İSTANBUL AKADEMİK ARAPÇA ÇALIŞMALARI DERGİSİ

ISTANBULJAS

ISTANBUL JOURNAL OF ARABIC STUDIES

VOLUME/CİLT - 5
ISSUE/SAYI-1
JUNE 2022-1

ISSN 2651-5385

Istanbul Journal of Arabic Studies

ISTANBULJAS

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS) is indexed by ULAKBİM TR Dizin, Index COPERNICUS and ASOS Index

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
http://dergipark.org.tr/istanbuljas

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
Volume/Cilt: 5, Issue/Sayı: 1, 2022/1

MANAGING EDITORS/ DERGİ YAZI KURULU

Editor in Chief/Baş Editör
İbrahim Şaban, Assoc. Prof. Dr., Istanbul University, Turkey.

Editor/Editör
Hüseyin Ölmez, Research Assist. Istanbul University, Turkey.

Language Editors/Dil Editörleri
Abdulsattar Elhajhamed, Dr., Istanbul University, Turkey.
Leyla Yakupoğlu Boran, Dr., Istanbul University, Turkey.
Atilla Polat, Ph. D., Istanbul University, Turkey.
Ayşegül Savaşan, Ph. D., Candidate, Istanbul University, Turkey.

EDITORIAL BOARD/ YAYIN KURULU

Ahmed Yehia Elrouby, Assoc. Prof. Dr., Ain Shams University, Egypt.
Ali Alkubaisi, Assoc. Prof. Dr., Woral, Qatar.
Cahid Şenel, Assoc. Prof. Dr., Istanbul University, Turkey.
Eyyüp Tanrıverdi, Prof. Dr., Dicle University, Turkey.
Fatemeh Parchekani, Assist. Prof. Dr., Kharazmi University, Iran.
Hao Wu, Assoc. Prof. Dr., Sichuan International Studies University, China.
Hisham Mohammed Okaydy, Prof. Dr., Mosul University, Iraq.
İbrahim Şaban, Assoc. Prof. Dr., Istanbul University, Turkey.
Kenan Demirayak, Prof. Dr., Atatürk University, Turkey.
Kerim Açık, Prof. Dr. İstanbul 29 Mayıs University, Turkey.
Marcin Styszynski, Assist. Prof. Dr., Adam Mickiewickz University, Poland.
Muammer Sarıkaya, Prof. Dr., Ankara H. Bayram Veli University, Turkey.
Muhammet Hekimoğlu, Prof. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey.
Musa Yıldız, Prof. Dr., Gazi University, Turkey.
Nieves Paraela, Prof. Dr., De Autonoma Madrid University, Spain.
Nonglaksana Kama, Assist. Prof. Dr., International Islamic University, Malaysia.
Ömer İshakoğlu, Assoc. Prof. Dr., Istanbul University, Turkey.
Sana Barouni, Assist. Prof. Dr.,Jendouba University, Tunisia.
Sanaa Shalan, Assist. Prof. Dr., Jordan University, Jordan.
Sobhi Boustani, Prof. Dr., Inalco, France.
Sultan Şimşek, Assoc. Prof. Dr., Istanbul University, Turkey.

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Papers and the opinions in the Journal are the responsibility of the authors.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli ve bilimsel bir dergidir.
This is a scholarly, international, peer-reviewed journal published biannually in June and December.

Director/Sorumlu Müdür
İbrahim Şaban

Cover Design/Kapak Tasarım
Nuray Yüksel

Correspondence Address / Yazışma Adresi
https://dergipark.org.tr/tr/pub/istanbuljas
istanbuljas@gmail.com

Logo Arab Calligraphy/Logo Arapça Hat
Ahmad Al Mufti

Logo Design/Logo Tasarımı
Meral Hunuma

Printed in/Baskı
Sayfa Dijital Baskı
Süleymaniye/İstanbul
Phone: +90 212 528 10 84

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
http://dergipark.org.tr/istanbuljas

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
Volume/Cilt: 5, Issue/Sayı: 1, 2022/1

Contents/İçindekiler

Editorial/Editörden……...1

Articles/Makaleler

جدلية العلاقة بين الشعر والفلسفة عند الفلاسفة الغربيين والشعراء العرب "دراسة إبستمولوجية"
Batılı Filozof ve Arap Şairlerde Şiir ve Felsefenin Diyalektik İlişkisi "Epistemolojik Bir İnceleme"
The Dialectic Relationship between Poetry and Philosophy for Western Philosophers and Arab Poets "An Epistemological Study"
Abdelkarim AMIN MOHAMED SOLIMAN…….....…3-32

نماذج من طرائق التأليف النحوي وأثرها في فهم النحو العربي
Dilbilgisi Telif Metotlarının Örnekleri ve Arapça Gramerin Anlaşılmasına Etkisi
The Methods of Writing Grammar Books and Their Impact on Understanding Arabic Grammar
Abduljabber Mohammed Kadhim KADHIM..……....…33-46

الحروف العربية بين الصورة الصوتية والصورة البصرية مقاربة بين الماضي والحاضر عند اللغويين العرب
Ses İmgesi ile Görsel İmge Arasında Arap Harfleri: Arap Dilcilerinin Geçmişi İle Bugünü Arasında Bir Yaklaşım
Arabic Letters between the Sound Image and The Visual Image: An Approach between the Past and the Present of Arab Linguists
Majed HAJMOHAMMAD&Murad KAFİ..…….....47-64

Kültür ve Turizm Bakanlığı TEDA Projesi Kapsamında Türkçeden Arapçaya Yapılan Edebi Çevirilere Dair Bir İnceleme
An Examination on Literature Translations from Turkish to Arabic within the Scope of the Ministry of Culture and Tourism TEDA Project
Murat ÖZCAN&Gürkan DAĞBAŞI ……..……...…...65-78

Ahmed Şevkî'nin Tiyatro Anlayışında Emîretu'l-Endelus (Endülüs Prensesi) Tiyatrosu
Amirat Al-Andalus (Princess of Andalusia) Theater in Ahmad Shawqi's Understanding of Theater
Mustafa AYDIN&Aysel ERGÜL KESKİN...……...……..……..…….…79-110

Author Guidelines/Yazım Kuralları……...….111-113

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
Volume/Cilt: 5, Issue/Sayı: 1, 2022/1

Kıymetli okuyucular,

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS) olarak bu sayımızla yayım hayatımızın beşinci yılına girmiş bulunmaktayız. TÜBİTAK ULAKBİM TR Dizin, Index COPERNICUS ve ASOS Index kapsamında dizinlenen ISTANBULJAS'ın bu sayısında da önceki sayılarda olduğu gibi siz değerli okuyucularımıza faydalı içerikler sunmak adına seçici davranıp farklı konularda ikisi Türkçe, üçü Arapça olmak üzere beş makaleye yer verdik.

İstifâde etmeniz temennisiyle.

Dear readers,

As Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS), we have entered the fifth year of our publishing life with this issue. In this issue of ISTANBULJAS that has been included within the scope of TÜBİTAK ULAKBİM TR Dizin, Index COPERNICUS and ASOS Index as in previous issues, in order to offer useful content to our valued readers, we have included five articles, two in Turkish and three in Arabic on different topics.

Hoping you benefit.

عزيزي القارئ

بنشرنا هذا العدد دخلت مجلة إستانبول للدراسات العربية (ISTANBULJAS) سنتها الخامسة. في هذا العدد من مجلتنا المفهرسة ضمن TÜBİTAK ULAKBİM TR Dizin و Index COPERNICUS و ASOS Index كما هي الحال في الإصدارات السابقة قمنا بعملية اختيار بهدف تقديم مضمون مفيد لك أيها القارئ الكريم، فاخترنا خمس مقالات؛ اثنتان منها باللغة التركية، والباقية باللغة العربية، وذلك في مجالات مختلفة. راجين لكم الاستفادة.

Assoc. Prof. Dr. İbrahim ŞABAN
ISTANBULJAS Chief Editor

الأستاذ المشارك الدكتور إبراهيم شعبان
رئيس تحرير مجلة إستانبول للدراسات العربية

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
http://dergipark.org.tr/istanbuljas

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
Volume/Cilt: 5, Issue/Sayı: 1, 2022/1, 3-32
DOI: 10.51802/istanbuljas.1025199
Research Article/*Araştırma Makalesi*

جدلية العلاقة بين الشعر والفلسفة عند الفلاسفة الغربيين والشعراء العرب "دراسة إبستمولوجية"

Batılı Filozof ve Arap Şairlerde Şiir ve Felsefenin Diyalektik İlişkisi "Epistemolojik Bir İnceleme"

The Dialectic Relationship between Poetry and Philosophy for Western Philosophers and Arab Poets "An Epistemological Study"

Abdelkarim AMIN MOHAMED SOLIMAN*

عبد الكريم أمين محمد سليمان**

ملخص

جدليَّةُ العلاقةِ بين الشعر والفلسفة هي إشكاليَّةٌ حديثةٌ قديمةٌ، فهي ترتبط في الأصل بالخلاف حول نوعيّة المعرفة التي يحتاجها الإنسان، هل هي المعرفة بالقضايا الفيزيقيَّة، أو بقضايا الوجود الظاهريَّة الحسّيَّة؟ كما ترتبط بتحديد مصدر المعرفة لدى الإنسان. فهل هو العقل المحض أو الحواسُّ؟ وهل ننقاد خلف المنطق والحساب أم خلف الخيال والوجدان؟ وقد مثَّلت هذه التساؤلاتُ مُنطَلَقَ الخِلافِ بين الفلاسفة والشعراء حول طبيعة العلاقة بين الشعر والفلسفة، وقد بدأت هذه الجدليَّةُ مع طرد أفلاطون للشعراء من جمهوريّته، حيث رأى أنَّ الشعراء مقلِّدون، وأنَّ الشعر فنٌّ ضارٌّ، يجب أن تتخلَّص منه الدول الصالحة، كما أكَّد أفلاطون قِدَمَ هذا الصراع عليه، ونقل لنا أشكالا منه. تتناول هذه الدراسةُ موقفَ الفلسفة اليونانيَّة القديمة (أفلاطون وأرسطو) والفلسفة الغربيَّة الحديثة (فرديريش نيتشه ومارتن هيدجر) من الشعر، كما تعرض لموقف الشعراء العرب من جدليَّة العلاقة بين الشعر والفلسفة، وتأثير ذلك على الشعر، وقد جاءت الدراسة في مقدمةٍ ومبحثين، وهما: الأول: موقف الفلسفة من الشعر، ويشمل مطلبين، هما: موقف الفلسفة اليونانيَّة القديمة من الشعر، وموقف الفلسفة الغربية الحديثة من الشعر. والثاني: موقف الشعر العربيّ من العلاقة بين الشعر والفلسفة، ويشمل مطلبين، هما، الشعراء الرافضون لوجود علاقة بين الشعر والفلسفة، والشعراء المؤيدون لوجود علاقة بين الشعر والفلسفة.

كلمات مفتاحية: الشعر، الفلسفة، العلاقة، جدلية، إبستمولوجية.

Öz

Şiir ve felsefe arasındaki ilişkinin diyalektiği hem eski hem de modern bir sorundur. Asıl olarak bu mesele, insanın ihtiyaç duyduğu bilginin çeşidi çerçevesinde ortaya çıkan anlaşmazlıkla ilgilidir. Bu anlaşmazlık, fizikle ilgili konuları bilmekle mi alakalıdır yoksa zahiri duyusal varlık konularıyla mı alakalıdır? Aynı şekilde anlaşmazlık, insan nezdinde bilginin kaynağının belirlenmesi ile de ilgilidir. Bilginin kaynağı sırf akıl mıdır, yoksa duyular mıdır?

* Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belagati Anabilim Dalı.

E-mail: abdelkreemameen@yahoo.com

https://orcid.org/0000-0003-2999-1031

** محاضر، جامعة دوكوز أيلول، كلية الإلهيات، قسم العلوم الإسلامية، شعبة اللغة العربية وبلاغتها.

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:
Abdelkarim AMIN MOHAMED SOLIMAN,
PhD researcher.

Submission/Başvuru:
17 Kasım/November 2021

Acceptance/Kabul:
06 Mayıs/May 2022

Citation/Atıf:
AMIN MOHAMED SOLIMAN, Abdelkarim. "The dialectic relationship between poetry and philosophy for Western philosophers and Arab poets, "An Epistemological Study"", *Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)*, 5/1 (2022/1), 3-32.

Mantığı ve rasyonaliteyi mi takip edeceğiz yoksa hayal ve vicdanı mı? Bu ve benzeri sorular, şiir ile felsefe arasındaki ilişkinin tabiatı çerçevesinde, filozoflar ile şairler arasında var olan anlaşmazlığın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu diyalektik Eflatun'un şairleri Devlet'inden kovmasıyla başlamıştır. Çünkü o; şairlerin taklitçi, şiirin de zararlı olduğunu düşünmüştür. Ona göre erdemli devletlerin bunlardan kurtulması gerekir. Aynı şekilde Eflatun, bu mücadelenin geçmişe dayandığını vurgulamış ve buna ait örnekler nakletmiştir. Bu çalışma, Antik Yunan felsefesi (Eflatun ve Aristo) ile modern Batı felsefesinin (Friedrich Nietzsche ve Martin Heidegger) şiire karşı tutumunu incelemektedir. Aynı zamanda Arap şairlerinin şiir ile felsefe arasındaki ilişkinin diyalektiği konusundaki duruşlarına ve bunun şiire etkisine de değinmektedir. Çalışma bir mukaddime ve iki bölümden oluşmaktadır: Birinci Bölüm: Felsefenin şiire bakışı. İki alt başlıkta incelenmiştir: Antik Yunan felsefesinin şiire bakışı ve modern Batı felsefesinin şiire bakışı. İkinci Bölüm: Arap şiirinin şiir ile felsefe arasındaki ilişkiye bakışı. İki alt başlıkta incelenmiştir: şiir ile felsefe arasındaki ilişkinin varlığını reddeden şairler ve şiir ile felsefe arasındaki ilişkinin varlığını destekleyen şairler.
Anahtar Kelimeler: Şiir, felsefe, ilişki, diyalektik, epistemoloji.

Abstract
The dialectic relationship between poetry and philosophy is both an old and modern problem, as it is originally related to the dispute about the type of knowledge that a person needs, is it the knowledge of physical issues, or the external, sensory issues of existence? It is also related to determining the source of human knowledge. Is it the pure mind or the senses? Are we being driven behind logic and arithmetic, or behind imagination and conscience? These questions represented the starting point for the disagreement between philosophers and poets about the nature of the relationship between poetry and philosophy, and this debate began with Plato's expulsion of poets from his republic, where he saw that poets are imitators, and that poetry is a harmful art, which the righteous states must get rid of, as Plato affirmed the oldness of this conflict and transfered to us forms of it. This study deals with the attitude of ancient Greek philosophy (Plato and Aristotle) and modern Western philosophy (Friedrich Nietzsche and Martin Heidegger) towards poetry, as well as the position of Arab poets on the dialectic relationship between poetry and philosophy, and the effect of that on poetry. The study consists of an Introduction and two parts, namely: The first part: the attitude of philosophy towards poetry, and includes two topics: The attitude of ancient Greek philosophy towards poetry, and the attitude of modern Western philosophy towards poetry. The second part: the attitude of the Arabic poetry towards the relationship between poetry and philosophy, and it includes two topics: Poets who reject the existence of a relationship between poetry and philosophy and Poets who support the existence of a relationship between poetry and philosophy.
Keywords: Poetry, philosophy, relationship, dialectic, epistemology.

Extended Abstract

Talking about philosophy and poetry may seem strange and difficult at first glance, as how do East and West meet? How do the two meet? There is the released imagination in infinity, and here a certain calculation. In poetry there is something that is neither subject to logic nor in keeping with reason, and in philosophy everything is reasonable and logical, and poets have emotion and conscience that transcend every law and exceed beyond reality and truth, and philosophers have dryness and rationality that adhere to the limits of the perceptible and hold on to reality or the possible.

This difference between poetry and philosophy led to the outbreak of a war between them, which has not yet ended, and what we would like it to do, and this war began with Plato's expulsion of poets from his imaginary republic for fear that they would spoil his ideal human being.

The continuation of this war between poetry and philosophy works on the independence of each of them from the other, so poetry does not perish in philosophy and it becomes mental images that are of little use.

Despite this divergent relationship between poetry and philosophy, the contemplative look will find that there is a strong relationship that brings them together for a long time.

History proves us that the oldest book, dealing with poetry and examine it, was written by the first philosopher and teacher Aristotle, and the first integrated theory of poetry in the Arab heritage was developed by Muslim philosophers, and this indicates the existence of close links between poetry and philosophy.

Philosopher and critic Zaki Najeeb Mahmoud proves this paradox in the relationship between poetry and philosophy, saying: Philosophy and poetry can contrast as possible as the contrast between two things, and they can converge so that the one who looks at them is about to get confused and poetry is considered as philosophy and philosophy is poetry.

Professor Ali Adham argues that despite the difference between poetry and philosophy, there is a higher level where they meet at the top, shake hands, and inform each other about their precious achievements and valuable treasures. Therefore, when we stand in front of a great poet, we ask about his philosophy and his way of criticizing life, as it is customary for the philosopher to embellish his writings with evidence derived from poetry to support his argument and justify his position. The poet quotes the lights of the philosopher, and the philosopher quotes from the poet's rays, and they do not forget this high proportions of spiritual brotherhood in the most intense times of dispute and hostility.

It is therefore possible to look at the relationship between philosophy and poetry from many different angles.

The first: as one of human knowledge such as history, religion, politics and geography, and at that time it acts as an important cultural factor in shaping the poet’s consciousness, and thus affects his poetry and is reflected in it.

And the second: when philosophy is a subject of poetry, such as nature, emotions, man and society, it must be evaluated as poetry according to the standards of the technical point of view, regardless of its subject, so it is good or bad in terms of being poetry only, and not because it deals with a philosophical subject.

It should be noted that some scholars may glorify and appreciate the poet who takes philosophy as a subject more than others, as he is higher in the cultural level, deeper in thought and more poetic.

The reason for this theory is an ancient inheritance that goes back to the ancient Greek culture that elevated philosophers and sages to the highest strata of society, and it was necessary for everyone who works with this type of knowledge to gain the respect and appreciation of others. It is undoubtedly a partial and incorrect view because poetry is a self-contained art that derives its quality from subjective reasons of its own, and it has nothing to do with the quality of the subject that deals with it. The originality and quality of poetry is primarily related to the poet's emotion and excitement about his subject and to his imagination. Then he mix it with his emotion, conscience and his ability to express that transforms the feeling into poetry. If he achieves this, his poetry will become a fine art, whether it expresses a philosophical topic or deals with love and nature.

From another angle, the poet, as an educated person living in a society at a certain age, must belong to a particular philosophy, or at least knows its general premises. This philosophical affiliation leaves impressions on his poetry.

There is no doubt that when we deal with the interpretation of the poetic text, we must go back to the history of philosophy or the history of general thought to help us in this field, especially if the author of the text was one who knew the depth of thought and the breadth of culture. The book "Literary Theory" provides examples from Spencer, Marlowe, Shakespeare, Dryden and different philosophies in their works. In the same way, we can find in the Arab heritage similar examples such as Al-Maarri, Al-Mutanabbi and Abu Tammam.

This study deals with the attitude of ancient Greek philosophy (Plato and Aristotle) and modern Western philosophy (Friedrich Nietzsche and Martin Heidegger) towards poetry, as well as the position of Arab poets on the dialectic relationship between poetry and philosophy, and the effect of that on poetry. The study consists of an Introduction and two parts, namely: The first part: the attitude of philosophy towards poetry, and includes two topics: The attitude of ancient Greek philosophy towards poetry, and the attitude of modern Western philosophy towards poetry. The second part: the attitude of the Arabic poetry towards the relationship between poetry and philosophy, and it includes two topics: Poets who reject the existence of a relationship between poetry and philosophy and Poets who support the existence of a relationship between poetry and philosophy.

جدلية العلاقة بين الشعر والفلسفة عند الفلاسفة الغربيين والشعراء العرب "دراسة إبستمولوجية"

المقدمة

قد يبدو الحديثُ عن الفلسفةِ والشعرِ غريباً وصعبًا للوهلة الأولى، إذ كيف يَتَلاقَى الشرقُ والغربُ؟! وكيف يجتمعُ النقيضانِ؟! هنالِكَ الخيالُ المنطلقُ في اللانهائيَّة، وهنا المحسوبُ المحدَّدُ. في الشعرِ ما لا يخضعُ لمنطقٍ ولا يَتمشَّى مع العقل، وفي الفلسفة كلُّ ما هو معقول ومنطقيّ، وعند الشعراء العاطفةُ والوجدانُ اللذان يتخطَّيَانِ كلَّ قانونٍ، ويتساميان إلى ما فوقَ الواقعِ والحقيقةِ، وعند الفلاسفة الجفافُ والعقلانيَّةُ التي تَلتَزِمُ حُدُودَ المدرَكِ وتَمسِكُ بِالوَاقِعِ أو الممكن.

ويُثبِتُ (زكي نجيب محمود) هذه المفارقةَ بين الشعرِ بالفلسفةِ فيقول: "تستطيعُ الفلسفةُ والشعرُ أن يَتَبَاينا أشدَّ ما يكونُ التَّبايُن بينَ شيئينِ، كما يستطيعان أن يتقاربا حتَّى لَيُوشِكَ الناظرُ إليهما أن يختلطَ عليه الأمرُ، فيحسبُ الشعرَ فلسفةً والفلسفةَ شعرًا"[1]، ويذهب (على أدهم) إلى أنَّه رغم الاختلاف بين الشعر والفلسفة فإنَّ هناك مستوًى أسمى يلتقيان في أعاليه ويتصافحان، ويُطلِعُ كلٌّ منهما الآخرَ على نفيسِ مُدَّخَرَاتِهِ وغالى كُنُوزِهِ، ولذا ترانا عندما نقف حِيَالَ شاعرٍ كبيرٍ نتساءلُ عن فلسفَتِهِ وطريقةِ نقدِهِ للحياةِ، كما جرت العادةُ أن يُرَصِّعَ الفيلسوفُ كتاباتِهِ بشواهدَ مستمدَّةٍ من الشعر يدعِّم بها حجَّتَهُ ويُبرِّر موقفَه، فالشاعر يقتبس من أنوار الفيلسوف والفيلسوف يختلس من أشعة الشاعر، وهما لا ينسيان هذا النسبَ العاليَ للإخاءِ الروحيّ في أشدِّ أوقاتِ الخِلافِ والعداءِ[2].

الدراسات السابقة: هناك العديد من الدراسات التي حاولت أن تتعرَّض لموقف الفلسفة من الشعر، ولكنَّ هناك نُدْرَةً في الدراسات التي توجَّهت لدراسة الفلسفة والفكر في الشعر وموقف الشعراء النظريّ والتطبيقيّ من الفلسفة، ومن الدراسات التي عثرت عليها وتتناول موقف الفلسفة من الشعر:

1- أفلاطون وآراؤه في الخطابة والشعر، موسوعة ستانفورد للفلسفة، ترجمة: ناصر الحلواني، مجلة حكمة 2019م.

2- الشعر والحقيقة: مقاربة فلسفية لماهية الشعر، كرد محمد، مجلة جامعة القدس، عدد49، يونيو2019م.

3- جماليات اللغة والشعر عند مارتن هيدجر، أحمد علي محمد، ومازن سليمان، مجلة جامعة تشرين، مجلد30، عدد1، 2008م.

[1] زكي نجيب محمود، *مع الشعراء*، القاهرة: دار الشروق، 1988م، ط4، ص52.

[2] علي أدهم، *بين الفلسفة والأدب*، مصر: دار المعارف، 1978م، ص10-9.

وتحاول هذه الدراسة أن تجمع بين موقفي الفلاسفة والشعراء من تلك الجدليَّة حول موقف كلٍّ من الشعر والفلسفة من الآخر، مستفيدةً من المنهج الأبستمولوجي ذي الجذور الفلسفيَّة الذي يهتمُّ بالمعرفة ومصادرها، وكيفيَّة تناقُل مفاهيم المعرفة من الحقول العلميَّة، وقد رجعت الدراسة إلى مصادر الفلاسفة والشعراء للاشتباك المعرفيّ معهم، وجاءت الدراسةُ في مبحثين، يدرس الأوَّل موقفَ الفلسفة من الشعر، بينما يدرس الآخرُ موقفَ الشعر من الفلسفة.

المبحث الأوَّلُ: موقف الفلسفة من الشعر: ويعرض لمطلبين، الأول: موقف الفلسفة اليونانية القديمة، والثاني: موقف الفلسفة الغربية الحديثة.

أوَّلا: موقف الفلسفة اليونانيَّة القديمة من الشعر: وقد تناولَ موقفَ كلٍّ من أفلاطون وأرسطو بوصفهما أفضل من تحدَّث عن هذه العلاقة في آثار مكتوبة نُقِلت إلينا من الفلسفة اليونانيَّة بل والفلسفة القديمة في جملتِها، كما أنَّ موقفهما أكثر تأثيراً في كلِّ مَن جاء بعدهم.

أ- موقف أفلاطون من الشعر: يُعدُّ أفلاطون أقدم الفلاسفة الذين هاجموا الشعر والشعراء، واتخذوا منه موقفاً معادياً واتهموه بالعجز عن تقديم معرفةٍ أو رؤيةٍ للعالم وقضاياه؛ لاعتماده على الحواسِّ مصدراً للمعرفة التي يقدِّمها، واتهموا الشعراء بالجهل والكذب والادعاء والنفاق وإفساد المجتمعات، ولذا دعا إلى وجوب تطهير المجتمعات منهم ومن شرورهم، وقد مثَّل موقفُ أفلاطون الأساسَ الذي انطلق منه كلُّ الفلاسفة الذين هاجموا الشعر من بعد أفلاطون، وخاصَّة نيتشه، وفي التَّالي عرض لجانبين من موقف أفلاطون من الشعر، الأوَّل: رفضه للشعر وهجومه على الشعراء، والآخر: أسباب رفضه للشعر وطرده للشعراء من مدينته الفاضلة.

1- رفض أفلاطون للشعر وهجومه على الشعراء: تتبلور فلسفةُ أفلاطون في الفنِّ فيما أسماه بالمحاكاة؛ فالفنون – عنده – ومنها الشعر محاكاةٌ للواقع الذي هو محاكاة لعالم المُثُل، فالرسَّام عندما يرسم سريراً إنَّما يُحَاكي السريرَ الذي صنعه النجَّار الذي بدوره حاكى صورة السرير كما هي في عالم المُثُل، وبهذا يكون الفنُّ محاكاةً للمظهر لا للجوهر، وبالتالي فهو خداعٌ وتشويهٌ[3].

ويستند أفلاطون إلى عالم المُثُل في نظريَّته للمحاكاة، لهذا رأى أنَّ الصورة التي يرسمها المصوِّرُ أو الشاعرُ للشيء هو تقليدُ التقليد فلا حاجة إلية، فبالنسبة إليه أنَّ كلَّ شَيءٍ لا يمثِّل فكرةً لا يستحقُّ الوجود، لهذا يذهب إلى أنَّ الشعر عملٌ حقيرٌ؛ لأنَّه لا يُمثِّل فكرةً، وإنَّما يُمثِّل الشيء الذي يُمثِّل الفكرة، وهذا معناه أنَّ الشاعر يَنهَل من عالم المادَّة لا من عالم المُثُلِ والأفكار؛ لأنَّ الشعر عنده محاكاةٌ، والشاعر محاكٍ فقط للظواهر الشكليَّة

[3] يقول أفلاطون: "إنَّ هناك ثلاثة أنواع من الأسِرَّة، أحدهما يُوجَد في طبيعة الأشياء، وهو لا يُوصَف إلا بأنَّه من صُنعِ الله، ونوع ثانٍ، من صنع النجار، أمَّا النوع الثالث فهو من صنع الرسام... إذن فللأسِرَّة أنواع ثلاثة، وهناك ثلاثة فنانين يصنعونها: الله، والنجار، والرسام... أمَّا الله فهو خالق السرير الأوَّل، ولم ولن يصنع أكثر... أمَّا النجار، فنسمِّيه صانع السرير... أمَّا الرسام فليس صانع هذا ولا منتجه، إنَّما هو مقلِّد الشيء الذي صنعه الآخران". انظر: أفلاطون، *كتاب الجمهورية*، تح: فؤاد زكريا، الإسكندرية: مصر: دار الوفاء، 2004م، ص506-507.

دون معرفة حقائها فهو يطلق حكماً شاملاً وقاطعاً بِبُعْدِ الفنِّ عن الحقيقة، يقول: "الفنُّ القائم على المحاكاة بعيدٌ كل البعد عن الحقيقة"[4].

ويتهم أفلاطون كلَّ الشعراء منذ هوميروس بالجهل عمَّا يكتبون، يقول: "إنَّ كلَّ الشعراء منذ أيَّامٍ هوميروس، إنَّما هم مقلِّدون فحسب: فهم يُحاكون صورَ الفضيلةِ وما شابهها، أو الحقيقة ذاتها فلا يَصِلون إليها قط، وهم لا يحكمون على الأمور إلا بمظاهرها وألوانها"[5]، ويشتدُّ أفلاطون في هجومه على الشعراء فينزع عنهم كلَّ معرفةٍ، ويجرِّدهم من أيَّة قيمةٍ تحملها أشعارُهُم، فما هم إلا لاعبون لاهون، يقول: "إنَّ المقلِّد يفتقر إلى أيَّةِ معرفةٍ تستحقُّ الذكرَ بما يَقلِّده، فما التقليدُ إلا نوعٌ من اللَّهوِ واللَّعبِ، وما الشعراء التراجيديُّون، سواء أكتبوا شعراً للملاحم أم مسرحيَّاتٍ، سوى مُقَلِّدين بكلِّ معاني الكلمة"[6].

إنَّ أفلاطون ينطلق من فرضيَّةٍ واحتمالٍ يحتمِلُ الصدقَ والكذبَ ومن ثمَّ لا يمكن اتخاذُهُ دليلاً كافِيًا على صحَّةِ رُؤيَتِهِ للشِّعرِ، فليست كلُّ صورةٍ ينقلها الشاعرُ هي نقلٌ ومُحَاكَاةٌ لصورةٍ موجودةٍ مُسبقا في عالمِ الواقعِ، بل الغالبُ على الشاعر المبدع رسمُ صورٍ تتجاوزُ هذا الواقعَ وتسمو عليه، حتَّى تلك الصور التي يُحَاكي فيها الشاعرُ عالمَ المُثُلِ.

ولكنَّ الشاعر وإن كان يحاكي أحيانا الطبيعة، فإنَّ محاكاته لها ليست نقلاً حرفيًّا (طبق الأصل) عن الطبيعة؛ وإنَّما تتداخل الملكةُ التَّصويريَّةُ للشاعر ليضيفَ إلى تلك الصور الكثيرَ من مشاعرِهِ وعواطفِهِ وطُمُوحِهِ التي تنصهر مع الصورة الطبيعية لتخرجَ خَلْقًا جديدا، وهو ما عبَّر عنه زكي نجيب محمود بقوله عن أفلاطون: "فهو لم يلحظ ما للفنِّ من خَلْقٍ ولم يرَ أنَّ الفنَّانَ لا يقتَصِرُ على تقليد الطبيعةِ، بل يُكمِلُها ويُسبِغ عليها شيئاً من شعوره وطموحه"[7].

إنَّ انشغالَ أفلاطون بمعرفة الحقيقية والكشف عنها، واعتباره ذلك أسمى غايات العلوم والفنون، جعله يرتاب في قيمةِ الفُنُونِ التي تتَّخذُ الحواسَّ أساسًا في تشكيل بِنْيَاتها؛ فأفلاطون مهمومٌ بالمعرفة المتَّصفة بالوحدة والثبات، وهو ما لا تتَّصف به المعرفةُ الحسِّيَّةُ؛ لأنَّ المعرفةَ الحسِّيَّةَ ما هي إلا معرفة للوهم وليست معرفة لجوهر الأشياء، "ومن هنا يمكن أن ننتهيَ إلى أنَّ شرطَ تسميةِ الفنونِ بأنَّها جميلةٌ عند أفلاطون أن تمنحنا معرفةً أو تُساعِدَنا في إحرازِ هذه المعرفةِ"[8].

وليؤكِّد أفلاطون خُلُوَّ الشعرِ من المعرفةِ راحَ يَنَّهِم الشعراءَ بما ينظمون من أنواع الشعر، يقول: "إنَّ شاعرًا مثلَ هُوميروس يَتكَلَّم عن كثيرٍ من الفنونِ وهو يجهلُها، فيحدِّثنا عن قيادةِ العَرَباتِ وقِيَادَةِ الجُيُوشِ وغَيرِها، معَ

---

[4] أفلاطون، *الجمهورية*، ص508.

[5] أفلاطون، *الجمهورية*، ص511.

[6] أفلاطون، *الجمهورية*، ص513.

[7] زكي نجيب محمود، *في فلسفة النقد*، بيروت، دار الشروق، ط2، 1983م، ص27.

[8] وفاء محمد إبراهيم، *علم الجمال- قضايا تاريخية معاصرة*، القاهرة: مكتبة غريب، د ت، ص23.

أنَّه لم يشترك في أي سِبَاقٍ للعَرَبَاتِ،ولم يَتَوَلَّ قِيادَةَ جَيشٍ مِن الجُيُوشِ، لِذَا فهو لا يعرف عن هذه الفنون شيئا البتَّة إلا مظاهرها الخارجيَّة، وبالمثل إذا حدَّثتا هو وغيرُهُ مِن الشعراءِ عن الفضيلة، فإنَّما يحدِّثُنا عن ظلِّها وهو لا يعرف شيئاً عن حقيقتها، لذلك فإنَّ شعره وكلَّ شعر المحاكاة يُفسِد عقولَ الذين يسمعونه، فلابدَّ إذنْ من نفي هؤلاءِ الشعراءِ المقلِّدين من المدينة الفاضلة ماداموا لايعرفون الحقيقة ولايستطيعون تعليمها أو الكشف عنها"[9].

ولِيُجَرِّدَ أفلاطونُ الشاعرَ مِن أي موهبةٍ أو مَلَكةٍ أو قُدرَةٍ عقليَّةٍ على الإبداعِ راحَ يُسنِدُ الإبداعَ الشعريَّ إلى قُوًى خارجَةٍ عن طبيعة الشاعر وهي "ربَّات الشعر"، وما الشاعر – عنده – إلا وسيطٌ لنقل ما تَنفثُه فيه وتُوحِي به إليه ربَّاتُ الشعر، يقول: "إنَّ هذا الشعرَ الجميلَ ليس من صنع الإنسان ولا من نظم البشر، لكنَّه سماويٌّ مِن صُنعِ الآلهةِ، وما الشعراءُ إلا مترجمون عن الآلهة عن الإله الذي يحلُّ فيه، ولإثبات ذلك تَعَمَّدَ الإلهُ أن يُنطِقَ أَتفَهَ الشعراءِ بِأَروَعِ الشعرِ الغنائيّ، ألا ترى الصدقَ فيما أقول يا أيون؟"[10].

2- أسباب رفض أفلاطون للشعر وهجومه على الشعراء: اختلف شُرَّاحُ أفلاطون ومفسرو فلسفته في الأسباب التي دفعته لاتخاذ هذا الموقف المعادي للشعر والشعراء، وبقراءة كتابات أفلاطون يمكن حصر أهمها في الآتي:

1-2- عَجْزُ الشِّعرِ عن مَعرِفَةِ الحقِيقَةِ: انشغل أفلاطون بمعرفة الحقيقة، فقد صارت الحقيقة هي هدفه ومبتغاه من العلوم والفنون، ومن ثم اهتمَّ بتحديد مصدر المعرفة لدى الإنسان، كما ارتبطت قيمة العلوم عنده بمدى قدرتها على معرفة الحقيقة، والحقيقة التي يقصدها أفلاطون هي الحقيقة الثابتة، الجوهريَّة التي لا تتبدَّل ولا تتغيَّر، التي لا تقبل غيرَ وجهٍ واحدٍ، وقراءةٍ واحدةٍ، وقد قاده هذا المفهومُ للحقيقة إلى عدم الإيمان بغير العقل أداة للمعرفة، ورفضِ الحواسِّ كأداةٍ للمعرفة؛ لعدم الوثوق فيها، فهي غير يقينيَّةٍ، وهي متغيّرةٌ وخادعةٌ ووهميَّةٌ؛ لاعتمادها على الظاهر والحسيّ، وأفلاطون صاحبُ نظرية المُثُلِ ومؤسِّسُ المذهب المثالي الذي: "لا يعترف بوجود شيء خارج العقل، فلا وجود إلا لِمَا يُدْركه عقلٌ ما، وما ليس يُدرِكُه عقلٌ ما يستحيلُ أن يكون موجوداً؛ وإذن فمعرفة الشيء ووجوده جانبان لحقيقة واحدة"[11].

لقد رفض أفلاطونُ شهادةَ الحواسِّ؛ لأنَّها لا تحوي لا دِقَّةً ولا يَقِيناً، فالحواسُّ لا تُحَقِّقُ المعرفةَ الخالصةَ، أي الكاملة، المعرفة التي ليست إلا معرفةً واحدةً لا تخضع للتغيير: "فالعدل على سبيل المثال ليس إلا عدلا؛ أي لا يشوبه شيءٌ آخرُ، فهو عدلٌ كلُّهُ، أي عدل خالص، أو المعرفة في ذاتها"[12].

---

[9] محمد صـــقر خفاجه، *النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصـــرية، ط1، 1981م، ص100.

[10] أفلاطون، *"محاورة أيون أو عن الإلياذة"*، ترجمة: محمد صقر خفاجة، سهير القلماوى، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1956م، ص37.

[11] زكي نجيب محمود، *نظرية المعرفة*، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ط1، 2018م، ص29.

[12] أفلاطون، *محاورة فيدون في خلود النفس*، ترجمة: عزت قرني، القاهرة: دار قباء، ط3 ،2001م، ص29.

ولرفض أفلاطون لمعرفة الحواسّ التي يعتمد عليها الشعراء في صورِ أشعارِهم، نراه يتهم كلَّ الشعراء بالكذب والجهل فيقول مثلا: "إنَّ الشاعرَ يُضفِي بكلماتِهِ وجُمَلِهِ على كلِّ فنٍّ ألوانا تلائمُهُ، دونَ أن يَفهَمَ طبيعةَ ذلك الفنِّ إلا ما يكفي لمحاكاته، ويُؤثِر في أناسٍ لا يَقِلُّون عنه جهلا، ولا يحكمون إلا بصورة التعبير"[13].

إنَّ أفلاطون– هنا – يتهم الشعراء بالجهل حتَّى فيما يتحدَّثون عنه، ويتوسَّع في حكمه متَّهمًا مُحِبِّي الشعر ونُقَادَهُ بالجهل أيضا، وأفلاطون في أحكامه تلك لم يقدِّم إلا مقياسَه الخاصَّ بالمعرفة الخاضع لمذهبه المثاليّ متنكِّراً لأية معرفةٍ تتحقَّقُ خارج العقل، ولذلك يتَّهم الشعراءَ بالكذب، فيقول: "إنَّ هوميروس وهزيود وغيرهما من الشعراء هم أعظم رواة القصص الكاذبِ الذي لايزال شائعا بين الناس"[14]. من المؤكَّد أن أفلاطون لم يكن يضع في ذهنه المقاييس الجماليَّة في أحكامه عن الشعر، وإنَّما أصدر أحكامه على أساس المقاييس الفلسفيَّة التي لا صلة لها على الإطلاق.

2-2- الشعر والأخلاق: لم يهاجم أفلاطونُ الشعرَ بسببِ انصرافِ الشعرِ إلى الحوَاسّ، بل – أيضا – بسبب انصرافه عن الأخلاق؛ فأفلاطون يبحث عن طهارة المجتمع وطهارة مدينته الفاضلة، ومن ثمَّ فهو شديدُ الحساسيةِ بكلِّ ما يمسُّ بطهارةِ المجتمعِ ومنها الشعر؛ لأن الشعرَ عنده يُصَوِّرُ الآلهةَ تصويرًا خاطئًا، وفي ذلك يُحذِّر أفلاطونُ صديقَهُ غلوكون قائلا: "لا تنسَ أنَّ الشعرَ لا يُبَاحُ في الدولة إلا في تسبيح الله ومدح الصلاح، وأمَّا الإدِّعَاء أنَّ الإلهَ الصالحَ عِلَّةٌ وشَرٌّ مِن الناسِ، فهو قولٌ يَجِبُ أن نُجَارِبَهُ بما أُوتِينا مِن قُوَّةٍ....لأنَّها أَقوَالٌ تُنَافِي طَهَارَةَ الحياةِ، وهي ضَارَّةٌ ومُتَنَاقِضَةٌ"[15].

وفي كتابه الثالث من (جمهوريته) يدعو أفلاطون إلى ضرورة فرض الرقابة العامَّة على الشعراء، وإخضاعهم للمساءلة لمعرفة مَدَى اتِّباعهم لقوانين المدينة والتزامهم بأخلاقيَّات المجتمع، يقول: "ليس علينا أنْ نُرَاقِبَ عملَ الشعراء وحدهم، ونحملهم على التعبير في أشعارهم عن مظاهر الصفات الحميدة وحدها، وإنَّما الواجب أن نراقب أيضا بقيَّةَ الفنانين، ونحرِّم عليهم محاكاة الرذيلة والتهوُّرِ الوَضَاعَةِ"[16].

كما يدعو أفلاطون إلى مواجهة تأثيرات الشعر السلبية، ويرى ذلك واجبا على المسؤولين، يقول: "إنَّ من واجبنا أن نقاومَ إغراءِ الشعرِ، مثلما نقاومُ إغراءَ المالِ أو الجاهِ أو الشهوةِ"[17].

إنَّ أفلاطون شديد الخوف من قدرةِ الشعر على التأثير على الناس، ولذا كرَّر تحذيره من ذلك، فيقول: "إنَّنا لا نستطيع أن تقبل في دولتنا من الشعر إلا ذلك الذي يَشِيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس، أمَّا إذا لم

---

[13] أفلاطون، *الجمهورية*، ص511.

[14] أفلاطون، *الجمهورية*، ص237.

[15] عصام قصبجي، *أصول النقد العربي القديم*، سوريا: منشورات جامعة حلب، 1416هـ -1996م ص47.

[16] أفلاطون، *الجمهورية*، ص266.

[17] أفلاطون، *الجمهورية*، ص521.

تكتفِ بذلك وسمحتَ بالرَّبَّةِ المعسولة بالدخول، إمَّا في شعرٍ غنائيٍّ وإمَّا في شعرِ ملاحم؛ فسوف تُغتَصَبُ اللَّذَّةُ والسيادةُ من القانون، ومن المبادئ التي انعقد اجتماع الناس على أنَّها هي الأفضل"[18].

إنَّ أفلاطون يعامل الفنَّ الشعريَّ معاملة النصِّ الدينيِّ أو الفلسفة، وهو خلطٌ بين مجالي الميتافزيقا والفنِّ، وبين قيم الحقِّ والخير والجمال، فهو يحاسب الأعمالَ الفنيَّةَ على أساس ما فيها من معلومات يفترض أنَّها ينبغي أن تساعد الإنسان على فهم حقائق الأشياء، أو يعيب عليها أنَّها لا تتضمَّن دعوةً أخلاقيَّةً مباشرة، أي أنَّه، بالاختصار، يحكم على الفنِّ كما لو كان لم يكن بينه وبين العلم والأخلاق أيُّ حدٍّ فاصلٍ.

3-2- انفعاليَّة الشعراء: يذهب أفلاطون إلى التقليل من عقليَّةِ الشعراء؛ لأنَّهم انفعاليُّون يتَّسمون بالمبدأِ الغضبيِّ الذي يسيطر على النفس في المُلِمَّات فيصيبها بالجزع والاستسلام للحزن وهو ما وصفه أفلاطون بالسلوك اللامعقول والعقيم والجبان[19]، وكأنَّ أفلاطون يرى الحزن عيباً إنسانيًّا يصيب الإنسانَ، وأنَّ الشعر هو الذي يهيِّج هذا الحزن، ولذا يجب التخلُّص منه، ثمَّ يستطرد أفلاطون في تأكيد سيطرة تلك الطبيعة القاصرة الضعيفة على الشعراء، ويرى أنَّ نفوسهم قد جُبِلَت على الضعف في مواجهة الشدائد فهم لا يتمالكون جأْشَهم فينفجرون في نظم الشعر المثير للأحزان، يقول: "من الواضح أنَّ الشاعر لا يميل بطبعه إلى المبدأ العاقل في النفس، ولا يستطيع إرضاءه بفنِّه، وذلك إذا أراد كسب شعبيَّة الجماهير، وإنَّما يكون أميلَ إلى الطابع المنفعل المتقلِّب الذي تسهل محاكاته"[20]. واضح من الفقرة قناعة أفلاطون بجماهيريَّة الشعر وشعبيَّة الشعراء، ولكنَّه يتَّهم الشعراءَ بعجزهم عن إرضاء قناعاتهم في سبيل إرضاء الأهواء والذائقة الشعبية الجماهيريَّة، وهو يرى أنَّ هذا أهمُّ أسباب طرد الشعراء من مدينته، يقول: "هذا هو السبب الأوَّل الذي يُبرِّر لنا حظرَ دخوله الدولة التي يحكمها قانونٌ صالحٌ؛ لأنَّه يثيرُ هذا الجزء الخسيس في النفس ويُغذِّيه"[21]، وهو يقرُّ بأنَّ مدينته ليست في حاجة لهذا النوع من الشعر، يقول: "ولسنا في حاجةٍ إلى الشعر؛ لأنَّنا ليست بنا حاجةٌ إلى النُّوَاحِ والأنين"[22].

4-2- نفاق الشعراء ومدحهم للطغاة: من أسباب موقف أفلاطون العدائي من الشعر نفاق الشعراء للطغاة، وللسلطة بشكلٍ بشكلٍ عامٍّ، وتزلُّفهم إليهم على حساب الحقِّ والعدل ودفاعهم عنهم ضدَّ حقوق الآخرين، وقد استشهد أفلاطون ببيت للشاعر اليوناني القديم (ليوريبيدس) الذي يربط فيه بين الطغاة والشعراء في قوله: "الطُّغاة يكتسبون الحكمةَ بفضل صُحْبَتِهم للحكماء"[23]، يقول: "ويقصد (بالحكماء) أولئك الذين يرتبط الطاغيةُ بهم...

---

[18] أفلاطون، *الجمهورية*، ص519.

[19] يقول أفلاطون: "أمَّا الجزء الذي يذكِّرنا بشقائنا ويدفعنا إلى الحزن، ولا يشفي غليله منهما، فإنَّا نستطيع أن نسميه باللامعقول والعقيم والجبان" انظر: *الجمهورية*، ص516-517.

[20] أفلاطون، الجمهورية، ص517.

[21] أفلاطون، *الجمهورية*، ص517.

[22] أفلاطون، *الجمهورية*، ص266.

[23] ذكر فؤاد زكريا في دراسته وترجمته لجمهورية أفلاطون أن البيت المذكور ليس للشاعر التراجيدي يوريبيدس، وإنما هو للشاعر سوفوكليس، *الجمهورية*، هامش رقم (1) ص472.

إنَّه أيضا يمتدح الطغيان، فيقول أنَّه يُقرِّب بين الناس والآلهة، فضلا عن عديد من صفات المديح الأخرى التي صاغها هو ومن على شاكلته من الشعراء"[24].

ويذهب أفلاطون إلى نفعيَّة الشعراء وتجارتهم بشعرهم وبقدرتهم على التأثير في الجمهور، وأنَّهم بسبب نقد أفلاطون لهم وطرده لهم "سيطوفون البلاد واحدة تلو الأخرى، فيجمعون الجماهير ويستأجرون أصحاب الأصوات الجميلة المقنعة، لكي يُغروا على الأخذ بدستورٍ استبداديٍّ أو ديمقراطيٍّ"[25].

إنَّ الشعراء عند أفلاطون بلا مبدأٍ ولا أخلاقٍ ولذلك يدافعون عمَّن يدفع لهم بغضِّ النظر عن صلاحه من فساده، لذلك نراهم دائما في صفِّ الطغاة؛ لأنَّهم: "يتلقُّون الأموال والمكافآت على خدماتهم هذه من الطغاة بوجه خاصٍّ، كما هو منتظر، وكذلك من الديمقراطيَّات في المرتبة الثانية. غير أنَّهم كُلَّما ارتقوا إلى حكوماتٍ أرفع، تدهورت سمعتُهُم"[26].

5-2- علاقة الشعر بالأسطورة: يكاد يكون من المتَّفق عليه بين الباحثين أنَّ الأسطورة عند أفلاطون تُعبِّر عن نوعٍ من المعرفة الاحتماليَّة في أمورٍ لا يمكن البرهان عليها. ذلك لأنَّها تتعلَّق بمسائل لا يُمكِن التوصُّل فيها إلى حقيقةٍ يقينيَّةٍ[27].

ويعود خوف أفلاطون من الشعر إلى تأثيره على عقول الناس والنشء، وذلك يعود إلى ارتباط الشعر بالأسطورة التي تُعِيدُ الإنسانَ إلى عالمٍ ترغب الفلسفة – كما يرى أفلاطون – في البعد عنه؛ فالأسطورة تعتمد التأويلَ الخرافيَّ وغيرَ المنطقيِّ أحيانا للأحداث الوجوديَّة، وهو على عكس الفلسفة التي ترفض الخوارق، وتبحث عن تفسير عقليٍّ منطقيٍّ لقضايا الوجود، وكأنَّ أفلاطون يخشى من ردَّةِ الشعر بالناس إلى عالم تحاول الفلسفةُ إخراجَ العقل البشريِّ منه، يقول جان بييرفرناند: "يظهر إذنْ أنَّ ميلادَ الفلسفة قد واكب تحوُّلَين ذِهنِيَّين عظيمين، ظهور فكرٍ وضعيٍّ يتنافر وكلَّ أشكالِ الخوارقِ ويرفضُ التشبيه الضِّمني الذي تقيمه الأسطورة بين الظواهر الطبيعيَّة والعوامل الخارقة، ثمَّ ظهور فكرٍ مجرَّدٍ يُخلِّص الواقعَ من قوَّةِ التغير التي كانت الأسطورة تفرضها فيه. كما يقضي على الصورة العتيقة لوحدة الأضداد ليقول بمبدأ الهويَّة"[28].

إنَّ محاربة أفلاطون للشعر لاحتوائه على نوع من التفسير الأسطوريِّ لبعض القضايا الوجوديَّة أمرٌ لا يخدم الفلسفةَ ولا الشعرَ؛ لأنَّ الفلسفة أحياناً تلجأ إلى الاستشهاد بالأساطير في عرض قضاياها كوسيلة تعليميَّة وإقناعيَّة يخاطب بها الفيلسوفُ الجماهيرَ، وأكبر دليل هو استعمل أفلاطون نفسه للأسطورة في كتاب

---

[24] أفلاطون، *الجمهورية*، ص471-472.

[25] أفلاطون، *الجمهورية*، ص472.

[26] أفلاطون، *الجمهورية*، ص472.

[27] أفلاطون، *الجمهورية*، ص171.

[28] كرد محمد، " الشعر والوجود عند هيدغر" ، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2012، ص56.

الجمهورية[29]. كما أنَّ العقل الجمعي للشعوب قد لجأ قديما ومازال يلجأ إلى التفسير الأسطوري في بعض قضايا الوجود التي عجز البرهان على تقديم ما يريح النفوس.

ب: موقف أرسطو من الشعر: اختلفت نظرة أرسطو إلى الشعر والشعراء عن أستاذه أفلاطون؛ ويعود ذلك إلى اختلاف النظرة الفلسفيَّة، فأفلاطون كان ذا نزعةٍ صوفيَّةٍ غائيَّةٍ، بينما كان أرسطو ذا نزعةٍ عِلميَّةٍ تجريبيَّةٍ، ورغم اختلاف أرسطو وتميُّز نظرته إلى الشعر والشعراء عن أفلاطون، فإنَّه ظلَّ متَّفقاً مع أستاذه في تابعيَّة الشعر للفلسفة وفي الوظيفة التعليميَّة للشعر، وفي كون الشعر يقوم على نظريَّة المحاكاة للطبيعة مع اختلاف في مفهوم المحاكاة عن أفلاطون.

