duyguları ifade eder.

aḷla layistēr ḡlaykē/ḡlōk: Allah ayıbını örtmesin.

Bu kategori altında ele alınan beddualarda genellikle bedduanın söylendiği kişinin onurunun kırılması, rencide edilmesi ve topluluk nezdinde küçük düşmesi hedeflenmektedir.

5.4. Ölümle İlgili Beddualar

aḷla layxallīle inte/int: Allah seni bana bağışlamasın (“Allah canını alsın” anlamında kullanılır.) Aşırı kızgınlık anında ebeveynler tarafından çocuklarına edilen bir bedduadır.

aḷla rayto zaqqūm - Allah zıkkım etsin (“Zıkkım olsun İnşallah” anlamında kullanılır.)

aḷla ḡaḡlo zaqqūm – Allah zıkkım etsin (“Zıkkım olsun İnşallah” anlamında kullanılır.)

aḷla rayto bazər – Allah zehir etsin (“Zıkkım olsun İnşallah” anlamında kullanılır.)

alla ḡaḡlo bazər - Allah zehir etsin (“Zıkkım olsun İnşallah” anlamında kullanılır.)

aḷla 'y mawtīk/y mawtēk mil-ḡatoš: Allah seni susuzluktan öldürsün.

ğhanneb tihriqīk/ tihriqēk: Cehennem yaksın seni (“Canın cehenneme” anlamında kullanılır.) Cehennem sözcüğünün Arapçası ‘m’ ile bitmesine rağmen, yerel Arapçada sözcüğün sonunda ‘b’ sesi kullanılmaktadır.

aḷla la ‘yiriddīk/la ‘yiriddēk - Allah seni geri göndermesin (“Gidişin olsun dönüşün olmasın anlamında” onay almadığı halde evi terk eden veya bir yere gitmek üzere evden çıkan kişilere söylenir. Bunun dışında bir tartışma veya inatlaşma sonucu rest çekip ortamdan ayrılan veya gereksiz alınganlık yaptığı düşünülen kişilere bir tepki olarak “Cehenneme kadar yolun var” anlamında kullanılır.)

aḷla ‘y mawtīk/‘y mawtēk - Allah seni öldürsün (“Allah canını alsın” anlamında kullanılır.)

aḷla ‘y mawtīk/‘y mawtēk ta ‘stirih minnīk: Allah seni öldürsün de senden kurtulayım (“Allah canını alsa da senden kurtulsam” anlamında kullanılır.)

aḷla yiqtaṣ nasībīk/nasībēk mid-dinīy: Allah dünyadan nasibini kessin (“Allah canını alsın” anlamında kullanılır.)

aḷla la raytik tisbiḥē/la raytek tisbēḥ - Allah uyanmanı nasip etmesin (“Sabaha çıkama İnşallah” anlamında kullanılır.)

aḷla yiqrēf šbēbīk/šbēbēk - Allah gençliğini kırsın (“Boyun devrilsin, Allah canını alsın” anlamında kullanılır.)

aḷla iyhiddīk/iyhiddēk - Allah seni yaksın (“Allah canını alsın” anlamında kullanılır.)

aḷla yiftaḥlin qabır: Allah onlara kabir açsın. (“Allah canlarını alsın” anlamında kullanılır. Sohbet sırasında konuşan kişi birinin herhangi bir şeyi açtığından bahsediyorsa ve bu eylem dinleyenin hoşuna gitmeyen veya onaylamadığı bir şeyse dinleyen kişi açma eyleminde bulunan kişiler için kullanılır.)

aḷla ‘yğarkīk/‘yğarkēk bil-may ġarq Farṣun: Allah seni Firavun gibi sulara gömsün. (“Firavun gibi sulara boğulup gidesin” anlamında kullanılır.)

aḷla ‘yqarrēb sēṣtīk/sēṣtēk: Allah (ölüm) saatini yaklaştırsın (“Vaden tez zamanda dolsun, çabucak ölesin” anlamında kullanılır.)

aḷla yibṣatlik / yibṣatlek rsōsa: Allah sana kurşun göndersin (“Kurşunlara gelesin” anlamında kullanılır.)

aḷla yiqṣārīk/yiqṣārēk: Bu bedduada, bir meyvenin kabuklarının soyulması için kullanılan fiil kullanılmış, dolayısıyla bedduanın literal çevirisi “Allah seni soysun.” şeklindedir. (“Allah canını alsın” anlamında kullanıldığı gibi “Kaybol, gözüme görünme” anlamında da kullanılır.)

aḷla laraytik itšūfē/laraytek itšūf il-canne: Cennet yüzü göremeyesin. (Halk arasındaki ahiret inancına işaret eder.)

ya rabbi 'yʕazbīk/'yʕazbēk bil qabr: Allah sana kabirde azap çektirsin. (“Allah sana kabir azabı versin” anlamında kullanılır.)

ḡhanneb tiḥriqīka/tiḥriqēko w it-tayra/it-tayro bikil balēd 'atra: Cehennem onu yaksın ve her şehirde biraz uçursun (“Cehennemde yan ve küllerin her yere saçılınsın” anlamında kullanılır.)

aḷla yiqlaʕīk/yiqlaʕēk: Allah seni yok etsin (“Allah canını alsın” anlamında kullanılır.)

aḷla yiblīke/yiblīk bil-mōwt: Allah belanı ölümle versin. (“Allah canını alsın” anlamında kullanılır.)

aḷla raytik/raytek taḥt il-trōb: Toprak altında olası. (“Allah canını alsın” anlamında kullanılır.)

aḷla 'yqillīk/ 'yqillēk w 'yḥillīk/ 'yḥillēk w 'ynazlīk/'ynazlēk bil 'ard killīk/killēk: Allah sana söylesin, seni halsiz bıraksın ve yerin altına indirsin. (Biri, dinleyiciye bir şey söylediğinde veya dinleyici dışında birilerine söylemiş olduğu bir şeyi aktardığında söylenen şeyler dinleyicinin hoşuna gitmezse dinleyici tarafından “Söylediğin şeyden ötürü toprağın altına giresin” anlamında kullanılır. Söyleme/anlatma eylemi içeren durumlarda kullanılır. Bedduada geçen sözcüklerin kafiyeli oluşu bedduanın anlamını güçlendirmekte ve kolay hatırlanmasını sağlamaktadır.)

Ölümle ilgili beddualarda kimi zaman doğrudan kişinin ölmesini temenni eden cümleler kullanılırken kimi zaman da bu durum dolaylı yollardan ya da söz sanatları kullanılarak veya ima edilerek anlatılmaktadır.

5.5. Kişinin Kendisine Yönelttiği Beddualar

aḷla 'y mawwitne ta' stiriḥ minkīn (Allah beni öldürsün de sizden kurtulayım (“Allah canımı alsa da sizden kurtulsam” anlamında kullanılır.)

aḷla yiḡḡīʕne fikē/fīk: “Allah seni benden alsın” anlamında kullanılır. Eş veya çocuklar için kullanılır. Çok büyük bir kızgınlık ifadesidir.

aḷla yiḡḡīʕne fi wlēdē w marte/w ḡavzē (īzā): (“Eğer... ise) Allah benden çocuklarımı ve karımı/kocamı alsın” anlamında kullanılır. Bir şeyi yapmadığına, duymadığına söylemediğine vs. yemin eden kişi inandırıcılığını arttırma adına bu ifadeyi kullanılır. Kişi kendisi için değerli olan bireyleri ortaya koyarak karşı tarafı doğru söylediğine inandırmaya çalışır.

aḷla laraytne bis-sabʕ ḡyēl aʕirfīk/aʕirfēk: Yedi ömrüm boyunca seni tanımayayım İnşallah. (“Bana uzak Allah’a yakın olası” anlamında kullanılır.) Halk arasındaki reankarnasyon inancına gönderme yapmaktadır.

aḷla raytik/raytek sabṣin ḡiyḷ ma munqısumtē: Yetmiş hayatım boyunca kismetim olmayasın. (“Yetmiş defa dünyaya gelsem de kismetim olma” anlamında eşler veya nişanlılar arasında kullanılır.) Normalde halk arasında ‘sabṣ ḡyēḷ’ yani insanın reankarnasyon yoluyla yedi defa dünyaya geldiği inancına dayanarak ‘yedi hayatım boyunca’ şeklinde kullanılır. Burada ‘yetmiş hayatım boyunca’ (sabṣin ḡiyḷ) ifadesinin kullanılması, bedduayı söyleyen kişinin ciddiyet ve duyuğu yoğunluğuna işaret eder.

5.6. Aileye veya Aile Büyüklerine Yöneltilen Beddualar

aḷla ʿy hiḡ beytkīn: Allah evinizi yıkınsın. (“Eviniz başınıza yıkılsın” anlamında kullanılır.)

aḷla yilṣen abūkē/abuk – Allah babana lanet etsin (“Babana lanet olsun” anlamında kullanılır.) Etrafındaki kişilere zarar/sıkıntı veya rahatsızlık veren kişiler için kullanılır.

allah yilṣanṯk/yilṣanēk wi yilṣan il-rabbuke/ il-rabbuk - Allah sana da seni yetiştirenlere de lanet etsin (“Sana ve seni yetiştirenlere lanet olsun” anlamında kullanılır.) Büyüklerine saygısızlık yapan çocuklar/gençler için kullanılır.

allah yilṣan ebul kızēb – Allah yalan söyleyenin babasına lanet etsin. Birbirini bir konuda yalan söylemekle itham eden kişilerce kullanılır. Bedduanın, kendisi dâhil olmak üzere yalan söyleyen taraf her kimse ona yönelik olması bu bedduayı eden kişinin yalan söylemediğini kanıtlama isteğini gösterir.

aḷla yixribo la beytik/la beytēk – Allah evini bozsun (“Ocağın sönsün” anlamında kullanılır.)

aḷla yixribo la beytik/la beytēk la rosik/la rosēk: Allah evini başına bozsun. (“Evin başına yıkılsın” anlamında kullanılır.)

aḷla yitfē dawkīn: Allah ışığımızı söndürsün (“Evinizin büyüğü ölsün” anlamında kullanılan bir bedduadır. Aile büyüğü ışığa benzetilmektedir.)

Bu kategori altında toplanan beddualarda ailenin öneminin yanı sıra aile büyüklerinin de ailenin diğer fertleri için önemi anlaşılmaktadır. Kimi beddualar içinde de aile bütünlüğünün ve birlikteliğinin bozulmasına ve zarar görmesine yol açacak şekilde ailenin barınmasında kullanılan evin zarar görmesine yönelik ifadeler yer almaktadır.

5.7. Yiyeceklere Yönelik Beddualar

aḷla la rayto tınfaṣṯik/ tınfaṣṯēk: Yediğinden fayda görmeyesin İnşallah (“Afiyet olmasın” anlamında kullanılır.)

aḷla la rayto ṣwēfē- Afiyet olmasın.

Beslenme insanın yaşamsal varlığını sürdürmesi için önemli bir etkinliktir. Aynı zamanda besinlerden alınan haz da yaşamın önemli bir parçasıdır. Bu nedenle beddua yöneltilen kişinin yediklerinden fayda görmemesi ya da zevk alamamasına yönelik beddualar anlaşılabilir bir durumdur.

5.8. Allah’a Havale Etmek

aḷla ġarīmīk/ ġarīmēk: “Seni Allah’a havale ediyorum” anlamında kullanılır.

aḷla yıstıfīl fīyke/fīk: Allah seni bildiği gibi yapsın. (“Seni Allah’a havale ediyorum” anlamında kullanılır.)

drabtik/drabtek bi sōwt aḷla: Sana Allah’ın adıyla vurdum. (“Seni her şeyin en iyisini bilen yüce Allah’a havale ediyorum” anlamında kullanılır.)

5.9. Kategori Dışı Beddualar

aḷla yiçhişik/yiçhişēk: Allah seni eşek etsin. (Mantık dışı bir harekette bulunanlara ‘aklını kullanama İnşallah’ anlamında söylenir.)

aḷla ‘ybişik / ‘ybişek la sūq Qıbrēs: Allah seni Kıbrıs pazarına satsın.

aḷla ġaʕl xismik/xismek Hatm Tay: Allah Hatim Tay’ı düşmanın kılınsın. Duayı aktaran ve konu hakkında soru sorulan diğer kişiler Hatm Tay’ın mukaddes bir zat olduğunu belirtmişlerdir. Bu bilginin yetersiz olması sebebiyle Hatim et Tai ile ilgili yapılan araştırmada, şahsın Cahiliye devrinde yaşamış olan ve cömertliği ile ünlü bir şair olduğu öğrenilmiştir (Tülücü, 1997: 472-473).

Literatür çalışmalarında bazı beddualarda beddua edilen kişinin bir hayvana dönüşmesinin istendiği ifadeler yer almaktadır. Çalışmamızda böylesi tek bir ifadeye rastlandığından ötürü belirli bir kategori açmak yerine tasnif dışı beddua olarak nitelendirilmiştir. “Allah seni Kıbrıs pazarına satsın” ifadesinde burada Kıbrıs’taki pazarın ne hususunda olduğu hakkında da bilgi edinilememiştir. Yine benzer bir şekilde bu kategorinin son cümlesindeki bedduada kullanılan kişi ile de ilgili yeterli bilgi edinilememiştir.

Sonuç Yerine

Çalışmadan elde edilen veriler değerlendirilerek farklı kategoriler oluşturulmuştur. Kişi veya kişilerin doğrudan Allah’a havale edildiği durumlar ayrı bir kategori altında toplanmış ve belirli bir kategori altında düşünülmemeyenler için ise ayrı bir başlık açılmıştır. İfadelerin birçoğunda “Allah” kelimesi de kullanılmaktadır. Bu şekilde kullanılan ifadenin güçlendirilmesi ve etkisinin artırılmasının hedeflendiği düşünülmektedir. Görüşülen kişiler kimi zaman bazı ifadelerde bedduayı nerede ve ne şekilde kullandıklarını belirtirken kişilerin ifadelerin anlamını hatırlamakta zorluk

çektikleri görülmüştür. Bu da hem kültür değişimine hem de gündelik yaşamda Arapçanın etkisinin azaldığına işaret eder. Literatürdeki bilgilerle paralel olarak, bazı beddua ifadelerinde söz sanatlarına başvurulduğu görülmüştür. Bunun bedduaların akılda kalıcılığına ve kültürler arası aktarımına katkısı olabileceği düşünülmektedir. Arapça ifadelerin Türkçe karşılığı yazılırken eğer varsa literal - düz anlam - çevirisi, ardından da Türkçedeki karşılığı ya da yaklaşık anlamı yazılmaya çalışılmıştır. Ayrıca, Arapça bedduaların transkripsiyonunda Arap diyalektolojisinde yer alan sesbirim temelli yazım sistemi kullanılmıştır. Arapça ifadelerde zamirlerin erillik ve dişilik kullanımları da dikkate alınmıştır. Saha çalışmalarının derinleştirilmesi ve zamana yayılması ile birlikte bedduaların sayısı da artacaktır. Bu anlamda yapılacak başka çalışmalar tamamlayıcı olacaktır.

Teşekkür

Bu çalışmanın araştırmacıları çalışma kapsamında, araştırmalardan elde edilen Arapça cümlelerin anlamlarının gözden geçirilmesi konusunda Nurettin Bilmez'e ve transkripsiyonun düzenlenmesi konusundaki desteklerinden ötürü İpek Güzelşemme'ye teşekkür etmektedirler.

Kaynakça

- Ağbaht, M. (2014). Hatay Yerleşik Arap Diyalektleri: Wals'e Göre Dil Özellikleri (Basılmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Akalın, S. (1990). Türk Dilek Sözlerinden Alkışlar Kargışlar, Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları: 130, Halk Edebiyatı Dizisi: 36, Ankara.
- Artun, E. (1999). 3. Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Adana, s.111-122.
- Austin, J.L. (2009). Söylemek ve Yapmak, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bars, M.E. (2014). Şor Kahramanlık Destanlarında Kalıp İfadelerin Kullanımı, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 5, s. 289-308.
- Beyazıt, D. (2019). Karacaören Köyü Halkıyât ve Harsiyâtından Bir Nebze: Alkışlar ve Kargışlar, Harsiyât - İlmî, Harsî ve İçtimaî Araştırmalar Dergisi, Cilt: 3 Sayı: 5, s.24-104.
- Boyraz, Ş. (2012). Anonim Halk Edebiyatı Araştırmalarının Tanım ve Tasnif Sorunları Bağlamında "Söylemelik ve Konuşmalık Türler'le İlgili Çalışmaların Durumu." Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi 36.1, s.31-55.

- Bulut, S. (2016). Türkiye Türkçesi Ağızları ile Kıbrıs Türk Ağızlarında Ortak Kullanılan Kalıp Sözcüklerden Hayır-Dualar ve Beddualar, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 24, s.298-308.
- Doğan, C. (2016). "Kem Sözü'nün Aidiyeti Meselesi: Toplumsal Cinsiyetin İnşası Bağlamında İstanbul Şer'iyye Sicillerinden Üç Küfür Vakası". Tarih İncelemeleri Dergisi, XXXI / 2, s.405-420.
- Dursun, A. (2011). Bedduaların Estetiği, IV. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildiri Kitabı, 22-24 Aralık, Muğla, s.435-442.
- Elkılıç, G. ve Topbaşoğlu, K. (2018). Kars Yöresi Beddualarında Kullanılan Örtmeceler, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 21, 51-62.
- Emin, B.M. (2014). Manas Destanı'nda Alkış ve Kargışlar. Asos Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, S, 2(1), 200-213.
- Ersöz, S. (2011). Türkiye Türkçesinin Doğu Grubu Ağızlarında Bedduaların İşlevleri Ve Cümle Yapıları Arasındaki İlişki. Turkish Studies, 6.1, s.29-46.
- Fischer, W. ve Jastrow, O. (1980). Handbuch der arabischen Dialekte. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Gökdayı, H. (2008). Türkçede kalıp sözler. Bilig 44, s.89-110.
- Harmancı, M. (2012). Dede Korkut Hikâyelerindeki Alkış ve Kargışlara İşlevsel Bir Yaklaşım, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 23: 1-17.
- İpek, S.A. (1989). Antakya Dua ve Bedduaları. Güneyde Kültür, 4, 12.
- Jastrow, O. (2006). Arabic dialects in Turkey — towards a comparative typology, Türk Dilleri Araştırmaları, 16, 2006: 153-164.
- Jay, T. ve Janschewitz, K. (2008). The pragmatics of swearing. Journal of Politeness Research. Language, Behavior, Culture 4.2: 267-288.
- Kasımoğlu, S. (2018). "Elektronik Kültür Ortamında Bedduaların Dönüşümü." Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, Cilt: 11, Sayı: 24, s. 47-58.
- Kaya, D. (1997). Dualar ve Beddualar, Türklük Bilimi Araştırmaları, S. 4, Sivas, s. 99-121.
- Kazan, Ş. (2009). Klâsik Türk Şairlerinin Dilinden Beddualar. Electronic Turkish Studies 4.2, s.744-788.

- Kemaloğlu, M. (2013). Terekeme–Karapapak Türklerinde Dualar (Alkışlar) ve Beddualar (Kargışlar). *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 26: 94-114.
- Keskin, A. (2019). Alkışların (Dua/İyi Dilek) ve Kargışların (Beddua/Kötü Dilek) Terim, Tanım ve Tasnif Problemlerine Bağlam Merkezli Bir Yaklaşım, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Number: 74, s.205-220.
- Kuanışbayeva, A. (2002). Kazak Kahramanlık Destanlarındaki Dua ve Beddualar, *Cilt:10 No:1 Kastamonu Eğitim Dergisi*, s.11-26.
- Ljung, M. (2011). *Swearing: A cross-cultural linguistic study*. Springer.
- Mohr, M. (2015). *Küfür Etmenin Kısa Tarihi*. (Z.D. Abacı, Çev.) İstanbul: Aylak Kitap.
- Okuyan, H.Y. (2012). İlköğretim Türkçe Ders Kitaplarında Bir Kültür Aktarımı Aracı Olarak Kalıp Sözlerin Kullanımı Üzerine Bir İnceleme. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 162.162, s.31-46.
- Ong, W.J. (2012). *Sözlü ve Yazılı Kültür-Sözün Teknolojileşmesi*, Metis Yayını, İstanbul.
- Öztürk, J. (2012). Antakya Ağzında Kargışlar. Prof. Dr. Mine Mengi Adına *Türkoloji Sempozyumu (20-22 Ekim 2011) Bildirileri*, Adana.
- Pinker, S. (2007). *The stuff of thought: Language as a window into human nature*. New York: Penguin.
- Sapir, E. (1985). *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*. (Edit. David G. Mandelbaum). University of California Press.
- Sevinçli, V. (2015). Türk Kültüründe Alkış/Kargış ve Adilcevaz Örneği. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 52.52, s.97-125.
- Seyhan, B.Y. (2015). Ölüm Kaygısı ve Dua Tutumu Üzerine Bir Araştırma, *Turkish Studies*, 10:2, s.863-882.
- Stapleton, K. (2010). Swearing. In M.A. Locher and S.L. Graham (Edit.), *Interpersonal pragmatics* (pp. 289-306). Berlin, Germany: De Gruyter Mouton.
- Şahiner, A.E. (2015). Gaziantep Halk Kültüründe Dua ve Beddualar, II. *Uluslararası Genç Halkbilimciler Sempozyumu Bildirileri*.

- Temizkan, M. (2006). Azerbaycan, Türkmenistan, İran, Anadolu, Kıbrıs Alkış ve Kargışları Üzerine Bir İnceleme. VII. Milletlerarası Halk Kültürü Kongresi (27 Haziran–1 Temmuz). Gaziantep.
- Terzioğlu, Ö. (2007). Alkış ve kargışların, sözlü kültürdeki yerleşik kodların aktarımını ve yeniden üretimini kolaylaştıran biçimsel özellikleri. Millî Folklor, Sayı: 75, s. 34-37.
- Tülücü, S. (1997). “HÂTİM et-TÂÎ”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. C.16, s.472-473).
- Uysal, Y. (2019). Adıyaman Halk Kültüründe Dua ve Beddualar (Alkışlar-Kargışlar). Türkiyat Mecmuası, 29(2), 62-644.
- Vanci-Osam, Ü. (1998). May you be shot with greasy bullets: Curse utterances in Turkish. Asian folklore studies, s.71-86.
- Vingerhoets, A.J. Bylsma, L.M., ve De Vlam, C. (2013). Swearing: A biopsychosocial perspective. Psikologijiske teme, 22(2), 287-304.
- Zengin, A. (2015). Dillere Düşmek: Küfür, Kadınlık ve Erkeklik. Evrensel Kültür, s.82-83.

التشبيه من أكثر الوسائل البلاغية المستخدمة في الحياة اليومية، لأن التشبيه من أدوات التفسير المهمة، وتتبع أهمية التشبيه من وظيفته في إقناع الآخرين والتأثير عليهم، بالإضافة إلى توضيح المعنى للمستمع.

تساعد دراسة التشبيه في فهم اللغة والثقافة وكيفية التفكير، وفي هذا البحث يتم استخدام الطريقة الوصفية التحليلية لدراسة أمثلة التشبيه بين التركية والعربية والعروج إلى أسباب الخلط أو عدم الفهم الذي يحدث أحياناً بسبب اختلاف بعض تشبيهات اللغة التركية عن اللغة العربية، كذلك معرفة أهمية معرفة أوجه التشابه الشائعة خاصة أثناء تعلم شخص أجنبي، كما تقدم الدراسة جداول توضيحية من شأنها أن تسهم في معرفة التشبيهات بين اللغتين وبالتالي الثقافة الخاصة بكل منهما، مما يسهل على المتعلمين مقارنة التشبيهات الخاصة بالتركية وما يقابلها باللغة العربية.

يرتبط العرب والأتراك بعدة روابط؛ مثل الدين الإسلامي والثقافة المشتركة، إضافة إلى القضايا المشتركة التي تربطهم والتي أسهم فيها القرب الجغرافي، كل هذه العوامل وغيرها أسهمت في اشتراك اللغة التركية مع اللغة العربية بعدة كلمات، إلا أن تدريس اللغات لا يقتصر على تدريس الكلمات، فأحد أهم الأهداف العامة لمناهج اللغة العربية للناطقين بغيرها هو معرفة الطلاب لجميع جوانب الثقافة العربية، وقدرة الطلاب على الترجمة وفهم التشبيهات، وتعد أوجه التشابه اللغوية واحدة من أهم فروع الثقافة التي تعبر عن الفرد والمجتمع، لذلك من المهم معرفة كيفية استخدام الكلمات في الجمل، وكيفية التواصل بشكل صحيح، وكيفية التأكيد على كلماتنا باستخدام التشبيه المناسب في الموضوع الصحيح، فالتشبيه هو عمل مشابه بين شيئين في أمر مشترك بينهما.

يتكون البحث من مقدمة ومطلبين. تتحدث المقدمة عن أهم تعريفات التشبيه لغويًا واصطلاحيًا، ويوضح المطلب الأول أمثلة على أوجه التشابه بين العربية والتركية، ويتحدث المطلب الثاني عن وسائل فهم التشبيه أثناء تعلم لغات جديدة.

الكلمات المفتاحية: اللغة العربية، التركية، التشبيه، المقارنة، التعليم

* Araştırma makalesi/Research article

** Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü (Arapça ABD), e-posta: el3omda.arts@gmail.com
Orcid: 0000-0001-8163-9225

*** Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü (Arapça ABD), e-posta: smustafa@kmu.edu.tr
Orcid: 0000-0002-8389-9749

Makale Gönderim Tarihi: 20.04.2020

Makale Kabul Tarihi : 08.01.2021

DİL KULLANIMINDA BENZETMELERİN ROLÜ (ARAPÇA VE TÜRKÇE ÖRNEĞİ)

Öz

Benzetme(Teşbih); Belâgatın günlük yaşantıda yaygın olarak kullanılan en önemli yöntemlerden biridir, çünkü önemli bir açıklama aracıdır. Benzetmenin önemi, dinleyicinin hafızasına daha yakın anlamlar getirmenin yanı sıra başkalarında ikna ve etki yaratmaya dayanan işlevinden kaynaklanmaktadır. Benzetmeyi incelemek, öğrenilen dili, kültürünü ve nasıl düşünüleceğini anlamamıza yardımcı olacaktır.

Araştırmada, Türkçe ve Arapça arasındaki benzerliklerin örneklerini ve arasındaki anlaşmazlık ve anlaşma konularının izlenmesinde karışıklık nedenlerini veya anlama yetersizliğini ve ayrıca yabancı dil öğrenilirken ortak benzerlikleri bilmenin önemini araştırırken analitik tanımlayıcı yöntem izlenmektedir. Araştırma, Türkçe 'ye has olan benzetmeleri Arapçada buna karşılık gelen benzetmelerle karşılaştırarak öğrenciler için kolaylaştırarak, iki dilin kültür bilgisine katkıda bulunacak açıklayıcı tablolarla ortaya koymaktadır.

Bu araştırmanın önemi, günümüzde Araplar ve Türklerin İslam dini ve ortak kültürün yanı sıra, Türkçe ve Arapçanın birçok terkip ve kelimeler paylaşmasında olduğu gibi ortak meseleler, coğrafi yakınlık gibi birçok bağlantının var olmasından kaynaklanmaktadır.

Araştırma önsöz ve iki bölümden oluşmaktadır. Önsözde benzetmenin kelime ve terim olarak tanımları. Birinci bölümde Arapça ve Türkçe arasındaki benzetmelere örnekler gösterilmektedir. İkinci bölümde ise yeni dili öğrenirken benzetmeyi anlamada geçerli olan yeni metotlar anlatılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arapça, Türkçe, Dil, Benzetme, Karşılaştırma, Öğrenim

The Role of Simulations in Language use (Arabic and Turkish examples)

Abstract

Similitude; It is one of the most common rhetorical methods used in everyday life, because it is an important explanation tool. The importance of analogy stems from the function of persuading others and influencing them, as well as bringing meaning to the listener.

Studying the analogy will help us understand the language, culture and how to think. In this research, analytical descriptive method is used to investigate the examples of similarities between Turkish and Arabic and the reasons of confusion or lack of understanding in the follow-up of disputes and agreements between them and the importance of knowing common similarities while learning a foreign language. The study presents explanatory tables that will contribute to the cultural knowledge of the two languages, making it easier for the learners by comparing the metaphors specific to Turkish with the corresponding metaphors in Arabic.

The Arabs and the Turks are linked by several links, such as the Islamic religion and the common culture, as well as the common issues that bind them to the geographic

proximity. All these and other factors have contributed to the participation of the Turkish language with the Arabic language in many words.

The teaching of languages cannot be limited to the teaching of words, but one of the most important general objectives of the Arabic language curriculum for non-native speakers is "the knowledge of students in all aspects of Arab culture, the ability of students to transfer their culture to others. Language parallels are one of the most important branches of culture that express the individual and society, so it is important to know how to use words within sentences, how to communicate correctly, and how to emphasize our words by using the appropriate similaritie in the right position. Important simulations. The analogy is a similar work between two things in order to share a characteristic.

The research consists of a preface and two parts. The introduction speaks about the most important definitions of linguistic and methodological analogy. The first section shows examples of the analogies between Arabic and Turkish. The second section talks about specific means of understanding the analogy while learning new languages.