لم ينكر أرسطو ربطَ الشعرِ بالمحاكاةِ، ولكنَّه رفض قياسَ المحاكاة في الفنِّ بِقُيُودِ الفلسفة، حيث رأى الشعرَ محاكاةً للطبيعةِ، ولكنَّ الطبيعةَ ليست محاكاةً لعالمٍ عقليٍّ مثاليٍّ، والشاعر وإن كان يُحَاكي الطبيعةَ فهو لا ينقلها كما هي، يقول: "لَمَّا كان الشاعرُ مُحَاكيًا شأنُهُ شأنُ الرَّسَّامِ، وكلُّ فَنَّانٍ يصنعُ الصورَ فينبغي عليه بالضرورة أن يتَّخِذَ إحدى طرقِ المحاكاةِ الثَّلاثِ: فهو يُصَوِّرُ الأشياءَ إمَّا كَمَا كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون، وهو إنَّما يُصَوِّرُها بِالقَولِ ويشمل الكلمة الغريبة أو المجاز وكثيرا من التبديلات اللُّغويَّة التي أجزْناها للشعراء"[30].

والمحاكاة عند أرسطو ليست كما يرى أفلاطون نقلاً آليًّا للواقع، ولمظاهره الحسِّيَّةِ، أي مُجرَّد تصويرٍ فوتوغرافيٍّ للمرئيَّات، بل هو للحقيقة الداخليَّة للأشياء، فمثلا: "الشعر الجيِّد يترفَّع عن المعاني المحسوسة الملموسة ويَتَسَامَى عنها، لا بِوَصفِ الأمورِ كما تَجرِي في واقعها السهل التناول، ولكنَّه يسمو ويرتفع بها إلى مستوى راقٍ من الأداءِ العقليِّ الفنِّيِّ دونَ إهمالٍ لِحقِيقَتِها"[31]

إنَّ أرسطو يُعطِي الفنَّانَ الحريَّةَ في تصوير الطبيعة، فهو إمَّا يربطها بصورها أو لِمَا يمكن أن تكون عليه، أو للنموذج والمثال، أي لما يجب أن تكون عليه، فالشاعر إذا ما أراد الحديثَ عن أمرٍ أو تصويرِ مشهدٍ طبيعيٍّ، فإنَّه لا يتقيَّد بما هو كائن في ذلك المشهد، بل يُصَوِّرُهُ كما يرغب أن تكون، فتصويره ليس انعكاسا مَرْآويًّا، فالفنونُ بشكلٍ عامٍّ تُسهِمُ في كشفِ أسرارِ الطبيعةِ وأنَّ الفنَّ: "يُكسِبُ الأشياءَ صُوَرَها الجميلةَ بِوَاسِطَةِ تلك الحركة التي تُحدِثُها روحُ الفنَّانِ، وهكذا يُنَافِسُ الفنُّ الطبيعةَ من حيثُ كونِهِ قُوَّةً مُشَكِّلَةً أيضا"[32].

إنَّ أرسطو قد نجح في الربط بين الفنِّ والحياة، فالفنَّان بقدر ما يستلهم من الطبيعة يضيف إليها، ويعقد أرسطو مقارنةً بين الشعر والتاريخ أو بين مهمَّةِ الشاعر والمؤرِّخ، يُثني فيها على قيمة الشعر في نقل الأحداث، يقول: "إنَّ مهمَّةَ الشاعرِ الحقيقيَّةَ ليست في روايةِ الأمورِ كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. الأشياء

---

[29] انظر: *الجمهورية*، "أسطورة آر"، ص528.

[30] محمد زكي العشماوي، *قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث*، بيروت: دار النهضة العربية، 1979م، ص116.

[31] محمد على ريان، *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ط8، 1409هـ/1989م، ص15.

[32] إبراهيم، *علم الجمال: قضايا تاريخية ومعاصرة*، ص28.

الممكنة: إمَّا بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أنَّ المؤرِّخَ والشاعرَ لا يختلفان بكونِ أحدهما يروي الأحداثَ شعرا، والآخر يرويها نثراً، فقد كان من الممكن تأليف هيرودوتس نظماً، ولكنَّه كان سيظلُّ معَ ذلكَ تاريخاً، سواء كُتِبَ نظمًا أو نثرًا، وإنَّما يتميَّزَانِ من حيثُ كون أحدهما يَروِي الأحداثَ التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروِي الأحداثَ التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعرُ أوفرَ حظًّا من الفلسفة، وأسمى مقاما من التاريخ؛ لأنَّ الشعرَ بالأحرى يروِي الكُلِّي، بينما التاريخ يروي الجزئيَّ"[33].

ولقناعة أرسطو بقيمة الشعر وأهميَّته، تحدَّث عن وظيفته، فأرسطو يذهب إلى أهميَّة الفنون في حياة الإنسان؛ لأنَّها تُحقِّق المتعةَ والتطهيرَ مِمَّا يُعِيدُ إلى النفسِ الإنسانيَّةِ حالةً مِن التَّجرُّدِ والتوازُنِ يجعلُها قادرةً على الحياةِ بشكلٍ أجمل، فقد جعل أرسطو للتراجيديا هدفًا أساسيًّا وهو التطهير، والتطهير كما تعرِّفه وفاء محمد إبراهيم بقولها: "وحالةُ التطهير هو تلكَ الحالةُ التي تنصهر فيها الانفعالاتُ بِنِسَبٍ متساويةٍ ومِن ثَمَّ تَتَحَقَّقُ التوازناتُ للنفسِ الإنسانيَّة، وذلك بإطلاق الزائد من الانفعالات أو إيقاظ الخامد منها"[34].

ويُضِيفُ أرسطو سببًا ثانيًا يُمَيِّزُ الشعراءَ، وهو أنَّ النَّاسَ يجدون مُتعةً بالاستماعِ من جديدٍ إلى ما يُعَبِّرُ عن الأشياءِ لِتُتَاحَ لَهُم فُرصَةٌ ثانيةٌ للتَّعرُّفِ عليها، يقول: "كما أنَّ الإنسانَ – على العمومِ– يشعرُ بمتعةٍ إزاءَ أعمالِ المحاكاة. والشاهد على ذلك هو التجربة: فمع أَنَّنا يُمكِن أن نتألَّمَ لرؤيةِ بعضِ الأشياءِ، إلا أنَّنا نستمتع برؤيتها هي نفسها، وهي محكيَّةٌ في عملٍ فنيٍّ محاكاة دقيقةَ التشابُهِ، بل إنَّ ذلك يتَّضِح في حقيقةٍ أخرى، وهي أنَّ التعليمَ يُعطِي أعظمَ المتع، وسبب استمتاع الإنسان برؤية صورةٍ هو أنَّه يتعلَّم منها"[35]. إنَّ أرسطو في ختام فقرته السابقة يؤكِّد لنا ملخَّص رؤيته للشعر الذي ينادي به وهو الشعر التعليميُّ، وفي ذلك تضييق وخنق لما يمتلكه الشعر ويمكن أن يقوم به من أدوار جمالية واستكشافيَّة لعالم النفس ولقضايا الوجود والمجتمعات والإنسان.

ثانيا: موقف الفلسفة الغربية الحديثة من الشعر: ويتناول موقفَ كلٍّ من نيتشه، ومارتن هيدجر من الشعر لتفاوت رؤيا الفيلسوفين، ولذيوع كتاباتهما وشِدَّةِ تأثيرهما عربيًّا وعالميًّا.

1: نيتشه و موقفه من الشعر: يتَّفق نيتشه مع أفلاطون في اتِّهام الشعراء بالكذب، وعدم تصديق ما يقدِّمون من شعر يقوم على الادِّعاء والتلفيق، وبالجهل وقلَّة المعرفة ورداءة الثقافة، فالشعراءَ يكذبون كثيرا؛ لأنَّهم اعتادوه، ورغم نظم زرادشت/ نيتشه للشعر، فإنَّه لا يُنكِرُ هذا الكذب الذي يتَّصف به الشعراءِ، يقول نيتشه في جوابٍ تقريريٍّ تأكيديٍّ عن كذب الشعراء: "لكن لو افترضنا أنَّ أحداً قال بكلِّ جدِّيَّةٍ: إنَّ الشعراءَ يكذبون كثيرا؛ فإنَّه سيكون مُحِقًّا في ذلك– إنَّنا نكذب كثيرا، كما أنَّنا قليلو معرفةٍ، ونحن متعلِّمون رديئون علاوة على

[33] أرسطوطاليس، *فنّ الشعر*، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1953م، ص26.

[34] إبراهيم، *علم الجمال: قضايا تاريخيّة ومعاصرة*، ص30–31.

[35] أرسطو، *كتاب فن الشعر*، ترجمة: إبراهيم حمادة، القاهرة: مكتبة الأنجلوا المصرية، د ت، ص115.

ذلك؛ لذلك ينبغي لنا أن نكذب"[36]، ويقول في أسلوبٍ استفهاميٍ تقريريٍّ أيضا: مَنْ مِنَّا نحن الشعراء لم يخلط ويُزَوِر نبيذه؟ كم من مزيج سامٍ أُعِدَّ في قُبُورِ مَعَاصِرِنا وكم من أشياء لا تُوصِفُ قد صُنِعَت هناك؟"[37].

يكاد يكرّر نيتشه اتهامات أفلاطون للشعراء، فالشعراء تافهون تحرّكهم جوارحُهم إلى كلِّ ذي فاقة، وخاصَّةً إلى الفتيات القاصرات، وهم لقلَّة معرفتهم يتأثَّرون بحكايات العجائز، ويتهمهم بالتوهُّم، فهم في وَهْمٍ، إذا تحركت مشاعرُهُم يظنُّون أنَّ الطبيعة تشاركهم أحاسيسهم، إنَّهم يعيشون عالمًا بين الأرض والسماء لم يحياه غيرُهُم، وبعد عديد من الاتهامات يصل إلى تحديد موقفه من الشعراء، وهو كما يقول: "لقد مللتُ الشعراءَ قديمهم وحديثهم: مسطَّحون جميعاً، وبحارُ مياهٍ ضحلةٍ. لم يُفكِّروا في العمق بما فيه الكفاية؛ لذلك لم يكن لشعورهم أن يهبط إلى قاع الهاوية. شيءٌ من الشهوانيَّة وشيءٌ من الضجر: ذلك أفضل ما كان في تفكيرهم"[38]، وهو يتهمهم بالنفاق، والغرور، والانتهازيَّة وعدم النقاء، وهم متبدّلون بلا مبدأ يثبتون عليه، وتائهون بلا قيم يرتبطون بها[39].

وقد انتقد الفيلسوف الإيطالي بينيدتو كروتشه كلَّ من ربط بين الشعر والأخلاق وعلى رأسهم أفلاطون ونيتشه بشدَّةٍ، لتجاوز العلوم والفنون الحديثة للقيمة الأخلاقيَّة، يقول: إنَّك لا تستطيع أن تحكم على دانتي بأنَّها منافيةٌ للأخلاق، وعلى "Cardelin" شكسبير بأنَها أخلاقيَّةٌ – وما هما إلا لَحْنَانِ مِن روحَي دانتي وشكسبير، ليس لهما إلا وظيفة فنيَّة – إلا إذا استطعت أن تحكم على المربع بأنَّه أخلاقيٌّ وعلى المثلث بأنَّه لا أخلاقيٌّ. ومع ذلك فإنَّ النظريَّةَ الأخلاقيَّةَ في الفنِّ قد وُجِدَت، هِي الأخرى، في تاريخ المذاهب الفنِّيَّةِ، وهيهاتَ أن تكون قد اندثرت الأن، وإن كان اعتبارها قد سقط لدى الرأي العام. وقد سقطَ لا بِفُقدَانِ قِيمَتِها الذاتيَّةِ فحسب، بل أيضا، وإلى حدٍّ كبيرٍ، لزوال القيمة الأخلاقيَّةِ في بعض الاتجاهات الحديثة[40].

---

[36] فرديريش نيتشه، *هكذا تكلَّم زرادشت*، تر: علي مصباح، كولونيا، ألمانيا: منشورات الجمل، ط1، 2007م، ص250–251.

[37] نيتشه، *هكذا تكلم زراتشت*، ص251.

[38] نيتشه، *هكذا تكلم زرادشت*، ص253، 234.

[39] نيتشه، *هكذا تكلم زرادشت*، ص254–255.

[40] بينيدتو كروتشه، *المجمل في فلسفة الفنّ*، ترجمة: سامي الدروبي، بيروت: الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط1، 2009م، ص24–25، وهو يرفض قياس الفن بمقياس الصدق والكذب؛ لأن الشعر ليس وثيقة تاريخيَّة وليس معادلة رياضيَّة، لنحكمَ عليها بالصحَّة والصواب أو الصدق والكذب، ولكنَّه خواطر وصور يحركها الخيال وتتفاعل معها الأحاسيس والوجدان، وهو ما لا يمكن التعامل معه بمنطق العلوم التطبيقية، يقول: "والحقُّ أنَّ مَن يتساءل، تجاه أثرٍ من الآثارِ الفنِّيَّة، هل الشيء الذي يُعَبِّر عنه الفنَّان صادقٌ أو كاذبٌ من الناحية الميتافيزيائيَّةِ أو التاريخيَّةِ إنَّما يُلقِي سؤالا غيرَ ذي معنى، ويرتكب خطأ أشبه بخطأ مَن يُدِينُ أمامَ محكمةِ الأخلاقِ تَصَورَاتٍ للخيالِ في الهواء. إنَّه سؤالٌ غيرُ ذِي معنى؛ لأنَّنا حِينَ نُمَيِّزُ بين الصوابِ والخطأ، فإنَّما يكون الأمرُ دائما أمرَ تقريرِ واقعٍ وإصدار حُكمٍ. وهذا لا ينطبق على حالةِ صورةٍ تخطرُ للفكر، أو على حالةِ موضوعٍ خالصٍ ليس أن يكون موضوعَ حكمٍ" انظر: بينيدتو كروتشه، *المجمل في فلسفة الفن*، ترجمة: سامي الدروبي، ص37.

ويستطرد مهاجما نيتشه عندما اتَّهم الشعراء بالجري خلف غرائزهم كما ذكرت آنفا، وأفلاطون عندما اتَّهم الشعر بأنَّه يفسد الأخلاق ويُؤذِي الأذهانَ، بأنَّهما ليسا ذوي حسٍّ سليم في نظرتهما وتقييمهما للشعر، يقول: "ما كان لإنسانٍ ذي حِسٍّ سليمٍ أن يقولَ مثلا: إنَّ الفنَّ ما هو إلا صدى للغريزة الجنسيَّةِ، أو إنَّ الفنَّ ظاهرةٌ سَيئةٌ لا مقام لها في بلدٍ أُحسِنَ حُكمُهُ، مِمَّا قال به بعض الفلاسفة، بل بعض الكبار من الفلاسفة".

2- مارتن هيدجر والشعر:

يُعَدُّ الفيلسوفُ الألمانيُّ مارتن هيدجر[41] أكثرَ الفلاسفةِ المعاصرين شاعريَّةً[42]؛ وذلك لكثرةِ محاولات الفيلسوف التي هدفت إلى:"إيجاد أساسٍ مشتركٍ بينَ الفكرِ الشعرِ"[43].

واهتمام هيدجر بالشعرِ ناجمٌ عن اهتمامه باللُّغةِ إذ نظر هيدجر للغةِ نظرة إجلال؛ فهو يرى: "أنَّ اللُّغةَ وليس الأنساقُ الفلسفيَّةُ هي بيتُ الوجود"[44]، مُحَاوِلا بذلك تجاوزَ ميافيزيقيا الحضور التقليديَّة[45] التى اعتمدت العقلَ وحدَهُ لِيكُونَ أداةً للتفسيرِ والبُرهَانِ؛ وهو ما أَدَّى إلى افتقار مَاهِيَّتِهِ الشِّعريَّةِ.

يكمن جوهر الفهم الجديد للغة لدى هيدجر في أنَّ اللغة لم تَعُد "هنا والوجود هناك"[46]؛ فهو لا ينظر إلى الواقع المُعْطى لتجربتنا بوصفه مستقلا عن اللغة، كأنَّها مرآته، أو كأنَّ أشياءه موضوعات موجودة خارج اللغة، ويتمُّ إحضارها وإخضاعها ميتافيزيقيًّا، وإنَّما يُنظَر إليها بوصفها لغة الكينونة[47]، في بيت الوجود The house of being، والوجود لغةٌ، أو الوجود في العالم هو في أصله وتصميمه وجودٌ لُغويٌّ[48]، لقد أصبح الشعر ليس ترفاً أو عملاً يُؤذِي المجتمع، أو مرآة تعكس ما ترى بدون دور لها أو تأثير فيما تعكس، بل أصبحت الفنون عامَّة، والشعر خاصَّة هو وجود للموجود وكشف لحقيقة، يقول هيدجر: "إنَّ العمل الفنيَّ يفتتح وجود الموجود على طريقته، ويتمُّ هذا الافتتاح في العمل الفنيّ، بمعنى الكشف، بمعنى حقيقة الموجود. حقيقة الموجود تضع – نفسها– في العمل الفنيّ"[49].

تَبَعًا لهذا التصَوُّرِ نكون أمام علاقةٍ جديدةٍ بينَ الفلسفةِ والشعرِ تستبعِدُ التَّنَاقُضَ والخِصام الذي نشأ بينهما منذ أفلاطون، فقد أصبح الشعر بجوار الفلسفةِ أداةً كشفيَّةً لِفَهمِ حقيقةِ الوجودِ؛ لأنَّ الشاعرَ هو المنوطُ بِهِ إنقاذ كلماتِ اللُّغةِ بتوسيع دِلالاتها وإثرائها، وتكثيف طاقة المعنى التى تنطوي عليه، لقد أصبح الشعرُ والفلسفة كما

---

[41] عبد الغفار مكاوي، *نداء الحقيقة: مع ثلاثة نصوص عن الحقيقة لهيدجر (ماهية الحقيقة، نظرية أفلاطون عن الحقيقة، ألِيثيا)*، دار شرقيات، ط1، 2002م، ص10.

[42] عادل مصطفى، *فهم الفهم: مدخل إلى الهرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر*، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2007م، ص239-240.

[43] مصطفى، *فهم الفهم*، ص268.

[44] فتحي المسكيني، *نقد العقل التأويلي، أو فلسفة الإله الأخير*، بيروت: باريس: مركز الإنماء القوميّ، ط1، 2005م، ص37.

[45] عبد السلام بنعبد العال، *أسس الفكر العربي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا*، الدار البيضاء: دار توبقال، ط2، 2000م، ص39-59.

[46] انظر: سعيد توفيق، *في ماهية اللغة وفلسفة التأويل*، بيروت: لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1423هـ/2002م، ص61.

[47] انظر: عادل ضاهر، *الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس*، دمشق: دار الثقافة للنشر، ط1، 2000م، ص271-273.

[48] مصطفى، *فهم الفهم*، ص232-256.

[49] مارتن هيدجر، *أصل العمل الفني*، ترجمة: أبو العيد دودو، كولونيا: ألمانيا: منشورات الجمل، ط1، 2003م، ص93-94.

يرى عبد الرحمن بدوي: "أداتينِ للكشف عن الوجود، إحداهما للتعبير عن الإمكان، والأخرى للتعبير عن الآنية. والوجود إمكانٌ وآنيةٌ معا، وبهذا التفسير لِمَاهِيَّةِ الشعر تَسقُطُ كلُّ المعارضاتِ التقليديَّةِ بينَ الشعرِ والفلسفةِ"[50].

كما ارتقى هيدجر بالشعراء وجعلهم أكثر قدرةً على صياغة الوجود لامتلاكهم لناصية اللغة، ولقدرتهم العجيبة على الاختزال اللغويّ، فهم يستطيعون التعبيرَ عمَّا يعجز عنه الفلاسفةُ، يقول هيدجر: "الشعراء هم أصحاب الرؤية، وكلماتهم لآلئ بحرِ التجربة البشريَّة، وكم من أبياتٍ قليلة كشفت – كالبرق الخاطف– عن خبرة أجيالٍ طويلةٍ، وكم لخَّصت في حِكَمٍ قليلة ما عجز الفيلسوف عن قوله في مجلَّداتٍ ضخمةٍ[51].

ويؤكِّد هيدجر أنَّ الفلسفة تنهل من مَعِين الشعر، وتستقي منه المعانيَ والصورَ والاستشهاداتِ، يقول: "لقد طالما لجأ الفلاسفةُ أنفسُهُم إلى صور الشعر ورموزه وتشبيهاته واستعاراته حين انطلقوا إلى مجال الفكر الخالص وعجزت أجنحةُ الرؤية والعيان عن التحليق إليه، كذلك فعل أفلاطون غادر أرض الحسِّ والمحسوس في رحلته إلى عالم المثل ولم يستطع أن يُعبِّر عن تجربته الفكريَّة المجرَّدة بمثال الخير إلا بالصورة والرمز، ورمز الكهف ورمز الشمس والخلط، كلها تعبير عن عجز اللغة حين يصعد الفكر إلى أفقٍ مرتفعٍ فوق الأشياء والموضوعات المرئيَّة والمحسوسة، فتكبو كذلك جياد اللغة عن اللحاق به"[52].

اهتمَّ هيدجر بتأسيس منهجٍ جديدٍ لمعرفةِ الوجودِ؛ فهيدجر يُعِيدُ طرحَ سؤالِ الوجودِ عَبرَ تَوظِيفِ مُفرَدَاتِ الشعرِ، فقد نظر هيدجر إلى الشعرِ بوصفِهِ مُنقِذَا الإنسان والوجود مِن الخطرِ، خطر "نسيان الوجود" في عصرٍ بسطت فيه العلومُ الوضعيَّةُ والتكنولوجيا هَيمَنَتَها على الفكر لِيَتَحَوَّلَ من فكرٍ مُتَأَمِّلٍ إلى فِكرٍ حاسبٍ، فالشعرُ عند هيدجر هو سكنُ الوجودِ، وانفتاحٌ على حقيقة العالم ووجوده، لقد تحولت النظرة إلى الشعر من التقليد والمحاكاة للطبيعة إلى كشف واكتشاف الطبيعة، وتحول إلى معرفة بحقيقة الموجود، فقد أصبح "الشعر ليس مجرَّد تفكيرٍ اعتباطيٍّ شاردٍ، ولا هو مجرَّد حومان التصوير والتخييل حول ما غير واقعيٍّ. إنَّ ما يعرضه الشعر باعتباره تصميماً كاشفاً، يُلقِي به إلى الأمام نحو شرخِ الشكل، هو المنفتح، الذي يسمح بالحدوث بطريقة تجعل هذا لا يُنِير ويُرسِل رنينه إلا في وسط الموجود"[53].

مَثَّلَ الشعرُ عندَ هيدجر خِيَارا أنطولوجيًّا، يكسِرُ بِهِ انغلاقَ الدَّورِ الميتافيزيقي، ويُقَوِّي بِهِ المنزعَ الذَّاتي التِّقَنِي ومُمَارَسةَ تَجربةٍ جديدةٍ من التفكير، تجربة تقف في الجهةِ المقابَلَةِ للمسَارِ الأفلاطونيِّ التقنيِّ، فمسألَةُ اللغة معَ هيدجر تهدُفُ إلى تنبيهِ إنسانِ هذا العصرِ، بِغَضِّ النظرِ عن انتماءاته الاجتماعيَّة والعِرقِيَّة، بِضَيَاعِ بُعدِ المقدَّسِ وسيادةِ روحِ التأويلِ التقنيِّ للفكرِ، وبالتَّالي التَّساؤل عن مَاهِيَةِ الإنسان والتاريخ والوجود واللغة.

---

[50] عبد الرحمن بدوي، *الإنسانية والوجودية في الفكر العربي*، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1947م، ص111.

[51] مكاوي، *نداء الحقيقة*، ص169.

[52] مكاوي، *نداء الحقيقة*، ص169.

[53] هيدجر، *أصل العمل الفني*، ص145.

المبحث الثاني: موقف الشعر العربي من علاقة الشعر والفلسفة:

هناك كثيرٌ من الشعراء العرب قديماً وحديثاً تحدَّثوا عن علاقة الشعر بالفلسفة، وقد ظهر ذلك بوضوح مع شعر المولّدين و شعر العباسيين، ومن هؤلاء الشعراء أبو تمّام الذي تأثَّر بالفلسفة والمنطق، وأبو العلاء المعري الذي يُعَدُّ أهم الشعراء الفلاسفة في الشعر العربيّ، والمتنبي، وابن سينا، وابن طفيل وغيرهم، ولكنَّ الدراسة آثرت عرض موقف بعض شعراء الحداثة العربيَّة من الفلسفة؛ وذلك لارتباط حركة الحداثة العربيَّة بالفلسفة، إضافة إلى أنَّ هؤلاء الشعراء لهم دراساتٌ نقديَّةً، كما أنَّهم قد دوَّنوا تجاربَهم الشعريَّة في كتبٍ خاصَّة حملت مفهومَهُم للشعر ماهيةً، ووظيفةً، وطبيعةً، وفي الآتي عرضٌ لموقف بعض رواد شعر الحداثة العربيَّة من تلاقي الشعر بالفلسفة.

1- **الشعراء الرافضون لوجود علاقة بين الشعر والفلسفة:** هناك فريقٌ من الشعراء لم يطمئن لتدخُّل الفلسفة في الشعر وأبدى قلقاً من اتصالها، خوفاً على استقلاليَّة الشعر، وبُعْداً به عن غموضها، وقد عرضت الدراسة لموقف الشاعرين: نازك الملائكة، ويوسف الخال لريادتهما الحداثيَّة، ولكتابتهما وموقفهما المعلن من علاقة الشعر بالفلسفة.

أوَّلا: علاقة الشعر بالفلسفة عند نازك الملائكة: تذهب الشاعرة نازك الملائكة إلى أنَّ المسافة بين الشعر والفلسفة بعيدةٌ، وأنَّه من الصعب الجمعُ بينهما؛ وذلك لاختلاف التناول والهدف؛ فالشعر كما ترى: "لا يتناول المعدَّلَ والوسطَ الفلسفيَّ ولا نُقطَةَ النهايةِ في التجربة، وإنَّما شأنُهُ أن يتناولَ الحالاتِ الفرديَّةَ في مستواها العاطفيّ فهو يُصَوِّرُ التجربَةَ خلال وقوعِها تاركا التلخيص والاستنتاج للفلسفة وعلم النفس، إنَّنا في الشعر في صدد حياة تُعَاشُ ويُصَوِّرُها الشاعرُ بِحَدِّها ولَذعِها خلالَ وقوعِها"[54].

وهي ترى – أيضا – أنَّ الجمعَ بين الشعرِ والفلسفةِ، ليس من السهولة بمكانٍ، وليس في مقدور كلِّ شاعرٍ، وذلك لأنَّ الفلسفةَ غيرُ الشعر، والشعر نقيضُ الفلسفةِ، وكلاهما قائمٌ على استعداداتٍ في النفس متغايرة، لذلك نراها في تعليق لها على قصيدة "الله والشاعر" للشاعر علي محمود طه المهندس، تقول: "القصيدة فيها شعرٌ بديعٌ، ويجتمعُ له العنصران اللذان لا يسهل أن يجتمعا في الشعر: الانفعال المتوهِّجُ الأصيلُ والفكرُ الفلسفيُّ العميقُ"[55].

وتذهب الكاتبة إلى أنَّ امتزاجَ الشعرِ بالفلسفةِ لا يكون بالضرورة في صالح الشعر، بل إنَّ الغالب عليه أن يكون في غير صالح الشعر، تقول: "إنَّ في العربيَّة كثيراً من الشعر الفلسفيّ، غير أنَّ الفلسفة في أغلب هذا الشعر، قد جاءت على حساب الشعر والموسيقى. ولعلَّ أبا العلاء المعرّي قد نظر إلى هذا المعنى حين

[54] نازك الملائكة، *الأعمال النثرية الكاملة ج1: سيكولوجية الشاعر*، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002م، ص488.

[55] نازك الملائكة، *الأعمال النثرية الكاملة ج2: الصومعة والشرفة الحمراء*، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002م، ص217.

قال: "أبو تمام والمتنبي حكيمان وإنَّما الشـــاعر البحتري". فكأنَّ الحكمة – وهي فلســـفة مركَّزة تركيزا كثيفا – تتعارضُ مع الشعريَّة والشاعريَّة بحيث لا يجتمعان"[56].

إنَّ التقاء الشـــعر بالفلســـفة يأتي من كونها رافداً يصـــبُّ في تكوين الذات المبدعة، ويســـاعدها في تحديد مواقفها من الكثير من القضـــايا، ولا يعني هذا الالتقاء والتأثُّر أن يقوم الشـــعرُ بعرضٍ لآراءٍ وأفكارٍ فلســـفيَّةٍ، ولذلك أُخِذَ على المعرّي إسرافُهُ في تناول الفلسفة في شعره مِمَّا أساء إلى شاعريَّته، وفي ذلك يقول على أدهم: "ولقد أجاب أبو العلاء داعيَ الفلســـفة ولم يُلَبِّ داعيَ الشـــعر لِمَا قطع الاتِّصـــالَ بينه وبين الحياةِ والمجتمعِ، وظلَّ في عُقرِ داره يُحَلِّلُ أفكارَهُ، ويشـــــرح عواطفَهُ، ولا يَتَعَرَّضُ لِخُلوِ التجاربِ ومُرِّها، ولا يعاني مدَّ الحياةِ وجزرها، والوقوف على الشـــاطئ وعدم المغامرة في اللجج، ومجانيَّة التقلُّب في أدوار الأمل والخيبة والارتفاع والهبوط مسلك قد يلاءم طبيعةَ الفلاسـفةِ المتنسّـكين والعبَّاد الزاهدين، ولكنَّه مفسـدةٌ أي مفسـدةٍ للشـاعر ابن الطبيعة المدلَّل وصـفِيها المحبَّب، وقد غضَّ هذا المسـلك من روعة خيال المعرّي وشـوَّه من جمال شـعره، وثأرت شاعريَّته الأصيلة لنفسها من نزعة التجريد والانطلاق وراء الحقّ الفلسفيّ فصار أطول الناس مصابرة وأشدَّهم جَلَدًا على القراءة لا يستطيع أن يمضيَ في قراءة صفحات معدودة من اللزوميات دون أن يحمل على نفسه ويُعَنِّتَها"[57].

نفهم من ذلك أنَّ الشعر وإن تأثَّر بالفلسفة، فهو غيرها. فالشعر فنٌّ مستقلٌ لا يخضع لغير طبيعته، ومن الخيانة لطبيعة هذا الفنّ، أن يُسخِّرَهُ الشاعرُ لأجلِ فكرةٍ عقديَّةٍ أو فلسفيَّةٍ؛ لأنَّ الشاعرَ فنَّانٌ قبل كلِّ شيءٍ، ولا يكون الفنُّ فنًّا خالصـا إلا إذا كان مالكا حريَّته، مُطلَقَ السيادةِ في عالمه، والشعر لا يكون شعرا إلا إذا كان حرًّا طليقا غيرَ خاضعٍ لسلطانِ الدين أو الفلسفة أو الآداب.

إنَّ الشعر – إذن – ليس مَعْرَضًا لأفكار، وإنَّما هو صياغةٌ لغويَّةٌ شعريَّةٌ لفكرةٍ ليست بالضرورة أن تكون دينيَّةً او فلســفيَّةً. فالفكرة تظلُّ بدون الصــياغة شــيئا مبهما غير مفهوم، لا قيمة له، وفي ذلك ترفض نازك الملائكة الموقفَ النقديَّ لبعض النقاد الذين يرون أســـبقيَّةَ الفكرِ على اللُّغةِ في النصِّ الشـــعريّ، وليس هذا مقبولا في النقد الأدبيّ، فليس من فَصـــلٍ بين الفكرِ واللُّغةِ التي نُعَبِّرُ بها عنه، "إنَّ الفكر والتعبير كلاهما مطلوبان في القصيدة، فهما جناحاها اللذان تطير بهما"[58].

وعلى الرغم من محاولة الكاتبة الاعتدال، فإنَّ موقفَها يشـير إلى اهتمامها بعنصـرَ اللُّغةِ كعنصـرٍ أَوَّليّ سابقِ الفكر في النصِّ الشعريّ، فهي تقول: "ولكنَّ التعبيرَ عنصرٌ شديدُ الأهميَّةِ، وكم من فكرةٍ أصيلةٍ أساء

---

[56] الملائكة، *الصومعة والشرفة الحمراء*، ص217.

[57] أدهم، *بين الفلسفة والأدب*، ص11–12.

[58] الملائكة، *سيكولوجية الشعر*، ص325.

الشـاعرُ الإبانةَ عنها بالألفاظ فسـقطت مقتولةً .. لذلك قال العرب إنَّ المعانيَ على قارعةِ الطريقِ يلتقطها كلُّ إنسانٍ، وإنَّما يمتلكها من يحسن التعبير عنها"[59].

ثانياً: علاقة الشعر بالفلسفة عند يوسف الخال: أنكر الشاعر يوسف الخال العلاقةَ بين الشعرِ والفلسفة، وذهب إلى أنَّ الشـعرَ فنٌّ مسـتقلٌّ يختلف كليًّا وجوهريًّا عن الفلسـفة، فيقول: "ما للشـعر وللفلسـفة. هو في وادٍ، وهي في وادٍ. هو الإبداع والخلق، وهي الشـرح والتفسـير، هو "الأنا" في الوجود، وهي الوجود في الأنا، فحيث الفلسفة بطلان الشعر"[60].

يفرّق الخال بذلك بين الشعر والفلسفة على أساس الوظيفة، فوظيفة الشاعر تختلف عن وظيفة الفيلسوف. إنَّ وظيفة الفيلسوف هي أن يتناول بالتحليل التيارات الفكريَّة الغالبة على جيلٍ من الأجيال والتي تشكِّل أفكار هذا الجيل وتقوم على أسـاس ثقافته ومعرفته، ويقيس أبعادها ويسـبر أغوارها، ومن ثم فهي تتحرَّك من الخارج إلى الداخل، أمَّا مجال الشـــعر فهو إظهار الجمال، وخلق حياة شـــعريَّة أجمل وأنقى من الحياة الواقعة، فهو معادل موضوعيٌّ للواقع المعيش، وقد عرض الفيلسوف الإيطاليُّ بندتو كورتشه الفرق بين الفلسفة والشعر، في هذه الكلمات الفاصـلة: "الشـعر ليس وسـيلةً لشـرح فلسـفة، وإنَّما هو نقيضٌ لها. فالفلسـفة تحرِّر الذهن من الحواسِّ، أمَّا الشعر فإنَّه يَعظُمُ ويَكمُلُ بمقدارِ انحصـارِهِ في الخاصِّ والمعين، والفلسفة تُضـعِفُ الخيالَ وتُكَبِّلُهُ والشـعرُ يُقَوِّيه ويُطلِقُهُ، والفلسـفة تُحَذِّرُنا من اسـتحالة العقل إلى جسـم والشـعر يُطرِبهِ أن يُجَسِّـمَ العقلَ، وأحكامُ الشـعرِ مُشـتَقَّةٌ من الحواسِّ والعواطفِ، وأحكام الفلسـفة قائمةٌ على التفكير الذي لو تسـرَّب إلى الشـعر جعله فاترا، ولم يُعرَف في سِيَرِ التاريخ أحدٌ كان شاعرا كبيرا وفيلسوفا كبيرا معا"[61].

ويُرجِعُ يوسف الخال محاولةَ الزَّجِّ بالفلسفة في الشعر وإقحام الشعر في الفلسفة، إلى عجز الفلسفة عن تحقيق طمأنينة الإنســان، "فإذا ما كانت الفلســفة في هذا العصــر قد أفلســت، وكذلك أفلس العلم، في إقرار الطمأنينة، فما شـأن الشـعر حتَّى يُتَّخَذَ خشـيةَ خلاصٍ؛ كفاه ما لاقى، خلال العصـور، على أيدي المهرِّجين والمتطفِّلين، والرائين والمادحين، والعشَّــاق وطلاب الوصــال، كفاه ما عانى على أيدي الشــامتين الجاحدين، والموالين المتعصِّبين على السواء"[62].

إنَّ الكاتب يؤكِّد رفضـه لوجود علاقة بين الشـعر والفلسـفة، داعيا إلى اسـتقلاليَّة الشـعر وتميُّزِهِ ونجاحه في عصرِ عجزِ الفلسفةِ والعلمِ عن أداء دورهما القديم، ومن ثَمَّ فإنَّ أيَّ محاولة تبغي إقحام الفلسفة في الشعر، أو الزجِّ بالشـعر في طريق الفلسـفة، يعود سـلبا على الشـعر، إذ يُقَيِّدُ على الشـاعر حريَّتَهُ ويخنق أنفاسـه، لذلك يُطَالِبُ الشـاعرُ الفلاسـفَةَ أن يرفعوا أيديَهُم عن الشـعر، فيقول: "فَخُلُّوا أيها الفلاسـفةُ والمتفلسـفون عنه، دعوه

---

[59] الملائكة، *سيكولوجية الشعر*، ص325.

[60] يوسف الخال، *دفاتر الأيام: أفكار على ورق*، لندن: دار رياض الريس، ط1، 1987م، ص58.

[61] أدهم، *بين الفلسفة والأدب*، ص16.

[62] الخال، *دفاتر الأيام*، ص58.

يتنفَّس، دعوه يعيش. دعوه يكون ما هو"[63]. ويزداد غضبه فيقول: "قاتلَ اللهُ الفلسفةَ التي تُصبِحُ، في آخرِ هذا الزمانِ شِعرًا، والعكس بالعكس"[64].

والشعر عند الخال مصدرٌ معرفيٌّ، يُقدِّم نوعا من المعرفة بالحياة تعجز الفلسفة والعلم عن تقديمها؛ لأنَّ: "الشعر يُجَابِهُ الحياةَ بكاملِ وجودِها، وبذلك يعطينا نوعا من المعرفة التي لا تتعالى ولا تتجرَّدُ عن عالم الخبرة المحسوس. فهو يصف خبراتنا ويبلورها ويجعل متشابكاتها أكثر معنى في الشعر منها في الحياة، حتَّى ليمكن القول إنَّ الشعر يساوي الحياة مع "شيء آخر"، هذا "الشيء الآخر" ينفرد الشعر بإعطائه، وهو الجزئيُّ صار بالكلمة كليًّا وحلَّ بيننا"[65]. إنَّ المعرفة الشعريَّة هي عند الكاتب أعظم المعارف؛ لأنَّ الشعر كما يرى الكاتب هو "الوجود ذاته، أمَّا الفلسفة مع احترامنا الصاعق لها، فعلى هامش هذا الوجود"[66].

يأخذ الخال بعفويَّة الجانب الفكريّ في الشعر، وهو يرى أنَّ كثرةَ إعمالِ الفكرِ وقصديَّتِهِ تُميتُ الشعرَ، يقول: "لا شيء كالشعر، فهو لا يُؤخَذُ بجدٍّ كما يأخذ العامل عمله. فإذا أخذه الشاعر بجدٍّ، ماتَ الشعرُ فيه ... وإنَّما الشعرُ يُؤخَذُ في مثل ما يُؤخَذُ الحبيبُ، بشيء من الرعاية حينا، ومن الجنون أحيانا كثيرة، أي يُؤخَذُ عفو الطبع من غير تصور فيه ولا عمد ... وفي الشعر لا ينفع التأهُّبُ كما في القتال، فالشاعر هو الشعر، كما الوردة عطرها. وهو إنْ كان لا يحيا الشعر، فعبثا كتابته؛ فحياة الشاعر شعره. فمن مات الشعر فيه ماتت حياتُهُ وإن بقيت في الجسد"[67].

2- الشعراء المؤيدون لوجود علاقة بين الشعر والفلسفة:

ظهرت الحداثة متأثِّرة بالفكر الغربي وبخاصَّة الفلسفي منه، ولذا تشابكت شعريَّةُ الحداثة مع الفلسفة بشكلٍ واضحٍ في شعر الحداثيين أمثال: صلاح عبد الصبور، وأدونيس، بدر شاكر السياب، وبلند الحيدري، وغيرهم، وسأكتفي – هنا – بعرض موقف الشاعرين: أدونيس (علي أحمد سعيد)، وصلاح عبد الصبور؛ لانشغالهما بتلك الجدليَّة إبداعاً شعريًّا، وتنظيراً نقديًّا.

أوَّلا: علاقة الشعر بالفلسفة عند أدونيس: كان أدونيس على عكس صاحبه يوسف الخال، فقد ربط بين الشعر والفلسفة ربطا قويًّا، وذهب إلى أنَّ الفصل بينهما: "لا يناقض العامل الحضاريَّ، وحسب وإنَّما يناقض، إلى ذلك معنى التجربة الشعريَّة. فالفرق اليوم بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير هو أنَّ الصغير، حين

---

[63] الخال، *دفاتر الأيام*، ص58.

[64] الخال، *دفاتر الأيام*، ص59.

[65] يوسف الخال، *الحداثة في الشعر*، بيروت: دار الطليعة، 1978م، ص25.

[66] الخال، *دفاتر الأيام*، ص59.

[67] الخال، *دفاتر الأيام*، ص357-358.

يعبِّر عن نفسه لا يعبِّر إلا عنها، أما الكبير فحين يعبِّر عن نفسه، فإنَّه يعبِّر عن عصره كله– أي عن جوهر الحضارة"[68].

العلاقة بين الشعر والفلسفة قائمة، ولكن لا يستطيع استثمارها وتوظيفها فنيًّا إلا الشعراءُ الكبارُ، أمثال دانتي وشكسبير وغوته، إنَّ "شعر دانتي وشكسبير وغوته ليس، والحالة هذه، انفعالاً وعاطفةً وشعوراً، وحسب، وإنَّما هو هذا كلُّهُ وشيءٌ آخر. هذا الشيء هو ما يمكن أن نسميه الفلسفة. فهؤلاء الشعراء عبَّروا خلال عواطفهم وانفعالاتهم، عن العالم. كان لهم، بمعنى آخر، رأيٌ في العالم وموقفٌ منه. كانت لهم فلسفة"[69].

غير أنَّ هذه الفلسفة المنتشرة في شعر الكبار من الشعراء، ليست هي الفلسفة بمعناها المذهبيّ والتي تحاول أن تقدِّم العالم في مجموعة من العلاقات المنطقيَّة والعقليَّة، وإنَّما هي الفلسفة التي تحاول، "أن تقدِّم العالم في توهُّج الحدس والرؤيا"[70]. وعلى هذا المعنى يمتزج الشعر بالفلسفة ليصبحا "نوعاً من الابتكار الأسطوريّ"[71]. يسعى لتحقيق نفس الهدف، وهو "محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، أي الجانب الميتافيزيقي كما نعبِّر فلسفيًّا. كلُّ شعرٍ عظيمٍ لا يمكن، من هذه الزاوية، وبهذا المعنى، الا أن يكون ميتافيزيقيًّا"[72].

ولا يرفض أدونيس العلاقة بين الشعر والفلسفة، وإنَّما يرفض التعبير غير الشعريّ الذي يقتل الشعر فيقول: "إنَّني أعترض على اتخاذ الشعر واسطة لإقامة صلات منطقيَّةٍ أو عقليَّةٍ أو مذهبيَّةٍ بين الشاعر أو الإنسان من جهة، والعالم وأشيائه من جهة ثانية، أعني بتعبير آخر، أنَّ الشعر الميتافيزيقيَّ تجربةٌ شخصيَّةٌ، يفجِّرها الشاعر في حدوس ورؤى وصور، فالشاعر الميتافيزيقيُّ لا يُعنَى بالأفكار إلا من حيث انعكاساها في نفسه. فالشعر– هنا– استبطانٌ للعالم وجهدٌ للقبض عليه، دون حلٍّ أو جزمٍ أو تحديدٍ، وخارج كلِّ نسقٍ أو نظامٍ عقلانيّ منطقيٍّ"[73].

على الرغم من هذه الصلات والوشائج التي يراها أدونيس بين الشعر والفلسفة، فإنَّه يرى– أيضا– أنَّ هناك فروقا بين الشعر والفلسفة، وأهمُّ هذه الفروق عنده هو أفق المعرفة عند الشعر والفلسفة. فأفق المعرفة الفلسفية ترى: "أنَّ المعنى يجب أن يُعبَّر عنه باللفظ الدال على الحقيقة، لكي يحصل كمالُ العلمِ له، من جميع وجوهه. أما المعرفة الشعريَّة فترى أنَّ النفس إذا لم تعرف تمام المقصود من الكلام، تشوقت إلى تمامه، ولو عرفت تمامه، لبطل التشوق إلى تحصيل الكلام ... هكذا يكون العالم في أفق المعرفة الفلسفيَّة مغلقا،

---

[68] أدونيس علي أحمد سعيد، *زمن الشعر*، بيروت: دار العودة، ط3، 1983م، ص173.

[69] أدونيس، *زمن الشعر*، ص173.

[70] أدونيس، *زمن الشعر*، ص173.

[71] أدونيس، *زمن الشعر*، ص174.

[72] أدونيس، *زمن الشعر*، ص174.

[73] أدونيس، *زمن الشعر*، ص175.

منتهيا لأنَّه يقيم، ويكون اعتقادا ومذهبا. أما في أفق المعرفة الشـــعريَّة، أي المجازيَّة، فيكون على العكس، منفتحا بلا نهاية؛ لأنَّه احتمال، ويكون بحثا واكتشافا دائمين"[74].

وكما يربط الشـاعر بين الشـعر والفلسـفة يربط بين الشـعر والفكر، فالشـعر – عنده– قرينٌ للفكر لا يمكن الفصل بينهما. "إنَّ الإبداع مهما كان مبسَّطاً يتضمَّن جهداً فكريًّا وتخيليًّا خاصًّا"[75]. ولذلك يأخذ الشاعرُ على النقد القديم فصـــلَهُ بين الشـــعر والفكر، ويُرجِعُ هذا الفصـــلَ إلى: "جماليَّة الشـــفويَّة الجاهليَّة، وانحياز للبداوة الصافية ضد المدينة الهجينة، وترسيخ لصورة معيَّنةٍ من الشعر هي الصورة الغنائية– الإنشاديَّة"[76]. وهو يرى أنَّ النقد القديم كان مسـئولاً عن تقليص التنوُّع والتعدُّد في الشـعر الجاهلي في نموذجٍ واحدٍ، ممَّا سـاهم بشـكلٍ كبيرٍ في فصـل الشـعر عن الفكر، "وحيثما رأى هذا النقد عند هذا الشـاعر أو ذاك ميلاً إلى الفكر، بشـكلٍ أو بآخرَ، كان يَعُدُّهُ انحرافاً عمَّا سمَّاه بـــ"الطريقة العربية" في نظم الشعر– انحرافاً يُسمِّيه حيناً بالغموض، وحيناً بالتعقيد، وحيناً بالإغراب، وحيناً بالمحال أي الذي أحيل عن الحقّ. وهي كلُّها صـفاتٌ كان يطلقها للغضّ من قيمته الشـــعريَّة. بل إنَّ بين ممثِّلي هذا النقد من أخرجوا أبا العلاء المعرى، مثلاً، من دائرة الشـــعر، تمسُّـــكا بمقاييس تلك الطريقة، وسـمُّوه بالحكيم. ووقفوا من المتنبي قبله موقفاً مشـابهاً. وسـمّوا أبا تمام قبلهما "مفسـداً" للشعر العربي و"طريقة العرب"[77].

إنَّ أدونيس بذلك يرى أنَّ نظريَّةَ النقد العربيّ في فصـــلها بين الفكر والشـــعر ابتعدت عن طبيعة الشـــعر الجاهليّ الذي انطلقت منه، فهذه النظريات تناسـت باختصـار: "أنَّ الشـعر الجاهليَّ كان، بالإضـافة إلى أنَّه نشـيدٌ، أنَّه نهج نهجا خاصـا من المقارنة بين الفكريَّة للأشـياء والعالم، وأنَّه لم يكن ينهض على تجربة انفعاليَّة وحسب، وإنَّما كان ينهض أيضا على تجربة فكريَّة"[78].

يضيف أدونيس سبباً آخر للفصل بين الشعر والفكر في التراث العربي، وهو الطبيعة المعرفيَّة التي يقدِّمها الشعر، وصدامها مع أصحاب المنظومات الدينيَّة والعقليَّة. فالشعر يقدم– من جهة – معرفةً لا تندرج فيها أو لا تسـتطيع بالوسـائل التي تعتمدها أن تصـل إليها. وهو – من جهة ثانية– يثبت اسـتحالةَ الرؤية الشـموليَّة والمعرفة الكليَّة، التي تزعم هذه المنظومات أنَّها تقوم عليها فيقول: "حين ننظر إلى الشـــعر، من حيث إنَّه حدسٌ نفسـيٌّ فكريٌّ، يتجلَّى لنا أنَّ الفصـل بينه وبين الفكر عائدٌ، في مسـتوًى آخر، على أنَّه يضـلُّ، ليس لأنَّه يعتمد على الحواسِّ الخادعة وحســب، وإنَّما لأنَّه كذلك يفكِّر بطريقةٍ لا يمكن ضـــبطُها في نظامٍ محدَّدٍ. فهو يفكِّر بالرمز والصـــورة، وفيها وبهما تبدو المنظومات المعرفيَّة أنَّها ناقصـــةٌ، وأنَّها عاجزةٌ عن تقديم المعرفة

---

[74] أدونيس علي أحمد سعيد، *الشعرية العربية*، بيروت: دار الآداب، ط3، 2002م، ص76–77.

[75] أدونيس، *زمن الشعر*، ص193.

[76] أدونيس، *الشعرية العربية*، ص24.

[77] أدونيس، *الشعرية العربية*، ص57.

[78] أدونيس، *الشعرية العربية*، ص58.

الكليَّة التي تزعم أنَّها جاءت لكي تقدِّمها"[79]. ويضيف إلى ذلك قائلاً: "وفي التقليد المعرفيّ العربيّ الإسلاميّ أنَّ الفكرَ جوابٌ، وبما أنَّ الشعر لا يقدِّم أجوبةً، فهو إذن في معزل عن الفكر. لكن إذا كان الشاعر لا يقدِّم جواباً، وهذا صحيح، فلا يعني أنَّه لا يفكِّر. على العكس، إنَّ كون الشعر سؤالاً يعني أنَّه يترك أفقَ البحث والمعرفة مفتوحاً، وأنَّه لا يقدِّم يقيناً. فالسؤال هو الفكر؛ لأنَّه قلقٌ وشكٌّ، أمَّا الجواب فنوع من التوقُّف؛ لأنَّه اطمئنانٌ ويقينٌ. السؤال بتعبير آخر، هو الفكر الذي يدفع إلى مزيد من الفكر"[80].

أدَّى اهتمام أدونيس بالعلاقة بين الشعر والفكر، إلى تناوله لمسألة الذاتيَّة والموضوعيَّة في الشعر. وهو يرى: "أنَّ مسألة الإبداع ليست– جوهريًّا– مسألةً ذاتيَّةً أو موضوعيَّةً، وإنَّما هي مسألةُ رؤيا وكشفٍ. إذ ليس في الابداع الشعريّ انفصالٌ بين الذات والموضوع، على غرار ما نراه في الفلسفة والعلم، وإنَّما هناك وحدة بدئيَّةٌ بينهما، نابعة من الوحدة – بدئيًّا– في الشعر، بين الكلمة والشيء، اللغة والعالم "[81]. وهو يرى أيضا أنَّ الذاتيَّة والموضوعيَّة مسألةٌ نسبيَّةٌ تختلف من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى أخرى: "فقد تكون الذاتيَّة في مرحلةٍ تاريخيَّةٍ معيَّنةٍ، في مجتمعٍ معيَّنٍ، الخاصيَّةَ الأولى لكلِّ فكرٍ أو عمل ثوريّ حقًّا، وتكون الموضوعيَّة انسجاما وتلاؤميَّة، أي الخاصيَّة الأولى لكلِّ فكرٍ أو عملٍ يهدف إلى قبول الواقع كما هو، وإلى المحافظة عليه كما هو"[82].

وعلى الرغم من محاولته التوسطيَّة هذه، فإنَّه يميل إلى ذاتيَّة الشعر، فهو يقول بوضوح: "الشعر ذاتيٌّ، ليس لأنَّه يصدر عن ذاتٍ تعي وتخلق وحسب، بل لأنَّ لغته أيضا انفعاليَّةٌ مجازيَّة، وليست عقليَّةً علميَّة"[83].

ثانيا: علاقة الشعر بالفلسفة عند صلاح عبد الصبور: أمَّا الشاعر صلاح عبد الصبور فهو من أكثر رواد الشعر الجديد، إنْ لم يكن أكثرهم اهتماما بربط الشعر بالفلسفة والفكر. فالمطَّلع على كتاب "حياتي في الشعر" للشاعر، يجد أنَّ الكاتب استهلَّ كتابه بدعوةٍ فلسفيَّةٍ للفيلسوف اليونانيّ سقراط، كما يجد أسماء الفلاسفة في الكتاب لا تقلُّ عن أسماء الشعراء إن لم تزد، وبالمثل يجد تأثُّره بالفيلسوف نيتشه ودفاعه عنه، وإعلانه حبَّه للفلسفة وكثرة اطلاعه عليها، فهو يقول: "إنَّ نيتشه ظلَّ أثيرا إلى نفسي، رغم طول تسكُّعي في أروقة الفلاسفة "[84]. ويقول أيضا موضحا ارتباط الفلاسفة بالشعر: "فلاسفة قليلون من بني البشر يستطيعون أن يؤثِّروا في الوجدان البشريّ كما يؤثِّر نيتشة، هؤلاء هم فلاسفة الروح الذين تصطبغ فلسفتهم بالشعر، ويغمسون قلمهم في دماء القلب"[85].

---

[79] أدونيس، *الشعرية العربية*، ص71.

[80] أدونيس، *الشعرية العربية*، ص73.

[81] أدونيس، *زمن الشعر*، ص288.

[82] أدونيس، *زمن الشعر*، ص271.

[83] أدونيس، *زمن الشعر*، ص270.

[84] صلاح عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م، ص54.

[85] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص53–54.

إنَّ الكاتب يربط بين تأثير الفلسفة وارتباطها بالشعر، فكأنَّ الشعر هو الذي يمنحها سحر الجاذبيَّة والتأثُّر، والفلسفة كما يراها الكاتب تعمل على: "إعطاء صورة شاملة متكاملة للكون والوجود"[86]. وبناء على هذا الفهم لا يمكن للإنسان أن يحيا بلا فلسفة؛ لأنَّه: "لا يمكن أن يعيش من غير نظرة كليَّةٍ شاملة عن موقفه من الكون كله ... وهذه النظرة هي الفلسفة أو ما بعد الطبيعة"[87].

والشعر عند الكاتب هو قرينُ الفلسفة من حيث الهدف. فالفنُّ كالفلسفة تساعد الإنسان على تجاوز ذاته، كي يستطيع بعد ذلك أن يعطي لحياته معنى، يقول: "إنَّ النبيَّ والفيلسوف والفنَّان إذن أصواتٌ شرعيَّةٌ، وشرعيَّتها تشمل كلَّ ألوان الحياة الإنسانيَّة بُغيَةَ تنظيمها، وتخليصها من فوضاها وتنافرها، ومجال رؤيتهم هو الظاهرة الإنسانيَّة في زمانها الذي هو الديمومة، وفي مكانها الذي هو الكون، وفي حركتها التي هي التاريخ"[88]. وإنَّ تميُّزهم –أي النبيّ والفيلسوف والفنّان– له أثر إيجابي في رفع مستوى الوعي والثقافة، ودعوة الناس إلى التدبّر والتأمّل في النصوص والرسوم التي وصلتهم وستصلهم[89].

الشعر إذن متعاونٌ مع الفلسفة ومشاركٌ لها في الرسالة والهدف، فكلاهما يجتهد من أجل إصلاح العالم، "إنَّ شهوة إصلاح العالم هي القوَّةُ الدافعة في حياة الفيلسوف والنبيّ والشاعر؛ لأنَّ كلا منهم يرى النقص، فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه. بل يجهد في أن يرى وسيلةً لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشِّرَ بها. إنَّ الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة في وجهها، لا في قفاها، وينظرون إليها ككلٍّ لا كشذرات متفرِّقة في أيام وساعات، ومن ثمَّ فإنَّ همومهم يختلط فيها الميتافيزيقا والواقع والموت والحياة، والفكر والحلم"[90].

إنَّ اقتران الشعر بالفلسفة يعني بالضرورة اقترانه بالفكر، وقد انشغل كاتبنا كثيرا بهذه العلاقة، حتى مثَّلت عنده همًّا ثقيلاً، وذلك يرجع إلى طبيعة الكاتب الجادَّةِ التي وصفها لنا في قوله: "ولكني– بتواضع – إنسان جادٌّ، لا أستطيع أن آخذ مسائل الضمير مأخذا هيّنا، فقد يهون عليَّ كلُّ ما في الحياة، وتبقى غصَّةٌ في حلقي هي ما يتَّصل بالفنِّ والفكر، فإنّي أحمل حَجرَها الثقيل في قلبي حتَّى أحقِّقَ بينها وبين نفسي قَدْراً من الانسجام"[91].

وقد أدَّى اهتمام الشاعر صلاح عبد الصبور بالفكر إلى تغيُّر مفهومِهِ للشعر، فبعدما كان يُؤمِن في بداية حياته بنظريَّة الوحي والإلهام التي تجعل دور الشاعر سلبيًّا في إبداعه، فكأنَّه نبيٌّ، يُوحَى إليه من السماء، شرع يأخذ بشيء من نظريَّة الصنعة التي ترى الشعرَ يقوم على الكدِّ والكدح، يقول: "وقد كنت أحسُّ في الأيام

---

[86] صلاح عبد الصبور، *الأعمال الكاملة: "أقول لكم عن الحب والفن والحياة"*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ح7، 1991م، ص133.

[87] عبد الصبور، *الأعمال الكاملة: " أقول لكم عن الحب والفن والحياة"*، ص133–134.

[88] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص96.

[89] محمود قدوم، *تحليل الخطاب النبوي*، عمّان: دار كنوز المعرفة، ط1، 2016م، ص104.

[90] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص101–102.

[91] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص110.

الأولى أنَّ رحلة الشعر هي رحلة المعنى إلى الشاعر، لا رحلة الشاعر إلى المعنى"[92]. وساقه هذا إلى أن يقسِّم حياة الشاعر – متأثِّرا بإليوت – إلى مرحلتين: مرحلة ما قبل الخامسة والعشرين، ومرحلة ما بعدها، وتتميَّز المرحلة الأولى بفوران الإبداع وجنوح عنصر الخيال مع ازدياد مساحة التأمُّل والتفكير، يقول عن هذه المرحلة موضِّحاً أهميَّة عنصر الفكر فيها: "قليل من الشعراء من يظلُّ شاعرا بعد الخامسة والعشرين إذ إن هذه السنَّ هي منحنى الحرج في حياة الشاعر، فعليه لكي يظلَّ شاعرا بعدها أن يبذل لونا من التنظيم النفسيّ والوجدانيّ يُعِينُهُ على الاستمرار ومواصلة العطاء. ففي هذه السنِّ أو حولها تجفُّ المصادر الذاتيَّة أو توشك على الجفاف، وتخبو النار اللاهبة الأولى التي أنضجت الإنسان لكي تجعله شاعرا، ويحتاج إلى نار هادئة جديدة لكي تجعل من الشاعر الموهوب منتجا وخصبا في مستقبل أيامه"[93]. ويقول أيضا: "الشاعر عندئذ في حاجلة إلى التحول عن النظر الداخليّ، أو ما يُطلِق عليه بعض نقادنا الآن جرياً وراء مصطلح علم النفس– الاستبطان الذاتي– إلى النظر الخارجيّ في الكون والحياة. والتجربة الشعرية عندئذٍ جديرةٌ بألَّا تصبح تجربةً شخصيَّةً عاشها الشاعر فحسب بحواسِّه ووجدانه، بل هي تمتدُّ لتصبح تجربةً عقليَّةً أيضا، تشمل على محاولة لاتخاذ موقف من الكون والحياة"[94].

نفهم من ذلك أنَّ الإبداع الشعريَّ عند الكاتب هو وليد تجربتين متمايزتين، كلُّ واحدةٍ منهما ذاتُ ارتباطٍ بمرحلةٍ بعينها من حياة الشاعر. الأولى: تجربةٌ ذاتيَّة تنبع من "النظر الداخلي" وهو ما عَرَّفَه الكاتب بـ "الاستبطان الذاتي" على طريقة علماء النفس، والثانية: هي تجربة عقليَّة تصدر عن "النظر الخارجي" وتقوم على اتخاذ موقف من الكون والحياة، ولذلك جاء مفهومه للتجربة ذا صبغةٍ فكريَّةٍ، فهو يُعَرِّف التجربة بأنَّها: "كلُّ فكرةٍ عقليَّةٍ أثَّرت في رؤية الإنسان والكون والكائنات، فضلا عن الأحداث المعاينة التي قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير، وهي بهذا المعنى أكبر وجودا وأوسع عالما من الذوات، وإن كان مجال عملها هو هذه الذوات"[95].

الشعر عند عبد الصبور إذن، لا يمكن أن يخلو من الفكر، لذلك تجد الشاعر يأخذ على النقاد العرب القدامى فصلهم بين الشعر والفكر، حتى "ليوشك معظمهم أن يُخرِجَ المعرِّيَ العظيمَ من دائرة الشعر لميله للفكر، وحتَّى ليقول أحدهم: "إنَّ المتنبي وأبا تمام حكيمان والشاعر البحتري"[96].

والتزامًا بمبدأ الوسطية بين الثنائيات، يرفض صلاح عبد الصبور الإفراط في الاهتمام بالفكر في النصِّ الشعريّ، بحيث يتحول النصُّ إلى مجموعة من الآراء الفلسفيَّة والفكريَّة المتراصَّة في شكلٍ شعريٍّ، وهو ما يأخذه على بعض الشعراء المحدثين أمثال: الرصافي، والزهاوي، والعقاد. فهؤلاء وأمثالهم: "يذهبون في فهم

---

[92] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص16.

[93] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص45.

[94] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص45.

[95] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص46.

[96] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص47.

العلاقة بين الفكر والشعر إلى حدِّ الشطط حتَّى لتوشك منظومات بعضهم أن تصبح صياغةَ منظومةٍ لبعض الأفكار الشائعة في مجالات الفلسفة ... لقد خَدَعَ بعضَهم ما يقال عن فلسفة جوتة أو فلسفة هايني، فظنُّوا أنَّ هذه الفلسفة هي بسطُ الأفكار النظريَّة المجرَّدة، خالية من لحم الحياة ودمِّها، وطمحوا الى مرتبة الشاعر الفيلسوف إذ ظنوها أرفع مكانة من مرتبة الشاعر المغني"[97]. ولذلك لا يقدِّم عبد الصبور الشاعر الفيلسوف على شاعر الحسِّ والوجدان، يقول: "والشاعر الفيلسوف ليس بالبداهة أكثر شاعريَّة ولا أعلى مكانة من الشاعر الحاسِّي، فكلاهما له طريقه وغايته"[98].

وقد نتج من تناول صلاح عبد الصبور لثنائيَّة الشعر والفكر إلى معاودة النظر في ثنائيَّة الذاتيَّة والموضوعيَّة في الشعر، وقد تناول القضيَّة من خلال إشكالية المصالحة والتوازن بين طرفيها، فهو يراها قضية زائفة، أخطأ النقاد في إثارتها واتخاذها مقياساً فنيًّا، وهو يذهب إلى: "أنَّ استعمال المصطلحين في عالم الفنِّ تخريبٌ وسوءُ فهمٍ، فلا ذاتيَّة ولا موضوعيَّة في الفنِّ، إذ إنَّ كلَّ فنٍّ جيدٍ هو ذاتيٌّ وموضوعيٌّ في ذات الوقت، ولا يستطاع فصلُ جانبٍ منه عن جانبٍ إلا إذا استطِيع أن يُفصَل اللَّونُ عن الرائحة في الزهرة"[99]. وهو يذهب إلى أنَّ هذه الثنائيَّة هي: "آفة الآفات في المقاييس النقديَّة حين تقيم تضاداً بين العقل والحسِّ وبين المادَّة والروح، وبين الإنسان والكون" على أنَّ هذه التناقضات لا وجود لها إلا في الذهن الشكليِّ، "فلا يعلم أحدٌ أين ينتهي العقل أو يبدأ الحسُّ، ولا يستطيع أحدٌ أن يفرِّق بين عوالم المادَّة وعوالم الروح"[100]. كما أنَّ الإنسان الذي يمثِّل الذاتيَّة، والكون الذي يمثِّل الموضوعيَّة، ليسا منفصلين، بل هما "موجودان متلازمان، فليس الكون إلا صورته في ذهن الإنسان متشكِّلة في اللغة الإنسانيَّة"[101]. وبهذا التلازم والاتصال بين الإنسان والكون، يصبح الفنُّ بوصفه نتاج هذا الموجود المتلازم: "ليس تعبيرا فحسب، ولكنه تغيير أيضا" ويصير الشاعر، "خالقا لحياةٍ أخرى معادلةٍ للحياة، أكثر منها صدقا وجمالا"[102]. وعلى هذا إذا: "كانت الطبيعة هي القطب الموضوعيُّ للفنِّ، فإنَّها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان. وإذا كان الفنان هو القطب الذاتيُّ فإنَّه لا يستطيع أن يكتفي بالصراخات الذاتيَّة السنتمنتالية، بل لابدَّ من صور موضوعيَّة لخلق عالمه وتجسيمه وبعث الحياة فيه"[103].

الخاتمة والنتائج: نصل مع ختام الدراسة إلى أنَّ الجدل بين الشعر والفلسفة قضية قديمة حديثة؛ لأنَّها قضية المعرفة، وفي رأيي أنَّ استمرارَ هذه الجدلية بينَ الشعرِ والفلسفةِ يعملُ على استقلاليَّة كلٍّ منهما عن الآخر، فلا يَفنَى الشعرُ في الفلسفةِ فيستحيل صورًا ذهنيَّةً قليلةَ الجَدْوَى، ولا تَتَمَاهَى الفلسفةُ والشعرُ فيخِفَّ

---

[97] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص47.

[98] صلاح عبد الصبور، *الأعمال الكاملة: "أقول لكم عن جبل الرواد"*، ج3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م، ص176.

[99] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص48-49.

[100] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص50.

[101] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص50.

[102] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص51.

[103] عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ص51.

وَقَارُها وتَتَحَوَّل إلى خيالاتٍ لا طائلَ منها، فالأجدى لِكُلٍّ منهما أن يعملَ في دائرتِهِ ويسيرُ في طَرِيقِهِ، وقد توصَّلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، منها:

1. استمراريَّةُ الجدل بين الفلاسفة والشعراء حول طبيعة العلاقة بين الشعر والفلسفة منذ القديم وإلى عصرنا.
2. حافظ هذا الجدل بين الشعر والفلسفة على استقلال كلٍّ منهما، وعدم تماهيه في الآخر.
3. بنى أفلاطون رفضه للشعر، وعداوته للشعراء على مقاييس لا ترتبط بالشعر، بقدر ما ترتبط بمذهب أفلاطون الفلسفي الخاص.
4. حاول أفلاطون في عدواته للشعر محاولة إخضاع الشعر لسيطرة الفلسفة، وإثبات تابعيَّته لها.
5. خالف أرسطو موقف أفلاطون المعادي للشعر، وخالف نظريته في تحديد نوع المعرفة التي يحتاجها الإنسان، وتحديد مصدر هذه المعرفة، ولذلك تحدث أرسطو عن الوظيفة الإمتاعية والتطهيريَّة للشعر.
6. اتفق أرسطو مع أفلاطون في إرجاع نظم الشعر إلى محاكاة الشعراء للطبيعة، ولكن خالف أفلاطون في مفهوم المحاكاة عند الشعراء؛ حيث ذهب إلى أن المحاكاة عن الشعراء ليست سلبية وليست نقلا ونسخا حرفيا للطبيعة، ولكنها خلق لعالم آخر ينصهر بوجدان الشاعر وعاطفته وفكره.
7. يُعدُّ نيتشه امتدادا لفكر أفلاطون، ولذلك رأيناه يكرر نفس الاتهامات، ويربط رفضه للشعر بفقدان الشعراء للصدق واعتمادهم على الكذب فيما ينظمون، وهو ما يُعدُّ ردَّة في واقع منح الشعر درجة كبيرة من الحرية.
8. أنشأ هيدجر علاقةً جديدةً بينَ الفلسفةِ والشعرِ تستبعِدُ التَّنَاقُضَ والخِصام، فقد أصبح الشعر بجوار الفلسفةِ أداةً كشفيَّةً لِفَهمِ حقيقةِ الوجود.
9. اختلف رواد الشعر العربي الحرِّ حول علاقة الشعر بالفلسفة، فعلى حين نجد نازك الملائكة ويوسف الخال يرفضان بشدَّةٍ وجود علاقة بينهما، نجد فريقا آخر على رأسهم صلاح عبد الصبور، وأدونيس يدافع عن أهميَّة تلك العلاقة لتقديم شعر ذي معنى يحمل فكرا ويشارك في قضايا الوجود.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

المصادر والمراجع

إبراهيم، زكريا. *مشكلة الفن*. القاهرة: مكتبة مصر. الفجالة. ط1، 1977م.
إبراهيم، وفاء محمد. *علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة*. القاهرة: مكتبة غريب، د ت.
أدهم، علي. *بين الفلسفة والأدب*. القاهرة: دار المعارف، 1978م.

أدونيس، علي أحمد سعيد. *كلام البدايات*. بيروت: دار الآداب. ط1، 1989م.

أدونيس، علي أحمد ســـعيد. *الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب.ج3 صـــدمة الحداثة*. بيروت: دار العودة. ط4، 1983م.

أدونيس، علي أحمد سعيد. *الشعرية العربية*. بيروت: دار الآداب. ط3، 2002م.

أدونيس، علي أحمد سعيد. *زمن الشعر*. بيروت: دار العودة. ط3، 1983م.

أرسطوطاليس. *فنّ الشعر*. تر. عبد الرحمن بدوي. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية. ط1، 1953م.

أفلاطون. *كتاب الجمهورية*. تح. فؤاد زكريا. الإسكندرية: دار الوفاء، 2004م.

بدوي، عبد الرحمن. *الإنسانية والوجودية في الفكر العربي*، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1947م.

الخال، يوسف. *الحداثة في الشعر*. بيروت: دار الطليعة، 1978م.

الخال، يوسف. *دفاتر الأيام أفكار على ورق*. لندن: دار رياض الريس. ط1، 1987م.

خفاجة، محمد صقر. *النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. ط1، 1981م.

الروبي، ألفت كمال. *نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتَّى ابن رشد*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

ريَّان، محمد على. *فلسـفة الجمال ونشـأة الفنون الجميلة*. الإسـكندرية: دار المعرفة الجامعية، ط8، 1409هـ 1989م.

شيا، محمد شفيق. *في الأدب الفلسفي*، بيروت: مؤسَّسة نوفل، ط1، 1980م.

ضاهر، عادل. *الشعر والوجود دراسة فلسفية في شعر أدونيس*. دمشق: دار الثقافة للنشر. ط1، 2000م.

عبد الصبور، صلاح. *الأعمال الكاملة*. ج3. ج7.ج8. ج9. ج10، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1992م.

عبد الصبور، صلاح. *حياتي في الشعر*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.

قدوم، محمود. *تحليل الخطاب النبوي*. عمَّان: دار كنوز المعرفة، ط1، 2016م.

قصبجي، عصام. *أصول النقد العربي القديم*. حلب/ سوريا: منشورات جامعة حلب، 1416هـ –1996م.

كروتشـه، بينيدتو. *المجمل في فلسـفة الفنّ*. ترجمة: سـامي الدروبي. بيروت: الدار البيضـاء: المركز الثقافي العربي، ط1، 2009م.

محمد، كرد." الشعر والوجود عند هيدغر". رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2012.

محمود، زكي نجيب. *مع الشعراء*. القاهرة: دار الشروق، ط4، 1988م.

محمود، نجيب محمود. *في فلسفة النقد*. بيروت: دار الشروق، ط2، 1983م.

مصـــطفى، عادل. *فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر*. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2007م.

مكاوي، عبد الغفار. *نداء الحقيقة: مع ثلاثة نصـــوص عن الحقيقة لهيدجر (ماهية الحقيقة، نظرية أفلاطون عن الحقيقة، أليثيا)*. دار شرقيات، ط1، 2002م.

الملائكة، نازك. *الأعمال النثرية الكاملة*. ج. 1–2. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002م.

نيتشـــه، فرديريش. *هكذا تكلّم زرادشـــت*. ترجمة: علي مصـــباح. كولونيا. ألمانيا: منشـــورات الجمل، ط1، 2007م.

هلال، محمد غنيمي. *النقد الأدبي الحديث*. القاهرة: دار نهضة مصر، 1979م.

هيدجر، مارتن. *أصل العمل الفني*. ترجمة: أبو العيد دودو. كولونيا. ألمانيا: منشورات الجمل، ط1، 2003م.

Kaynakça/References

Abdussabûr, Salâh. *el-A'mâlu'l-kâmile*. el-Kâhire: el-Hey'etu'l-Mısriyyetu'l-'Âmme li'l-kitâb, 1991.

Abdussabûr, Salâh. *Hayâtî fi'ş-şi'r*. el-Kâhire: el-Hey'etu'l-Mısriyyetu'l-'Âmme li'l-kitâb, 1995.

Adûnîs, 'Alî Ahmed Sa'îd. *eş-Şi'riyyetu'l-Arabiyye*. Beyrut: Dâru'l-Âdâb, 3. ed., 2002.

Adûnîs, 'Alî Ahmed Sa'îd. *Kelâmul-bidâye*. Beyrût: Dâru'l-Âdâb, 1989.

Adûnîs, 'Alî Ahmed Sa'îd. *Zamânu'ş-şi'r*. Beyrut: Dâru'l-'Avde, 13. ed., 1983.

Adûnîs, 'Alî Ahmed. *es-Sâbit ve'l-Mutehavvil bahs fi'l-etbâ' ve'l-ibdâ' 'inde'l-'Arab. el-Cüz'u's-sâlis, sadmetu'l-hadâse*. Beyrut: Dâru'l-'Avde, 4. ed., 1983.

Aristotales. *Fennü'ş-şi'r.* Terceme ve Tahkik Abdurrahmân Bedevî, el-Kahire: Mektebetu'l-Nahdati'l-Mısriyye, 1953.

Bedevî, Abdurrahmân. *el-İnsâniyye ve'l-vucûdiyye fi'l-fikri'l-'Arabî*. el-Kahire: Mektebetu'l-Nahdati'l-Mısriyye, 1947.

Croce, Benedetto. *el-Mucmel fi felsefeti'l-fen.* Tercümet Sâmî el-Durûbî. Beyrut: ed-Dâru'l-Beydâ, el-Merkezu's-Sakafiyyu'l-'Arabî, 2009.

Dâhir, 'Âdil. *eş-Şi'r ve'l-vucûd, dirâse felsefiyye fî şi'ri Adûnîs*. Dımaşk: Dâru's-Sakâfe li'n-Neşr, 2000.

Edhem, 'Alî. *Beyne'l-felsefe ve'l-edeb*. el-Kahire: Dâru'l-Ma'ârif, 1978.

Eflâtûn. *Kitâbu'l-Cumhûriyye*. Terceme ve Dirase Fuâd Zekriyye. el-İskenderiyye: Dârul-Vefâ, 2004.

el-Hâl, Yûsuf. *Defâtiru'l-eyyâm, efkâr ale'l-varak*. London: Dâru Riyâdi'r-Reyyis, 1987.

el-Hâl, Yûsuf. *el-Hâdise fi'ş-şi'r*. Beyrut: Dâru't-Talî'a, 1978.

el-Melâike, Nâzik. *el-A'mâlü'n-nesriyyetu'l-kâmile*. el-Kahire: el-Meclisu'l-A'lâ li's-Sakâfe, 2002.

er-Rûbî, Ulfet Kemâl. *Nazariyyetu'ş-şi'r 'inde'l-felâsifeti'l-muslimîn mine'l-Kindî hattâ İbn Ruşd.* el-Kahire: el-Hey'etu'l-Mısriyyetu'l-'Âmme li'l-kitâb, 1984.

Hafêce, Muhammed Sakr. *en-Nakdu'l-edebî 'inde'l-Yûnân min Homeros ilâ Eflâtûn*. el-Kahire: Mektebetu'l-Encilû el-Mısriyye, 1981.

Heidegger, Martin. *Aslu'l-'ameli'l-fennî*. Terceme Ebü'l-'Îd Dûdû. Kolonya. Almanya: Menşûratu'l-Cemel, 2003.

Hilâl, Muhammed Gunîmî. *el-Nakdu'l-edebiyyu'l-hadîs.* el-Kahire: Nahdatu Mısır, 1997.

İbrâhîm, Vefâ Muhammed. *İlmü'l-cemâlî kadâyâ târîhiyye mu'âsıra.* el-Kahire: Mektebetu'l-Garîb, ts.

İbrahîm, Zekeriyyâ. *Muşkiletu'l-fenn.* el-Kahire: Mektebetu Mısr, 1977.

Kaddûm, Mahmûd. *Tahlîlu'l-hitâbi'n-nebevî*. Ammân: Dâru Kunûzi'l-Ma'rife, 2016.

Kasabcî, Usâm. *Usûlu'n-nakdi'l-'Arabiyyi'l-kadîm*. Sûriye: Menşurâtu Câmi'ati Haleb, 1416-1996.

Mahmûd, Zekî Necîb. *Fî Felsefeti'n-nakd*. Beyrût: Dâru'ş-Şurûk, 2. ed., 1983.

Mahmûd, Zekî Necîb. *Me'aş-şu'arâ'*. el-Kahire: Dâru'ş-Şurûk, 4. ed., 1988.

Mekkâvî, Abdulgaffâr. *Nidâu'l-hakîka*. el-Kahire: Dâru'ş-Şarkiyye, 2002.

Muhammed, Kurd. "eş-Şi'r ve'l-Vucûd 'inde Heidegger". Risâletu Duktûra. Câmi'atu Vahrân, 2012.

Mustafâ, 'Âdil. *Fehmu'l-fehm, medhal ile'l-Hirmînûtîka nazariyyeti't-te'vîl min Eflâtûn İlâ Gadamer*. el-Kâhire: Mektebetu'r-Ru'ye li'n-Neşr ve't-Tevzî', 2007.

Nietzsche, Friedrich. *Hâkezâ tekelleme Zerduşt*. Terceme 'Alî Misbâh. Kolonya. Almanya: Menşurâtu'l-Cemel, 2007.

Reyyân, Muhammed 'Alî. *Felsefetu'l-cemâl ve neş'etu'l-funûni'l-cemîle*. el-İskenderiyye: Dâru'l-Ma'rifeti'l-Cem'iyye, 8. ed., 1409/1989.

Şayâ, Muhammed Şefîk. *Fi'l-edebi'l-felsefî*. Beyrût: Muessesetu Nevfel, 1980.

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
http://dergipark.org.tr/istanbuljas

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
Volume/Cilt: 5, Issue/Sayı: 1, 2022/1, 33-46
DOI: 10.51802/istanbuljas.1086019
Research Article/*Araştırma Makalesi*

نماذج من طرائق التأليف النحوي وأثرها في فهم النحو العربي

Dilbilgisi Telif Metotlarının Örnekleri ve Arapça Gramerin Anlaşılmasına Etkisi

The Methods of Writing Grammar Books and Their Impact on Understanding Arabic Grammar

Abduljabbar Mohammed KADHIM*

عبد الجبار محمد كاظم **

ملخص

إنّ علم النحو أحد أهم علوم اللغة العربية التي أَلّف فيه العلماء القدماء والمحدثون العديد من الكتب، واختلفت المناهج التي اتبعها المؤلفون في مؤلفاتهم في تقديم هذا العلم، وتنوعت طرائقهم في تبويب الأبواب النحوية. وهذا البحث يهدف إلى التعرّف على الطرائق التي اتبعها مؤلفو الكتب النحويّة في ترتيب الأبواب النحوية وتسلسلها في تآليفهم من خلال بعض النماذج من المؤلفات النحويّة القديمة مثل: (كافية ابن الحاجب، والمفصل للزمخشري، وهمع الهوامع للسيوطي، وشرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك)، ونماذج أخرى من المؤلفات الحديثة مثل: (النحو الشافي الشامل لمحمود حسني مغالسة، وجامع الدروس العربية لمصطفى الغلاييني، والنحو التطبيقي لعبده الراجحي)، ثم استقراء الطريقة التي ساروا عليها في ترتيب الأبواب النحوية في مؤلفاتهم. وهذا البحث يحاول الإجابة عن سؤالين يشغلانِ الباحثين هما: أي الأنماط أكثر ملاءمة للدرس النحوي؟ وأيّها أقرب لفائدة المُتعلِّم؟ وخلص البحث إلى أنّ ترتيب الأبواب وفق الوظيفة النحوية أو وفق نظرية الإسناد هما أفضل الطرائق في ترتيب الأبواب النحوية وأقرب لفهم المراد من الجملة العربية.

كلمات مفتاحية: النحو، الأبواب النحوية، الفكر النحوي، الكتب النحوية.

Öz

Nahiv ilmi, eski ve modern bilim insanlarının üzerine birçok kitap yazdığı Arap dilinin en önemli alanlarından biridir. Müelliflerin bu ilmi sunarken eserlerinde izledikleri metotlar farklılık göstermiştir. Aynı şekilde nahiv bâblarını tasnif etmekte de çeşitli yöntemler izlenmiştir. Bu araştırma, dilbilgisi (nahiv) yazarlarının eser telifinde kullandıkları metotları belirlemeyi amaçlamaktadır. Klasik (İbnu'l-Hâcib'in *Kâfiye*, ez-Zemahşerî'nin *el-Mufassal*, es-Suyûtî'nin *Hem'u'l-Hevâmi'*, İbn 'Akîl'in *Şerhu Elfiyyeti İbn Mâlik*) ve modern dilbilgisi kitaplarının (Mahmud Husnî Muğasele'nin *en-Nahvu'ş-Şâfî*, Mustafa Ğalâyînî'nin *Câmiu'd-Durûsi'l-Arabiyye* ve Abduh er-Râcihî'nin *et-Tatbîku'n-Nahvî* vb. eserler) nahiv bölümleri

* Dr. Öğr. Görevlisi, İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, Türkiye.

E-mail: ajbr1971mk@yahoo.com

https://orcid.org/0000-0002-7137-0645

** دكتور محاضر، جامعة إسطنبول- قسم اللغات الأجنبية.

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:
Abduljabbar Mohammed KADHIM,
Dr. Öğr. Görevlisi, İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, Türkiye.

Submission/Başvuru:
10 Mart/March 2021

Acceptance/Kabul:
21 Nisan/April 2022

Citation/Atıf:
KADHIM, Abduljabbar Mohammed. "The The Methods Of Writing Grammar Books And Their Impact On Understanding Arabic Grammar", *Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS),* 5/1 (2022/1), 33-46.

incelenerek izledikleri yöntemler ve metotlar tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda çalışmamız iki ana sorunun cevabı ekseninde ilerleyecektir: Hangi yöntem nahiv dersi öğretimi için daha uygundur ve hangisi öğrenci için en faydalı metottur? Araştırma; bölümlerin gramatik işleve göre veya isnat teorisine göre düzenlenmesinin nahiv bölümlerinin tertip edilmesi hususunda daha iyi olduğu ve böylece Arapça cümleyle kastedilen anlama daha kolay ulaşılabileceği sonucuna varmıştır.
Anahtar Kelimeler: Nahiv, nahiv bapları, nahiv düşüncesi, nahiv kitapları.

Abstract
Grammar is one of the most important sciences of the Arabic language, on which ancient and modern scholars wrote many books. While presenting this science, the methods followed by the authors in their works differed. In the same way, various methods have been followed in classifying the syntax chapters. This research aims to identify the methods used by the authors of grammar books. By examining the syntax sections of classical books such as (Kafiya Ibn al-Hajeb,Al-Mofassal by Al-Zamakhshari, Ham'a Al-Hawami' by Al-Suyuti, and Ibn Aqil's commentary on Alfiya Ibn Malik) and modern grammar books such as: (The comprehensive healing grammar by Mahmoud Hosni Maghalsa, The Collector of Arabic Lessons by Mustafa Al-Ghalayini and the Applied Grammar of Abd al-Rajhi), the technics and methods they followed will be tried to be determined. This research attempts to answer two questions that occupy researchers: Which styles are more suitable for a grammar lesson? Which one is more beneficial to the learner? The research concluded that the arrangement of the chapters according to the grammatical function or according to the theory of attribution are the best methods in arranging the grammatical chapters and so the meaning meant by the Arabic sentence can be more easily understood.
Keywords: Grammar, syntax chapters, grammar thought, grammar books.

Extended Abstract

From the first moment of writing grammar books, the authors followed several approaches to explain the grammatical rules and the changes that occur in the sentence, according to their goals they want to achieve.

Some of these authors intended to teach Arabic grammar to the people who convert to Islam and wish to learn it from the Arabs; their goal focused on the educational aspect; therefore, their books have a clear curriculum and information that is easy to take, easy to understand, free from difficult issues.

While another group of authors set the goal for their writings in accordance with the speakers who are philosophers and logicians; therefore, we find that the studies of this group are replete with philosophical and logical terms, and they have many difficult and complex issues.

This research aims to identify the grammarians' methods of writing grammar books, some of which later became systematic books that scholars and learners follow, and to determine the approach they followed by reading those books that were written in different times, and to examine the methods of arranging the grammatical chapters they wrote; to reach the methodology they adopted in authorship.

The research also aims to examine the time period between the development of writing grammar books and the sixth century AH, represented by the books, *al-Mofassal* by al-Zamakhshari (538 AH), and *al-Kafiye* by Ibn al-Hajeb (646 AH), and

Ham'a Al-Hawami' by Al-Suyuti (911 AH), and Ibn Aqil's explanation of Alfiyyah Ibn Malik, in addition, we studied a number of modern and contemporary works represented by *The Collector of Arabic Lessons* by Mustafa Al-Ghalayini, *The Applied Grammar* by Abd al-Rajhi, and *The Comprehensive Healing Grammar* by Mahmoud Hosni Maghalsa.

The research followed the descriptive analytical approach, as it studied the methods that the authors followed while writing their books and how the chapters of grammar books were organized. After studying some grammar books and reviewing other research in this field, the researcher can date two important stages of writing grammar books: The stage of general or overlapping authorship, which means scientific overlap of syntax and morphology, such as *the Book* by Sibawayh (180 AH), *Al Muqtadhab* by al-Mubarrad (285 AH), *al-Osoul* by Ibn Al-Sarraj (316 AH) and other works, and the stage of clarity of syntax chapters and their separation from morphological chapters, such as *Al-Munsef fi Sharh Al-Mazini's Tasrif* by Ibn Jinni (322 A.H.), *Al-Kafi'ah fi Al-Nahv and Al-Shafia fi Al-Sarf* by Ibn Al-Hajeb (646 A.H.), and *Irtişaf Al-Darab min Lisan Al-Arab* by Abu Hayyan Al-Andalusi (745 A.H.), and others.

The authors differed in addressing and classifying the syntax chapters, but we can collect some common features for each group. There are books that have been classified on the basis of the grammatical function performed by the word in the sentence. The word can be a subject, or an object and so on. So the chapters of these books are built on the chapters of (nominative case – objective case .... etc.), such as the book *al-Muqtadib* by al-Mubarrad, *al-Osoul book* by Ibn al-Siraj, *al-Jumal book* by al-Zajaji, *al-Idah* by Abu Ali al-Nahwi, *al-Wadih* by Abu Bakr al-Zubaidi, *al-Luma`* by Ibn Jinni and others. The Alfiyya of Ibn Malik and its various explanations, especially Ibn Aqil's elucidation on grammar, are clear examples of this approach. Among the recent publications that have followed this methodology is Mahmoud Hosni Magalsa's book "*The Comprehensive Healing Grammar".*

On the other hand, there are books written according to the type of the word: namely, the author has divided the book into three main chapters (nouns, verbs and letters), *Al-Mofassal* by al-Zamakhshari (538 AH) is the clearest example of this type of grammar books, as it was divided into four chapters and he added a chapter that he called the joint.

As for the third type of grammar books, they were written on the basis of the syntactic movement. It is known that the syntax is the change that the agent brings about and its signs and indications are al-harakat, such as the book *al-Kafiya* by Ibn al-Hajib (646 AH), and *The Collector of Arabic Lessons* for Mustafa Al-Ghalayini.

The fourth type of grammar books is the classification based on the Umdah and the Fadlah, i.e. constructed on the two elements of the Arabic sentence, which are the musnad and the musnad ileyh, such as the book *Ham'a Al-Hawami'* by al-Suyuti and *the Applied Grammar* by Abd al-Rajhi.

After reviewing this collection of ancient and modern grammar books, it can be said that arranging the topics according to the function of the word, i.e. dividing the chapters into the chapters on al-Marfuat, al-Mansobat and al-Majroorat is the most common method.

As for the arrangement of topics on the basis of the type of the word, it can lead to a methodological problem such as the differentiation of topics dealt with by the rule, which does not correspond to the study of the grammar that is taken from the sentence as its basis.

Such will happen if we only take al-Harakat as a basis for arranging grammar lessons. It may happen that a word is studied in several chapters, as in "Inna and its sisters" that are mentioned three times.

As for arranging topics on the basis of Umdah and Fadla, it seems that it is the most acceptable method in the grammar lesson, as the division of lessons will be clear. The method of composing on the basis of knowledge of the musnad and the musnad ileyh will lead to the possibility of linking, knowing the parts of the main sentence and their complements, and reaching a clear understanding of the meaning of the sentence.

نماذج من طرائق التأليف النحوي وأثرها في فهم النحو العربي

المقدمة

احتلت الدِّراسات النحويّة الصدارة في التآليف العربية، وبذل النحاة المتقدّمون جهدًا كبيرًا في سبيل ترسيخ هذه القواعد وتبويبها وبنائها، فانبرى العلماء يؤلفون الكتب التي تضم بين دفتيها الأبواب النحوية، ولقد تكفّلت القواعد التي وضعها النُّحاة بعرض اللغة الفصحى ودراستها في جميع مظاهرها أصواتًا، وصيغًا، وتراكيب، حتى بلغت كتب القواعد عندهم مستوى من الكمال لا يسمح بزيادة لمستزيد.[1] وانقسم النحاة في تآليفهم تلك حسب نظرتهم للدرس النحوي، ولا يخفى أنّ التعبير اللغوي لا يقتصر على النحو بل إنّ النحو هو المظهر الأخير من مظاهر التعبير اللغوي بل هو صورة ممتزجة من الفكر والصوت والشكل. ومن هذا الفهم انقسم النُّحاة فبعضهم ألّف لغاياتٍ تعليميّة بحتة وآخرون ألّفوا من أجل مُجاراة المُتكلمين من الفلاسفة والمناطقة فغرقت دراساتهم النحوية بمصطلحات الفلسفة والمنطق.

وسأحاول استجلاء الطرائق التي أُلِّفت بها الكتب النحويّة من ناحية تسلسلها في المؤلَّف النحوي، وصولا إلى ترجيح الطريقة الأقرب من الهدف التعليمي.

تعريف الطريقة:

لغة: الطَّرِيقة: السِّيرة، ويقال عن مذهب الرجل: طَرِيقَته. وجاءت كلمة الطريقة بمعنى الْحَال. وأنشد لبيد:

فإِنْ تُسْهِلوا فالسَّهْل حظِّي وطُرْقَتي، ... وإِنْ تُحْزِنُوا أَرْكبْ بِهِمْ كلَّ مَرْكبِ

وعنى بطُرْقَتي: عادَتي.[2]

اصطلاحا: الطريقة تأتي بعدة معانٍ منها النَهْج والأسلوب والمسلك والمذهب، وطريقة التأليف: نقصد بها في هذا الموضع؛ الطريقة المُنظّمة التي تقوم على جمع المعلومات بأسلوب الملاحظة، وتجريبها وصياغة فرضيات الدراسة واختبار مدى صحتها.[3] وفي هذا البحث قُصد بها الأسلوب والمسلك الذي سلكه المؤلفون في تأليف الكتب النحويّة من ناحية ترتيب الأبواب النحوية.

أهداف التأليف النحوي:

اختلف مؤلفو الكتب النحوية في أهداف تأليفهم، وأثّر هذا الاختلاف في عرض الموضوعات النحويّة وفي طريقة ترتيبها وتسلسها في مؤلفاتهم تلك، ويمكن الإشارة إلى هدفين أساسيين، الأول منهما تأصيلي (تفسيري) والآخر تعليمي.[4]

---

[1] يوهان فك، *العربية: دراسة في اللغة واللهجات والأساليب*، تر. عبد الحليم النجار، القاهرة: مطبعة الخانجي، 1951، ص2.

[2] جمال الدين ابن منظور، *لسان العرب*، بيروت: دار صادر، ط3، 1414هـ، 10/ 221.

[3] أحمد مختار عبد الحميد عمر، *معجم اللغة العربية المعاصرة*، القاهرة: عالم الكتب، ط1، 2008، 2/ 1398.

[4] وضحة عبد الكريم جمعة الميعان، *التأليف النحوي بين التعليم والتفسير*، الكويت: دار العروبة، ط1، 2007، ص42.

فالأول (التفسيري التأصيلي): لقد أثّرت المدارس الفكريّة والكلاميّة التي اعتمدت المنطق والفلسفة تأثيرًا كبيرًا على الدراسات النحويّة مما قاد إلى التعمُّق في دراسة المسائل الفلسفية والاهتمام بالمنطق وعلم الكلام وربطها بالدراسة النحوية فانصرفت بعض الدراسات إلى دراسة الشَّاذ والنادر من القواعد النّحوية، وهذا بدوره أدى إلى التعقيد الذي رافق بعض التآليف النحويّة وشغل جزءاً كبيراً وحيزًا وافيا من مساحة الدّراسة النحويّة، وخير من يمثل هذا الاتجاه سيبويه في الكتاب.[5]

الآخر (التعليمي): يتمثّل بما أنتجه العلماء المتقدِّمون من نحويين ولغويين من أجل هدف رئيس وهو تقويم اللسان، والمحافظة على لغة القرآن الكريم، وعندما وضع النحويون قواعدهم عدّوا ما خرج عن تلك القواعد شاذاً أو مهجوراً.[6]

وتميزت المؤلفات النحوية التعليميّة بالوضوح في العبارات، بدلاً من الغموض الذي لا يفيد المُتعلم أو يفهمه، والابتعاد عن المسائل الجدلية والخلافية والتعليل المنطقي، ومثالها كتاب الجُمل للزَّجاجي (ت 340 هـ) والإيضاح لأبي علي الفارسي (ت 377 هـ) وغيرهما.[7]

فضلاً على ذلك، فقد ظهرت مؤلفات أخرى تقوم على ترتيب الموضوعات النحوية وفق منهج محدّد، وخطة محدّدة، "لتعالج بذلك ما كانت عليه بعض الكتب العلميّة من خلط في الموضوعات، وارتباك في المنهج، ومثالها كتاب المُفصل للزَّمخشري (ت 358 هـ) الذي قسّمه إلى أربعة أقسام، الأول في الأسماء، والثاني في الأفعال، والثالث في الحروف، والرابع في المشترك بينها. وكذلك كتاب شرح الكافية في النحو للرضي الاسترابادي (ت688هـ)، وشرح شذور الذهب لابن هشام (ت 761 هـ) والذي عمل على تنظيم الموضوعات النحوية إلى مرفوعات ومنصوبات ومجرورات وموضوعات أخرى".[8]

وممّا تحسُن الإشارة إليه، أنّه "تلا تلك المؤلفات النحوية منظومات وشروح عليها، تُنظم فيها قواعد النحو والصرف في أبيات شعريّة، ومثاله ألفية ابن مُعط (ت 628 هـ)، وابن مالك (ت 672 هـ)، اللتان تناولهما الشُّرّاح فيما بعد، لتظهر الحواشي على الشروح، مثل حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على الألفية، وحاشية الصَّبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، وحاشية الشنواني (ت 1019هـ) على موصل الطلاب للأزهري التي سمَّاها "هداية أولي الألباب إلى موصل الطلاب إلى قواعد الإعراب"[9].

طرائق ترتيب الأبواب النحوية:

بعد أن عرفنا دوافع تأليف النحو العربي يَحسُن بنا للوصول إلى هدفنا معرفة طرائق ترتيب الأبواب النحويّة في التآليف النحوية.

---

[5] عبد الكريم خليفة، *تيسير العربية بين القديم والحديث*، عمّان: منشورات مجمع اللغة العربية الأردني، ط1، 1986، ص45.

[6] إسماعيل أحمد عمايرة، *بحوث في اللغة والاستشراق*، عمّان: دار وائل، ط1، 1996، ص68.

[7] عبد الكريم مجاهد، *علم اللسان العربي*، عمّان: منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1997، ص61.

[8] مجاهد، *علم اللسان العربي*، ص61.

[9] مجاهد، *علم اللسان العربي*، ص62.

والتساؤل الأهم الذي يعني المهتمين بعلوم اللغة عامّة وتعليم النحو العربي خاصّة، ما الطريقة الأكثر ملاءمة من غيرها في ترتيب الأبواب النحوية لتعليم النحو العربي؟ الجواب عن هذا السؤال سيفضي إلى ترجيح طريقة على طريقة أخرى تبعا لفائدتها وقربها من تحقيق الهدف التعليمي.

وفي سبيل الوصول إلى رأي حاسم في هذه المسألة فلا بدّ من التّطواف على المؤلفات واستقرائها، ولكنّ هذا المطلب عسير المنال ذلك أنّ المؤلفات النحويّة بلغت المئات وزادت فلا يمكن لبحث صغير أن يُلمَّ بهذه الدراسة؛ لذلك سيقتصر البحث على نماذج من بعض المؤلفات والبحث في النقاط المشتركة ونقاط القوة والضعف وما يتميز به منهج عن آخر.

ويمكن أن نؤرِّخ لمراحل التأليف النحوي بمرحلتين:

المرحلة الأولى: مرحلة التأليف العام أو المتداخل مثل: الكتاب لسيبويه (180 هـ)، المقتضب للمُبرد (285هـ)، الأصول لابن السَّراج (316هـ) وغيرها من المؤلفات.

المرحلة الثانية: تتميّز بوضوح الأبواب النحوية وفصلها عن الأبواب الصرفية إذ أُخِّر الصرف لأسباب تعليميّة[10]، ومثّلتها مؤلفات؛ المُنصف في شرح تصريف المازني لابن جنّي (322 هـ)، وارتشاف الضَرَب من لسان العرب لأبي حيّان الأندلسي (745هـ) الذي فصَل بين النحو والصرف في كتابه. أما السّكّاكيّ (626 هـ) فقد أكّد على أنّ موضوع الصرف يُعنى بالكلمة المفردة وأن موضوع النحو التأليف.[11]

والذي يهمنا في سياق بحثنا هذا هو معرفة حال الكلم المتنقلة كما اصطلح عليها ابن جني[12]. والمقصود به حال التركيب أو الإعراب.

وأكثر الكتب تميّزا في مرحلة فصل العِلمين أعني النحو عن الصرف هما كتابا الكافية في النحو والشافية في الصرف لابن الحاجب (646 هـ) ويبدو من خلال السياق الزَّمني لهذه المرحلة من التآليف أنّ أبا حيّان الأندلسي وابن الحاجب اتّكأا على ألفية ابن مالك في هذا الفصل التام بين النحو والصرف.

والملاحظ أنّ الأبواب رُتّبت في هذين المؤلَفين على نحو مُتقارب إذ بُدئ بالكلام وما يتألف منه ثم المعرب والمبني من الأسماء والنكرة والمعرفة ثم المرفوعات من الأسماء ثم المنصوبات ثم المجرورات ثم المُشتقات التي تعمل عمل فعلها ثم الأساليب النحوية متمثلة بالتعجُّب والمدح والذَّم ... ثم التوابع وموضوعات متفرّقة مثل: التحذير والإغراء وإعراب الفعل والعدد والحكاية.

وعلى الرغم من اختلاف المؤلفين في ترتيب الأبواب النحويّة وتبويبها إلا أننا نستطيع أن نجمع بعض الملامح المشتركة لكلِّ مجموعة من التآليف النحوية، ويمكن إيجازها بالآتي:

النوع الأول: الكتب التي بُوِّبت على أساس **الوظيفة النحوية**، ويقصد بهذا النوع الاعتماد على الوظيفة التي تؤديها الكلمة في الجملة، فالكلمة قد تقع فاعلا أو مبتدأ أو مفعولا به وهكذا فتبنى أبواب هذه الكتب على

---

[10] أبو الفتح عثمان ابن جنّي، *المنصف لشرح كتاب التصريف للمازني*، تح. إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، القاهرة: إدارة إحياء التراث القديم، طبعة وزارة المعارف العمومية، ط1، 1954، 1/ 37.

[11] يوسف بن أبي بكر السّكّاكيّ، *مفتاح العلوم*، بيروت: دار الكتب العلمية، ط2، 1987، ص8.

[12] ابن جني، *المنصف*، ص36.

الأبواب (الابتداء – الفاعلية – المفعولية ....إلخ). وعادة ما تبتدئ بموضوعات الكلام وأقسامه والإعراب والبناء.

والمؤلفات النحوية المتقدمة أُلفت على هذه الطريقة ككتاب المقتضب للمُبرد لكن يؤاخذ التداخل الكبير في الموضوعات الصرفية مع النحوية في ثناياه، وكذلك كتاب الأصول لابن السَّرّاج الذي جمع فيه أصول علم العربية، وأخذ مسائل سيبويه، ورتبها أحسن ترتيب[13].

فابن السّراج قدّم المباحث النحوية على الصرفية، وكذلك قدّم الأسماء على الأفعال، والمُعربات على المبنيات. وقسَّم الأسماء إلى مرفوعات ومنصوبات ومجرورات، وسارت على هذا المنهج مجموعة كبيرة من المؤلفات مثل كتاب الجُمل للزّجاجي، واللُّمع لابن جِنّي وغيرهما.[14] وتُعدّ ألفية ابن مالك وشروحها المتعدِّدة لا سيما **شرح ابن عقيل** في النحو مثالا واضحا لهذا المنهج، إذ بُوِّبت أبوابه على النحو الآتي:

1. الكلام وما يتألف منه: (المَبني والمعرب، النكرة والمعرفة، العلم، اسم الإشارة، الموصول، المُعرّف بأداة التعريف)
- الابتداء
- النواسخ (كان وأخواتها، إنّ وأخواتها، الحروف المُشبَّهة بليس، لا التي لنفي الجنس، ظنَّ وأخواتها، أعلم وأرى....
- الفاعل ونائبه
- الاشتغال والتَّعدّي واللزوم والتنازع
- المفعولات (المطلق، له، فيه، معه)
- الاستثناء والحال والتمييز
- الجر بالحرف والإضافة
- إعمال المصدر واسم الفاعل وأبنية المصادر والصفة المشبهة
- التعجُّب
- التوابع: النَّعت، التوكيد، العطف، البدل
- النداء
- الاختصاص
- التحذير والإغراء
- نونا التوكيد
- ما لا ينصرف

[13] أبو البركات كمال الدين الأنباري، *نزهة الألباء*، تح. إبراهيم السامرائي، عمّان: مكتبة المنار، ط3، 1985، ص186.