Keywords: Arabic, Turkish, Simulation, Comparison, Learning

Structured Abstract

There are some commonalities similarities between Turkish and Arabic language, like following similarities

Çocuk gibi ağlıyordu

She was crying like a child, كانت تبكي مثل الطفل

This similariti is common to Turkish and Arabic language, and also

Kaplumbağa gibi yavaş yürüyordu

He was walking slowly like a turtle كان يمشي بطيئاً مثل السلحفاة

This similarity is used in Arabic to express about slowness at work or movement, and also

Onların aşkı Leyla ile Mecnun gibiydi.

Their love was like Lily and the madman. كان حبهم مثل ليلي والمجنون

Laila and the mad poet were famous in Arabic culture, From the Arab culture their story appeared, and then moved from the Arab culture to Turkish.,

But there are some similarities that are only understood by Turkish culture, these similarities different from those in other countries or cultures, these similarities are difficult for foreigners to understand, Like the following similes;

Turp gibi, Like Radish مثل الفجل

It is mean, he's very healthy, but The Arabic speakers doesn't understand like this similarities, and also

At gibi, Like a horse مثل الحصان

This similarit is used when talking about ladies only, and also

Zehir gibi, Like poison مثل السم

In Turkish language, expresses the intensity of Great intelligence

Acı patlıcan gibi, Like bitter eggplant مثل الباذنجان المر

It is said to those who are not affected by the time, and also

Köpek gibi çalışıyorum, I work like a dog أجتهد مثل الكلب

It means he works hard

Because analogy is one of the most important means of expression in speech and in everyday life, it needs to be understood to understand the language being learned, you cannot know a language well without understanding the similarities in that language, to understand.

Helps to understand similarities while learning new languages

The similar is one of the most important means of rhetoric in discourse and in everyday life, it is necessary to understand it to understand the language being learned, and the conversation cannot be mastered and confirmed without the use of tools to confirm speech, including measurement, the specific means to understand the similar are numerous. These methods begin to realize the importance of the role of similar in mastering the Arabic language or languages in general, as well Factors affecting its use; Wrong use of similar Stems from error, confusion and misunderstanding from the other. Improper use may lead to larger problems, if it is used in the wrong position. *To understand and use similar, for example:*

-Learn the differences between building sentences in languages; You must look at the learner's native language and the language he wants to learn, this is the first step of understanding, knowing the differences between languages and comparing them will help you to truly understand the new language.

- Develop rules that explain how the student understands; knowing the differences between languages makes it easier to set specific rules for students, especially if the new language matches or approaches the learner's native language somewhere, this can be done by distributing the similar to the lessons and putting the corresponding sentences, with Repetition in different contexts, the student learns the true opposite of the similar.

-Direct Education; This method has several benefits, including that it develops the translation skill of the student, and the student learns from his mistakes if they appear, as well as the student learns what he hears directly in his daily life, and he learns how to correctly translate what he has learned in class directly, and what he hears from the community around him, and knows how to use similar in Arabic correctly.

- Translation and special dictionaries for similar between languages; There are also dictionaries for words and the translation of their meanings between languages, we also need dictionaries to translate the similar between Arabic and Turkish.

- Frequent use, installation and construction of new similar; This is useful for the learner, whether he is a student in class or a learner who wants to travel to another country on a short or long journey, it is important before traveling to another country to know the most important similar used during the talk.

- Study of literary texts; It is also helpful to understand the analogy and use it properly to pay attention to the teaching of some literary texts, both ancient and modern, this has several benefits, including knowledge of the evolution of similar and use through ancient and modern texts.

similarities and use many ways, for example:

- Learn the differences between sentences construction in languages.
- Set some rules that explain how the student understands
- Similarities is one of the important tools of culture.
- Each culture has its own similarities.
- Literal translation of words within the text is not often the correct translation.
- When learning a new language, we must learn similarities.

المقدمة

يرتبط العرب والأترك بروابط عدّة منها القضايا الواحدة التي تربطهم والقرب الجغرافي، وقد أسهمت هذه العوامل وغيرها في اشتراك اللغة التركية مع اللغة العربية في كلمات كثيرة، بل امتد الأمر ليشمل كذلك تركيبات عدة، لكن رغم هذا التشابه الكبير ظلّت هناك عدة اختلافات يجب الانتباه إليها وإلا وقع المستمع في اللبس وعدم الفهم، ومن هذه الاختلافات تغيّر بناء التشبيهات المستخدمة بين اللغة العربية واللغة التركية، مما يؤدي إلى عدم الفهم بسبب اختلاف المشبه به، أو بسبب عدم فهم المقصود من التشبيه لوجود فروقات عدة في استخدام التشبيهات، والانتباه لأمر الفرق في استخدام التشبيهات بين اللغات له أهمية كبيرة.

في تعليم اللغات لا يمكن الاقتصار على تعليم الكلمات فحسب، بل إن أحد أهم الأهداف العامة لمنهج اللغة العربية للناطقين بغيرها هي "إلمام الطالب بكل أطراف الثقافة العربية، وقدرة الطالب على نقل ثقافته للآخرين".¹ ولا شك أن التشبيهات الخاصة باللغات هي أحد أهم أفرع الثقافة التي تعبر عن الفرد والمجتمع، لذلك من المهم معرفة كيفية استخدام الكلمات داخل الجمل، وكيفية إيصال الكلام على نحو صحيح بل وكيفية التأكيد على كلامنا باستخدام التشبيه المناسب في الموقف المناسب؛ لأن التأكيد هو أحد وظائف التشبيهات المهمة.

التشبيه لغة: ذكر ابن منظور أن "التَّشْبِيهَ والتَّشْبِيهَ والتَّشْبِيهَ: المُثَلُّ، والجمع أشْبَاهٌ، وأشْبَه الشيءَ الشيءَ: مائله، وفي المثل: مَنْ أَشْبَهه أَباهُ فما ظَلَمَ.. والمُتَشَابِهَاتُ: المُتَمَثِّلَاتُ والتَّشْبِيهُ: التَّمثِيلُ".^٢

التشبيه اصطلاحاً: هو بيان أن شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفةٍ أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظاً أو ملحوظاً.^٣ فالتشبيه هو عمل مماثلة بين شيئين لاشتراكهما في صفة من الصفات، وهذه المماثلة تتم عن طريق إحدى أدوات التشبيه، يقول الزمخشري إن "التشبيبات إنما هي الطريق إلى المعاني المحتجبة في الأشياء حتى تبرزها وتكشف عنها وتصورها للأفهام".^٤ وهي فائدة أخرى للتشبيه أنه يوضح للمتلقي معانٍ ربما لم يكن ينتبه إليها.

وهكذا فإن التشبيه هو اشتراك المشبه مع المشبه به في معنى واحد، هذا المعنى هو أحد صفات المشبه به، عندما نقول عن شخص اسمه زيد إنه: (بدين كالفيل) هذا يعني أن زيداً (المشبه) اشترك مع الفيل (المشبه به) في إحدى صفاته وهي البدانة هنا، ولا يعني هذا بطبيعة الحال أن زيداً له خرطوم طويل، وقد يكون التشبيه في عدة صفات وليس صفة واحدة.

وللتشبيه أركان أربعة؛ هي "المشبه، والمشبه به، ويسميان طرفي التشبيه، وأداة التشبيه ووجه الشبه، ويجب أن يكون أقوى وأظهر في المشبه به منه في المشبه".^٥

والمشبه هو "الشيء الذي يُراد تشبيهه"^٦ أي الأمر الذي يُراد إلحاقه بغيره، أما المشبه به فهو "الشيء الذي يُشَبَّه به"^٧ أي الأمر الذي يُلحق بغيره به، والمراد بأداة التشبيه هي اللفظ الذي يربط طرفي تشبيه؛ أي المشبه والمشبه به، أما وجه الشبه فهي "الصفة المشتركة بين الطرفين، ويجب أن تكون هذه الصفة في المشبه به أقوى وأشهر منها في المشبه"^٨ أو الوصف الذي يشترك فيه طرفا التشبيه سواء في الحقيقة أو في الخيال، فالتكلم يريد أن يوصل رسالة إلى السامع باستخدام أسلوب التشبيه. وتلاحظ أهمية وجود المشبه والمشبه به في أسلوب التشبيه إما لفظاً أو تقديراً؛ فهذه قاعدة مهمة إلا أن وجه الشبه وأداة التشبيه قد يُحذفان من أسلوب التشبيه.

وللتشبيه أغراض عدة نذكر منها تزيين المشبه وتجميل صورته، أو العكس تشويه المشبه وتقبيحه عند المتلقي أو الطرف الآخر، كذلك من أغراض التشبيه تأكيد الكلام أو الحديث عند المتلقي، كذلك توضيح إمكانية وجود المشبه، ومن الأغراض كذلك بيان مقدار الحال، وهذه الأغراض جميعاً قد ظهرت في اللغة العربية واللغة التركية، ولم يظهر اختلافات فيها، إلا أن الاختلافات ظهرت فقط في المشبه به.

٢- المطلب الأول: التشبيه بين اللغة العربية واللغة التركية

يوجد العديد من الأمثلة في التشبيه بين اللغة التركية واللغة العربية التي تعبر عن مواقف الحياة المختلفة، حيث يستخدم الناس التشبيه في حياتهم لتوضيح كلامهم أو للتأكيد على خطابهم، وتقسم التشبيبات في هذا المطلب إلى:

- أولاً: تشبيبات في اللغة التركية ويمكن أن تُفهم من قِبَل متحدثي اللغة العربية.
- ثانياً: تشبيبات في اللغة التركية يصعب فهمها من قِبَل متحدثي اللغة العربية.
- ثالثاً: مقارنة بين بعض تشبيبات اللغة التركية وأقرب مقابل لها في اللغة العربية.
- تشبيبات في اللغة التركية ويمكن أن تُفهم من قِبَل متحدثي اللغة العربية.

هذه التشبيهات هي تشبيهات تركية الأصل، على الرغم من عدم وجود هذه التشبيهات في اللغة العربية، أو وجودها بشكل آخر أو بكلمات آخر إلا أن هذه التشبيهات قد تفهم من متكلم اللغة العربية، ومن هذه التشبيهات بين اللغة التركية واللغة العربية على سبيل المثال:

Çocuk gibi ağlıyordun

كان يبكي مثل الطفل

أي البكاء للأطفال، والتشبيه نفسه يستخدم في اللغة العربية عند التعبير عن شخص يبكي كثيراً أو بصوت عالٍ أو يبكي لأشياء بسيطة يقال إنه يبكي بكاء الطفل^٩. كما يقال كذلك أمر مبكياتك لا أمر مضحكاتك^{١٠}.

Çok çalıştığı için onu karıncaya benzetti.

تشبّه بنملة لأنه يعمل كثيراً

حيث يستخدم هذا التشبيه للتعبير عن العمل الكثير والمتقن. وللتعبير عن بطئ العمل أو السير يقال:

Kaplumbağa gibi yavaş yürüyordun

كان يمشي ببطء مثل السلحفاة.

ويستخدم هذا التشبيه في اللغة العربية للتعبير عن البطء في العمل أو الحركة، وربما ينبع من صفة السلحفاة نفسها: أنها بطيئة الحركة، ومن اشتهار قصة التسابق بين الأرنب والسلحفاة.

Celil, tilki gibi kurnaz bir çocuktun

كان جليل طفلاً مكرماً مثل الثعلب.

يُستخدم هذا التشبيه في اللغة العربية للتعبير عن المكر، وقد يكون مرادفاً لهذا إلى صفة المكر التي يتسم بها الثعلب عن باقي الحيوانات وهي صفة أصيلة فيه.
من الأمثلة أيضاً على التشبيه:

Onların aşkı Leyla ile Mecnun gibiydi.

كان حبه مثل ليلي والمجنون.

حيث اشتهرت شخصيتا ليلي والمجنون في التراث العربي، ومنه تنبع قصتهما، ثم انتقلت من الثقافة العربية إلى التركية.

Mehmet'in papağan gibi her şeyi tekrar etmesi beni deli ediyordu.

لقد جعلني محمد مجنوناً لأنه يكرر كل شيء مثل الببغاء.

وينتشر في الثقافة العربية استخدام هذا التشبيه (مثل الببغاء) لوصف من يكرر كلام الآخرين ويتكرر في كلامه.

Çamaşırlar yıkanınca kar gibi beyazlamış. عندما تم غسل الملابس، تحولت إلى اللون الأبيض كالثلج.

وصف الشيء ناصع البياض بالثلج هذا من التشبيهات المفهومة في اللغة العربية، لأن اللون الأبيض هو أحد الصفات الملازمة للثلج.

Ceylan gibi yürüyorsun. أنت تمشي مثل الغزال.

وصف الحركة الرشيقة بالغزال هو من التشبيهات المعتادة في اللغة العربية.

Vagondan vagona un çuvaları taşımış hamallar gibiyiz نحن مثل الحمّالين الذين يحملون أكياس الطحين من عربة إلى عربة.

وصف من يعمل كثيرًا بالحمّال من التشبيهات المعتادة، حتى كلمة **hamal** هي في الأصل كلمة عربية تستخدم بالمعنى نفسه.

Ağzımda bal gibi tatlı bir türkü. في فهي أغنية شعبية حلوة مثل العسل.

وصف الشيء الحلو بالعسل من التشبيهات المعتادة في اللغة العربية، ومن التشبيهات التي اقتربت من هذا التشبيه: "كلام كالعسل وفعل كالأسل" وهو تشبيه يعبر عن جميل الكلام وحلاوته.

Kurşunlar yağmur gibi yağarken... عندما تسقط الرصاصات مثل المطر....

تشبيهه كثرة سقوط الأشياء بالمطر من التشبيهات المعتادة والمفهومة في اللغة العربية، وهذا ينبع من صفة سقوط المطر، فالمطر عندما يسقط فهو يسقط بتتابع وكثرة.

كما أن هناك بعض التشبيهات التي يسهل استنباط معناها أو المقصود منها، إما لطبيعة المشبه به، أو للصفات الملازمة له، ومن هذه التشبيهات:

Erciş sapağında, Van Gölü mavi bir çarşaf gibi önüme serildi. في منعطف ارجيش، انتشرت أمامي بحيرة وان مثل ورقة زرقاء.

بطبيعة الحال البحيرة تكون زرقاء المشبه به هو بحيرة وان، إن لم يعرفها المتلقي يمكنه فهم أو استنباط المعنى الذي يقصده المتكلم عن طريق استنباط الطبيعة العامة للبحيرات من أنها زرقاء اللون. ومن التشبيهات كذلك:

Çiçek gibi مثل زهرة أو كالزهرة

Bu ev çiçek gibi olmuş. هذا المنزل أصبح مثل الزهرة.

في اللغة التركية إذا فعلت شيئاً جميلاً أو إذا نظفت مكاناً بشكل جيد يقال إن هذا المكان أصبح كالوردة، أو هذا العمل كالوردة، وهذا التشبيه يمكن أن يكون مفهوماً لتعلم اللغة التركية الأجنبي، أو للشخص العادي الذي يسمع هذا التشبيه للمرة الأولى؛ لأن الوردة جميلة بطبيعة الحال، وبالتالي فالمقصود هو التشبيه بالجمال، أو روعة المنظر، أو دقة الشكل.

Kalem gibi kaş

حاجب مثل القلم.

هذا التشبيه يطلق على الحاجب الرفيع فيقال حاجب مثل القلم؛ أي رفيع مثل القلم، إذا رأينا أحداً له حاجب رفيع يقال له إنه مثل القلم.

Sırma gibi saç

شعر كالملفوف

وهو تشبيه يستخدم لوصف الشعر والجميل

Çorap sökücü gibi

مثل الجورب المقطوع

وهو تشبيه يستخدم لمن يواجه صعوبة في بداية عمله، لكنه مع مرور الوقت سيعتاد ويعرف طبيعة العمل ويألفه، ويستطيع القيام به وينجح فيه. وربما ينطلق هذا التشبيه من كون الملابس الجديدة عامة قد تحتاج بعض الوقت حتى تتناسب تماماً مع الجسم، لذلك يمكن أن يفهم هذا التشبيه في اللغة العربية.

Gözü dürbün gibi.

عينه مثل المنظار.

يستخدم هذا التشبيه لمن يرى على نحو جيد "عينه مثل المنظار" أي أنه يرى بشكل ممتاز كل شيء لو كان بعيداً، كما أنه يرى الأشياء البعيدة واضحة، وقريب من هذا التشبيه قولهم.

Şahin gibi gözleri var

لديه أعين مثل الصقر شاهين.

أي أنه يستطيع أن يرى بدقة من مسافة بعيدة. ومن التشبيهات كذلك:

Buz gibi.

مثل الجليد

إذا قيل عن شخص إنه "مثل الجليد" هذا يعني أنه يتعامل مع الطرف المقابل بهدوء شديد، وربما بلا مشاعر، وهذا التشبيه يمكن أن يكون مفهوماً في اللغة العربية، إذا سمعنا ناطقاً للغة العربية في إحدى المحادثات. ومن أمثلة التشبيه كذلك:

Fırtınada bir deniz feneri kadar yalnızdım.

في العاصفة كنت وحيداً مثل المنارة.

وحيد مثل المنارة أو مثل فانار البحر تشبيه يعبر عن الوحدة؛ لأن الفانار بطبيعة الحال ليس موجوداً بكثرة في البحار، كما أنه موجود بشكل منفرد.

Kapı gibi.

مثل الباب

ويستخدم هذا التشبيه للتعبير عن الرجل ذو الطول أو الجسم المرتفع، كما يستخدم أحياناً للتعبير به عن القوي في قوله الموثوق فيه، هذا التشبيه أيضاً يمكن أن يكون مفهوماً في اللغة العربية للتعبير عن الشخص الطويل.

Ay parçası gibi

مثل قطعة القمر

وصف الشيء الجميل بالقمر من التشبيهات المفهومة لناطق اللغة، إلا أن اللغة العربية تستخدم التركيب (مثل القمر) للتعبير عن الشخص الجميل في مقابل استخدام (مثل قطعة القمر) في اللغة التركية، يقول المثل العربي "الليل طويل وأنت القمر".^{١٣}

Dağ gibi.

مثل الجبل

يقال الآباء مثل الجبل خلف الأبناء، يعني أنهم يمدوهم بالقوة اللازمة في كل موقف، وقد ذكر الجبل في اللغة العربية للتعبير عن الضخامة في المثل الذي يقول: "تمخض الجبل فولد فأراً".^{١٤}

على الرغم من عدم استخدام هذه التشبيهات من قِبَل ناطقي اللغة العربية إلا أن المتلقي العربي قد يفهمها من سياق الحديث، إلا أن هناك بعض التشبيهات الخاصة بالثقافة التركية وتنبع من البيئة الخاصة بها، وبالتالي يصعب فهمها من قِبَل متحدثي اللغات الأخرى.

١،٢-٢،١-٢،٢: تشبيهات في اللغة التركية يصعب فهمها من قِبَل متحدثي اللغة العربية.

278

يوجد بعض التشبيهات تختص بالثقافة التركية، وتختلف بها عن الدول أو الثقافات الأخرى، وهذه التشبيهات قد يصعب على المتلقي أو المستمع فهمها، وربما يصل الأمر إلى الفهم الخاطئ أو سوء الفهم إذا استخدم المتكلم هذه التشبيهات في المحادثة، وبالتالي يجب فهمها وفهم الموقف الذي تقال فيه من قِبَل متعلمي اللغة التركية حتى لا يحدث الخلط أو عدم الفهم بين المتكلم والمتلقي.

عند استخدام متحدث تركي بعض التشبيهات باللغة التركية في الكلام أو المحادثة قد لا يفهم المتلقي المقصود خاصة إذا كان حديث العهد بتعلم اللغة التركية؛ على سبيل المثال في اللغة التركية إذا أردنا التعبير عن رجل يتسم بصحة جيدة نقول عنه إنه:

Turp gibi

في اللغة العربية يعني (مثل الفجل) وهذه هي الترجمة التامة لهذا التشبيه، لكن المتحدث باللغة العربية لا يفهم هذا التشبيه إذا استمع إليه، ولا يفهم المقصود منه، لأنه لا يعرف العلاقة بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) كما أن تشبيه الإنسان ذي الصحة الجيدة بالفجل ليس من التشبيهات المعتادة في الثقافة العربية، فعند استخدام هذا التشبيه أمام رجل عربي أو متعلم جديد للغة التركية نتوقع عدم إدراكه المعنى المقصود وقد يختلط عليه الأمر ويفهم شيئاً آخر من صفات الفجل؛ قد يفهم أن المقصود مثلاً أن الرجل (أبيض كالفجل) وهذا أيضاً من صفات الفجل أنه أبيض اللون؛ وبالتالي يكون الاختلاف فقط في وجه الشبه. في المقابل في اللغة العربية عند التعبير عن إنسان أو شخص بصحة جيدة يقال عنه إنه:

At gibi

والترجمة التامة لهذا التشبيه هي أنه (مثل الحصان)، على أن هذا التشبيه مستخدم في اللغة التركية للتعبير عن السيدات فقط، وليس من اللائق استخدامه، وهنا يحدث الخلط وعدم الفهم، وربما تحدث بعض المشاكل بسبب سوء التقدير والفهم بين متحدثي اللغة العربية ومتحدثي اللغة التركية، وفي حقيقة الأمر يحتاج المتعلم الجديد إلى معرفة المقصود من التشبيهات ومواضع استخدامها في المواقف الكلامية حتى لا يقع في الخلط أو سوء الفهم.

تكمن المشكلة الأكبر عند بداية تعلّم اللغات، عندما يتعلّم الطلاب كلمات اللغة الجديدة ويظنون بذلك أنهم أتقنوا اللغة المراد تعلّمها جيداً، إذ يحرص الطالب على ترجمة ما يراه من جمل وكلمات دون اعتبار لمحتوى الكلمات الثقافي وما تحمله في طياتها من معاني أخرى جانبية بالإضافة إلى معناها الأصلي، وهذا بطبيعة الحال لا يصل بنا إلى المعنى الحقيقي المراد من الجملة، فالترجمة التامة لا تصل بنا في كثير من الأحيان للترجمة الصحيحة للكلمات داخل المتون.

إن كان استخدام (الفجل) للتعبير عن الصحة الجيدة مفهوماً في اللغة التركية فهو غير مفهوم تماماً في اللغة العربية، وإن كان استخدام (الحصان) للتعبير عن الصحة الجيدة مفهوماً في اللغة العربية فهو مستهجن وغير مقبول في اللغة التركية.

- ومن الأمثلة الأخرى على التشبيهات:

Zehir gibi

إذا اتصف أحد الأشخاص بشدة الذكاء يقال عنه هذا التشبيه، (مثل السم) أو رأسه مثل السم، مما يعني أنه ذكي.

Kara kedi gibi

(مثل القطعة السوداء) وهو من التشبيهات التي استقلّت بها اللغة التركية عن اللغة العربية، إذ يوصف به الشخص الماكر الذي يتكلم عن الآخرين من خلفهم، أو من يوقع بين الأشخاص.

Dut yemiş bülbül gibi

(التوت المجفف مثل العندليب) وهو من التشبيهات غير المفهومة لناطقي اللغة العربية.

يتكون التشبيه في اللغة التركية من المشبه والمشبه به وأداة التشبيه، والأمر نفسه في اللغة العربية، رغم ذلك إلا أن الخلط يظهر من خلال اختلاف استخدام المشبه والمشبه به، فمن الأمثلة يظهر في اللغة التركية بعض التشبيهات المختلفة عن اللغة العربية، من التشبيهات كذلك:

Pabuç kadar dili olmak.

وهذا التشبيه يقال لشخص ذو لسان طويل ويتكلم بشكل سيء وعدم احترام، فيقال لسانه مثل الحذاء، كما يقال كذلك:

Pabuç gibi dil.

ويعني (لسان مثل الحذاء) أي ليس جيدًا، ويتكلم بلا داع وفي كل موقف يعطي الجواب الخاطئ. لكن في اللغة العربية يقال (لسانه طويل)، ويقال في المثل العربي "طعن اللسان كوخز السنان".^{١٤} ومن الأمثلة التركيبية المختلفة عن الأمثلة العربية:

Acı patlıcan gibi

والمعنى (مثل الباذنجان المر)، ويقال لمن لا يتأثر بمرور الزمن.

Zeytinyağı gibi üste çıkıyor

يعني "مثل زيت الزيتون يصعد فوق الماء" هو دائمًا على حق أو يظن نفسه كذلك، وقد ذكر الزيت في الأمثال العربية في قولهم "الزيت في العجين لا يضيع".^{١٥} أي أن أثره يظل موجودًا على الرغم من عدم رؤية العين له.

استخدمت الأمثال التركيبية خاصة في الزيت لازمة له وهي أنه يعلو فوق الماء لتعبر بذلك عن تعالي على الآخرين أو يرى نفسه دائمًا الأعلى والأحق، على أن الأمثال العربية استفادت من خاصية أخرى للزيت وهي أنه يدخل في ثنايا الطحين ويتحول معه للعجين لكن يظهر أثره واضحًا لتعبر بذلك عن صاحب التأثير في الآخرين؛ فإن لم يظهر واضحًا فأثره لا يزول. فكلتا الثقافتين - العربية والتركية - استفادت من خواص الزيت (المشبه به) المعروفة لتقديم تشبيه يُقرّب الصورة للمتلقى إن اختلف موضع التصوير بين الثقافتين أو بين اللغتين.

Manavdan aldığı biberler zehir gibi acı çıktı.

يعني "تبين أن الفلفل الذي أخذه من البقالة كان مُؤلم كالسم" أو حار مثل السم، هو من التشبيهات التي قد تكون غريبة في المنطق العربي، الممارسة في اللغة العربية لا تُشبه بالسم، لا سيما وأن السم لا يأكله أحد فيعرف طعمه.

Maçtan sonra sucuk gibi terlemişim

يعني "أنا عرقْتُ مثل السُّجُق بعد المباراة"، وهو أيضًا تشبيه غير مفهوم لناطقي اللغة العربية، لأن العلاقة بين كثرة العرق وبين السجق بعيدة، كذلك من التشبيهات المستخدمة في اللغة التركية:

Köpek gibi çalıştım.

اجتهدت مثل الكلب.

وهو يعني "أنه اجتهد كثيرًا"، وإذا استخدمت صيغة الزمن المضارع **Çalışıyorum** فيقال في الجملة:

Köpek gibi çalışıyorum.

أجتهد مثل الكلب.

يعني أنه كثير الاجتهاد، على أن هذا التشبيه يقدم معنى آخر وهو أن هذا الاجتهاد فيه نوع من الإجبار أو على أقل تقدير اجتهاد بدون رغبة ومحبة.

لكن في اللغة العربية هذا التشبيه غير مستساغ وغير مفهوم، ومردّ هذا إلى سببين:

السبب الأول: الكلب في الثقافة العربية ليس جيدًا؛ فالكلب قد يُستخدم في العمل أو المساعدة لكنه لا يدخل

البيت

السبب الثاني: التعبير عن كثرة الاجتهاد في اللغة العربية؛ يقال: هو يجتهد مثل البقرة أو حتى مثل الحمار، لكن لا يذكر الكلب في كثرة الاجتهاد، على أن الحث على العمل والاجتهاد في الثقافة العربية يقال فيه: "إن يكن الشغل مجهداً فإن الفراغ مفسدة"^{١٦}

٢، ١، ٣-ثالثاً: مقارنة بين بعض تشبيهات اللغة التركية و أقرب مقابل لها في اللغة العربية.

هناك بعض التشبيهات التي تقترب من خلالها اللغة التركية من اللغة العربية في البناء أو المشبه أو المشبه به، ومن هذه التشبيهات:

Ayaklı gazete gibi.

"مثل صحيفة بقدمين / متنقلة" يقال هذا التشبيه لمن يسمع الأخبار وينقلها بسرعة بين الناس في كل مكان. وما ذكر عن نقل الأخبار في الأمثال العربية هو قولهم "يأتيك بالأمر من فصّه"^{١٧}، وهو مثل يقال لمن يقف على جوهر الأمور. كذلك "عند جهينة الخبر اليقين"^{١٨}، و جهينة عربي من بني جهينة يسى الأحنس وكان يشتهر بمعرفة الخبر الحقيقي عن غيره من الناس.

Su gibi aziz ol.

"كن عزيزاً مثل الماء" ربما ينبع هذا التشبيه من الثقافة التركية التي ترى في الماء أهمية كبيرة، وربما ينبع من قلة الأنهار أو مصادر المياه الدائمة، وقلة المياه في بعض الأماكن أو الاعتماد على مياه الأمطار فقط، لذلك فالماء من الأشياء المهمة والعزيرة في الثقافة التركية. هذه الأهمية للماء موجودة كذلك في اللغة العربية؛ فعند عودة الأمور لطبيعتها ومجراها الطبيعي بعد ابتعاد يقال "عادت المياه لمجاريها"، وفي القرآن الكريم {وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيًّا}^{١٩}

على أن الحث على عدم الطمع والتمسك بالعزة له تعبير آخر في الثقافة العربية؛ ففي المثل يقال "تقطع أعناق الرجال المطامع"^{٢٠}.