[14] غانم قدوري الحمد، "مناهج التأليف النحوي عرض ومناقشة"، *مجلة آفاق الثقافة والتراث*، 44 (2003)، ص51.

النوع الثاني: التأليف حسب **نوع الكلمة:** أي جعل المؤلَّف على ثلاثة أبواب رئيسة (الأسماء والأفعال والحروف). ويُعدُّ كتاب المُفصّل للزمخشري (538هـ) أوضح مثال على هذا النوع من التآليف النحويّة إذ جعله على أربعة أبواب إذ أضاف بابا سمّاه المُشترك.

لقد رتب الزمخشري أبواب كتابه على أساس نوع الكلمة إذ جعله على أربعة اقسام، جعل القسم الأول للأسماء مبتدئا بالمرفوعات منها ثم المنصوبات والمجرورات ثم المبني من الأسماء.

فيما تناول القسم الثاني الأفعال مبتدئا بالفعل الماضي ثم المضارع ثم الأمر مبينا أحكام كل نوع منها، ثم بين المتعدي واللازم منها، والأفعال الناقصة وأوزان الفعل.

وتناول في القسم الثالث الحروف بكل أنواعها مبتدئا بحروف الجر ثم الأحرف المشبهة بالفعل وحروف العطف وغيرها من الحروف. فيما اشتمل الباب الرابع على قضايا وأحكام عامة في الأصوات والقراءات.

ويلحظ في هذا الطريقة أنّها تعالج الكلمة المفردة بينما النحو يهتم بالجملة إذ إن الكلمة ميدانها الصرف، كما أدى الاعتماد على نوع الكلمة أن تتكرر بعض الموضوعات فمثلا عولجت إنّ وأخواتها في باب الأسماء باعتبار اسمها وخبرها مرتين كما درست في باب الحروف، فحدث تكرار للجملة نفسها ولكن في أماكن متناثرة وهو ما يرهق المتعلّم ويشتته.

النوع الثالث: الترتيب على أساس **الحركة أو العلامة من ناحية البناء والإعراب** فمن المعروف أنّ الإعراب هو التغيير الذي يُحدثه العامل وعلاماته ودلائله هي الحركات[15]، وعكسه البناء وهو عدم حدوث تغيير في أواخر الكلم، وتتجلّى ملامحُ هذا النوع من المؤلفات في كتاب الكافية لابن الحاجب (646هـ) إذ جعل الموضوعات على النحو الآتي:

- الكلمة والكلام والإعراب
- الأسماء المعربة
- الأسماء المبنية
- أبواب متفرقة: التوابع والمبنيات والمعرفة والنكرة والعدد والمذكر والمؤنث والمثنى والمجموع والمصدر.
- الأفعال
- الحروف

فيلاحظ أنّه بدأ أولا بالمُعرب من الأسماء ثم ألحق به الأسماء المبنية. ورتب الأبواب على هذا الأساس.

النوع الرابع: التصنيف القائم على أساس **العُمدة والفضلة** أي الاعتماد على ركني الجملة العربية وهما المُسند والمُسند إليه، وهذان الركنان هُما عُمدة الجملة وما عدا ذلك فهو فضلة، والعُمدة ما لايتم الكلام إلا بها أما الفضلات فهي مُكملات الجملة ولا يعني إمكانية الاستغناء عنها.[16]

[15] أبو الفتح عثمان ابن جني، *الخصائص*، تح. محمد علي النجّار، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، د ت، 133/1.

[16] فاضل صالح السامرائي، *معاني النحو*، عمّان: دار الفكر، ط1، 2000، 23/1.

واعتمد هذا التقسيم السيوطي (911هـ) في كتابه هَمع الهوامع[17]، فقد جاء فيه كما ذكر مؤلفه (المقدمات التي ضمّت الكلمة وأقسامها والنكرة والمعرفة....) أما الأبواب فكان الباب الأول العُمد وهي المرفوعات واسم النواسخ المرفوع.

الباب الثاني: في الفضلات (المنصوبات).

الباب الثالث: المجرورات وما حمل عليها من المجزومات، وحروف المعاني.

الباب الرابع: العوامل في هذه الأنواع، وهي الأفعال وما عمل عملها.

الباب الخامس: التوابع، الحكاية ....

الباب السادس: البناء

الباب السابع: الزيادة والحذف والإبدال والنقل والإدغام ...

ويلحظ في هذا النوع من ترتيب الأبواب النحويّة على أساس أنها عمدة أو فضلة فبدأ كما يتضح من أبوابه بالعُمد وهي المرفوعات مثل المبتدأ والفاعل، أما في الباب الثاني فقد عالج الفضلات وبدأها بالمفعول به ثم المنادى والمفعول المطلق والمفعول له ....إلخ

المؤلفات الحديثة:

أولا: كتاب النحو الشافي الشامل: جاء هذا المؤلف على أحدَ عشر بابا وصرّح مؤلفه بأنّه حاول لَملمَة الموضوعات النحوية وواجه صعوبة في هذا السبيل مؤكدا أنّ هذه المشكلة قديمة تظهر في المؤلفات بشكل جلي، فكل مُؤلِّف يُرتّب حسب اجتهاده، أما أبوابه فرُتبت على الشكل الآتي:[18]

الأول تناول الكلام وما يتألف منه، والثاني الإعراب والبناء والثالث النكرة والمعرفة والرابع المرفوعات وضمّ المبتدأ والخبر ومعه النواسخ بالإضافة إلى الفاعل ونائبه..

الخامس: المنصوبات التي ضمّت أيضا أفعال القلوب والتحويل ....

السادس: المجرورات

السابع: التوابع

الثامن: الأسماء العاملة عمل الفعل

التاسع: الأساليب وهو باب ضم الاستثناء والنداء والتنازع والاشتغال

العاشر الممنوع من الصرف

الحادي عشر: الجملة وشبه الجملة

ويمكن القول إنّ الكتاب يدخل ضمن طريقة النحو الوظيفي: بالاعتماد على الوظيفة التي تؤديها الكلمة في الجملة. وهذه الطريقة في ترتيب الأبواب النحوية لها فوائد تعليمية إذ إنها تتوافق مع طبيعة الدراسة النحوية التي تتجلى في هذا النوع من ترتيب الموضوعات النحوية.

---

[17] جلال الدين السيوطي، *همع الهوامع*، تح. أحمد شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1998، 1/11-12.

[18] محمود حسني مغالسة، *النحو الشافي الشامل*، عمّان: دار المسيرة، 2016، ص7.

جامع الدروس العربية: تألَّف هذا الكتاب من ثلاثة أجزاء أعدّه مؤلفه وجمع فيه قواعد الصرف والنحو ممَّا لا يسع الأديب جهله[19]، أما أبوابه ومباحثه فكانت في اثني عشر بابا:

الأول: في الفعل وأقسامه

الثاني: في الاسم وأقسامه

الثالث: في تصريف الأفعال الباب

الرابع: في تصريف الأسماء

الباب الخامس: في التصريف المشترك بين الأفعال والأسماء السادس: في مباحث الفعل الإعرابية

السابع: في مباحث الاسم الإعرابية

الثامن: في مرفوعات الأسماء

التاسع: في منصوبات الأسماء

العاشر: في مجرورات الأسماء

الحادي عشر: في التوابع وإعرابها

الثاني عشر: في حروف المعاني

ابتدأ هذا الكتاب بالفعل وأقسامه ومزج بين الأبواب النحويّة والصرفيّة إذ عالج مؤلفه الأبواب النحويّة بشيء من التفصيل، ثم تناول تصريف الأفعال، وفي الباب الرابع وهو باب تصريف الأسماء بيّن المباحث الإعرابية فيها، أما الباب الثامن فقد ابتدأ ببيان مرفوعات الأسماء ويلحظ أنّ مؤلفه زاوج بين طرائق ترتيب الأبواب النحوية إذ اتبع أولا طريقة التأليف حسب نوع الكلمة، ولكنه ابتدأ بالفعل ثم تناول الاسم ثم الحروف، كما أنّه سار على أساس نوع الكلمة ففي باب الأسماء قسّمها في الفصل الثامن إلى المرفوعات من الأسماء وفي الفصل التاسع المنصوبات من الأسماء وفي العاشر المجرورات منه.

كتاب التطبيق النحوي: لقد اتبع مؤلفه كما صرّح في مقدمته بأنّه ألّفه على أساس تدريب الطلاب على دراسة النحو تطبيقيا وقسّمه إلى بابين أولهما عن الكلمة وثانيهما عن الجملة، ثم ألحقه بباب المتفرقات التي لها استعمالات معينة بالإضافة إلى نماذج إعرابية.

وعند الاطلاع على أبواب الكتاب يلحظ بجلاء أنّه أُلِّف وفق **الوظيفة النحوية** المعتمدة على (المُسند والمُسند إليه)، فقسّم الجملة العربية إلى قسمين اثنين هما الجملة الاسمية والجملة الفعلية، والجملة لا بُدّ أن يكون فيها ركنان أساسيانِ أو "عُمدتان" يربط بينهما "الإسناد" وهو من أهم المصطلحات النحويّة؛ فالخبر يسند إلى المبتدأ، والفعل يسند إلى الفاعل أو نائبه. وعند حديثه عن ركني الجملة قال: والمبتدأ والخبر مرفوعان، وعلينا أن نبحث عن العامل الذي يعمل فيهما الرفع.[20]

[19] مصطفى الغلاييني، *جامع الدروس العربية*، بيروت: المكتبة العصرية، ط30، 1994، 1/ 5.

[20] عبده الراجحي، *التطبيق النحوي*، الرياض: مكتبة المعارف، ط1، 1999، ص86.

ومؤلفه دائما يربط التفسير النحوي بنظرية العامل فعند حديثه عن النواسخ قال: كان وأخواتها هي العامل في الاسم والخبر معا.[21]

وفي باب الجملة الاسمية بدأ بالمبتدأ مبينا أحواله ثم تناول الخبر وحالاته وأتبعه بالنواسخ ثم تناول الجملة الفعلية وابتدأ بالحديث عن الفاعل ونائبه مبينا حالاتهما، ثم تناول المفاعيل مبتدئا بالمفعول به مبينا أنّ الفعل هو أصل العوامل في اللغة العربية، فهو الذي يرفع الفاعل ونائبه وهو الذي يَنصِب المفعول به والحال والظرف، مؤكداً أنّ الجملة الفعلية تحتاج إلى معانٍ إضافية تضيفها إلى المعنى الأساسي فنستعمل ما يسميه النحاة بالفضلات؛ لأنَّها فضلة عن المعنى الأول (الفعل وفاعله) أو (العُمدة – المُسند والمُسند إليه)، وحذفها يُبقي للجملة معناها الأصلي.

فتناول أولا المفعول به ثم بقية المفاعيل: المفعول المطلق والمفعول لأجله، والمفعول فيه، والمفعول معه.

ثم تناول موضوع الحال، التمييز.

وفي الفصل الثالث: تناول الجمل الأسلوبية وصرّح بأن سبب وضع هذه الموضوعات في باب الجمل الأسلوبية بأنّ أغلب هذه الجمل لا ينتمي إلى الجملة الاسمية أو الفعلية انتماءً لازما[22].

وهو ما يوضِّح منهجه في تأليف هذا الكتاب الذي يعتمد على **وظيفة الكلمة** من خلال ربطها بنظرية العامل فهذه الجمل حسب رأيه لا تجري على نمط واحد في الدّلالة على وظائفها بل تتغير حسب نوع الجمل ومراد المتكلم والدّلالة التي تُبتغى.

وتناول فيها الاستثناء والنداء والاستفهام والطلب والتعجُّب والمدح والذَّم والشَّرط والقَسَم. وأضاف موضوعي الجملة التي لها محل من الإعراب، والجملة التي لا محل لها من الإعراب، وشِبه الجملة، ثم أتبعها بالملاحق (التوابع والممنوع من الصرف) ثم متفرقات تطبيقية.

ويلحظ بجلاء ترتيب الأبواب وتسلسل الموضوعات وعدم تكرارها والربط بين الموضوعات مما يجعل المتعلم يفهم العلاقة العضوية بين أجزاء الجملة كما أنّه يصل إلى بناء الجملة والعلاقات بين الكلمات وينظر إلى النحو بشكل مترابط.

خاتمة:

بعد استعراض مجموعة من المؤلفات النحوية القديمة والحديثة يمكن القول إنّ ترتيب الموضوعات حسب **وظيفة الكلمة** إلى أبواب المرفوعات والمنصوبات والمجرورات هو أكثر الطرائق اعتمادا في التأليف وهي طريقة لها فوائد تعليمية تتوافق مع مبدأ التيسير، كما أنها تتوافق مع طبيعة الدراسة النحوية.

أما ترتيب الموضوعات على أساس **نوع الكلمة** فيمكن أن يؤدي إلى مُشكلة منهجية تتمثّل بتفرُّق الموضوعات التي تعالجها القاعدة وهو ما لا يتوافق مع دراسة النحو الذي يتَّخذ من الجملة أساسا له، فقد تؤدي هذه الطريقة إلى معالجة الموضوع في موضعين، فمثلا الأحرف المشبهة بالفعل تدرس في باب الجملة الاسمية وكذلك في باب الحروف وهو ما يعني تكرار الموضوع نفسه في موضعين من الكتاب.

---

[21] الراجحي، *التطبيق النحوي*، ص113.

[22] الراجحي، *التطبيق النحوي*، ص262.

ويحدث مثل ذلك إذا اعتمدنا **الحركة الإعرابية** من ناحية البناء والإعراب في ترتيب الأبواب النحوية وتسلسلها فستختلط بعض الكلمات، فمثلا في موضوع المبتدأ سيدرس المتعلم في باب المعربات المبتدأ وحالاته ولكن إذا كان المبتدأ اسما مبنيا فسيدرسه في باب آخر وهو ما يؤدي إلى تشتت المُتعلم وإرباكه.

أما ترتيب الموضوعات على أساس **العُمدة والفضلة** فيبدو أنّه أكثر طرائق الترتيب قبولا في الدرس النحوي إذ إنّ تقسيم الدروس سيتسم بالوضوح، وستقود طريقة التأليف هذه إلى إمكانية الربط ومعرفة أجزاء الجملة الأساسية ومكملاتها والوصول إلى فهم واضح لمعنى الجملة.

في نهاية هذا البحث يمكن القول إنّ طريقة التأليف وفق الحركة الإعرابية أو نوع الكلمة لا يؤدي الغرض المطلوب والمراد من دراسة النحو، وإنّ ترتيب الأبواب وفق الوظيفة النحوية أو وفق نظرية الإسناد هما أفضل في ترتيب الأبواب النحوية وأقرب لفهم المراد من الجملة العربية.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

المصادر والمراجع

ابن جني، أبو الفتح عثمان. *الخصائص*. تح. محمد علي النجّار. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4. د ت.

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. *المنصف لشرح كتاب التصريف للمازني*. تح. إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين. القاهرة: إدارة إحياء التراث القديم، طبعة وزارة المعارف العمومية، ط1، 1954.

ابن منظور، جمال الدين. *لسان العرب*. بيروت: دار صادر، ط3، 1414هـ.

الأنباري، أبو البركات كمال الدين. *نزهة الألباء*. تح. إبراهيم السامرائي. عمّان: مكتبة المنار، ط3، 1985.

الحمد، غانم قدوري. "مناهج التأليف النحوي عرض ومناقشة"، *مجلة آفاق الثقافة والتراث*، 44 (2003)، 41-56.

خليفة، عبد الكريم. *تيسير العربية بين القديم والحديث*. عمان: منشورات مجمع اللغة العربية الأردني، ط1، 1986.

الراجحي، عبده. *التطبيق النحوي*. الرياض: مكتبة المعارف، ط1، 1999.

السامرائي، فاضل صالح. *معاني النحو*. عمّان: دار الفكر، ط1، 2000.

السَّكَّاكيّ، يوسف بن أبي بكر. *مفتاح العلوم*. بيروت: دار الكتب العلمية، ط2، 1987.

السيوطي، جلال الدين. *همع الهوامع*. تح. أحمد شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1998.

عمايرة، إسماعيل أحمد. *بحوث في اللغة والاستشراق*. عمّان: دار وائل، ط1، 1996.

عمر، أحمد مختار عبد الحميد. *معجم اللغة العربية المعاصرة*. القاهرة: عالم الكتب، ط1، 2008.

الغلاييني، مصطفى. *جامع الدروس العربية*. بيروت: المكتبة العصرية، ط30، 1994.

فك، يوهان. العربية: *دراسة في اللغة واللهجات والأساليب*. تر. عبد الحليم النجار. القاهرة: مطبعة الخانجي، 1951.

مجاهد، عبد الكريم. *علم اللسان العربي*. عمّان: منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1997.

مغالسة، محمود حسني. *النحو الشافي الشامل*. عمّان: دار المسيرة، 2016.

الميعان، وضحة عبد الكريم جمعة. *التأليف النحوي بين التعليم والتفسير*. الكويت: دار العروبة، ط1، 2007.

Kaynakça/References

‘Amâyire, İsmâîl Ahmed. *Buhûs fi’l-luga ve’l-istişrâk*. Ammân: Dâru Vâil, 1996.

el-Enbârî, Ebu’l-Berekât Kemâleddîn. *Nuzhetu’l-elibbâ*. Tahkîk İbrâhîm Sâmerrâî. 3. ed., Ürdün: Mektebetu’l-Menâr, 1985.

el-Galâyînî, Mustafâ. *Câmi‘u’d-durûsi’l-‘arabiyye*. Beyrut: el-Mektebetu’l-‘Asrıyye, 30. ed., 1994.

el-Ḥamad, Ghânim Qaddûrî. “Manâhicu’t-Te’lîfi’n-Nahvî”. *Mecelletu Âfâk es-Sekâfe ve’t-Turâs*, 44 (2003), 41-56.

el-Mey'ân, Vadha Abdulkerîm Cum‘a. *et-Te'lîfu’n-nahvî beyne’t-ta‘lîm ve’t-tefsîr*. Kuveyt: Dâru’l-‘Urûbe, 2007.

er-Râcihî, Abduh. *et-Tatbîku’n-nahvî*. Riyad: Mektebetu’l-Ma‘ârif, 1999.

es-Sâmerrâî, Fâzıl Sâlih. *Me‘âni’n-nahv*. Ammân: Dâru’l-Fikr, 2000.

es-Sekkâkî, Yûsuf b. Ebî Bekir. *Miftâhu’l-‘ulûm*. Beyrut: Dâru’l-Kutubi’l-‘İlmiyye, 2. ed., 1987.

es-Suyûtî, Celâleddîn. *Hem‘u’l-hevâmi‘*. Tahkîk Ahmed Şemseddîn. Beyrut: Dâru’l-Kutubi’l-‘İlmiyye, 1998.

Fek, Yuhan. *el-‘Arabiyye: Dirâse fi’l-luga ve’l-lehecât ve’l-esâlîb*. Terceme Abdulhalîm en-Neccâr. el-Kahire: Mektebetu’l-Hancî, 1951.

Halîfe, Abdulkerîm. *Teysîru’l-‘Arabiyye beyne’l-Kadîm ve’l-Hadîs*. Ammân: Menşûrâtu Mecma‘i’l-Lugati’l-‘Arabiyye el-Urdunî, 1986.

İbn Cinnî, Ebu’l-Feth. *el-Hasâ’is*. Tahkîk Muhammed ‘Alî Neccâr. Mısır: el-Hey’etu’l-Mısriyyetu’l-‘Âmme li’l-Kutub, 4. ed., ty.

İbn Cinnî, Ebu’l-Feth. *el-Munsıf li-şerhi kitâbi’t-tasrîf li’l-Mâzinî*. Tahkîk İbrâhîm Mustafâ, Abdullâh Emîn. el-Kahire: İdâretu İhyâ’i’t-Turâsi’l-Kadîm, 1. ed, 1954.

İbn Manzûr, Cemâleddîn. *Lisânu’l-‘Arab*. Beyrut: Dâru Sâdır, 3. ed., h. 1414.

Meğalise, Mahmûd Husnî. *en-Nahvu’ş-şâfî eş-şâmil*. Ammân: Dâru’l-Mesîre, 2016.

Mucâhid, Abdulkerîm. *İlmu’l-lisâni’l-‘Arabî*. Ammân: Menşûrâtu Câmi‘ati’l-Kuds el-Meftûha, 1. ed., 1997.

Omer, Ahmed Muhtâr Abdulhamîd. *Mu‘cemu’l-lugati’l-‘Arabiyyeti’l-mu‘âsıra*. 1. ed., Beyrut: ‘Âlemu’l-Kutub, 2008.

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
http://dergipark.org.tr/istanbuljas

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
Volume/Cilt: 5, Issue/Sayı: 1, 2022/1, 47-64
DOI: 10.51802/istanbuljas.1009026
Research Article/*Araştırma Makalesi*

الحروف العربية بين الصورة الصوتية والصورة البصرية
مقاربة بين الماضي والحاضر عند اللغويين العرب

Ses İmgesi ile Görsel İmge Arasında Arap Harfleri: Arap Dilcilerinin Geçmişi ile Bugünü Arasında Bir Yaklaşım

Arabic Letters between the Sound Image and the Visual Image: An Approach Between the Past and the Present of Arab Linguists

Majed Hajmohammad* **& Murad Kafi****

ملخص

الصوت سابق للغة، فاللغة قبل دخولها مرحلة التكوّن الرمزي والتبلور الكتابي كانت عبارة عن أصوات متنوعة، كأصوات الإنسان والحيوان والطبيعة، ومن هذه الأصوات انبثقت اللغات بتشكيلاتها الكتابية ومنظوماتها القواعدية؛ إذ قام الواضعون على استخدام الصوت كحجر الأساس في مرحلة وضع اللغة ونظمها، ومن ثمّ تهيئتها للدخول في متون المعاجم. سنحاول في هذه الدراسة المرور على أبرز ما ورد في بحوث أهل اللغة والفكر من علمائنا العرب ولغويهم –قدامى ومحدثين– الذين عنوا بدراسة الحروف والأصوات، قاموا بتعريف الصوت بصورتيه الحسية والمجردة، وقدموا جملة من التحليلات والتوصيفات حاولوا من خلالها التفريق بين الحالة الحسية والحالة المجردة للحرف العربي، وتوصلوا إلى استنتاجات لا تبتعد كثيرًا عما جاء به علماء الصوت الغربيين في العصر الحديث. كذلك سنسعى في هذه الدراسة إلى الإشارة إلى جهود اللغويين المحدثين الذين تنبّهوا للضوابط الفاصلة بين صورتي الحرف العربي: الرمزية والتصويتية، ففرزوا بعض الأصوات إلى ما يدوّن كتابيًا، وأبقوا بعضها حبيسة الذاكرة السمعية بعيدًا عن الترجمة الكتابية. وعلى منوالهم سار علماؤنا المحدثون عندما التقوا مع سابقيهم في التمييز بين الأبجدية الصوتية والأبجدية الكتابية، مع التجديد في عرض المصطلحات والمفاهيم الصوتية الجديدة المتداولة في هذا النوع من البحوث، من مثل الفونيم، والألوفون، والأكوستيكية وغيرها.

كلمات مفتاحية: العربية، الحروف، اللغة، الصوتية، البصرية.

Öz

Dil; yazı ve simge şeklinde ortaya çıkmadan önce sesli bir şekilde varlık sahasına çıkmıştır. Bu aşamada dil; insan, hayvan ve doğa sesleri gibi çeşitli seslerden meydana gelmiştir. Dil yazı şekilleri ve kural sistemleriyle birlikte bu seslerden ortaya çıkmıştır. Zira dilciler, dili ve kurallarını ortaya koymak ve daha sonra bunları sözlüklerde toplamak

* Dr. Öğr. Üyesi, Hakkari Üniversitesi İlahiya Fakültesi Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı Hakkari, Türkiye.
E-mail: macidhacmuhammed@hakkari.edu.tr

https://orcid.org/0000-0003-3315-712X

** Öğr. Gör. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı, Van, Türkiye.
E-mail: muradhasankafi@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-1101-7257

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:
Majed Hajmohammad,
Dr. Öğr. Üyesi, Hakkari Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Arap Dili ve Belagati Anabilim Dalı, Hakkari, Türkiye.
E-mail: macidhacmuhammed@hakkari.edu.tr

Submission/Başvuru:
10 Kasım/November 2021

Acceptance/Kabul:
08 Şubat/February 2022

Citation/Atıf:
Majed Hajmohammad, Murad Kafi "The Arabic letters between the sound image and the visual image: An approach between the past and the present of Arab linguists", *Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)*, 5/1 (2022/1), 47-64.

için sesi temel taş olarak kullanmışlardır. Bu çalışmada eski ve modern dönem Arap alimlerinden harfleri ve sesleri inceleyen dil ve düşünce erbabının araştırmalarında geçen önde gelen konuları inceleyeceğiz. Bu alimler sesi somut ve soyut şekilleriyle birlikte tanımlamışlar ve birtakım tahliller ve nitelemeler sunmuşlardır. Böylece Arap harflerin somut ve soyut durumu arasındaki farkı ortaya koymuşlardır. Bu alimler modern dönemde Batılı ses bilimcilerin ortaya koyduğu sonuçlardan pek farklı olmayan sonuçlara ulaşmışlardır. Bu çalışmada ayrıca Arap harflerinin simgesel ve işitsel şekilleri birbirinden ayıran kurallara dikkat çeken modern dilcilerin çabalarına değinilmiştir. Onlar seslerin bir kısmının yazılı olarak kayda geçen sesler ve diğer bir kısmının ise yazıya geçirilmeyen ve zihinde hapsedilen işitsel sesler olduğunu ifade ederek sesleri iki kısma ayırmışlardır. Modern dönem alimlerimiz de bunların yolunu takip etmiştir. Nitekim bunlar da önceki alimler gibi sesli ve yazılı alfabeyi birbirinden ayırmışlardır. Modern alimler bunun yanı sıra fonem (sesbirim), alofon (alt sesbirim) ve akustik (yankılanım) gibi birtakım yeni ses terimleri ve kavramlarını ortaya koymuşlardır ki bu kavramlar bu tür terimleri ele alan çalışmalarda geçmektedir.
Anahtar Kelimeler: Arapça, harfler, dil, işitsel, görsel.

Abstract
Before language appeared in the form of writing and symbols, it came into existence with sound. At this stage, language is composed of various sounds such as the sounds of human, animal and nature from which languages emerged with their writing styles and rule systems. The linguists used sound as a cornerstone to set forth the language and its rules and then collect them in dictionaries. In this study, we will examine the most prominent issues in the research of our Arab scholars and linguists - old and modern - who were interested in studying letters and sounds. These scholars and linguists have defined sound with its concrete and abstract forms and have offered some analyses and qualifications through which they tried to prove the difference between the concrete state and the abstract state of the Arabic letters, and reached conclusions that do not stray far from what western phonologists came up with in the modern period. In this study, we will also refer to the efforts of modern linguists who draw attention to the rules that distinguish the symbolic and auditory forms of the Arabic letters so they divided the sounds into two types, stating that some of the sounds are recorded in written form and the other type is auditory sounds that are not transcribed and imprisoned in the mind. Our modern scholars have followed their paths and distinguished between the spoken and written alphabet as their predecessors did. Modern scholars have also introduced a number of new phonetic terms and concepts such as phoneme, allophone and acoustic, which are included in studies dealing with such terms.
Keywords: Arabic, letters, language, acoustic, visual.

Extended Abstract

Our study, titled "Arabic letters between the sound image and the visual image", re-estimated what is mentioned in the compositions of the Arabic phonetics in its old and modern version in order to re-highlight the case of Arabic letters in pronunciation and writing, and to approach the old Arabic phonetics and the modern Arabic acoustics and everything related to the studies of Arabic letters - at the anatomical, phonological, musical and other levels. Additionally, it tried to re-establish the first genesis of acoustic/visual linguistic research in Arabic letters, in terms of origin and the research technics used by the elders as they established the first rules of Arabic phonetics despite the modest means and tools of study at the time. This study also tried to provide a brief conception of the Arabic phonetics in the modern era, and to make a scientific comparison between the old and the new sounds to see the evolution of the process of Arabic letters in terms of symbolism and sound, by following the development of the journey of Arabic phonology since

it was related to Qur'anic studies, through the care of the seniors with the vocal differences of the same letter, so that modern linguists can digest the ancient phonology issues, and increase it in light of technical, technological and digital development, which contributed directly to the monitoring the phonetic structure of some letters and al-Harakat that vary according to the same character, and the degrees of these structures vary up or down, can be softer or stronger, loud or whispering. Noting that the modernists did not deviate from the general perception of the audio/audio-visual/written images of the Arabic character as stated in the studies of the seniors even though they have technologies to search.

This study relied on the descriptive approach and the comparative approach in tracking the processes of Arabic phonetics, old and modern, we used the descriptive approach to study the sound phenomena of Arabic letters in their audio and written aspects in harmony with the data of this approach, which describes these phenomena and their problems, characterizations and analyses in a scientific way that moves away from interpretation and intuition, and adheres to objectivity, scientific and direct access to logical interpretations, and find evidence that give researchers the ability to develop specific frameworks for the phenomenon studied. On the other hand, the comparative approach had to be used, because it depends on comparison and approach in studying the phenomenon of Arabic sounds between the old and the modern, which gives the study the ability to track the similarities and differences between visions, theorems and the results adopted by ancient and modern linguists.

The study took into account the temporal and spatial framework of the studied sound phenomenon that emerged with the attention of Abu al-Aswad al-Duali (died in 69 AH) by drawing the points of the Qur'an, although the Arabic phonology as a self-contained science - according to some historians - began scientifically and systematically at the hands of the linguist Halil bin Ahmed al-Farahidi al-Basri (100 AH/ 175 AH). This was in the region of the Arabian Peninsula, which attached importance to taking into account the phonetic and pronunciation differences of Arabic letters between the inhabitants of the Badia(Arabs in the desert) and urban dwellers, as well as paying attention to the pronunciation of the dictionaries. The same applies to the updated Arabic phonetics, with considerations of the different geographical distribution of the Countries of the Arabian Peninsula, the Levant and the Arab states in Africa. But it can be said that the modern Arabic phonetics emerged with effect from the Western phonetics that began with Western scholars in the 19th century, when they tried to compare Indo-European languages with each other.

This study tried to ask a series of questions that are useful in framing the sound phenomena of Arabic letters, such as: Did the studies of the ancients be based on

intuition or interpretation in the absence of scientific research methods? How did the ancient phonologists link the acoustic structure of the Arabic character to music? How did they reflect the diversity, ripples and vocal/pronunciation extensions of the Arabic character? Has the updated phonetics been able to provide significant additions to the audio differences of a single character? Did they use the terminology and concepts used by their ancestors in the field of acoustics? And what's new they've done? What is the impact of this study on the resynthesis of tables or audio dictionaries of many voices for which there is no symbolic equivalent in the written language. This study attempted to fill an underlying research gap in quantitative and qualitative issues while the ancient and modern linguists presented their acoustic scientific studies. That is, the style of the phonetic lesson was not the same between the ancient and modern ones. The ancients established the term phonology, while the modernists continued what their predecessors began in this field, as many of the descriptions, results and analyses of the ancients have existed in the studies of the moderns, taking into account these points: The difference in the concepts and terminology used, the accuracy, details and experimental anatomical view of the moderns are marked at the expense of the ancients without noticing a deep chasm that separated the old and modern phonetics. The study reached a number of results that contribute in one way or another to the development of the phonetics and provide formal written concepts of many sounds that need to be molded, hardened and encoded in the tangible physical field at the level of the written image.

الحروف العربية بين الصورة الصوتية والصورة البصرية
مقاربة بين الماضي والحاضر عند اللغويين العرب

المقدمة

بدأ اهتمام علماء اللغة القدامى بموضوع الدرس الصوتي العربي بداعي حفظ لغة القرآن، وضبط قراءاته، والحفاظ عليه من اللحن؛ إذ وضعوا الخطوط الرئيسة لهذا الموضوع، وفرّقوا بين التشكيل الصوتي المسموع للحرف العربي وبين تشكيله الرمزي المكتوب، وتوخّوا الدقة والحذر في وضع الضوابط والقواعد اللازمة التي تقوّم ألسنة قارئي القرآن ودارسيه. وقد أغنى هؤلاء رفوف المكتبة العربية بنتاج تأليفي غزير في الحقلين اللغوي والصوتي، ولم يترك المشتغلون بالدرس الصوتي القديم للّاحقين من أهل الدرس الصوتي العربي الحديث مجالًا واسعًا للزيادة أو الإضافة؛ إذ جاءت الدراسات الصوتية الحديثة مبنية على المفاهيم الحدسية والتصوّرات التجريبية التي وضعها أهل الدرس القديم رغم تواضع الوسائل والأدوات في ذلك الزمن، وهذا لا يقلّل من قيمة مجهودات المشتغلين بالدرس الصوتي الحديث، فقد قدّموا بحوثًا لغوية وصوتية مهمة، اتكؤوا فيها على ما ورد في متون مؤلفات القدماء من جهة، واستأنسوا بالدراسات الغربية المتقدمة في هذا الحقل من جهة موازية، فعرضوا تصورهم الجديد لمعطيات الدرس الصوتي الحديث عبر تقديم مفاهيم ومصطلحات جديدة تنسجم وتطوّرات العصر الحديث.

سنحاول في هذه الدراسة المرور على أبرز ما ورد في بحوث أهل اللغة والفكر من علمائنا العرب ولغوييهم –قدامى ومحدثين– الذين عنوا بدراسة الحروف والأصوات، حيث قاموا بتعريف الصوت بصورتيه الحسية والمجردة، وقدموا جملة من التحليلات والتوصيفات حاولوا من خلالها التفريق بين الحالة الحسية والحالة المجردة للحرف العربي.

الدرس الصوتي العربي القديم:

الدرس الصوتي العربي اجتهد عبر جمهور الباحثين واللغويين في تقديم دراسات لغوية فقهية؛ بقصد الإحاطة بالبنية الناظمة للغة العربية على صعيدي الشكل والمضمون. وقبل أن نخوض في هذه المقالة وجدنا أنه حريّ بنا أن ننصف العلامة واللغوي الشهير أبا الأسود الدؤلي (ت 69هـ) في مسألة بدايات الدرس الصوتي العربي؛ لأن المؤرخين معظمهم ينسبون باكورة نتاجات الدرس اللغوي الصوتي العربي إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ). حيث ذكر أبو عمرو الداني (ت 444هـ) في كتابه (المحكم في نقط المصاحف) أن أبا الأسود الدؤلي كان من أوائل من اشتغلوا على عملية رسم نقط المصحف؛ وذلك لضبط قراءة القرآن، فسرد تلك التوصيات الشهيرة للدؤلي التي كان يمليها على تلميذه في أثناء خطّ القرآن، ومما جاء فيها:" إذا رأيتني لفظت

بالحرف، فضممت شفتي فاجعل أمام الحرف نقطة، فإذا ضممت شفتي بغنّة فاجعل نقطتين، فإذا رأيتني قد كسرت شفتي فاجعل أسفل الحرف نقطة.... إلخ"[1].

في حين ذكر السيوطي (ت 911هـ) في مؤلفه: (الإتقان في علوم القرآن) أن أبا الأسود الدؤلي هو أول من جعل من الشفاه وسيلة ناجعة في عملية رسم النقط على حروف القرآن؛ فهو بذلك –أي الدؤلي– يُعدّ الواضع الأول لإرهاصات الدرس اللغوي العربي[2]. فالدراسات الصوتية القديمة تعدّ من صميم العلوم عند العرب، وكان منبع الاهتمام بها السعي إلى ضبط أداء القرآن على مستوى التلاوة وأحكام التجويد، وأخذ الاحتياطات التي تحول دون انتشار الخطأ في قراءة القرآن على لسان الأعاجم.

البداية من عند الفراهيدي (ت 175هـ) الذي قدم في كتابه العين مبحثا لغويًا صوتيًا ضخمًا، هو بمنزلة الدرس الصوتي الأول. ما يهمنا في مقامنا هذا الولوج إلى التعريف الذي قدمه الفراهيدي عن تصوره لمفهوم الأصوات والحروف إذ قال: "في العربية تسعة وعشرون حرفًا صحاحًا: منها خمسة وعشرون حرفًا لها أحياز ومخارج، وأربعة أحرف جوف هوائية وهي الواو والياء والألف اللينة والهمزة "[3]. ثم أعقب تعريفه هذا بقوله: "...فهذه صورة الحروف التي أُلّفت منها العربية على الولاء، وهي تسعة وعشرون حرفا: (ع ح هـ خ غ، ق ك، ج ش ط، ص س ز، ط د ت، ظ ذ ث، ر ل ن، ف م ب)، فهذه الحروف الصحاح، (و ا ي ء)، فهذه تسعة وعشرون حرفا منها أبنية العرب"[4].

إن مفهوم كلمة (الحرف) عند الفراهيدي يتجسد في زماننا الراهن بمصطلح الصوت، بمعنى أنه عندما يستخدم عبارة حروف الكلمة فهو يقصد أصوات الكلمة، ودليل هذا قوله:" فإذا سئلت عن كلمة وأردت أن تعرف موضعها فانظر إلى حروف الكلمة، فمهما وجدت منها واحدا في الكتاب المقدم فهو في ذلك الكتاب"[5]. فالدرس الصوتي عند الخليل غلبت عليه صبغة التحليل الموسيقي للمواد الصوتية التي هي الحروف المرمزَّة نفسها، حيث تعامل مع الحرف من جانبين اثنين هما: المخرج والصفة.

وبالانتقال إلى سيبويه (ت 180هـ) نجده أفاد من أستاذه الخليل، ولكنه لم يقف عند حدود ذكر مخارج الأصوات ووصْفِها دون تفريق بين صفاتها، وإنما زاد عليه بأن فصّل في صفات الحروف مبيّنًا الحدود الفارقة بينها. وقد ورد في كتابه قوله: "وتكون خمسة وثلاثين حرفا كحروف هن فروع وأصلها من التسعة والعشرين، وهي كثيرة يؤخذ بها وتُستحسن في قراءة القرآن والأشعار"[6].

---

[1] أبو عمر عثمان بن سعيد الداني، *المحكم في نقط المصاحف*، تح: عزة حسن، دمشق: دار الفكر، 1997م، ص4.

[2] جلال الدين السيوطي، *الإتقان في علوم القرآن*، بيروت: دار المعرفة، د ت، 93/1–94.

[3] أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، *العين*، تح: مهدي المخزومي–إبراهيم السامرائي، بيروت: مكتبة الهلال، د ت، 57/1.

[4] الفراهيدي، *العين*، 58/1.

[5] الفراهيدي، *العين*، 47/1.

[6] أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، *الكتاب "كتاب سيبويه"*، تح: عبد السلام محمد هارون، بيروت: دار الجيل، د ت، 434/4.

فالحروف عند سيبويه تجتمع في تسعة وعشرين حرفا مما له وقع صوتي وصورة كتابية مرموزة، وتشكل الحروف الرئيسة للعربية. وفيما يخص الحروف الستة الزائدة فقد صنفها كالآتي: ستة حروف أطلق عليها صفة السماعية ولم يضمّنها صفة الترميز الكتابي وهي: النون الخفيفة، والألف الممالة إمالة شديدة، والشين التي هي كالجيم، وحرف الصاد المقارب لحرف الزاي، وآخرها ألف التفخيم[7].

وفي موضع آخر من كتابه نجد عدد الحروف قد وصل عنده إلى اثنين وأربعين حرفا منها، ما هو متقبَّل عنده لجودته، ومنها ما رآه رديئًا، وجميعها يرجع إلى الأحرف التسعة والعشرين الرئيسة وما زاد عنها لا يدرك إلا بالمشافهة على حدّ تعبيره[8]. هذا التحليل الذي وصل إليه سيبويه يظهر مدى تأثره بأستاذه الفراهيدي، إلا أن سيبويه زاد عدد الحروف إلى اثنين وأربعين وكأنه يقرر أن هناك أصواتاً في العربية لا تتمثل برموز أو صور كتابية، وعليه فهو يبقيها رهينة الجانب السمعي مما يقرّ في الذهن فيحفظه.

يمكن القول إن هناك ضبابية في مسألة التفريق بين الصوت والحرف عند الخليل وسيبويه، وذلك من حيث الصورة المادية المحسوسة والصورة المعنوية المجردة، ولكننا نستشف من كلام سيبويه السابق أنه فطن إلى فكرة وجود حروف غير مرمزة أطلق عليها لفظة (أصوات)؛ والدليل عنايته بدراسة أصوات الحروف ومخارجها ووصفها وصفا دقيقا؛ وعليه فلن تشقّ عليه مسألة تحييد بعض الحروف عن كونها صوتا وحرفا في آن. ولا يغفل عنا أن الدرس الصوتي عنده جاء موجزًا، وقد أورده في خضمّ حديثه عن الإدغام الذي أفرد له بابًا مستقلًا في كتابه.

وفي كتاب البيان والتبيين للجاحظ (ت 255هـ) نجد هذا المفكر واللغوي والناقد قد تطرق لبعض من الأصوات أطلق عليها صفة اللثغية، وقيّدها من حيث هي عصيّة على الترجمة إلى صور حسية بصرية تتجلى في الكتابة[9]. فهو بهذا يتفق مع سيبويه في الفكرة العامة، وإن كان مفهوم اللثغية يشير إلى قصور في جهاز النطق البشري عن أداء بعض الحروف بأصواتها الصحيحة السليمة.

وها هو المبرد في كتابه (المقتضب) يحذو حذو سابقه الجاحظ؛ إذ يعرض توصيفًا موجزًا معبّرًا لبعض من الأصوات اللغوية التي امتنع أن يكون معها رموز أو صور كتابية؛ مما ألزمها حقل الدلالة الصوتية فقط لا غير، فقال: "بعض الأصوات ليست لها صور"[10]

أما ابن جني (ت 392هـ) في كتابه الخصائص فقد تبلور مفهومه للصوت من خلال ربطه باللغة، حيث جعل من اللغة وسيلة وصل بها إلى تعريف الصوت فقال: "في اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[11].

---

[7] يُنظر: سيبويه، *الكتاب*، 1/434-435.

[8] ينظر: سيبويه، الكتاب، 4/432.

[9] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، *البيان والتبيين*، تح: عبد السلام هارون، القاهرة: مطبعة الخانجي، ط5، 1985، 1/36.

[10] أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، *المقتضب*، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، القاهرة: دار التحرير، 1358هـ، 1/195.

[11] أبو الفتح عثمان بن جني، *الخصائص*، تح: محمد علي النجار، بيروت: دار الهدى، ط2، 1952م، 1/33.

والحق يقال إن ابن جني كان نقطة انطلاق جديدة نحو رؤى مختلفة جاء بها إلى الدرس الصوتي العربي؛ إذ غيّر مسارات الدراسات السابقة ولا سيّما في مؤلفه (سرّ صناعة الإعراب) الذي أبدع فيه وهو يحلل ويمثل لكل ما يتعلق بالصوت والحرف.

ربط ابن جني الصوت بالموسيقا، ولاحظ وجود مقاربة بين جهاز النطق البشري والناي على مستوى الوظيفة والأداء والآلية، فقال: "شبّه بعضهم الحلق والفم بالناي، فإن الصوت يخرج فيه مستطيلا أملس ساذجا كما يجري الصوت في الأنف غفلًا بغير صنعة، فإذا وضع الزامر أنامله على خروق الناي المنسوقة، وراوح بين عمله، اختلفت الأصوات وسُمع لكل صوت منها صوت لا يشبه صاحبه، فكذلك إذا قُطع الصوت في الحبق والفم بالاعتماد على جهات مختلفة كان سبب استماعنا هذه الأصوات المختلفة"[12]. وفي نفس الموضع تابع في ضرب مثال آخر على نهج ما اتبعه في مثال آلة الناي، ولكن هذه المرة كان مع العود اعتمادا على الصوت الصادر من الوتر، ناهيك من حالة الوتر من حيث كونه ضعيفا أو قويا أو متماسكا أو مهزوزا.[13]

ومن هذا التعريف ندرك جليّا أن ابن جني سعى إلى أن يقارب بين الحروف والموسيقا؛ فاستخدم لأجل ذلك آلية رجع الصوت وصداه، فهو يرى أن بعض الحروف تحصر الصوت أكثر من غيرها فتظهر في الكلام وتُلمح، على خلاف نقيضها من الحروف التي لا يسمع لها صوت؛ فالصوت عنده تابع للحرف.[14]

ولعلّ أبلغ وصف أدلى به ابن جني مظهراً مقدرته على التمييز بين الصوت والحرف، بعد أن ضرب مثال الناي ومن بعده العود فيما يخص عملية إنتاج الصوت، هو عبارته: "اعلم أن الصوت عرض من النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنية عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفًا، تختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها".[15] ويلخص زبدة تحليلاته بنتيجة مفادها قوله:" فقد ثبت بما قدمناه معرفة الصوت من الحرف، وكشفنا عنهما بما هو متجاوز للإقناع..."[16]، وبها هو يفصل بين الصورة الكتابية للحرف والصورة السمعية له، بما يتماشى والتحليلات التي جسّد فيها صفات الحروف ومخارجها وآلية نطقها جريًا على التفصيل الفيزيولوجي لجهاز نطق الإنسان.

ونصل إلى الراغب الأصفهاني (ت 365هـ) الذي عرّف الصوت بأنه "هواء مضغوط عن قرع جسمين"[17]. وتابع بعد ذلك في التفريق بين أضرب الصوت وفق منطقه التحليلي عندما تناول مادة (صوت)، فقال:" الصوت ضربان، أحدهما مجرد تنفس بالشيء كالصوت الممتد، والآخر تنفس بصوت ما، وهو ضربان أيضا: أحدهما

---

[12] أبو الفتح عثمان بن جني، *سر صناعة الإعراب*، تح: حسن هنداوي، دمشق: دار القلم، ط2، 1993م، 1/8-9.

[13] ينظر: ابن جني، *سر صناعة الإعراب*، 1/10-11.

[14] ينظر: ابن جني، *سر صناعة الإعراب*، 1/6.

[15] ابن جني، *سر صناعة الإعراب، 1/6.*

[16] ابن جني، *سر صناعة الإعراب، 1/9.*

[17] الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، *مفردات ألفاظ القرآن*، تح: صفوان عدنان داوودي، بيروت: دار القلم، ط4، 2009م، ص496.

غير اختياري، كما يكون من الجمادات والحيوان، والآخر اختياري كما يكون من الإنسان، وهو ضربان: ضرب باليد كصوت العود وما يجري مجراه، وضرب بالفم والذي بالفم ضربان: نطق وغير نطق كصوت الناي، والصوت منه إما مفرد عن الكلام، وإما مركب كأحد أنواع من الكلام"[18]. يُلحظ أن الأصفهاني تأثر بما ورد عند جني من ربط الصوت بالموسيقا؛ إذ شبّه جهاز النطق البشري بالناي والعود، فالصوت وفق منظوره اختياري اعتمادي من جهة، ومن جهة مقابلة الصوت عنده أصلي وفرعي. فالأصفهاني لم يبتعد كثيرا عن مدرسة ابن جني الصوتية في التمييز بين الصوت المحسوس والصوت المجرد، فهناك أصوات تدخل نطاق الترميز وأخرى تبقى حبيسة الذاكرة السمعية.

وبمقاطعة عبارة الأصفهاني: "حروف الهجاء أطراف الكلمة"[19] الواردة في مادة (حرف) مع كلامه السابق، يتبين لنا أنه فرّق بين الصوت اللغوي الموسوم برمز شكلي يتجلّى في اللغة المكتوبة وبين الصوت السمعي الذي يُدرك سمعًا ومشافهة، وهذا ما قصدناه بقولنا: الصوت إما أصلي وإمّا فرعي.

وها هو ابن فارس (ت 395هـ) في معجمه (مقاييس اللغة) يشرح مفهومي الحرف والصوت، فيقول في تعريف الحرف: "الحاء والفاء والراء ثلاثة أصول، حدّ الشيء، والعدول، وتقدير الشيء"[20]. وفي تعريفه للصوت يقول:" الصوت: الصاد، والواو، والتاء، أصل صحيح، وهو الصوت وهو جنس لكل ما وقر في أذن السامع"[21]. فإذا كان الحرف هو حدّ الشيء عند ابن فارس؛ فهذا يعني أن الصوت محدود عنده بشكلين: الشكل الكتابي وهو الحرف، والشكل السمعي وهو المصوّت الذي تتلقاه الأذن فقط ولا يدرك بالبصر؛ لأنه لا يمتلك تصويرا بصريا.

وينتقل المقام بنا إلى ابن سينا (ت 428هـ) الذي تناول في كتابه (رسالة أسباب حدوث الحرف) مصطلح الصوت بنظرة علمية، غلب على هذه النظرة الطابع الطبي التشريحي. وما يهمنا هنا هو تحليله لفكرة حدوث الصوت، إذ قال في ذلك: "أظن أن الصوت سببه القريب تموج الهواء دفعة بسرعة وبقوة من أي سبب كان. والذي يُشترط فيه من أمر القرع عساه ألا يكون سببًا كليّا للصوت، بل كأنه سبب أكثريّ، ثم إن كان سببًا كليًّا فهو سبب بعيد، ليس السبب الملاصق لوجود الصوت. والدليل على أن القرع ليس سببًا كليّا للصوت أن الصوت قد يحدث أيضا عن مقابل القرع وهو القلع"[22]. وبناء عليه فالصوت عند ابن سينا إنما يُردّ إلى الحركة، وهو ناتج طبيعي عنها؛ فبفقدان الحركة وانعدامها يزول الصوت، وهو بهذا التوصيف يعلّل سبب حدوث الصوت. أما تعليله لسبب حدوث الحرف فقد ورد في قوله:" فأما نفس التموج فإنه يفعل الصوت.... وأما حال المتموج

---

[18] الراغب الأصفهاني، *مفردات ألفاظ القرآن، ص496.*

[19] الراغب الأصفهاني، *مفردات ألفاظ القرآن، ص228.*

[20] أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، *معجم مقاييس اللغة*، تح: عبد السلام هارون، بيروت: دار الفكر، 1979م، مادة (حرف).

[21] ابن فارس، *المقاييس*، مادة (صوت).

[22] أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، *رسالة أسباب حدوث الحروف*، تح: محمد حسان الطيان، يحيى ميرعلم، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، د ت، ص56-57.

من جهة الهيئات التي يستفيدها من المخارج والمحابس في مسلكه فيفعل الحرف، والحرف هيئة للصوت عارضة له يتميز بها عن صوت آخر مثله في الحدّة والثقل تميّزًا في المسموع"[23]. بمقاربة تعليلات ابن سينا لأسباب حدوث الصوت والحرف وبمقاطعة تصوراته فيها يظهر جليّا لنا أنه ليس كل صوت حرفاً، والعكس غير صحيح؛ أي كل حرف إنما هو صوت. وللوقوف على هذه المعادلة نمرّ على حديث ابن سينا حول مسألة تقارب صفتين في حرف واحد، حيث يعزوها إلى الاشتراك في الأسباب الكامنة وراء تكون الصوت المكوّن لهذا الحرف، سواء كان من جانب المخرج أم من جانب النطق، وكلاهما يتبعان للمنطق الفيزيولوجي العضوي لآلية إصدار الحرف. وبرأي ابن سينا أن هذا الاختلاف لا يتعدّى كونه صوتيا لا يرتقي إلى الامتثال بالشكل الكتابي؛ لذلك هو يردّه إلى قضية اختلاف اللهجات. وقد دلّل على ذلك بمثال حرف الكاف العربي المستخدم في زمانه، والذي جرى في النطق على هيئة كافٍ خفيفة مستعملَة بدلاً من حرف القاف، ومثله حرف الجيم الذي له نظير يشبهه في لغة الفارسيين وهو (چاه) بتشديد الجيم الموسومة بثلاث نقط، فنسبة الجيم هذه إلى العربية هو كنسبة الكاف غير العربية إلى الكاف العربية، والفيصل الصوتي المتحكم باختلاف اللهجات النطقية لمثل هذه الحروف هو درجة حبس الهواء وضغطه مع استخدام جزء من اللسان بقدر متفاوت على حسب وصفه[24].

ولا يخفى على الباحث اللغوي في الدرس الصوتي العربي القديم أن الاختلاف في اللهجات العربية القديمة خلق أصواتا نطقية لم تجد لها مكانا في اللغة المكتوبة، والأمر نفسه ينسحب على بعض من عيوب الكلام التي كانت العرب تسميها انطلاقا من محاكاة العيب النطقي لصوته. فمثلًا هناك الخنخنة والتي هي "التكلم من لدن الأنف"[25] كما عرّفها القرطبي، بينما هي في مفهوم الثعالبي" التكلم بالخاء من الأنف، قيل هي ألا يبيّن المتكلم للسامع كلاما فيخنخن في خياشمه"[26]. ومثل ذلك التأتأة، والكشكشة، والكسكسة، والغمغمة، والعنعنة.

نقف عند هذا الحدّ من النهل مما ورد في صلب الدراسات الصوتية العربية عند القدماء، حيث وجدنا شبه اتفاق على التمييز بين الصورة الصوتية السمعية والصورة الشكلية الرمزية للحرف العربي. ونستطيع القول باطمئنان إن القدامى أدركوا أنه ليس من الضرورة أن يكون كل صوت حرفاً، فهناك من الأصوات ما لا تنسحب إلى حيّز الترميز؛ لذلك هي جاثمة في فضاء السمع والمشافهة وآلتها الأذن.

الدرس الصوتي العربي الحديث:

أما في الدرس الصوتي الحديث، فتبدو مسألة التفريق بين بنية الحرف صوتاً وبين بنيته رمزاً أكثر وضوحا وتجليّا، فالمحدثون تأثروا بنتاجات الدرس القديم وانطلقوا من حيث انتهى إليه الأقدمون، ولم يخرجوا بعيدا عن الأطر المنهجية لسابقيهم، مع الإشارة إلى أنهم–أي المحدثين– أضافوا مصطلحات تعريفية جديدة إلى بنية

---

[23] ابن سينا، *رسالة أسباب حدوث الحروف*، ص59–60.

[24] ينظر: ابن سينا، *أسباب حدوث الحرف*، ص127–128.

[25] عبد الوهاب بن محمد القرطبي، *الموضح في التجويد*، تح: محمد جمال شرف، طنطا: دار الصحابة للتراث، ط1، 2005م، ص189.

[26] أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، *فقه اللغة وسرّ العربية*، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، د ت، ص72.

الصوت اتسمت بالدقة العلمية والتحليل المفصّل، من مثل الأكوستيكية، والفونيم، والألوفون وغيرها مما استقوه من دراسات الغرب. وسنمر على بعض من هذه المصطلحات ونحن نعرض بصمات المحدثين في قضية الحرف بين الشكل والمضمون.

لعلّ أبرز لغويي العصر الحديث ممن أفادوا من دراسات الأقدمين وطوروها هو أحمد مختار عمر في كتابه (دراسة الصوت اللغوي)، حيث عني بتقديم أسس درسٍ صوتي جديد وسمّاه: (علم الأصوات الأكوستيكي)، وقد شرحه بأنه علم يهتم بدراسة الخصائص المادية أو الفيزيائية للأصوات.[27]ويرى الباحث عصام نور الدين في كتابه (علم الأصوات اللغوية–الفونيتيكا) أن علم الصوت الأكوستيكي علم أبصر النور في حديث العهد، وهو يقبع في مرحلة وسطى بين علم الأصوات النطقي وعلم الأصوات السمعي.[28]

وبالعودة إلى كتاب أحمد مختار عمر نجده قد تحدث عن إمكانيات الجهاز النطقي في إنتاج الأصوات، وبرأيه لا توجد لغة في العالم تستخدم جلّ إمكانيات جهازها النقطي المرتبط بمنظومة حروفها الخاصة، فكل لغة تقوم بعملية اختيار لعدد من الإمكانيات المتاحة أمامها.[29] فالاختلاف في توظيف إمكانيات الجهاز النطقي بين اللغات من شأنه أن يفرز جملة من الفروقات الصوتية والنطقية بين الحروف على مستوى الشكل والصوت. ونحن نتفق معه في هذا التوصيف بدليل وجود اختلافات لفظية صوتية داخل اللغة العربية؛ نتيجة لعوامل عديدة أهمها مسألة اللهجات العربية القديمة وما يحكمها من عوامل الجغرافيا والزمان والمكان، فابن البادية يمتاز بجهاز نطقي ذي إمكانيات نطقية قوية هو ابن بيئته، في حين ابن المدينة لا يمتلك ذلك الجهاز.

وما يهمنا هو معالجة هذا اللغوي قضية الحرف العربي من حيث هو رمز أو صوت، أو هو كلاهما معًا. من وجهة نظره يرى أن تطور اللغات في جانبها الصوتي أسرع وأكثر تنوعًا من تطورها في جوانب الصيغ والنحو والمفردات، وقصد بذلك التطور الكتابي الشكلي؛ ويعزو ذلك إلى أن الجانب المنطوق يمارس حرية أوسع وأكثر من الجانب المكتوب، فالصوت بخصيصته السماعية ينفصل عن صورته المرموزة ويتطور بدونها؛ والدليل الخلافات الواقعة في اللغات بين النطق والكتابة.[30]

وهو بهذا يضع مسافة واضحة بين صورتي الحرف المعهودتين: الصورية والصوتية، ويرى في الثانية فضاء واسعا يسمح للدارسين بالسير ولغتهم نحو فتح آفاق معرفية ودلالية ما كان ليدخلوها لو التزموا الصورة الرمزية للحرف. فالكلمة المتكلَّمَة عند أحمد مختار عمر تحتل مرتبة لم يعرفها من قبل؛ والفضل في ذلك يرجع إلى

[27] ينظر: أحمد مختار عمر، *دراسة الصوت اللغوي*، القاهرة: عالم الكتب، 1997م، ص19.

[28] ينظر: عصام نور الدين، *علم الأصوات اللغوية(الفونيتيكا)*، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط1، 1992م، ص92.

[29] ينظر: عمر، *دراسة الصوت اللغوي*، ص266.

[30] ينظر: عمر، *دراسة الصوت اللغوي*، ص369.

مخترعات العصر من هواتف نقالة، ومذياع، ومكبرات صوت، وقلم ناطق، وأجهزة تسجيل؛ مما جعل الكلمة المحكية المسموعة تنوب مناب اللغة المكتوبة أكثر فأكثر.[31]

من لغويي العصر الحديث يبرز اسم قدم أنموذجا متكاملاً في توصيف فكرة الأبجدية الصوتية والأبجدية الصورية وهو الباحث اللغوي محمود السعران في كتابه (علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي)، وسنتناول في هذا المقام تحليله لموضوع الحرف من خلال مثال شرح فيه تعريف الفونيم. حيث أورد أن هناك مجموعة من الأصوات المتمايزة يمكن عدّها صوتا واحدا من ناحية الكتابة، واستعان بالمثال الآتي: صوت السين في المفردة اللغوية (سلا) مختلف عن صوت السين في المفردة (سطا)، وصوت الفتحة التالية للباء في كلمة (بَطَر) مختلفة عن صوت الفتحة التالية لصوت الباء في كلمة (بَرَد)، وعليه فالصوتان الأوّلان في المثالين هما صوت أو فونيم واحد. وهذه الأصوات عنده بمنزلة عائلة صوتية واحدة يمكن أن تسمى بالفونيم، ولتقريب المعنى لجأ السعران إلى دراسة حرفي السين والصاد في كلمتين من كلمات اللغة الإنجليزية: الأولى هي (SUN) وتعني شمس، والثانية هي (SON) وتعني ابن، وفيها يظهر حرف السين وكأنه صادًا، إلا أنه لا يُعدّ فونيما. وفي العربية الأمر نفسه نجده في كلمتي (سَبْر– صَبْر)، فالصاد والسين في العربية كلاهما فونيم، بينما صوت الصاد الذي ورد في الإنجليزية فهو فرع يتبع فونيم السين؛ مما جعله يخلص إلى أن الكتابة الصوتية الممثلة للغة الإنجليزية لا تحتاج إلى صورة الصاد الشكلية، في حين تحتاج إليه الكتابة الصوتية الممثلة للعربية.[32]

فالفونيم، كما أبرزه السعران، هو أصغر وحدة صوتية نطقية، لا تحمل أي معنى نحوي، أو صبغة دلالية بذاتها طالما هي مستقلة منفردة، وما الحركات والنبرات النطقية التي لوحظت في السين والصاد إلا ألوفونات، فما هو فونيم في لغة ما قد نجده ألوفونا في لغة أخرى؛ فالراء في اللكنة الأمريكية تحمل صوتا انعكاسيا بينما نجدها في العربية تكرارية، وقسْ على ذلك.

ولتوضيح مصطلحي الفونيم والألوفون نستعين بمعجم علم الأصوات لمؤلفه د. محمد علي الخولي، حيث عرّف الفونيم بقوله: "أسرة من الأصوات المتشابهة تكون في توزيع تكاملي أو تغيّر حرّ، والتشابه قد يكون فيزيائيا أو في مكان النطق أو الناطق. أما التوزيع التكاملي فهو ألا يحلّ صوت محل سواه من الأصوات من الأسرة ذاتها في نفس السياق. وأما التغير الحر فهو أن يجوز أن يحلّ صوت محل آخر في السياق الصوتي نفسه من دون تغيير المعنى، ويدعى كل صوت من هذه الأصوات ألوفونا. فالفونيم صورة عقلية للصوت أو صوت مثالي نحاول تقليده، أو هو صوت مجرد"[33]. أما الألوفون فقد حدّه بقوله: "واحد من عدة أصوات حقيقية تشترك في نقطة النطق أو كيفية النطق، وترتبط معًا في توزيع تكاملي أو تغيّر حر، وتدعى هذه العائلة الصوتية فونيمًا أو صوتًا مجردًا، كما يدعى الألوفون أحيانا متغيرًا صوتيًا".[34]

---

[31] ينظر: عمر، *دراسة الصوت اللغوي*، ص402.

[32] ينظر: محمود السعران، *علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)*، بيروت: دار النهضة العربية، د ت، ص114–115.

[33] محمد علي الخولي، *معجم علم الأصوات*، الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1982م، ص126–127.

[34] الخولي، *معجم علم الأصوات*، ص23.

وملخص كلام الخولي يمكن أن نجمله في قولنا: إن الصوت تشكيل نطقي لا يمكن ملاحظته بالعين بل هو ملاحَظ بحاسة السمع، والحرف هو كل ما يُخَطّ من رسم متعارف عليه في شكله الكتابي ويدرك بواسطة العين البصرية. فالصوت بهذا المفهوم الدقيق الكامن في تعريفَي الفونيم والألوفون لم يرد عند علماء الصوت القدامى. ولكن كلمة حق تقال لإنصاف سيبويه، بعد مرورنا على بعض من الشروحات الصوتية الواردة في كتابه فحواها، وهي: أن الحرف عنده لم يلتزم حدود التصوير الكتابي المتفق عليه، بل تجاوزه إلى الارتقاء لمرتبة الفونيم كما رأينا في تعريف الخولي.

بعض اللغويين المحدثين عرّج على موضوع الحرف بشكليه الرمزي والصوتي من خلال مفهوم / مصطلح النبر، من هؤلاء تمّام حسان في كتابه (اللغة العربية معناها ومبناها). فبداية يعرّف النبر بأنه: "ازدياد وضوح جزء من الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها"[35]. فالنبر في مفهوم هذا اللغوي يُنسب إلى ما يلفظ ويقع على السمع دون الالتفات إلى المكتوب أو المدوَّن مما يقابل المقطع المنبور من الرموز الدلالية[36]. فللنبر قواعد ضابطة، والإخلال بواحدة منها أو الخروج عن إحداها من شأنه أن يؤثر في نطق المتكلم بالصورة الفصيحة، وفي الوقت نفسه يربك القارئ في فهم المقصود؛ إذ يتحول حينها الكلام إلى لغوٍ بغير دلالة وفوضى صوتية.

وبناء عليه نجد الباحث اللغوي تمام حسان قد التقى مع أقرانه من أهل اللغة المحدثين ممن ذكرناهم في قضية بحثنا، ولكن الطريق الذي سلكه كان مختلفا باستخدام قواعد النبر وآثارها على الحرف بشقّيه التصويتي والصوري.

من جهة موازية تعامل تمام حسان مع مصطلح التنغيم، الذي رأى فيه تأثيرات واضحة على الكلام من ترميز الوحدة الصوتية أو نطقها، فتحدّث عن التنغيم بقوله: "التنغيم في الكلام يقوم بوظيفة الترقيم في الكتابة، غير أن التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة".[37] فهو بهذا التعريف يؤكد أن ما تؤديه مصطلحات النبر والتنغيم في السياق الوظيفي من دلالات ومعان ما كانت لتتحقق لو اكتُفِي بالاعتماد على الصورة الكتابية للحرف دون نبره أو تنغيمه.

فالتنغيم إذا عبارة عن مجموعة من التنوعات الموسيقية في درجات الصوت؛ خفضًا وارتفاعًا في الوحدة الدلالية مهما تنوعت مقاطعها، واختلفت معها درجات أصوات حروفها.[38]

ونختم الدرس الصوتي الحديث بتوصيف للغة، يمكن أن يوسم بأنه توصيف جامع مانع، يلخص مسألة البحث الصوتي بين الماضي والحاضر وما ينتظرنا من دراسات صوتية جديدة في المستقبل، ومفاد هذا التحليل

---

[35] تمّام حسان، *اللغة العربية معناها ومبناها*، الدار البيضاء: منشورات دار الثقافة، 1993، ص170.

[36] ينظر: حسّان، *اللغة العربية معناها ومبناها*، ص 171–172.

[37] حسّان، *اللغة العربية معناها ومبناها*، ص226.

[38] عبد القادر عبد الجليل، *الأصوات اللغوية*، عمّان: دار الصفا للتراث والتوزيع، ط2، 1998، ص257 وما بعدها.

نجده عند الباحث منقور عبد الجليل في كتابه (علم الدلالة: أصوله ومباحثه في التراث العربي). في موضع من كتابه يؤيد أفلاطون في وصفه اللغة بأنها متناهية على خلاف عالم الأشياء فهو غير متناه ولا محدود؛ ولذلك لا يعقل أن تغطي اللغة المسميات كلها بأن يوضع مقابل كل مسمّى منها اسم. ففي لغة العرب كثير من المعاني التي لم تُضرب لها أسماء.[39] والأمر ينسحب على الأصوات كونها واحدة من عالم الأشياء، فصورها المكتوبة لا تسعف في التعبير عن كثير من الأصوات والمعاني والدلالات؛ فتتحمل صفات الحروف الصوتية والنطقية مهمة الأداء الوظيفي عنها.

الخلاصة:

رأى الدرس الصوتي العربي النور مع بداية الخوف من تحريف القرآن، وشيوع اللحن في قراءاته على ألسنة من هم ليسوا بعرب؛ الأمر الذي استنفر جهود علماء اللغة القدامى ليؤسسوا قواعد هذا الدرس، فنشأة علم الأصوات إنما كانت بقصد ديني تلفّه الغيرة على سلامة تلاوته، وفصاحة لسان قارئه من ميوعة نطق بعض الأصوات؛ وذلك بسبب دخول أقوام من غير العرب إلى شبه الجزيرة العربية واختلاطهم بأهل العربية؛ مما أدى إلى تماهي اللهجات وتداخلها. وقد أشار ابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) إلى هذه الناحية في كتابه (سر الفصاحة)، وعزا إلى مسألة تداخل لهجة الأعاجم مع العرب سبب فقدان بعض أصوات العربية لمقومات لفظية ونطقية تُعّد من دعائم بنية الصوت العربي.[40] ومما لا شك فيه أن هذا السبب الذي صرّح به ابن سنان ما هو إلا واحد من مجموعة أسباب لعبت دورًا رئيسًا في فساد اللسان العربي.

فالدرس العربي القديم قدّم دراسة صوتية مميزة على الرغم من تواضع الإمكانيات وقلة الأدوات، فاللغويون القدماء اعتمدوا في شروحاتهم وتحليلاتهم على الملاحظة الحسية التجريبية، والتجربة الذاتية، فلا نجد عندهم افتراضات أو تأويلات. وما توصلوا إليه من استنتاجات لا تبتعد كثيرًا عما جاء به علماء الصوت الغربيين في العصر الحديث، الذين توافرت عندهم مقدرات علمية كبيرة؛ كالأدوات، ومخابر الصوت، وأجهزة قياس درجاته، وغيرها من لوازم البحث الصوتي التقنية.

ومن القدماء نهل علماء عصرنا، وتشربّوا نتاجات أسلافهم الصوتية، واستندوا إليها في الانطلاق نحو تأسيس مفاهيم جديدة للصوت العربي، تتسم بالدقة والتفصيل والتحكيم الميكانيكي والمخبري للنتائج. وقد رأينا في موضوع دراستنا هذه كيف أن القدماء تنبّهوا إلى الضوابط الفاصلة بين صورتي الحرف العربي؛ الرمزية والتصويتية، ففرزوا الأصوات إلى ما يدوّن كتابيًا، وأبقوا بعضها حبيس الذاكرة السمعية بعيدًا من الترجمة الكتابية. وعلى منوالهم سار علماؤنا المحدثون عندما التقوا مع سابقيهم في التمييز بين الأبجدية الصوتية

---

[39] ينظر: منقور عبد الجليل، *علم الدلالة: أصوله ومباحثه في التراث العربي*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص190 ما بعدها.

[40] أبو محمد بن عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، *سر الفصاحة*، القاهرة: مطبعة علي صبيح، 1969م، ص47 وما بعدها.

والأبجدية الكتابية، مع التجديد في المصطلحات والمفاهيم الصوتية الجديدة المتداولة في هذا النوع من البحوث، من مثل الفونيم والألوفون والأكوستيكية وغيرها.

التوصيات

انطلاقاً ممّا ورد في هذه الدراسة، يمكن لنا أن نعرّج على بعض من النتائج التي توصل إليها الباحثان إذ يتوسمان فيها أن تفتح أفقاً جديدة في الدرس الصوتي الحديث، وأن تلقي الضوء على محاور مستحدثة قد يكون الدرس الصوتي الحديث غفلها أو عرّج عليها بشيء من السطحية أو الإيجاز:

- يمكن الاستفادة من الفروق الكامنة بين الصورة الصوتية والصورة البصرية للحروف العربية في إدراج نموذج ألفبائي جديد، يكون مكملاً وداعماً للنموذج الأصل المعهود، مع لفت عناية الدارسين إلى أنّ استخدامه يبقى محصوراً في حقول علمية معينة؛ كالتجويد، ودراسة اللهجات العربية، وتعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها؛ وذلك لإبقاء المصوتات غير المرموزة في حيّز التذكّر الصوري.
- ترتيب جدول جديد يُعنى بإدراج معادلات بصرية للأصوات غير المدرجة في الحروف العربية الأم، وينتَظَر منها أن تسهم في تعلم اللغة العربية وتدارس القرآن للناطقين بالعربية وبغيرها في آن معاً.
- التشجيع على دعم مراكز الدراسات اللغوية والصوتية العربية بتقانات البحث الصوتي الحديث، ومدّه بالأجهزة التكنولوجية والرقمية الحديثة؛ وذلك بهدف التعريف الحسيّ المادّي ببعض الأصوات التي تلفَظ من دون أن يكون لها مقابلاً كتابيّاً.
- العمل على إنجاز معجم صوتي عربي موحد يهتم بإمداد الأصوات/ المقاطع الصوتية غير المرموزة بصور مرموزة/ كتابية تعبّر عنها، ويُرام من ذلك تهذيب النطق العربي للحروف الأصلية وما يندرج تحتها من تدرجات صوتية عالية أو منخفضة.
- دعم اللسان العربي في مسألة تعلّم اللغات الأجنبية وتعليمها بوساطة إنجاز قوائم وجداول صوتية/صورية للحروف الأجنبية التي لا تجد لها مقابلاً واضحاً يمثلها كما هي في لغتها الأم؛ من مثل: حرف (Ç) في اللغة التركية والذي ليس له مقابل صوتي/صوري في قائمة الحروف العربية، فحرف (ش) لا يفي في إيصال المستوى الصوتي لحرف(Ç) التركي.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

المصادر والمراجع

ابن جني، أبو الفتح عثمان. *الخصائص*. تح: محمد علي النجار. بيروت: دار الهدى، ط2، 1952م.

ابن جني، أبو الفتح عثمان. *سر صناعة الإعراب*. تح: حسن هنداوي. دمشق: دار القلم، ط2، 1993م.

ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا. *معجم مقاييس اللغة*. تح: عبد السلام هارون. بيروت: دار الفكر، 1979م.

ابن سنان الخفاجي، أبو محمد بن عبد الله بن محمد بن سعيد. *سر الفصاحة*. القاهرة: مطبعة علي صبيح، 1969م.

ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله. *رسالة أسباب حدوث الحروف*. تح: محمد حسان الطيان، يحيى ميرعلم. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، د ت.

أبو عمرو الداني، عثمان بن سعيد بن عثمان بن سعيد بن عمر الأموي. *المحكم في نقط المصاحف*. تح: عزة حسن. دمشق: دار الفكر، ط2، 1997.

الثعالبي، أبو منصور، عبد الله بن محمد بن إسماعيل. *فقه اللغة وسرّ العربية*. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، د ت.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. *البيان والتبيين*. تح: عبد السلام هارون. القاهرة: مطبعة الخانجي، ط5، 1985م.

حسان، تمّام. *اللغة العربية معناها ومبناها*. الدار البيضاء: منشورات دار الثقافة، 1993م.

الخولي، محمد علي. *معجم علم الأصوات*. *الرياض:* مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1982.

الراغب الأصفهاني، الحسين بن محمد. *مفردات ألفاظ القرآن*. تح: صفوان عدنان داوودي. بيروت: دار القلم، ط4، 2009م.

السعران، محمود. *علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)*. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د ت.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر. *الكتاب*. تح: عبد السلام محمد هارون، بيروت: دار الجيل، د ت.

السيوطي، جلال الدين. *الإتقان في علوم القرآن*. بيروت: دار المعرفة، د ت.

عبد الجليل، عبد القادر. *الأصوات اللغوية*. عمّان: دار الصفا للتراث والتوزيع، ط2، 1998.

عبد الجليل، منقور. *علم الدلالة (أصوله ومباحثه في التراث العربي)*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.

عمر، أحمد مختار. *دراسة الصوت اللغوي*. القاهرة: عالم الكتب، 1997.

الفراهيدي، أبو عبد الرحمن بن خليل بن أحمد. *العين*. تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي. بيروت: دار ومكتبة الهلال، د ت.

القرطبي، عبد الوهاب بن محمد. *الموضح في التجويد*. تح: محمد جمال شرف. طنطا: دار الصحابة للتراث، ط1، 2005.

المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد. *المقتضب*. تح: محمد عبد الخالق عظيمة، القاهرة: دار التحرير، 1358هـ.
نور الدين، عصام. *علم الأصوات اللغوية(الفونيتيكا)*. بيروت: دار الفكر اللبناني، ط1، 1992.

Kaynakça/References

‘Abdulcelîl, ‘Abdulkâdir. *el-Esvâtu’l-lugaviyye*. ‘Ammân: Dâru’s-Safâ li’l-Turâs ve’t-Tevzî‘, 1998.

ed-Dânî, Ebû ‘Amr Osmân b. Sa‘îd b. Omer el-Emevî. *el-Muhkem fî nakdi’l-mesâhif*. Thk. ‘İzzet Hasan. Dımaşk: Dâru’l-Fikr, 1997.

el-Câhiz, Ebû ‘Osmân ‘Amr b. Bahr. *el-Beyân ve’t-tebyîn*. Thk. Abdusselâm Muhammed Hârûn. el-Kahire: Matba‘atu’l-Hancî, 1985.

el-Ferâhîdî, Ebû Abdirrahmân el-Halîl b. Ahmed b. ‘Amr b. Temîm. *Kitâbu’l-‘Ayn*. Thk. Mehdî el-Mahzûmî, İbrâhîm es-Sâmerrâî. Beyrut: Dâru Mektebeti’l-Hilâl, tz.

el-Hafâcî, Ebû Muhammed b. ‘Abdillah b. Muhammed b. Sa‘îd b. Sinân. *Sirru’l-fesâha*. el-Kahire: Matba‘atu ‘Alî Sabîh, 1969.

el-Hûlî, Muhammed ‘Alî. *Mu‘cemu ‘ilmi’l-esvât*. Riyâd: Metâbi‘u’l-Ferezdak et-Ticâriyye, 1982.

el-İsfahânî, el-Huseyn b. Muhammed er-Râgıb. *Mufredâtu elfâzi’l-Kur’ân*. Thk. Safvân ‘Adnân Dâvûdî. Beyrut: Dâru’l-Kalem, 2009.

el-Kurtubî, Abdulvehhâb b. Muhammed. *el-Mûdih fi’t-tecvîd*. Thk. Muhammed Cemâl Şerîf. Tantâ: Dâru’s-Sahâbe li’t-Türâs, 2005.

el-Muberred, Ebu’l-‘Abbâs Muhammed b. Yezîd. *el-Muktedab*. Thk. ‘Abdulhâlik ‘Azîme. el-Kahire: Dâru’t-Tahrîr, 1358.

es-Se‘âlibî, Ebû Mansûr Abdulmelik b. Muhammed b. İsmâ‘îl. *Fıkhu’l-luga ve sırru’l-‘Arabiyye*. Beyrut: Menşûrâtu Dâri Mektebeti’l-Hayât, tz.

Hassân, Temmâm. *el-Lugatu’l-‘Arabiyye: ma‘nâhâ ve mebnâhâ*. Dâru’l-Beydâ: Menşûrâtu Dâri’s-Sekâfe, 1993.

İbn Cinnî, Ebu’l-Feth ‘Osmân. *el-Hasâis*. Thk. Muhammed ‘Alî en-Neccâr. Beyrut: Dâru’l-Mehdî, 1952.

İbn Cinnî, Ebu’l-Feth ‘Osmân. *Sırru sınâ‘ati’l-i‘râb*. Thk. Hasan Hindâvî. Dımaşk: Dâru’l-Kalem, 1993.

İbn Fâris, Ebu’l-Huseyn Ahmed b. Zekeriyyâ. *Mu‘cemu mekâyîsi’l-luga*. Thk. Abdusselâm Muhammed Hârûn. Beyrut: Dâru’l-Fikr, 1979.

İbn Sînâ, Ebû ‘Alî el-Huseyn b. ‘Abdillâh b. ‘Alî. *Esbâbu hudûsi’l-hurûf*. Thk. Muhammed Hasan et-Tayyân, Yahyâ Mîr ‘Alem. Dımaşk: Matba‘atu Mecma‘i’l-Lugati’l-‘Arabiyye, tz.

Menkûr, Abdulcelîl. *İlmu’d-delâle usûluhû ve mebâhisuhû fi’t-turâsi’l-‘Arabî*. Dımaşk: Menşûrâtu İttihâdi’l-Kuttâbi’l-‘Arab, 2001.

Nureddîn, ‘İsâm. *‘İlmu’l-esvâti’l-lugaviyye*. Beyrut: Dâru’l-Fikr el-Lubnânî, 1992.

Omer, Ahmed Muhtâr. *Dirâsetu’s-savti’l-lugavî*. el-Kahire: ‘Âlemu’l-Kutub, 1997.

Sa‘rân, Mahmûd. *İlmu’l-luga*. Beyrut: Dâru’n-Nehdati’l-‘Arabiyye li’t-Tıbâ‘a ve’n-Neşr, tz.

Sîbeveyhi, ‘Amr b. ‘Osmân. *el-Kitâb*. Thk. Abdusselâm Muhammed Hârûn. Beyrut: Dâru’l-Ceyl, tz.

Suyûtî, Celâluddîn Abdurrahmân b. Muhammed. *el-İtkân fî ‘ulûmi’l-Kur’ân*. Beyrut: Dâru’l-Ma‘rife, tz.

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
http://dergipark.org.tr/istanbuljas

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
Volume/Cilt: 5, Issue/Sayı: 1, 2022/1, 65-78
DOI: 10.51802/istanbuljas.1026711
Research Article/*Araştırma Makalesi*

Kültür ve Turizm Bakanlığı TEDA Projesi Kapsamında Türkçeden Arapçaya Yapılan Edebi Çevirilere Dair Bir İnceleme

An Examination on Literature Translations from Turkish to Arabic within the Scope of the Ministry of Culture and Tourism TEDA Project

Murat ÖZCAN * &Gürkan DAĞBAŞI**

* Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü Arapça Mütercim-Tercümanlık Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.

E-mail: murat.ozcan@hbv.edu.tr

https://orcid.org/0000-0001-7131-1023

** Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Yabancı Diller Bölümü, Ankara, Türkiye.

E-mail: gurkan.dagbasi@hbv.edu.tr

https://orcid.org/0000-0002-2050-9213

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:
Murat ÖZCAN,
Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü Arapça Mütercim-Tercümanlık Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.

Submission/Başvuru:
21 Kasım/November 2021

Acceptance /Kabul:
04 Mart/March 2022

Citation Atıf/:
Murat ÖZCAN&Gürkan DAĞBAŞI . "Kültür ve Turizm Bakanlığı TEDA Projesi Kapsamında Türkçeden Arapçaya Yapılan Edebi Çevirilere Dair Bir İnceleme", Istanbul Journal of Arabic Studies(ISTANBULJAS), 5/1 (2022/1), 69-78.

Öz

Türklerle Araplar arasındaki tanışıklık bin üç yüz yıl öncesine dayanmaktadır. Sürenin uzun olmasına rağmen iki millet arasındaki ilişkiler inançsal, kültürel, dilsel, sanatsal boyutlarda gelişmiş; diller arasındaki edebi türlerin çevirisi diğer boyutlara göre geride kalmıştır. Gerek Arapçadan gerekse Türkçeden yapılan karşılıklı edebi çevirilerin tarihi iki yüzyıldan geriye götürmek pek mümkün değildir. Bu çevirilerin birçoğu bireysel çabalarla yapılmıştır. Ancak 2005 yılından itibaren Kültür Bakanlığı Türk kültür, sanat ve edebiyatla ilgili eserlerin çeviri yoluyla yurt dışında tanıtılması amacıyla TEDA adında bir proje başlatmıştır. Projeyle Türkiye'nin edebi zenginliğinin uluslararası görünürlüğünü artırmak hedeflenmiştir. Bu çalışmada TEDA projesi kapsamında 2005-2020 yılları arasında Türkçeden Arapça yapılan edebi çeviriler çeşitli perspektifler açısından incelenmiştir. Çalışmanın sonunda en çok çevrilen türlerin sırasıyla roman, çocuk edebiyatı, tarih-araştırma türünde olduğu; şiir, masal, hikâye, kısa öykü gibi türlerin neredeyse hiç çevrilmediği sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca on altı yıllık süreçte toplam iki yüz yirmi dört eserin çevrildiği; bu eserlerin yüzde doksanından fazlasının dört Arap ülkesinde basıldığı, bazı Arap ülkelerinde bir eser bile basılmadığı; çeviri yapan yetmiş bir çevirmenden on tanesinin bu eserlerin yarısından fazlasını çevirdiği; bazı yayınevlerinin de TEDA projesine yoğun ilgi gösterdiği bilgilerine ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: TEDA, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Arapça, çeviri, edebiyat.

Abstract

The acquaintance between Turks and Arabs dates back to almost one thousand three hundred years ago. While there are approximately four hundred literary works translated from Arabic to Turkish, the number of literary translations from Turkish to Arabic is around three hundred and eighty. Many of these translations have been made by individual

efforts. However, since 2005, the Ministry of Culture of the Republic of Turkey has initiated a project called TEDA to promote the works published in Turkish-on-Turkish culture, art and literature abroad through translation. The project aimed to increase the international visibility of Turkey's literary wealth. In this study, literary translations from Turkish to Arabic between the years 2005-2020 within the scope of the TEDA project were examined from various perspectives. The most translated genres were novel, children's literature, history-research, respectively. Genres such as poetry, fairy tales, stories and short stories are almost never translated. A total of two hundred and twenty-four works were translated in a sixteen-year period; that more than ninety percent of these works were published in four Arab countries, not a single work was published in some Arab countries; those ten of the seventy-one translators translated more than half of these works.
Keywords: TEDA, Ministry of Culture and Tourism, Arabic, translation, literature.

Extended Abstract

The acquaintance between Turks and Arabs dates back to almost one thousand and three hundred years ago. However, despite such a long period, the relations between the two nations developed in religious, cultural, linguistic and artistic dimensions. The translation of literary genres between the two languages lags behind in other dimensions. After the Turks converted to Islam, the translation movement accelerated. These translations consist of many religious, political and historical works, especially the Qur'an and hadiths.

However, when we look at the literary translations, it is seen that this number is quite low when compared to other genres. Publishing houses in Turkey have generally been more interested in the translation of religious and political works in line with their ideological perspectives, and they continue to do so. Interest in modern Arabic literature in Turkey suddenly increased in 1988 when Naguib Mahfouz won the Nobel Prize for Literature. This date constitutes a turning point in terms of translations from Arabic to Turkish. Translations from Modern Arabic Literature into Turkish can be divided into two parts: the period before Naguib Mahfouz and the period after Naguib Mahfouz. Today, the fact that a publishing house in Turkey bought the rights to translate all of Naguib Mahfouz's works into Turkish reveals how much this interest has grown. The most translated authors from Arabic to Turkish are: Jurji Zaydan, Gibran Khalil Gibran, Naguib Kaylani, Tawfîq al-Hakîm, Nawal al-Saadawi, Tayeb Salih. These authors have come to the fore in the genres of novels, plays and short stories. Adonis, Mahmoud Darwish, Nizar Qabbani, Ahmed al-Shahavi and Mohammad Bennis are the most translated Arab poets into the Turkish. The total number of literary works translated from Arabic to Turkish is approximately four hundred. Novel is the most translated literary genre from Turkish to Arabic. Half of the three hundred and eighty works translated consist of novel genre. This genre is followed by short stories, theatre, memoirs and poetry, respectively. It is not possible to take the history of reciprocal literary translations from both Arabic and Turkish back to two centuries. While there are approximately

four hundred literary works translated from Arabic to Turkish, the number of literary translations from Turkish to Arabic is about three hundred and eighty.

Many of these translations have been made by individual efforts. However, since 2005, the Ministry of Culture of the Republic of Turkey has initiated a project called TEDA to promote the works published in Turkish related to Turkish culture, art and literature abroad through translation. The project aimed to increase the international visibility of Turkey's literary wealth. In this study, literary translations from Turkish to Arabic between the years 2005-2020 within the scope of the TEDA project were examined in terms of various perspectives. At the end of the study, the most translated genres from Turkish to Arabic were novel, children's literature, history-research respectively; it has been concluded that genres such as poetry, fairy tales, stories and short stories are almost never translated. In addition, a total of two hundred and twenty-four works were translated in a sixteen-year period; that more than ninety percent of these works were published in four Arab countries, not even a single work was published in some Arab countries; those ten of the seventy-one translators translated more than half of these works. It has been reached that some publishing houses have shown great interest in the TEDA project.

GİRİŞ

Türkler ve Araplar arasındaki kültürel etkileşim yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Türklerin İslamiyet'e girmesinden itibaren yoğunlaşarak artan bu etkileşimin sonunda başta Kur'an-ı Kerim, hadîs-i şerîfler olmak üzere birçok dini, siyasi ve tarihi eser Arapçadan Türkçeye çevrilmiştir. Ancak edebi çevirilerin sayısı diğer türlerle karşılaştırıldığında oldukça azdır. Türkiye'de Arap edebiyatına olan ilgi diğer dünya edebiyatlarıyla karşılaştırıldığında maalesef çok sınırlıdır. Türkiye'de bulunan yayınevlerinin çoğunluğu da kendi ideolojik perspektifleri doğrultusunda daha ziyade dini, siyasi eserlerin çevirisiyle ilgilenmektedir[1]. Arapçadan Türkçeye yapılan edebi eser çevirileri, "klasik döneme" ait edebi metin çevirileri ve "modern döneme" ait edebi metin çevirileri olmak üzere ikiye ayrılarak incelenmiştir[2]. Ayrıca Levend "Türk Edebiyatı Tarihi Cilt I" isimli çalışmasının dipnot kısmında klasik dönem Arap edebiyatından Türkçeye çevrilen önemli eserlere yer vermiştir[3]. Öte yandan Suçin (2014) "el-Edebu'l-arabî fi'l-lugati't-turkiyye" başlıklı makalesinde Arapçadan Türkçeye yapılan çevirileri "klasik eserler" ve "modern eserler" olmak üzere iki kısımda incelemiştir.

1988 yılında Necîb Mahfûz'un Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanması Arapçadan Türkçeye yapılan çeviriler açısından dönüm noktasını oluşturmaktadır. Modern Arap edebiyatından Türkçeye yapılan çeviriler iki bölüme ayırmak istenirse Necîb Mahfûz'dan önceki dönem ve Necîb Mahfûz'dan sonraki dönem diye isimlendirebilir[4]. Corci Zeydân, Halîl Cibrân, Necîb Kîlâni, Tevfîk el-Hakîm, Nevâl es-Sa'dâvî, Tayyib Sâlih'in eserleri Türkçeye en çok çevrilen yazarların başında gelmektedir. Bu yazarlar roman, tiyatro ve kısa öykü türlerinde öne çıkmışlardır. Adonis, Mahmûd Dervîş, Nizâr Kabbânî, Ahmed eş-Şehâvî, Muhammed Bennîs ise en çok çevrilen Arap şairlerdir. Arapçadan Türkçeye çevrilen edebi türlere ait toplam eser sayısı da yaklaşık dört yüzdür[5].

Türkçeden Arapçaya yapılan ilk edebi çevirilerin tarihi 19. yüzyılın sonlarına uzanmaktadır. Abdülhak Hâmid, Namık Kemal, Ziya Paşa eserleri Arapçaya çevrilen ilk Türk yazarlardandır. İlerleyen zamanlarda Mehmet Akif Ersoy, Cenap Şahabettin, Hâlid Rıfkı Karay gibi önemli isimlerden bazılarının da eserleri Arapçaya çevrilmiştir. Ancak Türk edebiyatından yapılan çeviriler niceliksel olarak büyük çoğunluğu son otuz-kırk yılda Arapçaya çevrilmiştir[6]. Son zamanlarda yapılan çevirilere bakıldığında çevirmenlerin büyük bir kısmının Suriyeli olduğu

[1] Mehmet Hakkı Suçin, "el-Edebu'l-Arabî fi'l-Luğati't-Turkiyye", *es-Sekâfetu'l-Arabiyye 'alâ tarîki'l-harîr,* 2014, s. 194-221.

[2] Büşra Göktaş, "1990-2008 Yılları Arasında Arapçadan Türkçeye Yapılan Edebi Çeviriler Üzerine Bir İnceleme", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2011, s. 98.

[3] Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi I,* Ankara:Türk Tarih Kurumu, 1988, s. 45.

[4] Türkiye'de bulunan bir yayınevi Necip Mahfuz'un bütün eserlerinin Türkçeye çevirip yayınlama haklarını satın almıştır.

[5] Gürkan Dağbaşı, *Şiir Çeviri Eleştirisi,* İstanbul: Akdem Yayınları, 2017, s. 36.

[6] Mehmet Hakkı Suçin, "Tercemetu'l-Edebi't-Turkî ilâ el-Edebi'l-Arabî", *et-Terceme ve İşkâliyyât el-Musâkafe,* Doha: The Forum for Arab and International Relations, 2016, s. 239-251.

görülmektedir. Suriyeli çevirmenlerin çoğunun Türkiye sınırına yakın kuzey bölgelerde Arap uydularının yaygınlaşmasından önce karasal yayın frekansında bulunan Türk kanallarını izleyerek ve ailesinden Türkçe öğrenerek yetişmiş kişilerden olmaları da ayrı bir önem arz etmektedir. Bu çevirmenlerden birisi olan ve eğitimini İstanbul'da tamamlamış, dili akıcı bir biçimde konuşan, Türk edebiyatıyla yakından ilgilenen çevirmen Bekir Sıtkı, Türkçe hakkında; yapılan çeviriler üst düzey sanatsal seviyesi olan eserler olduğunu söylemektedir. Arapların yakın ilişkilerine rağmen hala Türk edebiyatını tam olarak bilmemekte olduklarını ve Türk yazarlardan birine ait bir eser okuduğu zaman bu edebiyata hâlâ yabancı olduklarını belirtmektedir[7].

Türkçeden Arapçaya en çok eseri çevrilen yazarlar arasından Aziz Nesin altmış iki eseriyle ilk sırada yer almaktadır. Onu on altışar eserle Orhan Pamuk ve Nazım Hikmet izlemektedir. Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Elif Şafak, Ahmet Ümit, Oktay Tiryakioğlu da birden fazla eseri Arapçaya çevrilen isimler arasındadır ve bu isimler roman türünde eserler vermektedir.

Arapçadan Türkçeye çevirisi yapılan yaklaşık dört yüz edebi eser varken, Türkçeden Arapçaya yapılan edebi çeviri sayısı üç yüz seksen civarındadır. Çevirmenler tarafından en çok rağbet edilen edebî tür, romandır. Türkçeden Arapçaya çevrilen yaklaşık üç yüz seksen eserin yarısı bu türdedir. Bu türü sırasıyla kısa hikâye, tiyatro, hatırat ve şiir takip etmektedir. Türk şairlerden sadece Mehmet Akif Ersoy, Nazım Hikmet ve Orhan Veli'nin eserleri Arapçaya çevrilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, TEDA projesi kapsamında Türkçeden Arapçaya çevirisi yapılan edebi eserleri çeşitli açılardan inceleyip, projenin ilerleyen zamanlarında daha verimli hale getirilmesine yönelik birtakım önerilerde bulunmaktır.

Çalışmanın soruları şunlardır:

1- TEDA projesi kapsamında hangi tür eserler çevrilmiştir?
2- TEDA projesi kapsamında hangi tür eserlerin çevirisi artırılmalıdır?
3- TEDA projesi kapsamında çevrilen kitaplar hangi ülkelerde basılmış; hangi ülkeler bu projeyle hiç ilgilenmemiştir?
4- TEDA projesi kapsamında çeviri yapan çevirmenler kimlerdir, çevirmenlerin yoğunlaştıkları bir edebi tür var mıdır, çevirmenler içinde Türk çevirmenlerin durumu nedir?
5- TEDA projesi kapsamında hangi Türk yazarların eserleri Arapçaya çevrilmiştir, bu yazarların yazdığı edebi türler nedir?
6- Yurt dışından bu projeye ilgi gösteren yayınevleri hangileridir?

[7] Murat Özcan, "Dizilerden Sonra Türk Romanları da Araplara Ulaştı", *Eskiyeni*, 14 (2009), s. 94-97. Sıtkı, Arapçaya dublaj edilmiş Türk dizilerinin Arap toplumunda yaptığı etkiye de işaret etmeyi ihmal etmemektedir. Üstelik bu diziler Arap toplumuna, benzer gelenek ve görenekleri olan, aynı çevrede yaşayan kendilerine benzeyen bir komşuları olduğunu keşfettirdiğini ifade etmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırma kapsamında, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından hazırlanan TEDA projesine dair hazırlanan iki bin beş yüz elli beş sayfalık katalog taranmış ayrıca yayınevlerinden de bilgi alınmıştır.

Verilerin Analizi

Türkçeden Arapçaya çevrilen edebi eserlere dair elde edilen veriler bir istatistik uzmanı yardımıyla sınıflandırılmıştır, yorumlar bu istatiksel veriler üzerinden yapılmıştır.

TEDA Projesi Hakkında Genel Bilgi

Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığınca yürütülen ve kısa adı "TEDA" olan "Kültür ve Turizm Bakanlığı Türk Kültür, Sanat ve Edebiyat Eserlerinin Dışa Açılımını Destekleme Projesi"; Türk kültür, sanat ve edebiyatıyla ilgili Türkçede veya başka bir dilde yayımlanmış eserlerin, çeviri ve yayım marifetiyle yurt dışında tanıtılmasını sağlamak için yurt dışında faaliyet gösteren yayıncılara teşvik veren bir çeviri, yayım ve tanıtım destek programıdır.

2005 yılında başlatılan TEDA Projesi, Türkiye'nin kültürel ve edebi birikimini yabancı okurlara kendi dillerinde okuma olanağı sunmakta ve böylece Türk yazarların eserlerinin uluslararası kitap pazarlarında görünürlüğü desteklenmiş olmaktadır[8].

Türk kültür, sanat ve edebiyatının yurtdışında tanıtılmasında bugüne kadar önemli eksiklikler görüldüğü ve yayımlanan eserlerin okuyucuya ulaştırılmasında etkili bir yol izlenemediğinden hareketle oluşturulan projeye bugüne kadar 79 farklı ülkeden 700 yayıncı başvurmuş, proje kapsamında toplam 2555 adet Türk edebiyatına, kültürüne dair eser 60 farklı dilde yayımlanmıştır[9]. Bu diller arasında İngilizce, Fransızca, Almanca, Arapça, Çince, İspanyolca gibi dünyanın en çok konuşulan dillerinin yanı sıra Uygurca, Danca, Nepalce, Ermenice gibi nispeten az konuşulan diller de bulunmaktadır.

Türk edebiyatından en çok eser Bulgarcaya çevrilmiştir. İkinci sırada ise bu çalışmaya konu olan Arapça yer almaktadır. Almanca, Arnavutça, Farsça, İngilizce, Azerice, Makedonca, Boşnakça ve İtalyanca da ilk on sıradaki diğer dillerdir.

Projeye yurtdışında bulunan yayınevleri başvurabilmektedir. Konusu; tıp, doğa bilimleri, uygulamalı bilimler, sosyal bilimler (yayımlanmasında yarar görülen Türk tarihi ile ilgili eserler hariç), ekoloji ve iş dünyası gibi edebiyat dışı alanları kapsayan eserler, ders kitapları, ders notları ve bildiriler, sözlükler, dergiler ve diğer süreli

[8] "TEDA (Türk Kültür, Sanat ve Edebiyatının Dışa Açılması) Projesi" erişim: 26 Eylül 2021, https://kygm.ktb.gov.tr/TR-1016/teda-turk-kultur-sanat-ve-edebiyatinin-disa-acilmasi-pr-.html.

[9] "Başka dillerde edebiyatımız" erişim: 13 Eylül 2021, http://www.musaigrek.com/2012/01/baska-dillerde-edebiyatmz.html.

yayınlar, rehber, broşür ya da kitapçıklar desteklenmemektedir[10]. Görüldüğü gibi sadece edebi eserlerin çevirisi desteklenmektedir. Çevrilmesi uygun görülen eserler için bakanlık ve yayınevi arasında bir anlaşma imzalanmaktadır. Daha sonra bakanlık eserin basılması için gerekli olan maddi desteği yayınevine sağlamaktadır. Yayımcı kuruluşlar başvuru formunda belirtilen çeviri veya baskı giderlerinden birisi için mali destek talebinde bulunabilmektedirler. Ancak, TEDA Kurulu kararıyla daha önce desteklenmiş eserlerin basımı sonrasında yurt dışında tanıtılmasında özel bir fayda görülen başvurular için tanıtım desteği de sağlanabilmektedir. Çevrilmesi istenilen eserler için bakanlığa yapılan başvurular yıl boyunca yapılabilmektedir. Bakanlığa ulaşan başvurular yılda en az iki kez toplanan TEDA Danışma ve Değerlendirme Kurulunca değerlendirilip yayınevine bildirilmektedir. Yayıncı kuruluşlar TEDA Danışma ve Değerlendirme Kurulu'na tek proje için başvurabildikleri gibi birden fazla proje için de başvuru yapabilmektedirler.

TEDA Projesi kapsamında 9 kitabın çevirisini yaptırıp basan Suriyeli Cadmus Yayınevi müdürü Ziyad Muna, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın İstanbul'da düzenlemiş olduğu bir konferansta çeviriye destek veren Türk makamlarının kitap seçimine karışıp karışmadıklarının sorulması üzerine; çevrilecek eserleri yayınevinin kendisinin önerdiğini; bakanlığın da aralarından desteklemek istediğini kurulca seçtiğini fakat yayınevinin çevirisini yaptırıp da bakanlığın onayını alamadığı durumlarda yayınevinin kitabı kendi hesabından bastırdığını beyan etmiştir[11].

BULGULAR VE YORUM

Tablo 1

Türkçeden Arapçaya Çevrilen Edebi Türler ve Sayıları

Roman	111
Çocuk Kitabı	72
Tarih/Araştırma	31
Masal-Hikâye	3
Biyografi	2
Şiir	1
Hatırat	1
Sağlıklı Beslenme	1
Kısa Öyküler	1

[10] "TEDA Nedir?" erişim: 18 Eylül 2021, https://teda.ktb.gov.tr/TR-255369/turkce.html.
[11] Özcan, "Dizilerden Sonra Türk Romanları da Araplara Ulaştı", s. 95.

Tiyatro	1
Toplam	**224**

Çevrilen türler arasında roman ilk sırada yer almaktadır ve toplam eser sayısının %49,55'ini oluşturmaktadır. Listede dikkat çeken tür ise çocuk kitaplarıdır. Toplam içinde %32,14 oranına sahiptir. Bu türün çeviride tercih edilme sebebi olarak çocuk edebiyatına yönelik pazarın büyüklüğü gösterilebilir. Listedeki diğer türler ise yaklaşık %18 dilimi temsil etmektedir. Bu oran oldukça düşüktür. 2005 yılından 2020 yılına kadar Türk şairlerden sadece bir tanesinin eserlerinin çevrilmiş olması bir eksiklik olarak kabul edilmelidir. Arap okuyucu TEDA projesi kapsamında hâlâ Türk şairleri tanımamaktadır. Aynı durum tiyatro, kısa öykü, masal-hikâye türü için de geçerlidir.

Yaklaşık 15 yıllık süreçte çevrilen eser sayısı yıllık ortalama 15 civarındadır. Bu sayının da yükseltilmesi için gerekli çalışmalar yapılmalı, Türk edebiyatının zenginliği tüm Arap coğrafyasına tanıtılmalıdır.

Tablo 2

Türkçeden Arapçaya Çevrilen Edebi Eserlerin Yayımlandığı Ülkeler ve Eser Sayıları

Lübnan	74
Mısır	69
BAE	45
Suriye	27
Ürdün	5
Suudi Arabistan	1
Kuveyt	1
Irak	1
Fas	1

Lübnan, en çok kitap çevirisi yapılan ülkeler arasında toplamdaki %33 oranıyla ilk sıradadır. Yani Arap coğrafyasında basılan her üç Türk edebiyatına ait eserden biri bu ülkede basılmıştır. Mısır toplam içinde %30,80 ile ikinci; Birleşik Arap Emirlikleri %20 ile üçüncü; Suriye %12 ile dördüncü sıradadır. Bu verilerden hareketle bu dört ülkenin Türkçeden Arapçaya çevrilen edebiyat eserlerinin neredeyse tamamını yayımladıkları söylenebilir. Suudi Arabistan, Kuveyt, Irak ve Fas'ta ise sadece birer eser basılmıştır ki bu durum şaşırtıcıdır. Ayrıca resmi dilleri Arapça olan Tunus, Cezayir, Yemen, Bahreyn, Sudan, Filistin, Katar, Libya,

Umman, Somali gibi ülkelerde henüz TEDA projesi kapsamında çevrilmiş Türk edebiyatı eseri bulunmamaktadır. Sayılan bütün ülkelerin dillerinin ortak olması sebebiyle Lübnan'da basılan bir eserin Tunus'a ulaşabileceği düşünülse de hiç eser basılmayan ülkelere yönelik bir çalışma, teşvik programı yürütülebilir.