والجدول التالي يوضح بعض التشبيهات التي يختلف فيها وجه الشبه بين اللغة التركية واللغة العربية

جدول المقارنة بين التشبيهات في اللغة التركية واللغة العربية

اللغة العربية	الترجمة باللغة التركية	الترجمة باللغة العربية	اللغة التركية
"عشب ولا بعير" ^{٢١} "يقال لمن له مال كثير ولا ينفق منه، للتعبير عن رغد العيش مع البخل."	Devesiz ot	"العيش مثل العشب". للتعبير عن رغد العيش.	Ot gibi yaşamak

<p>Gül gibi hayatın/işin/ çocukların / var.</p>	<p>"حياتك مثل الوردة لماذا الشكوى" للتعبير عن الشكوى مع رغد العيش.</p>	<p>Kanaat bitmeyen hazinedir.</p> <p>Aş'abtan daha açgözlü.</p> <p>Bir kuzu gibi, nerede yaslandıysa, yün üzerine yaslanır.</p>	<p>"القناعة كَنْزٌ لَا يَفْتَى" ٢٢</p> <p>"أَطْمَعُ مِنْ أَشْعَب" ٢٣</p> <p>"كالخروف؛ أينما اتكأ اتكأ على صوف" ٢٤</p>
<p>Kurt gibi açım.</p>	<p>"جائع مثل الذئب". للتعبير عن شدة الجوع.</p>	<p>Açın imanı olmaz.</p> <p>Tok karın zekâyı aptal eder.</p>	<p>"البطننة تَأْفَنُ الفطننة" ٢٥</p> <p>للتعبير عن الزهد في أكل الطعام.</p>
<p>Bu adam keçi gibi inatçı.</p>	<p>"عنيد مثل الماعز" للتعبير عن العناد.</p>	<p>İki keçi o konuda tolaşmazlar</p>	<p>"لا ينتطح فيه عنزان" ٢٦</p> <p>أي أمر متفق عليه لا نزاع فيه</p> <p>استخدم الماعز للتعبير عن العناد، لكن الجملة مختلفة</p>
<p>Benim en iyi arkadaşım kara toprağa benzer.</p>	<p>"صديقي الأقرب يشبه التراب الأسود".</p>	<p>Gerçek dost kara günde belli olur.</p> <p>Yoldan önce yoldaşı ara.</p>	<p>"الصديق وقت الضيق" ٢٧</p> <p>"اطلب الرفيق قبل الطريق" ٢٨</p> <p>"عند النازلة تعرف أخاك" ٢٩</p>

		Bela zamanı kardeşini tanırırsın.	"عند الشدائد تعرف الإخوان" ^{۳۰}
		Dostlar darlıkta bilinir.	
Babası odadan çıkarken yüzü mahkeme duvarı gibiydi.	عندما خرج والده من الغرفة ، كان وجهه مثل حائط المحكمة "غي لا يفهم شيئاً مثل الجدار"	Ayağı sürçmez at yoktur. Hata yapmayan âlim yoktur.	"لكل جواد كبوة، ولكن الم هفوة" ^{۳۱}
Yıldız gibi parlıyor.	"يلمع مثل النجم" النجم هنا للتعبير عن الجمال.	Bir yıldız gibi uyumadım	"أسهر من نجم، يعني لم ينم ليلا مثل النجم، حتى أكثر من النجم؛ لوصف اليقظة ليلا" ^{۳۲} النجم هنا للتعبير عن السهر وعدم النوم في الليل.
Çobanlar gibi dallar yaktık."	"أحرقنا الفروع مثل الرعاة"	Eğilen dallar düzelir. Mutlu kimse başkalarından öğüt alan kimsedir.	"إِنَّ الْعُصُونَ إِذَا قَوْمَهَا اغْتَدَلَتْ" ^{۳۳} هنا للتعبير عن امكانية الاعتدال بعد الميل "السَّعِيدُ مَنْ وَعِظَ بِغَيْرِهِ" ^{۳۴} ، يعني أخذ العبرة والعظة من غيره
Ahmet'in altın gibi bir kalbi var.	"قلبه مثل الذهب"	Zaman altın değerinde.	"الوقت من ذهب" ^{۳۵} .

Vakit nakittir.	وهذا للتعبير عن أهمية القلب ومكانته "الوقت هو النقود"	Kişinin insanlığı iki şeydedir biri kalp diğeri lisanıdır.	ذكر الذهب للتعبير عن الوقت وأهميته، لكن أهمية القلب ذكرت في هذا المثل "إنما المرء بأصغرئله قلبه ولسانه." ^{٣٦}
Pabuç gibi dil.	"لسانه مثل الحذاء" للتعبير عن سوء اللسان وفعله.	En güzel Ahlak dili korumak.	"خَيْرُ الْإِنْسَانِ حِفْظُ اللِّسَانِ" ^{٣٧} ، يعني أفضل خلق هو حفظ اللسان، للتعبير عن أهمية حفظ اللسان
Kürek gibi dil.	"لسانه مثل المجرفة"	İnsanın afeti dilindedir. İnsanın belası lisanındandır.	"بَلَاءُ الْإِنْسَانِ مِنَ اللِّسَانِ" ^{٣٨} فالقول السيء هو آفة اللسان

ونلاحظ من الجدول السابق أن بعض التشبيهات اختلفت في المشبه به فقط مثل:

Ahmet'in altın gibi bir kalbi var.

ففي اللغة العربية يستخدم المعنى نفسه لكن يقال "الوقت من ذهب"، فيستخدم الذهب للتعبير عن أهمية الوقت.

وفي حين استخدمت الثقافة التركية النجم للتعبير عن الجمال في التشبيه:

Yıldız gibi parlıyorsun.

استخدمت الثقافة العربية النجم للتعبير عن السهر طوال الليل وعدم الراحة والنوم لكن في صيغة التفضيل وليس في صيغة أسلوب التشبيه "أسهر من نجم" (صبي، عبدالعزيز، و سليمان، ١٩٩٢، صفحة ٩٢).

على أن الثقافة التركية اقتربت من الثقافة العربية في استخدام العشب للتعبير عن الغنى أو رغد العيش، ففي حين يقال في الثقافة التركية:

Ot gibi yaşamak

للتعبير عن رغد العيش، يقال في الثقافة العربية: "عشب ولا يعير"، يتم التعبير بهذا التشبيه عن امتلاك الكثير من الأموال، لكن الاختلاف ظهر في بناء الجملة، فتمام المثل العربي يعبر عن عدم استخدام هذه الأموال، أو عدم فائدتها.

من الأمثلة السابقة نلاحظ الاتفاق بين اللغتين التركية والعربية في وجود أسلوب التشبيه، وكذلك أدوات التشبيه (مثل /ك)، كما يوجد المشبه في اللغتين، لكن الاختلاف الرئيس في أسلوب التشبيه بين اللغة التركية واللغة العربية هو اختلاف المشبه به في بعض الأحيان، أو اختلاف وجه الشبه في أحيان أخرى. فكيف يمكن فهم التشبيه بين اللغات؟ وما فائدة هذا؟

٣- المطلب الثاني: الوسائل المعينة على فهم التشبيه أثناء تعلم اللغات الجديدة

لأن التشبيه أحد أهم وسائل البيان في الخطاب وفي الحياة اليومية يلزم فهمه لفهم اللغة التي يتم تعلمها، فلا يمكن إتقان لغة من دون فهم التشبيهات الموجودة في تلك اللغة، ولا يمكن إتقان الحديث وتأكيد دون استخدام أدوات التأكيد في الحديث التي من بينها التشبيهات، والوسائل المعينة على فهم التشبيه عديدة، وتبدأ هذه الوسائل من فهم أهمية أثر التشبيه في إتقان اللغة العربية أو اللغات عامة، كذلك العوامل المؤثرة في استخدامه؛ فالاستخدام الخاطئ للتشبيه ينبع عنه الخطأ والخلط وسوء الفهم من الطرف الآخر، وربما يؤدي الاستخدام الخاطئ إلى مشاكل أكبر إذا تم استخدامه في موقف خاطئ.

ولفهم التشبيهات واستخدامها سبل شتى منها على سبيل المثال:

١،٣- معرفة الفروق بين بناء الجمل في اللغات.

يجب النظر إلى اللغة الأم للمتعلم واللغة التي يريد أن يتعلمها، فهذه هي الخطوة الأولى للفهم، ومعرفة الفروق بين اللغات والمقارنة بينها يساعد على الفهم الحقيقي للغة الجديدة.

٢،٣- وضع القواعد الموضحة لكيفية فهم الطالب.

بعد معرفة الفروق بين اللغات يسهل وضع قواعد معينة للطلاب، خاصة إذا كانت اللغة الجديدة تتوافق مع لغة المتعلم الأم أو تقترب منها في موضع ما، ويمكن ذلك من خلال توزيع التشبيهات على الدروس ووضع الجمل الحقيقية المقابلة لها، مع تكرارها في سياقات مختلفة، فيتعلم الطالب المقابل الحقيقي للتشبيهات، ولا يهتم فقط بالترجمة الحرفية.

٣،٣- التعليم المباشر

طالما عرفنا أهمية التشبيه يجب أن نجتهد لمعرفة الفروق في التشبيهات بين اللغات، وهذا ليس صعباً فالمعلم في الصف يمكنه أن يطلب من الطلاب كتابة تشبيهات باللغة العربية تدور حول مواقف حياتهم اليومية أو نقل ما يسمعون من تشبيهات باللغة التركية إلى اللغة العربية، فهذا الأسلوب له فوائد عدة؛ منها أنه ينمي مهارة الترجمة لدى الطالب، كما أن الطالب يتعلم من أخطائه إذا ظهرت، وكذلك فالطالب يتعلم مما يسمعه بشكل مباشر في حياته اليومية ويتعلم كيف يترجم بشكل صحيح ما تعلمه في الصف مباشرة وما يسمعه من المجتمع من حوله، ويعرف كيفية استخدام التشبيهات في اللغة العربية بشكل صحيح، وما هي التشبيهات المناسبة لمواقف الحياة المختلفة. من المفيد كذلك الاهتمام بتعليم أشهر التشبيهات المستخدمة بشكل مباشر في الصف، وتحليل أركان جملة التشبيه وفهم المشبه به خاصة، لأن المشبه به هو أكثر الأركان اختلافاً بين ثقافة وأخرى.

٤،٣- الترجمة، وعمل معاجم خاصة للتشبيهات بين اللغات.

كما أن هناك معاجم للكلمات وترجمة معانيها بين اللغات، نحن بحاجة كذلك إلى معاجم تقوم على ترجمة التشبيهات الموجودة بين اللغتين العربية والتركية "فبعد أفول الإمبراطورية العثمانية انبثقت الهويات الثقافية الجديدة للأمتين التركية والعربية، وأصبح من اللازم تأسيس علاقة ثقافية بين الطرفين، ولا سبيل غير الترجمة البينية وسيلة لتحقيق ذلك، ولطالما لعب المترجم دور الوسيط بين الثقافات القومية"^{٣٩}، فإذا أدركنا أهمية التشبيه ظهرت لنا ضرورة معرفته وفهمه، فمن وسائل معرفة التشبيه التعلم المباشر عن طريق معاجم التشبيه.

٥،٣- الاستخدام المتكرر للتشبيهات الجديدة بتراكيبها وبنائها.

وهذا يفيد المتعلم سواء كان طالبًا في الصف أو متعلمًا يريد السفر إلى دولة أخرى في رحلة قصيرة كانت أو طويلة، فمن الأمور المهمة قبل السفر إلى دولة أخرى هو معرفة أهم التشبيهات المستخدمة أثناء الحديث، خاصة إذا أراد المكوث لفترة طويلة في تلك الدولة، إن مثل تلك الأمور تساعد المتحدث على عدم الوقوع في الخطأ أو المشاكل الأخرى التي تنتج من الخلط أو سوء الفهم.

٦،٣- دراسة النصوص الأدبية.

من الوسائل المساعدة كذلك في فهم التشبيه واستخدامه بشكل صحيح الاهتمام بتدريس بعض النصوص الأدبية سواء القديم منها أو الحديث. وفي هذا فوائد عدة؛ منها معرفة تطور التشبيهات واستخدامها من خلال النصوص القديمة والحديثة، كذلك فهم النصوص من شأنه أن يسهم في فهم اللغات وإتقانها، كما أن معرفة الجماليات الموجودة في تلك النصوص من شأنه أن يسهم في إتقان اللغات.

٤- نتائج البحث

-- استخدام التشبيه الخاطئ من شأنه أن يقدم للسامع معلومات خاطئة أو يؤدي إلى عدم الفهم والوقوع في اللبس والخلط.

- الترجمة التامة لا تصل بنا في كثير من الأحيان إلى الترجمة الصحيحة للكلمات داخل المتن.

- التشبيهات أحد الأدوات المهمة المعبرة عن الثقافة؛ حيث تتسم كل ثقافة ببعض التشبيهات الخاصة بها.

- عند تعلم لغة جديدة يجب الاهتمام بتعليم التشبيهات وخاصة المختلفة منها بين اللغات، لأنها إحدى الوسائل المعينة على فهم اللغة وإتقانها.

- تتفق الثقافة التركية مع الثقافة العربية في استخدام خواص الأشياء في تشكيل بنية التشبيه.

٥- المصادر:

ابن منظور، محمد بن مكرم بن جمال الدين. *لسان العرب*، الطبعة الثالثة (بيروت: دار صادر، ١٤١٤هـ).

الجارم علي - أمين، مصطفى. *البلاغة الواضحة*، (باكستان: مكتبة البشرية، ٢٠١٠).

الزمخشري، جار الله محمود بن عمر. *الكشاف عن حقائق التنزيل*، الطبعة الثالثة (بيروت: دار الكتب العربي،

٢٠٠٩).

صوتشين، محمد حقي. " منهج اللغة العربية للناطقين بغيرها حسب الإطار المرجعي الأوربي المشترك للغات على المستويين "A1-A2 ، مجلة عالم الفكر ٤٤/٢، (ديسمبر ٢٠١٥).

صوتشين، محمد حقي. كتاب الترجمة إشكالات المناقفة، بحث تجريبي الشخصية في الترجمة الأدبية ترجمة (قنديل أم هاشم) ليحيى حقي وقصائد الشاعر التركي حلمي ياووز نموذجاً، (قطر: دار الكتب القطرية، ٢٠١٤)

صيني، محمود اسماعيل- عبدالعزيز، ناصف مصطفى- أمين، مصطفى أحمد. معجم الأمثال العربية، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٢)

Kaynakça

Cârim, Ali- Emîn, Mustafa. el-Belâgatü'l-Vadiha. Pakistan:Mektebetü'l- Buşra, 2010.

İbn Manzûr, Muhammed b. Mukrim. Lisânu'l-'Arab. 3. Baskı. Beyrut: Dâru Sâdir, 1985.

Sînî, Mahmûd İsmâ'îl- 'Abdul'azîz, Nâsîf Mustafa- Emîn, Mustafa Ahmet. Mu'cemu el-emsâli'l 'Arabiyye. Beyrût: Mektebetu Lubnân, 1992.

Suçin, Mehmet Hakkı. "Menhecu'l-lügati'l-'Arabiyyeti li'n-Naâtikîne bi Gayrihâ hasbe'l-İtâri'l-Merca'iyi'l-Urubıyyi'l-Müşteraki li'l Lugâti 'ala'l-Mustevıyyîn A1-A2". "Âlemu'l-Fikr 44/2 (Aralık 2015): 223-256.

Suçin, Mehmet Hakkı. "Tecribetî'ş-Şahsiyye fi't-Tercemeti'l Edebiyye: Tercemetu (Kindîli Umî Hâşim) li Yahya Hakkî ve Kasâ'ide eş-Şâ'iri't-Turkî Hilmî Yavûz numûzen." et-Terceme İşkâlâtu'l-Musâkafe. Mucâb el-İmâm- Muhammed 'Abdulazîz, 163-185. Katar: Dâru'l-Kütübi'l-Katariyye, 2014.

ez-Zemahşeri, Cârü'l-lâh Mahmûd b. Tefsîru'l-Keşşâf 'An Hakâiku't-Tenzîl ve 'Uyûni'l-Ekâvîl fi Vucûhi't-Te'vîl. 3. Baskı. Beyrût: Dâru'l-Ma'rife, 2009.

"Mevkı hikem: hikem ve akvalu a'n el-atfal" 7 Ekim2019. <https://xn--sgb8bg.net/>.

¹ محمد حقي صوتشين، " منهج اللغة العربية للناطقين بغيرها حسب الإطار المرجعي الأوربي المشترك للغات على المستويين "A2-A1، مجلة عالم الفكر ٤٤/٢، (ديسمبر ٢٠١٥): ١٨-١٩.

^٢ محمد بن مكرم بن جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة (بيروت: دار صادر، ١٤١٤هـ)، ١٧.

^٣ علي الجارم – مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، (باكستان: مكتبة البشرية، ٢٠١٠)، ١٨-١٩.

^٤ جار الله محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل، الطبعة الثالثة (بيروت: دار الكتب العربي، ٢٠٠٩)، ٢٠٧.

^٥ الجارم – أمين، البلاغة الواضحة، ١٩.

^٦ نفس المصدر، ١٧.

^٧ نفس المصدر، ١٧.

^٨ نفس المصدر، ١٧.

^٩ "موقع حكم:حكم وأقوال عن الطفل"، ٧ أكتوبر ٢٠١٩، <https://xn--sgb8bg.net/>.

^{١٠} العسكري- أبو هلال، جمهرة الأمثال، ١٤.

^{١١} محمود اسماعيل صيني، ناصف مصطفى عبدالعزيز، مصطفى أحمد أمين، معجم الأمثال العربية، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٢)، ٤٠٤.

^{١٢} صيني، عبدالعزيز، سليمان، معجم الأمثال العربية، ٦٢٧.

^{١٣} نفس المصدر، ٥٦.

^{١٤} صيني، عبدالعزيز، سليمان، معجم الأمثال العربية، ٧٢.

^{١٥} نفس المصدر، ٥٠.

- ١٦ صيني، عبدالعزيز، سليمان، معجم الأمثال العربية، ١٥٩ .
- ١٧ ينظر: صيني، عبدالعزيز، سليمان، معجم الأمثال العربية، ١١٤ .
- ١٨ ينظر: صيني، عبدالعزيز، سليمان، معجم الأمثال العربية ١١٣ .
- ١٩ القرآن الكريم، الأنبياء، ٣٠:٢١ .
- ٢٠ صيني، عبدالعزيز، سليمان، معجم الأمثال العربية، ٩٧ .
- ٢١ نفس المصدر، ٩٣ .
- ٢٢ نفس المصدر، ١٩ .
- ٢٣ نفس المصدر، ٩٧ .
- ٢٤ ينظر: صيني، عبدالعزيز، سليمان، معجم الأمثال العربية، ١١٩ .
- ٢٥ نفس المصدر، ٩٧ .
- ٢٦ نفس المصدر، ٩٧-١١٣ .
- ٢٧ صيني، عبدالعزيز، سليمان، معجم الأمثال العربية، ٧٩ .
- ٢٨ نفس المصدر، ٧٧ .
- ٢٩ نفس المصدر، ٧٩ .
- ٣٠ ينظر: صيني، عبدالعزيز، سليمان، معجم الأمثال العربية، ١٧٧-٧٩ .
- ٣١ نفس المصدر، ١٠٩ .
- ٣٢ نفس المصدر، ٩٢ .
- ٣٣ ينظر: صيني، عبدالعزيز، سليمان، معجم الأمثال العربية، ١٠٤ .
- ٣٤ صيني، عبدالعزيز، سليمان، معجم الأمثال العربية ٣٤-١٠٤ .
- ٣٥ صيني، عبدالعزيز، سليمان، معجم الأمثال العربية، ١١٦ .
- ٣٦ نفس المصدر، ٤٧ .
- ٣٧ نفس المصدر، ٤٥ .
- ٣٨ نفس المصدر، ٧١ .
- ٣٩ محمد حقي صوتشين، كتاب الترجمة إشكالات المثاقفة، بحث تجريبي الشخصية في الترجمة الأدبية ترجمة (قنديل أم هاشم) ليجي حقي وقصائد الشاعر التركي حلمي يابوز نمونجا، (قطر: دار الكتب القطرية، ٢٠١٤)

يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة وقوع المجاز في القرآن من حيث إثباته أو عدمه، وقد حظي المجاز أكثر من غيره من الموضوعات البلاغية بالدراسة المستفيضة من قبل العلماء والفقهاء لأهميته وارتباط وقوعه في كتاب عزّ وجل، وبات وجوده وعدم وجوده في القرآن محطّ خلاف بين بعض العلماء والفقهاء واللغويين، فذهب بعض الفقهاء والمفسّرين مثل داؤود الزهيري، أبو مسلم الأصفاني، محي الدين ابن العربي ومحي الطريقة السلفية ابن تيمية إلى تأييد القراءة الحرفية للقرآن وأنّ الآيات التي تقتضي تجسيم الله والتي فيها كلمات (اليد، الوجه، القدم، والعين، و... إلخ) ليس فيها مجاز، والمدرسة الثانية التي تعارض فكرة عدم وجود المجاز أمثال الطهناوي، ابن قتيبة و بدر الدين الزركشي ذهبوا إلى أنّ القرآن الكريم جاء مطابقاً لقواعد اللغة العربية والتي فيها المجاز، الاستعارة والكناية وغيرها من الفنون البلاغية والأدبية، ونظرة ثالثة رغم قبولها المجاز في اللغة العربية إلا أنها ترفض وجوده في القرآن. وقد تمّ الاعتماد في هذا البحث على تحليل آراء العلماء الذين يتحدثون عن ظاهرة المجاز والتطرق إلى أبرز البراهين والحجج للمدرستين (المؤيدة والمخالفة)، وإثبات الآراء التي هي أقرب إلى الحقيقة والموضوعية وكذلك الإجابة على سؤال: هل يمكن أن يخلو القرآن الكريم من المجاز؟ وأن معاني الآيات الكريمة الدالة على التجسيم هي معاني حقيقية؟

الكلمات المفتاحية: اللغة العربية وبلاغتها، القرآن، المجاز، القبول، الرّفص

KABUL VE RED AÇISINDAN KUR'ÂN-I KERÎM'DE MECÂZ KONUSUNUN DEĞERLENDİRİLMESİ

Öz

Bu araştırma, Kur'ân'da mecâz olgusunu varlığı ve yokluğu açısından incelemeyi hedeflemektedir. Mecâz olgusu, Kur'ân ile ilişkili ve önemli olduğundan âlimler, fıkıhçılar tarafından diğer belagat konularından daha ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Mecâz olgusunun Kur'ân'da varlığı ve yokluğu bazı âlimler, dil bilginleri ve fıkıhçılar tarafından tartışma konusu olmuştur.

Davud ez-Zâhiri, Ebu Müslim el-İsfehanî, Muhyiddin İbnü'l-Arabî ve Selefi düşünceleri yeniden canlandıran Takiyüddin İbn Teymiyye gibi âlimler Kur'ân'da gerek

* Araştırma makalesi/Research article

** Dr. Öğr. Ü., Batman Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Arap Dili ve Belagati Anabilim Dalı, e-posta: hasan.akres@batman.edu.tr Orcid: 0000-0003-4740-9180

Makale Gönderim Tarihi: 18.08.2020

Makale Kabul Tarihi : 12.06.2021

Allah'ın zatı ve sıfatları gerekse diğer konularda mecâz olduğu iddia edilen "el, yüz, gelmek, istiva, göz, birliktelik, yakınlık..." gibi kelime ve ifadelerin mecâz olmadığı görüşündedir. Bunlara karşılık Tehanevî, İbn Kuteybe, Bedreddin ez-Zerkeşî gibi âlimler Kur'an'ın Arap dilinin kurallarına ve ifade şekillerine uygun geldiğinden mecâz, istiare ve kinaye gibi edebi sanatların Kur'an'da yer almasının olağan olduğunu savunmuşlardır. 3. Görüş sahiplerine göre ise mecâzın varlığı bir ölçüde Arapça dilinde kabul edilse bile Kur'an'da varlığı kabul edilemez.

Bu çalışmada, mecâz problemiyle ilgili mecâz taraftarlarının ve muhaliflerinin görüşleri analiz edilerek her iki ekolün (taraftar ve muhalif) konu hakkındaki somut delilleri açıklanacak ve hangi görüşün nesnel gerçeklikle uyumlu olduğu ortaya konulacaktır. Bununla birlikte şu sorulara da cevap verilecektir: Acaba Kur'an'ı Kerim mecâz kullanımdan arı midir? ve teccîme delalet eden ayetler hakiki anlamlarıyla mı kullanılmıştır?

Anahtar Kelimeler: Arap Dili ve Belagatı, Kur'an, Mecâz, Kabul, Red

The Evaluation of Metaphor Subject In the Qur'an Between Response and Acceptance

Abstract

This research aims to study the phenomena of incidence of metaphor in the Holy Quran whence proving it. Many studies about metaphor have been conducted more than any other rhetorical subjects by scientists and legists for it's important and relation of it's incidence in the god's book and its presence or absence in the Qur'an has become a matter of debate among some scholars, jurists and linguists. Some of the jurists and Explanatories such as Dawud Al-Zuhairi, Abu Muslim Al-Asfani, Mohi Al-Din Ibn Al-Arabi and the founder of the Predecessor Method; Ibn Taymiyyah went to support the literal reading of the Qur'an and that the verses that require the anthropomorphism of God and which contain the words (hand, face, advent, eye, etc. ... etc.) does not contain a metaphor. And the second school that opposes the notion of the absence of metaphors such as Al-Tahnawi, Ibn Qutaybah and Badr Al-Din Al-Zarkashi said that the Qur'an is identical to the Arabic grammar, which it is includes the metaphor. While a third view, although they accepts the metaphor in the Arabic language, but they rejects its presence in the Qur'an. This research was based on an analysis of the opinions of scholars who talk about the phenomenon of metaphor.

This research was based on the analysis of the opinions of scientists who talk about the phenomenon of metaphor and we wanted to clarify the evidence for the two teams, and to answer the question: Can the Qur'an to be free of metaphor? And that the meanings of the verses that signify anthropomorphism are real meanings.

Keywords: Arabic Language and Rhetoric, Qur'an, Metaphor, Acceptance, Response.

Structured Abstract

The issue of metaphors is a great issue, and many advanced and contemporary writers have written about this subject, this article is not the first one in this fie It is worth to say that there are many books that mentioned the metaphor, and discussed

whether it exists or not in the Qur'an. With the expansion of this topic in the books of the knowledgeable and elders, we concluded that this subject needs more and more studies, especially those related to the issue of rejection and acceptance. In this article, I tried to stand at some sayings and suspicions that deny metaphor in language in general and in the Qur'an in particular.

The defenders of these schools believed that the metaphor is according to what some linguists or commentators define is (The term used in other than what is specified for it). There is no reference to the term metaphor, or even to the division of terms into truth and metaphor for those who oppose the existence of metaphor, Al-shafii is the first one who talks about the sciences of fundamentals, and his most important book on this field have come to us is (The Message) and there is no indication in his book about this division.

Abu Ishaq Al-Esfraini was the first who rejected the metaphor in the language and the Qur'an. He argues that the Arabs put the facts first in their meanings, then transfers them to the metaphorical meanings, meaning that there is neither advance nor delay in the situation and also, he said that the relationship between nouns and names is a convention not mentality, therefore, the truth should not be used for some and the metaphor for others.

Many scholars reject this claim, Al-Suyuti responded to Al-Esfraini from two fronts: firstly, he claimed that; if we say that the truth must be presented to a metaphor, then the metaphor is not true unless the truth is existing. Secondly, saying that the Arabs mentioned the true meaning and metaphor in one place is not correct. Therefore, the Arabs did not call the word lion to the man, but they called the word lion to the brave man.

Imam Daoud Al Dhaheri did not deny the existence of metaphor in the Arabic language, but rather denied its existence in the Quran, he said that a metaphor in speech is not permissible without the context of meaning and it may lengthen the speech without utility.

The metaphor must have a linguistic context, and it's not extended the speech, also the metaphor is not useless. On the contrary, the metaphor, as the scholars termed it, is useful for shortness and brevity and it can state the meaning more accurately and closer to the mind.

Ibn Taymiyyah denied the metaphor in the language in general and in the Qur'an in particular, and he relied in his rejection of the metaphor on several matters. Firstly: The absence of metaphor in the language in its meaning and truth, and what used to be called metaphorically, it is just a common expression. Secondly: Dividing speech into truth and metaphor was a term that occurred after the end of the past three centuries and not before it.

The response to Ibn Taymiyyah and his claims, which he included in his book (The Faith), can be answered as follows: It is not true that the metaphor was not mentioned until after the three hundredth and it is not important for the term, metaphor, to appear clearly because terms just appear to late.

In this article, we dealt with the metaphor and the evidences that prove it, and we also dealt with the evidence of those who deny it, and we responded with the arguments and the evidence, so the metaphor in the language and the Qur'an is firm and exists in a definitive way, the evidence of metaphor is abundant and clear, and whoever denies it is unaware of the meaning of the metaphor and rejects the virtues of the Arabic language. Finally, the great scholars of Arabic language, grammar, literature and rhetoric, such as Abu Amr ibn Al-Ala, Al-Halil, Sibawayh and others have proven the metaphor and used it in their speeches.

المدخل

مسألة المجاز مسألة عظيمة وقد كتب فيها الكثير من المتقدمين ك(كتاب مفتاح العلوم ليوستف بن أبي بكر السكاكي) والمعاصرين ك(كتاب المجاز في اللغة والقرآن الكريم بين الإجازة والمنع - عبد العظيم المطعني)، وهذا البحث ليس الأول من نوعه في هذا المجال، فكثيرة هي الكتب التي ذكرت المجاز، وتطرقت إلى وجوده أو عدمه في اللغة وفي القرآن، منها كتاب (منكرو المجاز في القرآن والأسس الفكرية التي يستندون إليها) لإبراهيم عوض، لكن الكاتب في هذا الكتاب اقتصر فقط على من ينكر المجاز، وكتاب آخر أيضاً بعنوان (المجاز بين النفي والإثبات وأثره على مسائل الغيب ونصوص الصفات) لعبد المالك نوي حيث توسع عن منكري المجاز ومثبته. ومع اتساع ذلك الموضوع في كتب البالغين والأقدمين، فإنه يحتاج إلى أكثر من دراسة، وخاصة ما تعلق منه بمسألة وجوده بين الرفض والقبول.

حاول هذا البحث هنا الوقوف عند بعض الأقوال والشبهات التي تُنكر المجاز في اللغة العربية بصورة عامة وفي القرآن الكريم بصورة خاصة، والردّ عليها من خلال بعض البراهين التي تجاهلها الكتّاب والباحثون أو غفلوا عنها، خصوصاً وأنّ أنصار الطائفة التي تُنكر المجاز ما زالوا يحاولون إثبات إنكارهم للمجاز من خلال نشر الكتب والبحوث والمقالات التي تؤثر على عامة المسلمين في مسألة التجسيم والتشبيه ووجوب إثبات الأعضاء والجوارح لله تعالى بظواهر كثير من الآيات الكريمة من خلال الدعوة إلى الإيمان بالقرآن على ظاهره. وقد وصف الجرجاني إنكار المجاز بأنه إنكار لمعلوم من البلاغة العربية؛ بل إن عدم تحصيله والوقوف عليه موجب لنقص قد يلازم صاحبه، بقوله: "إنما غرضي بما ذكرت أن أريك عظم الآفة في الجهل بحقيقة المجاز وتحصيله، وأن الخطأ فيه مؤرّط صاحبه، وفاضخ له، ومسقط قدره، وجاعله ضحكة يتفككه به، وكاسيه عازراً يبقى على وجه الدهر"¹

١. تعريف المجاز

للمجاز معاني كثيرة تطرق إليها العلماء، وللوقوف عند هذه التعاريف لا بد لنا من إلقاء نظرة على تعريف المجاز لغة واصطلاحًا.

١.١. المجاز لغةً

الأصل اللغوي للمجاز (جوز) الاجتياز والسلوك والطريق والانتقال في المكان من نقطة إلى أخرى باختلاف صيغته سواء اسمًا كان أم فعلًا، وباختلاف جذره. فقد ذهب الخليل (ت ١٧٠هـ) وغيره إلى أنه أخذ من (جوز) حيث تقول: (جزتُ الطريقَ جَوَازًا، ومجازًا وجَوُوزًا، والمجاز المصدر والموضع، وهو وسطُ الشيء)^٢، فالمجاز إذن هو العبور من مكان إلى آخر و من شيء إلى آخر، وقد ذكر ابن فارس (ت ٣٩٥هـ) أن (ل)جوز) أصلين: أحدهما قَطَعُ الشيء، والآخرُ وسطه، فأما الوسط فَجَوُزٌ كلُّ شيءٍ وسطه، ومنه أخذت الجَوَوزاء، وسميت بذلك الاسم؛ لأنها تعترض وسط السماء، أما الأصل الآخر فهو (جُرْتُ المَوْضِعَ أي سِرْتُ فيه، وأجْرْتُهُ خَلَفْتُهُ وَقَطَعْتُهُ، وأجْرَأْتُهُ نَفَذْتُهُ.^٣ وقال السيوطي (ت ٩١١هـ): "المجازُ من جازَ المكانَ يَجُوزُهُ إذا تَعَدَّاهُ إلى مكانٍ آخر. وَسُمِّيَ بذلك لِأَنَّهُمْ جَاوَزُوا بِهِ مَعْنَاهُ الْأَصْلِيَّ إلى معنى آخر".^٤ وفَسَّرَ قَسَمٌ من اللغويين المَجَازَ بأنه يأتي بمعنى (الجائز) أي أن إطلاق اللفظ على المعنى غير الشائع عندي، جائز باعتبار ما بينهما من علاقة إما لوجود قدر مشترك بين المعنيين أو لوجود تجاوز أو تلازم، وبهذا المعنى كان مستخدمًا في العصر القديم.^٥

٢.١. المجاز اصطلاحًا:

تعددت تعاريف المجاز اصطلاحًا عند اللغويين والبلاغيين إلا أنّ هذه التعريفات مختلفة متباينة العبارة لكن المراد الأقصى منها واحد، فقد عرفه أحمد الهاشمي (ت ١٩٤٣م) بأنه هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى السابق. فإذا قلنا مثلًا (فلانٌ يتكلمُ بالدُرِّ) فإننا نقصد بالدرر الكلمات الفصيحة، وهي مستعملة في غير ما وُضعت له، إذ قد وضعت في الأصل للآلئ الحقيقية، ثم نقلت إلى الكلمات الفصيحة لعلاقة المشابهة بينهما في الحُسْن، والمانع من إرادة المعنى الحقيقي هو قرينة (يتكلم) ^٦، أمّا محمد غفران (د.ت) فقال: "المجازُ يستعمل لفظاً في غير معناه الحقيقي ويسمى كلُّ من الألفاظ المستعملة في غير معانيها الحقيقية"^٧ وأيضًا توجد تعريفات مشابهة لما ذكرناها مثل: "الكلمة

المُسْتَعْمَلَة في غير ما وُضِعَتْ له في اصطلاح به التخاطب على وجه يصحُّ مع قرينة عدم إرادته^٨. فالقرينة تكون هي الصارف عن الحقيقة إلى المجاز، إذ اللَّفْظ لا يَدُلُّ على المعنى المجازي بنفسه دون قرينة. ومثال ذلك: استعمال لفظ (اليد) في الدلالة على الإنعام، أو القوة. وعرفه عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) بأنه هو: "كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضوعه في العقل لضرب من التَّأْوُل"^٩ ومثَّل له بقوله: نَهَارَكَ صَائِمٌ، وَلَيْلَكَ قَائِمٌ. ويعرِّفه بعضهم أيضًا "علمٌ بأحوالِ الوَضْعِ الإِصْطِلَاحِيِّ من حيث العموم والخصوص والشخصية والنوعية وغايته: اكتسابُ القدرة على تمييزِ الألفاظِ الموضوعَةِ عن غيرِه"^{١٠}.

أخذَ موضوعُ المجازِ وتعريفه ووجوده من عدمه حينًا مهمًا في كتب اللغويين والبلاغيين، وانقسموا إلى مدرستين؛ مدرسة لا تؤيِّدُ وجودَ المجازِ، وأنَّ تقسيم الألفاظ الدالة على معانيها إلى حقيقة ومجاز أمرٌ غير موجودٍ وهذا التقسيم عندهم قولٌ مبتدعٌ محدث لا أصل له، ومدرسة تؤيد المجاز ولا تستطيع الاستغناء عنه في اللغة والقرآن الكريم، وهنا في هذه المقالة سنحاول سرد أهم النقاط التي ذكرتها المدرسة المعارضة للمجاز والردِّ على هذه الحجج والبراهين من قبل العلماء المؤيِّدين للمجاز.

٢. المدرسة المعارضة لمجاز القرآن الكريم

يرى أصحاب هذه المدرسة أنَّ المجاز حسب ما يُعرِّفه بعضُ اللغويين أو المفسرين وهو (اللفظُ المُستعملُ في غير ما وُضِعَ له) قولٌ مبتدعٌ محدث لا أصل له، فائمةُ اللغة المتكلمون كالخليل بن أحمد (ت ١٧٠هـ) وسيبويه (ت ١٨٠هـ) وأبي عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ) لم يتكلموا فيه ولا يوجدُ فيما وصل إلينا من كُتُبهم وكلامهم أدنى إشارة إلى هذا الاصطلاح أو حتى إلى تقسيم الألفاظ إلى حقيقة ومجاز. ولا يوجد تقسيم الكلام إلى (الحقيقة والمجاز) عند أئمة الفقهاء والأصوليين فالشافعي (ت ٢٠٤هـ) (رحمه الله) أوَّل مَنْ تكلم في علم الأصول وقد وصل إلينا أهمُّ كتبه في هذا العلم وهو (الرسالة) ولا يوجد في كتابه هذا أدنى إشارة إلى هذا التقسيم لا من قريب ولا من بعيد، وكذلك الإمام محمد بن الحسن الشيباني (ت ١٨٩هـ) في كتابه الجامع الكبير لم يتكلم فيه بلفظ الحقيقة والمجاز كما أنه لم ينقل هذا التقسيم عن أي واحد من الأئمة كمالك (ت ٧٩٥هـ) وأبي حنيفة (ت ٧٦٧هـ) والثوري (ت ٧٧٨هـ) والأوزاعي (ت ٧٧٤هـ) وغيرهم^{١١}.

ومن أبرز العلماء والمفسرين الذين أنكروا وجود المجاز في القرآن:

١,٢. المجاز عند أبي إسحاق الإسفراييني

روي أن أوّل من أنكر المجاز في اللغة العربية عمومًا هو أبو إسحاق الإسفراييني بن محمد (ت ٤١٨هـ) وقال: "لا مجازَ في اللغة العربيّة"^{١٣} ودليله على عدم وجود المجاز في اللغة العربية هو ما ذكره السيوطي (ت ٩١١هـ): "وعمدة الأستاذ: أنّ حدّ المجاز عند مثبتيه: أنه كل كلام تُجوّز به عن موضعه الأصلي إلى غير موضعه الأصلي لنوع مقارنة بينهما، في الذات أو في المعنى؛ أما المقارنة في المعنى فكوصف الشجاعة والبلادة، وأما في الذات فكتسمية المطر سماء، وتسمية الفضلة غائطًا وعذرة، والعذرة: فناء الدار، والغائط: الموضع المطمئن من الأرض، كانوا يرتادونه عند قضاء الحاجة؛ فلما كثر ذلك نقل الاسم إلى الفضلة، وهذا يستدعي منقولاً عنه متقدمًا، ومنقولاً إليه متأخرًا، وليس في لغة العرب تقديم وتأخير؛ بل كل زمان قدّر أن العرب قد نطقت فيه بالحقيقة، فقد نطقت فيه بالمجاز؛ لأنّ الأسماء لا تدل على مدلولاتها لذاتها؛ إذ لا مناسبة بين الاسم والمسمى؛ ولذلك يجوز اختلافها باختلاف الأمم، ويجوز تغييرها، والثوب يسمى في لغة العرب باسمٍ، وفي لغة العجم باسمٍ آخر، ولو سُمّي الثوب فرسًا والفرسُ ثوبًا؛ ما كان ذلك مستحيلًا؛ بخلاف الأدلة العقلية؛ فإنها تدلّ لذواتها، ولا يجوز اختلافها، أمّا اللغة فإنها تدل بوضع واصطلاح، والعرب نطقت بالحقيقة والمجاز على وجه واحد، فجعل هذا حقيقة وهذا مجازًا ضربًا من التحكّم؛ فإن اسم السبع وضع للأسد، كما وضع للرجل الشجاع"^{١٤}. وخالصة ما أراد أبو إسحاق الإسفراييني القول هنا: أوّلًا: العرب لم يُحفظ عنهم أنهم وضعوا الحقائق أوّلًا في معانيها ثم نقلوها إلى المعاني المجازية، إذ لا تقديم ولا تأخير في الوضع. ثانيًا: العلاقة بين الأسماء والمسميات اتفافية لا عقلية، والدلالات العقلية مطرّدة وليست الاتفافية كذلك. ثالثًا: وما دام الوضع متحدًا فلا يصحّ إطلاق الحقيقة على بعضه والمجازُ على البعض الآخر.

١,١,٢. الردّ على أبي إسحاق الإسفراييني

البراهين والحجج التي قدّمها الإسفراييني في مسألة عدم وجود المجاز لم تكن حججًا بالغة فقد ردّ السيوطي على شبهة الإسفراييني من وجهين:

الأول: أننا إذا سلّمنا له أنّ الحقيقة لا بدّ من تقديمها على المجاز فإنّ المجاز لا يعقل إلا إذا كانت الحقيقة موجودة ولكن التاريخ مجهولٌ عندنا والجهل بالتاريخ لا يدلّ على التقديم

والتأخير. وتعقيباً على كلام السيوطي يقول الأستاذ المطعني (ت ٢٠٠٨ م): "وهذا ردُّ مقنع؛ لأنَّ نشأة اللغة العربية وتطور دلالاتها لم يضبطة أحدٌ، فلا مانع من أن تكون في عصورها الأولى قد وُضعت فيها الحقائق، ثم وضعت المجازاتُ وضعياً نوعياً لا أحادياً، وبحوثُ علم اللغة وفقه اللغة الحديث تُرجِّح هذا الاحتمال، وتؤيده بأنَّ وضع المجازاتِ يتطلَّبُ مرحلةً أرقى من مرحلةٍ وُضِعَ الحقائق، ويستشهدون بنمو الفهم اللغويِّ عند الأطفال، فهم يُدركون أولاً الماديات والمحسوسات، ولا يُدركون المعنويات إلا في مرحلةٍ راقيةٍ من حياتهم"^{١٤}، ونحن نرى في واقعنا أنَّ الأطفال يبدؤون باستخدام الأسماء لا الأفعال؛ لما تتضمنه الأفعال من معنى مركبٍ يحتاج إلى مرحلةٍ عقليةٍ أرقى؛ لذلك يتأخَّرُ نطقُهم بالأفعال، فالطفل يتعلَّم في تواصله اللغوي استخدام التَّصورات، وتتاخَّرُ مرحلةُ استخدام التصديقاتِ عنده إلى مرحلةٍ عقليةٍ أرقى.

الثاني: إنَّ القولَ أنَّ العربَ وضعتِ الحقيقةَ والمجازَ وضْعاً واحداً فباطلٌ، فالعربُ ما وضعتِ الأسدَ اسماً لعينِ الرَّجلِ الشُّجاعِ بل اسمَ العينِ في حقِّ الرَّجلِ هو الإنسانُ ولكنَّ العربَ سمَّتِ الإنسانَ أسداً لمُشابهتِهِ الأسدَ في معنى الشُّجاعةِ فإذا ثبتَ أنَّ الأسماءَ في لغة العرب انقسمتْ إنقساماً معقولاً إلى هذين النوعين فسمَّينا أحدهما حقيقةً والآخر مجازاً فإنَّ أنكرَ المعنى فقد جحدَ الضَّرورةَ وإنَّ اعترفَ به ونازعَ في التَّسمية فلا مشاحةَ في الأسماءِ بعد الاعتراف بالمعاني ولهذا لا يفهم من مُطلقِ اسمِ الجَمارِ إلا الهَيْمَةَ وإنما ينصرف إلى الرَّجلِ بقريته ولو كان حقيقةً فهما تناولهما تناولاً واحداً"^{١٥}.

إنَّ المجازَ في التركيبِ كقولنا (زيدٌ أسدٌ) وضِعَ أوليُّ، وأمَّا المجازُ المفردُ فليس أولياً، وإنما هو منقول، فإطلاق (أسد) على الرَّجلِ الشُّجاعِ مجازٌ، وأصل وضع الأسد على الحيوان المعروف.

إنكار وجود المجاز في القرآن يعني إقرار بوجود يدٍ ورجلٍ للباري (عزَّ وجل) في قوله: ﴿يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ﴾ {سورة الفتح: ١٠} أو ﴿بَيْنَ يَدَيْ عَذَابٍ شَدِيدٍ﴾ {سورة السبا: ٤٦} وهذا محالٌ، لأنَّه (سبحانه وتعالى) ليس كمثل شئ ولا تقاس به الأشياء، ويؤيد هذا أنَّ أبا الحسن الأشعري (ت ٩٣٦ هـ) لم يثبت صفة القدم وما شاكلها؛ لأنها تعني الذهاب والمجيء وهذا محالٌ على الله تعالى ولا يشكل ما ثبت في الكتاب والسنة من ألفاظ توهم المجيء والذهاب، بل إنَّها مجازات.

٢,٢. المجاز عند الإمام داود الظاهري

لم ينكر الإمام داود الظاهري (ت ٨٨٣هـ) وجود المجاز في اللغة العربية بل أنكر وجوده في القرآن الكريم، وشبهته في إنكار المجاز هي: أولاً: إنّ المجاز عند من يقول به لا يدل على معناه إلا بمعونة القرينة وهذا تطويل بلا فائدة، ومع عدم القرينة يكون فيه التباس. ثانياً: لو سلّمنا أن في القرآن مجازاً - والقرآن كلامُ الله - لَقِيلَ لِلَّهِ (متجوّز) - أي متكلم بالمجاز - وهذا الوصف لا يطلق على الله باتفاق علماء اللغة. ثالثاً: المجاز كذبٌ لأنه يصح نفيه فيصح في ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ (سورة مريم: ٤) أن يُقال: (مَا اشْتَعَلَ الرَّأْسُ) وإذا كان كذباً فلا يقع في القرآن والحديث.^{١٦}

١,٢,٢. الردُّ على الإمام داود الظاهري

لردِّ على شبهات الإمام الظاهري براهين كثيرة يمكن من خلالها إزالتها لما فيها من تشويه للحقيقة، ويمكن تلخيص هذه البراهين على النحو الآتي: أولاً: المجاز لا بدّ فيه من قرينة فلا إلباس فيه إذن، وليس في المجاز إطالة بلا فائدة بل فيه فوائد من أجلها يُصار إلى المجاز ويعدل عن الحقيقة. فالمجازُ كما اصطلح عليه العلماء فائدته الاختصارُ والإيجازُ في القول عوضاً عن السرد الطويل وإيراد المعنى بصورة أكثر دقة وقربة إلى الذهن. باعتباره فناً من فنون البلاغة العربية، ومظهرًا من مظاهر التغيرات الدلالية، وأسلوبًا جماليًا لما فيه من توسّع للمعنى، وفتح لمجال التخيل والتأمل بأوجز عبارة. فقولنا (رأيتُ أسدًا) أوجز وأبلغ من (رأيتُ رجلًا مساويًا للأسد في الشجاعة).

ثانياً: امتناع إطلاق وصف (مُتَجَوِّز) على الله فليس عِلَّتُهُ نفي المجاز عن القرآن، وإنما أسماء الله توقيفية لا بدّ فيها من الإذن الشرعي، لو سلّمنا أنّ في القرآن مجازاً- والقرآنُ كلام الله- لَقِيلَ لِلَّهِ (مُتَجَوِّزٌ) وهذا الوصف لا يُطلقُ على الله بِاتِّفَاقِ علماء الأُمَّة. ثالثاً: وردًا على كلامه بأنّ المجاز كذبٌ اتهم ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) بالطاعنين على مجاز القرآن، بالجهالة وقلّة الفهم؛ لأنّ الجدار لا يُريد في قوله تعالى ﴿فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقُضَ فَأَقَامَهُ﴾، {سورة الكهف: ٧٧} والقرية لا تُسأل في قوله تعالى ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا﴾، {سورة يوسف: ٨٢} ولو كان المجاز كذباً، وكل فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلاً، كان أكثر كلامنا فاسداً، لأنّنا نقول: نَبَتَ البَقْلُ، وطَالَتِ الشَّجَرَةُ، وأَيْنَعَتِ الثَّمَرَةُ، وأَقَامَ الجَبَلُ، ورخص السعُرُ. وتقول: كان

هذا الفعل منك في وقت كذا وكذا، والفعل لم يكن وإنما كون، وتقول: كانَ اللهُ، وكان بمعنى حَدَثَ، والله عزَّ وجلَّ قبل كل شيء بلاغًا به لم يحدث فيكون بعد أن لم يكن.^{١٧}

وكذلك رَدَّ عليهم العلامة بهاء الدين السُّبكي (ت ١٣٧٢ م) بقوله: "إنَّ الاستعارة - وهي نوع من أنواع المجاز - ليست بكذبٍ لأمرين:

أحدهما: خفي معنوي وهو البِنَاءُ على التَأْوِيلِ، لأنَّ الكَذِبَ غيرُ مُتَأَوَّلٍ، ناظر إلى العلاقة الجامعة، وقد التبس ذلك على الظَّاهِرِيَّةِ، فادَّعَوْا أَنَّ المجاز كَذِبٌ، وَنَقَوْا وقوعه في كلام المعصوم وهو وَهْمٌ منهم.

الثاني: ظاهري لفظي أو غير لفظي وهو كالفرع عن الأول: أَنَّ المجاز ينصب قائله قرينة تصرف اللفظة عن حقيقتها، وتبين أنه أراد غير ظاهرها الموضوع لها"^{١٨}

٣،٢. المجاز عند الإمام ابن تيميَّة

اعتمد ابن تيميَّة (ت ٧٢٨هـ) في إنكاره المجاز - في اللغة بصورة عامة وفي القرآن بصورة خاصَّة - على دعائم كثيرة منها: أولاً: عدم وجود المجاز في اللغة بمعناه وحقيقته وما كان يُسَمَّى مجازًا، فهو على الصحيح عنده لا يُطلق عليه أنه مجاز، ولكن يُقال أَنَّهُ لفظٌ مشتركٌ اقترنَ بقرينته، وتُقسَمُ القرينَةُ إلى لفظيةٍ وحاليةٍ، وتُقسَمُ القرينَةُ الحَالِيَّةُ إلى ما يختص بالنوع وما يختص بالشخص. ثانيًا: تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز هو اصطلاح حادث بعد انقضاء القرون الثلاثة لم يتكلم به.

أحدٌ من الصحابة ولا من التابعين لهم ولا أحد من الأئمة المشهورين كمالك (ت ٧٩٥هـ) والثوري (ت ٧٧٨هـ) والأوزاعي (ت ٧٧٤هـ) وأبي حنيفة (ت ٧٦٧هـ) والشافعي (ت ٧٦٧هـ) ولا من السلف من المفسرين وأهل الفقه والأصول وحتى أئمة اللغة والنحو كالخليل (ت ١٧٤هـ) وسيبويه (ت ١٨٠هـ) وغيرهم. ولم يذكر أحدًا من هؤلاء أَنَّ في القرآن مجازًا ولا يوجد عندهم تقسيم الألفاظ إلى حقيقة ومجاز.^{١٩} ثالثًا: لا يمكن لأحدٍ يستطيع أن ينقل عن العرب ولا عن أمة من الأمم أنه اجتمع جماعة فوضعوا جميع هذه الأسماء الموجودة في اللغة، ثم استعملوها بعد الوضع باستثناء أبي هاشم الجبائي (ت ٣٢١هـ) الذي ادعى أَنَّ الأسماء بعدما وُضعت استعملوها في معانٍ أخرى أيضًا.^{٢٠}

وذهب ابن تيمية إلى أن من قال بهذا التقسيم فهو مبتدع في الشرع وأنه يتكلم بغير علمٍ وبغير تصورٍ لما يقول، بل قال بأن من قال بتقسيم الألفاظ إلى حقيقةٍ ومجازٍ مخالفٌ للعقل، فقال: "هذا التقسيم لا حقيقة له، وليس لمن فرّق بينهما حدٌ صحيحٌ يميزُ به بين هذا وهذا، فعلم أن هذا التقسيم باطلٌ، وهو تقسيمٌ من لم يتصور ما يقول، بل يتكلم بلا علم، فهم مبتدعة في الشرع، مخالفون للعقل، وذلك لأنهم قالوا: الحقيقة: اللفظ المستعمل فيما وُضِعَ له، والمجاز: هو المستعمل في غير ما وُضِعَ له، فاحتاجوا إلى إثبات الوضع السابق على الاستعمال، وهذا يتعدّر..."^{٢١}

١،٣،٢. الردُّ على ابن تيمية

يمكن الردُّ على ابن تيمية وشبهاته التي أوردها في كتابه الإيمان بالشكل الآتي: أولاً: ليس بصحيح أن المجاز لم يرد إلا بعد المئة الثالثة حسب ما ادعى ابن تيمية، وليس مهماً أن يرد لفظ (المجاز) بعينه عند السلف لأن اللفظ مجرد اصطلاح والمصطلحات غالباً ما تتأخر في الظهور عن موضوع الفن نفسه وخاصة في عصور تدوين العلوم، وخير مثال على ذلك مصطلحات علمي النحو والصرف بل مصطلحات العلوم الشرعية نفسها من فقه وأصول فقه وحديث ومصطلح حديث وغير ذلك. ثانياً: الغريب أن ابن تيمية هو نفسه من نقل خلاف داود الظاهري وابنه في المجاز، وداود توفي سنة (٢٧٠هـ) وابنه محمد توفي سنة (٢٩٧هـ)، وداود وابنه أنكرا المجاز في القرآن حسب، وهذا يعني أنهما أقرّا بوجوده في اللغة، والخلاف على المجاز يدل على شهرته في هذه الحقبة ويدل على فشو المجاز في القرن الثالث، ولم تكن مجرد بوادر لظهوره.

وممن ذكر المجاز بلفظه ومعناه وبكثرة في المئة الثالثة، الإمام الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، والجاحظ وإن كان معتزلياً؛ فهو إمام في اللغة والأدب بلا خلاف ولا توقف، وقد وقفت على نصوص كثيرة له، يذكر فيها المجاز بمعناه المقابل للحقيقة، منها قوله في رسائله: "ثم يصول أحدهم على من شتمه، ويسالم من شتم ربه، ويغضب على من شبّه أباه بعبده، ولا يغضب على من شبّه الله بخلقه، ويزعم أن في أحاديث المشبهة تأويلاً ومجازاً ومخارج...^{٢٢} ثالثاً: وقول ابن تيمية إن الأئمة المشهورين لم يقولوا بالمجاز ما خلا الإمام أحمد بن حنبل (ت ٢٤١هـ)، وأكد نفي هذه القالة عن الإمام الشافعي (ت ٢٠٤هـ)؛ كونه أول من جرد الكلام في أصول الفقه، وهذه الدعوى فيها نظر، بل هي مردودة عند التحقيق، فهذا الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) وابن

قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) وغيرهما من الأئمة كابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) وأبي زيد القرشي (ت ١٧٠ هـ)، كلهم قرروا المجاز واستخدموه في هذه الحقبة، وأمّا الإمام الشافعي، فربّما لم يستخدم لفظَ المجاز في كتبه من حيث ما هو مصطلح، أمّا مضمونُ مصطلح المجاز فقد قاله الإمام وأقرّه في كتابه الرسالة، وهالك بعض نصوصه، قال الإمام في كتابه الرسالة: "فإنما خاطب الله بكتابه العرب بلسانها، على ما تعرف من معانيها، وكان مما تعرف من معانيها إتساعُ لسانها، وأن فطرته أن يخاطب بالشيء منه عامًا ظاهرًا يُراد به العام الظاهر، ويُستغنى بأول هذا منه عن آخره، وعامًا ظاهرًا يُراد به العام، ويدخله الخاص؛ فيُستدل على هذا ببعض ما خوطب به فيه، وعامًا ظاهرًا يُراد به الخاص، وظاهر يعرف في سياقه أنه يراد به غير ظاهره، فكلُّ هذا موجود علمه في أول الكلام أو وسطه أو آخره"^{٢٣} وهذا الكلام من أقطع الأدلة على أن الإمام الشافعي أشار إلى وجود المجاز في القرآن. وقال الإمام تحت عنوان (الصنفُ الذي يدلُّ لفظه على باطنه دون ظاهره): "قال الله تبارك وتعالى وهو يحكي قول إخوة يوسف لأبيهم ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعَيْرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ﴾ {سورة يوسف: ٨٢} فهذه الآية في مثل معنى الآيات قبلها، لا تختلف عند أهل العلم باللسان: أنهم إنما يخاطبون أباهم بمسألة أهل القرية وأهل العير؛ لأن القرية والعير لا يبننان عن صدقهم، فالإمام هنا يقرر قرينة المجاز؛ إذ إن صدق إخوة يوسف لا يتقرر بسؤال القرية والعير، بل بسؤال أهل القرية والعير، ومن العنوان الذي وضعه الإمام يتضح أنه يقرر في هذه الآية القرينة الحالية؛ إذ دل لفظ هذه الآية على باطنها.^{٢٤}

وكذلك الإمام أبو حنيفة (ت ٧٦٧ هـ) أشار إلى وجود المجاز فقال: "المجاز خَلَفَ عن الحقيقة في التكلّم لا في الحُكم بل هو في الحكم أصلٌ، ألا ترى أن العبارة تتغير به دون الحكم فكان تصرفًا في التكلّم فتشترط صحة الأصل من حيث أنه مبتدأ وخبر موضوع للإيجاب بصيغته، وقد وجد ذلك فإذا وجد وتعذرّ العمل بحقيقته وله مجاز متعين صار مستعارًا لحكمه بعير نيّة كالنكاح بلفظ الهبة"^{٢٥} وهذا نص صريح وواضح في استعمال المجاز والحقيقة والاستعارة.