Tablo 3

Türkçeden Arapçaya Çeviri Yapan Çevirmenler ve Çevirdikleri Edebi Eser Sayısı

Abdulkadir Abdelli	35	Mehmet Sıddık Yıldırım	3
Muhtab Muhammed	22	Emile Yakub	3
Sabri Hammam	17	Mervan Saiddin	3
Mustafa Hamza Afa	16	Esma Mikavi Mahmud	2
Samir Abbas Zahran	10	Ahmed Acem	2
Bekir Sıdkı	9	Musab Hamud	2
Maha Ghattas	7	Rahim Sayed	2
Muharrem Şeyh İbrahim	6	Esma Abdullah Fehim	2
Nanes Ahmed	5	Süha Kıyak	2
Mustafa Efe	5	Faruk Mustafa	2
Muhammed Hamidullah Ağırakça	5	Tarık Nafise	2
Hacer Mahmud Salih	4	Afnan Saiddin	2
Muhammed Ahmed İtani	4	Fadia Karan	2

Abdulkadir Abdelli toplam içinde %15,62 ile ilk sırada yer almaktadır. Adeta bir kültür elçisi gibi çalıştığını söyleyebileceğimiz çevirmen farklı ülkelerdeki yayınevleriyle çalışmış; çok sayıda roman ve çocuk kitabı çevirmiştir. %9,82 ile en çok çeviri yapanlar sıralamasında ikinci sırada olan Muhtab Muhammed farklı türlerdeki eserleri çevirmiştir. %7,5 ile üçüncü sırada yer alan Sabri Hammâm ise sadece çocuk kitapları çevirmiştir. Buradan bu çevirmenin çocuk edebiyatı çevirileri üzerine uzmanlaştığını söylemek mümkündür.

İlk on sırada yer alan çevirmenler TEDA Projesi kapsamındaki eserlerin yarısından fazlasını Arapçaya çevirmişler, Türk edebiyatının Arap coğrafyasına ulaşmasında köprü vazifesi gerçekleştirmişlerdir. Çevirmenlerin yarısından biraz azı da sadece bir ya da iki eser çevirmiştir.

En çok çeviri yapan çevirmenlere bakıldığında çevirmenlerin neredeyse tamamının Arap olduğu görülmektedir. Mustafa Efe, Muhammed Hamidullah

Ağırakça, Süha Kıyak gibi çok az sayıda da olsa Türkçeden Arapçaya çeviri yapan Türk çevirmenler de bulunmaktadır.

Nebibe Mehdi, Celal Rıfat, Mahir Mehio, Yaman Kayalı, Mahmud Kemal, Cemal al-Hansali, Zeyneb İdris, Riham Taha, Muhammed Osman, Rafif Salah, Amr es-Seyyidi, Halid Tabar, Ali Tapar, Cemal Said, Hacer Hayri, Gazel Yeşiloğlu, Kerem Mansur, Hamza İsmail, Sayfa Arafat, Ömer Mahmut es-Seydi, Antonie Basil, Esma Abdullah Halife, Leyla Selamet vd. çevirmenler birer eser çevirmişlerdir. En az bir eseri Arapçaya çeviren çevirmen sayısı ise yetmiş bir tanedir.

Tablo 4

Türkçeden Arapçaya Çevrilen Türk Yazarlar ve Çevrilen Eser Sayıları

Şebnem Güler Karacan	10	Oktay Tiryakioğlu	3
Ahmet Ümit	10	Ayfer Tunç	3
İlber Ortaylı	6	Gül İrepoğlu	3
Orhan Kemal	6	Mustafa Armağan	2
Melike Günyüz	6	Orhan Pamuk	2
Yusuf Asal	5	Oya Baydar	2
Yavuz Bahadıroğlu	5	Mine Kırıkkanat	2
Tuna Kiremitçi	4	İnci Aral	2
Erhan Afyoncu	3	Feridun Oral	2
Ahmet Efe	3	Nâzım Hikmet	2
Zeynep Sevde Paksu	3	Ahmet Günbay Yıldız	2
Ahmet Şimşirlioğlu	4	Duygu Karacanoğlu	2
İskender Pala	3	Bestami Yazgan	2
Hakan Günday	3	Celil Oker	2
Mevlâna İdris Zengin	3	Aslı Perker	2
Ahmet Hamdi Tanpınar	3	Mario Levi	2

Şebnem Güler Karacan ve Ahmet Ümit onar eserle en çok çevrilen yazarlardır. Karacan çocuk kitaplarıyla tanınan, tüm eserleri Birleşik Arap Emirlikleri'nde yayımlanmış bir yazarken; Ümit polisiye roman türüyle öne çıkan ve Birleşik Arap Emirlikleri ile Lübnan'da çok fazla rağbet gören bir yazardır. İlk beşteki isimlerden Melike Günyüz de çocuk kitapları yazan bir yazardır ve eserlerinin tümü Lübnan'da yayımlanmıştır. En çok eseri çevrilen isimlerden olan İlber Ortaylı tarih kitaplarıyla Lübnan'da; Orhan Kemal roman türüyle Mısır ve Suriye'de öne çıkan yazarlardır.

Yusuf Asal, Yavuz Bahadıroğlu, Tuna Kiremitçi, Ahmet Şimşiroğlu'nun da en az dört eseri Arapçaya çevrilmiştir.

Listedeki isimler genel olarak roman türüyle öne çıkan yazarlardır. Murat Tuncel, Çetin Ömer, Orhan Veli, Serdar Özkan, Sevim Ak, Cahit Zarifoğlu, Adalet Ağaoğlu, Latife Tekin, Yekta Kopan, Yalvaç Ural, Mine Kırıkkanat, Namık Kemal, Murathan Mungan, Siber Eraslan, Hande Altaylı, Rasim Özdenören, Nermin Bezmen, Halil İnalcık, Vedat Sağlam, Kemal Özer, Tahsin Yücel, Ahmet Hamdi Tanpınar vd. yazarların birer eseri Arapçaya çevrilmiştir. En az bir eseri Arapçaya çevrilen yazar sayısı ise yüz kırk bir tanedir.

Türk Edebiyatında oldukça tanınan birçok değerli yazar ve şairin eseri Arapçaya çevrilmeyi beklemektedir.

Tablo 5

Türkçeden Arapça Çevrilen Edebi Eserler Çevirilerini Basan Yayınevleri

Arab Scientific Publishers	Lübnan	32
Dar Rabie Publishing	B.A.E.	22
Thaqafa Publishing	B.A.E.	21
Safeer Publishing Company	Mısır	18
Etrac for Printing&Publishing	Mısır	16
Dar Kreidieh for Printing&Publishing	Lübnan	12
al-Arabi Publishing	Mısır	11
Cadmus Press	Suriye	9
Dar Hiwar Publishing	Suriye	8
Dar al-Mareef Bookshop	Lübnan	8
Egyptian Office for Publishing	Mısır	6
Dijital Future	Lübnan	6
Sefsafa Publishing House	Mısır	5
Sphinx Agency	Mısır	4
Dar al-Rowad Publishers	Suriye	4
Jarrous Press	Lübnan	3
Ward for Publishing	Ürdün	3
al-Takween House Publisher	Suriye	2

al-Mada House Publisher	Suriye	2
General Egyptian Book Organization	Mısır	2
Afaq House Publisher	Mısır	2
Darul Hadis	Suriye	2
All Prints Distributurs&Publishes	Lübnan	2
Dar al-Moualef Publishing House	Lübnan	2
Egyptian Culturel Assembly	Mısır	2
Difaf Publishing	Lübnan	2
Dar al-Manhal Publishers	Lübnan	2
Animar for Literature and Arts	Mısır	2
Dar al-Hadaek	Lübnan	2
Al-Hudhud Publishing	B.A.E.	2

Arab Scientific Publishers tüm eserlerin yaklaşık 14,2'sini basmıştır. Bu yayınevi özellikle roman ve tarih-araştırma kitap çevirisi yayımlamıştır. İkinci ve dördüncü sıradaki Dar Rabie Publishing ve Safeer Publishing Company sadece çocuk edebiyatı türündeki kitapların çevirisini yayımlamışken, üçüncü ve beşinci sıradaki yayınevleri roman türü eserlerin yayımlanmasına öncelik vermiştir. İlk yedi sıradaki yayınevleri 10'un üzerinde kitap basmıştır. Bu yedi yayınevi Lübnan, Mısır ve Birleşik Arap Emirlikleri merkezli olup çevrilen tüm eserlerin yaklaşık %59'unu basmıştır. Listedeki yayınevleri genel olarak az önce belirtilen ülkelerde yer alırken, birden fazla eser basan yayınevleri Ürdün'den bir tane, Suriye'den altı tanedir.

Hzya Bookstore, Edition al-Halabi, Dar al-Saqi, Dar el-İlm Lilmalayin, Dar Han Publishing, Dar al-Warrak Company, Dar al-Mada Publishing vd. yayınevleri birer eser çevirisi yayımlamışlardır. En az bir eseri Arapçaya çevirten yayınevi sayısı ise otuz dokuz tanedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Edebiyat, ülkelerin ve ulusların kendi zenginliklerini ortaya koyan, bir ülkenin tüm özelliklerini yansıtan adeta bir ayna gibidir. Çeviri de bu aynanın diğer ülkeler ve milletler tarafından görünmesini sağlayan bir araçtır.

Kısa adı "TEDA" olan ve "Kültür ve Turizm Bakanlığı Türk Kültür, Sanat ve Edebiyat Eserlerinin Dışa Açılımını Destekleme Projesi" olarak bilinen program, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığınca yürütülmektedir. Bu programda, Türk kültür, sanat ve edebiyatıyla ilgili Türkçede veya başka bir dilde yayımlanmış eserlerin, çevirisi ve yayımlanması desteklenmektedir.

TEDA projesine şu ana kadar 79 farklı ülkeden 700 yayıncı başvurmuş ve proje kapsamında toplam 2555 adet Türk Edebiyatına, kültürüne dair eser 60 farklı dilde yayımlanması sağlanmıştır.

İngilizce, Fransızca, Almanca, Arapça, Çince, İspanyolca gibi dünyanın en çok konuşulan dillerinin yanı sıra, Uygurca, Danca, Nepalce, Ermenice gibi nispeten az konuşulan dillerde de çeviriler yapılmıştır. Yapılan çeviriler incelendiğinde Türk Edebiyatından en fazla eserin Bulgarcaya çevrildiği görülmektedir. İkinci sırada ise Arapça yer almaktadır.

Proje kapsamında bugüne kadar iki yüz yirmi dört edebi eser Türkçeden Arapça çevrilmiştir. Geçmişten günümüze -yaklaşık yüz kırk yıllık süre zarfında- Türkçeden Arapça çevrilen yaklaşık üç yüz seksen eser olduğu göz önünde bulundurulduğunda TEDA projesinin kapsamında çevrilen eserlerin toplamda %60 civarında pay sahibi olduğu görülür ki bu oran çok değerlidir. Yaklaşık dört yüz milyon Arapça konuşan insana ulaşma potansiyeli olan projenin niceliksel açılardan katlanarak büyümesi için gerekli bütün adımlar atılmalıdır.

Roman ve çocuk edebiyatı TEDA projesi kapsamında en çok çevrilen türlerken, şiir, kısa öykü, hikâye, tiyatro türlerinden sadece 1-2 eser Arapçaya çevrilmiş, bu türler adeta yok sayılmıştır. Ülkemizde çok kıymetli şair, tiyatro yazarı ve öykücülerin olduğu muhakkaktır. Bu türlerin çevirilerine ayrı bir özen göstermek gerekmektedir.

Türk edebiyatının dünyada itibar kazanması için çeviri yapma olayı, stratejik bir plana ihtiyaç duymaktadır. Bu da Türk makamlarının diğer dillere yapılan çeviri işlerine özen göstermesini gerektirmektedir. Çünkü edebiyat toplum hakkındaki gerçekleri aktarmada etkin olan en büyük yöntemdir. Çeviri hareketini canlandırmada pay sahibi olanların amatör çevirmenler ve maceracı yayınevlerinin elinde bulunuyor olması ve bunun yanı sıra seçici kişinin çevirmenin kendisi olması, ya da stratejik bir plan olmadan yayıncının revaçta olan işleri araması, bu işi devlet tarafından finanse edilmesi gereken bir olgu haline getirmektedir[12].

Eserleri Arapçaya henüz çevrilmeyen ancak gerek Türk klasikleri gerekse modern Türk edebiyatına dair eserler kaleme alan Türk yazar ve şairlerin de eserlerinin Arapçaya çevrilmesi için çalışmalar yapılmalıdır. TEDA Projesi, başlangıcından günümüze kadar sergilediği verimli çalışmasını devam ettirerek bir barış elçisi, milletler arası kültür ve sanat köprüsü olmayı daha sonraki yıllarda da sürdürmelidir[13].

Lübnan, Mısır ve Birleşik Arap Emirlikleri üçlüsü her on eserden sekizinin yayımlandığı ülkelerdir. Türk edebiyatından hiçbir eserin yayımlanmadığı Tunus, Cezayir, Yemen, Bahreyn, Sudan, Filistin, Katar, Libya, Umman, Somali gibi ülkelerde diplomatik misyonlar veya Yunus Emre Enstitüsü gibi kurumlar

[12] Özcan, "Dizilerden Sonra Türk Romanları da Araplara Ulaştı", s. 95.
[13] N. Banu Gümüştüs, Nilüfer Denissova, "Türk Edebiyatı Bu (mu?) dur. TEDA Projesi Kapsamında Rusçaya Çevrilen Yapıtlar", *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, Özel Sayı: 2016, s. 61-77.

aracılığıyla TEDA projesinin tanınırlığının artırılmasına yönelik faaliyetler yürütülmelidir.

Türkçeden Arapçaya çeviri yapan çevirmenler arasında Türk çevirmen sayısını artırmaya yönelik çalışmaların yapılması da önerilmektedir. Bunun için de Arapça Mütercim-Tercümanlık bölümlerinde edebi çeviri yapabilecek yeni çevirmenlerin yetiştirilmesi gerekmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/Reference

Dağbaşı, Gürkan. *Şiir Çeviri Eleştirisi.* İstanbul: Akdem Yayınları, 2017.

Deniz, Ümit. "Türk Tiyatro Metinlerinin Çeviri Problemi ve TEDA Projesi". Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, 2016.

Göktaş, Büşra. "1990-2008 Yılları Arasında Arapçadan Türkçeye Yapılan Edebi Çeviriler Üzerine Bir İnceleme". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2011.

Gümüştüs, N. B., Denissova, N. "Türk Edebiyatı Bu (mu?) dur. TEDA Projesi Kapsamında Rusçaya Çevrilen Yapıtlar". *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi.* Özel Sayı: (2016), s. 61-77.

Kültür ve Turizm Bakanlığı. "TEDA Projesi". Erişim: 26 Eylül 2021. https://teda.ktb.gov.tr/Eklenti/80355,0000-2555pdf.pdf?0.

Levend, Agâh Sırrı. *Türk Edebiyatı Tarihi I.* Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1998.

Özcan, Murat. "Dizilerden Sonra Türk Romanları da Araplara Ulaştı". *Eskiyeni*, 14 (2009), s. 94-97.

Suçin, Mehmet Hakkı. "el-Edebu'l-Arabi fi'l-Luğati't-Turkiyye". *es-Sekâfetu'l-Arabiyye 'alâ Tarîki'l-Harîr*. 2 (2014), s. 194-221.

Suçin, Mehmet Hakkı. "Başka Dillerde Türk Edebiyatı". *Ecinniler İki Aylık Kültür Edebiyat Dergisi*. (Ağustos 2021), s. 30-40.

Suçin, Mehmet Hakkı. "Tercemetu'l-Edebi't-Turkî ilâ el-Edebi'l-Arabî". *et-Terceme ve İşkâliyyât el-Musâkafe*. Doha: The Forum for Arab and International Relations, 2016.

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
http://dergipark.org.tr/istanbuljas

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)
Volume/Cilt: 5, Issue/Sayı: 1, 2022/1, 79-110
DOI: 10.51802/istanbuljas.1088302
Research Article/*Araştırma Makalesi*

Ahmed Şevkî'nin Tiyatro Anlayışında Emîretu'l-Endelus (Endülüs Prensesi) Tiyatrosu

Amirat Al-Andalus (Princess of Andalusia) Theater in Ahmad Shawqi's Understanding of Theater

Mustafa AYDIN* **&Aysel ERGÜL KESKİN****

* Doç. Dr., İstanbul Ayvansaray Üniversitesi Öğretim Üyesi, İstanbul, Türkiye.

E-mail: mustafaaydin@ayvansaray.edu.tr

https://orcid.org/0000-0001-7640-7470

** Prof. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Arapça Öğretmenliği Programı Öğretim Üyesi, İstanbul, Türkiye.

E-mail: ayselergulkeskin@aydin.edu.tr

https://orcid.org/0000-0002-1326-8124

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:
Aysel ERGÜL KESKİN,
Prof. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Arapça Öğretmenliği Programı Öğretim Üyesi, İstanbul, Türkiye.

Submission/Başvuru:
16 Mart/March 2022

Acceptance /Kabul:
11 Nisan/April 2022

Citation Atıf/:
AYDIN, Mustafa ve Aysel ERGÜL KESKİN. " Ahmed Şevkî'nin Tiyatro Anlayışında Emîretu'l-Endelus (Endülüs Prensesi) Tiyatrosu..", *Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS),* 5/1 (2022/1), 79-115.

Öz

Ahmed Şevkî (1868-1932), unutulmaz kasideleriyle modern Arap şiirinin Emîru'ş-Şu'arâ'sı (Şairlerin Emiri) olarak adlandırılmıştır. Arap edebî geleneğine kazandırdığı lirik şiirleriyle tanınmış olan Şevkî, modern Mısır edebiyatının önde gelen şairlerinden ve dramatistlerinden biridir. Üslubunu ve biçimini geliştirerek manzum tiyatro alanına büyük katkı sağlamıştır. Bu nedenle Arap edebiyatında manzum tiyatronun babası olarak kabul edilmiştir. Şevkî'nin tarihî draması olan *Emîretu'l-Endelus* (Endülüs Prensesi-1932), mensur olarak yazdığı tek tiyatro eseridir. Konusunu İslam tarihinden almıştır. Şair olan Melik el-Mu'temid b. 'Abbâd'ın hüzünlü saltanat dönemiyle ilgilidir. Endülüs'ü anlatan sanatsal örneklerden biri olan *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosu, Endülüs meselesini ve onun maruz kaldığı işgali ele alarak Şevkî'nin diğer tiyatroları gibi okuyucusuna dokunan duygusal bir mesaj taşımaktadır. Bu çalışmada, Ahmet Şevkî'nin tiyatro anlayışının ışığı altında *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosunun dramatik yapısının incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Şevkî, Emîretu'l-Endelus, Arap tiyatrosu, manzum tiyatro, Emîru'ş-Şu'arâ', dramatik inceleme.

Abstract

Ahmad Shawqi (1868-1932) has been called the *Amîr al-Shuʿarâʾ* (Prince of Poets) of modern Arabic poetry with his memorable qasidas. Shawqi, who is known for his lyrical poems that he brought to the Arab literary tradition, is one of the leading poets and dramatists of modern Egyptian literature. He made a great contribution to the field of poetic theater by developing its style and form. For this reason, he has been accepted as the father of verse theater in Arabic literature. Shawqi's historical drama, Amirat al-Andalus (Princess of Andalusia-1932), is the only theatrical work he wrote in prose. It takes its subject from the history of Islam.

Keywords: Ahmad Shawqi, Amirat al-Andalus, Arab theater, verse drama, Amîr al-Shuʿarâʾ, dramatic analysis.

Extended Abstract

Famous Egyptian poet and dramatist Ahmad Shawqi was called *Amîr al-Shuʿarâʾ* because of his talent and unique literary works written over the course of more than forty years of his life. Shawqi directly affected every field of poetry; art, linguistic, cultural and cognitive aspects, and even national consciousness with his innovative role. In addition to his special interest in theater, Shawqi also is interested in musical art. He is one of the greatest poets of Arabic literature among neoclassical poets. With his contributions, Arabic literature took on this poetic color in the modern period. Ahmad Shawqi is also the pioneer of Arabic verse theater. Many of the litterateurs such as Aziz Abaza, Ali Ahmad Bakatheer, Abdurrahman al-Sharqawi, Salah Abdel-Sabour followed Ahmad Shawqi's path.

Amirat Al-Andalus theater is the only prose theater that Ahmad Shawqi started to write while he was in exile in Andalusia and completed in the last period of his life. The name of the play clearly shows that it is taken from the historical events related to the end of the Mulûku't-Tawâʾif Period. This theatre is based on al-Makkarî's work called *Nafh at-Tîb min Ghusni'l-Andalus ar-Ratîb* as a historical frame story, however, the author was not content with these sad historical events that ended with the destruction of Mulûku't-Tavâʾif in Işbiliye and fused the fictional story he woven around the love of al-Mu'temid's daughter Buseyne and the heroic Arab youth Hassûn with this historical event. Al-Mu'temîd was sent to Ağmât as a prisoner after Ibn Tashfin, the ruler of the Murâbıts, had dominated Andalusia. This love story resulted in the marriage of Buseyne and Hassûn in Ağmât where al-Mu'temid was in prison. Ahmad Shawqi adhered to the reality of historical events in general in the theater of *Amirat al-Andalus*. He has blended Ağmât and Işbiliye, sad reality and romantic fiction in the light of his theatrical knowledge and experiences. The conflict in the play takes place between al-Mu'temid b. 'Abbâd, Yusuf b. Tashfin -the commander of the Murâbıts- and King of Castile VI. Alfonso. In addition, there is a conflict between the rejection of polygamy and the social traditions that allow polygamy. The author, presented the events of this play which took place in the Mulûku't-Tavâ'if Period in a way that shows the many conflicts, injustices and intrigues that took place during that period and the excessive extravagance of the rulers of that period. The work, which was published after Shawqi's death in 1932, consists of five acts. There are three scenes in acts I. and V.

Amirat al-Andalus theater, although the plot is too complicated, is very interesting and at the same time resembles a historical novel more than a drama both with a large amount of material put into it and its presentation. The historical background is partly a matter of reality and partly of legend. As for the social aspect, the author has tried to reveal the temperament and appearance of Andalusian life in order to attract the attention of readers through it. The prose of the play is sweet and often assonance. These stylistic and linguistic features probably prevented Shawqi's theaters from being staged frequently in Egypt. Because the people generally preferred colloquial melodramas. The style of Ahmad Shawqi on the other hand is quite classical, but the ideas and the life expressed dramatically in his plays are new. In this regard, Shawqi has influenced the poets and playwrights of modern Egypt, even those who are striving to find newer models of expression.

Andalusia is one of the most important motifs in modern Arabic literature. The process of writing Andalusia includes a dynamic of memory, vision and expectation that determines the form of the text and conveys its eye-opening messages. As a mythological discourse, Andalusia has come to life again in literary genres in the style of story, novel and theater by using the forms and possibilities of modern Arabic literature. *Amirat al-Andalus* theater is also one of the most recognizable examples of this. As fact and fiction play with each other historical facts dialogue with mythical ideals and the occasional distortion, exaggeration or misinterpretation of what might be considered literary history can produce multiple meanings for a literary text. Because the ingenious ways of remembering Andalusia and the ideas inculcated by the text best reveal to us the thought of the contemporary Arab writer.

This study examines the connections between the temporal and spatial meanings of Andalusia and how their historical, romantic and social realist aspects are handled in the theater of *Amirat al-Andalus* in the light of Ahmad Shawqi's understanding of theatre. In this play, the author makes the reader feel that writing Andalusia requires more than nostalgia for a glorious past and although it contains mythical and accidental elements due to its theatrical fiction, the author draws attention to the mistakes made at that time by the historical event from which the frame story was inspired.

As a result, we can say that Ahmad Shawqi, who succeeded in depicting Andalusia in an artistic way and discovering its lost world not only with his poems but also with the Amirat al-Andalus theater he wrote in the last years of his life, will continue to be the timeless *Amîr al-Shuʿarâʾ* of every era and its litterateur.

GİRİŞ

Ahmed Şevkî, 1868'de Kahire'de Hidiv sarayına bağlı varlıklı bir ailede doğmuştur. Hidiv İsmail'in sarayında çalışan anneannesi onu beşikten itibaren himayesine almıştır. Dört yaşındayken, Seyyide Zeyneb semtindeki eş-Şeyh Sâlih'in Küttâbı'na gitmiş ve orada Kur'an-ı Kerim'in bir kısmını ezberlemiştir. İlk ve ortaokula giderken halkla ve halk yaşamıyla kaynaşma fırsatı yakalamış ancak bu kaynaşma kısa süreli olup okuldan sonra tekrar saraydaki hayatına geri dönmüştür. Ortaöğrenimini tamamladıktan sonra 1885 yılında babası onu, hukuk tahsili yapması için hukuk fakültesine yazdırmıştır. İki yıl sonra hukuk fakültesini terk ederek tercüme bölümüne girmiştir. Bu okulda, Arapça öğretmeni Şeyh Muhammed el-Besyûnî ile tanışmasıyla birlikte dilinden şiir pınarı fışkırmaya başlamıştır. Şevkî'nin bu şiir tutkusu öğretmeninin çok hoşuna gitmiş ve öğrencisini bu yönde teşvik etmiştir. Fransızcayı iyi derecede öğrenerek tercüme bölümünden mezun olunca Hidiv Tevfîk onu saraya atamış, sonra hukuk ve edebiyat tahsilini tamamlaması için 1887 yılında Fransa'daki Montpellier Üniversitesine göndermiştir. Şevkî, orada bulunduğu süre zarfında Fransa'yı dolaşmış, Londra'yı ziyaret etmiş; Paris'te kaldığı süre boyunca Fransız tiyatrolarını izlemiş ve Fransız edebiyatına yakın ilgi göstermiştir. Victor Hugo, La Fontaine, Lamartine, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine ve Charles Baudelaire gibi ünlü Fransız şairlerini okumuştur. Racine, Corneille, Molière ve Shakespeare'in etkisinde kalmıştır. 1890'da şiir koleksiyonunun ilk bölümü olan *eş-Şevkiyyât'*ı çıkarmıştır. 1914'te I. Dünya Savaşı çıktıktan sonra İngilizler tarafından ailesiyle birlikte Endülüs'e sürgüne gönderilmiş ve 1920'de Mısır'a geri dönmüştür. Bu dönemden sonra daha özgürce hareket ettiği edebî hayatının ikinci devresi başlamıştır. Nazmettiği şiirler ve halkın içinde oluşturduğu vatanseverlik ve siyaset anlayışı ile Şevkî, Araplar arasında önemli bir yer edinmiştir. 1927 yılında sadece Mısır'dan değil, tüm Arap ülkelerinden katılan Arap şairleri ve edipleri tarafından Kahire'de düzenlenen bir törende Ahmed Şevkî'ye, *Emîru'ş-Şu'arâ' (Şairlerin Emiri)* unvanı verilerek şairlik dehası taçlandırılmıştır. [1]

14 Ekim 1932 yılında altmış dört yaşında vefat eden Ahmed Şevkî; entelektüeller, edebiyatçılar ve halk tarafından sevgi ve takdir gören bir şair ve edip olmuştur. Arap edebiyatına ölümsüz bir şiirsel miras bırakmasının yanı sıra hayatının son dört

[1] Ahmed Şevkî'nin hayatı ve edebî kişiliği hakkında bilgi için bkz. Carl Brockelman, *Geschicte Der Arabischen Literatur*, Vol. 3, Dritter Supplementband, Leiden: E. J. Brill, 1942, s. 21-49; Şevkî Dayf, *el-Edebu'l-'Arabiyyu'l-Mu'âsır fî Mısr*, 10. bs., Kahire: Dâru'l-Ma'ârif, 1992, s. 110-120; Ahmed Kabbiş, *Târîhu'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Beyrut: Dâru'l-Cîl, 1971, s. 74-85; Muhammed Mendûr, 'Abdul'azîz ed-Dusûkî, Edîb Muruvve, *A'lâmu'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs (Ahmed Şevkî, Ahmed Zekî Ebû Şâdî, Bişâre el-Hûrî)*, haz. Îlîyâ Hâvî, Ahmed Şevkî maddesinin yazarı: Muhammed Mendûr, Beyrut: el-Mektebetu't-Ticârî li't-Tıbâ'a ve'n-Neşr ve't-Tevzî', I. bs., 1970, s. 35-134; Hannâ el-Fâhûrî, *el-Câmi' fî Târîhi'l-Edebi'l-'Arabî (el-Edebu'l-Hadîs)*, Beyrut: Dâr Cîl, II. bs., 1995, s. 435-461; Yusuf Uralgiray, "Ahmed Şevki", *Doğu Dilleri Dergisi*, 1/4 (1970), s. 213-260; Hüseyin Yazıcı, "Mısırlı Bir Arap Şairi Ahmed Şevkî ve Şiirlerinde Sultan II. Abdulhamid", *İlmi Araştırmalar*, 4 (1997), s. 179-192.

yılında (1928-1932) manzum tiyatro yazmaya yönelerek Arap edebiyatında bu alanın öncüsü olmuştur.

XX. yüzyıl Arap edebiyatının en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilen Ahmed Şevkî, Modern Mısır edebî hareketine öncülük eden en ünlü şairlerden ve oyun yazarlarından biri olmuştur. Sekiz tiyatro eseri yazan Şevkî'nin manzum tiyatro eserlerinden olan *Masraʿ Kilyûbâtrâ* (1929), *Mecnûnu Leylâ* (1931), *Kambîz* (1931), *ʿAntara* (1932) ve *Ali Bek el-Kebîr*'in (1932) konuları eski Mısır, İslam tarihi, İslam öncesi Arap tarihi ve Osmanlı Dönemi'ndeki Mısır tarihinden; tek mensur tiyatrosu olan *Emîretu'l-Endelus*'un (1932) konusu, Mulûku't-Tavâʾif Dönemi'nden alınmıştır. Son iki tiyatro eseri olan *es-Sittu Hudâ* (1890) ve *el-Bahîle* (1907) ise komedi türündeki oyunlarıdır.[2]

1. Ahmed Şevkî'nin Tiyatro Anlayışı

Ahmed Şevkî, Mısır'da okumuş ve daha sonra çalışmalarını Avrupa'da tamamlamıştır. Avrupa'nın yaşam tarzı ve şiirinden etkilenmiştir. Her iki ortamın da etkisi yaşamında ve şiirinde belirginliğini korumuştur.[3] Bu yüzden Şevkî'nin ilk şiir koleksiyonunun tanıtımında Muhammed Huseyn Heykel der ki:

"Şevkî'nin şiir koleksiyonunun parçalarını incelediğinizde kendinizi neredeyse aralarında hiçbir ilgi olmayan iki farklı adamın karşısında hissedersiniz. Onlardan biri gönlü imanla dolu inançlı bir kişi, diğeri ise hayatta umutları ve amaçları olan dünyevi bir yaşam adamıdır. Ancak her ikisi de şiirin doruklarına ulaşan, doğuştan yetenekli bir şair ve her ikisi de Mısır'ı kutsallaştırma ve ibadet boyutunda seven bir Mısırlıdır."[4]

Ahmed Şevkî Fransa'da okurken Fransız tiyatrolarını, özellikle devlet tiyatrosu olan Comédie Française'i ziyaret etmiş ve Racine, Corneille ve Molière'in oyunları başta olmak üzere o dönemde sahnelenmeye devam eden hem trajedi hem de komedi türündeki oyunları izlemiştir. Şevkî, bu oyunları taklit etme eğiliminde olmuştur. Konularını antik Yunan ve Roma tarihinden ve efsanelerinden alan trajedi şairlerini tanımıştır. Onlar bu tarihî efsaneleri, millî kültürleri olarak kabul etmişlerdir.[5] Arap şiiri tarihindeki bu ıssız boşluğu dolduran da Şevkî olmuştur. Hayatının son beş yılında bir yandan sağlık sorunları yaşarken bir yandan da bu süre zarfında sekiz oyun kaleme alarak manzum tiyatronun öncüsü olmuştur.

Şevkî'nin tiyatroları, onun Batı sanatını okumaya ilgi duyduğunu açıkça gösterir. Klasik Fransız ekolüne mensup pek çok yazarı okuduğu için lirik şiir zevki gibi tiyatrolarında da klasik tarzın tadı vardır. Ancak toplumsal ve beşerî sorunları tasvir

[2] Dayf, *el-Edebu'l-ʿArabiyyu'l-Muʿâsır fî Mısr,* s. 80; Mahmûd Hâmid Şevket, *el-Mesrahiyye fî Şiʿr Şevkî,* Kahire: Matbaʿa el-Muktataf ve'l-Mukattam, 1947, s. 39; Yusuf Uralgiray, "Ahmed Şevki", s. 248; Nada Yousuf Al-Rifai, "The Influence of Greco-Roman Literature on the Poetry of Ahmad Shawqi", *Advances in Social Sciences Research Journal*, 5/6 (2018), s. 358 ve 360.

[3] Tâhâ Huseyn, *Taklîd ve Tecdîd*, Kahire: Muʾessetu Hindâvî, 2017, s. 48.

[4] Nada Yousuf, "The Influence of Greco-Roman Literature on the Poetry of Ahmad Shawqi", s. 361.

[5] Mendûr, ed-Dusûkî, Muruvve, *Aʿlâmu'ş-Şiʿri'l-ʿArabiyyi'l-Hadîs (Ahmed Şevkî, Ahmed Zekî Ebû Şâdî, Bişâre el-Hûrî)*, s. 70.

ettiği tiyatrolarında klasik tiyatronun zaman, mekân ve konu birliği şeklindeki üç birlik kuralına bağlı kalmadığı gibi trajedinin içine komediyi ekleyerek tiyatro türlerini birbirleriyle kaynaştırmıştır. Şevkî Dayf'ın ifadesiyle Ahmed Şevkî'nin bütün tiyatroları, bu Avrupa sanatını Mısırlılaştırmayı başardığı ve modern Arap tarihinde ilk kez bir Mısır-Arap sanatı oluşturabildiği için harika birer eser olarak kabul edilmiştir. Arap hafızası çoğunlukla şiirsel bir hafıza olduğu için, Şevkî'nin tiyatroları Arap kamuoyunda beğeni ve kabul görmüştür. Halk, pek çok toplumsal konuyu tarihsel bir tatla ele alan bu tiyatro biçimiyle olumlu etkileşim içinde olmuştur. Şevki, mensur olarak yazdığı *"Emîretu'l-Endelus"* dışındaki oyunlarını şiirsel bir şablonla kaleme almıştır. [6]

Batı tiyatrosundan büyük ölçüde etkilenenlerin en başında, Fransa'da öğrenim gören ve daha sonra İspanya'da sürgün dönemi yaşayan Ahmed Şevkî gelmektedir. Şevkî'den sonra onu lider olarak kabul eden Aziz Abâza, ardından Ali Ahmed Bâkesîr, el-Hallac'ın trajedisini yazan Salah Abdussabûr ve daha birçok oyun yazarı ortaya çıkmıştır. Ancak manzum tiyatrodan, özellikle Shakespeare ve Racine tiyatrosundan etkilenen en ünlü isim Ahmed Şevkî'dir.[7]

Şevkî; güçlü bir yetenek, deha ve ölümsüzlük düzeyine ulaşmış bir şair ve yazardır. Öykü, roman ve tiyatro gibi şiirin de benzersiz olabileceğini edebî yaşamıyla kanıtlamıştır. Manzum tiyatrolarında Shakespeare, Racine ve Victor Hugo gibi büyük yazarlara ayak uydurmuş ve ondan önce hiçbir Arap şairinin dolduramadığı bu boşluğu doldurmuştur. Şevkî, eski dinlere İslami karakter katarak ve eski çağlardan beri dinlerin savunduğu tek tanrıcılık inancını öne çıkararak kadim ile moderni birleştirmeyi başarmıştır. Bu eğilim onun manzum tiyatrolarına da hâkim olmuştur.[8]

Yazar, İspanya'dayken İspanyolcayı öğrenmiş; zamanını tarih kitaplarını, özellikle Endülüs tarihini okuyarak geçirmiştir. Arap edebiyatının ana kaynaklarını dikkatlice okumuş; İşbîliye (Sevilla), Kurtuba (Cordoba) ve Gırnata'da (Granada) Müslümanların tarihî eserlerini ziyaret etmiştir. Bu okumalar ve geziler, Şevkî'nin yirmi dört şiirden oluşan *"Duvelu'l-ʿArab ve ʿUzemâʾu'l-İslâm"* adlı divanını kaleme almasıyla sonuçlanmıştır.[9]

Şevkî, farklı bir manzum tiyatro formu elde etmek için başlangıçta tarihten ve onun efsanevî evrelerinden esinlenmiş; aynı zamanda tabiattan, insan doğasından, Mısır ve Arap ulusal mirasından ilham almıştır. Yazarın tiyatral tarzda lirizme olan ilgisi, Mısırlı izleyicilere bu tarzı ulaştırma konusundaki istekliliği ile açıklanabilir. Oyunlarının lirik doğası, içeriğinde mükemmel lirikler barındıran *"Mecnûnu Leylâ"* ve *"Masraʿ Kilyûbatra"* gibi oyunlarının değerlerini azaltmadığı gibi tiyatral zayıflık noktaları hakkında ne söylenirse söylensin Şevkî'nin başarısı, özellikle Arap

[6] Dayf, *el-Edebu'l-ʿArabiyyu'l-Muʿâsır fî Mısır*, s. 80-82; Şevket, *el-Mesrahiyye fî Şiʿr Şevkî*, s. 36.
[7] Nada Yousuf, "The Influence of Greco-Roman Literature on the Poetry of Ahmad Shawqi", s. 370.
[8] Nada Yousuf, "The Influence of Greco-Roman Literature on the Poetry of Ahmad Shawqi", s. 361.
[9] Mendûr, ed-Dusûkî, Muruvve, *Aʿlâmu'ş-Şiʿri'l-ʿArabiyyi'l-Hadîs (Ahmed Şevkî, Ahmed Zekî Ebû Şâdî, Bişâre el-Hûrî)*, s. 61; Nada Yousuf, "The Influence of Greco-Roman Literature on the Poetry of Ahmad Shawqi", s. 368.

manzum tiyatrosunun o dönemde takip edeceği başka bir örnek olmadığı için önemini ve değerini korumaya devam etmektedir. Tiyatrolarındaki dramatik eksiklikler, Şevkî'nin oyunlarının şiirsel ve lirik değerlerinden bir şey kaybettirmediği gibi onun şiirini, manzum tiyatronun ayağı olmaktan alıkoyamamıştır. Lirik tiyatro, Şevkî'nin lirik şiiriyle zirveye ulaşmış ve lirik onun sanatının odak noktası olmuştur. Bu sayede seyirciler üzerinde önemli bir etki bırakmıştır.

Şevkî'nin kendi ifadesiyle:

"Shakespeare'in İngilizcede ölümsüzleştirdiği bu sanatı Arapçada ölümsüzleştirmeyi arzuladım. Çünkü Arap şiirinde – ön yargılı insanların eleştirilerinin aksine – nesirden sonra ezberlenmesi ve canlandırılması daha kolay, seyirciler üzerinde daha güçlü bir etkiye sahip olan anlatı tiyatrosuna yer olduğuna inanıyorum."

"Şair, anlatısal dramadaki görevinin daha geniş bir yelpazeye, daha uzun bir ömre ve daha fazla faydaya sahip olduğunu görür; çünkü tiyatral öyküler, sahnede minyatür bir dünyadır."[10]

Şevki'nin şiir çevresindeki etkileyici zaferi ve Emîru'ş-Şu'arâ' olması bazı rakiplerini rahatsız etmiş; onun şiirlerini eleştiremeyenler, yeterince dramatik olmadığını belirterek manzum tiyatrolarını eleştirmişlerdir. Ancak Şevkî yüce hedefine ulaşmak için kaybedecek fazla zamanının olmadığını hissedercesine birbiri ardına başka oyunlar yazarak Arap edebiyatında bu aşamaya köprü olmayı ve mükemmelliğe yönelmeyi arzulamıştır. Bazı eleştirmenlerin ve yazarların farklı görüşlerine rağmen Ahmed Şevkî, tartışmasız manzum Arap tiyatrosunun öncüsüdür. Tarihî olayları belagatli bir duyarlılık ve akıcı bir dille resmetmiştir. Bu alandaki üstünlük ve liderlik ona aittir.[11]

Taha Huseyn, *Hâfız ve Şevkî* adlı eserinde Ahmed Şevkî'nin manzum tiyatro yazma yeteneği hakkında şöyle söylemektedir: *"Şevkî, şüphesiz lirizmde olağanüstüydü. Tiyatroya gelince lirik yapıyla kalpleri eğlendirdi ve etkiledi; fakat hiçbir şeyi dramatize etmedi. Çünkü dramatik sanat; gençlik, çalışma ve çok okuma gerektiren bir sanattır. Onun draması ruhtan yoksun resimlerdi. Buna rağmen içlerinde bulunan harika lirizm nedeniyle insanlar tarafından sevildi.*"[12] Tiyatro oyunlarının ve izleyicilerin seviyesi yükseldikçe Ahmed Şevkî'nin etki alanı genişlemiş ve daha popüler olmuştur. Daima edebî yenilenme çağrısında bulunan Şevkî, tiyatro yazımına hemen geçememiştir. Önce şarkı sözleri yazmaya yönelmiş, sonra eski lirik sanatının geleneklerini tiyatroya uyarlamaya çalışmıştır. Tiyatral etkiyi yaratmada lirik şiirin dinamiklerine güvendiği için tiyatro eserlerinde şiire dayanmayı bırakmamıştır. Her ne kadar bazı eleştiriler alsa da oyunlarının

[10] Nada Yousuf, "The Influence of Greco-Roman Literature on the Poetry of Ahmad Shawqi", s. 372-373.
[11] Nada Yousuf, "The Influence of Greco-Roman Literature on the Poetry of Ahmad Shawqi", s. 377-378.
[12] Tâhâ Huseyn, *Hâfız ve Şevkî*, Kahire: Muʾessesetu Hindâvî li't-Taʿlîm ve's-Sekâfe, 1933, s. 135-136.

kapsamında konularının sağlamlığı, kişileştirmenin ve canlandırmanın kalitesi ve diyaloğu yönetme ustalığı gibi yönlerden tiyatro sanatını geliştirmeyi başarmıştır.[13]

Tiyatrolarının dramatik yapısı konusunda yapılan eleştirilerin birçoğuna katılmakla birlikte Şevkî'nin başarısını Batı edebî standartları ışığında değerlendirip onun müzikal zevk duygusunu görmezden gelmek şaire/yazara karşı haksızlık olur. Çünkü Arap şiirini kadim kurallarıyla drama gibi sofistike bir türe uyarlamada karşılaştığı güçlükleri göz önüne aldığımızda bu alanda eser vermenin büyük bir edebî ustalık gerektirdiğine dikkat çekmek gerekir. Özellikle de o dönemdeki drama bilgisi ve deneyiminin henüz gelişme aşamasında olduğunu dikkate alırsak, yazarın dramatik duygusunu nispeten kısa sürede netleştirmesi onun için zordu. Aynı zamanda o dönemde hitap ettiği okuyucu/izleyici kitlesinin ruh halini düşündüğümüzde, Paris'te hukuk okurken dramatik sanat bilgisini geliştirmiş ve burada mevcut Fransız draması hakkında bilgi edinmek için elinden geleni yapmış bir yazar olmasına rağmen Şevkî'nin, oyunlarını geleneksel Arap şiir anlayışıyla yazmayı seçmesinin aksini de pek bekleyemezdik. Çünkü oyunlarını doğrudan doğruya Batı tarzında yazmak gibi bu şiirin eski kurallarını çiğnemeye yönelik herhangi bir girişim, hayranlarının çoğunluğunu gerçekten kızdırırdı.

Öte yandan trajedilerinin hemen hemen tamamının millî olması ve Arap tarihinden uyarlanması, onun çalışmasının önemli yönünü oluşturmaktadır. Şevkî'yi oyun yazarının, oyununun öğelerini hazır ve erişilebilir bulacağı tarihe çeken yalnızca yaratıcı hayal gücü değildir. Bu, Shakespeare ve diğer büyük oyun yazarları için eşit derecede geçerli olabilecek bir eleştiridir. Ancak Şevkî'nin trajedi kavramını, romantik trajedinin yumuşak tiyatral anlamı içinde değerlendirdiği gerçeği vardır. Burada Mısır'daki Arap şiirinin Şevkî'yi etkilemiş olabilecek romantik bir aşamadan geçtiğini hatırlamakta fayda var. Öte yandan Şevkî'nin Shakespeare'in oyunlarıyla ilgilenmesinin nedeni yalnızca Shakespeare'in şiiri yüzünden değil, aynı zamanda onun oyunlarının olay örgüsü ve yapısı hakkındaki bilgisinden dolayıdır. Elizabeth Dönemi'nin büyük oyun yazarına olan bu aşinalığı sayesinde, Elizabeth Dönemi trajedisinin bazı geleneklerini öğrenmiştir.[14]

2. Emîretu'l-Endelus Tiyatrosunun Tarihsel Arka Planı

Mısırlı ünlü şair ve yazar Ahmet Şevkî, I. Dünya Savaşı Dönemi'nde İspanya'da sürgünde kalmıştır.[15] Konularını; eski Mısır, İslam tarihi, İslam öncesi Arap tarihi, Osmanlı Dönemi'ndeki Mısır tarihinden ilham aldığı manzum tiyatrolarını kaleme aldıktan sonra tek mensur eseri olan *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosunu (1932) yazmıştır. Bu oyunda, Murâbıtların işgalinden önce İşbîliye'deki Benî ʿAbbâd'ın son dönemini

[13] Şevket, *el-Mesrahiyye fî Şi'r Şevkî,* s. 31.

[14] Abdel-Hamid Ibrahim Abdel-Hamid Shiha, "A Critical Study of Traditional Themes in Modern Egyptian Drama", Doktora Tezi, University of London, 1981/1982, s. 44-45.

[15] I. Dünya Savaşı çıktığında, İstanbul'da bulunan Hidiv Abbas Hilmi Paşa İngilizler tarafından azledilmiş ve İngiliz sömürgeciliğine karşı faaliyette bulunan milliyetçiler sürgüne gönderilmiştir. Sürgüne gönderilenler arasında Hidiv Abbas Hilmi Paşa taraftarı olan Ahmed Şevkî de bulunmaktadır. 1915 yılında İspanya'ya sürgüne gönderilen Şevkî, 1919 yılı sonlarına kadar kaldığı İspanya'da Endülüs İslâm medeniyetini, Arap ve Batı edebiyatını derinlemesine inceleme fırsatı bulmuştur. Ramazan Şeşen, "Ahmed Şevkî", *DİA*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2 (1989), s. 137.

konu almıştır. Adı geçen eser, Melik el-Mu'temid b. 'Abbâd'ın hüzünlü saltanat dönemiyle ilgilidir. Yazarın bu oyunu, Endülüs'te sürgünde olduğu dönemde yazmaya başladığı söylenir. Eserde, Hicri V. yüzyılın sonlarında Mulûku't-Tavâ'if Dönemi'nin sona erdiği dönem üzerinde durmaktadır. el-Mu'temid b. 'Abbâd'ı tiyatrosuna başkahraman olarak seçmiştir.

el-Mu'temid'in hayatı, harika bir hikâyedir. Çünkü o, içinde musiki ve eğlence meclislerinin olduğu şaşaalı edebî hayatıyla ünlü olan İşbîliye'nin (Sevilla) ve aynı zamanda fıkıh ve fakihlerin evi olan Kurtuba'nın melikidir. İşbîliye, krallığının başkentiydi. Kurtuba'ya ise oğullarından birini koymuştu. el-Mu'temid ile Kastilya Kralı VI. Alfonso ve Mulûku't-Tavâ'if emîrleri arasında anlaşmazlıklar ve çekişmeler vardı. VI. Alfonso onlara yıllık vergiler ve haraçlar koymuştu. Siyaseten parçalanmış durumda olan Mulûku't-Tavâ'if emîrleri bu vergileri ödüyorlardı. VI. Alfonso, Abbâdî emîrinin haracı ödememesini bahane ederek İşbîliye'ye saldırdı. Endülüs'ün önemli şehirlerinden Tuleytula'yı kuşatarak Endülüs'e sahip olma konusundaki hırsını açıkça ortaya koydu. Durum gitgide kötüleşince Endülüs'ün Hristiyan hâkimiyetine geçmesinden korkan Abbâdî Emîri el-Mu'temid, Murâbıt Sultanı Yusuf b. Tâşfîn'den yardım istedi. Yusuf b. Tâşfîn, kendisine katılan Endülüslü kuvvetlerle Hristiyan kuvvetlerini büyük bir bozguna uğrattı. Yusuf b. Tâşfîn ülkesine döndükten sonra VI. Alfonso, Zellâka mağlubiyetinin intikamını almak için tekrar harekete geçti. Bunun üzerine başta el-Mu'temid olmak üzere Endülüs erkânı tekrar Murâbıtların sultanı Yusuf b. Tâşfîn'den yardım istedi. Bu yeni yardım çağrısı üzerine 1088 yılında Yusuf b. Tâşfîn ikinci kez Endülüs'e geçti. Ancak Taife emîrlerinin aralarındaki ihtilafları görünce, bu durumda kati bir sonuca ulaşılamayacağını anladı. Onlara aralarındaki bu çekişmeleri bırakarak ülkelerinin geleceği için birlikte hareket etmelerini tavsiye ederek Mağrib'e geri döndü. Ancak emîrler iç çatışmalarından vazgeçmediler. Güçlerini birbirlerine karşı kullanmaya devam ettiler. Bunun üzerine Yusuf b. Tâşfin, Endülüs'ü Murâbıt Devleti'ne katmak amacıyla üçüncü kez Endülüs'e geçti. 1091'de Murâbıt kuvvetleri Kurtuba'yı ele geçirdi ve İşbîliye'ye yöneldi. el-Mu'temid, hem Murâbıt ordusuyla hem de halkın isyanıyla karşı karşıya kaldı. Başarısızlıkla sonuçlanan direnişinin ardından teslim oldu. Yusuf b. Tâşfîn, Abbâdiler hanedanlığına son verdi. el-Mu'temid, ailesiyle birlikte önce Merakeş'e götürüldü, sonra sürgün hayatı yaşadığı Ağmât'a gönderildi ve orada 1095'te vefat etti.[16]

Emîretu'l-Endelus tiyatrosu, çerçeve olarak bu tarihî olay üzerine kurgulanmıştır. el-Mu'temid, ilk gördüğünde âşık olduğu er-Rumeykiyye adlı çamaşırcı bir kadınla evlenmiştir. O ikisinin hayatı, tek başına mükemmel bir aşk hikâyesi olmaya uygundur. Edipleri ve şairleri etrafında toplamaya büyük özen gösteren el-Mu'temid aynı zamanda eğlence ve şarap konularında pek çok şiiri olan bir şairdir.

[16] el-Mu'temid Alellâh İbn 'Abbâd dönemi tarihî olayları hakkında bilgi için bkz. Muhittin Kapanşahin, "İspanya'da Bir Murâbıt Sultanı: Yusuf B. Taşfin", *Atlas International Referred Journal on Social Science*, IKSAD Publishing House, 4/10 (2018), s. 798-808; Lütfi Şeyban, " el-Mu'temid Alellâh İbn 'Abbâd", *DİA*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 31 (2006), s. 388-390.

3. Emîretu'l-Endelus Tiyatrosunun Tanıtımı

Huseyn Mucîb el-Mısrî'nin *el-Endelus beyne Şevkî ve İkbâl* adlı eserinde belirttiği gibi Ahmed Şevkî'nin nesir dehasının gelişmesinin nedeni Endülüs idi. Emîru'ş-Şuʿarâʾ olmasının yanı sıra nesir alanında da kalem sahibi olduğunu kanıtladı. *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosu, Ahmed Şevkî'nin Endülüs'te sürgündeyken başladığı ve hayatının son döneminde tamamladığı tek trajik nesir tiyatrosudur. Oyunun malzemesinin, genel olarak tarih kitaplarında, özelde ise el-Makkarî'nin *Nefhu't-Tîb fî Ğusni'l-Endelusi'r-Ratîb* ve Feth b. Hâkân el-Kaysî'nin *Kalâ'idu'l-İkyân ve Mehâsinu'l-A'yân* kitaplarında konusu geçen tarihî kökenleri vardır. Şevkî, *Nefhu't-Tîb*'i Mısır'dan Barselona'ya götürmüş ve boş zamanlarında onun sayfalarını çevirerek Endülüs esintisini koklamıştır.