وكذلك الإمام مالك بن أنس (ت ١٧٩ هـ) أشار إلى وجود المجاز في القرآن بصورة غير مباشرة عندما فسّر قوله تعالى (وَتُقَدِّسُ لَكَ) {سورة البقرة: ٣٠} قال ابن القاسم: سمعتُ مالكا يقول: التقديسُ هنا بمعنى الصلاة.^{٢٦} والتقديسُ في الحقيقة هو التنزيه والتطهير،^{٢٧} وتفسير الإمام مالك التقديس بالصلاة هو عينُ المجازِ وصرفُ اللفظِ عن ظاهره. وفي قول الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم): (أُمِرْتُ بِقَرِيَةٍ تَأْكُلُ الْقُرَى ...) ^{٢٨}، قال الخطيب: قال يونس: قال لنا ابن

وهب: قلتُ لِلْمَالِكِ: ما تَأْكُلُ الْقُرَى؟ قال: تَفْتَحُ الْقُرَى.^{٢٩} وهذا التفسيرُ من الإمام مالك حملٌ للفظ على المجاز فقد صرف اللفظ عن ظاهره واستعمله في غير ما وُضِعَ له.

وقد أنكر علماء كبار آخرون المجازَ في كتبهم وتفاسيرهم، وهذا الإنكار حصل قبل ابن تيمية وهم لا يكادون يتعدون عدد أصابع اليد الواحدة، وعلماء أنكروا المجاز بعد ابن تيمية، فأما أشهر العلماء قبل ابن تيمية هو: أبو الحسن الجزري (ت 630هـ)، وأبو عبد الله بن حامد (ت ٤٠٣هـ)، وأبو الفضل التميمي (ت ٤١٠هـ). من الحنابلة، ومحمد بن خويز بن منداد (ت ٣٩٠هـ) من المالكية صاحب كتاب (كتاب كبير في الخلاف)، و(كتاب في أصول الفقه)، وابن القاص (ت ٣٣٥هـ) من الشافعية، ومن المعتزلة أبو مسلم الأصفهاني (ت ٣٢٢هـ).^{٣٠} وأما أشهر العلماء الذين أنكروا بعد ابن تيمية هو ابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ) وحمل حملةً عنيفةً على المجاز وعلى مثبتيه، وسعى المجاز طاغوتاً في كتابه (الصواعق المرسله). وأفرغ طاقة هائلة في إنكاره، وتوسّع في أسباب المنع توسعاً رأسياً وأفقيّاً. فبعد أن احتجّ بما احتجّ به شيخه ابن تيمية راح يضيف إلى أسباب المنع أسباباً حتى أوصلها إلى ما يزيد على خمسين وجهاً.^{٣١} وكذلك الإمام محمد أمين الشنقيطي أحد علماء العصر الحديث، وضع الشيخ الشنقيطي رسالته (منع جواز المجاز في المنزل للتعبيد والإعجاز)، ولم يخرج عمّا قال سابقوه في المنع، سوى أنه قال: (إنَّ المجاز لم يقل به الرسول، ولا الصحابة).^{٣٢}

أما العلماء والكتّاب المحدثون الذين دافعوا عن المجاز ووجوده في القرآن، حيث يلاحظ أن هناك أعداداً لا تحصى من المحدثين وقفوا أمام علماء العصر الحديث الذين أيّدوا ابن تيمية وابن القيم الجوزية، وأقرّ هؤلاء العلماء بوجود المجاز في اللغة والقرآن الكريم سواء من خلال تأليفهم أو من خلال انفراد هذا الموضوع بالدراسة والبحث، فقد تناوله محمد زغلول سلام في كتابيه (ضياء الدين ابن الأثير) و(أثر القرآن في تطور النقد العربي) حيث يرى زغلول: (أنّ أبا عبيدة كان يدير لفظ "مجاز" على أمر في نفسه وأنه التزم فكرة بعينها تشغل ذهنه، فلم تكن هذه الكلمة تعبر عن مدلول كلمة: "تفسير" أو كلمة "معنى" بصفة مطلقة وإن هذا لا ينفي إطلاقها أحياناً في ذلك المعنى).^{٣٣}

أمّا بدوي طبانة وهو الآخر من العلماء المحدثين تناول المجاز في كتابه (البيان العربي) حيث تكلم عن المجاز في القرآن وبين معنى المجاز في اللغة والبلاغة وتعرّض للحديث عن المجاز

عند أبي عبيدة وأظهر دفاع ابن قتيبة عن مجازات القرآن الكريم كما تحدّص عن الشريف الرضي وكتابه (تلخيص البيان في مجازات القرآن).

هذا واعتبر بدوي طبانه المجاز من أهم الموضوعات التي استحوذت على اهتمام الباحثين وجعل المجاز من الأساليب التي تكسب الكلام حسناً وجمالاً حيث قال: (يعد موضوع المجاز من أهم ما تعنى ببحثه البلاغة والبيان، وكان السبب في تلك العناية الإحساس بالحاجة إلى تفهم الأساليب التي كثر ورودها في كتاب الله كما كثر ورودها في كلام العرب، وكانت لتك الأساليب معان وراء ما يدلّ عليه ظاهر ألفاظها).^{٣٤}

فاهتمام بدوي طبانه في المجاز يدل على إقراره له وإثبات وقوعه في القرآن الكريم وعدم نفيه.

ولا يخفى أن عبد العزيز عتيق هو الآخر أيضاً دافع عن وجود المجاز في القرآن في كتابه (البلاغة العربية في علم البيان)، وكذلك الكاتب الدكتور عبد القادر حسين الذي يعتبر من أبرز المحدثين الذين اهتموا بالكلام عن الحقيقة والمجاز من خلال كتابه (القرآن والصور البيانية) حيث ساوى بين المجاز والحقيقة من حيث الأهمية، حيث يقول: (واللغة فيها الحقيقة والمجاز، والقرآن يشتمل على الحقائق كما يشتمل على المجازات، والآيات القرآنية التي استعملت في حقيقتها ولم يتجاوز فيها عديدة).^{٣٥} وذهب أيضاً أن المجاز أبلغ من الحقيقة في تأدية المعنى.^{٣٦}

الدكتور عبد العظيم المطعني هو الآخر كذلك دافع عن المجاز في القرآن وقدم البراهين والأدلة حول هذا الموضوع، فلم يترك شاردة ولا واردة إلا واستدلّ بها على صحة ورود المجاز في اللغة والقرآن الكريم.^{٣٧}

المطعني في نهاية بحثه أقرّ بوروده في القرآن الكريم وبذلك يكون قد حسم موقفه منه فقال: (الرأي والقرار والحكم إن ظاهرة إنكار المجاز في اللغة القرآن العظيم إنما هي مجرد شبهة كُتبت لها الشهرة ولم يُكتب لها النجاح).^{٣٨}

الخاتمة

بعد التطرق إلى المجاز في اللغة بصورة عامة وفي القرآن الكريم بصورة خاصّة، وأشهر من أثبتوا وقوعه في القرآن الكريم من نحويين ولغويين وبلاغيين وأئمة وفقهاء وغيرهم، وأشهر من

نفوا وقوعه من قدماء ومحدثين مع ذكر أدلة وحجج الطرفين اتضح أن المجاز في اللغة والقرآن ثابت وموجود لا غبار عليه، ولم يكن المجاز وليد القرن الثالث الهجري فقد استخدمه الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلّم) والصحابة الكرام في أحاديثهم وأقوالهم والأدلة على ذلك مستفيضة وواضحة لا ينكرها إلا من يجهل معنى المجاز ويجحد محاسن اللغة العربية.

لم تستطع المدرسة التي ترفض وقوع المجاز الوقوف أمام العدد الهائل من علماء الأمة الذين تحدثوا عن المجاز وأثبتوه، فأولوا بهذا الموضوع اهتمامًا كبيرًا يظهر ذلك جليًا وواضحًا من خلال تصانيفهم وكتيبهم التي لا تخلو من مجاز زينوا فيه كتاباتهم، أو تأويل مجازي فسروا به الآيات.

فحتى القدماء والمحدثين ممن نفوا المجاز قد أقرّوه في صريح كلامهم من خلال تصانيفهم ومؤلفاتهم، وهذا يدلّ على بطلان تلك المزاعم. إثبات المجاز طريق إلى العقيدة الصحيحة والدفاع عنها والسلامة من التشبيه والتجسيم والتعطيل، وتنزيه الله سبحانه وتعالى عن سمات الحدوث ومشابهة المخلوقات في ذاته وصفاته وأفعاله، ووصفه بصفات الكمال، وتنزيهه عن صفات النقصان، وسبب لرسوخ العقيدة السليمة في نفوس العامة. وقد ظهر ذلك من خلال تتبع هذه المسألة بتأنٍ وتدبرٍ بمراجعة أمهات كتب البلاغة التي طرحت هذا الموضوع وأثبتت أن المجاز في القرآن الكريم واقع لا محالة.

المصادر

- ابن العربي القاضي محمد بن عبد الله أبو بكر المعافري، *القبس في شرح موطأ مالك بن أنس*، تحقيق: الدكتور محمد عبد الله ولد كريم، ط ١، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٢ م.
- ابن تيمية في الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحلیم بن عبد السلام النميري الحراني، *كتاب الإيمان*، المحقق: محمد ناصر الدين، ط ٥، دمشق: المكتب الإسلامي، ١٩٩٦ م.
- ابن جرير الطبري محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الشهير بالإمام أبو جعفر، *تفسير الطبري*، تحقيق: عبدالله بن عبد المحسن التركي، ط ١، القاهرة: هجر للطباعة والنشر، ٢٠٠١ م.
- ابن قتيبة أبو محمد بن مسلم، *تأويل مشكل القرآن*، القاهرة: المكتبة العلمية، ١٩٧٣ م.
- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، *لسان العرب*، بيروت: دار صادر، ١٩٩٣ م.
- ابن نظام الدين عبد العلي الكنوي، *فواتح الرحموت بشرح مسلم الثبوت*، ط ١، بيروت: منشورات دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢ م.
- أبو الحسين أحمد بن فارس زكريا ابن فارس، *معجم مقاييس اللغة*، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، طهران: مطبعة مكتب الإعلام الإسلامي، ١٤٠٤ هـ.
- أبو هلال العسكري، *كتاب الصناعتين الكتابة والشعر*، تحقيق: د. مفيد قميحة، ط ٢، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٩.
- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، *البيان والتبيين*، تحقيق: عبد السلام هارون، ط ٥، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٥ م.
- الجاحظ عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، *رسالة في نفي التشبيه*، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: الناشر: مكتبة الخانجي، ١٩٦٤ م.
- الجبوري عبد الله، *تطور الدلالة المعجمية بين العامي والفصيح*، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٣ م.

الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد عبد القاهر، كتاب أسرار البلاغة (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨).

الحميري عيسى بن عبد الله، الإجهاز على منكري المجاز، ط٢، الرياض: ٢٠١٠م.

دوغرو أردينج، الدولة العميقة للغة (الأمثال)، أنقرة: دار الفجر للطباعة والنشر، ٢٠١١م.

زغلول سلام محمد، أثر القرآن في تطور النقد العربي، ط٢ بيروت: دار المعارف، د.ت.

السبكي أبو نصر تاج الدين عبد الوهاب، الإجهاز في شرح المنهاج، تحقيق: شعبان محمد، ط١، القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٨١م.

السبكي أبو نصر تاج الدين عبد الوهاب، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق: الدكتور عبد الحميد هندأوي، بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٣م.

السيوطي أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، بيروت: منشورات المكتبة العصرية، ٢٠٠٥م.

السيوطي أبو عبد الله محمد بن الطيب الفاسي، عقود الجُمَان في علم المعاني والبيان، القاهرة: مطبعة الشرفية، ١٣٠٥هـ.

الشافعي أبو عبد الله محمد بن إدريس، الرسالة، تحقيق: أحمد شاكر، ط١، القاهرة: مكتبة الحلبي، ١٩٤٠م.

الصعيدى عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، ط٧، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٥م.

الصيداوي أمل موسى حسن، المجاز في القرآن الكريم بين الإثبات والنفي، رسالة ماجستير/ جامعة القدس، فلسطين ٢٠٠٦م.

طبانة بدوي، البيان العربي، ط٣، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٢م.

عبد القادر حسين، القرآن والصور البيانية، ط٢، بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٥م.

علاء الدين أحمد البخاري، كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام للزبدوي، القاهرة: دار الكتاب الإسلامي، د.ت.

العمادي الحنفي أبو السعود محمد بن محمد، *إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم*، تحقيق: خالد عبد الغني محفوظ، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧١ م.

الفراهيدي أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد، *كتاب العين*، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، الكويت: مطابع كويت تايمز، ١٩٨٢ م.

فيروز آبادي أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم، *القاموس المحيط*، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط ٨، بيروت: مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥ م.

مجدي وهبة كامل المهندس، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، ط ٢، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤ م.

محمد غفران زين العالم، *البلاغة في علم البيان*، فونوروكو: دار السلام، د.ت.

المطعني عبد العظيم إبراهيم محمد، *المجاز عند الإمام ابن تيمية وتلاميذه بين الإنكار والإقرار*، ط ١، القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٩٥ م.

المطعني عبد العظيم إبراهيم محمد، *المجاز في اللغة والقرآن الكريم بين الإجازة والمنع*، ط ٢، القاهرة: مكتبة القاهرة: مطبعة حسان شارع الجيش، ١٩٨٥ م.

النووي أبو زكريا يحيى بن شرف بن مري، *المنهاج شرح صحيح مسلم بن الحجاج* بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٣٩٢ هـ.

الهاشمي أحمد، *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، بيروت: دار المعرفة، د.ت.

يوسف أبو العدوس، *مدخل إلى البلاغة العربية*، ط ١، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧ م.

^١ أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد عبد القاهر الجوزي، *كتاب أسرار البلاغة* (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨)، ص ٣٤١.

^٢ أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، *كتاب العين*، تحقيق: مهدي المخزومي؛ وإبراهيم السامرائي (الكويت: مطابع كويت تايمز، ١٩٨٢ م) ص ١٦٤: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، *لسان العرب*، (بيروت: دار صادر، ١٩٩٣)، ٥: ٣٨١-٣٨٤؛ أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم فيروز آبادي، *القاموس المحيط*، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط ٨ (بيروت: مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥)، ص ٥٠٦.

- ٣ أبو الحسين أحمد بن فارس زكريا ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون (طهران: مطبعة مكتب الاعلام الإسلامي، ١٤٠٤هـ) ص ٤٩٤.
- ٤ عبد الرحمن السيوطي، عُقُود الجُمَان في علم المعاني والبيان، (القاهرة: مطبعة الشرفية، ١٣٠٥هـ)، ص ١١٧.
- ٥ Erdinç Doğru, *Dilin Derin Devleti (Deyimler)*, (Ankara: Fecr Yayınları, 2011), 40.
- ٦ أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، (بيروت: دار المعرفة، د.ت)، ص ٢٧٥.
- ٧ محمد غفران زين العالم، البلاغة في علم البيان (فونوروكو: دار السلام، د.ت)، ص ٥٥.
- ٨ عبد المتعال الصعدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، ط ١٧ (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٥)، ٣: ٧٨.
- ٩ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: ريتز (إسطنبول: مطبعة المعارف، ١٩٥٤)، ٣٦٣.
- ١٠ عبد الله الجبوري، تطور الدلالة المعجمية بين العامي والفصيح، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٣م)، ص ١١.
- ١١ تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحلیم بن عبد السلام النميري ابن تيمية، الإيمان، (دمشق: المكتب الإسلامي، د.ت)، ٧٢.
- ١٢ جلال الدين السيوطي، الزهر في علوم اللغة وأنواعها، (بيروت: منشورات المكتبة العصرية، ٢٠٠٥)، ١: ٣٦٤.
- ١٣ أبو نصر تاج الدين عبد الوهاب السبكي، الإبهاج في شرح المنهاج، تحقيق: شعبان محمد (القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٨١)، ١: ٢٩٧.
- ١٤ عبد العظيم إبراهيم محمد المطعني، المجاز عند الإمام ابن تيمية وتلاميذه بين الإنكار والإقرار، (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٩٥)، ٢: ٦٢٠.
- ١٥ المطعني، المجاز عند الإمام ابن تيمية وتلاميذه بين الإنكار والإقرار، ٦٢٠.
- ١٦ ابن نظام الدين عبد العلي الكنوي، فواتح الرحموت بشرح مسلم الثبوت، (بيروت: منشورات دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢)، ١: ١٧٩.
- ١٧ أبو محمد بن مسلم ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، (القاهرة: المكتبة العلمية، ١٩٧٣)، ١٣٢.
- ١٨ أبو حامد بهاء الدين أحمد بن علي السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق: الدكتور عبد الحميد هندواي (بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٣)، ٤: ٦٩.
- ١٩ ابن تيمية، كتاب الإيمان، ٨٤ - ٨٥.
- ٢٠ ابن تيمية، كتاب الإيمان، ٨٦.
- ٢١ ابن تيمية، كتاب الإيمان، ٧٣ - ٨٠.
- ٢٢ عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء الجاحظ، رسالة في نفي التشبيه، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1964)، ١: ٢٨٦.
- ٢٣ أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعي، الرسالة، تحقيق: أحمد شاكر (القاهرة: مكتبة الحلبي، ١٩٤٠)، ٥٢.
- ٢٤ الحميري، الإجهاز على منكري المجاز، ١٤٠-١٤١.
- ٢٥ علاء الدين البخاري، كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام للبزدوي، (القاهرة: دار الكتاب الإسلامي، د.ت)، ٢: ٧٧.
- ٢٦ القاضي محمد بن عبد الله أبو بكر ابن العربي، القبس في شرح موطأ مالك بن أنس، تحقيق: الدكتور محمد عبد الله ولد كريم (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٢)، ٣: ١٠٥٠.
- ٢٧ ابن جرير الطبري، تفسير الطبري، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي (القاهرة: هجر للطباعة والنشر، ٢٠٠١)، ١: ٢٤٩.
- ٢٨ أبو زكريا يحيى بن شرف بن مري النووي، المنهاج شرح صحيح مسلم بن الحجاج (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٣٩٢هـ)، ٩: ١٥٤.
- ٢٩ الحميري، الإجهاز على منكري المجاز، ١٣٧.
- ٣٠ العمادي الحنفي أبو السعود محمد بن محمد، ارشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، تحقيق: خالد عبد الغني محفوظ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧١)، ٣: ١٠٥.

- ^{٣١} عبد العظيم إبراهيم محمد المطعني، *المجاز في اللغة والقرآن الكريم بين الإجازة والمنع*، ط ٢ (القاهرة: مكتبة وهبة، ٢٠٠٧)، ٢:
- ١١٠٦
- ^{٣٢} المطعني، *المجاز في اللغة والقرآن الكريم بين الإجازة والمنع*، ١١٠٨.
- ^{٣٣} سلام محمد زغلول، *أثر القرآن في تطور النقد العربي*، ط ٢ (بيروت: دار المعارف، د.ت)، ص ٤٠، ٤١.
- ^{٣٤} بدوي طبانه، *البيان العربي*، ط ٣ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٢م)، ص ٢٠.
- ^{٣٥} حسين عبد القادر، *القرآن والصور البيانية*، ط ٢ (بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٥م)، ص ١١٨.
- ^{٣٦} المصدر السابق، ص ١٢٢.
- ^{٣٧} أمل موسى حسن الصيداوي، *المجاز في القرآن الكريم بين الإثبات والنفي*، رسالة ماجستير/ جامعة القدس، فلسطين ٢٠٠٦م، ص ٥٢.
- ^{٣٨} المطعني عبد العظيم إبراهيم، *المجاز في اللغة والقرآن الكريم بين الإجازة والمنع* (القاهرة: مطبعة حسان شارع الجيش، ١٩٨٥م)، ٢: ١١٤٦.

منصوبان به مقام نقاش باشی و مذهب باشی در دوره قاجار*

Parisa Sahafiasl**

چکیده

دوران قاجار (۱۱۷۵ تا ۱۳۰۴ ه.ش) همزمان است با آغاز اوج گیری تحولات بنیادین در عرصه هنرهای تجسمی ایران که ریشه در آشنایی هرچه بیشتر ایرانیان با فرهنگ غرب دارد. در این دوره برای اولین بار مذهبان و هنرمندان نقاش در ردیف بزرگان دیوان و دربار شاهی قرار می گیرند. در این پژوهش، با کاربست روش توصیفی و از طریق بررسی منابع کتابخانه ای، به گردآوری اسامی و اهم آثار منصوبان به مقام نقاش باشی و مذهب باشی در دوره قاجار در قالب فهرستی بیست و نه نفره پرداخته و ضمن تشریح واژگان نقاش باشی و مذهب باشی، مسئولیت های ایشان را برشمرده و به بررسی جایگاه ایشان و علل منسوخ شدن این دو لقب پرداخته شده است. منصوبان به مقام نقاش باشی و مذهب باشی در دوره قاجار عبارتند از: میرزا بابا اصفهانی نقاش باشی، مهرعلی نقاش باشی، آقا نجف علی نقاش باشی، عبدالله نقاش باشی، حیدرعلی نقاش باشی، فتح الله نقاش باشی، میرزا علی اکبر خان نقاش باشی، میرزا ابوالحسن خان غفاری کاشانی نقاش باشی (صنیع الملک)، محمد ابراهیم نقاش باشی، محمد اسماعیل نقاش باشی، آقابزرگ نقاش باشی سرکاری شیرازی، محمدباقر نقاش باشی سمیرمی، میرزا عباس تبریزی نقاش باشی، میرزا عبدالمطلب نقاش باشی، ابوتراب غفاری نقاش باشی، محمد حسن افشار نقاش باشی، اسماعیل جلایر نقاش باشی، نصرالله امامی اصفهانی نقاش باشی، محمودخان ملک الشعرا نقاش باشی، محمد غفاری نقاش باشی (کمال الملک) غلامعلی مذهب باشی، آقا محمد جواد مذهب باشی، سید ابو القاسم مذهب باشی، میرزا حسین مذهب باشی، محمود مذهب باشی، میرزا احمد مذهب باشی، عبدالوهاب مذهب باشی، محمد تقی مذهب باشی شیرازی و آقا میرزا یوسف مذهب باشی. بر اساس نتایج این پژوهش، در

309

* Araştırma makalesi/Research article

** Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, e-posta: pazhuheshgar63@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9762-8755.

Makale Gönderim Tarihi: 06.02.2021

Makale Kabul Tarihi : 14.06.2021

این دوران، هنرمندان مذکور به سبب جایگاه نویافته شان در بسط و گسترش شوکت و قدرت حاکمان، ضمن برخورداری از مزایای القاب نقّاش باشی و مُدّهَب باشی، در نگارخانه دربار شاهان این عصر به خلق آثار هنری سفارشی از سوی درباریان و در رأس آنان شاه می پرداختند. در اواخر این دوران، خالی شدن خزانه دولت و نیز رواج هنر عکاسی و صنعت چاپ و برچیده شدن نگارخانه های سلطنتی و درباری، به منسوخ شدن کاربرد القاب نقّاش باشی و مُدّهَب باشی برای اساتید این رشته های هنری انجامید.

واژگان کلیدی: نقّاش باشی، مُدّهَب باشی، دوره قاجار، ایران، هنر

KAÇAR DÖNEMİNİN BAŞ RESSAM VE BAŞ MÜZEHHİPLERİ

Öz

Kaçarlar döneminde (1789-1925) İran'ın görsel sanatlarında kökleri Batılılaşmaya dayanan yeni bir akım egemen olmuştur. Ressam ve müzehhipler, bu dönemde ilk olarak saray ileri gelenleri arasında kendilerine yer edinme hakkını elde etmişlerdir. Bu araştırmanın konusu, Kaçar döneminin baş ressam ve baş müzehhipleridir. Araştırmada betimsel yöntemi kullanılmıştır. Bu araştırmada, kütüphane kaynakları incelenerek, Kaçar dönemindeki baş ressam ve baş müzehhiplerin isimleri ve onların sorumlulukları açıklanmıştır. Sonuçlara göre Kaçar döneminin baş ressam ve baş müzehhiplerinin listesi bu isimlerden ibarettir: Mirza Baba İsfahani Nakkaş Baş, Mihr Ali Nakkaş Baş, Ağa Necef Ali Nakkaş Baş, Abdullah Nakkaş Baş, Haydar Ali Nakkaş Baş, Fethullah Nakkaş Baş, Mirza Ali Akbar Hân Nakkaş Baş, Mirza Ebül-Hasan Hân Gaffâri Kaşani Nakkaş Baş (Sanî-ül Mülk), Muhammed İbrahim Nakkaş Baş, Muhammed İsmail Nakkaş Baş, Ağa Büzürg Nakkaş Baş, Muhammed Bakır Nakkaş Baş, Mirza Abbas Tabrizi Nakkaş Baş, Mirza Abdülmuttalib Nakkaş Baş, Ebu Türeb Gaffâri Nakkaş Baş, Muhammed Hasan Afşar Nakkaş Baş, Mahmud Hân Melikü'ş-Şuarâ Nakkaş Baş, Muhammed Gaffâri Nakkaş Baş (Kemal el- Mülk), Gulâm Ali Müzehhip Baş, Ağa Muhammed Cevâd Müzehhip Baş, Seyyid Ebül-Kâsım Müzehhip Baş, Mirza Hüseyin Müzehhip Baş, Muhammed Müzehhip Baş, Mirza Ahmet Müzehhip Baş, Abdülvehhâb Müzehhip Baş, Muhammed Takî Müzehhip Baş ve Ağa Mirza Yusuf Müzehhip Baş. Sonuç olarak, bu dönemde baş ressam ve baş müzehhipler, sarayda Kaçar şahlarının isteği üzerine önemli sanat eserleri yaratmışlardır. Bu dönemin sonunda, devlet hazinesinin boşaltılması sonucunda ve fotoğrafçılık ve matbaanın yaygınlaşmasından dolayı, baş ressam ve baş müzehhip lâkabları ortadan kaldırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kaçar Dönemi, Baş Ressam, Baş Müzehhip, İran, Sanat

The Chief Painters and Chief Illuminators in the Qajar Period

Abstract

The Qajar period (1789-1925) coincides with the beginning of the fundamental changes in the field of visual arts in Iran, which is rooted in the increasing familiarity

of Iranians with Western culture. In this period, for the first time, illuminators and painters were considered as the elders of the royal court. In this research, by using descriptive method and by reviewing library sources, collected the names and most important works of chief painters and chief illuminators of the Qajar period and while explaining the words of "chief painters" and "chief illuminators", their responsibilities have been enumerated and the reasons for the obsolescence of these two titles have been examined. These persons have been appointed as chief painters and chief illuminators during the Qajar period: Mirza Baba Isfahani Naqqash-Bashi, Mehr Ali Naqqash-Bashi, Agha Najaf Ali Naqqash-Bashi, Abdullah Naqqash-Bashi, Haidar Ali Naqqash-Bashi, Fethullah Naqqash-Bashi, Mirza Ali Akbar Khan Naqqash-Bashi, Mirza Abul-Hassan Khan Ghaffari Kashani Naqqash-Bashi (Sani' al-Molk), Mohammad Ibrahim Naqqash-Bashi, Mohammad Ismail Naqqash-Bashi, Aqa Bozorg Naqqash-Bashi Sarkari Shirazi, Mohammad Baqir Naqqash-Bashi, Mirza Abbas Tabrizi Naqqash-Bashi, Mirza Abdol-Motelleb Naqqash-Bashi, Abutorab Ghaffari Naqqash-Bashi, Mohammad Hasan Afshar Naqqash-Bashi, Ismail Jalayer Naqqash-Bashi, Nasrullah Emami Isfahani Naqqash-Bashi, Mahmud Khan Malakoshoara Naqqash-Bashi, Mohammad Ghaffari Naqqash-Bashi (Kamal al-Molk), Gholam Ali Mozahheb-Bashi, Agha Mohammad Javad Mozahheb-Bashi, Seyyed Abolqasem Mozahheb-Bashi, Mirza Hasan Mozahheb-Bashi, Mahmud Mozahheb-Bashi, Mirza Ahmad Mozahheb-Bashi, Abdolvahhab Mozahheb-Bashi, Mohammad Taqi Mozahheb-Bashi Shirazi and Agha Mirza Yusof Mozahheb-Bashi. According to the results of this study, during this period, the mentioned artists, with their influence in the expansion of the power of the rulers, created valuable artworks in the court atelier. Towards the end of this period, the emptying of the state treasury, as well as the spread of photography and the printing industry and the dismantling of court ateliers, led to the abolition of the titles of "chief painter" and "chief illuminator" for the masters of these arts.

Keywords: Qajar Period, Chief Painter, Chief Illuminator, Iran, Art

Structured Abstract

The Qajar period (1789-1925) coincides with the beginning of the fundamental changes in the field of visual arts in Iran, which is rooted in the increasing familiarity of Iranians with Western culture. In this period, for the first time, illuminators and painters were considered as the elders of the royal court. In this research, by using descriptive method and by reviewing library sources, collected the names and most important works of chief painters and chief illuminators of the Qajar period and while explaining the words of "chief painters" and "chief illuminators", their responsibilities have been enumerated and the reasons for the obsolescence of these two titles have been examined.