Emîretu'l-Endelus tiyatrosu, bir aşk hikâyesidir. Bu oyunun kahramanları tarihî karakterlerdir. Diyalogları manzum değildir. Dolayısıyla Şevkî'nin diğer oyunları arasında çekicilik yönünden biraz geride kalmıştır. Müslüman İspanya'nın çöküşü, modern Arap edebiyatında sıkça dile getirilen bir simge haline gelmiştir. Bu konunun sembolik örneği ise *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosudur. Şevkî, İspanya'da kaldığı süre boyunca daha sonra yazacağı bu eserin materyallerinin bir kısmını toplama fırsatına sahip olmasına rağmen tiyatroyu, edebî kariyerinin son aşamasında yazmıştır. Olaylar, el-Muʻtemid'in saltanatının son yıllarını ve İşbîliye'nin Murâbıtlar tarafından ele geçirilmesinden sonra Ağmât'taki sürgününü kapsayan beş perdede gerçekleşir. Şevkî, argümanı oluşturmak için el-Makkarî'nin topladığı tarihsel verilere ve anekdotlara dayanarak el-Muʻtemid'in biyografisini, romanesk tarzıyla yeniden oluşturmuştur. Karakterlerin geri kalanında, el-Muʿtemid'in yaşamının ve efsanesinin bir parçası olan tarihî figürlerden esinlenmiştir. Bu dramada anlatılan aşk hikâyesinin ana karakteri olan ve esere adını veren Prenses Buseyne karakteri özel bir dikkatle ele alınmıştır. Şevkî, Prenses Buseyne'nin[17] edebî karakterini oluşturmak için, el-Makkarî tarafından anlatılan kısa bir bilgiye dayanmakta ve Rumeykiyye'yi zekâsı, güzelliği ve şiir yazma kabiliyeti ile hatırlatmaktadır.[18] Bu yüzden Buseyne; güzelliği, nadirliği ve şiiri bakımından annesi er-Rumeykiyye'nin bir örneğidir.

el-Makkarî'de verilen bilgiye göre Endülüs'ün ünlü kadınlarından biri de el-Muʿtemid b. ʿAbbâd'ın cariyesi ve çocuklarının annesi, "er-Rumeykiyye" olarak tanınmış olan "İʿtimâd" dır. el-Muʿtemid, bu çamaşırcı kadının güzelliğine âşık olmuştur. Onun bekâr olduğunu öğrendikten sonra onunla evlenmiştir. Ağmât'ta birlikte sürgünde kalmışlardır.[19]

Şevkî, Prenses Buseyne'nin evliliği ile ilgili bu hikâyeden tiyatronun aşk dokusunu oluşturmuştur. Aynı tarihî bilgiler yazar tarafından, Buseyne'nin Kurtuba'nın (Córdoba'nın) kitapçılar çarşısında âşık olduğu genç adam Hassûn

[17] Buseyne binti el-Muʻtemid b. 'Abbâd hakkında bilgi için bkz. eş-Şeyh Ahmed b. Muhammed el-Makkarî et-Tilmisânî, *Nefhu't-Tîb min Ğusni'l-Endelusi'r-Ratîb*, thk. İhsan Abbâs, Beyrut: Dâru's-Sadr, 4 (1968), s. 284 vd.
[18] Huseyn Mucîb el-Mısrî, *el-Endelus beyne Şevkî ve İkbâl*, Kahire: ed-Dâru's-Sekâfiyye, 1999, s. 86.
[19] el-Makkarî, *Nefhu't-Tîb*, c. IV, s. 211.

karakterini ve onun babası İşbîliyeli tüccar Ebu'l-Hasan'ı yaratmak için de kullanılmıştır. Bu ana karakterlerin yanı sıra, aralarında el-Muʿtemid ve er-Rumeykiyye'nin en büyük oğlu ez-Zâfir, Rabâh Kalesi'ne Yahya b. Zinnûn tarafından vali tayin edilen ve aynı zamanda şair olan Harîz b. Ukaşe'nin tarihsel karakterine karşılık gelen kahraman Harîz; Kral Alfonso VI'nın vergi tahsildarı Yahudi İbn Şâlib ve kaynakların Endülüs'ün ünlü haydudu olarak bahsettiği el-Bâriz b. el-Eşheb'in bulunduğu başka tarihî karakterler de ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca drama boyunca Zellâke Savaşı, Mağrib'teki isyanlar veya Tuleytula'nın alınması gibi tarihî olaylara ait bazı göndermeler buluyoruz. Ancak yazar, bu olayları hiçbir zaman anlatmamakta veya meydana geldikleri yer ve zamana tam olarak atıfta bulunmamaktadır. Hatta kimi zaman tarihsel gerçeklikten uzaklaşarak, anlattığı olaylara kişisel bir yorum yaparak onları değiştirmektedir. Şair, şiirsel yaratıcı tutkusunu harekete geçirerek tarihsel felaketin etkisini hafifletme arayışına girmiştir. Oyunun hayalî teması, *Ali Bek el-Kebîr* tiyatrosunda olduğu gibi aşk tutkusu etrafında döner. Odak noktası, âşıkların buluşması ve buluşma koşulları hazırlanıncaya kadar âşıkların umutlarının gerçekleşmesinin önündeki engellerdir. Sonunda umutlar gerçekleşir.[20] Tarihsel konu, Ahmed Şevkî'nin yalnızca kurgusal olarak sonunda yaptığı değişiklik dışında yoluna devam eder. Yazar, kahramanına trajik bir son vermek istemeyip mutlu bir son eklemek için son eylemini; "el-Muʿtemid, İbn Tâşfîn tarafından affedilir ve son günlerini Ağmât'ta özgürce yaşar" şeklinde kurgulamıştır.

Tarihsel olaylar üzerindeki bazı değişikliklerin aksine Şevkî, Mulûku't-Tavâʾif krallıklarının çevresini ve toplumunu gerçekçi bir şekilde yansıtmaya özen göstermiştir. Meliklerin astrolojiye olan ilgisini, Endülüs'te kadıların sahip olduğu büyük otoriteyi ve meliklerin onlara verdiği onurları, halkın sahip olduğu özgürlüğü, bilim ve kültüre olan ilgilerini vb. birçok durumu vurgular. Endülüs şehirlerinin tasvirini kaynak alarak bunlardan birkaçının özelliklerini yansıtmaktadır. Şöyle ki *Malaga* şaraplarıyla, İşbîliye müzikleri ve Kurtuba kitaplarıyla ünlüdür. Ayrıca oyunda bazı gerçek mekânlara ve saray isimlerine işaret edilmektedir.[21] Yazarın; el-Vâdi'l-Kebîr Nehri (bugünkü adıyla Guadalquivir) üzerindeki tekne gezileri (I. perde, sahne III), bir eğlence meclisinin atmosferi (II. perde) veya saraylardaki şenlikler (I. perde, sahne II) gibi dönemin tipik sahnelerini betimlemek için gösterdiği özel ilgi ise bahsetmeye değerdir. Bu sahnelerde eğlence, içki, müzik ve dans gibi halkın geleneklerine ve zevklerine dair pek çok referans bulunmaktadır. Kısacası *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosu; Ahmed Şevkî'nin, el-Mu'temid'in tarihî ve edebî kişiliği ve XI. yüzyıl Endülüs toplumunun tasviri aracılığıyla Arapların İspanya'da yaşadığı şanlı ve görkemli geçmişi gururla ele aldığı romantik bir dramadır.

[20] Şevket, *el-Mesrahiyye fî Şiʿr Ahmed Şevkî*, s. 123.
[21] Mahmûd Ali Mekkî, "el-Endelus fî Şiʿr Şevkî ve Nesrihi", *Mecelletu'l-Fusûl*, 3/1 (1982), s. 229-230; María Sol Cabello García, "Amirat Al-Andalus de Ahmad Sawqi", *Sharq Al-Andalus Estudios Arabes*, 4 (1987), s. 33.

Emîretu'l-Endelus, Şevkî'nin sadece tek nesir tarihî draması değil, aynı zamanda en uzun dramasıdır. Bu oyun, yönetmen Vehîb el-Efyûnî tarafından 1945 yılında İrbid'deki el-Betrâ' Sahnesi'nde bir grup genç tarafından sahnelenmiştir. el-Muʿtemid rolünü, ünlü Ürdünlü oyuncu Edîb el-Hâfız canlandırmıştır.[22]

4. Emîretu'l-Endelus Tiyatrosunun Özeti

el-Muʿtemid'in hayatı bir yazarın etrafında, tiyatro veya hikâye kurgusu dokuyabileceği en iyi Endülüs konularından biridir. Şevkî, geniş vizyonuyla bunu görmüş ve sanat dünyasından kaçmayı reddederek hayatının son döneminde bu mensur tiyatroyu yazmıştır. Oyun beş perdeden oluşmakta olup bunlardan birinci ve beşinci perdelerde üçer sahne bulunmaktadır.

I. Perde: Birinci perdenin birinci sahnesi, el-Muʿtemid'in İşbîliye'deki sarayında açılır. Sahnede el-Muʿtemid'in hâcibi[23] sâkisi ve maskarası Miklâs'ı, el-Muʿtemid ve onun ülkesiyle ilgili endişeleri hakkında konuşurlarken görürüz. Konuşmalarına, Miklâs'ın nükteleri dokunur. Endülüs Prensesi ve el-Muʿtemid'in kızı olan Buseyne (tarihî karakter), kardeşi ez-Zâfir'i Kurtuba'da ziyaret etmekten dönerken ortaya çıkar. Buseyne, Kurtuba'nın semasının her zaman fitne, huzursuzluk ve başıbozuk bulutlarla kaplı olduğunu söyleyerek halkının bağnazlığından ve bunaltıcı hayatından şikâyet eder. İşbîliye'deki eğlence ve musiki hayatı orada yoktur. Hâcibden, babasının endişeli ve huzursuz olduğunu öğrenir. Miklâs'a, Kurtuba'daki kitapçılar çarşısında kalbinin sahibi olan bir genci bulduğunu haber verir ve daha önce onun gibi birini tanımadığını söyler. Bu esnada Kadı İbn Edhem (tarihî karakter) sahnede görünür. Melik el-Muʿtemid onu karşılar. Kadı, melike kendisinin Murâbıt ordusu komutanı Sîr b. Ebî Bekr'in (tarihî karakter) elçisi olarak geldiğini belirterek Sîr b. Ebî Bekr'in, Prenses Buseyne ile evlenme isteğini bildirir. el-Mu'temid, yaşının büyüklüğünden dolayı bu teklifi reddeder ve görüşünü almak üzere kızını çağırır. Ona Kurtuba'yı sorar. Buseyne Kurtuba'da, halkın fakihlerin elinde olduğunu, Yusuf b. Tâşfîn'in Endülüs'ün sahibi olmasını istediklerini belirtince kadı, ülkenin selameti için fakihlerin bakış açısını hararetle savunarak Sîr b. Ebî Bekr'in evlilik teklifini ona sunar. Buseyne, onun evli olup olmadığını sorunca kadı, onun üç eşinin olduğunu, Buseyne'nin de dördüncü olacağını söyler. Buseyne bu teklife çok kızar, isyan eder ve teklifi reddeder. Kadı ayrılır. Buseyne babasıyla baş başa kalınca, Kurtuba'yı soran babasına, orayı yöneten kardeşi ez-Zâfir için korktuğunu belirterek orada fitnenin baş gösterdiğini söyler. Kurtuba'nın çarşılarından, kitapçılar çarşısından ve orada gördüğü gençten bahseder ve genci şöyle tanımlar:

[22] Jacob M. Landau, *Studies in the Arab Theater and Cinema*, New York: Routledge Library Editions: Society of The Middle East, 20 (2016), s. 132-133; "Edîb el-Ḥâfiẓ", Wikipedia, erişim: 24.03.2022, https://ar.wikipedia.org/wiki/أديب_الحافظ.

[23] Endülüs Emevîlerinde hâcibin durumu Şark-İslâm dünyasındakinden farklı olup, özellikle IV. (X.) yüzyılda hâcib kelimesi, vezir gibi mülkî idarenin başında bulunup hükümdarın emriyle onun bütün yetkilerini temsil eden en büyük emîr anlamında kullanılmıştır. Bkz. Aydın Taneri, "Hâcib", *DİA*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 14 (1996), s. 508.

"Otuz yaşlarında, güzel ve ağırbaşlı bir genç. Ey babacığım senin gibi ya da kardeşim ez-Zâfir gibi. Ne kadar görgülü ve mert bir kişi!"[24]

Birinci perdenin ikinci sahnesinde, el-Muʻtemid, saraydaki adamlarıyla birlikte bir şarap meclisinde bir araya gelir ve veziri ona; İşbîliye'nin en büyük tüccarı olan Ebu'l-Hasan'ın gemilerinin battığını, mallarının harap olduğunu ve iflas ettiğini haber verir. Sonra onun oğlu Hassûn hakkında övgü dolu sözlerle konuşur ve genci şöyle tarif eder:

"Ey melikim o, her şeyin ötesinde; yakışıklı, ağırbaşlı, cesur, bilim ve edebiyat alanında son derece zengin bilgiye sahip genç bir adam. İspanyolcayı, iyi derecede konuşup yazacak kadar mükemmel öğrenmiş."[25]

el-Muʻtemid sözü değiştirerek Alfonso'nun (tarihî karakter) gönderdiği soylular heyetini sorar. Çünkü ağırlamaları ve misafir etmeleri için onları; vezirler ve sarayın ileri gelenleri arasında paylaştırmıştır. Herkes kendi misafirini anlatmaya başlar. el-Muʿtemid, vezirlerinden birine Kurtuba'yı sorar. Vezir Tuleytula'nın sahibinin, Endülüs kahramanı ve Rabâh Kalesi'nin (tarihî mekân) valisi Harîz'den (tarihî karakter) yardım isteyerek, el-Muʿtemid'in oğlu ez-Zâfir'den Kurtuba'yı almaya çalıştığını söyler. Bu esnada iki asker, beraberlerinde VI. Alfonso tarafından gönderilen Yahudi elçi İbn Şâlîb (tarihî karakter) ile içeri girerler. Elçi, Alfonso'nun vergisini almak için gelmiştir. Ona vergisi verilince, her zamankinden az miktarda olduğunu söyleyerek vergiyi kabul etmemiş ve kötü sözler söyleyerek onları tehdit etmiştir. el-Muʿtemid bu durumu öğrenince, ceza olarak onun öldürülmesini ve misafirlerin de getirilmesini emreder. Misafirler, eğlence ve içki meclisinde el-Muʿtemid'e eşlik ederler. Sonra el-Muʿtemid, bir melike saygısızlık eden ve kötü sözler söyleyen bir elçiye nasıl davranılması gerektiğini bu soylulardan oluşan heyete sorar ve onlardan, katledilmesi gerektiği cevabını alınca arkadaşları İbn Şâlîb'in katledilmiş bedenini onlara göstererek, edepsizliğin karşılığını onlara öğretir. Bunun üzerine İspanyol soylular şaşkınlık, korku ve dehşet içinde hızla gözden kaybolurlar.

Birinci perdenin üçüncü sahnesinde, el-Muʿtemid'i esrik bir halde maskarası Miklas'la el-Vâdi'l-Kebîr Nehri'nde dolaşan bir tekneye binerken görürüz. Onları, kibirli bir genç kız takip eder ve onun teknesiyle el-Muʿtemid'in bulunduğu tekne çarpışır. el-Muʿtemid çok sinirlenir. Ancak çok geçmeden bu gencin, kızı Buseyne olduğunu görür. Melik, kızının bir yandan tek başına nehre açılma ve saraydan yalnız başına çıkma cesaretinden hoşlanırken diğer yandan da onu tek başına dışarıya çıkmaması konusunda uyarır. Sonra ayrılırlar. Melik, Miklâs'la birlikte şarkı söylerken perde kapanır.[26]

II. Perde: İkinci perde Hân et-Temîmî'de açılır. Bu perdeye, birinin adı İbn Hayyûn olan iki edip katılır. İbn Hayyûn tüccar Ebu'l-Hasan ve onun oğlu

[24] Ahmed Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, Kahire: Mu'essetu Hindâvî li't-Ta'lîm ve's-Sekâfe, 2012, I. perde, I. sahne, s. 20.
[25] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus,* I. perde, II. sahne, s. 22.
[26] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus,* I. perde, s. 11-32.

Hassûn'un arkadaşıdır. Bu toplulukta Endülüs kahramanı Harîz ve hizmetçisi İbn Lâtûn da bulunmaktadır. Harîz ve han sahibi arasında geçen bir diyalogdan onun, Alfonso'nun yarışmasından geldiğini, atı es-Sâ'ik ile (Yıldırım) ondan kurtulduğunu ve zalim Alfonso'nun kardeşi Butrûs'u da atının arkasına atarak getirdiğini anlıyoruz. Olaylar bu durumun Alfonso'nun Tuleytula'yı ele geçirmesinden sonra olduğunu gösteriyor. Harîz, Butrûs'u esir almış ve onu da Hân et-Temîmî'ye getirmiştir. Butrûs orada dinlenmektedir. Esir olmasına rağmen Harîz ona çok iyi davranır. Butrûs, onu serbest bırakması durumunda Harîz'e, Rabâh Kalesi'ni ve kaledeki esirleri geri vereceğine dair söz verir. Bu esnada Harîz, Butrûs'a ünlü atı es-Sâ'ik'le kaçarken, Tuleytula'nın sahibi Zunnûnîlerin hazinelerini de kaçırdığını söyler. Butrûs buna çok şaşırır. Çünkü atların hiçbirinde böyle bir yük görmediğini söyler. Bu konuşmanın ardından Harîz, Butrûs'u serbest bırakır. Dışarıdan, Şerîş kadayıfları diye bağıran maniler söyleyen bir ses duyulur. İbn Hayyûn dışında Harîz ve handa bulunanlar bu kadayıflardan yerler. İbn Hayyûn o gün oruçlu olduğu için kadayıftan yemez. Kadayıfı yiyenler, birkaç dakika sonra uyuşurlar. Etraflarında olup biteni anlamazlar. Daha sonra kadayıfçı, hırsız kardeşlerini ve arkadaşlarını çağırır. Her şeyi soyarlar. İbn Hayyûn, uyuyormuş gibi yapar. Bir ara gözünü açar ve eski bir eyeri hırsızın birinin götürdüğünü görür. Ancak hırsız, görüntüsünün kötü olmasından dolayı onu fırlatır. Hırsızlar, handaki her şeyi çalarak kaçarlar. İbn Hayyûn eyeri alır. Onda bir delik görür. Elini onun içine daldırır. Eyerin içi, onu şaşkınlık içinde bırakacak kadar değerli taşlarla doludur. İbn Hayyûn hazineye hayranlık ve şaşkınlık içinde bakarken perde kapanır.[27]

III. Perde: Üçüncü perdede, iflasın eşiğinde olan Ebu'l-Hasan'ın satılığa çıkardığı evini merak eden ve onun için farklı fiyatlar sunan komisyoncular grubu görünür. Ebu'l-Hasan onlardan uzak durur. Onların teklif ettikleri fiyatlardan memnun olmaz. Bu esnada İbn Hayyûn, Mağribli bir şeyh kılığında ortaya çıkar ve Ebu'l-Hasan'la bir konuşma gerçekleştirir. Ona, değeri yaklaşık yüz bin dinar olan saf ve büyük incili bir gerdanlık verir. Kendisinin seyahatlere çok düşkün olduğunu, şimdilerde Alfonso'nun ülkesine gitmeye hazırlandığını söyleyerek bu gerdanlığı, evi için bir bedel olarak kabul etmesini ister. İbn Hayyûn Ebu'l-Hasan'a, eğer üç ay sonra dönerse evin onun olacağını ama eğer dönmezse evin Ebu'l-Hasan'ın olacağını belirtir. Bu sırada maceracı bir yelkenli Ebu'l-Hasan'ın evinin önünde demirler ve içinden, tebdili kıyafetle İbn Ğuseyn adlı genç bir delikanlı görünümüne bürünmüş olan Prenses Buseyne çıkar. Beraberinde ise Cevher ve Lu'lu' bulunmaktadır. Ebu'l-Hasan gelenleri karşılamak için evden dışarı çıkınca bu arada Hassûn, İbn Hayyûn'u görerek, adetleri olduğu üzere satranç oynamaya davet eder. Buseyne, Ebu'l-Hasan'a bu değerli köşkün kimin olduğunu sorunca Ebu'l-Hasan kendisinin olduğunu söyler. İbn Ğuseyn adıyla ortaya çıkan Prenses Buseyne kendini, Kurtuba'nın ileri gelenlerinden biri olarak tanıtır. Ebu'l-Hasan onlara, evinde kültürlü ve edip oğlu Hassûn'la arkadaşlık etmeyi teklif eder. Oğlunun ud çaldığından ve onun, Endülüs emirlerinin bile dinledikleri bestelerinden bahseder. Ayrıca Hassûn'un çok kıymetli kitaplardan oluşan bir kütüphanesinin olduğunu söyler. Gençler, Hassûn'un yanına giderek onunla tanışırlar. Buseyne yanındakilere

[27] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, II. perde, s. 33-42.

Hassûn'la yalnız kalmak istediğini ve Hassûn'un satranç oynadığı İbn Hayyûn'u oyalamalarını ister. Hassûn'la baş başa kalan İbn Ğuseyn (Buseyne), Hassûn'un kolundaki sargıyı sorar. O da Kurtuba Meliki ez-Zâfir'in öldürüldüğü savaşta yaralandığını, çünkü o esnada onun arkasında olduğunu söyler. Şimdi satranç oynadığı İbn Hayyûn'un da bu savaşta bulunduğunu belirtir. Bunun üzerine yüzü yaşmaklı genç bayılır, başından takkesi düşer. Hassûn onun, bir genç kız olduğunu görür. İbn Hayyûn'da kızı baygın halde görünce Hassûn'a onun, Rumeykiyye ile el-Muʿtemid'in kızı ve ez-Zâfir'in kız kardeşi Prenses Buseyne olduğunu söyler.[28]

IV. Perde: Dördüncü perde, Kasru'z-Zâhî'de açılır. el-Melik b. ʿAbbâd'ın annesi el-ʿAbbâdiyye, Buseyne ile beraberdir. el-ʿAbbâdiyye Buseyne'ye, Ebu'l-Hasan'ın evine tebdili kıyafetle gidip oğlu Hassûn'la birlikte bir saat oturduğundan haberi olduğunu belirterek onu uyarır. Bunun üzerine Buseyne ninesine, ayağındaki altın halkayla görünürde özgür olup aslında sarayın dışına çıkamayan ölmüş papağanları Nâdir'i hatırlatarak kendisini ona benzetir. Çünkü kendisi de sarayın dışına çıktığında, nerelere gittiği ve neler yaptığı hakkında saraydaki herkesin ve ninesinin haberi olmaktadır. Onun yanına Cevher'i, Lu'lu'yu, Miklâs'ı ve onu kontrol eden gözleri her zaman verdiklerinden bahsederek bir de onu, istediği her şeyi yapan özgür bir kız olarak zannettiklerini söyler. Ancak ninesi Buseyne'nin, görüştüğü genç adam hakkındaki düşüncelerini ve onu nasıl bulduğunu öğrenmek istemekte, bu genci yaşıtlarından ayıran erdem ve akıl yönünü çok merak etmektedir. Buseyne ise ninesine, onun evliliği hakkında konuşmanın şimdi zamanı olmadığını belirtir. Çünkü ülkede işler çok kötüye gitmektedir. Zavallı olarak nitelendirdiği babasının belaları nasıl karşılayacağını bilemez hâle geldiğini, Mağriblilerin başlarında sultanları Yusuf b. Tâşfîn'le birlikte denizden geldiğini, İspanyollar ve Tuleytula'yı ele geçiren kralları Alfonso'nun karadan saldırdığını, babasının ikisi arasında ağa takılmış sağına dönse öldürülecek soluna dönse yenilecek bir av gibi kaldığını söyler. Endülüslüler, Yusuf b. Tâşfîn'in idaresi altında toplanmak istemektedirler. Endülüs'ün ise bu esnada çukura düşmüş bir aslan gibi ne kadar çabalasa da bir türlü yukarı çıkamadığını ve birliğin bozulduğunu söyleyerek dönemin tarihî panoramasını tamamen tarihî gerçeklerle örtüşür bir şekilde gözler önüne serer. Bu esnada el-Muʿtemid içeri girer, içinde bulunduğu durumdan çok sıkıntılıdır. Bu durumu kızı ve annesine açıklar. Bu arada İbn Hayyûn, onların bulunduğu odaya gelir ve el-Muʿtemid'i Tâşfîn'e karşı uyararak ona bazı siyasi taktikler verir. Bu esnada Yusuf b. Tâşfîn, el-Muʿtemid'in misafiridir. Miklâs ise Tâşfîn'e eşlik etmiştir. O da odaya girerek Tâşfîn'in hiç gülmediğini söyler. Daha sonra havayı değiştirmek için konuyu, Buseyne'nin layığı olan gence getirerek övgü dolu sözlerle onun ez-Zellâka Savaşı'nda, Harîz ve İbn Lâtûn ile el-Muʿtemid'in arkasını koruduğunu, bu esnada yaralandığını belirtir. Onun kim olduğunu merak eden melike, tüccar Ebu'l-Hasan'ın oğlu Hassûn olduğunu söyler. İbn Hayyûn onu destekler ve Hassûn'un savaşta, atlarının prensi olan es-Sâʿika'yı melike verdiğini, ancak şimdi atın Endülüs hırsızı el-Bâriz b. el-Eşheb'de olduğunu söyler. el-Eşheb savaşta, melikin yanında savaşırken o gün en büyük bela kendisi olmuştur. Melik bu

[28] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, III. perde, s. 43-54.

durum karşısında şaşkınlığını gizleyemez. İbn Hayyûn ve Miklâs'ı, onun vekili olarak geçmiş olsun dileklerini ve yaptığı kahramanlıktan dolayı teşekkürlerini bildirmek üzere Hassûn'a gönderir. Bu esnada Lu'lu', Tâşfîn'in askerlerinin Bâbu'l-Ferec kapısında birikerek kapıyı zorlayıp İşbîliye'ye girdiklerini, her yere dağıldıklarını ve melikin vatanı kurtarması gerektiğini imdat ister vaziyette söyler. el-Muʿtemid, elinde kılıcıyla onlarla karşılaşmak üzere iner ve perde kapanır. [29]

V. Perde: Beşinci perdenin I. sahnesi, Ebu'l-Hasan'ın evinde Hassûn'un odasında açılır. Hassûn, hasta yatağında yatmaktadır. Ebu'l-Hasan oğluna, kayıp hazineyi bulmaktan bahsederken içi mutlulukla doludur. Oğlu bunun ne demek olduğu anlamaya çalışınca babası; mücevherciler çarşısında sarayın hizmetçilerinden yaşlı bir kadının onların etraflarında dolaşarak Prenses Buseyne'ye ait olduğunu söylediği bir zümrüt yüzüğün taşının ikizini aradığını, çünkü prensesin ondan bir çift küpe istediğini oğluna hatırlatır. Bir süre önce Ebu'l-Hasan mücevherciler çarşısında dolaşırken, tüccarları gezerek onlara mücevher gösteren Mağrib komutanlarından biri onun dikkatini çekmiş; Ebu'l-Hasan o komutanda Buseyne'nin yüzüğünün taşını görmüş ve onu 300 dinara satın almıştır. Ebu'l-Hasan bu adamı bir kenara çekerek yüzüğün kaynağını, ona nasıl ulaştığını ve onu hangi madenden aldığını sorunca adam, İşbîliye'ye saldırdıkları gün, İbn 'Abbâd'ın sarayından bir cariyenin onun eline esir düştüğünü, kadını evine götürdüğünde onun elinde bu mücevheri görüp aldığını söyler. Ancak bu cariye, üzgün ve hastadır. Bunun üzerine Ebu'l-Hasan adama 400 dinar vererek onu doktor olarak kabul etmesini, evine götürmesini, cariyesini iyileştirebileceğini ve onun hüznünü hafifletebileceğini söyler. Adamın evine giderler. Ebu'l-Hasan cariyeyi, adamın anlattığından daha fazla güzel ve hoş bularak adama 500 dinar verir. Cariyeyi alır ve atına bindirerek onu kendi evine getirir. Hassûn, babasının bu anlattıkları üzerine cariyenin nerede olduğunu sorunca, babası yandaki odanın kapısını açar ve kapının arkasından Buseyne ortaya çıkar. Ebu'l-Hasan onları baş başa bırakır. Hassûn ve Buseyne aralarında konuşurken Buseyne, cariye olarak esir düştükten sonra neredeyse bir prenses olduğunu ve sarayı unutacak duruma düştüğünü anlatır. Hassûn, yaşanan bu güzel andan dolayı zamanın onlara yaptıklarını bağışladığını ifade eder. Buseyne, İşbîliye'nin başına gelenlerden dolayı üzüntüsünü dile getirir. Kitapçılar çarşısındaki karşılaşmalarını hatırlatarak Hassûn'a, kitapçılar çarşısında kitaplarla ilgilenirken sergilediği tavrın, onun değerini ve dâhiliğini ortaya koyduğundan bahseder. Hassûn'un o günkü jest ve mimiklerine varıncaya kadar Buseyne'nin her şeyi hatırlaması Hassûn'u çok duygulandırır. Bu esnada Ebu'l-Hasan onların yanına gelir ve onları bir arada görmesinden dolayı yaşadığı mutluluğu dile getirir. Ancak Buseyne, babasının mülkünün dağıldığını, her şeyin yerle yeksan olduğunu söyleyerek şimdi kendilerinin *"itaat eden bir avam tabakasından başka bir şey olmadıklarını"*[30] acı bir şekilde dile getirir. Ebu'l-Hasan, Buseyne'ye babasının halkı tarafından değil kışkırtıcılar ve ayartanlar tarafından tahttan indirildiğini, Melik hazretlerinin İşbîliye halkının ruhunda görkemli ve onurlu yerini koruduğunu; Buseyne'nin ise hâlen Melik el-Muʿtemid b. ʿAbbâd'ın

[29] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus,* IV. perde, s. 54-64.
[30] Şevkî, *Emîretu'l- Endelus,* V. perde, s. 68.

kızı olduğunu vurgulayarak ona, oğlu Hassûn'u eş olarak kabul edip etmeyeceğini sorar. Buseyne; felakete uğramış azledilmiş bedbaht bir babası, evlat acısına düçar olmuş bir annesi, öldürülmüş bir erkek kardeşi ve azledilmekten acı çeken iki kız kardeşi olduğunu söyleyerek içinde bulunduğu durumun vahametini gözler önüne serer. Hassûn, bütün saray halkının onu aradığından ve bulamadıklarından bahsedince, Buseyne bu durum karşısında bulunmasının bile adil olmadığını belirtir. Ailesinin onun kiminle ve nasıl evlendiğinden haberdar olmamalarından ve onların matemlerinden kendisinin bir düğün ortaya çıkardığı şeklinde bir düşünceye kapılacaklarından duyduğu endişeyi Hassûn'a bildirir. Bu esnada İbn Hayyûn içeri girer, Prenses Buseyne'yi görünce şaşırır. İbn Hayyûn, Hassûn'un onu çok sevdiğini ve ona uygun bir eş olduğunu belirtir. Hassûn ise Prenses Buseyne'nin ailesinin, anne ve babasının rızasıyla evlilik yapmak istediğini söyleyerek bunun için melikin sürgünde bulunduğu Ağmât'a gitmek üzere babası ve İbn Hayyûn'dan izin ister. Onlar, her ikisinin hasta ve zayıf durumda olduklarını söyleseler de Hassûn, genç oldukları için bu yolculuğa dayanacaklarını ve bu görevi yerine getireceklerini söyler. Buseyne teklifi kabul eder. Onlar tam yola çıkacakken hizmetçiler Mağribli askerlerin evin etrafında bulunduklarını ve gürültülerin yükseldiğini haber verirler. Hizmetçilere, melikin kızının bu eve girdiğini ve onun ordu komutanı Sîrî b. Ebî Bekr'den kaçtığını söylerler. Hassûn bu duruma çok öfkelenerek kılıcını eline alır. Berberilerden korkmadıklarını belirterek bir plan yapar. Sonra babasına odada bulunan sandığın Mağrib kıyafetleri ve silahlarıyla dolu olduğunu, herkesin bu kıyafetlerden giyinerek onların arasına karışacaklarını ve bu şekilde kaçacaklarını söyler. Onlar kıyafetleri giyerken Mağribli askerler evin içine girerler ve evi aramaya başlarlar. Sonra ayrılıp giderler.

İkinci sahnede Buseyne, Hassûn, Ebu'l-Hasan ve İbn Hayyûn Ağmât'taki hapishane duvarlarının altında, hapishane bekçisinin yanındadırlar. Hassûn, hapishanenin bulunduğu yeri şu can alıcı cümlelerle tasvir eder: *"Kader ne kadar şaşırtıcı! Yüzyıllar boyunca bilinmeyen batık kalmış bir köy. Bugün Arap melikleri onunla ve onun yüce misafiriyle meşgul oluyorlar. Kulaklar, onun kafiyeli matlalarını duymaktan onur duyar; râviler, şairlerin onun için, hüzünlü kelimeler ve özlem esintileriyle neler söyleyeceklerini beklerler"*[31] Buseyne ise hapishaneyi, aslanın bulunduğu kafes ve Benî ʿAbbâd ailesinin meliklerinin sürgün yeri diye tanımlar. Gardiyana bir kese altın vererek meliki ziyaret etmek için hapishaneye girmeyi başarırlar.

Üçüncü sahne İbn Abbad'ın annesi, karısı, diğer çocukları ve maiyetinin arasında görüldüğü Ağmât hapishanesinde açılır. Sefalet ve bedbahtlığın izleri herkesin yüzüne yayılmıştır. O gün bir bayram günüdür ve İbn ʿAbbâd, ailesinin bayram selamlaşmasını almaya başlamıştır. Herkes suskun ve itaatkâr bir vaziyettedir. İbn ʿAbbâd, kederli bir şekilde bayramın hapishaneye haram olduğunu dile getirerek diğer kızlarına, asıl bayramın Buseyne ile bir araya geldikleri gün olacağını söyler. Kızlar ise babalarının tekrar Endülüs'e, İşbîliye'ye gireceği günün bayram günü

[31] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus,* V. perde, s. 73.

olacağını dillendirirler. Buseyne'den haber alamayınca ümitleri kesilmeye başlamıştır. Rumeykiyye bu konuda onlara teselli vererek, kalbinin Buseyne hakkında iyi şeyler olacağını hissettiğini söyleyerek onları ümitlendirmeye gayret eder. Melik ağlamaktadır. Bu esnada ayak sesleri duyulur. Miklâs kapıya koşar, gelenleri karşılar, Buseyne'nin eteklerini öper. Bütün aile kucaklaşır. Melik, kızının nasıl kaçırıldığını, fitne zirve yaptığında onun nasıl ortadan kaybolduğunu merakla ona sorar. Buseyne, yaşadıklarının kaderin mucizeleri ve kazanın sürprizleriyle dolu tuhaf, hüzünlü, gülme ve ağlamanın iç içe girdiği karışık durumlar olduğunu söyler. İşbîliye, Mağriblilerin saldırısına uğradığı gün Buseyne babasının, yardımsız tek başına çarpışan bir aslan gibi olduğunu görmüş, kendi kendine: *"Böyle bir günde vatanımın hakkını savunamayacaksam, bu dar günde babamı koruyamayacaksam niçin kılıçla dövüşmeyi, Endülüs ovalarında at koşturmayı öğrendim?"* diye bir içsel konuşma yaptıktan sonra, yüzüne peçe takıp, kılıç kuşanıp babasının yanında savaşa katılmıştır. Kahramanca savaşırken birden demirden bir el ona uzanarak onu eyerinin üzerinden çekip almış, bu arada Buseyne bayılmış ve gözünü Mağribli bir komutanın evinde açmıştır. Adam, Buseyne'ye iyi davranmış ve onun yalnızca mücevherini almıştır. Buseyne onun evinde üzüntüden dolayı günlerce yemeden içmeden, ateşler içinde yatmış ve daha sonra Ebu'l-Hasan'ın yardımıyla kendine gelmiştir. Sonra Ebu'l-Hasan onu evine götürmüş, onunla ilgilenmiş ve bugüne gelmişlerdir. el-Mu'temid, kızının yanında gördüğü gencin kim olduğunu sorunca hem Buseyne hem de İbn Hayyûn, onun tüccar Ebu'l-Hasan'ın oğlu Hassûn olduğunu belirterek onun Kurtuba'da gösterdiği kahramanlıklardan, atı es-Sâ'ika'yı ona göndermesinden vb. olaylardan bahsederler. Melik, savaşta yaşadıklarını hatırlar. Hassûn'un güzel özelliklere ve yüce bir ahlaka sahip olduğunu söyleyerek onu taltif eder. Buseyne, Hassûn gibi asil, bilgili ve ahlaklı bir genci daha önce tanımadığını söyleyince melik kalbinin, bu asil gençle kızının evlenmesinden yana olduğunu söyler. Hassûn, evlenmeleri için melikten izin ister. Melik bütün aile fertlerinin görüşünü sorunca herkesten olumlu cevap alır. Bu arada İbn Hayyûn izin isteyerek bir kese çıkarır ve melikin ayaklarının altına inciler ve yakutları saçar. Herkes şaşkınlık içinde kalır. Melik İbn Hayyûn'a ancak krallarda olabilecek böyle bir hazineyi nereden bulduğunu sorunca İbn Hayyûn, melikin dediği gibi bu hazinenin bir krala ve kralların varisine ait olduğunu söyler. Kendisinin onun hamiliğini yaptığını ancak bugün onun sahiplerinin öldüğünü, bu yüzden hazinenin artık sadece onun olduğunu ve onu istediği gibi harcayabileceğini belirtir. Kendisinin bu mücevherlere bin dinara yakın değer biçtiğini ve bu parayı üçe böldüğünü söyler. Üçte birini, içinde bulunduğu sıkıntıları gidermesi için melike, üçte birini de rahat yaşamaları için Hassûn'la karısına, üçüncü çeyreği ise Endülüs'teki Frank ticaretine meydan okumak için aralarında ticari bir ortaklık kurmak üzere kendisi ve tüccar Ebu'l-Hasan'a ayırmıştır. Ebu'l-Hasan İbn Hayyûn'a, önce tebdili kıyafetle bir Mağribli olarak onun evine gelip ona maddi yardımda bulunmaya çalışan, şimdi de ona ticaretini geri veren cömert kişi olarak sonsuz şükranlarını sunar. İbn Hayyûn bu iyiliği eski bir dost ve gerçek sevgi için yapmaktadır. Melik, şimdi hapishanede bulunduğu için bu servetle ne yapabilir? Ancak İbn Hayyûn Allah onun gönlünü bu yönden teselli eylesin diye melike, o ve ailesi için bu karanlık ve nemli kaleden uzakta, şehrin dışında iyi döşenmiş ve her tarafı ağaçlarla çevrili yeni bir ev

hazırladığını söyler. Ancak melik, İbn Tâşfîn gerçeğini hatırlatınca İbn Hayyûn, bütün bunları onun emrettiğini belirtir. Sonra melike, kendisinin Endülüs halkının dilinde dolaşan: *"Size hangi korkunun daha iyi olduğu, eğer boyun eğmek zorunda kalırsanız hangi sultana itaat etmeyi veya Mağrib sultanının mı yoksa İspanya kralının mı daha iyi olduğu sorulduğunda cevabınız:"İspanya kralının domuzlarını değil, Emîru'l-Muslimîn'in develerini güderim."*[32] şeklindeki bu meşhur sözünü hatırlatır. İbn Tâşfîn, yeni evin koruluğunda bakması için ona asil develerinden ikisinin gönderilmesini emretmiştir. Buseyne bu mükâfatı onurlu bulmaz. Melik ise bu değersiz şeyi o cimri sultandan onlar için kimin aldığını ve sultanın görüşünü şiddetten iyiliğe kimin çevirdiğini merak eder. Buseyne bu kişinin İbn Hayyûn olduğunu söylerken İbn Hayyûn kendisinin değil, mücevherleri göstererek her şeyi paranın hallettiğini söyler. Melik, İbn Hayyûn'u bu büyük lütfuyla hatırlayacaklarını belirtir. Buseyne ise sultanı, babasının bu kaleden Ağmât'taki başka bir eve taşınmasına izin vermesi şeklindeki küçük lütfuyla hatırlayacaklarını dile getirir. Bunun üzerine melik alaycı bir gülümsemeyle: *"Orada, sultanın develerini güderek dört duvar arasında özgürce yaşarım"* deyince Buseyne: *"İşbîliye'de İslam medeniyetini inşa eden bir kavmi; sığınağı olmadan mücadele eden ve asırlardır Frankların düşmanlığına ve onlara yaptıkları işkenceye sabreden asil ve kıymetli bir halkı himaye eden, kanatları altına alan sizsiniz"*[33] diyerek babasının konumunu ve milleti için ne ifade ettiğini dile getirdikten sonra perde kapanır ve oyun sona erer.[34]

5. Perdelerin Değerlendirilmesi

Emîretu'l-Endelus tiyatrosu beş perdeye bölünürken iki konu birbirleriyle uyum içinde ve iletişim halindedir. Birinci perdede Prenses Buseyne etrafındakilere kardeşinin Kurtuba, babasının İşbîliye için önemini ve büyüklüğünü dile getirir ve kitapçılar çarşısında gördüğü Hassûn ile karşılaşma hikâyesini anlatır. Birinci sahne bu şekilde kapanır. İkinci sahnede el-Muʿtemid, İspanya kralının elçisini öldürür. Bu sahnede okuyucuya çeşitli manzaralar ve ana karakterler sunulurken durum özetlenir. Krizlerin belirtileri ve olaylar doğuracak eğilimlerin başlangıçları anlatılır. Okuyucuya, ülkede hüküm süren mutsuzluğun görünümü ve bu krizlere çözüm umudunun zayıfladığı hissettirilir. Bu bölüm melik ve ailesinin tasviri, krallığının, cömertliğinin ve gücünün İspanya kralı karşısında dağılması üzerine kurulmuştur.

Birinci perdenin üçüncü sahnesini okurken oyunun, karakterlerinin ve çatışma türlerinin ilk dizginlerini elimize almış oluruz. Nitekim el-Muʿtemid kızıyla evlenmek isteyen Murâbıtların ordu komutanına ve elçisini öldürdüğü VI. Alfonso'ya kızgındır. Fakihler, ordusuyla Endülüs'ü koruması için Yusuf b. Tâşfîn'in Endülüs'e hâkim olmasını istemektedirler. Oyundaki bu çatışma, olayların nasıl gelişeceğini görme merakını okuyucuda uyandırır. Bunun yanı sıra onunla iç içe giren ikinci bir çatışma ise Kurtuba'daki kitapçılar çarşısında başlar. Çünkü Buseyne beklentilerine göre yaratılmış olan genci orada görür. Buseyne'nin aklı o

[32] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, V. perde, s. 81.
[33] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, V. perde, s. 82.
[34] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, V. perde, s. 65-82.

genç ve ona duyduğu aşkla meşgulken bu esnada tüccar Ebu'l-Hasan ve onun kültürlü, terbiyeli ve olgun oğlu Hassûn'un hikâyesinden haberdar oluruz.[35]

İkinci perdede, düzeni bozulmuş bir toplumun görünümleri ortaya çıkar. Bu toplumda iç savaşlar ve toplumsal sıkıntıların görünümlerine şahit oluruz. Endülüs kahramanı Harîz, İspanya kralının kardeşi Butrûs ve eski bir eyerin içinde bulunan hazineyle karşılaşırız. İkinci perde, o dönemdeki hayatı ortaya koymak için genişler. İbn Hayyûn bu hazineyi bulur. Bu, kurgusal konunun gelişiminin başlangıcıdır. Onun sonuçlarına göre iki konunun sonu birbirine bağlanır. Birinci perdede güçlü bir kriz veya sürpriz bulunmadığı gibi büyük bir kısmı sunum ve karakterlerin takdimini içerir. İkinci perde ise konudaki hareketlilikle dikkat çeker. Sürprizler, beklenmedik durumlar bu perdede artar. Tamamen şans eseri olduğu için gerçekleşme olasılığı düşük görünmesine rağmen okuyucunun dikkatini çeker ve onu heyecanlandırır. Ancak Şevkî, içsel olarak gelişen bir konuyu betimlemeyi değil, onu dışsal geliştirmeyi amaçlamıştır. Tesadüfe bağlı faktörleri düşünür, hatta çoğunlukla hikâye üslubu tiyatral üslubun içine nüfuz eder.[36]

Üçüncü perde de ise hazine sahibi İbn Hayyûn, Ebu'l Hasan'ı iflastan kurtarır ve satmak üzere olduğu evinde onunla kalır. Bu perdede kurgusal konu hareket ve canlılık kazanır. Çünkü içinde sürprizler ve küçük krizler ortaya çıkar. Bu durum, tiyatral açıdan başarılı bir durumdur. Bununla birlikte ikinci perdede krizlerin çözümünde konunun tesadüf faktörüne bağlı kalması, onun eksik yönünü oluşturmaktadır. Çünkü tesadüf, evrensel bir yaşam yasası değildir. Sıradan hayattaki olaylar daha ziyade nedensellik unsurlarına tabidir.

Dördüncü perdede Yusuf b. Tâşfîn İşbîliye'yi ele geçirir. el-Muʿtemid'i azleder. Onu ve ailesini sürgün olarak Ağmât Kalesi'ne gönderir. Adamları şehri işgal ederler. Birinci perdede başlayan ve olayları tarihsel gerçeklere göre gelişen konuya bu perdede tekrar geri döneriz. Bu perde, trajedi yapısına uygundur.

Beşinci perdede Şevkî, iki konuyu birleştirir ve sonunun trajik etkisini hafifletmek için onları birbirine bağlar. İlk sahnede Hassûn'un babasının Mağribli bir komutanın yanında olan Buseyne'yi bulması ve prensesi ondan kurtarması, ikinci sahnede Ağmât'ta esir olan melik ailesinin durumu, üçüncü sahnede Buseyne'nin ortaya çıkmasıyla ailesinin mutlu olması, el-Muʿtemid'in onun Hassûn ile evlenmesini kabul etmesi ve son olarak İbn Hayyûn'un ortaya çıkarak hazinesini üç grup arasında paylaştırmasıyla birlikte dördüncü perdede yaşanan trajedinin mutlulukla sona ermesi şeklinde sahneler arasında bir akış gerçekleşir.

Bu perde, İbn Hayyûn'un ortaya çıktığı son derece sürprizli bir perdedir. Şevkî'nin bu tiyatrosundaki eksikliği, genel olarak konu yönündendir. Çünkü yazarın yarattığı konuda olaylar dışsal olarak gelişir ve oyunun akışına hükmedecek kadar tesadüf unsurları bol miktarda bulunur. Güçlü konu, nedenlerin ve sonuçların

[35] Şevkî Dayf, *Şevkî: Şâ'iru'l-'Asri'l-Hadîs*, Kahire: el-Hey'etu'l-Mısriyyetu'l-'Âmme li'l-Kuttâb, 2010, s. 257.
[36] Şevket, *el-Mesrahiyye fî Şi'r Ahmed Şevkî*, s. 124; Dayf, *Şevkî: Şâ'iru'l-'Asri'l-Hadîs*, s. 258.

netleştiği, güçlü bir bağlantının kurulduğu uyumlu bir hareket içinde devinim gösterir; eylemler ise karakterlerin ruh hallerini ve niteliklerini vurgular. [37]

6. Oyunun Dramatik Çözümlemesi

Emîretu'l-Endelus tiyatrosunun karakterleri, farklı özelliklere sahip bireylerden oluşmaktadır. Bir Arap meliki olan el-Mu'temid öfkesinde, cömertliğinde ve cesaretinde Arap duygusuyla duygulanan, güzel bir kızın saçlarıyla kalbi büyülenen ve o kızla evlenen bir şairdir. Kızı Buseyne edebiyata, bilime olan sevgisi ve erdeminin yüceliği içinde bir Kleopatra; aşkı ve tutkusuyla içinde bir Leyla barındıran genç bir kızdır. Onların hepsinden hayata daha yakındır. Şiir söyleme yatkınlığını annesinden, bilime olan sevgisini babasından miras almıştır. İbn Şâlîb ise para uğruna basiretini ve nezaketini kaybetmiş bir Yahudi'nin portresidir. Kurgusal karakterlerin geri kalanı, genel özelliklerle karakterize edilir. İbn Hayyûn, dindar ve cömerttir. Hassûn ve babası cömert, görgülü ve hatırşinastır. Hepsi de eğlence ve edebiyat sevgisi, mertlik ve cesaret gibi Arap özelliklerini taşırlar. Arapların bu özelliklerini Ahmed Şevkî, güçlü bir şekilde ve bireysel düzeyde ifade etmiştir.

Burada görünen şu ki Şevkî'nin ilk ve son amacı, karakterlerini analiz edip canlandırmaktan çok dile önem vermekti. Zira yazar, yaşamının son yıllarında şiir ile nesrin ortasında bir üslup olan secinin kullanımına yönelmiştir. İfadeleri, güzel anlatımıyla dikkat çeken müzikal bir düzenlemeye tabi tutulmuştur. Oyun güzel tabirler, benzetmeler ve harika tesadüfler etrafında döner. Estetik yönü; bilimsel, analitik ve mantıksal yönünden üstündür. *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosunda Ahmed Şevkî'nin üslubunun özellikleri bariz bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Özellikle karakterlerin duygularının yoğun ve diyalogların uzun olduğu yerlerde zaman zaman secili üslup kullanır. Diyaloglarda bazen bir düşüncenin detaylarına girer. Onu; teşbihlerin farklılaştığı, musikiyle dengelediği farklı şekillerde ifade eder. Örneğin Prenses Buseyne, melik babası için şöyle söyler:

"Ah zavallı babam! Kurtuba'daki dar ve küçük es-Susân sarayındayken ona baktım. Onu kasvetli ve düşünceli buldum. Sanki o alçak tavanlar onun yüksek başına layık değil ve sanki o dar odalar onun yüce ve hırslı gözleri için yapılmamış (...)"[38]

el-Mağribî, tüccar Ebu'l-Hasan'a : *"Ben seyahat etmeye niyetliyim. Ne yolcu, gurbetin ötesindeki sürprizlerin ne olduğunu bilir ne de bir ruh, hangi ülkede öleceğini bilir..."* [39]

İbn Hayyûn, İbn Tâşfîn konusunda melike şöyle nasihatte bulunur: *"(...) Sana; yatağını yılanlara çiğnetmemeni, kılıç seni kesmeden önce kılıcı kesmeni, bu misafirini hemen yakalayıp hapsetmeni ve o, askerlerine karadan ve denizden*

[37] el-Mısrî, *el-Endelus beyne Şevkî ve İkbâl,* s. 86-87; Şevket, *el-Mesrahiyye fi Şi'r Ahmed Şevkî*, s. 126.
[38] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus,* I. perde, I. sahne, s. 14.
[39] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus,* III. perde, s. 45.

Endülüs'ü terk etmelerini emredene kadar onu serbest bırakmamanı tavsiye ederim." [40]

Konuşmalar uzadığında yazar, belagatli ifadelerle konuyu kapatmaya çalışarak söze devam eder. Bu, yazarın sözü uzatmasından dolayı ortaya çıkan tiyatral aktarım yükünü hafifletme yoludur. Olayları tiyatro kalıbına dökmeden, olduğu gibi anlatan konuşma örnekleri oldukça çoktur. Bu kadar uzun konuşmaların kusuru; amaca hizmet etmemeleri ve tiyatroya uygun tasvirlerin olmamasından kaynaklanır. Bu da onlardan beklenen etkiyi azaltır. Bu yüzden okuyucu, oyunun retorik tarzından bıkar ve olayları aklından ziyade duyuları ve duygularıyla takip eder. Bunun yolu da Hâmid Şevket'in belirttiği gibi olayları hikâye şeklinde anlatmaktan değil, tiyatral olarak betimlemekten ve görüntülemekten geçer.[41] İzleyici bu eksikliği hemen hissederek bu tarz konuşmalardan sıkılır. Bu tarz sözler, yazarın ifadelerinin belagatine rağmen oyunun, değer ve mana kaybına uğramasına neden olur.