The rulers throughout history, including the Qajar period, usually took the painters with them to the battlefields and hunting ground to register of battle scenes and hunting. In other words, painters were used to illustrating royal travelogues. One of the duties of a chief painter was to teach the art of painting to the king. This responsibility continued throughout the Qajar period, and during the reign of Nasser al-Din Shah, the painting masters of the Dar ul-Funun school held this responsibility. Other responsibilities of the

chief painter and chief illuminator were collaborating in decorating the palaces of kings and princes, painting icons of kings and courtiers, adorning manuscripts with illumination and images and supervising the creation of artworks by masters of decorative and visual arts that were active in the court atelier. Some of the Qur'ans of the Qajar period have been illuminated with the supervision and cooperation of the chief illuminator. These persons have been appointed as chief painters and chief illuminators during the Qajar period: Mirza Baba Isfahani Naqqash-Bashi, Mehr Ali Naqqash-Bashi, Agha Najaf Ali Naqqash-Bashi, Abdullah Naqqash-Bashi, Haidar Ali Naqqash-Bashi, Fethullah Naqqash-Bashi, Mirza Ali Akbar Khan Naqqash-Bashi, Mirza Abul-Hassan Khan Ghaffari Kashani Naqqash-Bashi (Sani' al-Molk), Mohammad Ibrahim Naqqash-Bashi, Mohammad Ismail Naqqash-Bashi, Aqa Bozorg Naqqash-Bashi Sarkari Shirazi, Mohammad Baqir Naqqash-Bashi, Mirza Abbas Tabrizi Naqqash-Bashi, Mirza Abdol-Motelleb Naqqash-Bashi, Abutorab Ghaffari Naqqash-Bashi, Mohammad Hasan Afshar Naqqash-Bashi, Ismail Jalayer Naqqash-Bashi, Nasrullah Emami Isfahani Naqqash-Bashi, Mahmud Khan Malakoshoara Naqqash-Bashi, Mohammad Ghaffari Naqqash-Bashi (Kamal al-Molk), Gholam Ali Mozahheb-Bashi, Agha Mohammad Javad Mozahheb-Bashi, Seyyed Abolqasem Mozahheb-Bashi, Mirza Hasan Mozahheb-Bashi, Mahmud Mozahheb-Bashi, Mirza Ahmad Mozahheb-Bashi, Abdolvahhab Mozahheb-Bashi, Mohammad Taqi Mozahheb-Bashi Shirazi and Agha Mirza Yusof Mozahheb-Bashi. The "Naqqash-Bashi" word means the chief of painters of the court and is a respectable title for master painters. The "Mozahheb-Bashi" word is also considered the title of the chief of the illuminator of the court. When we are confronted with titles such as "Naqqash-Bashi" and "Mozahheb-Bashi", we should pay attention to the fact that those were appointed to the position of "chief painter" and "chief illuminator", who themselves were trained in the master-apprentice system and were selected from among the top masters of these arts. Therefore many of the artists who worked at the court ateliers during this period were all masters of the arts and their artworks were supervised by chief painters and chief illuminators. "Naqqash-Bashi" and "Mozahheb-Bashi" are also titles that were given to some distinguished masters in the field of painting and illumination, and rather than being ceremonial titles, they were court titles that indicated the rank and position of those appointed to these titles in the court atelier. According to the results of this study, during this period, the mentioned artists, with their influence in the expansion of the power of the rulers, created valuable artworks in the court atelier. At the end of the Qajar period, there wasn't any court atelier. Towards the end of this period, the emptying of the state treasury, as well as the spread of photography and the printing industry and the dismantling of court ateliers, led to the abolition of the titles of "chief painter" and "chief illuminator" for the masters of these arts. After the Qajar period, chief painters and chief illuminators were selected by the Ministry of Higher Education based on a set of new criteria. After this period, in the literature related to the history of Iranian painting, the "chief painter" and "chief illuminator" terms were never used, and instead, in artistic literature, other words were used to express and describe the mastery and skill of the masters of these arts.

عصر قاجار (۱۱۷۵ تا ۱۳۰۴ ه.ش) مصادف است با شتاب گیری تحولاتی در هنر ایران که سالها پیش و در دوره صفویه آغاز شده بود. در این دوره برای نخستین بار مُدّهَبان و بیش از ایشان نقاشان در رده بزرگان کشوری، یعنی در جایگاهی همسان با جایگاه شاهزادگان و حاکمان و سفیران اروپایی جای می گیرند. در این دوران، هنرمندان مذکور به سبب جایگاه نویافته شان در بسط و گسترش شوکت و قدرت حاکمان، به منزلتی دست یافته اند که بی گمان تا پیش از این دوران بدان دست نیافته بودند. بدین ترتیب این دسته از هنرمندان بویژه منصوبان به مقام نقّاش باشی و مُدّهَب باشی در نگارخانه دربار و در جوار شاه حضور و پیوسته به شاه دسترسی داشتند. نقّاش باشی به خلوتگاه شاه بار می یافت و گاهی علاوه بر صورتگری، به آموزش نقاشی به شاه مشغول می شد. (میرزایی مهر و حسینی، ۱۳۹۷، ص. ۵۳-۵۴ و ۵۸). این موضوع بویژه در عصر ناصرالدین شاه قاجار که خود کشتی درونی به نقاشی داشت و آثاری چند از صورتگری ها و نقش اندازی های وی به یادگار مانده است، نمود بیشتری یافت. (تصویر ۱) سابقه این موضوع و اهمیت جایگاه نقاشان و مُدّهَبان به دوران سلجوقی و تیموری باز می گردد. به عنوان مثال سلجوقیان تذهیب کاران را با ارزش ترین قشر هنرمندان به حساب می آوردند و شگفت نیست که در ایران آن زمان، برخی از دانشمندان و بزرگان دین و ادب، هنر تذهیب را فرا گرفتند. راوندی در شرح احوال خود می نویسد که از راه کتابت قرآن و تذهیب کسب روزی می کرده است:

... مدّت ده سال در خدمت او (منظور ملک الامرا جمال الدّین ای ابه الاعظم اتابکی است) بودم و عیون شهرهای عراق بیبمومدم، در علم خط چنان شدم که نمودارش علمی درین کتاب شمهّ روشن شود، هفتاد گونه خط را ضبط کردم و از نسخ مصحف و تذهیب و جلد که بغایت آموخته بودم کسی می کردم ... دار الملک و مقرّر سریر پادشاه عالم سلطان بنی آدم رکن الدّنیّا و الدّین غیاث الاسلام و المسلمین طغرل بن ارسلان بن طغرل قسیم امیر المؤمنین برّد اللّٰه مضجعه ... مصحفی سی پاره مبدا کرد و می نوشت و نقّاشان و مُدّهَبان را بیاورد

تا هرچ او می‌نوشت ایشانش بزر حلّ تکحیل می‌کردند، بر هر جزوی سی پاره صد دینار مغربی خرج می‌شد، و آن مصحف بعضی پیش پادشاه عادل علاء الدّین خذّاوند مراغه مانده است و بعضی پیش بکتمر پادشاه اخلاط و بعضی پیش نقّاشان، و این دعاگوی بدان سبب از آن حضرت تقریب و ترحیب یافت، و تکحیل نوشته او بیشتر مرا فرمودی که بسبب معرفت خط آنچ دعاگوی کردی بهتر نمودی، و همه امرای عراق به تحصیل هنر و خواندن کتب پارسی مشغول بودند (راوندی، ۱۳۶۴، صص. ۴۰، ۴۱ و ۴۴).

و یا پوپ در رابطه با جایگاه مُدّهَب در دوره تیموری می نویسد:

در دوره تیموری، مُدّهَب یکی از سه هنرمند اصلی مسئول در کار تهیه کتاب های نفیس به شمار می رفته است و نیز از مساعدت های شاهانه بسیار ی برخوردار بوده است (پوپ، ۱۳۹۴، ص. ۲۲۵۱).

به طور کلی نقاشان و مُدّهَبان دوره قاجار به دو گروه درباری و بازاری تقسیم می شوند. هنرمندان بازاری اغلب به درخواست مشتریان هنردوست و با اتکاء به امکانات شخصی، آثاری را برای فروش به بازار عرضه می کردند. هنرمندان درباری سفارشات مربوط به دربار از جمله دیوارنگاری، نسخه آرایی و تصویرگری روزنامه های دولتی و سفرنامه های شاه را به انجام می رساندند و علاوه بر دریافت حقوق و مواجب ثابت، در تهیه مواد و ابزار مورد نیاز حرفه شان، متکی به دربار بودند. اگرچه ایشان علاوه بر دربار، گاه سفارشات اعیان و اشراف را نیز می پذیرفتند. کیفیت تعلیم در بین هنرمندان درباری، بیشتر بر پایه نظام استاد-شاگردی بود. (آژند، ۱۳۸۶، ص. ۷۴). استاد یکی از ارکان خلل ناپذیر آموزش سنتی هنرها بوده است که مقام او گاه همسان با جایگاه پدر و مرشد تلقی می شد. (سیفی و دیگران، ۱۳۹۶، ص. ۳۴). اهمیت جایگاه استاد در کتب موسوم به فتوت‌نامه‌ها تشریح شده است. فتوت‌نامه‌ها رسالاتی با رویکرد عرفانی اند که در آن شرایط عضویت در حلقه اهل فتوت (جوانمردان) ذکر شده است. این متون قوانین و آداب خاص هر صنعت (هنر یا پیشه) بر اساس نظام استاد-شاگردی ارائه می‌کنند. تدوین سلسله مراتب یکی از راهکارهای این فتوت‌نامه‌ها در آموزش شاگردان

بوده است. این مراتب به صورت‌های مختلف در این متون نامگذاری شده‌اند. مرتبه استادی با نام‌هایی چون «شیخ» (پیشرو. مقدم)، «مهتر» (کبیر)، «پیشوا» (زعیم)، «رهبر» (قائد)، «پدر» (اب)، یا «سرگروه» (رأس‌الحزب) (بینای مطلق و ایزدی دهکردی، ۱۳۹۷، ص. ۱۱۷ و ۱۳۱) اگرچه در برخی از فتوت نامه‌ها حرف، مشاغل و هنرهای (مانند صورتگری، قصه‌گویی، ساختن آلات موسیقی، خنیاگری و رامشگری) که در شریعت اسلامی تفسیح یا تحریم شده‌اند فاقد شرایط فتوت برشمرده شده‌اند (ابن ابی‌المکارم، ۱۹۵۸، ص. ۱۷۸-۱۷۶) اما بی‌گمان سلسله مراتب استاد-شاگردی بر این هنرها نیز مترتب بوده است.

بدین ترتیب وقتی با القابی همچون نقّاش باشی و مُدّهَب باشی مواجه می‌شویم باید به این موضوع توجه داشت که منصوبان به مقام نقّاش باشی و مُدّهَب باشی که خود تعلیم یافته نظام استاد-شاگردی بودند از میان اساتید برتر این هنرها برگزیده می‌شدند و چگونگی انتصاب ایشان به مقام نقّاش باشی و مُدّهَب باشی، هرگز پیرو آیین و قانون خاصی نبوده است. بلکه این تنها اراده و خواست شاه است که یکی از استادان مُدّهَب و نقّاش را به مقام مُدّهَب باشی و نقّاش باشی می‌رسانده است.

از سوی دیگر می‌دانیم که در دوران قاجار، حاکمان وقت برای مرهم نهادن بر بخشی از زخم‌های خزانه رنجور کشور که معلول بی‌تدبیری، اشرافیگری و تجمل‌طلبی و کامجویی‌های شاهان و شاهزادگان این عصر بود، اقدام به فروش القاب و عناوین به بسیاری از صاحبان زر و زور کردند (کرمانی، ۱۳۹۷، صص. ۱۰۸-۹۹). این رویه اگرچه در اعصار پیشین نیز رایج بود، اما حاکمان قاجاری در این زمینه گوی سبقت را از پیشینیان ربودند (وثوقی مطلق، ۱۳۸۹، ص ۱۵۹). بدین ترتیب بسیاری از افراد بدون هیچ‌گونه پیشینه و شایستگی به لقبی خاص ملقب می‌شدند. اما مایه خوشحالی است که حکایت مضحک فروش القاب و عناوین دامنگیر هنرمندان آن عصر نشده است. زیرا چنانکه پیشتر بدان اشاره شد، اگرچه تنها اراده و خواست شاه زمینه‌ساز انتصاب افراد به مقام نقّاش باشی و مُدّهَب باشی می‌شد، اما عرصه هنر، عرصه عمل است و تا شخصی در کار خود به مرتبه استادی دست نمی‌یافت، کار وی هرگز نمی‌توانست مقبول واقع شده و آثار دیگر استادان را به رقابت با خود فرا بخواند.

بنابراین هنرمندانی همچون کاتبان، صحافان، باسمه چیان، زرکوبان، کاغذگران، مقرض‌گران، مذهبیان، قطاعان، جلد‌سازان، رنگ‌نویسان، افشان‌گران، مقوا‌سازان، فصالان، نقاران، حکاکان، لاجورد شویان، قاشق‌تراشان، خوان‌تراشان، زر‌افشانان، خوشنویسان، حل‌کاران، کتیبه‌نگاران، قطعه‌نویسان، وصالان، قلم‌مو‌سازان، مرکب‌سازان، رنگ‌سازان، مصوران، طراحان، نگارگران، چهره‌پردازان، مجلس‌سازان، شبیه‌کشان و تک‌صورت‌سازان که در نگارخانه‌دربار به آفرینش آثار هنری می‌پرداختند، همگی استادان این هنرها بوده‌اند و منصوبان به مقام نقاش‌باشی و مذهب‌باشی بر کار ایشان نظارت می‌کردند. به عبارت دیگر، نگارخانه‌دربار نه عرصه‌آزمون و خطای شاگردان و هنرآموزان، بلکه میدان‌هنرنمایی اساتید برتر این هنرها بوده و محصول کار ایشان، اثری در خور‌دربار‌های یونانی.

۲- تبار ترکیب‌های نقاش‌باشی و مذهب‌باشی

در متون برجای مانده از دوره قاجار، با انبوهی از القاب دیوانی و غیر دیوانی مواجه می‌شویم که به ویژه در دوره ناصرالدین شاه قاجار بر تنوع آنها افزوده شد که علل این امر پیش از این ذکر شد. بخشی از این القاب ریشه‌ای حقیقی داشت و صرفاً تشریفاتی محسوب نمی‌شد. به عبارت دیگر، دارنده برخی از این القاب، گماشتگان به اموری بودند که در پنج وزارتخانه داخله، خارجه، مالیه، جنگ و دربار انجام وظیفه می‌کردند. بخش عمده‌ای از این القاب در دوره‌های بعدی منسوخ شد. از جمله این القاب و مناصب می‌توان به آبدارباشی، آردل‌باشی، آغاباشی، خواجه‌باشی، ایشیک‌آقاسی‌باشی، معمار‌باشی، تفنگدار‌باشی، جبادار‌باشی، چاووش‌باشی، چرخچی‌باشی، فرآش‌باشی، منجم‌باشی و نسقچی‌باشی اشاره کرد. نقاش‌باشی و مذهب‌باشی نیز از القابی است که به عده‌ای استاد ممتاز در عرصه هنر نقاشی و تذهیب اطلاق شد و بیش از آنکه عناوینی تشریفاتی محسوب شوند، مناصبی دیوانی بودند که نشانگر رتبه و جایگاه منصوبان بدین القاب در نگارخانه‌دربار بوده است.

هر دو این ترکیب‌های واژگانی یعنی نقاش‌باشی و مذهب‌باشی، نتیجه کاربرد پیوسته صفت نسبی ترکی «باشی» و واژگان عربی نقاش و مذهب است. «باش» به ترکی به معنای سر، رئیس و سرور آمده است. این کلمه ترکی را برابر واژه فرانسوی «chef» است. صفت

نسبی ترکی "باشی" که بیشتر در ترکیبات بکار می رود مرکب از باش بمعنی سر و «ی» نسبت، بمعنی مقدم و رئیس است (دهخدا، ۱۳۷۷، صص. ۲۱۶۳-۲۱۶۳). واژه عربی نقاش، به معنای نگارگر، نگارنده، نگارکننده، صورتگر، چهره پرداز، چهره گشا، پیکرنگار و صانع نقش است؛ آنکه نقش می کند و تصویر می کشد. همچنین این واژه به معنای آنکه چیزی را رنگارنگ می کند نیز می باشد. همچنین نقاش، مترادف با مُدَهَّب و منبت کار و حکاک و آنکه نقشه فرش و قالی رسم کند نیز به کار رفته است (همان، ۱۳۷۷، ص. ۲۲۶۵۱) گمان می رود هم معنا پنداشتن واژگان نقاش و مُدَهَّب، اولاً در دوران بسیار قدیم رایج بوده است و ثانیاً این موضوع نتیجه توجه به ریشه کلمه نقاش، یعنی ماده نقش بوده است. واژه عربی مُدَهَّب نیز به معنای زراندودکننده؛ آنکه چیزی را به طلا انداید؛ آنکه طلاکاری و تذهیب کند؛ آنکه حواشی و سرفصل های کتب را با آب طلا و رنگهای دیگر تزیین کند و بیاراید است (همان، ۱۳۷۷، ص. ۲۰۵۷۵). بدین ترتیب واژه نقاش باشی به معنای رئیس نقاشان دربار است و عنوانی احترام آمیز است برای خطاب قرار دادن نقاشان (همان، ۱۳۷۷، ص. ۲۲۶۵۲). واژه مُدَهَّب باشی نیز لقب رئیس تذهیب کاران محسوب می شود (همان، ۱۳۷۷، ص. ۲۰۵۷۵). در واقع متصدی تذهیب کتاب را مُدَهَّب باشی می نامیدند که یکی از مسئولان کتابخانه دربار بوده است (سام، ۱۳۹۳، ص. ۱۲). به نظر می رسد کاربرد پیوسته صفت نسبی ترکی "باشی" و واژگان عربی نقاش و مُدَهَّب و ساختن واژگان ترکیبی نقاش باشی و مُدَهَّب باشی بی ارتباط با ترجیح حاکمان ترک نژاد قجری نبوده است.

۳- مسئولیت های نقاش باشی و مُدَهَّب باشی

می دانیم که حکمرانان در اردوکنشی های خود، معمولاً نقاش باشی دربار را برای تهیه تصاویری از صحنه های رزم و بزم و شکار با خود می بردند (آژند، ۱۳۹۷، ص ۳۱). به عبارت دیگر خوشنویسان و نقاشان برای نوشتن و تصویرگری سفرنامه های شاهان به کار گرفته می شدند (ظل السلطان، ۱۳۶۸، ص. ۶۸۷). چنانکه پیشتر نیز بدان اشاره شد یکی از وظایف نقاش باشی، تعلیم هنر نقاشی به شاه بوده است. این مسئولیت در سراسر دوره قاجار ادامه داشته و در دوره ناصرالدین شاه، نقاش باشی ها و معلمان نقاشی مدرسه دارالفنون همچون

صنیع الملک، مزین الدوله، اسماعیل جلایر و کمال الملک این وظیفه و مسئولیت را بر عهده داشتند. از دیگر مسئولیت های نقاش باشی و مُدَّهَب باشی، همکاری در تزیین کاخ های شاهان و شاهزادگان، شمایل کشی از شاه و درباریان، آراستن نسخ خطی و چاپ سنگی با تذهیب و تصویر و همچنین نظارت بر روند آفرینش آثار هنری توسط اساتید هنرهای تزیینی و تصویری در نگارخانه دربار و یا نگارخانه وابسته به آستانه امام هشتم شیعیان و خواهر ایشان در قم. بخشی از قرآن های دوره قاجار با نظارت و همکاری منصوبان به مقام مُدَّهَب باشی در نگارخانه آستان قدس رضوی و آستانه حضرت معصومه مُدَّهَب شده است.

۴- منصوبان به مقام نقّاش باشی در دوره قاجار

در ادامه این متن به ذکر اسامی و آثار منصوبان به مقام نقّاش باشی در دوره قاجار از قبیل میرزا بابا اصفهانی نقاش باشی، مهرعلی نقاش باشی، آقا نجف علی نقاش باشی، عبدالله نقاش باشی، حیدرعلی نقاش باشی، فتح الله نقاش باشی، میرزا علی اکبر خان نقاش باشی، میرزا ابوالحسن خان غفاری کاشانی نقاش باشی (صنیع الملک)، محمد ابراهیم نقاش باشی، محمد اسماعیل نقاش باشی، آقابزرگ نقاش باشی سرکاری شیرازی، محمدباقر نقاش باشی سمیرمی، میرزا عباس تبریزی نقاش باشی، میرزا عبدالمطلب نقاش باشی، ابوتراب غفاری نقاش باشی، محمد حسن افشار نقاش باشی، اسماعیل جلایر نقاش باشی، نصرالله امامی اصفهانی نقاش باشی، محمودخان ملک الشعرا نقاش باشی و محمد غفاری نقاش باشی (کمال الملک) می پردازیم. متأسفانه اطلاعات بسیار اندکی در خصوص برخی از اینان در دست است که امید می رود در آینده با حصول اطلاعات بیشتر بتوان چشم انداز کامل تری نسبت به زندگی و آثار این دست از هنرمندان ترسیم نمود.

۴-۱- میرزا بابا اصفهانی (شیرازی) نقاش باشی

میرزا بابا اصفهانی نخستین نقاش درباری در دوره حکومت قاجاریان بود که بیشتر آثارش را بین سالهای ۱۲۲۵-۱۱۹۹ هجری قمری خلق کرده است. میرزا بابا اصفهانی که در دوره زندیه و نیز با شروع دوره حکومت آغامحمد خان قاجار، به عنوان نقاش دربار فعالیت می کرد، در دوران حکومت فتحعلی شاه به مقام نقاش باشی دربار نایل شد و با همین عنوان

نیز، آثار خود را امضاء می کرد. وی به خاطر شمایل کشی های استادانه از درباریان و اشراف قجر (تصویر ۲) و ترسیم مناظر بزم و رزم، شهرتی بسیار یافت. همچنین مصورسازی های وی و آثار تذهیب و نقاشی زیرلاکی برجای مانده از او، گواهی است بر چیره دستی و استادی اش در این عرصه ها. از دیدگاه برخی هنرشناسان، این نقاش اهل اصفهان است، اما وی در یکی از آثارش که در سال ۱۲۱۸ ه.ق. پایان یافت، صراحتاً خود را شیرازی معرفی کرده و بر اثر خود اینگونه رقم زده است: "رقم کمترین میرزابابای شیرازی به تاریخ شهر ذی الحجه سنه ۱۲۱۸" (پنجه باشی، ۱۳۹۸، ص. ۶۹). از آثار برجسته به جای مانده از او می توان به موارد ذیل اشاره کرد: ۱- قلمدان آراسته به صحنه نبرد چالدران با رقم میرزا بابا و تاریخ ۱۲۰۳ هجری. ۲- شمایی از فتحعلی شاه با تکنیک آبرنگ که در آن شاه با ریشی بلند بر تختی دو زانو نشسته و برسمی مرصع در دست دارد. او بر این اثر چنین رقم زده است: "رقم کمترین غلام میرزا بابای نقاش باشی سنه ۱۲۱۷". (تصویر ۳)

۲-۴- مهرعلی نقاش باشی

مهرعلی برجسته ترین نقاش دربار فتحعلی شاه قاجار و از شاگردان میرزابابا به شمار می آید. بیشترین آثار هنری او در فاصله سالهای ۱۲۴۵-۱۲۱۰ ه ق خلق شده است. مهرعلی پس از میرزابابا به سمت نقاش باشی دربار قاجار نایل شد و بعضی از شیوه ها و خصوصیات کارهای میرزابابا را در آثارش تکرار کرد. اما توانست در تکثیر جاه و جلال پادشاه از میرزابابا و سایر هنرمندان دربار پیشی بگیرد و منزلتی ویژه نزد شاه کسب کند آثار نقاشی به یادگار مانده از این نقاش برجسته حاکی از آن است که وی بیشتر از نقاشان دیگر این دوره در نمایش شکوه شاهانه موفق بوده است. برجسته ترین آثار شمایل کشی او، مجموعه تابلوهایی است که وی از فتحعلی شاه قاجار کشیده (تصاویر ۵-۴) و در آنها سعی کرده است شاه قاجار را با شکوه و شوکتی بی رقیب تصویر نماید. (خلیلی، ۱۳۸۳، ص. ۴۵).

۳-۴- آقا نجف علی نقاش باشی

آقا نجف از نقاشان نامی دوره قاجاریه بوده که در همه فنون نقاشی توانایی داشته و "مانی زمان" نامیده می شده است. او سلیقه و مهارت بسیاری در خلق صحنه های بزمی و رزمی و شکارگاه و تک چهره ها داشته است. صحنه پردازی های ظریف و استادانه اش، او از استادان معاصر و یا قبل از خود نظیر علی اشرف، آقا صادق، آقاباقر و آقازمان متمایز می سازد. تاریخ زندگانی او را بین سال های ۱۲۸۰-۱۲۱۰ نوشته اند (رستمی مصطفی و دیگران، ۱۳۸۷، ص. ۳۱). آقا نجف در شبیه سازی چهره ها و نشان دادن حالات آنها، مذهب سازی و خوشنویسی مهارت داشته و به واقع نمایی (رعایت پرسپکتیو و مناظر و مرایا) پایبند بوده است. در سایه زنی صور و گل و بوته ها مبتکر شیوه مخصوص به خود بوده است. در ترسیم پیکره های جانوری بویژه اسبان، مهارتی خاصی داشته است. او همچنین ذیل برخی از آثارش نقش طاووس را به عنوان امضای پنهان خود می آورده است (کریم زاده تبریزی، ۱۳۵۴، صص. ۹۲-۸۸). در عقدنامه دختر آقا نجف بنام شهربانو و ملقب به صفیه سلطان خانم در شروع نام آقا نجف القابی (: عالیجاه رفیع جایگاه مجددت و جلالت انتباه فخامت و مناعت اکتناه زبده الاعاظم و الاشراف آقا نجف علی نقاش باشی) آمده است که در آن زمان بیشتر برای افراد طراز نخست کشور به کار می رفته است. این موضوع نشان دهنده جایگاه برجسته آقا نجف در دوره حیاتش بوده است. از آثار برجسته به جای مانده از او می توان به مجموعه قلمدان هایی اشاره کرد که در رده بهترین قلمدان های آراسته زمان قاجار به شمار می آیند. (کریم زاده تبریزی، ۱۳۵۴، صص. ۹۲-۸۸).

۴-۴- عبدالله نقاش باشی

عبدالله خان دهنوی سمیرمی (اصفهانی) نقاش باشی که در اواخر دوره زندیه در اصفهان چشم به جهان گشود، از پرکارترین هنرمندان دوره قاجار بوده که نزدیک به نیم قرن در دربار حکام قاجار به فعالیت هنری پرداخته و آثار ارزشمندی از او در زمینه نقاشی، معماری، حجاری و مینا کاری به یادگار مانده است. به نظر می رسد راهیابی عبدالله خان به دربار حکام قاجار با واسطه مهر علی نقاش باشی صورت گرفته است. وی جایگاه خویش را دربار قاجار

تثبیت نموده و با ساخت کاخ نگارستان در مقام معمار و نیز اجرای دیوارنگاره موسوم به "صف سلام" در کاخ مزبور در سال ۱۲۲۸ هجری - که بعدها دیگر هنرمندان آن عصر به عنوان الگویی برای دیگر دیوارنگاری های مشابه در عمارات و کاخ های متعدد از آن تقلید کردند- از سوی فتحعلی شاه، القاب معمارباشی و نقاش باشی دربار را کسب نمود (میرزایی مهر و حسینی، ۱۳۹۷، صص. ۵۴-۵۳ و ۵۷). متاسفانه بسیاری از شاهکارهای این استاد برجسته (تصویر ۶)، از دست تپاول روزگار در امان نمانده و تخریب شده است.

۵-۴- حیدرعلی نقاش باشی

حیدرعلی معروف به "آقا حیدرعلی" فرزند اسماعیل نقاش باشی اصفهانی، هنرمند صاحب نام دوره حکمفرمایی ناصرالدین شاه قاجار است که عمده شهرت وی به خاطر نقش اندازی های ماهرانه اش بر قلمدان ها و جلدهای روغنی نسخ خطی است (رستمی مصطفی و دیگران، ۱۳۸۷، ص. ۳۱). متاسفانه از این هنرمند عصر قاجار اطلاعات بیشتری در دست نیست.

۶-۴- فتح الله نقاش باشی

۳- فتح الله شیرازی نقاش باشی معروف به "آقا فتح الله" از مذهبان، خوشنویسان و نقاشان زبده اواخر عصر قاجار است که در شبیه کشی و نقش پردازی بر قلمدان ها و جلدهای روغنی نسخ خطی مهارتی فراوان داشته است (رستمی مصطفی و دیگران، ۱۳۸۷، ص. ۳۱). از آثار برجسته به جای مانده از او می توان به مجموعه قلمدان هایی اشاره کرد که با سبک ایرانی و فرنگی به طرح و نقش آراسته شده اند. از جمله قلمدانی با رقم "... عمل کمترین جان نثار فتح الله شیرازی" و قلمدانی با رقم "کمترین بنده درگاه فتح الله شیرازی ۱۲۸۴".

۷-۴- میرزا علی اکبر خان نقاش باشی

مرحوم میرزا علی اکبر خان ملقب به نقاش باشی و مزین الدوله در سال ۱۲۶۳ هجری قمری در نطنز دیده به جهان گشود و در مدت حیات خود، از اثرگذارترین شخصیت ها بر جریان هنر ایران بوده است. وی برای تحصیل رهسپار اروپا شد و پس از مراجعت به ایران و

معرفی به حضور ناصرالدین شاه قاجار از طرف شخص شاه به آموزش زبان فرانسه، تدوین فرهنگ لغت فرانسوی-فارسی و تعلیم شاگردان نقاشی (از جمله کمال الملک و مصور الممالک) پرداخت. آثار نقاشی میرزا علی اکبر خان نقاش باشی که اکنون در موزه کاخ گلستان محافظت می شود از جمله بارزش ترین آثار نقاشی این دوره به شمار می روند (آذری، ۱۳۴۲، صص. ۵-۱). وی علاوه بر سمت معلمی ناصرالدین شاه، نقاشباشی دربار او بود و زمانی که مظفرالدین شاه به سلطنت رسید، تعلیم و سرپرستی پسر او، ملک منصورمیرزا (شعاع السلطنه) را به عهده گرفت و در سال ۱۳۱۵ از سوی شاه لقب مزین الدوله به وی اعطا شد (رسولی پور، ۱۳۹۷، ص. ۶۹).

۸-۴- میرزا ابوالحسن خان غفاری کاشانی نقاش باشی (صنیع الملک)

میرزا ابوالحسن خان غفاری ملقب به "صنیع الملک" مشهورترین نقاش عصر قاجار است که در سال ۱۸۱۶/۱۲۲۹ به دنیا آمده و به سبب آنکه جدش نیز میرزا ابوالحسن نقاش نام داشته، بدین سبب او را میرزا ابوالحسن "ثانی" خوانده اند و در محافل هنری آن دوره از او با نام "رافائل ایران" یاد می شده است (تصویر ۷). وی در میانه دوره حکومت محمد شاه قاجار به ایتالیا رفته و به مدت چند سال در موزه های شهرهای فلورانس و رم به کسب هنر نقاشی می پردازد. وی در پایان دوره حکمفرمایی محمدشاه قاجار بعد از آموختن تکنیک های نقاشی و کسب تجارب در این زمینه به ایران مراجعت کرده و در مقام نقاش باشی دربار مشغول به کار شده است (رستمی مصطفی و دیگران، ۱۳۸۷، ص. ۳۱). در واقع پس از فوت استاد محمد ابراهیم نقاش باشی، سمت و عنوان او از طرف ناصرالدین شاه به ابوالحسن غفاری اعطاء شده و وی از آن پس رسماً نقاش باشی دربار می شود. در همین سالها است که وی در رقم هایش واژه "نقاش باشی" را به نام خود افزوده و آثار خود را با این عنوان امضاء نموده است (غفاری، ۱۳۷۱، ص. ۵۸). روزنامه وقایع اتفاقیه که در پایان مسئولیت های دیوانی امیرکبیر انتشار می یافته است در فاصله سالهای ۱۲۷۷-۱۲۸۳/۱۸۲۰-۱۸۵ و به قلم او مصور می شده است. میرزا ابوالحسن خان غفاری مسئولیت آموزش به ناصرالدین شاه را نیز بر عهده داشته و گفته می شود که این پادشاه، نقاشی را نزد این استاد تا حدی فراگرفته است (رستمی

مصطفی و دیگران، ۱۳۸۷، ص. ۳۱). صنیع‌الملک موسس نخستین مدرسه مدرن نقاشی در سرزمین ایران بوده است. وی به درخواست ناصرالدین شاه قاجار در سال های ۱۲۷۰ تا ۱۲۷۳ ه.ق به مدت هفت سال و با همکاری جمعی سی و چهار نفره از هنرمندان مذهب - از جمله غلامعلی مذهب باشی و میرزا احمد مذهب باشی -، نگارگر - از جمله میرزا حسن اصفهانی -، صحاف و جلدساز به مصورسازی نسخه خطی کتاب هزار و یک شب (الف لیله و لیله) - که اینک در موزه گلستان محافظت می شود - می پردازد (تصویر ۸). این نسخه، آخرین نسخه خطی تصویرسازی شده فارسی در عصر قاجار است (بوذری و جوانی، ۱۳۹۴، صص. ۷۳ و ۷۸-۷۹).

۹-۴- محمد ابراهیم نقاش باشی

آقا محمد ابراهیم نقاش باشی (نعمت‌اللہی) فرزند آقا محمد حسین بن محمد ابراهیم، از نقاشان شمایل‌نگار عصر قاجار بوده که در صورت‌نگری، مصورسازی نسخ کتب، قلمدان سازی و آراستن ظروف مینایی دستی چیره داشته است. وی برای آموختن تکنیک های نقاشی غربی به روسیه رفته، با نقاشی فرنگی آشنا شده و سپس به اصفهان باز می گردد. محمد ابراهیم نقاش باشی همان شخصی که در سال ۱۲۶۵ ه.ق. به دستور ناصرالدین شاه قاجار چهره امیرکبیر را با تکنیک رنگ روغن نقاشی نموده است (غفاری، ۱۳۷۱، ص. ۵۸). گفته می شود که او سالها در حجره ای در بازار اصفهان به نقاشی می پرداخته است (همایی و همایی، ۱۳۷۶، ص. ۳۳۴). او را باید پیشگام نقاشی طبیعت گرایانه در ایران -متاثر از هنر روسی- دانست. وی در سال ۱۳۱۷ ه.ق و مقارن دوره حکمفرمایی مظفرالدین شاه قاجار با حکمی از سوی ظل‌السلطان حاکم اصفهان به نقاش باشی ملقب شد. از آثار برجسته به جای مانده از او می توان به شمایلی از عباس میرزا (منقوش بر جلد نسخه ای از سفرنامه خسرو میرزا و تصاویر رقم دار نسخه ای از کلیات سعدی اشاره کرد.

سرانجام این هنرمند برجسته که گفته می شود فردی عارف مسلک بوده و به طریقت نعمت الهی دلبستگی داشته در سال ۱۳۳۳ ه.ق درگذشت و در قبرستان تخت فولاد اصفهان به خاک سپرده شد (همایی و همایی، ۱۳۷۶، ص. ۳۳۴).

۱۰-۴- محمد اسماعیل نقاش باشی

محمد اسماعیل مشهور به "آقا اسماعیل" از شمایل نگاران معروف عصر قاجار و از جمله اساتید پیشگام نقاشی قلمدان در این دوره است. شهرت این هنرمند بیشتر به سبب فرنگی نگاری و نیز شمایل هایی است که او از ناصرالدین شاه و دولتمردان عصر محمداشاه کشیده است. همچنین قلمدان هایی که توسط او منقوش و مصور شده است نیز استادی او را در این زمینه به اثبات می رساند. موضوع بیشتر آثار این هنرمند مجالس بزم است (رستمی مصطفی و دیگران، ۱۳۸۷، ص. ۳۱). وی خوشنویس و شاعر بوده و به زبان عربی تسلط داشته است. (ذکاء، ۱۳۸۶، ص. ۱۹۵).

۱۱-۴- آقا بزرگ نقاش باشی سرکاری شیرازی

وی در زمان حکومت محمد شاه و ناصرالدین شاه در دستگاه شاهزادگان قجری در شیراز فعالیت می کرد و به همین سبب، او را «نقاش باشی سرکاری» می نامیدند. آقابزرگ در نگارگری، گرایش طبیعی گرایانه و به صورتگری دلبستگی داشته است. بعضی از نخستین آثار وی، از نظر سبک، آمیزه ای از سبک نگاره های عصر زند و قاجار است و تأثیر نگارگری مکتب شیراز در آنها آشکار است. شیوه کار این نقاش از نظر طراحی و دقت به اصول مناظر و مرایا خام دستانه می نماید، اما کیفیت رنگ گذاری و دقت او به جزئیات اثر ستودنی است. آقابزرگ در شیوه های مختلف نگارگری از قبیل آبرنگ، رنگ روغن، روغنی (زیر لاک)، سیاه قلم و نیز نقاشی روی چینی دارای آثار متنوعی است. برخی از برجسته ترین آثار به یادگار مانده از او عبارتند از: مجلس مباحثه امام رضا به شیوه رنگ و روغن که فاقد تاریخ خلق اثر است؛ شمایل ناصرالدین شاه با ۱۲۷۸ ه.ق و شمایل محمدرحیم امین التجار که به شیوه آبرنگ خلق شده و دارای تاریخ ۱۲۶۵ ه.ق است (ذکاء، ۱۳۸۴، ص. ۲۱۴۶).

۱۲-۴- محمدباقر نقاش باشی سمیرمی

محمدباقر سمیرمی، نقاش باشی و شاعر دوره قاجار بوده که تخلصش در شعر "صدقی" بوده است. (ادیب برومند، ۱۳۷۶، ص. ۲۳۱). وی از جمله شاگردان علی اشرف بوده و هنر نقاشی را نزد او آموخته و در این فن از همگان گوی پیشی گرفته است. مهارت او در ترسیم افق در هنگام غروب آفتاب و نقاشی قلمدان و قاب آینه زبانزد بوده است (رستمی مصطفی و دیگران، ۱۳۸۷، ص. ۳۱؛ ادیب برومند، ۱۳۷۶، ص. ۲۳۱). گمان می رود که وی لقب نقاش باشی را از ظل السلطان حاکم اصفهان دریافت کرده و این عنوان در رقم برخی از آثارش مشاهده می شود. از زندگی وی اطلاعات موثق چندانی در دست نیست. برخی سال درگذشت او را ۱۳۵۱ و برخی دیگر ۱۳۵۲ ذکر کرده اند.

۱۳-۴- میرزا عباس تبریزی نقاش باشی

میرزا عباس تبریزی نقاش ماهر دوره قاجار بوده (رایت، ۱۳۸۱، ص. ۱۰۶۱؛ شیرازی، ۱۳۶۲، ص. ۲۲) که به دستور عباس میرزا برای آموختن فنون نقاشی غربی به رم در ایتالیا رفته و به کار نقاشی پرداخته است. وی سپس با همسر ایتالیایی خود به ایران مراجعت کرده و لقب نقاش باشی را از عباس میرزا ولیعهد گرفته و معلم نقاش خانه دولتی شده است. میرزا عباس در شیوه رنگ و روغن و آبرنگ کلاسیک غربی مهارت داشته و نیز از برخی از آثار مشاهیر اروپایی رونگاری کرده است. وی در هندوستان درگذشته است. تنها اثر دارای رقم او، تصویر رونگاری شده‌ای است از یکی از آثار رافائل که در آن مسیح و حضرت مریم روی ابرها قرار داشته و پشت سر حضرت مریم درخشش نور خورشید خودنمایی می‌کند. در بالای تابلو نیز حواریون، گرد حضرت عیسی ایستاده‌اند، در حالی که فرشته‌ای میان ایشان نقش شده است. رقم اثر مذکور این چنین است: "رقم میرزا عباس که از روی پرده بزرگ عمل رفائیل نقل نموده است سنه ۱۲۷۸، نقاشخانه دولتی" (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۷، ص ۲۹۶).

۱۴-۴- میرزا عبدالمطلب نقاش باشی

میرزا عبدالمطلب ملقب به نقاش باشی از هنرمندان برجسته عصر قاجار است که به همراه با جمعی از دیگر هنرمندان از جمله میرزا علی‌اکبرخان نقاش باشی به فرانسه رفت. وی پس

از بازگشت به ایران، با لقب نقاش باشی، تحویلدار کل پستخانه شد و مستشار کل شد و از آن زمان پسوند "مستشار" را به نام خود افزود. میرزا عبدالمطلب نقاش باشی، که فنون چاپ مصور را در اروپا آموخته بود، این فن را وارد ایران کرد (اردکانی، ۱۳۷۹، ص. ۲۲۱). از شاگردان وی در صنعت چاپ ابوتراب غفاری است که با حفظ عنوان نقاش باشی، در دارالطباعة دولتی نیز خدمت می کرد و در آنجا زیر نظر میرزا عبدالمطلب نقاش باشی صنعت چاپ را فرا گرفت؛ چنانکه در شماره ۵۸ روزنامه اطلاع اینطور آمده است: نکات چاپ تصویر را «آقا میرزا عبدالمطلب نقاش شباشی به آقا میرزا ابوتراب، نقاش مخصوص اداره وزارت انطباعات آموخت و به انتشار این صنعت که مخصوص خود او بود پرداخت. هنرمندان دیگر نیز صنعت چاپ را از ابوتراب یا عبدالمطلب آموختند (کنگرانی و لاری، ۱۳۹۸، صص. ۴۴-۴۳). نخستین آثار هنری وی قلمدان هایی است که به سبک رایج دوره قاجار آراسته شده اند. وی پس از چندی در نقاشی شیوه آبرنگ و رنگ روغن نیز به مهارت سید. از جمله آثارش، غروب دریا و جلوس مظفرالدین شاه درخور ذکرند. (اردکانی، ۱۳۷۹، ص. ۲۲۱). گفته می شود که وی پدرزن ناصرالدین شاه بوده و دیگران با او به دشمنی برخاسته و او را در رشت مسموم کردند.

۱۵-۴- ابوتراب غفاری نقاش باشی

میرزا ابوتراب خان غفاری کاشانی ملقب به نقاش باشی، نگارگر و گرافیست ایرانی و برادر بزرگ میرزا محمد خان غفاری (کمال الملک) است. وی در سال ۱۲۹۳ ه. ق وارد مدرسه دارالفنون شد و به فراگرفتن هنر نقاشی و زبان فرانسه پرداخت و به سرعت مراتب ترقی را طی کرد (ذکاء، ۱۳۷۲، ص. ۲۰۲۰). وی در ۱۳۰۱ ه. ق به سمت فراش خلوت همایونی و نقاش باشی وزارت انطباعات منصوب شد (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۰، ص. ۴۶). چنانکه پیش تر نیز بدان اشاره شد، وی در صنعت چاپ شاگرد میرزا عبدالمطلب نقاش باشی بوده است (کنگرانی و لاری، ۱۳۹۸، صص. ۴۴-۴۳).

۱۶-۴- محمد حسن افشار نقاش باشی

محمد حسن افشار که به سبب معلولیت جسمی اش به "لال" شهرت دارد از نقاشان و شمایل نگاران معروف و زبردست دوره قاجار است (تصویر ۹) که ضمن استادی در تصویرسازی عمارات شاهی و مراسم سلطنتی، در شبیه سازی به شیوه آبرنگ با ابوالحسن غفاری (صنیع الملک) رقابت می کرده و در نقاشی قلمدان ها و جلد های روغنی نیز مهارتی بسیار داشته است (رستمی مصطفی و دیگران، ۱۳۸۷، ص. ۳۱). از جمله معروفترین آثار وی، تابلوی میدان مشق است (تصویر ۱۰).

۱۷-۴- اسماعیل جلایر نقاش باشی

اسماعیل جلایر، از هنرمندان بسیار مشهور دوره قاجار است که در دربار حکمان این سلسله منزلتی خاص داشت. گفته می شود که نسب وی به جلایریان می رسد (هدایت، ۱۳۸۲، ص. ۴۲۹). این نقاش شمایل نگار چیره دست در شبیه سازی های رنگ و روغنی که در ابعاد بزرگ از میرزا علی اصغرخان صدر اعظم، ناصرالدین شاه و دیگر صاحب منصبان آن عصر ساخته، به خوبی زبردستی خویش را نشان داده و در تابلوهای دینی و شمایل امامان و عارفان، شگفتی آفریده است. وی در گل و بته سازی ماهر بوده و اغلب گوشه و کنار تابلوهایش را با گل و برگ می آراسته است. وی در نقاشی قلمدان و جلد های روغنی نیز دارای ابتکارات درخور توجهی است (رستمی مصطفی و دیگران، ۱۳۸۷، ص. ۳۱). اسماعیل جلایر که مقرب شاه بود، هم در زمینه نقاشی رنگ و روغن و هم در زمینه مینیاتور چیره دست بود (عدل، ۱۳۷۹، ص. ۹). وی از شاگردان مزین الدوله بود که پس از او به مقام نقاش باشی و نیز مدرس نقاشی دارالفنون نایل شد. وی با دایر کردن کارگاهی در مدرسه دارالفنون علاوه بر خلق پرده های نفیس نقاشی به آموزش نقاشی به شاگردان نیز می پرداخت (فلور، ۱۳۸۱، ص. ۱۱۴؛ معیرالممالک، ۱۳۹۰، ص. ۲۷۷؛ کریمزاده تبریزی، ۱۳۷۷، ص. ۷۷).

۱۸-۴- نصرالله امامی اصفهانی نقاش باشی

وی از اعظام نقاشان عصر ناصری بوده که به مقام نقاش باشی نایل می شود دقیقاً معلوم نیست که وی در چه سالی لقب نقاش باشی را دریافت کرد، اما در متقدمترین اثر بازمانده از

او با تاریخ ۱۲۹۰ ه.ق لقب نقاش باشی مرقوم است. بر این اساس و بر پایه سکونت وی در اصفهان و مقارن با دوران حکمفرمایی ناصرالدین شاه، به نظر می رسد که لقب نقاش باشی در سال ۱۲۹۰ ه.ق و قبل از آن، از سوی ناصرالدین شاه یا حاکم اصفهان (ظل السلطان) به وی عطا شده است. (کریمزاده تبریزی، ۱۳۷۰-۱۳۶۳ش؛ ص. ۱۲۶۹). او در قلمدان سازی، آراستن قاب آئینه‌ها، منقوش سازی جلدها، ترسیم گل و بوته و نقش پرندگان استادی زبردست محسوب می شود.

۱۹-۴- محمودخان ملک الشعرا نقاش باشی (۱۲۲۸-۱۳۱۱/ق ۱۸۱۳-۱۸۹۴م)

محمود خان ملک الشعرا ملقب به نقاش باشی، هنرمند نامدار دربار ناصرالدین شاه قاجار بوده است که در نقاشی شیوه قدیم و جدید، بویژه در دور نماسازی چیره دست بوده و فصلی نو در تاریخ نقاشی ایرانی گشود. موضوع اغلب آثار وی، باغ ها، عمارت های سلطنتی، مناظر تهران آن روز و خیابان ها است (ذکاء، ۱۳۵۴، صص. ۸۶-۸۷). وی علاوه بر نقاشی، در هنری شعر، خوشنویسی، هیکل تراشی و منبت کاری نیز مهارتی در خور توجه داشته است (رستمی مصطفی و دیگران، ۱۳۸۷، ص. ۳۱). بسیاری از آثار ارزشمند او اینک در موزه کاخ گلستان محافظت می شوند. تابلوی استنساخ و تابلوهای شمس العماره، عمارت گلستان، عمارت بادگیر و تالار عاج از جمله مهمترین آثار وی محسوب می شوند (خواجه احمد عطاری، ۱۳۷۷، صص ۱۱۸-۱۱۲). او در سال ۱۳۱۱/۱۸۹۳ درگذشت و در جوار اطاقی که دو سال بعد ناصرالدین شاه در آن مدفون شد به خاک سپرده شده است (رستمی مصطفی و دیگران، ۱۳۸۷، ص. ۳۱).

۲۰-۴- محمد غفاری نقاش باشی (کمال الملک)

محمد غفاری مشهور به "کمال الملک" فرزند آقا میرزا بزرگ غفاری و برادرزاده میرزا ابواحسن خان غفاری (صنیع الملک)، بزرگترین نقاشان نامی اواخر دوره قاجاریه و اوایل دوره پهلوی و یکی از مشهورترین و تاثیرگذارترین هنرمندان تاریخ نقاشی ایران است. وی در سال ۱۲۶۴/۱۸۴۷ در کاشان دیده به جهان گشود و پس از پایان تحصیلات ابتدایی به تهران آمده و در دارالفنون به تحصیل مشغول شده است. وی پس از سه سال تحصیل در

مدرسه دارالفنون، ناصرالدین شاه او را مورد توجه ویژه خود قرار داد و از سوی او به نقاش باشی و کمال الملک ملقب شد. بعد از مرگ ناصرالدین شاه به اروپا رفت و با بازخلق آثار بزرگان نقاشی اروپایی همچون "روبنس" و "رامبراند" به مطالعه و تکمیل دانش خود در زمینه نقاشی غربی پرداخت. می‌توان وی را از جمله کسانی دانست که برای ایجاد امکانات لازم برای رشد فضیلت و هنر و آگاهی، زمان را مغتنم شمرده است (باقر زاده و فروغی، ۱۳۷۷، ص ۱۲۷). پس از چندی به درخواست مظفرالدین شاه قاجار، به ایران بازگشت. کمال‌الملک هشت سال در دارالفنون فعالیت کرده است (اسفندیاری و دیگران، ۱۳۶۱، صص ۱۰۸-۱۰۷). وی علاوه بر نقاشی، در هیكل تراشی، فرش بافی، موزاییک سازی و منبت کاری نیز مهارتی درخور توجه داشته است. وی سرانجام در مرداد سال ۱۳۱۹ ه.ش زندگی را بدرود گفته و در جوار آرامگاه عطار نیشابوری به خاک سپرده شد (رستمی مصطفی و دیگران، ۱۳۸۷، ص. ۳۱). از کمال الملک آثار متعددی بر جای مانده که مشهورترین آنها تالار آینه است. علاوه بر آن می‌توان به آثار تحسین برانگیزی همچون کیمیاگران، عرب خفته و فالگیر بغدادی اشاره کرد (حائری، ۱۳۸۶، ص. ۳۶۴).

۵- منصوبان به مقام مذهب باشی در دوره قاجار

در ذیل این عنوان به ذکر اسامی و آثار منصوبان به مقام مذهب باشی در دوره قاجار از قبیل غلامعلی مذهب باشی، آقا محمد جواد مذهب باشی، سید ابو القاسم مذهب باشی، میرزا حسین مذهب باشی، محمود مذهب باشی، میرزا احمد مذهب باشی، عبدالوهاب مذهب باشی، محمد تقی مذهب باشی شیرازی و آقا میرزا یوسف مذهب باشی می‌پردازیم. همانند منصوبان به مقام نقاش باشی این عصر، متأسفانه اطلاعات بسیار اندکی در خصوص منصوبان به مقام مذهب باشی در دست است.

۵-۱- غلامعلی مذهب باشی

وی از جمله منصوبان به مقام مذهب باشی در دوره قاجار است که نگارنده از او اطلاعی در منابع مکتوب نیافته است. اما با مراجعه به نسخه مصور خطی هزار و یک شب در می‌یابیم

که وی از جمله کسانی است که به عنوان مُدَّهَبِ باشی در تهیه این نسخه که برای ناصرالدین شاه بسیار مهم بوده است، همکاری داشته است. چنانکه پیشتر نیز بدان اشاره شد، در تهیه نسخه های سفارشی دربار، اساتید برتر هر رشته فعالیت داشتند که در این مورد نیز غلامعلی مُدَّهَبِ باشی، به عنوان هنرمند مُدَّهَبِ در تهیه نسخه مذکور همکاری و یا دست کم بر روند آراستن این نسخه نظارت داشته است.

۲-۵- آقا محمد جواد مُدَّهَبِ باشی

محمد جواد اصفهانی، مشهور به "آقا محمد جواد"، از استادان نقاشی و از جمله منصوبان به مقام مُدَّهَبِ باشی در دوره قاجار است. او در دوره حکومت ناصرالدین شاه به تهران رفت و به تذهیب برخی از نُسخ برای دربار ناصری پرداخت و به لقب "مُدَّهَبِ باشی" ملقب شد و در سالهای پایانی عمر به اصفهان بازگشت و در سال ۱۳۱۴ ه. ق وفات یافت و در قبرستان تخت فولاد به خاک سپرده شد (مهدوی، ۱۳۸۶، ص. ۴۰۲).

۳-۵- سید ابو القاسم مُدَّهَبِ باشی

ابوالقاسم حسینی اصفهانی ملقب به "مُدَّهَبِ باشی" از هنرمندان برجسته دوره قاجار بوده است که در نقاشی گل و بوته و قلمدان آرای و فنون زرافشانی هنرنمایی ها کرده است. از برجسته ترین آثار او تذهیب نسخه ای از قرآن است که زین العابدین بن عبد اللّٰهی قزوینی در سال ۱۳۲۲ برای تقدیم به فتحعلی شاه قاجار نگاشته است. وی در سال ۱۲۲۲ ه. ق بدرود حیات گفته است (مهدوی، ۱۳۸۶، ص. ۳۵۶).

۴-۵- میرزا حسین مُدَّهَبِ باشی

میرزا حسین از جمله منصوبان به مقام مُدَّهَبِ باشی در دوره قاجار بوده است که در خصوص زندگی و آثار وی اطلاعات اندکی در دست است. آنچه بر ما پیداست آن است که میرزا حسین مُدَّهَبِ باشی در تذهیب و آرایش صفحات شاهنامه داوری (از واپسین نسخ خطی مصور شاهنامه فردوسی) (اقبال آشتیانی، ۱۳۸۶ و ۱۳۸۷، صص ۴۴۰-۴۳۹) به همراه

میرزایوسف مُدَّهَبَ باشی دیگر تذهیب کار معروف دوره قاجار همکاری داشته است. این نسخه اینک در موزه رضا عباسی محافظت می شود

۵-۵- محمود مُدَّهَبَ باشی

محمود مُدَّهَبَ باشی از مُدَّهَبان، خوشنویسان و قلمدان‌سازان عصر قاجار است که به حکاکی نیز می پرداخته است (فرصت شیرازی، ۱۳۶۲، ص. ۵۵۱). وی در شیراز مُدَّهَبَ باشی بوده و در تذهیب و زرافشانی و حل کاری مهارتی درخور توجه داشته است. او همچنین در چهره‌پردازی و شبیه‌سازی نیز چیره دست بوده است. از آثار او می توان به قلمدان ها و جلد‌های نسخ خطی آراسته به نقوش تذهیب اشاره کرد. قلمدان هایی نفیسی با رقم "احقر عبداللّه محمود مُدَّهَبَ باشی سنه ۱۲۹۸ ه.ق" و "احقر عبداللّه محمود مُدَّهَبَ باشی ۱۲۸۰ ه.ق" و جلد تذهیب کاری شده ای با رقم "محمود مُدَّهَبَ باشی" از جمله برجسته ترین آثار برجای مانده از اوست (نصیری، ۱۳۸۴، ص. ۱۹۴).

۵-۶- میرزا احمد مُدَّهَبَ باشی

وی از هنرمندان تذهیب کار دوره قاجار است که به عنوان مُدَّهَبَ باشی در تهیه نسخه خطی مصور هزار و یک شب همکاری داشته است. در مورد زندگانی وی اطلاعات چندانی در دست نیست اما شناسایی نام او با مراجعه به برخی منابع مکتوب امکان پذیر است. مهمترین این آثار قرآن مورخ ۶۰۴ ه.ق (به نام یاقوت مستعصمی) است که تذهیب آن در سال ۱۲۹۲ ه.ش احیا شد و این نسخه اکنون در کتابخانه آستان قدس رضوی محفوظ است (جمعی از نویسندگان، ۱۳۹۱، ص. ۲۷۸). همچنین در حاشیه برگ آغازین کتاب "الاجاره؛ شرح شرایع"، نوشته میرزا حبیب الله بن میرزا محمدعلی رشتی نجفی (با تاریخ کتابت: قرن ۱۳ ه.ق) یادداشتی -با خطای دستور زبانی- بدین شرح دیده می‌شود: "این کتاب ان شاءالله تعالی در طهران باید خدمت سرکار مقرب الخاقان آقای آقا میرزا احمد مُدَّهَبَ باشی باید رسیده شود" (تصویر ۱۱). اگرچه این کتاب فاقد تزئین تذهیب است. همچنین در حاشیه برگ آغاز کتاب "غایه الامال"، نوشته شیخ محمدحسن بن عبدالله مامقانی (با تاریخ کتابت: ۱۳۱۱ ه.ق) این یادداشت

دیده می‌شود که: "این کتاب باید انشاءالله در طهران در خدمت سرکار آقای آقا میرزا احمد مُدَّهَبَ باشی دام مجده برسد" (تصویر ۱۲). اگرچه این کتاب نیز مانند کتاب "الاجاره؛ شرح شرایع" فاقد تزیین تذهیب است، اما عبارات نوشته شده حاکی از جایگاه ویژه او به عنوان مُدَّهَبَ باشی در دوره قاجار دارد. وی همچنین از کسانی است که در کنار میرزا حسن مُدَّهَبَ اصفهانی، به عنوان تذهیب کار نسخه ای از کتاب "تحفه الزائر"، نوشته محمد باقر اصفهانی مجلسی الثانی معرفی شده است.

۷-۵- عبدالوهاب شیرازی مُدَّهَبَ باشی

وی از جمله مُدَّهَبان، نقاشان و قلمدان‌سازان ماهر عصر قاجار بوده است که گمان می‌رود از طرف ناصرالدین شاه به مُدَّهَبَ باشی ملقب شده است. اگرچه در خصوص زندگانی وی اطلاعات چندانی در دست نیست اما برخی از آثار وی نشان دهنده آن است که او در تمامی شیوه‌های تذهیب و تشعیر، استادی چیره دست بوده است (تصویر ۱۳). وی همچنین در شیوه آبرنگ و قلمدان سازی و جلدآرایی نیز تبحر داشته و همزمان در ترسیم گل و مرغ و شبیه کشی نیز مهارت داشته است. از برجسته ترین آثار وی می‌توان به تذهیب قرآن شماره ۴۸ (محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان)، جلد قرآنی با رقم "ذهبه العبد المذنب عبدالوهاب ۱۲۸۲ ه.ق" و قلمدان هایی با رقم "یا وهاب ۱۲۸۹" و "یا وهاب ۱۲۷۱" اشاره کرد.