Hikâye aracılığıyla krizlerin özetlendiği I. perdeyi hariç tutarsak diğer sahnelerin çoğunda yazarın diyalogları kolay ve anlaşılırdır. I. perdede dilsel olarak bir akışın olmadığı görülür. Perde ve sahnelerin yapılarının uyumlu olduğunu ve içlerindeki krizleri net bir şekilde açıkladığını görüyoruz. Ardından sürprizler gelir. Bu çekici sahneler arasında Hassûn'un kim olduğu gerçeğinin anlaşılması ve Hassûn'un ona karşı duygularının aslını anlamak için kılık değiştiren Buseyne ile Hassûn'un buluşma sahneleri bulunmaktadır. Çekişmeler, kahramanlıklar ve bunlardan sıklıkla bahsedilen sahneler de çekici sahneler arasında bulunmaktadır. II. perdede Harîz'in, esir Butrûs ile ortaya çıkması, tiyatral olarak tasvir edilmektedir.[42]

Bu tiyatroda, kızının ve İbn Hayyûn'un onun hakkında anlattıklarının dışında er-Rumeykiyye hakkında başka bir anlatım bulamıyoruz. Oysa er-Rumeykiyye, yalnızca el-Muʿtemid'in âşık olduğu kadın olmakla kalmayıp onun yönetimine ve siyasi işlerine de müdahale etmektedir. Dayf'ın ifadesine göre öyle görünüyor ki Şevkî, Mulûku't-Tavâʾif Dönemi'ndeki Endülüs tarihinin bu dönemi ve el-Muʿtemid b. ʿAbbâd Dönemi'nin tarihi, sarayı, onun şairler ve halkıyla olan ilişkilerine dair tarih bilgisini yeterince derinleştirmemiş olduğu gibi Zellâke Savaşı[43] ve VI. Alfonso'nun Tuleytula'yı ne zaman işgal ettiğine dair tarihî bilgisi de eksiktir. Bu yüzden Murâbıtların komutanı Sîr b. Ebî Bekr'in isminde hata yaparak onu, Sîrî olarak adlandırmıştır. el-Muʿtemid'in vezirlerini ve maiyetinden bazı kişileri gerçek isimleriyle isimlendirmesini başarılı bir seçim olarak değerlendirilebiliriz.

Öte yandan oyundaki ana çatışmanın, el-Muʿtemid etrafında değil, adını tiyatroya verdiği *Emîretu'l-Endelus* (Endülüs Prensesi) etrafında döndüğü söylenebilir. Şevkî'nin şehirler ve onların özelliklerini, insanlar ve onların özelliklerinden daha

[40] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus,* IV. perde, s. 59.
[41] Şevket, *el-Mesrahiyye fî Şi'r Ahmed Şevkî,* s. 125-127.
[42] Şevket, *el-Mesrahiyye fî Şi'r Ahmed Şevkî,* s. 128; Muhammed Mendûr, *Muhâdarât ʿan Mesrahiyyât Şevkî (Hayâtuhu ve Şiʿruhu)*, Mısır: Maʿhad ed-Dirâsâti'l-ʿArabiyyeti'l-ʿÂliyye, 1955, s. 18.
[43] Murâbıt Sultanı Yusuf b. Tâşfîn ve Kastilya Kralı VI. Alfonso arasında yapılmış olan muharebe. 23 Ekim 1086'da Murâbıtların zaferiyle sonuçlanmıştır.

iyi bildiği gözlemlenmektedir. Nitekim İşbîliye eğlence, müzik ve dansın şehri; Kurtuba, fakihleri ve içinde hiçbir şehirde bulunmayan emsalsiz kitapçılar çarşısıyla ünlü bir şehirdir. Öyle ki Kurtuba'da bir müzisyen vefat ettiğinde onun müzik aletlerinin İşbîliye'ye taşınarak orada satıldığı, İşbîliye'de bir âlim vefat ettiğinde ise onun kitaplarının Kurtuba'ya taşınarak orada satıldığı söylenirdi.[44] Şevkî el-Muʿtemid'in dilinden şöyle söyler: *"Eski zamanlardan beri Kurtuba, kitapların içinde ne olduğunu bilmeyenler için bile, insanların kitap hazineleri edinmek için birbirleriyle yarışmalarıyla ünlüdür."* [45]Ahmed Şevkî'nin Endülüs bilgisi, tiyatronun çeşitli bölümlerinde kendini göstermektedir. Mesela oranın kadıları, meliklerinden izin istemezlerdi. Oyunun I. perdesinde Melik el-Muʿtemid ile görüşmek isteyen Kadı İbn Edhem'i bekleyen Cevher'e Buseyne'nin: *"Ey Cevher, Kadıyı sen karşıla ve onu babama getir, çünkü Endülüs'ün kadıları meliklerinden izin istemezler*"[46] şeklinde konuşması, kadıların Endülüs'te sahip oldukları mevkinin önemini birinci elden vurgulamaktadır. Kadılar; vezirlerin, halifelerin ve prenslerin şahitliklerini kabul etmedikleri gibi sultan kavminden hiç kimse onlara karşı çıkamıyordu.[47] Onların, kalpleri dolduran heybetleri vardı.[48] Başka bir yerde de el-Muʿtemid'in şöyle söylediğini görüyoruz: *"Endülüs'ün şerefi ve azameti, hâkimlerinin adaletinden ve onda yalancı şahit olmamasındandır."*[49]

Ahmed Şevkî, Endülüs halkının, Doğu halklarından daha özgür olduğunu bilir ve bunu V. perdede İbn Hayyûn'un diliyle ifade eder. Tarihsel açıdan doğru bilgileri oyunda birden fazla yerde bulmak mümkündür. Mesela Kurtuba'nın veziri el-Mansûr Ebî ʿÂmir'in[50] casuslarının çokluğuyla meşhur olması gibi. Buseyne'nin ninesi el-ʿAbbâdiyye, onun nerelere gittiğinden ve onunla ilgili her şeyden haberdar olduğunu söylemesi üzerine Buseyne'nin ona yaptığı teşbihle vurgulanmaktadır: *"Ey nineciğim sen el-Mansûr b. Ebî ʿÂmir gibisin, her toplulukta gözün ve her sohbette kulağın var"*[51] Ağmât'ta yaşamak zorunda kalan el-Muʿtemid'in kızlarının tahttan indirilmekten dolayı azap çekmeleri, elleriyle yün eğirerek para kazanmaları; Tuleytula'nın sahibi el-Kâdir'den, Alfonso'nun onun şehrini almasından ve hatta şairlerin bile şiirlerinde kullandıkları Şerîş kadayıflarından bahsetmesi vb. bilgiler Endülüs hakkında ders niteliğinde bilgilerdir. Ancak Şevkî, Endülüs tarihinin derinlerine inmemiştir. Bu nedenle gözler önündeki çatışma; bir savaş örneği veya Endülüs medeniyeti ile Mağrib göçebeliği çatışması şeklinde değil, bilakis duygusal bir çatışma yapısındadır.[52] Bazı Arap eleştirmenleri bunu bir eksiklik olarak

[44] Dayf, *Şevkî: Şâ'iru'l-'Asri'l-Hadîs*, s. 261.
[45] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, I. perde, s. 20.
[46] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, I. perde, s. 14.
[47] Endülüs Emevi Devleti zamanında kadıların toplumdaki konumu hakkında bilgi için bkz. C. Ersin Adıgüzel, "Endülüs Emevi Devleti'nde Şehir İdaresi: İşbîliye (Sevilla) Örneği", *Mukaddime*, 10/2 (2019), s. 491-495.
[48] Dayf, *Şevkî: Şâ'iru'l-'Asri'l-Hadîs*, s. 261.
[49] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, I. perde, s. 25.
[50] el-Mansûr Ebî ʿÂmir hakkında bilgi için bkz. Lütfî Şeyban, "Endülüs Emevi Hanedanına Karşı Bir İktidar Denemesi: Endülüs Emevileri Hâciblerinden el-Mansûr Muhammed İbn Ebî Âmir (366/976 - 392/1002)", *İslami Araştırmalar Dergisi*,11/ 3-4 (1998), s. 250-272.
[51] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, IV. perde, s. 55.
[52] Dayf, *Şevkî: Şâ'iru'l-'Asri'l-Hadîs*, s. 261.

nitelendirse de tiyatronun kurgusal yapısı düşünüldüğünde, yazarın tamamen tarihî gerçekliğe bağlı kalmasını beklemenin doğru olmayacağı kanaatindeyiz. Çünkü bu oyunun yazılmasındaki amaç bir tiyatro eseri ortaya koymak olup tarih kitabı yazmak değildi.

Öte yandan Müslüman-Hristiyan çatışması bile oyunda durumları, olayları ve eylemleri anlatır gibi açık değildir. Duyguları ve içgüdüleri analiz etmez. Oyunda neredeyse Ahmed Şevkî'nin hayata dair net görüşlerini bulamayız. Bir filozof gibi olması istenmese de onun hayat ve olaylar hakkında geniş bir düşünceye sahip olmasını ve karşılaştığı bazı sorunlar hakkında fikrini açıkça ifade etmesini zaman zaman okuyucu arzulayabilir. Bu oyunun olayları içinde karşılaştığı belki de en önemli toplumsal sorun, birden fazla kadınla evlenme sorunudur. Özellikle oyunda olduğu gibi üç kişiyle evli birinin genç bir kıza evlenme isteğini bildirmesidir. Mağrib ordu komutanı Sîr b. Ebî Bekr'in, Kadı İbn Edhem vasıtasıyla el-Mu'temid'in kızı Buseyne'ye evlilik teklifi sunması, ülkenin durumu hassas olsa da Endülüs'ün medeni kızı Buseyne tarafından, öfkeyle şu sözlerle reddedilmiştir: *"Kadı Hazretleri beni, kabul etmek zorunda olmadığım bir yola çağırıyorsunuz. Bunu kabullenmekten bile nefret ederim (...) (O, buna) teşebbüs ediyor ve onda ısrar ediyor. Bu, benim ebeveynlerimde görmediğim ve ailemin hayatında görmeye alışık olmadığım bir durum. Benim babam, annemin üzerine ne bir kuma getirdi ne de kalbindeki bir ortakla onun kalbini kırdı (...)"*[53]

Bazı eleştirmenler, bu oyunda çok eşlilik sorununa yöneltilen eleştirinin çok hafif kaldığını, durumun doğasına ve ciddiyetine uymadığını belirtmekte ve tiyatronun bütün sayfalarında bu konu hakkında değerli görüşlerin bulunmadığına dikkat çekmektedirler. Bu teklifin bir melik kızına, bir prensese yapılacak kadar ileriye götürülmesi bile oyunda pek çok kez eleştirilmesi ve üstüne gidilmesi gereken temel konulardan biri olmalıydı şeklindeki görüşlerini belirtmektedirler. Ancak bundan Şevkî'nin tiyatrolarında karakterize edilen ahlâkî yaklaşımın bu tiyatroda zayıfladığı anlaşılmamalıdır. Çünkü yazar bu oyunda iki kahraman el-Mu'temid ve Buseyne üzerine ve devamında da İbn Hayyûn üzerine çalışmalarını yoğunlaştırmıştır.

el-Mu'temid'e gelince oyunda cömertliği kıskanılan, ininde aslanı aşağılayınca Alfonso'nun elçisini öldüren, gelecekteki savaşlarda Alfonso ile arasında neler yaşanacağını düşünmeyen cesur bir melik örneğidir. Yusuf b. Tâşfîn'e vefalıdır. Annesi el-'Abbâdiyye onu İbn Hayyûn'a şöyle tasvir eder: *"(...) Melik, misafirine veya komşusuna ihanet edenden ya da kusurunu ifade eden kişinin kuyusunu kazandan daha cömert ve daha büyüktür"* [54] Cesurdur, vatanı uğruna aslanın ini için verdiği mücadele gibi savaşır. Tahtından inmeden önce üzerinde kılıçlar kırılır. O daima herkese iyilik yapan ve ihsanlarda bulunan faziletli bir kişidir. Edebiyat ve bilim ehline karşı sevgi gösterir ve eşi er-Rumeykiyye'ye, Endülüs ailelerinin kıskanacağı şekilde davranır.

[53] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, I. perde, s. 18.
[54] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, IV. perde, s. 60.

Kızına gelince saf ve iffetli; ninesi el-'Abbâdiyye'nin ifadesiyle: *"(...) Biz senin, dizgini gevşetildiğinde, başkaldırmaktan ve kaçmaktan korkmayan asil bir kısrak olduğunu biliyoruz"*[55] tanımına tıpatıp uygun, savaşlarda babasına eşlik edecek kadar cesur, vatanını çok seven bir prensestir. Şevki onun dilinden şöyle söyler: "*Vatan, kutsallık yönünden bir yuva gibidir"*[56] Şevkî vatan hakkında bu sözle, Buseyne'nin ağzından kendisinin vatan anlayışını dile getirdiğini okuyucuya hissettirir. Yazar onu aynı zamanda anne ve babasına karşı kalbi sevgi, şefkat ve saygıyla dolu olan bir kız olarak tasvir eder. Ailesine karşı dürüstlüğünü ve sadakatini, onlar sürgünde matem yaşarken düğün yapmayı, hatta çok sevdiği Hassûn ile anne ve babasının rızasını almadan hemen evlenmeyi kabul etmeyerek açıkça ortaya koymuştur. Ailesine vefasından dolayı müstakbel eşiyle Ağmât'a gitmiştir. Çok eşliliğe başkaldırıp isyan edecek kadar güçlü, kadınlığın tüm erdemlerine sahip, ebeveynlerine saygılı, tevazu sahibi, savaşlarda kahramanlık gösterecek kadar yürekli ve cesur, ailesinin mateminden dolayı üzüntüye gark olup hastalanacak kadar merhametli ve duygusal, oyunun en güçlü ve en sağlam karakteridir. Demir iradeli güçlü kadın karakterinin gelişimini, olgunlaşmasını ve içinde gizemler barındıran kadın tiplemesini Şevkî'nin diğer tiyatrolarında da daima görebiliriz. Bu anlamda da Prenses Buseyne kadın giysisini çıkarıp erkek elbisesini giyen, savaşta ve barışta babasının ve sevgilisinin yanında olan zeki ve iradeli bir kadındır.[57]

Oyuna, mertlik ve sadakat hâkimdir. Bu iki değerli özellik oyunda tüccar arkadaşına çok değerli inci bir kolye veren; bunu yaparken de tanınmamak ve arkadaşının duygularını incitmemek için kılık değiştiren İbn Hayyûn tarafından da temsil edilmektedir. Oyunda her zaman iki sevgiliye eşlik ederek aile ile görüşmelerinde yanlarında olmuş, onlara biraz mutluluk getirsin diye hazinesinden vazgeçmiştir.

Oyunda, Şevkî'nin âdetine uygun olan bazı hikmetli sözler zaman zaman oyun kişilerinin dillerinden dökülür: *"Şerefli adamın sözü yemindir"*, *"Kader, sırrı ortaya çıkardı"*, *"ticaret gelgit (gibidir)"*, *"Allah, geçmişte dağılmış iki şeyi bir araya getirdi ve iki uzak (kişi) için yeryüzünü katladı"*[58]

Aynı şekilde oyunda, komik bir akış da gözlemlenmektedir. Nitekim Şevkî bunun için oyuna, el-Mu'temid'in Miklas diye adlandırdığı komik bir karakter koymuştur. Bu karakteri kimi zaman Prenses Buseyne kimi zaman da saraydakilerle birlikte olduğu birçok sahne ve konumda görüyoruz. O, başından sonuna kadar oyunun içinde hep varlığını hissettirir. Ancak mizahının derinliği olmayan, uzağı göremeyen yüzeysel bir yapısı vardır. Neredeyse hiçbir öze ve derin anlama dokunmaz. Yazar bu tarz komediyi, manzum tiyatrolarında da kullanmıştır. Çünkü nazım, doğası gereği yüzeyselliği taşıyabilir ve onda düşüncenin zayıflığı gizlenebilir. Ancak nesir, yüzeysel anlamları ortaya çıkarır. Anlamlar, sanattan ve her türlü süslemeden ari

[55] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, IV. perde, s. 55.
[56] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, I. perde, s. 18.
[57] Ali er-Râ'î, *el-Mesrah fi'l-Vatani'l-'Arabî*, Kuveyt: 'Âlemu'l-Ma'rife, 2. bs., 1999, s. 150-151.
[58] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, III. perde, s. 50.

olarak görünür. Miklâs karakteri komik, düşük ve kaba bir maskara tiplemesidir. Muhtemelen bu oyunda Şevki'nin yaptığı en güzel mizah, şu olay üzerine ortaya çıkar. el-Mu'temid içkinin etkisiyle esrik bir durumdayken Miklâs onunla birlikte kayığa biner. Miklâs, kürekleri el-Mu'temid'e bırakmak istemez ve kendisi çeker. el-Mu'temid, bunun nedenini sorunca Miklâs[59]: *"Mesele şu ki akıntı deli, sarhoş deli, sen bir sultansın, bütün sultanlar deli. Bu kayık da aklı olmayan bir ağaç bu yüzden o da deli, ey melik ben dört deliyi bir araya getirmekten kendimi (hayatımı) korumak istiyorum"*[60] Mendûr'un ifadesine göre Miklâs, bazen üst düzeyde bir bilgelik gösterir. Muhtemelen Şevkî, trajedilerinde bu komedinin iplerini, yalnızca sözlü şakalara ve hafif nükteye düşkün Mısır ruhuna uygun olacak kadar uzatmıştır. Yazarın hüzünlü tiyatrolarındaki mizah, trajedinin rengini hafifçe değiştiren ve onu mizah yapan profesyonel bir karaktere dayanıyordu. *"Masraʿ Kilyûbatra"* tiyatrosunda Anşû, *"Mecnûn Leylâ"* tiyatrosunda Bişr ve *"Emîretu'l-Endelus"* tiyatrosunda Miklâs, bu görevi yerine getirmektedir. Bununla birlikte mizahi karakter, gülme ve ağlama olarak içindeki mizah unsurları geniş ufuklu bir tiyatral ironiye dönüştüğü için iki uçludur. *Mecnûnu Leylâ* tiyatrosunda Bişr, Kays'a Leylâ'nın ölümünün habercisi olduğu için insanların üzülmesine sebep olur. Miklâs ise mizahi bir dille vaazlar verir ve melikin maskarası kisvesi arkasına gizlenerek alay eder. Bu profesyonel kişilikler, izleyicinin kalbinin gerçeğini açar ve duygularının insaniliğini ortaya çıkarır. [61]

Diğer taraftan Şevkî'nin; tiyatral mizah üslubunun gerektirdiği gibi onu olaylar, kişiler, eylemler ve sözlerle geniş bir alaycılığa dönüştürmenin ötesinde mizah sanatının derinine dalmaya hazır olmadığı görünür. Bu yüzden onun mizahı, eserlerinde derinliklere nüfuz etmeden nadiren yaygın bir alaya bazen de yumuşak bir mizaha nadiren de hayatı inceden inceye yorumlamaya dayalı derin bir ironiye dönüşmüştür.

Şevkî Dayf, Ahmed Şevkî'nin bir filozof olmak için değil, şair olmak için yaratıldığını yani düşüncesinin ancak şiir yoluyla netleştiğini ifade eder. Bu yüzden bu tiyatroda şiiri nesir için terk etmesini hata olarak değerlendirir. Şarkı ve dansın sahibi, muvaşşah ve zecelin yaratıcısı Endülüs karakterlerinin diyaloglarında dil olarak nesri seçmesi hayret uyandırır. Zira hem el-Mu'temid'in kendisi hem de vezirlerinin büyük çoğunluğu şairdir. Onların devlet siyaseti konusundaki isabetli ve akılcı ifadeleri, "*Nefhu't-Tîb"* gibi kaynaklarda değerli şiirleriyle ortaya konulmaktadır.[62]

Ünlü edebiyat araştırmacısı Muhammed Mendûr da *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosunun olayları, İşbîliye'deki Mulûku't-Tavâʾif'in sonuncusu olan şair Melik el-Mu'temid b. 'Abbâd'ın etrafında cereyan ederken, Şevkî'nin niçin bu tiyatrosunu nesir olarak yazmayı tercih ettiğini anlayamadıklarını dile getirir. Hatta Şevkî, oyununa bu melikin şiirinden küçük bir alıntı eklemiş olsa da hayatının son

[59] Dayf, *Şevkî: Şâ'iru'l-'Asri'l-Hadîs*, s. 264.
[60] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, I. perde, s. 29.
[61] Şevket, *el-Mesrahiyye fî Şi'r Şevkî*, s.128; Mendûr, *Muhâdarât ʿan Mesrahiyyât Şevkî*, s.18.
[62] Dayf, *Şevkî: Şâ'iru'l-'Asri'l-Hadîs*, s. 265.

döneminde yazdığı, konusu nesre daha yakışan komedi oyunu *"es-Sittu Hudâ"* da dâhil olmak üzere diğer tüm tiyatrolarını manzum olarak yazarken, konusuna şiir yakışan oyunu şiirden neden arındırdığını bilmediklerini ifade eder. Daha sonra da şairlerin işine akıl sır ermediğini söyleyerek duruma farklı bir yaklaşımda bulunur.

Öte yandan Mendûr'un ifade ettiği gibi Şevkî, *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosunda İşbîliye'de Mulûku't-Tavâ'if Dönemi'nin son bulmasıyla ilgili üzücü tarihî olaylarla yetinmeyip bu konuyla Buseyne'nin Hassûn'a olan aşkı etrafında kurguladığı hayalî hikâyeyi iç içe geçirir. Ancak Mendûr, ana felaketle bu aşk hikâyesini birbirine eklemlemeyi başarılı bulmamakta ve Şevkî'nin, başarılı bir oyunun aşk hikâyesinden yoksun olmaması gerektiği düşüncesine sahip olduğunu belirtmektedir. Bu hikâyenin; I. Dünya Savaşı Dönemi'nde İspanya'da sürgünde bulunduğu dönemde özellikle Endülüs'te yaşadıktan, İslami döneme ait eserleri ve o dönemin özelliklerini iyice tanıdıktan sonra şiirlerinde teganni ettiği Endülüs felaketinin hüznünü hafifletmek için Şevkî tarafından kurgulandığını ifade etmektedir. Bunun yanı sıra yazarın oyunda genel olarak tarihî gerçeklere dikkat ettiğini belirttikten sonra, bu güçlü melikin çöküşünün nedenlerini analiz etmemesini de eleştirir. [63]

Yazarın, dramatik olayların yapımında tarihsel gerçekliği kullandığını, bu hikâyeye kurgusal bir aşk hikâyesinde temsil edilen ikincil bir olay örgüsü ekleyerek ana hikâye ile arasında gerçek bir bağlantı kurmak istediğini görmekteyiz. Ancak Şevkî; ana hikâyeyi kurgusal dokuya sahip ikinci bir hikâyeyle karıştırarak eserin güçlü trajik etkisini ortadan kaldırması, trajedi ve komediyi birleştirmesi ve bu tarzıyla karakterlerini çizerken karakterin eylemi ile davranışı arasında bir tür uzlaşı bulamaması nedeniyle de eleştirilmiştir.

Farklı edebiyatların, özellikle romantik olanların Şevkî'den daha fazlasını yaptığını düşünürsek, İşbîliye ve Ağmât'ı bir araya getirdiğini gördüğümüz tiyatral hikâyesinin doğallık ve hüzünlü gerçeklikle romantik kurguyu birleştirmiş olmasından dolayı Ahmed Şevkî'yi eleştirmenin doğru olmadığı düşüncesindeyiz. Ayrıca bir tiyatro eserinin temelinde kurgunun olduğunu göz önüne aldığımızda, oyunda tarihî bir analizi beklemenin de kurgusal yapıya uygun olmadığını belirtmek yerinde olur.

Öte yandan Şevkî, kahramanlarının dramatik kişiliklerini yer yer fiziksel, çoğunlukla psikolojik boyutlarıyla ön plana çıkarmaktadır. Tiyatral edebiyatın kökenlerini tek bir yazardan veya belirli bir ekolden almamış, daha ziyade birkaç Batı eğilimini birleştirmiş ve onlara Doğu-Arap eğilimlerini eklemiştir. Dolayısıyla tiyatrolarında klasik ya da romantik bir kalıba bağlı kalmamış, öğrendiği her şeyi kendine özel bir tiyatral formda karıştırmıştır. Duyguları uyandırmak için romantiklerden ve trajedi şeklini klasiklerden almıştır. Arap yazarlar tarafından yazılan tiyatro eserlerinin, modern edebiyat ekollerinden belli bir ekolü resmetmediği için, klasisizm ve romantizm arasında bir karışım olduğunu

[63] Mendûr, *Muhâdarât ʿan Mesrahiyyât Şevkî*, s. 71.

görüyoruz. Bu nedenle bazı yazarlar bu oyunları, yarı klasik trajediler olarak adlandırırlar.

Dramatik yapı; özel bir düzende kurgulanmış yapısal öğelerden oluşan kendi içinde bütünleşik dramatik metin gövdesi olup seyirci üzerinde belirli bir etki yaratmak için özel kurallara ve belirli bir ruh haline göre düzenlenmiştir.[64] Bu tanımdan hareketle *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosunu, bir takım eksikliklerine rağmen etkileşimli bir olay örgüsüne sahip ve önceki olaylardan bir sonuç çıkarılacak kadar ardışık döngüler halinde ilerleyen, canlı veya organik olarak birbiriyle ilişkili olaylara dayanan bir tiyatro eseri olarak değerlendirebiliriz.

Nesir, şiir ve dramatik metinler gibi yaratıcı eserlerde fonetik ve dilsel olguların kullanımındaki çeşitlilik, alıcıdaki (okuyucu/dinleyici) estetik beğeni ve sanatsal zevki gerçekleştirdiğinde önemli bir değere sahiptir. Çünkü dilsel ses insan hayatında önemli ve etkili bir rol oynar. İnsanlar arasındaki iletişimin birincil aracı olduğu için, kişi onun aracılığıyla aklından geçenleri ifade eder ve çevresinde meydana gelen sosyal, siyasi, tarihî ve diğer olayları tanımlar. Özellikle de üzerinde çalıştığımız *"Emîretu'l-Endelus"* gibi yaratıcı dramatik senaryolar söz konusu olduğunda. Bu tür dramatik metin, alıcıyı etkilemek veya dikkat çekmek için bir konuyu sanatsal bir biçimde ele almak için tasarlanmıştır.

Düzyazı metnin inşasında ve anlamın oluşumunda oyuna sanatsal bir estetik kazandırmaya katkıda bulunan önemli fonetik olgu "tekrar"dır. *el-Emîretu'l-Endelus* tiyatrosunda tekrar olgusu yaygınlaşmıştır. Mesela İbn Hayyûn'un:

"حلوة الدَّلال بارعة الجَمَال كأنّ حديثها السّحر الحَلال"[65] cümlesinde "delâl", "cemâl" ve "helâl" kelimelerinde ses tekrarı olgusu bulunmaktadır. Bu oyunda fonetik açıdan oldukça başarılı bir paralellik kurulmuştur. Müzik ritmi gibidir. Bu sözle kastedilen, tiyatral metnin dilsel yapıları arasında ses armonisini sağlamaktır. Örneğin Buseyne'nin: **"أراكَ أخذتَ سيفَكَ ونسيتَ درعَكَ"** (…)[66] cümlesinde **أَخَذْتَ** yapısı **نَسِيتَ** yapısına,**سَيْفَكَ** yapısı **دِرْعَكَ** yapısına paraleldir. Bu yapıda hareke harekenin, sükûn sükûnun içine girmiştir. Bu ses paralelliği, alıcının tiyatro sanatından zevk almasını sağlar. Bu ritmik yapı sayesinde estetik bir boyut elde edilir. Metindeki ses dağılımı, okuyucunun ruhunda bir izlenim bıraktığı için okuyucunun ilk dikkatini çeken özelliktir. Ses dağılımından kastedilen şey konuşmacının konuşmasının her kelimesine ister manzum ister mensur olarak alfabe harflerinden birini dağıtmasıdır. Bu uygulama okuyucu nezdinde tiyatro diline bir ağırlık ve sanatsal değer katar. Örneğin el-ʿAbbâdiyye'nin:

(...) ولكنها خطة أولها لؤمٌ وآخرها شؤمٌ، فإن الملك أكرمُ وأعظمُ من أن يغدر ضيفهُ أو يخون جارهُ أو أن يحفر الحفرة لمن أقال عثرتهُ.[67]

[64] İbrahim Hamâde, *Mu'cemu'l-Mustalahâti'd-Dirâmiyye ve'l-Mesrahiyye*, Kahire: Dâru'l-Ma'ârif, 1985, s. 65.
[65] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, II. perde, s. 34.
[66] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, IV. perde, s. 64.
[67] Şevkî, *Emîretu'l-Endelus*, IV. perde, s. 60.

Sözünde kullanılan yapılara dikkat ettiğinizde **لؤمٌ / شؤمٌ , أكْرمُ / أعْظمُ , ضيفهُ / جارهُ / عثرتهُ** son seslerin, dikkat çekici bir şekilde belli bir düzen içinde dağıtıldığı görülmektedir. Bunun örnekleri *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosu içinde çokça görülmektedir. Bu son ses bölümlerinin ahenkli bir müzikal, ritimli akustik bir yapı oluşturduğu duyumsanmaktadır. Bu söyleme biçiminin, dilsel yapıları içinde okunurken veya duyulurken düzenli tekrar eden ritmiyle sanatsal bir estetik gerçekleştirdiği dikkat çekmektedir. Bu özellik, *Emîretu'l-Endelus* oyununa güzellik ve zarafet kazandırmasının yanı sıra okuyucuyu, oyunun dramatik metnini kendi algı, bilgi ve kültürel kazanımlarına göre okumaya devam etmeye teşvik eder. *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosunda okuyucunun dikkatini çeken ilk şey yazarın, perdeler ve sahnelerde konuşmaya başlamadaki ustalık ve oyunun kompozisyonlarını oluştururken gösterilen dilsel hünerdir. Bu, yazarın mesajını ikna edici ve alıcıyı etkileyici bir şekilde iletme amacına ulaşmasını sağlar. Ahmed Şevkî bu oyunda, estetik boyutlar ve üst düzey sanatsal edebî yazın için uygarlığı yeniden inşa eden sanatsal ufukları yaratmayı hedefler. Bu teknikler, onun şiirsel dilini farklı kılar ve dilinin estetiğini daha belirgin hâle getirir.[68]

SONUÇ

Mısırlı ünlü şair ve tiyatro yazarı Ahmed Şevkî, yeteneği ve hayatının kırk yılı aşkın süresi boyunca yazdığı eşsiz edebî eserleri nedeniyle Emîru'ş-Şu'arâ' olarak adlandırılmıştır. Şevkî, yenilikçi rolüyle şiir sanatının her alanını, dilsel, kültürel ve bilişsel yönlerini hatta millî şuur yönünü bile doğrudan etkilemiştir. Tiyatroya olan özel ilgisinin yanı sıra Şevkî'nin etkisi musiki sanatına kadar uzanmıştır. Neoklasik şairler arasında Arap edebiyatının en büyük şairlerinden biridir. Onun katkılarıyla Arap edebiyatı, modern dönemde bu şiirsel rengi almıştır. Ahmed Şevkî aynı zamanda Arap manzum tiyatrosunun öncüsüdür. Aziz Abaza, Ali Ahmed Bâkesîr, Abdurrahman eş-Şarkavî, Salah Abdussabûr gibi edebiyatçıların birçoğu Ahmed Şevkî'nin yolundan yürümüşlerdir.

Emîretu'l-Endelus tiyatrosu, Ahmed Şevkî'nin Endülüs'te sürgündeyken yazmaya başladığı ve hayatının son döneminde tamamladığı tek mensur tiyatrosudur. Oyunun adı, Mulûku't-Tavâ'if Dönemi'nin sona ermesiyle ilgili tarihî olaylardan alındığını açıkça göstermektedir. Bu tiyatrosunda yazar, tarihî çerçeve hikâye olarak el-Makkarî'nin, *Nefhu't-Tîb min Ğusni'l-Endelusi'r-Ratîb* adlı eserini esas almış, ancak İşbîliye'de Mulûku't-Tavâ'if'in yıkılmasıyla son bulan bu üzücü tarihî olaylarla yetinmeyip el-Mu'temid'in kızı Buseyne ile kahraman Arap genci Hassûn'un aşkı etrafında dokuduğu kurgusal hikâyeyi de bu tarihî olayla kaynaştırmıştır. Murâbıtların meliki olan İbn Tâşfîn, Endülüs'e hâkim olduktan sonra el-Mu'temîd esir olarak Ağmât'a gönderilmiştir. Bu aşk hikâyesi de el-Mu'temid'in hapiste olduğu Ağmât'ta, Buseyne ile Hassûn'un evliliğiyle sonuçlanmıştır. Ahmed Şevkî, *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosunda genel olarak tarihsel olayların gerçekliğine bağlı kalmıştır. Ağmât ile İşbîliye'yi, hüzünlü gerçekle romantik kurguyu sahip olduğu tiyatral bilgi ve deneyimler ışığı altında

[68] Tazğît Bulʿîd, "et-Teşkîlu's-Savtiyyu ve Eseruhu'l-Cemâlliyyu fî Mesrahiyyeti "Emîreti'l-Endelus" li Ahmed Şevkî", *Mecelletu'l-Kelim*, 3 (2017), s. 6, 8, 10-12.

harmanlamıştır. Oyundaki çatışma; el-Mu'temid b. 'Abbâd, Murâbıtların komutanı Yusuf b. Tâşfîn ve Kastilya Kralı VI. Alfonso arasında gerçekleşmektedir. Bunun yanı sıra çok eşliliği reddetme ve çok eşliliğe izin veren toplumsal gelenekler arasında da bir çatışma yaşanmaktadır. Yazar, Mulûku't-Tavâ'if Dönemi'nde geçen bu oyunun olaylarını, o dönemde yaşanan birçok çatışmayı, haksızlık ve entrikaları ve o dönemdeki meliklerin aşırı savurganlıklarını gösterecek bir şekilde sunmuştur. Şevkî'nin 1932'de ölümünden sonra yayımlanmış olan eser, beş perdeden oluşmaktadır. I. ve V. perdelerde üç sahne bulunmaktadır.

Emîretu'l-Endelus tiyatrosu; olay örgüsü biraz fazla karışmış olmasına rağmen çok ilginç ve aynı zamanda hem içine konan çok miktarda materyal hem de sunumu ile bir dramadan daha çok tarihsel bir romanı andırmaktadır. Tarihsel arka plan, kısmen gerçek ve kısmen efsanedir. Sosyal yönüne gelince, onun aracılığı ile yazar okuyucunun dikkatini çekmek için Endülüs hayatının mizacını ve tezahürlerini ortaya koymaya çalışmıştır. Oyunun nesri, tatlı ve çoğu zaman secilidir. Bu üslup ve dil özellikleri muhtemelen Şevkî'nin tiyatrolarının Mısır'da sık sık sahnelenmesine engel olmuştur. Çünkü halk, genel olarak konuşma dili üslubundaki melodramları tercih etmiştir. Ahmed Şevkî'nin tarzı ise oldukça klasik, ancak oyunlarında dramatik olarak ifade edilen fikirler ve anlatılan hayat yenidir. Bu konuda Şevkî, modern Mısır'ın şairlerini ve oyun yazarlarını, hatta daha yeni ifade modelleri bulmak için çabalayanlarını bile etkilemiştir.

Modern Arap edebiyatında öne çıkan en önemli motiflerden biri Endülüs'tür. Endülüs'ü yazma süreci, metnin biçimini belirleyen ve ufuk açıcı mesajlarını ileten bir hafıza, görüş ve beklenti dinamiği içerir. Mitolojik bir söylem olarak Endülüs, modern Arap edebiyatının biçimleri ve olanakları kullanılarak gerek öykü gerek roman ve gerekse tiyatro tarzındaki edebî türlerde tekrar hayat bulmuştur. *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosu da bunun en tanınmış örneklerinden biridir. Gerçek ve kurgu birbiriyle oynadıkça, tarihsel gerçekler mitsel ideallerle diyalog kurar ve edebî tarih olarak görülebilecek şeylerin zaman zaman çarpıtılması, abartılması veya yanlış yorumlanması, edebî metin için çok sayıda anlam üretebilir. Çünkü Endülüs'ü hatırlamanın ustaca yolları ve metnin telkin ettiği fikirler, çağdaş Arap yazarının düşüncesini bize en iyi şekilde gösterir.

Bu çalışma, Endülüs'ün zamansal ve uzamsal anlamları arasındaki bağlantıları ve bunların tarihsel, romantik ve sosyal gerçekçi yanlarının Ahmed Şevkî'nin tiyatro anlayışı ışığında *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosunda nasıl ele alındığını incelemektedir. Yazar bu oyununda, Endülüs'ü yazmanın şanlı bir geçmişe duyulan nostaljiden fazlasını gerektirdiğini okuyucuya hissettirmekte ve tiyatral kurgusundan dolayı içinde efsanevi ve tesadüfi unsurlar barındırsa da çerçeve hikâyenin ilham alındığı tarihsel olayla o dönemde yaşanan hatalara dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki Endülüs'ü sanatsal yolla hatırlatmayı ve onun kayıp dünyasını keşfetmeyi yalnızca şiirleriyle değil, aynı zamanda yaşamının son yıllarında kaleme aldığı *Emîretu'l-Endelus* tiyatrosuyla mükemmel bir şekilde başaran Ahmed Şevkî, her dönemin eskimeyen Emîru'ş-Şu'arâsı ve edibi olmaya devam edecektir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/ Reference

Adıgüzel, C. Ersin. "Endülüs Emevi Devleti'nde Şehir İdaresi: İşbîliye (Sevilla) Örneği". *Mukaddime*. 10/2 (2019), 491-495.

Brockelman, Carl. *Geschicte Der Arabischen Literatur*. Vol. 3. Dritter Supplementband, Leiden: E. J. Brill, 1942.

Bulʿîd, Tazğît. "et-Teşkîlu's-Savtiyyu ve Eseruhu'l-Cemâlliyyu fî Mesrahiyyeti "Emîreti'l-Endelus" li Ahmed Şevkî". *Mecelletu'l-Kelim*. 3 (2017), s. 4-14.

García, María Sol Cabello. "Amirat Al-Andalus de Ahmad Sawqi". *Sharq Al-Andalus Estudios Arabes*. 4, (1987), s. 31-34.

Dayf, Şevkî. *el-Edebu'l-'Arabiyyu'l-Mu'âsır fî Mısr.* 10. baskı. Kahire: Dâru'l-Ma'ârif, 1992.

Dayf, Şevkî. *Şevkî: Şâ'iru'l-'Asri'l-Hadîs.* Kahire: el-Hey'etu'l-Mısriyyetu'l-'Âmme li'l-Kuttâb, 2010.

el-Fâhûrî, Hannâ. *el-Cami' fî Târîhi'l-Edebi'l-'Arabî (el-Edebu'l-Hadîs)*. Beyrut: Dâr Cîl, II. bs., 1995.

Hamâde, İbrahim. *Mu'cemu'l-Mustalahâti'd-Dirâmiyye ve'l-Mesrahiyye*. Kahire: Dâru'l-Ma'ârif, 1985.

Huseyn, Tâhâ. *Hâfız ve Şevkî*. Kahire: Muʾessesetu Hindâvî li't-Taʿlîm ve's-Sekâfe, 1933.

Huseyn, Tâhâ. *Taklîd ve Tecdîd*. Kahire: Muʾessetu Hindâvî, 2017.

Kabbiş, Ahmed. *Târîhu'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*. Beyrut: Dâru'l-Cîl, 1971.

Kapanşahin, Muhittin. "İspanya'da Bir Murâbıt Sultanı: Yusuf b. Taşfin". *Atlas International Referred Journal on Social Science*. IKSAD Publishing House, 4/10, (2018), s. 798-808.

Landau, Jacob M. *Studies in the Arab Theater and Cinema: 20.* NewYork: Routledge Library Editions: Society of The Middle East, 2016.

el-Makkarî et-Tilmisânî, eş-Şeyh Ahmed b. Muhammed. *Nefhu't-Tîb min Ğusni'l-Endelusi'r-Ratîb*. Tahkik: İhsan Abbâs. Beyrut: Dâru's-Sadr, c. IV, 1968.

Mekkî, Mahmûd Ali. "el-Endelus fî Şiʿr Şevkî ve Nesrihi". *Mecelletu'l-Fusûl*. 3/1 (1982), s. 200-234.

Mendûr, Muhammed, ed-Dusûkî, 'Abdul'azîz, Muruvve, Edîb. *Aʿlâmu'ş-Şiʿri'l-ʿArabiyyi'l-Hadîs (Ahmed Şevkî, Ahmed Zekî Ebû Şâdî, Bişâre el-Hûrî)*. Hazırlayan: Îlîyâ Hâvî. Ahmed Şevkî maddesinin yazarı: Muhammed Mendûr. Beyrut: el-Mektebetu't-Ticârî li't-Tıbâ'a ve'n-Neşr ve't-Tevzî', 1970.

Mendûr, Muhammed. *Muhâdarât ʿan Mesrahiyyât Şevkî (Hayâtuhu ve Şiʿruhu)*. Mısır: Maʿhad ed-Dirâsâti'l-ʿArabiyyeti'l-ʿÂliyye, 1955.

el-Mısrî, Huseyn Mucîb. *el-Endelus beyne Şevkî ve İkbâl*. Kahire: ed-Dâru's-Sekâfiyye, 1999.

er-Râ'î, Ali. *el-Mesrah fi'l-Vatani'l-'Arabî*. Kuveyt: 'Âlemu'l-Ma'rife, 2. bs., 1999.

Al-Rifai, Nada Yousuf. "The Influence of Greco-Roman Literature on the Poetry of Ahmad Shawqi". *Advances in Social Sciences Research Journal*. 5/6 (2018), s. 358-378.

Shiha, Abdel-Hamid Ibrahim Abdel-Hamid. "A Critical Study of Traditional Themes in Modern Egyptian Drama". Doktora Tezi. University of London, 1981/1982.

Şeşen, Ramazan. "Ahmed Şevkî". *DİA*. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2 (1989), s. 136-138.

Şevket, Mahmûd Hâmid. *el-Mesrahiyye fî Şi'r Şevkî*. Kahire: Matba'a el-Muktataf ve'l-Mukattam, 1947.

Şevkî, Ahmed. *Emîretu'l-Endelus*. Kahire: Mu'essetu Hindâvî li't-Ta'lîm ve's-Sekâfe, 2012.

Şeyban, Lütfi. "Endülüs Emevi Hanedanına Karşı Bir İktidar Denemesi: Endülüs Emevileri Hâciblerinden El-Mansûr Muhammed İbn Ebî Âmir (366/976-392/1002)". *İslami Araştırmalar Dergisi*. 11/3-4 (1998), s. 250-272.

Şeyban, Lütfi. "el-Mu'temid Alellâh İbn 'Abbâd". *DİA*. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 31 (2006), s. 388-390.

Taneri, Aydın. "Hâcib". *DİA*. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 14 (1996), s. 508-511.

Uralgiray, Yusuf. "Ahmed Şevki". *Doğu Dilleri Dergisi (Farsça, Arapça, Urduca, Hindoloji ve Sinoloji Araştırmaları)*. 1/4 (1970), s. 213-260.

Yazıcı, Hüseyin. "Mısırlı Bir Arap Şairi Ahmed Şevkî ve Şiirlerinde Sultan II. Abdulhamid". *İlmi Araştırmalar*. 4 (1997), s. 179-192.

Wikipedia, "Edîb el-Ḥâfıẓ." Erişim: 24.03.2022. https://ar.wikipedia.org/wiki أديب_الحافظ.

YAZIM KURALLARI

- Dergide yayımlanması teklif edilen yazılar MS Word formatında hazırlanır. Yazı karakteri Times New Roman olmalı, 11 punto ve 1,15 satır aralığı ile iki yana dayalı şekilde yazılmalıdır.

- 16X24 cm boyutundaki sayfada üst 3 cm sağ ve sol kenar boşluğu 2 cm; alt kenar boşluğu ise 1.5 cm olmalıdır.

- Yazının başlığı 12 punto, bold ve satırda ortalanmış olmalıdır.

- Yazarın/yazarların tam adı, unvanı, çalıştığı kurum, e-posta ve orcid bilgileri belirtilmelidir.

- Öz; 150-200 kelime arasında, tek paragraf halinde ve atıf kullanılmaksızın yazılmalıdır. Öz kısmını müteakiben "Abstract" başlığı altında İngilizce Öz yer almalıdır.

- Anahtar kelimeler, makalenin orijinal dilinde ve İngilizce 4-7 kelime arasında olmalıdır.

- Yazılar, İngilizce Öz kısmından sonra "Extended Abstact" başlığı altında, en az 700 kelimeden meydana gelen yapılandırılmış bir İngilizce özeti havi olmalıdır. Çalışma bulgularını ve tespitleri içeren yapılandırılmış özet ile makalelerin yurt dışından atıf almasının kolaylaştırılması hedeflenmiştir.

- Makale/çalışma hacminin 10000 kelimeyi aşmaması tavsiye edilir.

- İmla ve noktalama işaretleri hususunda Türk Dil Kurumu'nun İmla Kılavuzu esas alınmalıdır.

- Makalelerde Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi'nde (DİA) belirtilen transkripsiyon sistemi (bkz. I. cilt, imlâ esasları) uygulanmalıdır.

- Dipnotlar sayfa altında olacak şekilde 9 punto ile ve iki yana dayalı olarak yazılmalıdır.

- Yazarlar, çalışmalarındaki metin içi atıfları ve metin sonu kaynakçasını "The Chicago Manual of Style" formatına göre düzenlemekle yükümlüdürler.

YAYIN ETİĞİ İLKE VE STANDARTLARI

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS), yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing

AUTHOR GUIDELINES

- The manuscript should be original and has not been published or sent to other journals.

- The objective treatment according to the scientific method documented with respect to novelty in the ways.

- The manuscript volume should not exceed 10,000 words.

- The manuscript has to be written in an MS Word file, with a size of (11) Times New Roman and the distance between lines is (1,15).

- The title of the article has to be written in the same font size (12) dark in the center of the page.

- The name of the author should be written in the same font, size 12, under the heading to the right of the page with the scientific rank, workplace, and e-mail and orcid in the margin.

- The margins in the pages have to be in the same font as (9).

- The manuscript is accompanied by an abstract of 150-200 in both English and Turkish, and the abstracts in English have to be written in Times New Roman size 12. The translation must be accurate and reviewable.

- The keywords in Arabic and English have to be written below the abstracts and are between 4-7 words.

- After the abstract in English, an explain have to be written in English as a summary, containing at least 700 words including the ideas and points of discussion and result in the manuscript.

- Upper margin is 3 cm, the left and right margins are 2 cm and lower margin 1.5 cm in 16X24 cm size page;.

- The authors are obliged to edit the in-text citations in their work and the references according to the format “The Chicago Manual of Style”.

You can also check IJMES (the International Journal of Middle East Studies)

https://ijmes.chass.ncsu.edu/IJMES_Translation_and_Transliteration_Guide.htm

https://ijmes.chass.ncsu.edu/docs/TransChart.pdf

STANDARDS AND PRINCIPLES OF PUBLICATION ETHICS

Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS) is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing

قواعد الكتابة باللغة العربية

- أن يكون البحث أصيلا لم يسبق نشره أو أرسله للنشر في مجلاّت أخرى.
- المعالجة الموضوعيّة وفق الأسلوب العلمي الموثق مع مراعاة الجدّة في الطرق
- ألّا يزيد حجم البحث عن 10000 كلمة.
- تقدّم البحوث مكتوبة على ملف MS Word، بخطّ حجم (11) نمط Simplified Arabic والمسافة بين الأسطر 1.
- يُكتب عنوان المقال بالخطّ نفسه حجم 14 **غامق** في وسط الصفحة
- يُكتب اسم صاحب المقال بالخط نفسه حجم 14 تحت العنوان على يسار الصفحة مع بيان الرتبة العلمية ومكان العمل والبريد الإلكتروني ورقم الأورسيد (Orcid) في الهامش.
- تكتب الهوامش في الصفحات بالخط نفسه بحجم 9
- يرفق البحث بملخص 200–250 باللغتين العربية والإنكليزية، والملخصات باللغة الإنكليزية تُكتب بخط Times New Roman حجم 10. ويجب أن تكون الترجمة دقيقة ومراجعة.
- تكتب الكلمات المفتاحية باللغتين العربية والإنكليزية أسفل الملخصين ويتراوح عددها بين 4–7 كلمات
- بعد الملخص باللغة الإنكليزية يوضع مفصل "Extended Abstract" باللغة الإنكليزية لا يقل عن 700 كلمة يتضمن الأفكار والنقاط المهمة في البحث.
- حاشية الورقة تكون بمسافة 2,5 من كل الجهات
- تكتب المصادر والمراجع في هامش الصفحة، وفي قائمة المصادر والمراجع وفقًا لنمط: "The Chicago Manual of Style"

مبادئ وأخلاقيات النشر

تلتزم مجلة إسطنبول للدراسات العربية (ISTANBULJAS) بأعلى المعايير في أخلاقيات النشر، وتتبنى مبادئ أخلاقيات النشر المنشورة من قبل:

Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME)

من أجل المبادئ المعبر عنها تحت عنوان Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing ينظر:

https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing

Articles/Makaleler

Abdelkarim AMIN MOHAMED SOLIMAN
Batılı Filozof ve Arap Şairlerde Şiir ve Felsefenin Diyalektik İlişkisi "Epistemolojik Bir İnceleme"
The Dialectic Relationship between Poetry and Philosophy for Western Philosophers and Arab Poets "An Epistemological Study"
جدلية العلاقة بين الشعر والفلسفة عند الفلاسفة الغربيين والشعراء العرب "دراسة إبستمولوجية"

Abduljabber Mohammed Kadhim KADHIM
Dilbilgisi Telif Metotlarının Örnekleri ve Arapça Gramerin Anlaşılmasına Etkisi
The Methods of Writing Grammar Books and Their Impact on Understanding Arabic Grammar
نماذج من طرائق التأليف النحوي وأثرها في فهم النحو العربي

Majed HAJMOHAMMAD & Murad KAFİ
Ses İmgesi İle Görsel İmge Arasında Arap Harfleri: Arap Dilcilerinin Geçmişi İle Bugünü Arasında Bir Yaklaşım
Arabic Letters between the Sound Image and The Visual Image: An Approach between the Past and the Present of Arab Linguists
الحروف العربية بين الصورة الصوتية والصورة البصرية مقاربة بين الماضي والحاضر عند اللغويين العرب

Murat ÖZCAN&Gürkan DAĞBAŞI
Kültür ve Turizm Bakanlığı TEDA Projesi Kapsamında Türkçeden Arapçaya Yapılan Edebi Çevirilere Dair Bir İnceleme
An Examination on Literature Translations from Turkish to Arabic within the Scope of the Ministry of Culture and Tourism TEDA Project

Mustafa AYDIN&Aysel ERGÜL KESKİN
Ahmed Şevkî'nin Tiyatro Anlayışında Emîretu'l-Endelus (Endülüs Prensesi) Tiyatrosu
Amirat Al-Andalus (Princess of Andalusia) Theater in Ahmad Shawqi's Understanding of Theater

İ.Ü. ARAP DİLİ VE EDEBİYATI MEZUNLARI VE MENSUPLARI DERNEĞİ
İADER
2019