۸-۵- محمد تقی شیرازی مُدَّهَبَ باشی

محمد تقی شیرازی که از مُدَّهَبان دوران قاجار بوده که از طرف ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه قاجار به مُدَّهَبَ باشی ملقب شده است. از آثار او می‌توان به قاب آینه ای نفیس اشاره کرد که نمونه ای تمام عیار از بکارگیری ظرافت های هنر تذهیب در یک اثر منقول است. محمد تقی شیرازی نام خود را بر این اثر چنین رقم زده است: "عمل آقا میرزا محمدتقی مُدَّهَبَ باشی شیرازی، حرره عبدالعلی اشرف الکتاب شیرازی ۱۳۳۹" (نصیری، ۱۳۸۴، ص. ۱۶۵).

۹-۵- آقا میرزا یوسف مُدَّهَبْ باشی

آقا میرزا یوسف مُدَّهَبْ باشی، از مُدَّهَبان دوره قاجار است که در مورد زندگانی وی اطلاعاتی در دست نیست. آنچه در خصوص وی می دانیم آن است که وی از منصوبان به مقام مُدَّهَبْ باشی دربار بوده که در تذهیب یا نظارت بر تزیین نسخه خطی کتاب هزار و یک شب و نیز شاهنامه داوری همکاری داشته است. همچنین نسخه ای نفیس از دیوان حافظ در کارگاه او تذهیب و توسط میرزا محمود نقاش باشی جلدسازی شده است (تصاویر ۱۵-۱۴)

پایان کار نقاش باشی ها و مُدَّهَبْ باشی ها

در اواخر سده سیزدهم هجری قمری دیگر نگارخانه و کارگاه هنری درباری وجود نداشت (سمسار، ۱۳۸۶، ص. ۵۸۵۱). به عبارت دیگر در باب هنر تذهیب می توان گفت که در اواخر دوره قاجار، خالی شدن خزانه دولت و نیز فراوانی نسخه های چاپ سنگی و سربی به جای نسخه های خطی، زمینه ساز بی توجهی به هنر تذهیب و از رونق افتادن آن شد (آغداشلو، ۱۹۷۸، ص. ۶۴۳-۶۴۹). از سوی دیگر با رواج عکاسی و نهادینه شدن چاپ سنگی و رواج سبک علمی مدرن در هنر نقاشی، ساختار نظام قدیم آموزش و رسوم تشریفاتی نظام سلطنتی از میان رفت و جریان رسیدن به درجه استادی در نقاشی و منصب نقاش باشی از طریق دربار منسوخ شد. پس از آن اساتید نگارگری با انتخاب وزارت آموزش عالی و بر اساس مجموعه ای از معیارهای نوین انتخاب می شدند (Diba & others, 1998, P. 61-62). به عبارت بهتر پایان کار نقاش باشی ها و مُدَّهَبْ باشی های دوران قاجار مصادف است با پایان کار قاجاریان. پس از این دوران در ادبیات مربوط به تاریخ هنر نقاشی ایرانی هرگز اصطلاحات نقاش باشی و مُدَّهَبْ باشی به کار نرفت و به جای آن در ادبیات هنری، از واژگان دیگری همچون "برجسته"، "مسلم"، "بزرگ"، "بی نظیر" و واژگانی از این دست برای بیان و وصف تبحر و مهارت اساتید این رشته های هنری استفاده شد.

نتیجه گیری

در دوره قاجار برای اولین بار، به مُدّهَبان و نقاشان به مثابه بزرگان دربار سلطنتی نگریسته شد. در این پژوهش، اسامی و مهمترین آثار منصوبان به مقام نقاش باشی و مُدّهَب باشی در دوره قاجار گردآوری شده و ضمن تبیین واژگان "نقاش باشی" و "مُدّهَب باشی"، مسئولیت های ایشان برشمرده شده و دلایل منسوخ شدن این دو عنوان در دوره بعد ذکر شده است. واژه "نقاش باشی" به معنی رئیس نقاشان دربار بوده و عنوانی احترام آمیز برای استادان نقاش فعال در دربار تلقی می شده است. واژه "مُدّهَب باشی" نیز به معنای عنوان رئیس تذهیب کاران دربار بوده است. بنابراین وقتی با القاب "نقاش باشی" و "مُدّهَب باشی" روبرو می شویم، باید به این موضوع توجه کنیم که تنها افرادی به لقب "نقاش باشی" و "مُدّهَب باشی" ملقب می شدند که خود پرورش یافته نظام استاد-شاگردی بودند و از میان برترین استادان این هنرها انتخاب می شدند. بنابراین "نقاش باشی" و "مُدّهَب باشی" عناوینی بوده اند که بیش از آنکه تشریفاتی محسوب شوند، مناصبی دیوانی بوده اند که نشانگر شأن و منزلت منصوبین بدین القاب در نگارخانه دربار بوده است. بر اساس نتایج این پژوهش منصوبان به مقام نقّاش باشی در دوره قاجار عبارت بوده اند از میرزا بابا اصفهانی نقاش باشی، مهرعلی نقاش باشی، آقا نجف علی نقاش باشی، عبدالله نقاش باشی، حیدرعلی نقاش باشی، فتح الله نقاش باشی، میرزا علی اکبر خان نقاش باشی، میرزا ابوالحسن خان غفاری کاشانی نقاش باشی (صنیع الملک)، محمد ابراهیم نقاش باشی، محمد اسماعیل نقاش باشی، آقابزرگ نقاش باشی سرکاری شیرازی، محمدباقر نقاش باشی سمیرمی، میرزا عباس تبریزی نقاش باشی، میرزا عبدالمطلب نقاش باشی، ابوتراب غفاری نقاش باشی، محمد حسن افشار نقاش باشی، اسماعیل جلایر نقاش باشی، نصرالله امامی اصفهانی نقاش باشی، محمودخان ملک الشعرا نقاش باشی و محمد غفاری نقاش باشی (کمال الملک). همچنین منصوبان به مقام مُدّهَب باشی در دوره قاجار نیز عبارت بوده اند از: غلامعلی مُدّهَب باشی، آقا محمد جواد مُدّهَب باشی، سید ابو القاسم مُدّهَب باشی، میرزا حسین مُدّهَب باشی، محمود مُدّهَب باشی، میرزا احمد مُدّهَب باشی، عبدالوهاب مُدّهَب باشی، محمد تقی مُدّهَب باشی شیرازی و آقا میرزا یوسف مُدّهَب باشی. یکی از وظایف نقّاش باشی آموزش هنر نقاشی به پادشاه بوده است. این مسئولیت در تمام

دوران قاجار ادامه داشته و در زمان ناصرالدین شاه، استادان نقاشی مدرسه دارالفنون این مسئولیت را بر عهده داشته اند. همکاری در تزیین کاخ ها و عمارت های شاهان و شاهزادگان، شبیه کشی از شمایل شاه و درباریان، تزیین نُسخ خطی با تصاویر و نقوش تذهیب و نظارت بر اجرای بهینه آثار هنری استادان هنرهای تزیینی و تجسمی فعال در نگارخانه دربار از دیگر مسئولیت های منصوبان به مقام نقاش باشی و مُدَهَب باشی در دوره قاجار بوده است. برخی از قرآنه‌های دوره قاجار با نظارت و همکاری مُدَهَب باشی ها مُدَهَب شده است. هنرمندان نامبرده با تأثیر خود بر نمایش قدرت و شوکت حاکمان، آثار هنری ارزشمندی در نگارخانه های هنری آن عصر خلق کردند. در اواخر این دوره، تقریباً هیچ کارگاه هنری وابسته به دربار فعال نبوده است. به عبارت دیگر، خالی شدن خزانه دولت و همچنین رواج هنر عکاسی و پیشرفت صنعت چاپ و برچیده شدن کارگاه های هنری دربار، منجر به منسوخ شدن اطلاق القاب نقاش باشی و مُدَهَب باشی برای استادان این هنرها شد. پس از دوره قاجار، اساتید برتر رشته های هنری تذهیب و نقاشی بر اساس مجموعه ای از معیارهای جدید انتخاب می شدند، آن هم نه برای فعالیت در دربار، بلکه برای آموزش هنرجویان رشته های یاد شده در مراکز عالی آموزش هنر. به تحقیق پس از دوره قاجار، در ادبیات مربوط به تاریخ نقاشی ایران، اصطلاحات " نقاش باشی " و " مُدَهَب باشی " دیگر هرگز به کار نرفت و به جای آن، در ادبیات هنری، واژگان دیگری برای بیان و توصیف تسلط و مهارت استادان این هنرها رواج یافت.

کتابنامه

آذری، م.س. علی (۱۳۴۲). علی اکبر خان نقاش باشی، پیام نوین، دوره پنجم، شماره ۱۲، صص ۵-۱.

آژند، یعقوب (۱۳۸۶). نقاشان دوره قاجار، گلستان هنر، شماره ۹، ص ۷۴.

_____ (۱۳۹۷). زندگی و آثار علی اشرف، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، دوره ۲۳، شماره ۱، ص ۳۱.

- آغداشلو، آیدین (۱۹۷۸). قباله های ازدواج سده های سیزدهم و چهاردهم هجری قمری در موزه نگارستان، راهنمای کتاب، سال بیستم، شماره های ۱۲-۱، صص ۶۴۹-۶۴۳.
- ابن ابی المکارم، شیخ ابی عبدالله (۱۹۵۸). کتاب الفتوه، مکتبه المثنی؛ بغداد: مطبعه شفیق.
- ادیب برومند، عبدالعلی (۱۳۷۶). دو هنرمند نقاش و چند خاندان هنرمند اصفهانی، وقف میراث جاویدان، شماره ۱۹ و ۲۰، ص ۲۳۱.
- اسفندیاری، هاله، غنی، قاسم، غنی، سیروس (۱۳۶۱). یادداشتهای دکتر قاسم غنی، تهران: کتاب فرزاد.
- اعتماد السلطنه، محمد حسن (۱۳۵۰). روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه، به کوشش ایرج افشار، جلد اول، تهران: امیرکبیر.
- اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۸۶ و ۱۳۸۷). شاهنامه داوری، نامه بهارستان، سال هشتم و نهم، شماره ۱۳ و ۱۴، صص ۴۴۰-۴۳۹.
- باقر زاده، حمید، فروغی، محمدعلی (۱۳۷۷). کمالالملک: هنرمند همیشه زنده، چاپ دوم، تهران: اشکان.
- بوذری، علی، جوانی، اصغر (۱۳۹۴). تطبیق سبک‌شناسی برخی از نگاره‌های نسخه خطی هزار و یک شب با تصاویر چاپ سنگی رموز حمزه، آینه میراث، شماره ۵۷، صص ۷۳، ۷۹-۷۸.
- بینای مطلق، سعید، ایزدی دهکردی، سیده مریم (۱۳۹۷). عرفان اسلامی و آداب معنوی آموزش هنر با تأکید بر فتوت نامه ها، پژوهش نامه مذاهب اسلامی، سال پنجم، شماره دهم، صص ۱۱۷ و ۱۳۱.
- پنجه باشی، الهه (۱۳۹۸). مطالعه نقش میرزابابا به عنوان هنرمند نقاش باشی در دوره قاجار، پژوهشنامه گرافیک و نقاشی، شماره سوم، ص ۶۹.

پوپ، آرتور اپهام، اکرم، فیلیس (۱۳۹۴). سیری در هنر ایران، جلد پانزدهم، مترجم: سیروس پرهام، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

جمعی از نویسندگان (۱۳۹۱). دایره المعارف تشیع، جلد دهم، تهران: حکمت.

حائری، علی (۱۳۸۶). روزشمار شمسی، جلد اول، چاپ دوم، قم: مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما.

خلیلی، مریم (۱۳۸۳). تکچهره های فتحعلی شاه با تاکید بر آثار مهر علی نقاشباشی فتحعلی شاه، مطالعات هنرهای تجسمی، شماره ۲۱، ص ۴۵.

خواجه احمد عطاری، علیرضا (۱۳۷۷). محمودخان ملک الشعراء، فصلنامه هنر، شماره ۳۸، صص. ۱۱۸-۱۱۲.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). لغت نامه، جلد ۳، چاپ دوم، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

_____ (۱۳۷۷). لغت نامه، جلد ۱۳، چاپ دوم، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

_____ (۱۳۷۷). لغت نامه، جلد ۱۴، چاپ دوم، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

ذکاء، یحیی (۱۳۷۲). دانشنامه بزرگ اسلامی، جلد ۵، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

_____ (۱۳۸۶). اسماعیل نقاشباشی اصفهانی، دایره المعارف بزرگ اسلامی، جلد چهاردم، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

_____ (۱۳۸۴). دانشنامه ایران، جلد اول، چاپ اول، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

- راوندی، محمد بن علی بن سلیمان (.). راحه الصدور و آیه السرور در تاریخ آل سلجوق، به کوشش محمد اقبال لاهوری، نشر امیر کبیر، تهران، ۱۳۶۴.
- رایت، دنیس (۱۳۸۱). انگلیسی‌ها در میان ایرانیان در طول دوره قاجاریه ۱۹۲۱-۱۷۸۷، مترجم: خسرو پورخسرو، چاپ اول، تهران: هفت اورنگ.
- رستمی، مصطفی، آیت اللهی، حبیب الله، هراتی، محمد مهدی (۱۳۸۷). نقش نمادین عشق بر جلد‌های عصر قاجاریه، مطالعات هنر اسلامی، دوره ۵، شماره ۹، ص ۳۱.
- رسولی پور، مرتضی (۱۳۹۷). میراث علی اکبرخان نقاش باشی مزین الدوله در آموزش، فرهنگ و هنرهای نوین ایران، فصلنامه آرشیو ملی، شماره ۱۳، ص ۶۹.
- سام، علی (۱۳۹۳). اصحاب فرمان نویسی در عهد قاجار، فصلنامه گنجینه اسناد، سال بیستم و چهارم، دفتر اول، ص ۱۲.
- سمسار، محمدحسن (۱۳۸۶). دایره المعارف بزرگ اسلامی، جلد چهاردهم، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- سیفی، ندا، محمدزاده، مهدی (۱۳۹۶). تأملی در رابطه استاد و شاگردی در آموزش هنرها با تأکید بر نظام سنتی، نگره، دوره ۱۲، شماره ۴۲، ص ۳۴.
- شفیع زاده، پریناز (۱۳۸۷). نقاشی های درباری (رسمی) قاجار، نمایش شکوه تصویر، نگره، سال چهارم، شماره ۶، ص ۵۸.
- شیرازی کازرونی، صالح (۱۳۶۲). گزارش سفر میرزا صالح شیرازی، ویرایش همایون شهیدی، تهران: راه نو.
- ظل السلطان، مسعود میرزا (۱۳۶۸). خاطرات ظل السلطان: سرگذشت مسعودی، جلد دوم، ویراستار: حسین خدیوچم، چاپ اول، تهران: اساطیر.
- عدل، شهریار، (۱۳۷۹). هنر و جامعه در جهان ایرانی، مترجم: احسان اشراقی، چاپ اول، تهران: توس.

- غفاری، ابوالحسن خان (۱۳۷۱). روزنامه دولت علیه ایران: جلد نخست (شماره های ۵۵۰-۴۷۲)، چاپ اول، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
- فرصت شیرازی، محمد نصیر حسینی (۱۳۶۲). آثار العجم: در تاریخ و جغرافیای شروح اماکن فارس، چاپ اول، تهران: فرهنگ سرا.
- فلور، ویلم، چلکووسکی، پیتر، اختیار، مریم (۱۳۸۱). نقاشی و نقاشان دوره قاجار، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی.
- کرمانی، احمد مجد الاسلام (۱۳۹۷). تاریخ انحطاط مجلس (فصلی از انقلاب مشروطیت ایران)، چاپ اول، تهران: آشیان.
- کریمزاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۵۴). آقا نجفعلی نقاش باشی اصفهانی، هنر و مردم، دوره ۱۴، شماره ۱۵۹ و ۱۶۰، صص ۸۸-۹۲.
- _____ (۱۳۷۷). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی، چاپ اول، تهران: مستوفی.
- کنگرانی، منیژه، لاری، مریم (۱۳۹۸). بازنمایی عکس در تصویرگری های ابوتراب غفاری در روزنامه شرف با رویکرد بیش متنی، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، دوره دوم؛ شماره ۳، صص ۴۳-۴۴.
- هدایت، رضا قلی بن محمد هادی، مصفا، مظاهر (۱۳۸۲). مجمع الفصحاء: بخش سوم (جلد ۳)، تهران: امیرکبیر.
- همائی، جلال‌الدین، همایی، ماهدخت بانو (۱۳۷۶). تاریخ اصفهان: مجلد هنر و هنرمندان، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- محبوبی اردکانی، حسین (۱۳۷۹). تاریخ موسسات تمدنی جدید در ایران، جلد اول، چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

معیرالممالک، دوستعلی (۱۳۹۰). رجال عصر ناصری، چاپ اول، تهران: تاریخ ایران.
 مهدوی، سید مصلح الدین، چلونگر، محمدعلی (۱۳۸۶). اعلام اصفهان، جلد اول، چاپ اول،
 اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.

_____ (۱۳۸۶). اعلام اصفهان، جلد دوم، چاپ اول، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی
 شهرداری اصفهان.

میرزایی مهر، علی اصغر، حسینی، مهدی (۱۳۹۷). تحلیل تبارشناسانه دیوارنگاره "صف سلام"
 عبدالله خان در کاخ نگارستان تهران، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، دوره ۲۳،
 شماره ۱، صص ۵۴-۵۳، ۵۷ و ۵۸.

نصیری، محمدرضا (۱۳۸۴). اثر آفرینان، جلد پنجم، چاپ دوم، تهران: انتشارات انجمن آثار
 و مفاخر فرهنگی.

وثوقی مطلق، رجبعلی (۱۳۸۹). مزایده القاب و مناصب در عصر قاجار، پژوهشنامه تاریخ،
 سال پنجم، شماره بیستم، ص ۱۵۹.

Diba, Layla S, Ekhtiar, Maryam, Robinson, B. W. (1998). Royal Persian
 Paintings: The Qajar Epoch, 1785-1925, Brooklyn: Brooklyn Museum of
 Art.; Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center.

<http://malekmuseum.org/saloon/artifact/1393.01.00063> adresinden erişilmiştir.
 (Erişim tarihi: 10.12.2020).

<https://ids.lib.harvard.edu/ids/view/424189592?width=3000&height=3000>
 adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi: 10.12.2020).

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/169329> adresinden
 erişilmiştir. (Erişim tarihi: 10.12.2020).

<http://malekmuseum.org/saloon/artifact/1393.02.00031/> adresinden
 erişilmiştir. (Erişim tarihi: 10.12.2020).

<http://malekmuseum.org/en/artifact/1393.02.00028/> adresinden erişilmiştir.
 (Erişim tarihi: 10.12.2020).

<http://malekmuseum.org/artifact/1393.02.00029/> adresinden erişilmiştir.
 (Erişim tarihi: 10.12.2020).

<http://malekmuseum.org/exhibition/21/> adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi: 10.12.2020).

تصاویر



تصویر (1): برخی از آثار طراحی و نقاشی ناصرالدین شاه قاجار
منبع: مریخی، علی (بی تا) شاه نقاش باشی، بی جا، ص 42-12.



تصویر (۲): تصویر محمد شاه اثر میرزا بابا اصفهانی نقاش باشی

منبع: موزه ملی ملک

<http://malekmuseum.org/saloon/artifact/1393.02.00031/>



تصویر (۳): نگاره فتحعلی شاه اثر میرزا بابا اصفهانی نقاش باشی
منبع: شفیع زاده، پربیناز (۱۳۸۷). نقاشی های درباری (رسمی) قاجار، نمایش شکوه
تصویر، نگره، سال چهارم، شماره ۶، ص. ۵۸.



تصویر (۴): نگاره فتحعلی شاه اثر مهرعلی
منبع: شفیعی زاده، پیریناز (۱۳۸۷). نقاشی های درباری (رسمی) قاجار، نمایش
 شکوه تصویر، نگره، سال چهارم، شماره ۶، ص. ۶۳.



تصویر (۵): تصویر فتحعلی شاه اثر مهر علی نقاش باشی

منبع: موزه بروکلین

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/169329>



تصویر (۶): تصویر حسنعلی میرزا شجاع السلطنه نشسته و خدمتکارش اثر عبدالله نقاش باشی

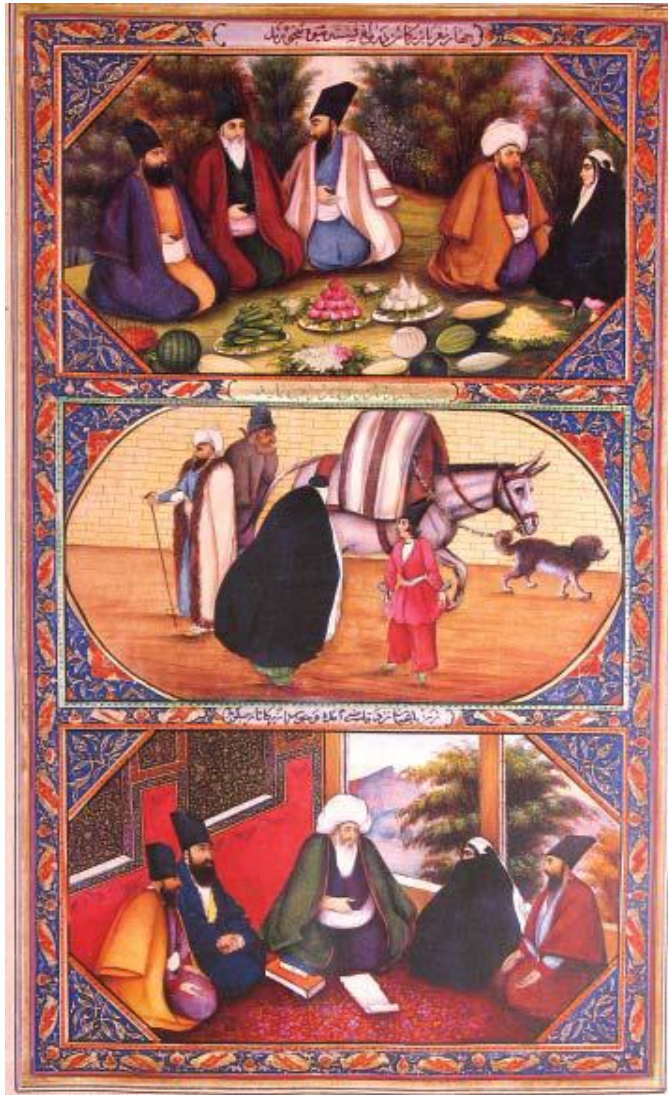
منبع: موزه ملی ملک

<http://malekmuseum.org/artifact/1393.02.00029/>



تصویر (۷): بخشی از دیوارنگاره صف سالم ناصرالدین شاه اثر ابوالحسن غفاری نقاشی باشی
(صنیع الملک)

منبع: میرزایی مهر، علی اصغر، حسینی، مهدی (۱۳۹۷). تحلیل تبارشناسانه دیوارنگاره



تصویر (۸): صفحه ای از کتاب هزار و یک شب، ابوالحسن غفاری نقاشی باشی (صنیع الملک)

منبع: شفیعی زاده، پریناز (۱۳۸۷). نقاشی های درباری (رسمی) قاجار، نمایش شکوه تصویر، نگره، سال چهارم، شماره ۶، ص. ۶۵.



تصویر (۹): تصویر صاحب منصب نشسته اثر محمد حسن افشار نقاشی باشی

منبع: موزه ملی ملک

<http://malekmuseum.org/en/artifact/1393.02.00028/>

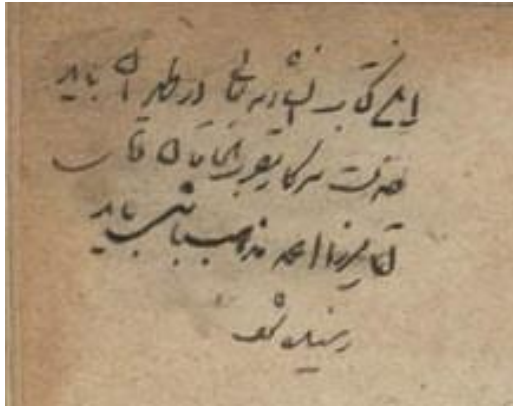
NÜSHA, 2021; (52):309-354



تصویر (۱۰): تابلو میدان مشق اثر محمد حسن افشار نقاشی باشی

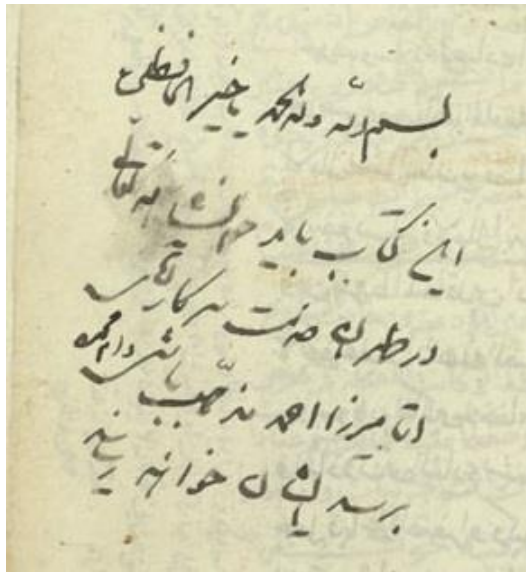
منبع: موزه ملی ملک

<http://malekmuseum.org/saloon/artifact/1393.01.00063>



تصویر (11): حاشیه برگ آغازین کتاب "الاجاره؛ شرح شرایع"

منبع: نگارنده



تصویر (12): حاشیه برگ آغاز کتاب "غایه الامال"

منبع: نگارنده

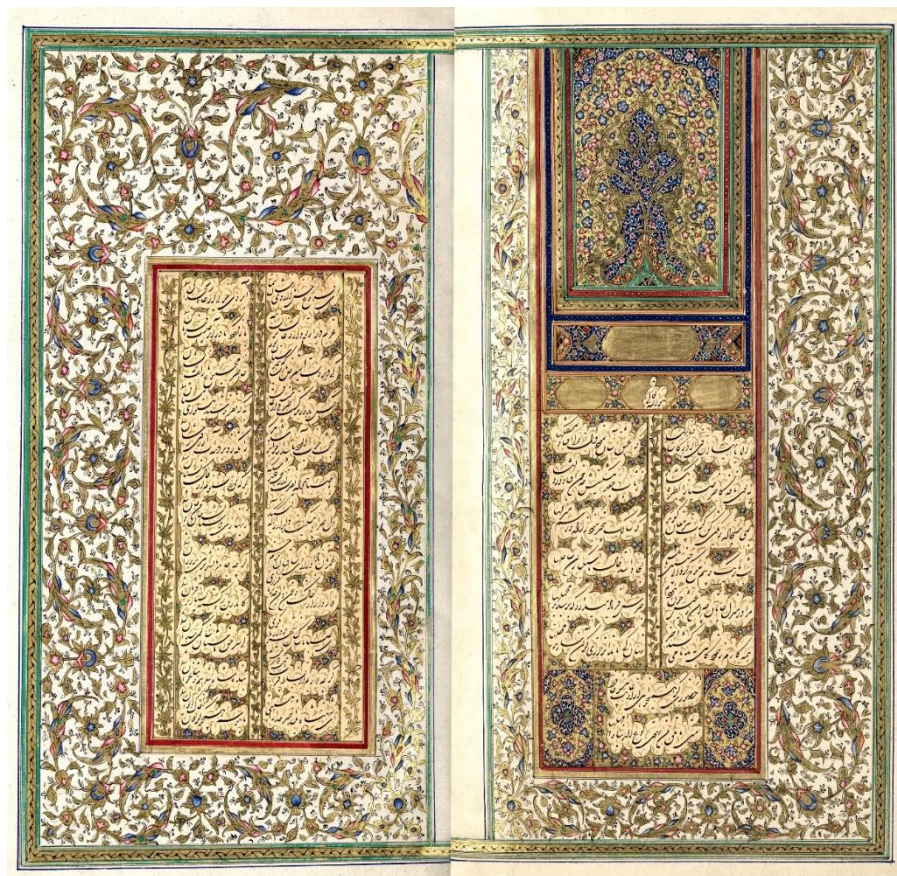


تصویر (۱۳): صفحه ای مذهب از کتاب زاد المعاد علامه مجلسی اثر عبدالوهاب مذهب

باشی

منبع: موزه هاروارد

<https://ids.lib.harvard.edu/ids/view/424189592?width=3000&height=3000>



تصویر (۱۴): صفحه ای از دیوان حافظ که در کارگاه میرزا یوسف مذهب باشی

شیرازی تذهیب شده است

منبع: موزه ملی ملک



تصویر (۱۵): صفحه ای از دیوان حافظ که در کارگاه میرزا یوسف مذهب باشی

شیرازی تذهیب شده است

منبع: موزه ملی ملک

<http://malekmuseum.org/exhibition/21/>

Fiyatı: 20 TL (KDV dâhil)